



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS**

**MEMÓRIAS DE AREIA**

**FORTALEZA – CE**  
**2016**

LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS

MEMÓRIAS DE AREIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Cinema e Audiovisual da  
Universidade Federal do Ceará, como requisito  
parcial para obtenção do Título de Bacharel em  
Cinema e Audiovisual.  
Orientador: Prof. Me. Yuri Firmeza.

FORTALEZA – CE

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

P322m    Passos, Luana Vitorino Sampaio.

Memórias de areia / Luana Vitorino Sampaio Passos. – 2016.

30 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2016.

Orientação: Profa. Ma. Yuri Firmeza.

1. Pessoal . 2. Processual. 3. Montagem. I. Título.

CDD 791.4

---

LUANA VITORINO SAMPAIO PASSOS

MEMÓRIAS DE AREIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Me. Yuri Firmeza (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profª. Dra. Beatriz Furtado  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Daniela Dumaresq  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ao meu avô, José Benício Sampaio.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Márcia Vitorino, pelo seu amor, apoio e paciência incondicionais.

À minha irmã, Amanda Vitorino, por seus conselhos e carinho.

À minha sobrinha, Marina Vitorino, por sempre me acalmar oferecendo seu sorriso nos momentos mais difíceis dessa jornada.

Ao meu companheiro, Lucas Regueira, por me acompanhar em todas as minhas aventuras cinematográficas.

Ao meu orientador, Yuri Firmeza, pelas discussões sempre esclarecedoras e por acreditar no projeto desde o início.

Às professoras Daniela Dumaresq e Beatriz Furtado por aceitarem participar desta banca e por contribuírem para meu crescimento profissional através de seus conhecimentos e experiências.

“Do vínculo com o passado se extrai a força  
para a formação de identidade”.  
(BOSI, E.)

## RESUMO

Este memorial descreve o processo de realização do filme “Memórias de areia” relatando suas etapas de desenvolvimento. A obra, de caráter processual e pessoal, é apresentada aqui como o resultado de um processo de montagem advindo de uma série de questões trabalhadas e refletidas em meio a pesquisa, como por exemplo, a memória, a identidade e a escrita de si. Tem-se, então, um primeiro momento de explanação sobre o contexto no qual este trabalho se iniciou, suas primeiras influências e desenvolvimento, partindo, então, para um pensamento mais crítico e reflexivo em relação as referências bibliográficas adquiridas em um momento mais maduro da pesquisa, até a descrição do processo de montagem da obra final. Em todo o trabalho está presente a identidade processual do filme, através dos percalços, das mudanças de decisões e direções de pesquisa e conceitos de montagem, culminando, assim, na obra fílmica final apresentada junto a este memorial.

**Palavras-chave:** Pessoal 1. Processual 2. Montagem 3.



## **ABSTRACT**

This memorial describes the process of making the film “Memórias de areia” reporting its steps of development. The picture, procedural and personal work, is here presented as the result of an assembly process that comes from a series of issues discussed and considered through research, such as the memory, the identity and the writing the self. Then, there’s a first moment of explanation about the context in which this work has started, its first influences and development, moving to more critical and reflexive analysis on the bibliographic references acquired during a more mature moment of the research, until the description of the final assembly process of the film. Inside this paper you’ll find the film’s procedural identity, through tribulations, changing decisions, research directions and assembly concepts, culminating in the final film work presented together with this memorial.

**Keywords:** Personal 1. Procedural 2. Assembly 3.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Casa do Batoque (frente), 1994 .....	26
Figura 2 – Casa do Batoque (vista da varanda), 2015 .....	26
Figura 3 – Montagem analógica .....	27

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

DVD	Digital Versatile Disc
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
VHS	Video Home System

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>DESENVOLVIMENTO INICIAL DA IDEIA .....</b>	<b>14</b>
<b>3</b>	<b>PRIMEIRAS REFERÊNCIAS .....</b>	<b>17</b>
<b>3.1</b>	<b>Montagem – 1ª etapa .....</b>	<b>18</b>
<b>4</b>	<b>A MEMÓRIA SOB OUTRO OLHAR .....</b>	<b>20</b>
<b>4.1</b>	<b>A escrita de si: narração e montagem – 2ª etapa .....</b>	<b>22</b>
<b>5</b>	<b>MONTAGEM – 3ª ETAPA .....</b>	<b>25</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>30</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>31</b>
	<b>LISTA DE FILMES .....</b>	<b>32</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho é apresentado o processo de realização fílmica de “Memórias de areia”, um curta-metragem processual montado a partir de imagens de fitas VHS de meus momentos íntimos em família.

O filme parte de um desejo pessoal de estudar imagens de arquivo, de buscar entender, através de uma pesquisa, o motivo pelo qual sempre me senti comovida por essas imagens, de refletir sobre como se dá a relação entre esse tipo de imagem e a memória individual e coletiva. Desse emaranhado de questões, surgiu a vontade de experimentar as minhas imagens de arquivo, de descobrir se elas teriam algo a relevar se postas juntas uma a uma. Foi então que a pesquisa, antes direcionada para a escrita de uma monografia, tornou-se projeto de um filme.

A proposta desse projeto era realizar o filme através de um processo de montagem que seria desenvolvido ao longo do tempo e junto as pesquisas, como que realizar o filme na medida em que eu fosse descobrindo que filme seria este. Dessa forma, seriam utilizadas seis fitas de vídeo (convertidas para DVD): o casamento dos meus pais (1988), meu aniversário de um ano e de três anos da minha irmã (1993), uma filmagem feita pelo meu pai na nossa casa na praia do Batoque (1994), uma apresentação de fim de ano da escola (1995), nosso aniversário de quatro e seis anos (1996) e uma filmagem feita por uma colega da família na passagem de ano de 1997 para 1998. Havia também a sugestão de utilizar uma narração em *off*.

Sendo um filme processual e, por isso, estando sujeito a modificações e influências vindas das mais diversas fontes, neste memorial busco relatar como se deu o processo de montagem de “Memórias de areia”, como as questões que o cercavam foram sendo desenvolvidas ao longo da pesquisa e da produção fílmica, como aconteceu o surgimento de outras questões e suas implicações.

Este, desde o início, foi um processo de busca: uma busca para entender um sentimento, uma busca para justificar um sentimento, para compreender suas implicações, para fazer as imagens absorverem os conceitos lidos e para fazer as minhas imagens íntimas contarem uma história para além da minha própria.

## 2 DESENVOLVIMENTO INICIAL DA IDEIA

No primeiro semestre de 2015 me matriculei na disciplina de Pesquisa e Elaboração de Projetos em Cinema e Audiovisual para dar início ao TCC. Minha proposta era estudar imagens antigas e tinha como referência o curta-metragem *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010), que seguia uma linha narrativa e estética que eu gostava e que representava o objeto de estudo ao qual eu me referia.

Durante a disciplina, as professoras indicavam referências a partir do que discutíamos em sala de aula. Mas o meu tema ainda era novo para mim e, por isso, muitas vezes eu não conseguia ser objetiva ao falar sobre o que eu realmente queria tratar no meu trabalho, qual a questão eu iria levantar e como pretendia desenvolvê-la. Percebi, com o tempo, que a minha dificuldade em me comunicar impedia que as professoras compreendessem a essência do trabalho para me passarem as referências adequadas. Afinal, nem mesmo eu havia descoberto que essência seria esta. Era nítido para mim os motivos pelos quais eu me interessava por esse tipo de imagem, porém, eu ainda não sabia como trabalhá-las.

Os textos que eu recebia não traziam o esclarecimento de ideias que eu esperava, mas apontavam caminhos de pesquisa. Alguns deles eram ligados à questão do dispositivo, a relação e contraponto entre imagens antigas e imagens atuais, as gravadas em super 8 e as dos aparelhos celulares, as das câmeras de vídeo das décadas de 1970 e 1980 e as das câmeras pós anos 2000. Eram pensamentos voltados a questões políticas e tecnológicas que tinham uma conexão com meu tema, entretanto, naquele momento não fazia sentido para mim estudá-las, eu precisava de uma leitura que abordasse as imagens antigas sob uma perspectiva pessoal, podendo versar sobre a questão técnica mas o fazendo a partir do olhar da memória.

Passou-se algum tempo até eu encontrar um livro que utilizasse esse tipo de linguagem. Foi sugerido para mim “*O tempo vivo da memória*”, de Ecléa Bosi, e já na leitura das páginas iniciais, percebi que ali se apresentava o tipo de abordagem que eu buscava. A autora punha em palavras tudo o que eu sentia em relação às imagens antigas, o que me trouxe segurança em relação ao potencial do meu tema e pesquisa.

Como consequência, aos poucos fui conseguindo me comunicar melhor com as professoras e também com os colegas em sala, começando a falar de forma mais objetiva sobre o motivo da escolha do meu tema e sobre como aquelas imagens me

afetavam.

As discussões em sala eram sempre esclarecedoras. Podíamos conhecer os trabalhos dos colegas e aprender com os comentários e ideias trocadas. Nesse momento, também tínhamos a oportunidade de aproveitar as referências passadas a outros colegas quando as considerássemos significativas para nosso trabalho, como fiz com alguns dos trabalhos pessoais de Naomi Kawase<sup>1</sup>.

Em uma determinada aula, dividi com a turma os progressos alcançados pela leitura do livro de Bosi, que irei relatar no próximo capítulo. Naquele instante, um colega sugeriu que eu tentasse ter um contato mais íntimo e físico com as fitas VHS que eu possuía em casa, assistindo-as em um aparelho de vídeo cassete, tocando no material, tentando sentir fisicamente sua textura imagética. Para ele, essa experiência poderia me ajudar a ir mais a fundo na questão do como e porque essas imagens me afetavam.

Aquela sugestão me fez perceber que, se eu direcionasse minha atenção para a minha casa, se eu conduzisse minha pesquisa com um olhar que tivesse, em meu material de arquivo, um objeto de estudo, eu poderia encontrar respostas concretas que fizessem o trabalho progredir.

Devido a ausência do aparelho vídeo cassete, só era possível assistir as imagens em DVD, formato para o qual as fitas em VHS foram convertidas no ano de 2005. Escolhi o DVD “Vídeos diversos 002 – Festa de final de ano 1997/1998” que encontrei enquanto procurava uma outra filmagem. Não lembrava de tê-lo assistido, então decidi ver do que se tratava.

Era uma filmagem de cerca de duas horas de duração que continha a passagem do ano e algumas cenas do dia seguinte. Foram duas horas marcantes, pois aquelas imagens não falavam apenas de uma festa de fim de ano: uma tia promete parar de fumar, outra tia dança junto ao homem que tornou-se seu ex-marido e outra escuta do esposo um agradecimento por tê-lo aceito de volta, tudo isso ao som de Daniela Mercury, Netinho e É o tchan.

Entretanto, o que mais me chamou atenção foi o discurso de um tio, que deseja um brinde aos meus pais por terem se reaproximado da família.

Desde que se casaram meus pais se afastaram da família da minha mãe pois muitos deles não concordaram com o casamento. As consequências disso se mostram presentes até os dias de hoje, e por isso, assistir quase que a uma prova, uma evidência

---

<sup>1</sup> Ni tsutsumarete, 1992. Katatsumori, 1994

de tudo o que aconteceu, me fez sentir o quanto todas as lembranças dessa época são reais.

Então eu percebi o quanto me sentia viva ao voltar no tempo com essas imagens, o quanto elas eram uma prova da minha história e também da história de um outro, o quanto elas me faziam lembrar de quem eu sou e o que trago comigo. Eu tinha sorte de ter guardado tantos momentos da minha vida para os quais eu pudesse retornar. Eu tinha uma máquina do tempo dentro de casa.

Ao pensar sobre isso e sobre o caminho que percorri até chegar nessa reflexão, comecei a observar minha pesquisa sob outra perspectiva. Cada vez mais o meu material de arquivo se fazia condutor de questões dentro do trabalho que eu produzia, de modo que comecei a cogitar a possibilidade de transformar minha pesquisa, antes voltada para a escrita de uma monografia, em filme.

Apresentei essa questão em sala de aula. Minha proposta para o filme era utilizar seis fitas de vídeo, fotografias e também áudios de fitas cassetes. Além disso, ele seria de caráter processual, para que pudesse amadurecer juntamente com uma pesquisa que desenvolveria um estudo sobre a memória a partir de objetos biográficos<sup>2</sup>.

Todavia, essa ainda não era uma decisão. Existia o medo de fracassar, de tentar fazer um tipo de trabalho que talvez eu não estivesse pronta para produzir. Mas, segui com a discussão em sala e exibi para a turma alguns trechos do vídeo do casamento dos meus pais e de uma apresentação de fim de ano de escola.

Ao final daquele momento chegamos a conclusão de que cabia apenas a mim escolher fazer o filme ou uma monografia, mas que, de qualquer forma, existia uma força naquelas imagens. Instantes depois, conversando com alguns colegas sobre a apresentação, pude perceber que as minhas imagens haviam lhes comovido em algum momento.

Aquele foi um acontecimento especial. Pela primeira vez, mostrei minhas fitas caseiras a pessoas que não eram da família, a pessoas de diferentes idades, origens, personalidades. Vê-los se envolver com as imagens me fez ter certeza que aquelas fitas que eu sempre assisti com carinho podiam ser algo a mais que uma saudade, um momento íntimo. Elas podiam falar por si e já não falavam apenas para mim, nem apenas de mim.

---

<sup>2</sup> BOSI, 2003, p. 26



### 3 PRIMEIRAS REFERÊNCIAS

Durante os primeiros meses de desenvolvimento do tema, minha pesquisa foi guiada por três livros principais: “*A câmara clara*”, de Roland Barthes, “*Sociologia da fotografia e da imagem*”, de José de Souza Martins e “*O tempo vivo da memória*”.

A leitura foi feita em conjunto, de forma que eu lia um pouco de cada livro, destacava os trechos que me interessavam e, posteriormente, fazia uma relação entre eles.

O livro de Bosi foi o principal condutor das primeiras pesquisas, elucidando questões acerca da relação entre a memória e a identidade, o passado e o presente e os objetos e a memória. Ao tratar deste último, a autora comenta sobre os objetos biográficos.

São esses os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador. (BOSI, 2003, p. 26)

Nessa passagem do livro, dois aspectos chamaram minha atenção. Primeiramente, a utilização do termo objetos biográficos. Durante certo tempo me referi ao tipo de imagem que eu queria estudar como ‘imagens antigas’, um termo superficial que generaliza a imagem sob um ponto de vista pessoal (afinal, o que considero antigo pode não sê-lo para o próximo) e não comunica a identidade da imagem a qual me refiro.

Deixar de pensar em ‘imagens antigas’ e direcionar a atenção para o termo ‘objetos biográficos’ foi uma questão pertinente, assim como também o foi o emprego de outros termos que, como esses dois, conversam e divergem entre si, de modo que podem se referir ao mesmo tipo de material ou não. Alguns desses termos são ‘imagens de arquivo’, ‘filme família’ e ‘imagens de memória’, dentre outros.

As palavras utilizadas para definir imagens, seja em relação a sua fonte, ao dispositivo, à textura imagética ou mesmo ao lugar que pertencem em um contexto histórico, tendo em vista que a palavra arquivo também se refere a registro<sup>3</sup>, dizem

---

<sup>3</sup> Fonte: dicionário Michaelis.

muito sobre o que elas representam e o que se pode esperar delas, além de contribuírem para uma definição de identidade.

O segundo aspecto que destaco na fala de Bosi é a condição de material físico de um objeto biográfico, o que faz dele uma espécie de prova de uma experiência, pois carrega e desencadeia memórias. As fitas em VHS que guardo na sala de casa, as fotografias, o bilhete escrito a mão, a fita cassete. Todos são objetos biográficos insubstituíveis, pois “[...] as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade.” (2003, p. 26). Roland Barthes complementa esse pensamento afirmando que “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (1984, p. 13). Tem-se, então, uma viagem no tempo proporcionada por objetos biográficos.

Mas não se trata apenas de uma volta ao passado, mas de um passado tornado vivo no presente e sendo constantemente influenciado por ele. Nesse momento as questões de temporalidade se confundem, tornando o passado, o presente e até mesmo futuro, em um organismo vivo sob constante mutação.

Refletir sobre essas questões me fizeram perceber que há algum tempo eu não me sentia mais sozinha em meio a essas discussões, eu tinha agora um arsenal de referências que facilitavam paulatinamente o encaminhamento do trabalho, bem como permitiam um gradual amadurecimento das questões envolvendo imagem e memória.

Como consequência, se fez necessário o contato com outras abordagens que divergissem da bibliografia na qual eu vinha trabalhando ou então que convergissem a partir de outro ponto de vista ou linguagem. Dessa forma, a escolha da orientação se fez fundamental para que houvesse um progresso na linha de pesquisa do trabalho.

### **3.1 Montagem – 1ª etapa**

Concomitante ao processo de leitura, adentrei no processo de montagem a partir de um viés teórico, com a leitura dos livros “*Montaje Cinematográfico: arte de movimiento*” (Rafael C. Sánchez, 1994) e “*A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*” (Maria de Fátima Augusto, 2004).

Além disso, também iniciei a aproximação das imagens, pensando, agora, em sua condição de material bruto. Seguindo uma sugestão dada durante a disciplina de Projetos, comecei a analisar plano a plano todos os seis DVD’s que eu tinha escolhido usar para o filme. Fui tomando nota dos tipos de planos, do que os compunha, do som,

das cores, das pessoas que o preenchiam, etc.

Um trabalho cansativo mas importante nesse momento para iniciar o meu desapego emocional e afetivo dessas imagens, um distanciamento que era necessário para que eu pudesse me relacionar com elas de outra forma, como realizadora.

Enquanto eu fazia essa decupagem, aumentava o desejo em buscar por outros materiais de arquivo que eu sabia que ainda possuíamos, como fitas cassetes. Uma, em especial, continha uma gravação feita por mim, minha irmã e minha mãe, por volta do ano de 1994, 1995.

Enquanto procurava por essas fitas, providenciei o concerto do aparelho que as reproduziria, um brinquedo, chamado “Meu primeiro gradiente”, no qual a própria gravação que me referi foi captada.

Possuindo, agora, aparelho e fitas em mãos, comecei a ouvi-las uma a uma. Nesse período senti os primeiros choques de memória devido ao regresso. Foram muitas lembranças despertadas por aquelas fitas que se mostraram, assim como as imagens, mais do que simples gravações. O fato de existir, ali, a música “x” gravada, significava um gesto, um sentimento atrás de um gesto que se tornou coletivo pela memória, no sentido de serem canções que tiveram destaque na década de 1990 e fazem parte de sua história. Além disso, existe ainda a questão da qualidade do áudio de uma fita como essas e o que isso significa nos dias de hoje, o lugar social desse material.

As fitas cassetes, então, entraram como possibilidade de realização assim como as fotografias. Eram objetos de memória que poderiam contribuir com as imagens em vídeo, seja direta ou indiretamente. Mas, acima das possibilidades, a decisão sobre qual ou se algum outro tipo de objeto biográfico seria integrado ao filme estava sujeita ao processo de montagem.

#### 4 A MEMÓRIA SOB OUTRO OLHAR

O primeiro livro presente na lista bibliográfica indicada pela orientação ao qual tive contato foi “*Imagens da memória – entre o legível e o visível*” (1997), de César Guimarães.

A leitura se deu de forma semelhante às do primeiro momento da pesquisa, em que eu fazia anotações das passagens que mais me chamavam a atenção, das que conversavam com meu tema e também com o meu sentimento, enquanto indivíduo, em relação as imagens de memória e materiais de arquivo.

O conteúdo deste e dos demais livros sugeridos se mostrou mais maduro, em relação as referências iniciais, ao tratar de memória, levantando questões que eu ainda não havia encontrado nas primeiras leituras, mas que só puderam ser compreendidas devido a base criada por elas.

Uma dessas questões se encontrava já no início do livro de Guimarães, onde ele faz uma reflexão sobre a memória a partir do que esquecemos, não do que lembramos. Ele relaciona os meios técnicos de preservação de memória, como museus e dispositivos de armazenamento de dados, a uma ideia de caça ao esquecimento (1997, p. 15). Julieta Roitman, em sua dissertação de mestrado “*Miragens de si. Ensaaios autobiográficos no cinema*” (2007), também comenta sobre o assunto.

A questão que permeia toda reflexão sobre os desdobramentos da instantaneidade, das transformações incessantes e suas decorrências é a ameaça do esquecimento, de uma existência eternamente no presente – o que leva reativamente a uma busca por traços, vestígios e arquivos. (2007, p. 115)

Essa reflexão sobre a instantaneidade da memória presente na sociedade atual fazia parte de uma série de questionamentos que eu trazia comigo desde o início dessa jornada. Um dos motivos pelos quais eu me sentia envolvida pelas imagens de arquivo era pelo seu caráter de registro único, pelo ato de esperar todos chegarem para fazer a fotografia em família, pela gravação em vídeo que, muitas vezes, só poderia ser feita em datas especiais. Existia uma atmosfera que foi se dissipando com o avanço tecnológico, com a facilidade de captar momentos e reproduzi-los como incessantes registros, saturando, segundo Guimarães, o esquecimento, diminuindo sua potência e reduzindo a memória a uma má repetição (1997, p. 16).

A partir dos comentários desses autores pude pensar de forma objetiva sobre o contraste entre passado e presente em relação a captação de registros, um tema que

antes era presente em meu discurso mas que não possuía uma base teórica. Sendo assim, encontrei nas palavras de Guimarães e, principalmente, de Roitman, um incentivo para buscar em minhas leituras o esclarecimento de questões que também eram pessoais, um incentivo para encontrar reflexões concretas acerca das afirmações que eu tinha como reais.

E nesse sentido, os autores não só desvendaram essa questão como também inseriram um ponto adicional à sua reflexão, como foi o caso do esquecimento, um aspecto para o qual eu ainda não tinha dado atenção.

O esquecimento surge, então, como uma outra forma de pensar a memória, ou melhor, como uma outra forma de memória. Para Guimarães, “É o esquecimento que desperta a virulência das imagens, sua expansão desordenada, caótica.” (1997, p. 16). Dessa forma, passei a entender o esquecimento a partir de uma ótica na qual o que denominamos memória não se refere as nossas lembranças, mas a um conjunto que engloba a memória lembrada, a memória esquecida e até a memória inventada. Todas essas ramificações da memória constituem um sujeito, uma identidade, de forma que essas vertentes não podem ser separada pois, segundo Jorge Luis Borges (2004), não seria possível viver harmonicamente se lembrássemos de tudo que vivemos, assim como não o seria se esquecêsemos.

Esses pensamentos resultam em um conceito de liberdade da memória que se tornou fundamental no processo de realização fílmica, isso porque durante muito tempo estive conectada a ideia de realidade dos fatos, querendo falar sobre alguns acontecimentos exatamente da forma como ocorreram, pensando em uma montagem em que eu transmitisse a verdade daquele momento. Para mim, alterar algumas dessas “evidências” do meu passado, seria enganar o espectador.

Entretanto, com o decorrer da leitura da dissertação de Roitman, que foi se tornando a referência mais presente na pesquisa, consegui, aos poucos, me desprender desse conceito. Em seu trabalho, ela traça uma breve genealogia “[...] das formas de escrita de si em seus vários e interligados gêneros: autobiografia, memórias, ensaio e auto-retrato, passando para o âmbito do audiovisual com os filmes-ensaio e chegando finalmente ao que chamarei de documentários subjetivos.” (2007, p. 10). Tendo então contato com algumas dessas formas de escrita de si e conhecendo as peculiaridades de cada uma, comecei a conseguir me libertar do apego aos conceitos de origem e realidade e passei a pensar na escrita de si como um processo, além de autobiográfico,

criativo.

Se nos afastarmos então da questão puramente identitária e do culto ao passado, iremos nos aproximar cada vez mais de desdobramentos da autobiografia clássica em terrenos como o auto-retrato, o ensaio e outras formas de escrita de si não nomeadas como um gênero próprio, mas que mesclam características da autobiografia, da ficção, da meditação, do diário etc.(ROITMAN, 2007, p. 26)

#### **4.1 A escrita de si: narração e montagem – 2ª etapa**

Dentre as propostas iniciais que faziam parte do projeto, estava a utilização de uma narração em *off* que seria gravada por mim e que faria parte da obra final. Tendo em vista o caráter pessoal e processual do filme, tornou-se necessário um estudo mais aprofundado dos aspectos da escrita pessoal.

Sendo assim, minha primeira investida na escrita da narração se deu em forma de cartas, onde cada uma delas seria direcionada a pessoas que estavam nas minhas imagens e que eu queria que estivessem no filme de forma direta: meus pais, irmã e avô.

Aos poucos fui praticando essa escrita, elaborando uma carta por vez. Contudo, essa prática se mostrou ineficaz com o passar do tempo. Pouco do que eu escrevia me agradava e percebi que o que estava dificultando esse processo era a forma como eu conduzia a escrita. Eu me cobrava muito para fazer a carta ideal, para utilizar as palavras corretas e me preocupava sobre como as pessoas iriam reagir ao que eu escrevia. Todas essas questões me faziam pensar mais do que produzir, e me impediam de estar inteira no processo.

Como esse modelo não funcionou, tornou-se necessária uma mudança de estratégia. Eu propunha, agora, escrever textos livres, que não fossem necessariamente direcionados a um indivíduo. Era um tipo de escrita que me permitia falar sobre mim, sobre um acontecimento que lembrava meu tema ou sobre algo eu queria dizer para alguém que se foi.

Esses textos eram escritos acompanhados da leitura da dissertação de Roitman que a cada momento me apresentava uma nova maneira de falar sobre si. Quando alguma delas me chamava atenção, eu buscava praticá-la.

Foi então que decidi adaptar a escrita dos textos livres para um formato de diário. Essa escolha se deu também com a intenção de intensificar a prática da escrita para dar início ao memorial.

Nesse diário não estabeleci limites, escrevia uma reflexão acerca de alguma

leitura, escrevia sobre uma sensação, desabafos, sugestões de divisão de capítulos para o memorial e tudo o mais que me fazia pensar sobre a obra.

Com isso, quis exercitar o desapego da verdade e da origem, pois a medida em que eu lia as palavras de Roitman, me convencia de que essas eram preocupações sem importância, que o trabalho cresceria mais com uma escrita (narração) em tom de fabulação do que de relato documental.

[...] a verdade está imbuída de ficção, de que o eu que se apresenta é um construto e, diante de tal premissa, de que a própria questão da verdade sai de cena para dar lugar a fragmentos e fabulações, apresentando a escrita autoreferencial como lugar de auto-ficcionalização e de conexão com o mundo. (2007, p. 36)

A autora continua.

O ensaio oferece um campo fértil para o questionamento da pretensão de verdade, [...]. Não apenas não interessa uma linearidade temporal, mas tampouco uma verdade factual que defina uma totalização do eu. [...] Isto não quer dizer que a memória, e até uma sinceridade rememorativa, não estejam presentes, mas construídas potencialmente como fabulação, abertas à possibilidade de coexistência de *passados não necessariamente verdadeiros*. (ROITMAN, 2007, p. 36, grifo do autor)

Esse pensamento serviu não só para incentivar o processo de escrita que eu vinha produzindo, mas também para agregar os valores que aponta na concepção de montagem.

Enquanto escrevo em busca de um texto para a narração, procurando fazer uma espécie de colcha de retalhos com o diário, me deparo com uma carta. Em resumo, nesta carta minha irmã mais velha diz para minha mãe que colocou a comida da nossa cachorra, me colocou pra dormir e que estudamos para uma prova.

Pouco tempo depois tive acesso a outras várias cartas que variavam de remetente, mas de uma forma geral, sempre eram escritas por e enviadas a alguém da minha família. Eram cartas de pedidos de desculpas, de declarações de amor, de datas comemorativas.

Para além do sentimento despertado ao rever esses objetos, inclusive o fato de recordar do momento em que fiz alguns deles, percebi nessas cartas uma possibilidade de inserção integral ou parcial na narração ou mesmo na montagem. Foi oportuno encontrar aquelas cartas no momento em que eu me sentia confortável para utilizá-las de uma forma que não fosse incluindo seu conteúdo completo, exatamente da forma como estava escrito. Da mesma forma que a escrita do diário e a pesquisa como

um todo estavam convergindo para uma liberdade maior de criação, a montagem também seguia o mesmo caminho.



## 5 MONTAGEM – 3ª ETAPA

Em todos os trabalhos acadêmicos que fiz, fossem eles artigos, resenhas, relatórios processuais ou obras audiovisuais, sempre tive o hábito de iniciar a parte prática do trabalho após ler todas as referências e dar por encerrada a pesquisa, ou grande parte dela. Nessas ocasiões, iniciei a escrita ou a montagem quando já me sentia segura para começar a falar por mim.

Parte dessa metodologia foi aplicada a pesquisa de TCC. Havia chegado o momento de filtrar o conhecimento absorvido e aplicá-lo no processo de montagem (apesar de algumas leituras ainda estarem sendo feitas), agora utilizando o programa de edição.

Minha primeira atitude foi separar todas as imagens em sequências, de forma que em cada uma delas eu pudesse classificar o que acontecia no plano, por exemplo: havia uma sequência com o nome da minha mãe, e nela continham todos os planos de todas as seis filmagens em que ela aparecia; em outra sequência, denominada familiares, haviam todo os planos de todas as fitas em que algum deles aparecia, e assim por diante. Dessa forma seria mais fácil encontrar algum plano em específico, tendo em vista que eu conhecia todo o conteúdo do material.

As primeiras montagens começaram a ser realizadas ao passo em que uma montagem textual também era produzida. Eu formulava um texto e começava a montar as imagens de acordo com a afinidade entre imagem e narração. Nestas primeiras tentativas, muitas possibilidades apareceram, como direcionar a narração para um familiar e, a partir daí, falar dos demais. Ou então eu poderia me colocar no lugar de um deles para, a partir, daí encontrar o fio condutor do filme, ou falar diretamente para um deles, mas em relação a um outro, ou falar como se fosse para minha sobrinha, em um tom de futuro.

Todos esses caminhos apontados por diferentes tipos de montagens dos textos que escrevi foram testados com a montagem das imagens, mas não funcionavam. Eu não sentia uma força e nem uma conexão quando unia esses dois elementos, era como se ambos tivessem o que dizer mas não conseguiam fazê-lo em conjunto.

Nesse momento tomei uma decisão com o objetivo de conseguir observar meu trabalho a partir de uma outra perspectiva. Com a autorização do proprietário, fui até a casa que foi nossa, na praia do Batoque, fazer algumas gravações. Captei imagens

apenas da varanda e da área na frente da casa, todavia, eu sabia que a probabilidade de utilizar aquelas imagens diretamente no filme era pequena. Enquanto gravava, eu observava mais o lugar do que a filmagem que eu fazia. Tudo era diferente, a casa, a vizinhança, os sons.

Figura 1 – Casa do Batoque (frente), 1994.



*Fonte: Luana Sampaio*

Figura 2 – Casa do Batoque (vista da varanda), 2015.



*Fonte: Luana Sampaio*

Nada lembrava a casa onde cresci, mas isso não me afetou de uma forma negativa, pelo contrário, me fez refletir sobre o que eu via naquele momento e sobre o que eu lembrava. Ambas as experiências eram válidas e verdadeiras, e o fato de a casa estar, por um lado, irreconhecível, tornava minha lembrança cada vez mais viva e também cada vez mais ciente que o lugar que ocupa está no passado.

Dessa forma, ficou evidente para mim que meu trabalho não se tratava de uma caça ou culto ao passado, mas sim de uma celebração pela sua existência, se tratava das saudades boas que guardamos e que, graças aos objetos biográficos, como as fitas de vídeo, podemos regressar a ele sempre que quisermos. Esse era o sentimento que eu desejava atingir com a montagem, que agora contava com a força de uma experiência marcante.

A partir desse momento e tendo em vista que a forma como eu estava conduzindo a montagem não era a mais adequada, passei a fazer tentativas utilizando o material presente nas cartas que encontrei anteriormente. Selecionei algumas delas e as organizei em uma espécie de montagem analógica, dispondo frente a mim todos os DVD's de forma a colocar próximo de cada um a carta que eu considerava coerente com a imagem. Dessa forma, formou-se um mosaico de montagem, que seria levado ao programa de edição.

Figura 3 – Montagem analógica



Fonte: Luana Sampaio.

Quando transpus para o computador alguns dos conteúdos das cartas, fiz algumas alterações que considerei pertinentes. Foram alterações em relação ao gênero de palavras, troca de posições de parágrafos e retirada ou adição de conteúdo. Considerei as modificações necessárias tanto por uma questão de ritmo quanto por uma questão narrativa, pois ao fazer essas alterações eu poderia chegar de forma mais direta a um assunto preservando a intensidade da carta.

Assim, elaborei textos que continham apenas o conteúdo das cartas e outros que combinavam estes e os outros materiais já escritos. Os textos não eram finalizados e continham de dois a três parágrafos, pois minha intenção era, primeiramente, experimentá-los junto das imagens. Se esse primeiro contato se mostrasse eficaz, os textos seriam finalizados, mesmo porque isso seria a consequência de um processo de montagem fluido.

Para intensificar esse processo, eu gravava minha voz narrando alguns desses textos e o arquivo gerado era imediatamente transferido para o computador, de forma que eu pudesse experimentar todos os textos e acompanhar qual deles se relacionaria melhor com as imagens.

Esse foi um método que desde o início se mostrou promissor, principalmente por, agora, contar com outros tipos de materiais para além das imagens em vídeo, tendo em vista que os testes utilizando fotografias e áudios de fitas cassetes não obtiveram êxito. No entanto, mesmo alcançando resultados satisfatórios ao

construir sequências que possuíam uma harmonia entre imagem e narração, aquele material não me cativava, eu tinha a sensação de que estava fazendo um filme mas que este não era o filme que eu queria fazer.

Nesse momento fiquei confusa em relação a como meu percurso vinha sendo desenvolvido. Eu tinha muito material escrito, muitas ideias na cabeça mas essas duas coisas não entravam em sintonia. Decidi, então, buscar por uma opinião externa, conversando e mostrando o material que eu tinha para alguém que eu confiasse e que ainda não tivesse envolvimento com o trabalho, um montador.

Em nossas conversas, foram apontadas questões como a falta de um personagem, não necessariamente principal, mas que fosse o condutor da narrativa, a falta de um arco dramático e um conflito. Também fui questionada sobre o que eu queria dizer com esse filme.

Considereei pertinentes todos esses apontamentos e passei a refletir com mais cuidado sobre eles. Em meio a esse processo e inspirada por outras paravas desse montador e amigo, que também me sugeriu metodologias de montagem, sentei a frente do computador para por em prática um novo caminho que havia surgido.

Eu agora tinha decidido montar as imagens sem o acompanhamento de uma narração, procurando sentir a conexão entre elas sem interferências de fatores externos aos da imagem. Foi então que comecei a ver o filme se formar. A montagem se fazia de forma fluida e utilizando de sutilezas para conectar uma fita a outra. A única regra presente nesse momento era a da liberdade das imagens.

No primeiro corte resultante dessa experiência existia o filme que eu buscava, ou melhor, existia o filme que era o resultado de um processo longo e intenso de estudo de pesquisa e de montagem. A obra seguiu sem possuir um personagem principal ou um arco dramática elaborado porque, na verdade, não havia sido sob essa instância do pensamento cinematográfico que o filme se fez. Não se tratava de personagens ou de um roteiro fechado, mas sim de uma busca pelo o que unia todas aquelas imagens dando-lhes a força de sentido necessárias para que elas pudessem, juntas, constituir um filme.

Dessa forma, apresentei um segundo corte ao meu orientador que sugeriu alterações importantes para um melhor aproveitamento das imagens e para uma maior fluidez de transição entre elas. Além disso, ao refletirmos sobre a falta de um conflito, concordamos que isso não interferiria no entendimento ou na qualidade do filme, mas

que, se trabalhado, ele poderia acrescentar um outro tipo de valor a narrativa.

Foi então que decidimos utilizar uma cena da gravação da minha casa na praia do Batoque e fazer dela um conflito, fazer com que ela contrastasse com todo o filme. A cena em questão seria um pôr do sol no qual meu pai diz a seguinte frase: “Só tá faltando aqui a Márcia, a Amanda e a Lulu”.

A escolha dessa cena se deu devido ao relacionamento conturbado que tenho com meu pai, mas também por outros motivos. Quando vi essa cena pela primeira vez, o processo de realização do filme já tinha sido iniciado, então eu sabia que se ele entrasse no filme em algum momento, com certeza eu falaria do nosso desentendimento e da relação que não existe mais. Entretanto, fiquei confusa ao assistir essa cena, uma mistura de sentimentos se deu naquele momento e, então, eu não tinha mais certeza de como falaria sobre ele. Ao mesmo tempo, me perguntava sobre até que ponto aquela fala era real, pois eu recordava que quando nós quatro viajávamos para aquela casa, ele passava o dia inteiro fora.

Tendo em vista o emaranhado de sentimentos envolvidos naquele plano e sua, porque não, contradição, ele foi o escolhido para ser o ponto de fricção de um filme que poderia ser interpretado como prepotente, devido sua constituição baseada em momentos felizes.

Sendo assim, transmitiríamos essa mensagem a partir de uma mudança de textura da imagem, em que seriam utilizados efeitos de pós-produção no momento posterior a fala, de forma a mostrar um desgaste gradativo da imagem até o seu rompimento, associando, assim, a quebra da fita com a quebra de uma relação.

Minha intenção nunca foi fazer um filme para transmitir uma ideia de família perfeita, entretanto, esse era o material com o qual eu tinha de trabalhar, eram imagens de momentos de celebração. Percebo que existe a possibilidade de trabalhar imagens desse tipo sob um viés crítico, e é o que pretendo fazer em um momento posterior, contudo, o processo de montagem levou o filme para outra direção.

O corte com a cena do pôr do sol foi finalizado, mas devido a um erro apresentado pelo programa de edição e a falta de tempo hábil para resolvê-lo, essa versão não pode ser exportada para exibição. Sendo assim, apresento como obra final de Trabalho de Conclusão de Curso o terceiro corte do filme, que diferencia do quarto corte apenas pela retirada da cena citada acima e adição de uma última sequência, que homenageia meu avô.

## 6 CONCLUSÃO

O processo de descobrimento desse trabalho foi uma experiência única. Tudo o que aprendi, todas as questões sobre as quais refleti, os tipos de percepções que pude ter a partir das minhas imagens me proporcionaram uma experiência grandiosa.

Realizar este filme me permitiu pensar sobre imagens de arquivo a partir de uma reflexão acerca da memória e suas várias formas de expressão e interpretação, relacionando as questões que surgiam nas leituras com o que era transmitido pelo material de imagens que compunha o filme, entendendo meus sentimentos em relação as minhas imagens íntimas e também em relação as imagens como um todo, enquanto objetos biográficos.

É interessante pensar sobre o caráter processual do filme não só em relação aos percalços da pesquisa e da montagem, mas também das questões pessoais que puderam ser trabalhadas, como foi o caso do apego a realidade, uma característica que era forte em mim e na forma como eu conduzia o projeto, mas que pode ser modificada e melhorada com um estudo aprofundado.

E foi nesse seguimento que a pesquisa se deu, influenciando a mim, enquanto indivíduo e montadora, e me proporcionando o conhecimento necessário para perceber nas imagens o seu potencial, principalmente no momento em que foi necessário abandonar a ideia da narração, elemento que esteve presente desde o primeiro momento.

Dessa forma, percebo o quão importante foi trilhar esse caminho partindo de uma união entre teoria e prática, entre leitura e montagem, uma metodologia que não veio a ser discutida mas que se fez de forma fluida e intuitiva, assim como a montagem em sua etapa final. “Memórias de areia” é o resultado de um processo de leitura, de montagem, de curiosidade, de questionamentos, de dúvidas e de um carinho crescente por essas imagens que sempre irão me acompanhar, lembrando-me de quem eu sou, mesmo não falando apenas de mim.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, F. M. A evolução do plano. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 23-49.
- AUGUSTO, F. M. A montagem e imagem-movimento. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 51-91.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro – RJ: Editora nova fronteira, 1984.
- BORGES, L. J. Funes, o memorioso. **Ficções**. Editora Companhia das Letras, 2007. p. 80-108.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. Cotia – SP: Ateliê editorial, 2004.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp.129-160
- GUIMARÃES, C. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 249 p.
- MARTINS, S. J. **Sociologia da fotografia e da Imagem**. São Paulo – SP: Editora contexto, 2011.
- ROITMAN, J. **Miragens de si – ensaios autobiográficos no cinema**. 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

**FILMES DE REFERÊNCIA**

“Elena” (Petra Costa, 2012)

“Katatsumori” (Naomi Kawase, 1994)

“Ni tsutsumarete” (Naomi Kawase, 1992)

“Sans soleil” (Chris Marker, 1983)

“Supermemórias” (Danilo Carvalho, 2010)

“Ulysse” (Agnès Varda, 1982)