



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Professora Orientadora: Erika Bauer

## **Pela Luz do Teu Olhar**

Flávia Aguiar

Brasília, DF, 2º semestre de 2014



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisuais e Publicidade

## **Pela Luz do Teu Olhar**

Flávia Aguiar – 10/0101461

Projeto experimental apresentado ao Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual, sob a orientação da Profa. Erika Bauer.

Brasília, DF, 2º semestre de 2014



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Banca Examinadora:

---

Profa. Orientadora Erika Bauer

---

Prof. Caíque Novis

---

Profa. Dra. Dácia Ibiapina

---

Suplente: Patrícia Colmenero

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Universo por minha existência e por todos os aprendizados inerentes a ela. Graças dou à minha mãe, por todo amor e sabedoria. Ao meu pai e irmão, pelas amorosas presenças masculinas. Às minhas irmãs e irmãos de alma que me acompanham e apoiam nessa aventura que é a vida. Ao Den, amigo de lembranças adolescentes, que doou ritmo, musicalidade e harmonia ao filme. À Erika, orientadora da vida, e à Isa, companheira de caminhada acadêmica, obrigada por todas as referências e pelos sensíveis e sinceros compartilhados. À toda população brasileira que contribuiu financeiramente e possibilitou minha formação, obrigada de coração.

Às velhas. Minhas tataravós, bisavós, avós,  
mães, tias, irmãs de alma e à mulher que  
me torno a cada dia, graças a essas, que,  
com sabedoria, sustentam minha existência.

*“Eu preparo uma canção  
em que minha mãe se reconheça,  
todas as mães se reconheçam,  
e que fale como dois olhos”*

Carlos Drummond de Andrade

*“Se recordo quem fui, outrem me vejo,  
E o passado é o presente na lembrança.  
Quem fui é alguém que amo  
Porém somente em sonho.  
E a saudade que me aflige a mente  
Não é de mim nem do passado visto,  
Senão de quem habito  
Por trás dos olhos cegos.  
Nada, senão o instante, me conhece.  
Minha mesma lembrança é nada, e sinto  
Que quem sou e quem fui  
São sonhos diferentes”*

Ricardo Reis  
Heterónimo de Fernando Pessoa

## **Resumo**

Pela Luz do Teu Olhar é um ensaio audiovisual curta-metragem com abordagem poética documental. Este trabalho de conclusão de curso é uma arqueologia afetiva de lembranças cotidianas. Uma apropriação e ressignificação das minhas memórias de infância arquivadas em VHS por minha mãe mescladas à imagens e sons produzidos por mim no meu contexto atual. É o encontro destes dois olhares. É um rito de passagem de quem fui para tornar-me quem sou. Este filme é um mergulho nas minhas águas, um rio que deságua no mar. Um filme de quintal, que acontece – em sua maioria - no quintal da casa da minha avó ou da minha própria casa, espaços onde as singularidades da infância, da espontaneidade e da brincadeira foram capazes de tornar o ordinário, extraordinário.

## **Palavras-Chave**

Autoconhecimento; Ensaio; Infância; Memórias; Mãe; Olhar

## Sumário

1. Introdução	9
2. Problemas de Pesquisa	12
3. Justificativa	16
4. Objetivos	19
5. Referencial Teórico	20
5.1. Documentar e Ensaiar: A Liberdade no Cinema	20
5.2. O Olhar pelas Lentes	22
5.3. Câmera: Máquina Criadora de Afetos Cotidianos	25
5.4. Memória: O Passado no Presente	27
6. Metodologia	29
7. Conclusões	33
8. Referências Bibliográficas	35
9. Filmografia	37





## 1. Introdução

*“O familiar não é necessariamente o conhecido”*

Hegel

Memória. Maternidade. Família. Infância. Intimidade. Cotidiano. Afeto. Ciclos. São o que aquelas imagens significam pra mim. A comprovação de que a magia e a beleza da vida estão nas sutilezas do dia a dia e de que a existência se faz no presente, no agora, mas que sou hoje o que guardo das minhas experiências ou são elas - minhas memórias - o que restou de mim.

Quem sou eu? Não tenho a pretensão de responder essa pergunta, mas de certo é ela que me move, que faz o meu coração ir em busca da minha história. É o que me faz mergulhar no passado, desbravar o que ainda não é conhecido. Me deparar hoje, aos 22 anos - no momento de realização do meu trabalho de conclusão de curso de audiovisual - com essas imagens é mais um dos presentes que ganho do universo, mas principalmente, da minha mãe. Vejo a realização deste filme como uma forma de brincar, (re)remontar e (re)recriar uma parte do que sou, que está registrada por quem me inventou e criou, e me recriou e reinventou com a captação dessas imagens em VHS.

Em 1994, minha mãe viu, em uma propaganda de televisão, uma câmera amadora que trazia em si a promessa de eternizar momentos da família. Desde este acontecimento – que coincidia com nossa chegada no Distrito Federal e saída do Vale do Jequitinhonha – aquela câmera se tornou mediadora de seu olhar sempre presente e amoroso, uma máquina criadora de afetos e memórias.

Essas imagens e sons, em um primeiro nível, são o olhar de minha mãe sobre sua própria existência, que se baseava prioritariamente na família. Mas elas são também minhas lembranças, são reminiscências da minha infância materializadas. Senti que era tempo de me apropriar dessas imagens e ressignificá-las, tornando-as meu olhar sobre a minha existência, momentos que vivi, sonhei, imagino e sonho.

Antes de assistí-las, poucas eram as minhas recordações de infância em que minha mãe aparecia. Agora percebo o quanto ela sempre esteve presente, com um olhar às vezes tímido, distante, mas sempre buscando um contato mais profundo comigo, que mais tímida ainda, fugia destes encontros por entre as lentes. Senti um resgate, um

resgate do feminino, da ancestralidade. Laços do elo mãe e filha se fortaleceram em mim em um nível profundo e ao mesmo tempo sutil. Pela primeira vez consegui me enxergar ali, na minha mãe. Atrás de lentes, buscando outras formas de olhar para si mesma e para o mundo.

Não houve uma pretensão histórica documental, pelo contrário, pretendi, com este processo, navegar pelas fronteiras do real e do imaginário. Quis reproduzir o universo sensível da lembrança, como ele se manifesta em mim, como uma realidade inventada, sem responsabilidades com a história em si. Foi uma brincadeira comigo mesma, assim como o faço nas imagens, com o que de mais puro e verdadeiro a infância me ofereceu.

A infância, por sua vez, é a essência dessas imagens. As crianças trazem a espontaneidade e a efemeridade do existir. Lá o desfrutar do presente acontece verdadeiramente, a vida flui por nossas veias. Despretensiosamente, o brincar pelo brincar, o criar pelo criar e o existir pelo simples existir.

Essas imagens fazem meu coração vibrar, não pela nostalgia que possa parecer contida nas minhas observações. Quando as vejo, as contemplo com a mesma sensação com a qual, por vezes, sinto o presente. Assim como observo a gota da chuva que escorre da folha mais alta de uma árvore, também olho para minhas lembranças. Acredito que elas estão no mesmo universo sensível e por isso, optei por unir às imagens gravadas por minha mãe, imagens feitas por mim, que retratam o meu universo, dentro desta abordagem contemplativa. Imagens essas, repletas de águas, que representam, em sua essência, sentimentos profundos ligados ao feminino e à maternidade, que as palavras não são capazes de traduzir.

A construção de um discurso político foi inevitável. Além da escolha de retratar a estética do cotidiano, em contraponto à sociedade do espetáculo, primei pelo cuidado de não promover e reproduzir a idealização da instituição família, visto que, superficialmente, ao se deparar com a minha família, parecemos estar diante de uma família que segue estes padrões estigmatizados. Assim, a instituição família, no ensaio filmico, aparece como um espaço social onde ocorre o primeiro contato com o mundo, de trocas e experiências profundas, um local onde se constrói a intimidade e a possibilidade de compartilhar mais completa entre os seres, principalmente na infância. Um espaço propício para desenvolvimento de afetos de forma íntima e profunda.

A intimidade foi outro ponto fundamental do projeto. Ne perguntava o que faria com que imagens da minha infância – amadoras, triviais e sem importância significativa política, social ou cultural – se tornassem um filme a ser exibido pra públicos que não são minha família. Com o decorrer do processo, percebi que o que há de mais íntimo e individual, também é o que há de mais comum. Assim, a realização deste filme foi uma tentativa de dissolver os limites entre as minhas memórias íntimas e a memória coletiva, de pessoas que provavelmente partilharam situações muito semelhantes às registradas, e também de possibilitar um descolamento da atmosfera do espetáculo por meio do resgate do sublime que há no banal.

Segundo Clarissa Pinkola Estes, em *Mulheres que Correm com os Lobos* – livro que me acompanha nesta jornada de autoconhecimento,

A arte é importante porque ela celebra as estações da alma, ou algum acontecimento trágico ou especial na trajetória da alma. A arte não é só para o indivíduo; não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós. (ESTÉS, 1999, p. 15)

Assim, enxerguei este projeto. Como uma celebração de uma estação da alma, um ritual que estreita os laços entre eu e minha mãe para que haja, enfim, o corte do nosso elo, do cordão umbilical. É a minha passagem de menina à mulher. Além disso, é um rastro que deixo como ancestral às próximas mulheres da minha linha evolutiva.

O ensaio audiovisual curta-metragem *Pela Luz do Teu Olhar* é, portanto, um projeto experimental que ressignifica minhas memórias materializadas em VHS por meio da união de imagens e sons produzidos por mim. É o encontro do olhar de minha mãe e do meu olhar. É um rito de passagem de quem fui para quem sou. Um encontro mediado pelas águas. Água que aparece como fio condutor das imagens, simbolizando o fluir, a maternidade, o feminino, a fonte e o ciclo de vida. Este filme é um mergulho nas minhas águas, é um rio que corre pro mar. Um filme de quintal, que acontece no quintal da minha avó e da minha própria casa - espaços cheios de fabulação do cotidiano, onde as singularidades da infância, da espontaneidade e da brincadeira foram capazes de tornar o ordinário, extraordinário.

Antes de tudo, sob a luz de Manoel de Barros, acredito que este ensaio seja apenas mais uma *inutilidade*, um *inutensílio*.

## 2. Problemas de Pesquisa

*“Perder-se é um achar-se perigoso”*

Clarice Lispector

São inúmeras as inquietações que surgem ao se colocar como pesquisadora de sua própria história. Além de questões existenciais íntimas e espirituais que emergiram desde o início da escolha do tema – como o sentimento de estar perdida nesta busca por me encontrar - algumas questões intelectuais também foram cruciais no desenvolver do projeto. Dentre elas, destaco em três as principais: Imagem e Memória, o Cotidiano e a Intimidade como Discurso Político e as Fronteiras entre o Individual e o Coletivo.

*“O homem é um deus quando sonha, um mendigo quando pensa”*

Hölderlin

O verso de Hölderlin citado no artigo *Imagem* de Dietmar Kamper ilustra bem a primeira inquietação com a qual me deparei. Segundo Kamper há uma ambivalência no significado da palavra “imagem”, que consiste na sua “ordem mágica de presença absoluta, na qual a imagem é idêntica ao que ela representa, e uma ordem que tende à negação, em que na melhor das hipóteses, se encontrará a semelhança”. (KAMPER, in: CASTRO, 2012, p. 18)

Em uma abordagem semelhante, Oliver Fahle disserta sobre a diferença entre a *imagem* e o *visível*. Segundo ele

“uma imagem é uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível. O visível, ao contrário, é múltiplo e variável; é um campo do possível e do simultâneo; é o campo do qual se originam as imagens e para o qual, talvez, elas voltarão.” (FAHLE, in: GUIMARÃES, LEAL, MEDONÇA, 2006, p.197)

Ao iniciar o processo de produção do filme, sentia muito presente essa dualidade inerente à imagem. Pois quando assistia às imagens gravadas em VHS, percebia claramente a presença absoluta daquelas imagens, tais quais estavam registradas nos filmes. Entretanto, ao desligar os vídeos, elas tornavam-se novamente memória, viravam lembranças, apenas a semelhança com o que de fato existia. Tal situação

trouxe-me angústias por não conseguir lidar com a imagem apenas em sua existência física. As minhas lembranças se misturavam às gravações e, por diversas vezes, senti dificuldade de enxergar o filme como obra material.

Dessa forma, enquanto sonhava, na dimensão das minhas memórias, emoções e sensações, sentia-me envolta por imagens tais quais eu criava. Eu detinha o poder sobre a minha imaginação. Entretanto, ao assisti-las, a realidade trazia presente o pensamento e as imagens tornavam-se apenas aquilo que estava registrado. À diferença entre a ideia e a imagem, permanecia o vazio, a desilusão.

Questionei-me para além dessa inquietação o por quê desta relação do ser humano com a produção de imagens. Segundo Kamper, “contra o medo da morte, os homens têm como única possibilidade a criação de uma imagem. É por isso que as imagens são cheias de esperança e imortalidade. (...) Enquanto imagens, os homens são imortais; sem imagens, eles poderiam ser mortais” (KAMPER, in: CASTRO 2012, p. 22). Entretanto, no mundo material, a imortalidade também é ilusão, assim como minhas lembranças tornaram-se ilusórias para mim. Percebi então a criação de imagens como uma forma de tentar preencher esse vazio, muitas vezes gerado pelas próprias imagens. Assim me vi, dentro deste ciclo interminável, mais uma fonte criadora de imagens.

*“De que se defendem estes jovens quando querem compartilhar o espaço da intimidade, para os que estão fechando as portas de sua casa?”*

Anna Chiara

A escolha por retratar de forma poética a minha intimidade num âmbito cotidiano, logo também trouxe a questão do cinema político. Não deveria utilizar o cinema como instrumento político de contestação às mazelas da sociedade que gritam 24 horas por dia em imagens televisivas? Seria o poético e o político demais para um curta metragem?

Percebe-se, entretanto, que essa abordagem sempre esteve presente no cinema. Segundo Lina Távora,

“cenas do cotidiano foram representadas no cinema desde os seus primórdios. Na verdade, os primeiros espectadores encantavam-se pela novidade do meio, que exibia imagens em movimento, mas o que assistiam não era desconhecido, eram cenas do dia a dia. “Lumière

teve a intuição genial de filmar e projetar como espetáculo o que não é espetáculo: a vida prosaica, os transeuntes a ocuparem-se dos seus assuntos” (MORIN apud TÁVORA, 2010, p.29).

Denilson Lopes em seu livro *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* combate a ideia abordada por alguns autores de que o cotidiano é despolitizado e insignificante, alienado aos problemas sociais. Diferencia também o cotidiano e a intimidade do espaço privado abordado por grupos minoritários. Não se trata mais de trazer o político para dentro de casa, mas da escolha da intimidade como uma forma de estar no mundo. É como um susurrar em meio a uma festa eletrônica. “A delicadeza não é, portanto, só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações”. (LOPES, 2007, P. 18)

Entretanto, como bem delimita Denilson,

não se trata de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmitificar o grandioso, o monumental. (LOPES, 2007, P. 44)

Tal escolha estética e poética não é, portanto, uma fuga da situação caótica que vivemos, mas uma afirmação de um novo modo de estar presente no mundo, um reencantamento do mundo.

*“Se queres ser universal, pinte a sua aldeia”*

Tolstói

Além das questões acima citadas, constantemente me perguntava: por que alguém, que não a minha família, iria querer assistir esse filme? O que tem nessas imagens para que haja filme?

Com o decorrer do processo, pude compreender que o que há de mais íntimo é também o que há de mais comum. Vivemos em um mundo repleto de máscaras sociais, morais e éticas que nos privam da verdade, somos uma sociedade que tem em seu âmago o anseio por sinceridade. Portanto, um discurso por mais íntimo que seja, quando sincero, se torna infinito. Ele não pertence mais a um, mas a todos. Segundo Isabel Rezende,

“é como se essa mistura visível entre autor e obra nos remetesse a um desnudamento que permitisse nos tornarmos de certa forma participantes do processo (...) Sujeitos que se tornam ativos e que demonstram, através da tematização de si, uma vontade de descoberta de outras formas para se relacionar com o mundo; que colocam a mudança na ordem perceptiva, a partir do ato primeiro da tomada de consciência de si mesmos. Talvez se encontre aí o grande desafio da autobiografia no cinema documentário: tornar possível, a partir de uma experiência de si, ultrapassar a dimensão individual e alcançar uma experiência coletiva”. (REZENDE, 2009, p. 55)

Percebi então que as fronteiras que delimitam o individual e o coletivo são ilusórias, bem como as fronteiras entre ficção e documentário, imaginação e realidade.

Dentro deste contexto de intimidade, surgiu-me também um questionamento em não reproduzir uma indústria da primeira pessoa tão presente hoje em nossas relações, em que a exposição da intimidade e declaração de uma verdade sobre si tornaram-se moda e o eu, produto.

Segundo Julieta Roitman citada por Isabel Rezende,

“(…) os dois riscos presentes nos documentários subjetivos são, por um lado, a ameaça do narcisismo e, por outro lado, a do fracasso, trabalhando as impossibilidades como ponto de partida – impossibilidade de se lembrar de tudo, de se representar, de lidar com suas perdas, de se encarar como personagem. O autor, para o bem ou para o mal, é o centro de referência e questão desses filmes, e se mostra a partir de sua própria experiência de auto-reflexão”. (ROITMAN apud REZENDE, 2009, p. 7)

Portanto foi preciso cautela para que o filme não se tornasse um espaço de pura exibição do “eu”, mas que resistisse como uma forma de me aprofundar em minha intimidade, como um lugar privilegiado de autenticidade e como uma possibilidade de transformação pessoal e criação artística experimental.



### 3. Justificativa

*"A gente publica um livro para livrar-se dele"*

Jorge Luís Borges

Filmo porque não sei quem sou. Filmar está diretamente e intimamente ligado ao reconhecimento de quem somos, ao nosso posicionamento no mundo. Portanto acredito ser impossível justificar a relevância de um filme, sem me referir a quem faz esse filme.

Creio também que não somos nós que escolhemos um tema, o tema nos escolhe. Assim, no decorrer da minha vida, o autoconhecimento sempre apareceu como um caminho presente, antes mesmo de optar por uma carreira na universidade. Hoje, já finalizando meu percurso na Universidade de Brasília, percebi que em todos os trabalhos já realizados que possibilitavam uma livre criação, minhas escolhas sempre convergiam para o resgate de minhas raízes. Independente da forma - que foram diversas - por trás de cada escolha, sempre estava o Vale do Jequitinhonha, os meus avós, a roça, as lendas e memórias que trazia do meu passado vivido lá.

Minha ideia inicial – concebida na disciplina Pré-projeto ministrada pela professor Dácia Ibiapina em 2013 - era fazer um documentário na minha cidade natal que teria como fio condutor uma lenda presente na minha infância. Com o tempo percebi que este tema era apenas mais uma forma de adentrar em mim mesma e que essa busca era, na verdade, uma busca pela minha história e não pela lenda em si. Paralela à essa descoberta, um episódio foi fundamental para despertar em mim o desejo de fazer um cinema sincero, em conformidade com as minhas possibilidades, intimista e do cotidiano.

*"É no ínfimo que eu vejo a exuberância"*

Manoel de Barros

Estava em um vale nos arredores de Brasília assistindo ao nascer do sol e notava quão exuberante era a sensação dos seus raios esquentando a minha pele enquanto o vento a assoprava. Comentei isso com um amigo que, no momento, reparava as diversas tonalidades de cinza que pairavam na neblina em nossa frente. Não por acaso, nos encontramos tempos depois em outra viagem. Em volta de uma fogueira, este amigo me disse que a observação que eu fiz naquele dia havia mudado a forma como ele

enxergara o mundo. Aquele momento tinha lhe marcado assim como uma cena do filme *Beleza Americana* (1999) – em que os personagens assistem à cena de uma sacola voando com algumas folhas secas alaranjadas, filmadas pelo personagem principal, enquanto ele diz:

Era um daqueles dias quando a neve está para cair, e há um tipo de eletricidade no ar, você quase pode ouvi-la. E esse saco plástico está ali, dançando comigo, como uma criança implorando para eu brincar com ela – por 15 minutos. E esse foi o dia em que percebi que havia uma vida inteira por trás das coisas, e essa força incrivelmente benevolente que queria que eu soubesse que não havia motivos para sentir medo, nunca. O vídeo é uma desculpa pobre, eu sei. Mas me ajuda a lembrar – eu preciso lembrar. Algumas vezes, há tanta beleza no mundo que eu sinto que não consigo suportar, como se meu coração fosse implodir. (BELEZA Americana. Direção: Sam Mendes. 1999).

Naturalmente, fomos levados às nossas lembranças de infância e por horas desfrutamos daquelas recordações. Pude perceber, então, que minhas memórias de infância e a poética do cotidiano, do sublime banal, estavam em esferas muito semelhantes de contemplação. Descoberta muito importante para mim, que admiro profundamente tais abordagens.

Ao chegar em casa, ainda comovida pelos sentimentos compartilhados, lembrei-me dos arquivos em VHS que minha mãe gravava quando eu era criança. Assisti. Houve um encaixe perfeito, uma epifania. A minha escolha de fazer cinema finalmente fez sentido. Era isso que eu buscava toda a universidade. Caminhos no audiovisual que permitissem um encontro comigo mesma. Vislumbrei, pela primeira vez, a possibilidade de realizar um cinema sincero. Uma arte alinhada à vida. Conforme assistia às imagens, processos internos profundos foram se desdobrando. E assim, fui descobrindo o filme, enquanto ele me descobria, de forma recíproca e contínua.

Decidi, então, filmar para me descobrir. Desnudar-me. Mergulhar em minha história, para me encontrar e encontrar minha mãe. O filme surgiu em um momento crucial: o reconhecimento da minha relação com minha mãe – o arquétipo da *mãe boademas* segundo Clarissa Pinkola, que superprotege e acaba por inibir o desenvolvimento adulto de seus filhos - e a necessidade de romper este laço, para, de

fato, tornar-me mulher. Este é um ritual de passagem, é um rompimento que deve ser feito com amor, reconhecimento e muita gratidão. (ESTÉS, 1999) Acredito, portanto, que o filme apareceu como a materialização deste ritual, mas também como um bálsamo, como uma possibilidade de escoar as dores que este processo implica. A arte como um deixar transbordar o que sobra.

Por isso filmo. Filmo porque descobri no cinema uma forma de me livrar de uma parte de mim. Além disso, tenho esperança de que, de alguma forma, isso possa servir para alguém. Filmo para compartilhar o que há de mais íntimo e descobrir o que há de mais comum. Filmo para libertar essas imagens do VHS, mas principalmente da minha memória. Realizo este projeto porque o amor me chamou.

#### **4. Objetivos**

Este trabalho é uma forma de unir os conhecimentos teóricos e práticos adquiridos durante a minha formação em Audiovisual na Universidade de Brasília ao meu caminhar em busca de um crescimento pessoal e espiritual. O objetivo deste projeto é a produção de um ensaio fílmico no formato curta-metragem de aproximadamente 15 minutos, explorando uma linguagem poética e experimental que perfura os limites impregnados entre documentário e ficção.

Além da experimentação de uma linguagem cinematográfica não convencional, explora-se neste projeto a possibilidade de uma produção sem uma dependência financeira ou técnica de setores externos. Uma experimentação alinhada à minha realidade, que pretende concretizar o fazer de um cinema sincero, simples, mas não, por isso, de menor qualidade.

## 5. Referencial Teórico

### 5.1. Documentar e Ensaiar: A Liberdade no Cinema

*O documentário tem a capacidade de ser e não ser arte - o que poderia ser considerado um problema, mas na verdade é seu grande trunfo.*

Cezar Migliorin

A inocência do espectador para com a magia do cinema foi perdida. Diante das propagandas, do mundo futurístico, do espetáculo, o que pode o documentário? O que podem as memórias? Comolli insiste, entretanto, que o real resiste. O documentário revela o que sobra do mundo espetacular. (COMOLLI, 2008).

Cabe ao documentário assumir a representação das singularidades do mundo, sua alteridade. Documentário é um cinema que vai ao encontro do mundo, que se faz na exceção da vida do outro - que é outra parte de mim. É a valorização dos afetos, daquilo que não se explica, do tempo de fala - aspectos tão negligenciados pela mídia atual.

Em sua parte documentária – que é a marca de seu nascimento e a condição de sua invenção – o cinema se abre para a luz do outro, para a presença do outro: cinema é a paixão pela imagem humana. Em seu nascimento já era documentário, intimista e cotidiano, basta observar os filmes dos irmãos Lumière - *Repas de Bébé*, por exemplo, que é um filme de família. (COMOLLI, 2008). É nesta intenção, no deslumbramento da captação do real, que reside a magia do cinema. Filmar é estar sob o risco e a emoção do real,

no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado; somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos no final do caminho. (CAIXETA, GUIMARAES, in: COMOLLI, 2008, p. 34)

Rossellini, citado por César Guimarães e Ruben Caixeta, complementou essas ideias ao dizer que “um filme é sempre um esboço”. Livre de qualquer resultado premeditado vitorioso, acredito que o filme é o próprio processo, é, de fato, o esboçar. Para tanto, segundo Comolli, deve-se investir a si mesmo, ou seja, engajar-se realmente,

de alma e corpo. Deve-se, sobretudo, ter sinceridade na relação documentária. Estar presente e durar, ter a consciência de que não se filma impunemente. (COMOLLI, 2008).

Filmar, portanto, é um processo de transformação simultâneo a três - quem filma, quem é filmado e quem assiste. Estes vivenciam uma contínua autoexperimentação, em consonância com a sensação de estar vivo, de experimentar a realidade.

Ao se pensar em realidade, logo surge o paradigma que insiste em separar o real e o imaginário, o documentário da ficção. César e Ruben elucidam que o real é permitir que o mundo venha perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irreduzível ao cálculo. Assim, é um modo de atravessar as coisas, de passar por entre os limites, de povoar as bordas, de variar. Segundo Guimarães Rosa, citado por eles, a alteridade estaria na terceira margem do rio, entre o documentário e a ficção. O cinema tem, ao mesmo tempo, um enorme grau de realidade e potencial imaginário. (CAIXETA, GUIMARÃES, in: COMOLLI, 2008).

Insistem em delimitar o documentário. Seu nome está impregnado dos limites da verdade e da ficção. Sabe-se que a realidade é inseparável da imaginação e vice-versa. A única verdade de um documentário é sua realidade interna, sua realidade inventada.

Afinal “(...) filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos”. Essa manipulação, entretanto, não é a mesma ficção presente nas ficções. No documentário estamos no reino da invenção, mas uma invenção que, segundo Comolli, tem muito mais a ver com o experimento, o corpo, os afetos e muito menos com o intelecto, o plano, o roteiro. (COMOLLI, 2008, p. 45).

Documentário é liberdade. É multiplicidade. O documentário inventa a existência com o que existe, como diz Bresson por Migliorin, é “retocar o real com o real”. (MIGLIORIN, 2010, p.10) Um documentário não necessariamente busca respostas ou propõe perguntas ao fragmento de realidade diante dele. Ele é uma forma de se relacionar com o mundo, de estar no mundo. Por que fazer documentário? Porque podemos ultrapassar o real.

No mar de liberdade que o documentário navega, flutua o gênero ensaio. Em uma relação reflexiva e inventiva com o real, ele está sempre no limite do fracasso. Afinal liberdade é se equilibrar na corda bamba, é pular de paraquedas, é viajar no desconhecido.

Assim também é o ensaio. Ensaiar é transitar por esses riscos, riscos que são próprios à vida. O documentário ensaio é fluido, incerto e esburacado. Segundo André Brasil, o ensaio é um discurso que desliza entre o mar e a embarcação. À deriva ou à errância, com o ensaio sempre se encontrará algo distinto daquilo que se busca. Mais do que uma certeza sobre o mundo, é errar sobre o mundo. (BRASIL, in: MIGLIORIN, 2010.)

O ensaio tem o peso do aqui e agora das sensações. Pode ser como uma pena ou como uma pedra. Ele traz para a superfície sensorial a complexidade dos seres sem limites precisos ou previsíveis, que ensaiam a todo momento, seres humanos. Se considerarmos o documentário jornalístico presente no campo mental, o ensaio é o pulsar do coração, a alma.

Para Ilana Feldman o ensaio é uma negação do método, é uma metodologia lacunar, não-sistemática e não-disciplinar. É um experimento que tem como princípio a incerteza. É uma coordenação dos elementos sem subordiná-los a uma lógica prévia. Entre os ditos e os não-ditos, o ensaio valoriza o que escapa, o que está calado. (FELDMAN, in: MIGLIORIN, 2010.)

Imersa nestes conceitos, trazidos pelo meu encontro com os livros *Ensaio no Real - O Documentário Brasileiro Hoje* e *Ver e Poder – A Inocência Perdida*, acredito que Pela Luz do Teu Olhar classifica-se como um ensaio audiovisual. E para ensaiar foi preciso me entregar para o fluxo da existência, para o devir. Foi preciso viver, mas foi impreciso.

## **5.2. O Olhar pelas Lentes**

*“Para ver, é preciso filmar”*

Godard

Sabe-se que a maioria dos estímulos que recebemos atualmente são predominantemente visuais. Segundo Sérgio Cardoso, “nossa certeza mais primitiva é mesma a de ver o mundo”. (CARDOSO, 1988) Assim também percebo o meu filme, a começar pelo título, totalmente envolto por questões que permeiam o olhar.

É necessário compreender o olho como ‘janela da alma’. O olho... pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de uma tal excelência que quem se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza com as quais a vista faz permanecer a alma contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da Criação: quem os perde abandona esta alma numa obscura prisão, onde cessa toda esperança de rever o sol, luz do universo. O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol (MERLEAU-PONTY apud CARVALHO, 2,013 p. 75)

Percebe-se na citação acima a visão como parte fundamental da formação individual profunda de cada ser. Portanto, vale ressaltar as diferenças que Sérgio Cardoso traz em seu artigo *O Olhar Viajante* entre os conceitos *ver* e *olhar*.

O ver, no geral, conota no vidente uma certa discrição ou passividade. (...) Um olho dócil, quase desatento passeia sobre as coisas. (...) Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, às atividades e virtudes do sujeito. (...) Indaga para além e a partir do visto. (...) É sempre direcionado e atento. (CARDOSO, in: NOVAES, 1988, p. 348)

Portanto, ao intitular o projeto *Pela Luz do Teu Olhar*, acredito estar de acordo com a definição de Cardoso, uma vez que observo nas ações de registro de minha mãe, um olhar sempre atento e mais que isso, um *olhar viajante*, de estranhamento, sempre explorando novas formas de investigar e compreender melhor sua existência por meio do contato mais profundo com quem a cercava.

Entretanto, segundo Comolli, um antropocentrismo nos faz pensar sempre um olhar do homem para o mundo, mas ele também é um olhar do mundo para o homem. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Há sempre um duplo olhar. Olhar é um retorno sobre si, uma reflexão, uma repetição, uma revisão. (COMOLLI, 2008) Minha mãe olha e filma sua realidade, e aquela realidade – que se coincide materialmente com a minha – também olha pra ela. Com a realização deste ensaio, houve uma materialização deste



reflexo. Retornei este olhar que recebi quando criança para minha mãe, mas agora de outra perspectiva, enquanto também ela refletiu este olhar. Foram dois olhares que não apenas se procuraram, se cruzaram, se tocaram e transformaram-se mutuamente.

Comolli observa que o olho está no limite da imagem. O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo.

Essa ideia de retorno de si para si, que é a própria ideia da consciência, faz compreender, talvez, um pouco melhor a polissemia da noção de re-presentação. Na representação, há sempre: uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos, um corpo para outro corpo (...) (COMOLLI, 2008, p. 99 )

Uma filha para uma mãe, uma mãe para uma filha.

A relação campo e contra-campo criada com o ato de filmar, também produz o ato de olhar, um olhar pelas lentes. Neste contexto, percebi, nas imagens, minha mãe como uma presença-ausência, uma vez que a câmera, por seu próprio sistema, não pode mostrar nada sem esconder mais do que mostra. Mostrar é na realidade esconder. Minha mãe, dona do olhar sobre o qual o filme acontece, raramente aparece na imagem como presença física no campo da *mise en scène*. Entretanto os afetos, vindos por sua presença atrás da câmera, transbordam pelo contra-campo, tornando sua ausência, presente... um presente.

Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora de campo, fora da imagem, mas presente no corpo e entre eles, nas palavras e entre elas. (COMOLLI, 2008, p. 113)

Além destas abordagens, um enfoque, em especial, me surpreendeu. Bachelard refletiu sobre a relação entre o olhar e as águas, elemento tão presente em minhas imagens. Segundo ele,

o verdadeiro olho da terra é a água. Nos nossos olhos, é a água que sonha. Nossos olhos não serão “essa poça inexplorada de luz líquida que Deus colocou no fundo de nós mesmos”? Na natureza é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha. (...) Tão

logo nos entregamos inteiramente ao reino da imaginação, com todas as forças reunidas do sonho e da contemplação (...) A água, assim, é o olhar da terra, seu aparelho de olhar o tempo. (BACHELARD, 1997, p.33)

A mistura de tantos saberes, trouxe uma perspectiva do posicionamento do próprio filme no mundo, do olhar do filme para o mundo. Compreendi que este ensaio não está fora do mundo, olhando-o de lá. Ele é um pedaço do mundo, é aquilo que do mundo se torna olhar. Mais um olhar.

### **5.3. Câmera: Máquina Criadora de Afetos Cotidianos**

*“É preciso filmar muito de perto, como uma orelha, mais que como um olhar. É preciso que a câmera esteja ao alcance daqueles que ela filma, presença tátil. Esteja ao alcance da mão do filmado, que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço das pessoas, que ela participe da sua zona de equilíbrio, de seu território”.*

Jean- Louis Comolli

Como a câmera atua com quem ela filma? E como eles atuam com ela? Tais questionamentos fundamentam o papel da câmera na captação das imagens da minha família. Acredito que ela esteve neste lugar de presença tátil, de pertencimento ao espaço das pessoas, como uma criadora de afetos e memórias. Um lugar em que a câmera se tornou extensão do corpo. Aquele que carregava a câmera se aderiu a ela. A minha mãe com a câmera tornou-se a mulher dos dois lados da câmera. Ao adquirir a câmera, filmar tornou-se o possível de minha mãe. O mesmo ocorreu comigo, ao assumir este papel.

No centro da câmera - máquina, o olhar - humano. A câmera é, nesse sentido, tanto algo de mecânico como algo de humano. Não somente o que fabrica o olhar, o fixa e registra, mas algo que carrega os diversos olhares e os cruza, transformando-os em afetos.

A câmera – utilizada por minha mãe – aparece como catalisadora de processos das personagens. Segundo Ilana Feldman, o sujeito moderno é atravessado pela ficção.

Sua autoelaboração é uma autoficção mobilizada pela função produtiva da câmera. Ela tem a função de colocar em cena aquilo que estava oculto, esquecido ou a ser ainda inventado. (FELDMAN, in: MIGLIORIN, 2010) O resgate e rearranjo dessas imagens, possibilitou a criação de uma dimensão ao mesmo tempo real e imaginada, autêntica e encenada, presente e passada, representada por todos que apareceram, acenaram e performaram para as lentes de minha mãe.

Portanto, com a presença da câmera, surgiu a representação. É pela representação que as pessoas se relacionam com seus sujeitos. É pela representação que se determina o que sou e o que não sou. Não se trata mais de um sujeito em si, mas de identidades que se representam pelos afetos criados nas imagens. Confirmando essa ideia, Silvina Lopes afirma que corpos não se reduzem a invólucros de identidade, mas à intensidade de conexões e diferenças. (LOPES, 2003) Ilana Feldman completa ao dizer que ao invés de produzir efeitos de verdade, deve-se produzir *afetos* de verdade. Não se trata de avaliar a verdade, mas o afeto, as relações que acontecem pelas performances. (FELDMAN, in: MIGLIORIN, 2010)

Deve-se apagar a fronteira entre representação e afeto, entre cena e vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano. A intensidade do prazer de filmar está claramente ligada ao encontro com o outro e os afetos produzidos por ele. O realizador de um documentário encontra parte de si mesmo no outro. A realização do filme é uma fusão entre o eu de quem filma e o eu de quem é filmado. É um esvaziar-se de si para incorporar o outro.

No meu caso, acredito em dois encontros essenciais. O primeiro foi comigo mesma, o encontro de quem sou com quem fui ou imagino ter sido. O segundo foi o encontro com a minha mãe. Foi um esvaziar-me de mim para incorporar a mim mesma. Esvaziar-me de mim para encher-me de minha mãe. Encontrar-me em minhas memórias gravadas e encontrar minha mãe na sua ausência-presença registradas nas imagens.

Para tanto, nenhum espaço melhor que o cotidiano e a intimidade para explorar essas relações. Maurice Blanchot, citado por César Guimarães, afirma que

o ordinário de cada dia não o é por contraste com algum extraordinário; não é o “momento nulo” que esperaria o “momento maravilhoso” para que este lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda. O próprio do cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a

oposição do sim e do não, não se aplica, estando sempre aquém daquilo que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que nega. (BLANCHOT apud GUIMARÃES, in: MIGLIORIN, 2010, p.181)

#### **5.4. Memória: O Passado no Presente**

*“Um acontecimento vivido é finito, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites”*

Proust

“O destino dos arquivos é o desaparecimento: deteriorados, perdidos, esquecidos. Mas a essa perda, iniciada desde o gesto da inscrição material, opõe-se o nosso sonho. O que vimos reviver na tela, tornou-se fato de memória.” (COMOLLI, 2008) No trecho acima, encontro a essência primária do meu projeto. Tornar memória e lembranças, arquivos que estão desaparecidos e esquecidos. Ou mesmo tornar arquivos, memórias e lembranças que estão desaparecidas, esquecidas.

Segundo Bergson,

para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar. (BERGSON, 1999, p.90)

Tal afirmação me faz refletir sobre o resgate e a materialização que proponho de minhas memórias ao realizar o projeto. De modo que se apenas vividas, tais memórias poderiam se perder, escapar - como estava acontecendo, mas por terem sido arquivadas e registradas, tais lembranças puderam ganhar outra dimensão de existência. Entretanto, seria possível que minhas memórias estivessem arquivadas nas superfícies das fitas VHS? Pode uma memória ser conservada em um material físico? Segundo Delleuze,

Procede-se como se as lembranças tivessem de se conservar em alguma parte, como se o cérebro, por exemplo, fosse capaz de conservá-las. Mas o cérebro está por inteiro na linha da objetividade:

ele não pode ter qualquer diferença de natureza com os outros estados da matéria. (...) A lembrança faz parte, ao contrário, da linha da subjetividade. É absurdo misturar as duas linhas concebendo o cérebro como reservatório ou substrato das lembranças. (...) Portanto, é em si que a lembrança se conserva. (DELLEUZE, 1999, p.41)

Ao se pensar no audiovisual, entretanto, acredito, que as tecnologias presentes facilitaram esta concretização ao possibilitarem o registro imagético do presente, que logo se torna passado. Houve, então, uma chance de se fazer durar o passado, ao imortalizá-lo em imagens, que possuem, como já citado anteriormente, um caráter ambivalente - tanto objetivo quanto subjetivo. Há então a possibilidade de conservar a memória em imagem.

Ao se fazer o resgate de tais imagens, a memória passa de virtual a atual. Dessa forma, podemos encarar hoje a memória como um passado vivo no presente. Segundo Delleuze, “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem”. Sendo assim, graças ao papel da câmera, percebo a realização deste filme como uma forma de fazer coexistir não apenas passado e presente, mas também a objetividade e a subjetividade das lembranças em uma superfície ao mesmo tempo material e representativa. Uma possibilidade de tornar infinitos, acontecimentos que estavam fadados ao desaparecimento.

## 6. Metodologia

*“O sublime implica uma outra relação com o mundo não marcada exclusivamente pelo trabalho e pela produção”*

Denilson Lopes

Desde a escolha do tema até a finalização, a realização deste ensaio, foi, para mim, um processo de aceitação profunda. Assumi este projeto com um formato de produção diferente das experiências que já tinha vivenciado na universidade. Aceitei sua fluidez, assim como a das águas. Sem roteiro, cronograma ou orçamento. Decidi que ele aconteceria conforme os processos internos se desdobravam em mim. Resolvi assumir também todas as funções técnicas – sem possuir experiência significativa em nenhuma delas - e com isso, as minhas limitações, que viraram também escolhas estéticas.

A intuição apareceu para mim como uma escolha metodológica, também a assumi. Segundo Delleuze, “a intuição não é um sentimento, nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia”. (DELEUZE, 1999, p.7)

Queria manifestar o amor aos gestos simples, a começar pela maneira de filmar. Então, optei como estética pelo filme de família, o cinema amador e a transformação do cotidiano em linguagem cinematográfica. O banal como potencial estético. Procurei referências e encontrei amparo, muita emoção em duas grandes artistas e mulheres. Naomi Kawase – diretora japonesa que filmava sua própria vida - e Petra Costa – com seus únicos filmes Olhos de Ressaca e Elena – tornaram-se minhas principais inspirações.

Optei por uma linguagem que Ismail Xavier, citado por Cláudia Mesquita, chama de uma “prosa ordinária do mundo”. (MESQUITA, in: MIGLIORIN, 2010, p.199). Nessa prosa, a vida, a matéria, as cores, os sons aparecem como presença pura, num tom de contemplação.

Desinvestidos de pretensão prévia de explicação totalizante, informação convencional ou elaboração verbal de significações sobre essas localidades (ou personagens), estes filmes ensaísticos investem na superfície do mundo que se dá à vista e aos ouvidos, recortando informações visuais em séries cujos

fragmentos não montam uma totalidade orgânica. O que parece importar é propor atenção a ambientes banais, incidentes corriqueiros e aparências imediatas que às vezes adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo. (MESQUITA, in: MIGLIORIN, 2010, p. 200)

Logo no começo do processo, descobri que Isa - uma companheira da trajetória acadêmica - estava fazendo um projeto muito semelhante ao meu, sobre a avó. Começamos a conversar e a identificação foi profunda. Percebemos que estávamos passando por processos quase idênticos tanto na vida, quanto no trabalho. Então decidimos nos unir e as reuniões semanais de orientação com a Erika passaram a ser composta por nós três e nossos compartilhares individuais e coletivos.

O tempo de produção deste projeto foi permeado por conflitos, insegurança e intensas crises pessoais. Quando chegava terça, eu sentia, enfim, que podia respirar novamente, a reunião era como um suspiro para minha alma. Compreendia melhor o meu processo e ganhava norte e confiança para continuar desenvolvendo o filme. Ganhei, além de tudo já citado, duas mães e irmãs para a vida.

A pré-produção, a produção e a pós fundiram-se. O primeiro passo foi pesquisar na minha família, pessoas que tinham mais material de arquivo. Assim, consegui ampliar o meu banco de arquivos, totalizando 10 DVDS de aproximadamente 70 minutos de gravação cada. Enquanto eu assistia e reassistia as imagens que já estavam transformadas de VHS para DVD, pensava e realizava imagens que poderiam ser utilizadas futuramente. Optei, então, por não fazer roteiro e fiz da minha câmera DSLR, Canon 60D, com uma lente 18-135 mm, uma grande aliada. Ela passou a me acompanhar nos momentos que vivi desde a escolha do tema. Como por exemplo uma viagem à João Pessoa, à Cavalcante e à Pirenópolis. Além disso, também optei por utilizar imagens de uma câmera Sony *handcam* que utilizei pra fazer a pesquisa do meu pré-projeto. Erámos eu e a câmera de frente para a realidade, assim como acontecia com minha mãe, quando ela nos filmava.

Eu saía com a câmera para lugares que costumo ir e filmava o que me chamava a atenção. Brinquei com a camera de forma livre e leve. Girei, dancei, falei, cantei. Fiz dela, diário durante esse processo. Com algumas imagens gravadas, comecei a montagem. Seleccionei as imagens de arquivo que gostaria de utilizar e observei as imagens que tinha realizado. Então conforme sentia necessidade, filmava imagens que complementariam o filme que estava se consolidando. Filmei minha mãe. Em suas

atividades diárias, enquanto ela fazia, eu a filmava.

Ao observar a montagem dos primeiros três minutos, descobri a água em minhas imagens. Em quase todas as imagens que tinha gravado, a água aparecia como símbolo muito forte de todo sentimento envolvido no ensaio. Daí resolvi tornar a água, fio condutor da história, que fundiria minhas imagens, às imagens da minha mãe. Água que traz em sua essência, a representação da mulher, do feminino, o útero, os ciclos da vida, a fluidez, a correnteza dos rios e a profundidade dos oceanos. Percebi que assim como escolhi a água e por ela também fui escolhida.

Enquanto montava o ensaio, a narrativa, que também não tinha sido delimitada, foi criando forma. Ao assistir o que estava sendo montado, palavras saíam da minha boca, quase que involuntariamente. Segundo Comolli, “no cinema de hoje o mutismo é aconselhado. Imaginamos estar naquelas casas burguesas onde as empregadas domésticas não tinham direito de falar. Nós nos calamos”. (COMOLLI, 2008) Sentia que enquanto saíam as palavras, algo as queria reprimir, como se houvesse uma lei do mutismo, que eu não sabia se vinha da tradição das grandes produções ou de mim mesma. Como se algo quisesse me proteger. Proteger do que? Pensei. De mim? Se fazia o filme para me encontrar... Não me calei. Acredito que o verbalizável veio, não como principal forma de expressão, nem como um apoio, mas como mais um meio de vazão dos meus sentimentos, com o mesmo valor narrativo das imagens e do som.

Em mais uma sincronicidade do universo, encontrei, por “acaso”, Denver - um amigo de adolescência - e descobri que ele estava trabalhando com sonoplastia para filmes. Falei sobre o meu projeto e ele me ofereceu seu serviço. Nos encontramos alguns momentos ainda na fase de concepção – o que foi maravilhoso, pois compartilhou comigo uma visão mais masculina e externa do processo - e depois do primeiro corte montado, ele assumiu a composição sonora do filme.

Lembrei-me, durante o processo, que minha avó paterna, era poeta. E eu tinha guardado junto às fotos e os vídeos antigos, um caderno com alguns poemas de sua autoria. Vó Zi. Com sua doce presença e ausência, desde sempre em minhas memórias. Minha primeira lembrança de vida é o dia de sua morte. Ao reler aquelas poesias, uma marcou-me profundamente e para mim, ele flutua nas mesmas águas do filme. Assim também resolvi utilizá-la como opção narrativa.



O ensaio, então, foi se criando e sendo criado. Comolli afirma que “o filme não é o que se vai fazer, ele está sempre em curso. Aqui, antes de nós. Nós entramos dentro”. (COMOLLI, 2008). Acredito que aconteceu dessa forma, ele estava lá, esperando que alguém adentrasse seu curso. Eu mergulhei.

## 7. Conclusões

*“Divaga nas lembranças onde longe se foi, para não mais voltar”*

Vó Zi

Chegar ao fim deste projeto foi muito mais que finalizar uma etapa profissional, foi ritualizar uma passagem do meu percurso de vida. A possibilidade de alinhar a experiência acadêmica à minha realidade. O sentimento que se manifesta em mim neste momento é o de gratidão por todo o processo vivenciado, mas principalmente, por, no último suspiro do curso, finalmente ter descoberto a possibilidade do fazer cinema na minha vida.

Saio do curso de Audiovisual com uma sensação de completude e certo alívio pela experiência de fazer-me cineasta. Durante meu percurso na universidade, a dificuldade de identificar uma linguagem e um cinema que me contemplasse fez com que eu não me envolvesse e me integrasse por completo com essa arte. Sinto que a partir dessa experiência, entretanto, o cinema de fato pôde se mostrar para mim, assim como eu para ele.

Mesmo com todas as dificuldades inerentes ao fazer cinematográfico independente, descobri na linguagem audiovisual uma forma ímpar e poderosa de autoconhecimento, de compartilhar e principalmente, de expressão verdadeira, muito alinhada à realidade. Ainda assim, sei que o caminho de aprendizado, principalmente em termos de desenvolvimento de uma linguagem autoral, é infinito e apenas começou.

A realização deste filme desencadeou diversas transformações internas e externas, num processo profundo de amadurecimento e aceitação tanto da experiência em relação ao cinema, quanto na minha vida pessoal. As escolhas pela liberdade, pelo ensaio documental e por retratar a minha história foram decisões que exigiram coragem, entrega e despretensão da minha parte e em troca, me recompensaram com uma sensação de paz por ter me colocado de coração para aquilo que me propus a fazer, tendo como base a sinceridade.

Num primeiro momento, tive dificuldade para enxergar a manifestação da arte durante a produção do filme. Afinal, ao assumir frente de todo o fazer técnico, abandonei qualquer expectativa em relação ao produto final. Entretanto, com a obra

finalizada, foi observei que a arte se fez presente em todo o processo, perfurando por meio da linguagem, as brechas que a realidade e que a própria inexperiência ofereciam.

Acredito, então, que o filme tenha cumprido seu papel artístico, como uma forma de marcar uma estação especial da trajetória da minha alma, além de ter sido um auxílio para que eu compreendesse melhor os processos que acompanham minha jornada. Assim, a partir da realização do filme, em uma primeira instância, encontrei-me comigo mesma, me reconstruí, remontei meus fragmentos, curei feridas da infância. Em uma segunda perspectiva, encontrei minha mãe, nos olhamos, nos reconhecemos, nos reconectamos e transcendemos nossas limitações.

O fazer cinematográfico para mim revelou-se como algo que vai além do ser humano. O ato de filmar realizado primeiramente por minha mãe e depois por mim, trouxe a possibilidade de materializar minhas memórias. De fazer durar o passado no presente. De integrar as duas esferas da imagem junto à esfera subjetiva da memória, e torná-la, material - uma obra filmica traduzida em afetos capaz de transpor as barreiras do individual e do coletivo.

Após estes meses em meu útero, agora o filme está pronto para nascer. Parir-se, romper mais um cordão umbilical. Vá! Entregue aos fluxos do real, da vida. Flutue pelas correntes dos rios e desemboque no mar, sem medo do desaparecimento, apenas existindo. Primeiro, ele terá seu encontro com minha mãe e os mais próximos a mim. Depois deste processo de amadurecimento, assim como ocorreu comigo, estará preparado para navegar por oceanos desconhecidos.

*Pela Luz do Teu Olhar.* Nos olhamos, nos reconhecemos. Mergulhei em minhas memórias, nos ressignificamos e libertamos. Agora sinto de novo o coração me chamar, mas para um lugar mais profundo, é preciso ainda mais fôlego, olharei para minhas avós e bisavós...

## 8. Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da material – São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1999 [1896].
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). O Olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CASTRO, Gustavo de, (Org.). Mídia e Imaginário – São Paulo: Annablume. 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver E Poder: A Inocência Perdida - Cinema, Televisão, Ficção, Documentário – Minas Gerais: UFMG. 2008.
- DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. São Paulo. Ed. 34, 1999.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que Correm com os Lobos. Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem. 12 edição - RJ: Ed Rocco. 1999.
- GUIMARÃES, César. LEAL, Bruno Souza. MEDONÇA, Carlos Camargo. (Org.) Comunicação e Experiência Estética – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LEAL, Marília Muniz. Filmes de Família: Lembrança e Documento. Niterói: UFF, 2003.
- LOPES, Denilson. A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Do ensaio como pensamento experimental”, in: Literatura, defesa do atrito, Lisboa: Vendaval. 2003
- MIGLIORIN, Cezar. Ensaios no Real: O Documentário Brasileiro Hoje – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- REZENDE, Isabel Veiga. Pensando A Autobiografia No Cinema Documentário E Algumas De Suas Principais Influências - IACS/UFF Niterói. 2009.
- SANTOS, Maíra Carvalho Ferreira. Construções Imaginárias da Velhice no Cinema Brasileiro Contemporâneo – Universidade de Brasília. 2013
- SIBILIA, Paula. O show do eu - a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro. Ed.

Nova Fronteira, 2008.

TÁVORA, Lina. Cinema de Intimidade: Proposta de gênero para o novo cinema brasileiro. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília. 2010.

## 9. Filmografia

*33*, de Kiko Goifman (Brasil, 74', 2003)

*Almoço de Bebê*, de Irmãos Lumière (França, 1', 1895)

*As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (França, 110', 2008)

*Beleza Americana*, de Sam Mendes (EUA, 122', 1999)

*Caracol*, de Naomi Kawase (Japão, 40', 1994)

*Elena*, de Petra Costa (Brasil/EUA, 80', 2012)

*Em seus Braços*, de Naomi Kawase (Japão, 40', 1992)

*Geru*, de Fábio Baldo e Tico Dias (Brasil, 20', 2014)

*Irene*, de Alain Cavalier (França, 83', 2009)

*Mãezinha dos Tambor*, de Dani Azul (Brasil, 7', 2012)

*Nascimento e Maternidade*, de Naomi Kawase (Japão/França, 43', 2006)

*O chapéu do meu avô*, de Júlia Zakia (Brasil, 28', 2004)

*Olhos de Ressaca*, de Petra Costa (Brasil, 20', 2009)

*Santiago*, de João Moreira Salles (Brasil, 80', 2007)

*Walden (diaries, notes & sketches)*, de Jonas Mekas (EUA, 180', 1969)