



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

EMÍLIA SCHRAMM DUARTE

**"ESTRADA DE QUATRO MÃOS": REALIZAÇÃO DE CURTA-METRAGEM
DOCUMENTAL**

FORTALEZA - CE

2021

EMÍLIA SCHRAMM DUARTE

"ESTRADA DE QUATRO MÃOS": REALIZAÇÃO DE CURTA-METRAGEM
DOCUMENTAL

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

FORTALEZA-CE

2021

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

D871" Duarte, Emília Schramm.
"Estrada de quatro mãos" : Realização de curta-metragem documental / Emília Schramm Duarte. – 2021.
72 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza.

1. Documentário. 2. Filme de família. 3. Doença de Alzheimer. 4. Memória. I. Título.

CDD 791.4

EMÍLIA SCHRAMM DUARTE

"ESTRADA DE QUATRO MÃOS": REALIZAÇÃO DE CURTA-METRAGEM
DOCUMENTAL

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

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

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

À estrada:
vovô Romeu,
vovó Chica,
vovô Evaldo
e vovó Neném.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Profa. Maria Ines, por ter acreditado em mim e ter me impulsionado em todos os momentos na minha jornada para a realização do meu trabalho de conclusão de curso. Se não fosse por ela, eu dificilmente teria ido em frente com a pesquisa. Fico bastante feliz em ser a primeira orientanda que ela já teve.

Agradeço, também, ao Prof. Osmar e à Profa. Beatriz, pela generosidade e pela valiosa participação na banca examinadora de meu projeto.

Agradeço aos meus pais, Solange e Romeu, à Isabel e à Val, por terem me apoiado desde o começo em minha mudança de curso para Cinema e Audiovisual, e pelo amor e incentivo que me dão todos os dias para eu fazer o que gosto. Agradeço, também, ao restante da minha família, por sempre estarem presentes em minha vida, e me acompanharem em minhas experimentações artísticas com muita admiração.

Agradeço ao Matheus, meu namorado e melhor amigo, por todo o apoio, companheirismo, troca de conhecimentos, feedbacks, ombros disponíveis para eu chorar, abraços intermináveis, e muito, muito amor. Tanto amor que não cabe aqui.

Agradeço ao Rafael, ao Thalys, e, mais uma vez, ao Matheus, por integrarem a melhor equipe de filmagem de documentário que eu poderia ter. Agradeço, também, às pessoas que estiveram na equipe do meu antigo tema de TCC, e ao Alexandre, ao David, ao Rômulo, ao Pedro e ao Victor Hugo pelo empréstimo de materiais que foram tão necessários para a realização de “Estrada de Quatro Mãos”.

Agradeço a todos os professores de artes do Colégio Santa Cecília por fortalecerem o meu sonho de ser artista, e a todos os professores do curso de Cinema e Audiovisual que contribuíram para a minha formação acadêmica na área.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus amigos por sempre se mostrarem atentos e afetuosos comigo, e por estarem junto a mim em meus percursos artísticos até mesmo quando eu não estou reparando. Gratidão total a eles.

*"Time it was and what a time it was it was
A time of innocence, a time of confidences
Long ago it must be, I have a photograph
Preserve your memories, they're all that's left you"*

("Bookends", Simon and Garfunkel)

RESUMO

Este trabalho descreve o desenvolvimento de “Estrada de Quatro Mãos”, curta-metragem documental em que a realizadora apresenta uma canção de autoria própria, intitulada “Carros”, para trazer reflexões sobre a relação com seus avós, a efemeridade da vida, a doença de Alzheimer e sua experiência com a reinvenção de memórias familiares. O documentário em questão é caracterizado por seu extenso uso de material de arquivo, como fotografias analógicas, rolos de filmes em 8mm e demais objetos de apreço pessoal de seus avós. São realizadas, também, gravações de locações que representam cada um deles e de uma performance ao vivo de “Carros”, fio condutor de todo o processo fílmico. Serão mostrados neste memorial descritivo: acontecimentos que precederam a concepção do projeto; algumas experiências da realizadora no campo do audiovisual e da música; referências fílmicas, teorias e conceitos que auxiliaram na estruturação dos elementos da obra; pesquisas envolvendo os materiais de arquivos coletados; e, por fim, um relato sobre o processo de pré-produção, filmagem e pós-produção do filme.

Palavras-chave: Documentário. Filme de família. Doença de Alzheimer. Memória.

ABSTRACT

This work describes the development of “Estrada de Quatro Mãos” a short documentary film in which the director presents a song written by herself, named “Carros”, to reflect upon her relationship with her grandparents, the ephemeral nature of life, Alzheimer’s disease, and her experience with reinventing family memories. The documentary is largely characterized by its extensive use of archive material, such as analog photographs, 8mm film rolls and other objects of her grandparent’s affection. Recordings were also made in locations which represent each one of the subjects, as well as a live performance of “Carros”, the driving force of the film process. This descriptive memorial is going to outline: the events that preceded the project’s conception; some experiences of the director in the audio-visual as musical field; the filmic references, theories and concepts that helped in structuring the work’s elements; research around the collected archive material; and, at last, an extensive report about the film’s pre-production, shooting and post-production process.

Keywords: Documentary. Family film. Alzheimer’s disease. Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Obra “Da Janela do Quintal de Minha Casa”, exibida no 68º Salão de Abril Sequestrado.	20
Figura 2	–	Uma das fotos do respectivo ensaio.....	21
Figura 3	–	Frames do filme “Microphones In 2020 (Phil Elverum, 2020)	25
Figura 4	–	Frame de “A Festa e os Cães” (Leonardo Mouramateus, 2015).....	27
Figura 5	–	Frames de “Monstro” (Breno Baptista, 2015)	28
Figura 6	–	Frame de “The Family Album” (Alan Berliner, 1986).....	30
Figura 7	–	Frame de “First Cousin, Once Removed” (Alan Berliner, 2013).....	30
Figura 8	–	Processo final de organização dos blocos fotográficos em sacos plásticos.	48
Figura 9	–	Frame da gravação de teste.....	50
Figuras 10 e 11	–	Frames do bloco fotográfico de meu avô paterno.....	52
Figuras 12 e 13	–	Frames do bloco fotográfico de minha avó paterna.....	53
Figuras 14 e 15	–	Frames do bloco fotográfico de meu avô materno.....	53
Figuras 16 e 17	–	Figuras 16 e 17: Frames do bloco fotográfico de minha avó materna.....	54
Figuras 18 e 19	–	Frames do bloco fotográfico referente ao epílogo.....	54
Figuras 20 e 21	–	Frames dos “altares” de meu avô Romeu e minha avó Chica.....	58

Figuras – Frames do altar de meu avô Evaldo.....	59
22 e 23	
Figura 24 – Gravações de “Estrada de Quatro Mãos”.....	61
e 25	
Figuras – Gravações dos filmes de Super 8.....	61
26 e 27	
Figura 28 – Frame das legendas.....	68

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CONSTRUÇÃO DE UMA ESTRADA	16
2.1	Recomeços	16
2.2	Travessias audiovisuais	19
2.3	Travessias musicais; “Carros”	22
2.4	Referências filmicas	25
3	QUATRO AVÓS, QUATRO MÃOS	32
3.1	Vovô Romeu	33
3.2	Vovó Chica	34
3.3	Vovô Evaldo	35
3.4	Vovó Neném	36
4	SER PEDESTRE	38
4.1	O título	38
4.2	Primeira escrita da narração	39
4.3	Segunda escrita da narração; Início da coleta e seleção de fotografias	41
4.3.1	Arquivos de meus avós paternos	42
4.3.2	Arquivos de meus avós maternos	45
4.3.3	Arquivos pessoais	47
4.4	Segunda seleção de fotografias	48
4.5	Terceira escrita da narração; Testes de gravação	51
4.6	Os blocos fotográficos	52

5	ATRAVESSAR.....	55
5.1	Pré-produção.....	55
5.1.1	A equipe.....	55
5.1.2	Escaleta.....	56
5.2	Gravações.....	60
5.3	Pós-produção.....	63
5.3.1	Montagem.....	63
5.3.2	Trilha sonora.....	65
5.3.3	Finalização.....	67
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
	REFERÊNCIAS.....	70
	APÊNDICE: Narração de “Estrada de Quatro Mãos”.....	72

1 INTRODUÇÃO

“Estrada de quatro mãos” é um documentário realizado a partir da minha vivência direta e indireta com a morte e a doença de Alzheimer (D.A.) em meus quatro avós. A obra é dividida em atos, percorrendo a história de cada um deles; falo, primeiramente, de meu avô paterno, vovô Romeu, que morreu em 2009, em decorrência de um câncer de intestino; depois, de minha avó paterna, vovó Chica, que se foi em 2015 por complicações derivadas da D.A. Logo após, falo de meus avós maternos: vovô Evaldo, que faleceu em 2017 pelos mesmos motivos que minha avó Chica; e de minha avó Neném, que vive com as severas limitações ocasionadas pelo Alzheimer.

Não seria coerente começar a falar sobre o projeto sem explicar do que se trata a Doença de Alzheimer. Ela que se enquadra, segundo o Instituto Alzheimer Brasil, como uma variante da demência, possui caráter deteriorativo, afetando primeiramente estados mentais relacionados à memória, e posteriormente afetando o desempenho do indivíduo em relação a tarefas domésticas e sua própria independência. Segundo a Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia (SBGG), um estudo do IBGE de 2019 mostrou que dois milhões de brasileiros sofrem com variações da demência, sendo 40% a 60% dessas pessoas acometidas pela D.A.¹

De acordo com os médicos Izabella Dutra de Abreu, Orestes Vicente Forlenza e Hélio Lauer de Barros, em seu artigo “Demência de Alzheimer: correlação entre memória e autonomia”, a doença de Alzheimer é responsável por impactos desastrosos na família do paciente, em gastos muito altos com serviços de enfermagem e medicamentos, e também em investimentos significativos com pesquisas sobre demência, tendo em vista que a D.A. ainda não apresenta uma cura específica (DE ABREU et al, 2005, p. 132).

Conviver com meus avós sob o contexto da efemeridade da vida e da Doença de Alzheimer como um fator limitante de nossa lúcida troca de saberes fez com que eu me interessasse em criar uma obra audiovisual a partir de rastros formadores de suas identidades: fotografias, rolos de filmes de 8mm (Super 8), registros documentais não-imagéticos, seus objetos do cotidiano, e lugares que os representam.

Entre as diversas classificações que podemos atribuir ao gênero documental no cinema, atribuo minha obra à vertente do "autodocumentário". Cândida Maria Monteiro, em

¹ Disponível em <https://sbgg.org.br/em-dia-mundial-do-alzheimer-dados-ainda-sao-subestimados-apesar-de-avancos-no-diagnostico-e-tratamento-da-doenca/>

sua tese de doutorado “A Ressignificação das Imagens de Família: *collage* e o *design* no Documentário Autobiográfico Contemporâneo”, explica que, nesse subgênero, “o documentarista acaba descobrindo um aspecto novo que vem à tona com as imagens de seu arquivo particular, se destacando aqui o envolvimento do realizador com suas imagens pessoais, um vínculo afetivo que não está presente em outros filmes de arquivo” (MONTEIRO, 2014, p. 155-156). O autodocumentário, portanto, é um duplo descobrimento: de si, e do outro. Em “Estrada de quatro mãos”, ao tentar escrever a história de meus avós com o que consegui guardar, acabo encontrando pistas ao longo do caminho que revelam uma profundidade sobre a minha relação com meus avós que eu não sabia que existia, ou que ainda poderia existir.

Neste memorial descritivo, tentarei detalhar ao máximo como foi todo o processo de feitura do meu projeto final de graduação, desde a supressão do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em 2020, que me fez mudar o tema antigo de meu projeto para o atual, até o processo de finalização de meu filme. Citarei os percalços, como as condições desafiadoras de conceber um documentário em meio a uma pandemia, e os imprevistos que deram espaço para soluções criativas dentro do processo de esquematização da obra; também citarei os trajetos que me levaram a trabalhar com o tema escolhido, as referências filmográficas que me situaram na estruturação do roteiro e criação imagética, e toda a minha pesquisa com os arquivos de meus avós que possibilitaram a invenção de uma memória compartilhada, minha e deles.

É importante frisar, também, que “Estrada de quatro mãos” é uma obra que reflete sobre o que pode ser considerado como “real” ou “ficcional” a partir da análise fotográfica como formadora da história. Já antecipando o que será elaborado mais adiante, a pesquisa envolvendo fotografias parece-nos mais interessante quando esta impulsiona um ato de criação, e não apenas uma fidelização com o conteúdo da imagem. Este documentário, portanto, se preocupa mais em inventar novos caminhos a partir do registro fotográfico do que confiar à narrativa apenas o que aconteceu de fato.

2 CONSTRUÇÃO DE UMA ESTRADA

2.1 Recomeços

Até o começo do ano passado, estava decidida de que meu TCC seria um documentário, intitulado “Primaveras de Sol”. Ele falaria sobre as fotografias da festa de quinze anos de minha mãe, cujo filme fotográfico queimou por um acidente na câmera. Os registros deste evento tiveram, então, que ser refeitos, performados novamente, em um processo de fabulação de acontecimentos que minha mãe me explicou apenas muitos anos depois. A pesquisa já completava um ano, e eu a havia aprimorado nas disciplinas de Pesquisa e Elaboração de Projetos em Cinema e Audiovisual, ministrada pelo prof. Pedro Cândido, e Laboratório de Realização Documental, ministrada pela prof. Maria Ines Dieuzeide, que viria a ser minha orientadora.

Estava ansiosa em trabalhar com esse tema, pois lidava diretamente com arquivos da minha família, pesquisas sobre o grau de confiança que se deve depositar nas fotografias, e sobre a importância da memória fotográfica e dos álbuns de família para a preservação de suas histórias.

No começo do semestre letivo, tive minha primeira orientação do TCC, e provavelmente minha última visita ao Instituto de Cultura e Arte, sem saber que, na semana seguinte, o mundo inteiro entraria em um estado de total incerteza, medo e múltiplas adaptações. Entramos em uma pandemia, e a grande maioria de nós nunca soube como era estar em uma. A COVID-19 urgia que as pessoas se protegessem, e repensassem os prazos, dinâmicas do cotidiano, e estruturas de trabalho.

O meu TCC, que exigia reuniões com equipe de filmagem, sets, entrevistas com a minha família, e que contava com a casa de meus avós maternos como uma das locações, tinha que passar por inúmeras reformulações; eu, otimista em demasia, considerava que a pandemia não duraria muito tempo, e que o projeto poderia caminhar com passos de tartaruga até a volta das atividades letivas. Estava muito enganada. A tartaruga não venceria, dessa vez, a lebre, ou a velocidade avassaladora de uma crise política, econômica e sanitária no Brasil. As prioridades deveriam ser, necessariamente, outras.

Com o passar dos meses, os planos futuros deram lugar a incógnitas; decidi, então, deixar meu projeto em *stand by*. Durante esse tempo, conversei bastante com familiares por chamadas de vídeo. Um deles foi a minha avó materna, Neném, em uma conversa mediada por sua cuidadora, que segurava o celular. Minha avó não podia me ver, me ouvir

direito, ou ao menos saber quem era a pessoa do outro lado da tela. Ela, no entanto, sorria ao saber, naquele instante, que tinha tido uma neta, e que ela estava ali.

Há uns anos, vovó Neném vem sendo comprometida pela Doença de Alzheimer (D.A.). Ela também apresenta outras complicações de saúde, sendo uma delas sua perda de visão. O diagnóstico de D.A. não era estrangeiro para mim: outros familiares padecem ou padeceram de complicações causadas pela doença.

Sob o visor pixelado da chamada de vídeo, eu observava minha avó, e todas as perguntas sem respostas ocasionadas por estarmos em uma pandemia. Seu rosto, ininteligível, me fazia pensar que eu tinha pouco tempo para sentir mais uma vez sua tez coberta pelo tecido conjuntivo do tempo, saber de suas histórias através de minhas tias, ver seus álbuns de fotos, captá-la nos rolos de Super 8 guardados em sua casa, vivê-la, vivê-la. O sinal de wi-fi oscilava, e, nisso, eu pensava em seu marido, meu avô materno, vovô Evaldo: em sua luta contra a D.A, sua vontade de ser independente até o último instante, e nas adaptações que a família teve que fazer em sua rotina para isso acontecer. Também lembrei da época em que pensava que o tempo era curto para vivê-lo, e como esse pensamento me atormentou após sua morte.

Com o retorno do semestre letivo, veio o receio maior ainda de pôr meu TCC em prática, e a vontade em mudar de tema, mas não de maneira completa. A convivência constante com a minha família também fez com que eu conhecesse ainda mais suas dinâmicas, e senti que seria muito difícil continuar meu trabalho quando cada tia ou tio apresentava histórias diferentes sobre o mesmo acontecimento, e conflitos em relação a como eu podia filmá-los, ou filmar terceiros. Na mesma época, veio a possibilidade da supressão de matrícula na UFC, o que eu decidi fazer, entendendo ser uma pausa necessária para os passos trôpegos.

Alguns meses depois, tive que lidar com uma burocracia agridoce; fui ao antigo apartamento de meus avós paternos, e ajudei a levar a mobília do local para o sótão da minha casa, a qual já foi a moradia deles durante quase trinta anos. Nessa mudança, acabei encontrando vários artefatos de meus avós, como as louças que minha avó pintava, a coleção de aparelhos de rádio antigos de meu avô, e muitas fotografias: deles, dos filhos, de estranhos. Elas se encontravam em uma caixa um pouco maltratada pelo tempo, e estavam todas misturadas. A transferência de todos os móveis se deu de forma rápida. Depois de trazer tudo para a minha casa, o sótão guardou não só bens materiais, mas também recordações de dias que eu nunca mais havia acessado. Aos poucos, as reminiscências dos meus avós, os quais eu não via há muitos anos, surgiam na minha cabeça, mas se assemelhavam àquela caixa

bagunçada; os acontecimentos se encontravam fora da linha do tempo, lembranças se misturavam com outras, e percebi que o meu funcionamento mnemônico se encontrava em trânsito, como o caminhão que carregou a mobília.

Desde a hora em que fomos ao apartamento de meus avós até a hora em que chegamos em casa, meu pai descarregou o restante dos móveis, louças, aparelhos de rádio e demais itens, e uma música estava tocando em minha mente. A música em questão foi escrita por mim há uns anos, na mesma época em que minha avó materna morreu. Ela se chamava “Carros”, e falava dos meus sentimentos sobre a morte, sobre as minhas experiências indiretas com a D.A. em meus avós, e sobre a efemeridade da memória. Eu nunca tinha tido a intenção de gravá-la profissionalmente, então ela sempre ficou como uma “demo”, quase como se fosse uma nota de voz, dentro das gravações de meu celular.

Com a matrícula suprimida, e a possibilidade de uma mudança de tema em meu trabalho de graduação, fiquei divagando sobre estes acontecimentos que me rodearam em 2020, e que me fizeram pensar em como eu queria elaborar um ensaio sobre os meus avós e sobre como o processo deles com a Doença de Alzheimer e/ou com a morte afetou a mim e a eles. Vislumbrei nessa possibilidade temática um exercício pessoal de tentar lembrar mais ainda de como eles são ou eram, e do que ainda posso ser capaz de manter em minhas mãos.

Cogitei, então, continuar com o meu antigo plano, que era fazer um documentário sobre familiares meus. O assunto e a abordagem, contudo, seriam diferentes. Anteriormente, o meu principal objetivo era fazer com que minha mãe fosse a voz e o corpo do documentário, sem intromissões minhas. Agora, eu teria que mediar histórias de pessoas que não se encontram mais aqui, seja no plano material ou no plano cognitivo. Nos dois temas, eu gostaria de trabalhar com materiais de arquivo, mas em meu novo projeto eu teria que construir uma presença muito mais palpável por meio deles, visto que, no tema anterior, minha mãe aparecia diretamente no quadro.

Eu ainda tinha vontade de trabalhar com questões acerca da ficcionalização dentro do gênero documental, da materialidade singular das fotografias analógicas, e do registro fotográfico / álbuns de fotografias como construção de uma memória familiar. O que mudaria, agora, seria a intenção com que esses tópicos seriam abordados: Antes um pouco mais leve, agora um pouco mais pesada, sob a sombra da perda.

Decidi, por fim, que modificaria o tema do meu TCC. Desejava, porém, ter um ponto de partida para falar sobre meus avós. Algo que os interligasse, mais do que suas passagens pela minha vida. Lembrei, então, de “Carros”, a música que recordei durante a mudança da mobília de meus avós paternos. Intencionei, então, fazer um documentário que

tivesse como esqueleto a letra de “Carros” e seus desdobramentos, vértebra por vértebra, verso por verso, avó por avó, avô por avô, lembrança por lembrança. A partir daí, abri um documento em branco, copiei e coleí o que havia deixado em meu bloco de notas como uma canção despreziosa, e iniciei a elaboração da escrita da primeira versão do texto que seria condutor da obra. Estava dada a largada para um recomeço.

2.2 Travessias audiovisuais

Chegar ao tema atual do meu projeto, mais do que ter enfrentado a modificação do tema anterior, foi conseguir enxergar os diversos processos que quatro anos de graduação em Cinema e Audiovisual puderam me proporcionar, e como todos eles me levaram até aqui.

No começo do curso, eu e alguns colegas da disciplina de Oficina de Dispositivos Audiovisuais, do prof. César Baio, desenvolvemos um aplicativo de celular que consistia em ter que apagar uma foto da sua galeria à medida em que você ia visualizando novas fotos. Olho por olho, uma memória por um novo registro. O dispositivo surgiu a partir de uma reflexão sobre “memórias cheias”, sobre a necessidade acentuada de produzir acontecimentos através da fotografia digital, e sobre até quando nós podemos depender de drives, nuvens e HDs externos para confiarmos em nossas lembranças. Nossos estudos se identificaram fortemente com as escritas de Mariana Ferraz Musse em seu artigo “Do álbum de família ao álbum afetivo: as narrativas da memória que transitam entre a fotografia analógica e a digital”, em que ela argumenta que as novas formas de armazenamento podem ter modificado a finalidade do registro fotográfico. Ademais, a exacerbação de fotografias faz com que as fotos que produzimos estejam mais voltadas para constituírem “um meio de conexão com outros indivíduos como comprovação visual de que, de fato, determinada atividade aconteceu e, assim, a fotografia passa a servir (...) como ‘documento’, que comprova a vivência de determinada experiência (MUSSE, 2019, p.83).

Na disciplina de Teoria da Imagem, ministrada pelo prof. Osmar Gonçalves, pude trabalhar mais ainda com fotografia, memória e materialidade fotográfica. Rafael Brasileiro, meu amigo e colega de turma, era meu companheiro nos trabalhos da disciplina. Juntos, reunimos fotografias analógicas guardadas em nossas gavetas e as queimamos, riscamos, cortamos, pintamos com tinta acrílica. Eu não tinha os negativos. Eu hesitava em cada gesto, mas queria saber como era poder perder o arquivo bruto, e apenas confiar no que vivi. Depois de fazermos isso com as fotografias, as digitalizamos, as convertemos em arquivos de som, para convertê-las em arquivos de imagem novamente, e as exibimos em televisões de tubo

(Fig.1), o que evidenciava a materialidade da imagem digital. Queríamos produzir um *glitch*² a partir dessa atividade, “danificando”, mais uma vez, a aura das fotografias selecionadas, e tirando-as do lugar de culto e dependência afetiva.

Intitulamos a obra "Da Janela do Quintal Da Minha Casa", pois tentamos visualizar, dentro de nossos quartos herméticos, uma brecha do céu. Eu ainda guardo as analógicas adulteradas em uma gaveta. Ironia do destino.

Figura 1: Obra “Da Janela do Quintal de Minha Casa”, exibida no 68º Salão de Abril Sequestrado.



Fonte: Autoria desconhecida.

Na disciplina de Laboratório de Expressões Contemporâneas, também ministrada pelo prof. Osmar, Rafael e eu, mais uma vez trabalhando em equipe, desenvolvemos um ensaio fotográfico a partir de uma *câmara escura*³ com visor cambiável. No dispositivo original, o visor da *câmara* precisa apresentar nitidez para que a imagem alcance a fidelidade do que se vê. Nós, no entanto, procuramos o caminho inverso, e produzimos seis visores adulterados com tinta, bordado, fogo e cortes de tesoura, de uma maneira similar ao processo que realizamos com as fotografias em nosso trabalho fotográfico anterior. Em cada visor, se encontrava um verso de uma poesia de minha autoria, que também se fixava à imagem projetada. Cada foto resultante do ensaio correspondia a um local estimado por nós em

² Efeito advindo das falhas que podem ocorrer no processamento de imagens em um computador. Existe um movimento voltado para a produção de imagens com esse efeito, denominado “Glitch Art”. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/07/24/glitch-art-da-subversao-ao-consumo>

³ Brinquedo óptico constituído de uma caixa de paredes opacas e pretas internamente, totalmente fechada, com exceção de um pequeno orifício feito em uma das paredes, por onde penetra a luz. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/fisica/camara-escura-orificio.htm>

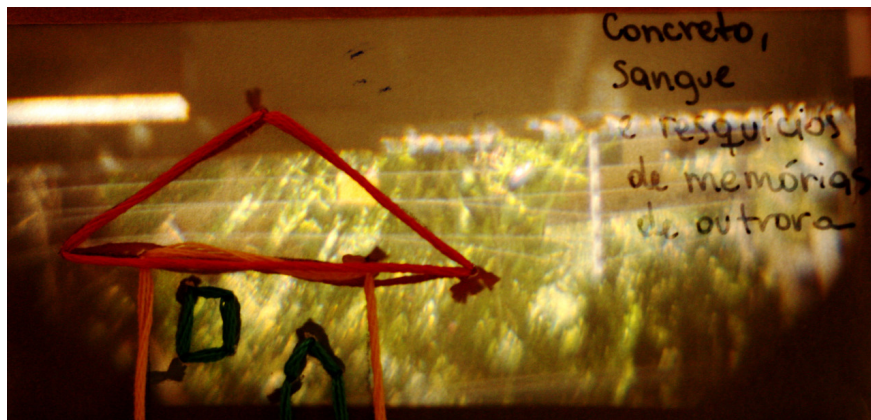
Fortaleza, visto que o poema atrelado às imagens falava sobre o conflito entre memória afetiva e o constante estado de mudança da paisagem urbana fortalezense.

Um dos lugares que registrei para o ensaio foi a casa de meus avós maternos, na época em que a D.A. em meu avô ficaria mais avançada. Fotografei a casa, quase imperceptível, e bordei uma casinha no visor, na tentativa de traduzir o que seria, de fato, essa casa que estava querendo relatar (Fig. 2).

Juntando todas as fotos, se lia o seguinte poema:

*“Antes que eu possa me reconhecer,
eu me esqueço.
Me deixo ser soterrada
por planos que não são meus,
por uma Fortaleza que quase não é minha.
Corpos-mercúrio:
concreto, sangue e resquícios de memória de outrora,
no mesmo futuro-fluido incerto.”*

Figura 2: Uma das fotos do respectivo ensaio. Autoria: Rafael Brasileiro e Emília Schramm.



Fonte: Acervo pessoal.

Novamente trabalhando juntos, agora ao lado de mais dois amigos, Rafael, Jéssika Barbosa, Pedro Luis Viana e eu realizamos o documentário “Deusa Olímpica”, em que tivemos que construir uma memória afetiva sobre a vida de Márcia Maia Mendonça, artista plástica trans de Limoeiro do Norte, que não se encontra mais aqui.

Quando trago o termo “memória afetiva” neste memorial, eu me refiro às reflexões de Espinoza a respeito do conceito de “afeto”. Segundo o filósofo, em seu livro

“Ética”, “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor” (ESPINOZA, 2009, p. 99). Não falo somente de afeição, mas, também, do que nos afeta diretamente, e das marcas de pessoas e acontecimentos em nossas vidas que nos impulsionam ao gesto de criação.

No desenvolvimento de “Deusa Olímpica”, aprendemos que, mais do que os entrevistados, as casas, os quadros, as ruas e as fotografias podem falar por si. Em várias fotografias resgatadas do acervo pessoal de Márcia, acompanhamos seu árduo processo de transição em meio à sociedade LGBTfóbica que a rodeava. Seus quadros desgastados com o tempo retratavam a luta contra o ostracismo que ela teve que travar.

Tentamos fazer um filme sobre alguém que não estava entre nós para nos mostrar uma trajetória do que poderia ser, então tivemos que elaborar uma narrativa a partir de nossas experiências. Com esse processo, percebi que o papel do documentarista, ao trabalhar com a memória de pessoas que já se foram, pode ir além da reprodução de uma história, e acabar produzindo ressignificações, relatos processuais, e aspectos além-quadro.

2.3 Travessias musicais; “Carros”

Desde 2013, eu escrevia músicas para o meu projeto musical solo, Emischramm, e as guardava em alguma gaveta no meu quarto. Não conseguia me convencer de que eu seria da área da música algum dia; eu fazia por pura diversão. Minhas músicas sempre falavam sobre minhas experiências cotidianas, sentimentos complicados, e situações puramente imaginativas. Através desse exercício de escrita criativa, eu conseguia inventar a minha própria linguagem para lidar com o desconforto.

Em 2015, minha avó Chica havia falecido de complicações da D.A., e eu estava começando a notar que o meu avô Evaldo estava iniciando o mesmo processo. Eram tempos difíceis, pois comecei a notar que ele estava em uma luta pessoal entre a independência que conquistou durante toda a sua vida, e a dependência que o Alzheimer impõe. Nada disso era justo, mas o tempo corria, e essa figura de linguagem era ilustrada em minha mente da forma mais tenebrosa possível. O tempo realmente corria, e ninguém podia prever em que abismo ele ia cair.

À medida que o processo da D.A. se tornou uma constante na vida de meus avós, eu sentia a necessidade de escrever algo sobre as recordações que eu ainda guardava deles. Naquela época, as mais distantes eram as do meu avô paterno, que havia morrido há seis anos,

e eram as que eu tinha mais medo de perder. Quando se perde um avô com treze anos, você consegue guardar apenas os momentos com ele que vieram após seus quatro anos ou mais. Não são, portanto, treze anos absolutos de convivência. Posso dizer, todavia, que ele foi o avô com quem eu menos convivi, mas com quem cultivei as melhores lembranças.

Decidi, então, escrever uma música sobre o meu avô paterno, como forma de firmar, em letra e melodia, a coleção de imagens mentais que eu arquivei de nós. Escrevi em uma tarde sem ninguém em casa, e ela ficou pronta em poucas horas. Essa música se chamou “Carros”, pois ele nunca aprendeu a dirigir, assim como eu. Pensava, na época, que essa era a maior característica que tínhamos em comum, mas, com o tempo, acabei descobrindo muito mais cruzamentos entre as nossas travessias.

A letra ficou da seguinte forma:

Se lembra

Quando tiraram você daqui?

Cê não sabia dirigir

E eu também

Se lembra

Quando era raro esquecer

Do que se podia fazer

E de quem era você?

Que o vento traga a lucidez

De palavras cruzadas e jornais

De alguns anos atrás

De um pouco mais de paz

Se lembra,

Se lembra de mim?

Do que eu costumava ser

Antes do fim?

Se lembra

De quando o verbo “perecer”

Era intransitivo

E eu pensava que você também ia ser?

Depois de escrever essa música, compus algumas outras que demoraram mais tempo para serem criadas e não foram tão pessoais assim. O ano de 2016 chegou, e com ele meu ingresso no curso de Cinema e Audiovisual. Fiquei um longo período sem compor.

Um caminho que sempre me interessou no curso foi o da multidisciplinaridade, e, por trabalhar com música, me identificava muito com os processos de meus colegas que não se enxergavam em uma área só. A princípio, as obrigações acadêmicas e minha vontade de pertencer a um só lugar adiaram um caminho que foi se revelando urgente com o tempo. Hoje, eu reconheço que minha formação tinha que ser híbrida, e que me encantava o que a junção de uma ou mais áreas artísticas poderiam ocasionar.

Um dos motivos que me levaram a ingressar no curso foi meu fascínio por videoclipes. Podendo ou não se enquadrar em narrativas lineares, videoclipes são possíveis de serem interpretados como escapes de realidade, ambientes oníricos e espaços de experimentação imagética. Arlindo Machado, em seu livro “A Televisão Levada a Sério”, explica, no capítulo “Reinvenção do Videoclipe”, que existe uma relação direta entre videoclipes e experimentação audiovisual, visto que muitos videoartistas e artistas visuais se aventuraram na direção de clipes para artistas da música (2000, p. 174). Além disso, o teórico afirma que os videoclipes quebram com o conceito de linearidade conservado na narrativa audiovisual clássica por entenderem que os planos fílmicos são independentes entre si (2000, p. 180) e acolhem a mescla de efeitos de imagem, listando no texto alguns clipes cujos diretores mostraram “sensibilidade para perceber um enorme potencial poético naquilo que a rotina produtiva considera erro, defeito, imperfeição ou amadorismo” (2000, p; 178).

Ao perceber que videoclipes poderiam adentrar o universo do subconsciente, da sinestesia e da cadência musical, e poderiam ser considerados, também, obras de caráter híbrido por atrelar música ao campo audiovisual, fui inspirada pelos videoclipes a buscar espaços de hibridização artística em outros trabalhos que fosse construir.

Ao longo da graduação, também pude trabalhar com a trilha musical de alguns filmes do curso, o que me fez pensar muito em como uma trilha sonora deve ser construída, e como ela pode ditar o andamento inteiro de um filme. Aqui, evidencio a diferença entre trilha sonora e trilha musical: a segunda está dentro da primeira. No artigo “Trilha Sonora: o cinema e seus sons”, de Bernardo Marquez Alves, ele diz que o que se compreende por “trilha

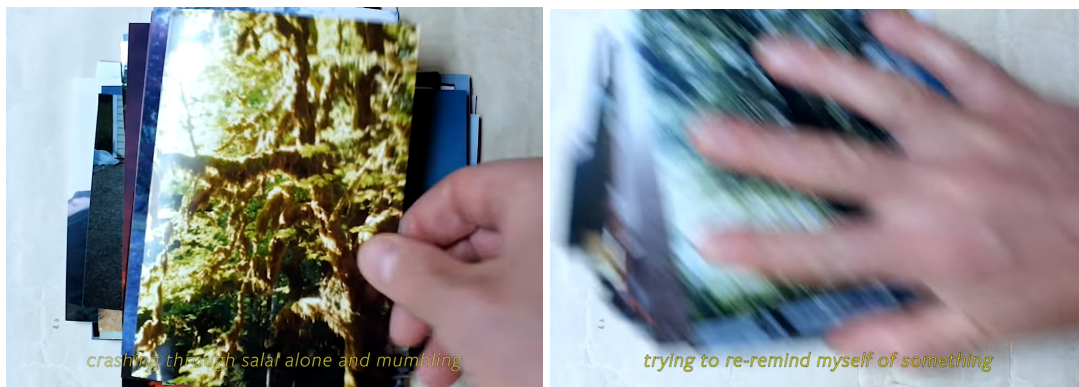
sonora” é tudo o que se constitui como audível em um filme – vozes, ruídos, qualquer som ou música, diegética ou não diegética (ALVES, 2012, p. 91).

Michel Chion, em seu livro “A Audiovisão”, defende que a trilha sonora de um filme não deve ser analisada como um elemento unitário, mas sim como a mistura de elementos que, em contraponto ou complemento com as imagens, conferem as diversas nuances de um filme (CHION, 2008, p.38). À vista disso, fui aprendendo o quanto os aspectos sonoros de um filme podem se enquadrar como organismos complexos e catalisadores de significado para a trilha imagética.

2.4 Referências filmicas

A primeira referência que serviu de inspiração para “Estrada de Quatro Mãos” foi o documentário “Microphones in 2020”, (Phil Elverum, 2020), obra que faz parte do mais recente lançamento de “The Microphones”, projeto musical solo do diretor.

Figura 3: Frames do filme “Microphones In 2020” (Phil Elverum, 2020)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=A7BkabF31ak&t=456s>.

“Microphones in 2020” nos revela fotografias de diferentes temas e locais, enquanto uma narração cantada pelo diretor, acompanhada por uma trilha musical composta também por ele, traz suas experiências da adolescência e vida adulta, assim como suas vivências no meio musical.

A obra é inteiramente narrada a partir de dois elementos: a música e as fotografias. As fotos, produzidas de maneira analógica, são dispostas no quadro a partir do manuseio direto destas. A mão de Elverum aparece a todo instante, desenvolvendo um movimento de montagem dentro do plano: aciona o ritmo, a escolha de cada motivo fotográfico, e, ao mesmo tempo, é a mão que retira cada bloco de fotografias, as varre como o

vento, e inicia um novo processo (Fig. 3). A relação direta entre fotografia e materialidade me fez refletir que, em um filme sobre memória, era importante tateá-la e, de forma literal, senti-la.

Philippe Dubois, em seu livro “O Ato Fotográfico e Outros Ensaios”, afirma que “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (1998, p. 314). Em “Microphones in 2020”, portanto, conseguimos sentir esta afirmação na forma como Elverum constrói um trajeto mnemônico formado pelas fotos que seleciona, e confere, também, um caráter sinestésico ao seu processo, por incluir a mão que tateia a forma física das lembranças.

Em relação aos blocos fotográficos que ele constrói, é importante ressaltar que, em seu filme, as fotos não são mostradas de forma unitária; elas são justapostas, misturando-se à fotografia anterior e seguinte. A imagem, portanto, torna-se algo como um *frankenstein*, com bordas que se juntam às outras, diferentes colorações, e alternâncias entre retrato e paisagem. Mais do que fazer uma análise mais aprofundada do conteúdo de cada imagem, ele nos convida a fazer a análise de um aglomerado de momentos. O processo que ele formula pode ser comparado com uma colagem; diferentes temas em um quadro só, formando uma unidade.

Por fim, outro fator de extrema importância em seu filme, a música, funciona como o fio condutor, direta ou indiretamente, das imagens que dispõe. O artista inicia a obra com oito minutos de duas faixas de violão tocadas simultaneamente, repetindo os mesmos dois acordes. Nessa duração, entramos num estado de transe. Novamente citando Chion, a música “é o amaciador da imagem e do tempo” (2008, p. 68), e podemos sentir isso com clareza na estrutura formulada por Elverum. A trilha musical também dita a intensidade que o documentário vai adquirindo progressivamente. Sua voz cantada evidencia, na parte instrumental da música, a quebra do fluxo temporal, ao narrar os acontecimentos de sua vida de forma não-linear.

Gostaria de mencionar, também, dois curtas cearenses: “A Festa e os Cães” (Leonardo Mouramateus, 2015) e “Monstro” (Breno Baptista, 2015), que me ajudaram a pensar a estrutura de um filme narrado a partir de fotografias, e a investigar os caminhos que a fabulação pode assumir em um filme documental.

Figura 4: Frame de “A Festa e os Cães” (Leonardo Mouramateus, 2015).



Fonte: <https://vimeo.com/107410481>

O primeiro detalhe que me cativou em “A Festa e os Cães” foi a fabulação a partir de fotografias analógicas. Mouramateus, que já trabalhou com a fabulação no documentário em filmes como “Europa” (2011) e “Mauro em Caiena” (2012), explora mais uma vez esse campo de atuação, ao narrar as festas que vivenciou e os caminhos que sua câmera analógica foi traçando de forma fantasiosa, e com a colaboração de amigos que festejaram junto com ele. As narrações de todos, inclusive, são pontos cruciais para o processo de criação de diferentes tons dentro da narrativa. Eles falam de si, conversam, divagam. A forma como os personagens narram, despreocupados em assumirem um tom de naturalidade da fala, se assemelha ao de um ator lendo um roteiro. Isso, todavia, confere formas de brincar com a realidade, de construir com o outro.

No filme, ele trabalha com uma estrutura parecida com a de Elverum em “Microphones in 2020”: um plano de fundo neutro, e fotografias (Fig. 4) que são passadas pelo movimento da mão. Em alguns momentos do filme, ele também justapõe algumas imagens, formando um mosaico parecido com o do filme citado anteriormente. O que os diferencia formalmente é o modo como a câmera se comporta; saindo da estrutura da câmera fixa, Mouramateus aplica *zooms*, o que produz uma visualização da materialidade das fotografias muito mais marcante. Conseguimos não só perceber as fotografias em si, como, também, sua textura, suas bordas, o grão. Isso nos permite uma multiplicidade de apreensões da mesma imagem.

Figura 5: Frames de “Monstro” (Breno Baptista, 2015)



Fonte: <https://vimeo.com/133614720>

“Monstro”, filme que relata o romance tortuoso do diretor com seu ex-namorado, Gabriel Rett, possui poucas imagens em movimento. Baptista, que é bastante conhecido por abordar a vivência LGBT em sua filmografia, consegue autobiografar de uma maneira sensível e visceral. Isso não é diferente nesse filme em específico. A obra é pautada por fotografias analógicas, cujo conteúdo não busca um movimento figurativo do olhar, mas imagens entrecortadas, muito próximas, com pouco ou muito contraste (Fig. 5). Baptista opta pela digitalização das fotos, o que lhe dá mais liberdade para manipulação da imagem no processo de montagem, como a expansão da escala de algumas delas, para evidenciar o estranhamento, e provocar mais dificuldade em analisar as fotografias de forma nítida.

Outro fator bastante importante de “Monstro” que captou meu interesse foi a dinâmica da trilha sonora. Esta é formada por três elementos: a voz off, o silêncio e a trilha musical. Essa última foi composta por Chinchilo, nome artístico de Roberto Borges, integrante da banda de rock experimental “máquinas”. Baptista, que realizou “Monstro” na disciplina de TCC, e que também foi aluno do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, explica em seu memorial que a trilha sonora objetivava, em suas palavras,

(...) partir de uma sonoridade doce e saudosista, passando por uma ambiência de fragmentação e confusão sonora, em seguida finalizando com uma canção de natureza crescente e catártica, que fosse um híbrido entre o que é melódico e o que é ruidoso, sendo a única a apresentar outros elementos além da guitarra em suas camadas. (BATISTA, 2015 p. 30)

As faixas da trilha musical, que evocam elementos do *dream pop*⁴ e *lo-fi*⁵, evidenciam alguns aspectos do filme, que transitam entre o fluxo de pensamento, o modo entrecortado de se lembrar do passado, e a emoção crua de um amor imperfeito. Guitarras e baterias eletrônicas com muita reverberação e distorção nos distanciam de uma estrutura musical “limpa” e nos aproximam de uma aura mais difusa e onírica.

No memorial, Baptista também explica que o filme era para ser narrado por uma pessoa próxima a ele (no caso, Rodrigo, seu amigo), mas não exatamente por ele mesmo, com o objetivo de contrastar a impessoalidade da voz com as imagens de caráter bastante pessoal do filme, e retirar qualquer camada de egocentrismo que pudesse surgir. O realizador, no entanto, depois de vários testes de narração, percebeu que sua voz tinha que estar lá, por apresentar, em suas palavras, “um tom vacilante e de hesitação que trazia um tipo de fragilidade (...) essencial à narrativa, para que ela se mostrasse honesta e potente” (BATISTA, 2015, p. 26).

O silêncio e a tela preta, utilizados como cortes secos, são postos para marcar a narração de forma mais incisiva. Não se anuncia o momento que eles vão chegar, mas aparecem nas horas certas. Eles vêm como um respiro brusco em meio ao turbilhão de sensações que nos são projetadas. Essa dinâmica de variar os elementos não se dá apenas pelos “vazios”: muitas vezes, a trilha musical se apresenta só, como uma segunda narração, no papel do indizível.

A partir das músicas criadas para o filme, da narração e dos silêncios, Breno configura os personagens da trama de “Monstro”, e seus diferentes andamentos não objetivam formar uma voz em uníssono, mas os diferentes matizes de uma narrativa pessoal.

Por fim, vou falar sobre duas obras de Alan Berliner, documentarista norte-americano, que me marcaram bastante no processo de formulação de meu documentário: “The Family Album” (1986), e “First Cousin, Once Removed” (2012).

⁴ Dream pop (ou dreampop) é um gênero musical do rock alternativo e neo-psicodelia que se desenvolveu durante a década de 1980. O gênero aborda uma preocupação com as atmosferas sonoras e texturas ambientais, tanto quanto à melodia doce e romântica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dream_pop

⁵ “(...) estilo de produção musical que usa técnicas de gravação de baixa fidelidade (low fidelity).” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_\(g%C3%AAnero_musical\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_(g%C3%AAnero_musical))

Figura 6: Frame de “The Family Album” (Alan Berliner, 1986). Figura 7: Frame de “First Cousin, Once Removed” (Alan Berliner, 2013).



Fontes: PBS / IndieWire

Berliner traça, em sua filmografia, temáticas relacionadas a filmes de família e processos de fabulação no gênero documentário. Meu primeiro contato com sua obra foi quando eu assisti o filme “The Family Album”. Nele, o diretor se apropria de filmes produzidos por diversas famílias, e, em um movimento parecido com o de “Supermemórias”⁶ (2017), de Danilo Carvalho, ele coleciona diversos momentos e temas familiares (Fig. 6), a fim de combinar símbolos e blocos imagéticos que conversam uns com os outros. Berliner os organiza em quadro para nos dizer que as experiências em família podem ser universais e atemporais, mas sem deixarem de ter suas particularidades.

Consuelo Lins e Thais Blank, em seu artigo “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”, se utilizam das teorizações de Eric de Kuyper para explicarem que os filmes familiares, de simples artefatos no campo do registro, são extremamente importantes para que compreendamos a história do mundo. Elas explicam que

Em “Aux origines du cinéma: le film de famille”, Eric de Kuyper afirma que os filmes domésticos mudam de status quando são depositados em um arquivo público. De souvenirs familiares destinados ao uso dos íntimos se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida. Para o autor, além de interesse histórico, os filmes amadores possuem força e autenticidade refrescantes. Em meio à saturação da produção audiovisual, tomamos consciência de uma certa “força original” das imagens amadoras, como se na sua autenticidade e no seu despojamento elas guardassem uma dimensão perdida do cinema. (LINS E BLANK, 2012, p. 58).

⁶ Sinopse: “Um olhar poético sobre a cidade de Fortaleza-CE a partir de registros caseiros e super 8mm das décadas de 60, 70 e 80. Este é um fruto de uma manifestação da cidade no ato de doar suas memórias para uma poesia coletiva. Conduzido por uma série de pequenos filmes caseiros que mostram famílias e lugares que já não são os mesmos.” Disponível em: <https://alumbramento.com.br/supermemorias/>

Sendo assim, em seu processo arqueológico de investigar arquivos de família que não são seus, Berliner nos mostra a importância de se lidar com a memória coletiva para entendermos como a dinâmica familiar, de cunho particular, pode ser uma aula sobre a história da sociedade.

O outro filme do diretor, “First Cousin, Once Removed”, é uma obra que mexeu muito comigo. Assim que terminei de vê-lo, me encontrei em um misto de alegria e tristeza. Alegria, pois finalmente havia encontrado um diretor que relatou a doença de Alzheimer de uma maneira sincera e poética; e tristeza, pois eu reconhecia muitas coisas que aconteciam ali. Na jornada de capturar a doença de Alzheimer em seu primo, poeta e estudioso das Letras Edwin Honig (Fig.7), eu vi o meu avô materno em seus olhos arregalados, e minha avó paterna no modo de se perder entre as conversas. Foi dolorido vê-lo padecer, pois eu já tinha visto esse modo de padecimento.

Não vou mentir; fazer um filme sobre a perda de um avô e sobre o processo da D.A. em seus outros três avós não é uma tarefa fácil. Você acaba mexendo com emoções que queria que estivessem engavetadas. Diferente de Berliner, não quis bater de frente com meus familiares, ou filmar a minha avó materna, ainda viva. Além de ter intenções diferentes em meu projeto, eu sentia que retratar o Alzheimer dessa forma me machucaria muito. Respeitar os meus limites foi crucial para que eu pudesse continuar com meu projeto, mas foi muito reconfortante ver que alguém como Berliner pode orquestrar os encontros, os modos de filmar e a poetização de uma patologia de forma exemplar.

Berliner trata a D.A. da forma mais coerente: em um processo não-linear. A maneira mais respeitosa de se falar da doença não é mostrando, a cada plano, a deterioração do paciente. Ele mistura momentos em que ela está mais avançada com momentos em que Honig ainda consegue exercitar momentos de lucidez. O diretor também se utiliza da criatividade para poder realçar, em Honig, sua genialidade, mesmo em face à doença.

Mais uma vez, o diretor também recorre à fabulação para retratar o modo como Honig vê o Alzheimer, e como ele o apreende a partir de seus relatos. Berliner utiliza diversas imagens de arquivo para evidenciar suas entrevistas com o primo: um trem vagando nos trilhos; um barulho de bomba explodindo; árvores formando e perdendo suas folhagens com as estações; o ambiente subaquático. Tais alegorias imagéticas narram o passar do tempo, o subconsciente, o borbulhar dos pensamentos, a dualidade entre construir e destruir.

Ao longo do filme, Berliner retrata as conquistas e derrotas de Honig enquanto pessoa lúcida: a morte de seu irmão; a separação de seus pais; seu mérito excepcional como professor de Literatura; seu casamento feliz, porém abruptamente terminado devido ao câncer

fatal de sua esposa. Sua vida é narrada de forma memorialística, porém não-cronológica, e, em boa parte do filme, conseguimos sentir empatia com os caminhos que Honig criou.

Nos momentos finais, uma surpresa nada agradável; apesar da sua fama exitosa como estudioso das Letras, ele era um péssimo pai. Entre vários depoimentos amargurados de familiares, Berliner entrevista Jeremy, um dos filhos, que tenta compreender, com certa dureza e candura, o modo como seu pai agia. Ele relata um momento em que Honig, com raiva de algo do que fez, rasga suas fotografias. Uma analogia muito dura para retratar a virada que o destino tomou.

Essa forma de se construir a memória de uma pessoa com Alzheimer foi, para mim, extremamente significativa de se observar. Muito mais do que falarmos sobre os nossos familiares, não podemos nos esconder sob o manto do perdão e gratidão imensuráveis. A mácula está ali; ela pode, sim, ser contada. É esperado que as cicatrizes deixem marcas. Por que apagá-las? Qual o sentido?

Minha família, com toda a sua boa-vontade, nunca permitiu que falássemos dos mais velhos ou os mais enfermos com seus momentos ruins. Apenas os bons, apenas os que ficam bonitos em nossa língua portuguesa. Berliner nos mostra, porém, que a construção de uma memória não implica destruir as ruínas.

3 QUATRO AVÓS, QUATRO MÃOS

Ao começar a escrever este breve capítulo, um dilema surgiu: falo minuciosamente das memórias de cada avô ou avó meus, suas datas de nascimento, suas profissões, conquistas em vida, nome dos filhos, amor por cada neto ou neta? Ou me atenho a um processo de perda, de esquecimento, de falta, de espaços vazios?

Desde o início do processo de formulação de “Estrada de Quatro Mãos”, eu desejava escrever e falar sobre meus avós de forma que as informações factuais pouco importassem para a apreensão da narrativa. Como eu já havia enfrentado problemas em falar sobre familiares no tema anterior de meu TCC, eu queria me esquivar de conseguir informações com terceiros, e produzir uma visão pessoal a partir de um quebra-cabeças incompleto de recordações e um jogo da memória que não cria pares idênticos, mas que tentamos criar semelhanças para continuar na brincadeira.

Entrevistar outras pessoas para criar uma memória concreta de meus avós seria o começo de uma construção de identidades que eu não vivenciei, de informações que poderiam inibir meu imaginário, e de um processo de performance meu para tentar me enquadrar a um

modelo biográfico aos moldes normativos. Meu principal interesse, ao descrever meus avós, não seria falar do que eu lembro com exatidão, mas sim falar sobre processos de deterioração. Escolho, portanto, falar sobre as peças que ainda consigo guardar.

3.1 Vovô Romeu

Meu avô paterno, Romeu Duarte, morreu em 2009, de câncer de intestino. Lembro de sua morte como um acontecimento de poucos meses, e de forma dilacerante para a minha ainda-crença de que avós viviam para sempre. Não fui ao velório; tinha medo de ver e sentir um corpo sem calor. Queria sempre ter em minha mente os seus movimentos, sorrisos e seu sotaque mineiro.

Nascido em Belo Horizonte, filho de uma mãe descendente de italianos e de um pai descendente de ex-escravizados africanos, ele guardava álbuns de família que mostravam registros de suas origens europeias, mas que omitiam a cor de sua pele. Militar, na função de mecânico de voo da Aeronáutica, colecionava alguns discos de jazz e blues que adquirira em passeios a trabalho pelo exterior.

O amor à sua esposa e à sua família o fez fincar pernas no Ceará. Quando mais jovem, gostava de levar um estilo de vida boêmio, o qual prejudicou sua saúde, e o levou a substituir o álcool e o cigarro pelo refrigerante, um vício “menos ruim”. Em um de seus últimos esforços para conseguir ter uma vida mais saudável, comprou um Juicer Philips Walita, que acabou virando herança destinada para mim quando ele morreu.

Gostava da cultura norte-americana, e preferia as leituras corriqueiras às mais profundas, sendo um ávido leitor da Reader’s Digest e jornais. Gostava, também, de fazer palavras cruzadas, hábito que passou para o meu pai. Sempre que chegava em sua casa, encontrava-se um jogo com poucas palavras a serem inseridas, ou totalmente finalizado.

Com seus netos, foi o melhor avô que ele poderia ter sido. Bastante disponível, fazia os melhores passeios conosco. Ele não dirigia o carro que nos levava, mas dirigia a saída. Os jantares tinham direito a entrada, sobremesa, o prato mais delicioso e o que mais quiséssemos. Gostava de nos presentear com frequência e de dar o maior sorriso que coubesse em sua boca e sua dentadura.

Do começo até o fim de sua luta breve contra o câncer, ele se manteve lúcido durante todo o processo. Não foi só o primeiro luto que enfrentei com um avô, também foi a única experiência que tive com um avô que sabia o que estava acontecendo ao redor. Sua consciência de que a morte se aproximava fortaleceu a dor da perda. Bazin, em seu ensaio “ A

Ontologia da Imagem Fotográfica”, diz que “a morte é senão a vitória do tempo” (BAZIN, 1991, p. 19), e meu avô, agora, se assumia lutador até o último minuto.

Phillipe Ariès, em seu livro “O Homem Diante da Morte”, explica que a morte se tornou, na Idade Moderna, um "fenômeno técnico", um fenômeno "dissecado, cortado em pedaços por uma série de pequenos passos que finalmente tornam impossível saber qual deles era a morte real, em qual deles se perdeu a consciência ou a respiração parou" (ARIÈS, 2014, p.88). Lidar com uma tecnicidade, com uma análise fria de um câncer que se alastrou rapidamente, foi o meu primeiro encontro com o mistério.

3.2 Vovó Chica

Minha avó, Francisca Façanha Valente, morreu em 2015. Com ela, tive o primeiro contato com a doença de Alzheimer, e primeira experiência em ver uma pessoa passar por todas as etapas da doença.

Ela, que perdeu a mãe aos treze anos, começou a bordar como forma de complementar a renda familiar. Em sua juventude, gostava de passear com suas amigas no Centro da Cidade, e ornava seus álbuns de fotos dos registros dos passeios com desenhos feitos à mão e uma caligrafia invejável. Estudou em um colégio de freiras, de que sempre falava, e, depois, foi professora praticamente a vida toda, tendo ensinado no Colégio Visconde do Rio Branco. Era uma pessoa de personalidade forte, bastante independente em seu cotidiano e não suportava quando a contrariavam.

Convencida pelo meu avô Romeu a constituir família em Minas, ela não se adaptou ao local, e fez com que sua família voltasse para a Fortaleza que tanto gostava. Morou alguns anos na Base Aérea por causa do emprego de seu marido, e depois se mudou para a casa em que habito atualmente. Começou a se aventurar pelo mundo da pintura em porcelana, tornando-se professora para algumas turmas de poucas alunas. Pintava flores, palhaços, meninas da pele rosada. Gostava de cozinhar e colecionava vários livros de receitas, além de escrevê-las em cadernos que guardava.

A primeira vez que vovó Chica apresentou os sintomas do Alzheimer foi por volta de 2002 ou 2003. Depois de uma consulta ao neurologista, que sugeriu o tenebroso diagnóstico e a receitou alguns medicamentos, ela os jogou todos fora. Alguns anos antes de seu marido morrer, ela apresentava alguns lapsos, mas nada que significasse uma falha cognitiva muito grave. Após a morte do vovô Romeu, no entanto, o caminhar da doença acelerou-se, intensificado pelo luto que minha avó vivenciou.

A partir do diagnóstico da D.A., se inicia, nos familiares, um processo de (re)conhecimento do paciente; aquela pessoa nunca mais será a mesma, e cada dia será importante para poder conter os avanços físicos e cognitivos da doença. Cada lembrança é uma vitória, e cada recuo é a frieza com que o Alzheimer avança.

Daniela Feriani, em sua tese de doutorado “Entre sopros e assombros: Estética e experiência na doença de Alzheimer”, diz que “O familiar-cuidador, além de narrar e assegurar o cotidiano do doente, travando com ele um embate narrativo e performático, é também aquele que precisa fazer a mediação – ou a dobra – entre a rotina e a criatividade” (FERIANI, 2017, p. 97). Com isso, nós, familiares, fizemos com que minha avó tateasse seus crochês, cantasse músicas de sua juventude, falasse o abecedário com as poucas palavras que se lembrava.

Seus últimos anos foram o meu encontro com uma outra versão de minha avó: mais calma, mais passiva, mais estrangeira. Aguentou o que podia dos efeitos da doença, e sua morte foi a conclusão de uma dor. Em seu velório, o primeiro de um avô/avó que compareci, senti o peso não somente da perda de meus avós paternos, mas de toda a trajetória árdua que vovó Chica passou. Com o Alzheimer, infelizmente, o processo de luto se inicia assim que o diagnóstico é confirmado.

3.3 Vovô Evaldo

Meu avô, Pedro Evaldo Schramm, morreu em 2017, por complicações causadas pela D.A. Vivenciei, pela segunda vez, a ruína de um reconhecimento. Apesar de já tê-la conhecido com minha avó Chica, não foi menos doloroso ou mais familiar.

Ele sempre almejou a estabilidade em sua vida, e sempre foi considerado um homem muito íntegro e respeitado. Tendo frequentado o Mosteiro dos Jesuítas, em Baturité, quando criança e os anos iniciais da adolescência, precisou, aos dezesseis anos, deixar aquele lugar de que tanto gostava para trabalhar e ajudar a família financeiramente. Tendo se encantado com os estudos de latim, aprendido no mosteiro, tornou-se uma pessoa bastante exigente no que se refere a seguir a norma culta da língua portuguesa. cursou Letras e Direito na faculdade.

Foi funcionário de um banco estatal em boa parte de sua vida e gostava de tal ocupação. Sempre muito correto em suas ações, jamais aceitou favores; minha mãe disse que ele poderia ter ganhado um pouco mais de dinheiro se aceitasse as propostas que seus amigos

lhe sugeriram. Com orgulho, ela diz: ele jamais aceitou. Ele se sentia mais seguro em seguir até demais as regras do jogo, e não se importava em voltar uma ou duas casas se precisasse.

Gostava bastante de ouvir ópera, apreço tal que nos levou a contratar um cantor lírico para performar em sua missa de sétimo dia. Amava minha avó materna. Amava seus sete filhos. Amava os netos. E, em sua forma de amar, sempre se mostrava verdadeiro. Era rígido quando precisava, mas o amor estava até nas repreensões.

Comprava carros com espaço para toda a sua família, e que os levassem para viagens não muito programadas. Com certo esforço, construiu uma casa que abrigasse não só as pessoas de sua convivência familiar, mas todas as lembranças que poderiam ser guardadas. Construiu, também, um sítio a certas dezenas de quilômetros de distância, para as gerações futuras que levariam seu sobrenome, e para desfrutar de sua aposentadoria precoce, adquirida quando tinha menos de cinquenta anos, por ter começado a trabalhar ainda quase um garoto.

Sempre gostou de levar a vida com bastante independência e o diagnóstico de Alzheimer veio como uma demolição. Não se sentia à vontade com cuidadoras, visitas mais demoradas ao médico, e filhos preocupados com o andamento das coisas. Ele, porém, se deixou ser cuidado. Não podia escolher; aconteceria de qualquer jeito.

Suas frases ficaram mais abertas, seu olhar mais perdido, e suas emoções mais indistinguíveis. Chorava para poder dizer que estava feliz. Na última vez que o vi, em uma de suas últimas visitas ao hospital, cantei Luiz Gonzaga para ele. Por experiência pessoal, as músicas de Gonzaga sempre fazem despertar lembranças no idoso residente no Ceará. Cantei como quem oferece um remédio. Ele se foi alguns dias depois.

3.4 Vovó Neném

Minha avó materna, Maria Santiago de Oliveira Schramm, ainda mora naquela grande e querida casa. Mesmo com as complicações advindas da D.A., ainda tenho o privilégio de sentir o sangue pulsar em suas rugas. Como já citado anteriormente, ela não me vê, não me reconhece e nem reconhece onde estamos, ou que dia é hoje, mas pouco importa. Naquele instante, se eu digo que eu sou sua neta, mesmo por pouco tempo, ela acredita em mim. Será, então, que ainda há a réstia do que sobrou das lembranças?

Talvez minha avó seja muito gentil para dizer que sou uma estranha. Ela sempre foi assim. Nascida em uma fazenda no interior de Russas, era a mais velha do segundo casamento de seu pai, que gerou mais quatorze filhos e filhas. Ela não dava trabalho. Estudou

em Russas, e, depois, veio para Fortaleza cursar o Normal, conseguindo se formar como professora.

Por mais que seja, para mim, difícil admitir tal fato, sua vida mudou e ganhou mais sentido quando conheceu meu avô. Apesar de ter muito carinho pela história de amor de meus avós, cheia de romantismo e com direito a bodas de ouro, minha avó Neném se apagou um pouco de suas habilidades. Virou a esposa; a mãe; a responsável pelas compras da casa; a que leva o sobrenome alemão. Ela escrevia muito bem, e talvez poderia ter se imposto mais. Apesar de sua consequente submissão, ela era sincera quando algo a incomodava, e se importava muito em fazer as pessoas felizes.

Em seu mundo de dona-de-casa, se sentia um pouco isolada. Não tinha muitas amigas, e seu ciclo afetivo era mais voltado para o meu avô e para a família. Ela, também, era bastante discreta; ao escrever sobre ela, sinto a necessidade de me bastar por aqui, e não ir mais a fundo sobre sua vida pessoal. Posso tangenciar, talvez, com um poema de Cecília Meireles, intitulado “Encomenda”⁷:

*Desejo uma fotografia
como esta — o senhor vê? — como esta:
em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.*

*Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.*

*Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda resta,
ponha uma cadeira vazia.*

Quando meu avô estava no meio de seu processo com a D.A., vovó Neném começou a apresentar seus próprios sinais. Não a avisamos quando meu avô morreu; assim como minha avó Chica acreditava que meu avô Romeu “saiu e volta já já”, o mesmo se deu

⁷ Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/5290/encomenda>

com minha avó Neném. Aos poucos, as lembranças mais sólidas de sua vida foram se dissipando, e o que ficou foi o eterno presente, o que se pode fazer agora. Ainda bem que ainda se tem o agora para poder aproveitar.

4 SER PEDESTRE

4.1 O título

O título deste documentário surgiu de um trâmite burocrático; precisava preencher o termo de compromisso do TCC, e no documento teria que constar um título para o meu trabalho. Gostaria de dizer que foi complexo chegar até a escolha mais satisfatória de palavras, mas a verdade é que eu precisava nomear um processo para conseguir executá-lo.

Eu já sabia o que queria fazer, mas o título do trabalho ainda não tinha um formato definido em minha cabeça. Pensei, então, em me ater à ideia inicial da música “Carros”: uma analogia à inabilidade com automóveis que me ligava ao meu avô. Até hoje eu não dirijo, então minha experiência com estradas e autonomia é majoritariamente como pedestre.

De repente, veio a ideia para o título: “uma estrada de quatro mãos”. Ao mesmo tempo em que senti a euforia de conseguir nomear um processo, eu fiquei me perguntando como eu pude conceber uma ideia tão sem sentido. Estradas não são capazes de possuírem quatro mãos, e apenas uma pessoa que desconhece profundamente meios de locomoção de veículos poderia imaginar um conceito como esse.

Ao invés de modificar o título, no entanto, eu dei preferência para o equívoco. Quando o formulei, imaginei cada mão como um avô ou avó, com seus diferentes tráfegos e velocidades, mas todos em um mesmo espaço. Um impossível espaço. Eu seria a pedestre, atravessando e sendo atravessada, passeando por todas as quatro mãos, e, dessa vez, segura dos fluxos que viriam.

Essa formulação sobre o atravessamento se relaciona com o que Jorge Larrosa Bondía, em seu artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, exprime a respeito dos diversos significados que a palavra “experiência” pode ter. Em grego, por exemplo, sua etimologia confere o sentido de “a travessia, o percorrido, a passagem: peirô, atravessar; pera, mais além; peraô, passar através, perainô, ir até o fim; peras, limite.” (BONDÍA, 2002, p.25). A estrada que eu propunha configurava, também, um estudo sobre a experiência.

A escolha por uma alegoria se deu por um interesse em estudar o processo de fabulação da narrativa de cada avô e avó meus. Um título que fabulasse seria condizente com um documentário sobre a invenção de uma memória. Na ausência de seus corpos, eu seria a responsável por evocar presença, e, como fazia vovó Chica, aprender os pontos por conta própria para poder bordar trajetos até que eles fizessem sentido. Mas como? Como preencher lacunas, descrever a silhueta de fantasmas, ser a responsável por biografar meus familiares sob minha ótica?

A própria estrutura do documentário, segundo Jacques Rancière, em seu artigo “Ficção Documental: Marker e a ficção da memória”, já se constitui como um elemento que contesta o real. Segundo o teórico, o filme documental “não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender” (2013, p. 180). Um pouco antes, ao falar sobre memória, e sobre sua descrença no conceito de memória atrelado à abundância de informações que a construa, ele elabora a seguinte reflexão:

A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações, como o *Systimaton pragmaton*, o “arranjo de ações” mencionado em Poética, de Aristóteles, e que ele chama de *mythos*: não é o “mito” relacionado ao inconsciente coletivo, mas à fábula e à ficção. A memória é uma obra de ficção. (RANCIÈRE, 2013, p.180)

Rancière argumenta que um filme documental se utiliza da fabulação para poder construir novas possibilidades narrativas, e brincar com um conceito de memória que, por si, não se constitui como um elemento sólido. Desse modo, optei pela não-factuality do título para evidenciar o modo como meu documentário era resultado de um gesto de criação com a realidade, que não pretendia alcançar sua total fidelidade.

4.2 Primeira escrita da narração

O esqueleto do documentário surgiu, primeiramente, da música “Carros”. Estava com vontade de produzir um texto que seria falado por mim ao longo do documentário, e que seria um fio condutor do processo de montagem.

A princípio, esse texto expressava a relação entre a letra de “Carros” e a rota de cada avô/avó que passou pela minha vida. Decidi, desde o princípio da escrita do texto, que ele seria dividido em “atos”, em que cada um deles seria dedicado a um avô ou avó. O prólogo seria centrado no momento em que eu decidi escrever “Carros”, e sobre o que eu estava sentindo nesse dia antes e após ter escrito a música. Ele abordaria, também, a minha

primeira experiência com a morte de um familiar próximo (no caso, meu avô Romeu). O epílogo constituiria uma relação entre a minha avó Neném, a única entre meus avós que ainda está viva, e as minhas memórias do passado que ainda consigo guardar.

Desde o começo da escrita, quis que a estrutura do texto seguisse a linha do tempo das datas de falecimento de cada avô ou avó. A partir disso, eu queria, também, escrever de forma cronológica sobre a vivência que tive com eles. De alguma forma, porém, essa rigidez com a linearidade foi se dissipando ao longo do processo de elaboração do texto, pois percebi que as memórias que eu tinha com meus avós não eram cronológicas, tampouco fiéis à realidade. Acontecimentos que, para mim, haviam se dado em uma certa ordem, se mostraram embaralhados e difusos à medida que eu tentava relatá-los. Decidi, então, seguir de uma forma não tão rígida a linha do tempo que havia planejado, e me deixar vagar por uma linha do tempo inventada.

Virgínia Kastrup, em suas teorizações sobre a palavra “Inventar” no livro “Pesquisar na Diferença: Um abecedário”, explica que tal palavra significa, em sua própria etimologia, um processo de arqueologia dos elementos, fazendo com que o processo não se configure em um trajeto linear, mas em experimentações diversas, sem um roteiro planejado. Segundo a autora,

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação e de conexão entre fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, como num *puzzle*. A invenção se dá no tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, produzindo, a partir dela, bifurcações e diferenciações. O resultado é necessariamente imprevisível. (KASTRUP, 2012, p. 139)

Logo, inventar não seria, no processo documental, falsear histórias e o modo como elas se deram, mas sim realçá-las. Novamente citando Rancière (2013), “fingire” não significa inicialmente “fingir”, mas “forjar” (2013, p. 180). “Forjar”, segundo o dicionário Michaelis, pode significar “criar algo novo”, “inventar”⁸. A invenção de um trajeto para a evidenciação dos que eu já havia guardado, portanto, seria crucial para o andamento de minha escrita.

O final do texto, para mim, era fundamental para travar uma comparação entre o processo de Alzheimer / Morte de meus avós e o meu próprio medo de esquecer as pessoas, seus rostos, e suas passagens pela minha vida. À medida que vou crescendo, as memórias que guardei de meus avós, antes vívidas, acabam apresentando *glitches*, rasgos e borrões, e, ao mesmo tempo em que temo esse caminho irreversível, fiquei com vontade de abraçá-lo, e de

⁸ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=QBBE>

aceitá-lo como um processo natural do funcionamento humano. Com o Alzheimer de meus avós, eu tive que aceitar virar uma desconhecida em suas memórias. Percebi, então, que a melhor maneira de concluir o texto seria perdoar o meu próprio estranhamento por mim mesma.

Este primeiro esboço continha as informações básicas que precisavam ser ditas: quem eram meus avós, como era minha relação com eles, por que eu decidi escrever uma música contendo um pouco de suas histórias em cada verso. Precisava, porém, preencher ainda mais as lacunas que havia deixado. Sendo assim, planejei fazer uma segunda versão, ainda mais detalhada.

4.3 Segunda escrita da narração; Início da coleta e seleção de fotografias

Enquanto estava imersa no movimento de escrita, eu fiquei muito fascinada com a manipulação das fotografias nos filmes “Microphones in 2020” e “A Festa e os Cães”: a maneira como eles, em um quadro vazio, passavam as fotos uma a uma. A partir disso, comecei a refletir sobre como eu poderia produzir modos de contar as histórias de meus avós e minhas relações com eles somente a partir de fotografias, e utilizando o movimentar da mão como uma maneira de me colocar em quadro, mediar os acontecimentos, e lidar com os imprevistos dos “mosaicos”, ou justaposições, que as fotografias poderiam causar umas nas outras.

Eu tinha prioridade, também, em trabalhar com fotografias analógicas. Em meus trabalhos fotográficos passados, estudei bastante sobre a materialidade inerente ao modo analógico de fotografar, e sobre como essas fotos estão mais suscetíveis à corrosão causada pelo tempo. Não me interessava apenas o caráter nostálgico das fotografias, mas também a possibilidade de manuseio destas. Tinha vontade de trabalhar com o que se desgasta naturalmente com o tempo, em contraste com os múltiplos meios de armazenamento de imagens digitais que temos à nossa disposição. Para mim, a real essência da memória humana é sua imperfeição e sua efemeridade.

Novamente citando Dubois, o autor se debruça sobre o apego à materialidade da fotografia como um desejo de adquirir fragmentos do passado. Ele diz que

Ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato - jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um

simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança *palpável*. (DUBOIS, 1998, p. 313)

No meu caso, em que a memória inscrita no ato fotográfico pode ser tudo o que me resta, acho imprescindível investigar o que ainda pode ser resgatado no papel.

Entre a primeira e a segunda versão do texto, comecei a vasculhar caixas e mais caixas de fotografias; a caixa que encontrei no apartamento de meus avós paternos, as que eu havia guardado aqui em casa, as que guardavam álbuns de fotos na casa de meus avós maternos. O movimento ainda não era de seleção, mas sim de coleta; tudo o que pertencia a eles ou que estava guardado aqui, eu estava coletando. Queria trabalhar com o máximo de material possível. Passei vários dias encontrando fotografias deles mesmos, de desconhecidos, minhas. De repente, minha escrivaninha estava lotada de fotografias, e ninguém em minha casa sabia o que eu estava tramando.

A partir desse primeiro movimento de coleta, comecei a ensaiar uma seleção das fotografias. Considero um “ensaio”, pois era muito difícil visualizar uma ordem clara a partir do que eu estava coletando. Percebi, então, que eu tinha que trabalhar com temas centrais, ramificando em subtemas. Os temas centrais seriam focados em cada “ato” da primeira versão do texto, ou seja, seria focado em cada avô/avó. As fotografias, no entanto, não necessariamente precisariam falar de uma forma objetiva de cada um; elas não buscariam apenas seus rostos, suas aparições dentro de quadro. Elas poderiam falar de aspectos além-quadro, como elementos relacionados a eles, sentimentos meus, e aspectos inerentes ao texto, como um acompanhamento imagético.

Em “Microphones in 2020”, Elverum, ao falar sobre suas experiências dentro de seu projeto artístico, complementa sua narração com fotografias cujo sentido não está inteiramente ligado ao que está relatando. Mesmo assim, o espectador consegue acompanhar sua linha de raciocínio. Eu estava pensando, portanto, em organizar blocos de fotografias de forma que, mais do que uma descrição exata de meus avós feita por mim, estes se qualificariam como um fluxo de pensamento sobre a presença deles em minha vida, e as fotografias ilustrariam essa analogia como a janela de um carro em movimento.

4.3.1 Arquivos de meus avós paternos

A primeira seleção que fiz foi com as fotos de meus avós paternos. Na caixa, havia fotos de festas de família, o casamento de meus avós, minha família de Minas Gerais, a única foto que restou da família de minha bisavó paterna no começo do século XX, e

inúmeras fotos de desconhecidos. Me deparei lidando com memórias que ficavam cada vez mais confusas para mim, principalmente por se misturarem com fotos de pessoas que eu nunca havia sequer conhecido.

Um aspecto que me chamou a atenção assim que me deparei com essas fotos foi em relação à variedade de formatos, papéis fotográficos e nuances do preto-e-branco ao rosa-alaranjado. Uma fotografia dos anos 50 andava de mãos dadas com uma dos anos 70, visto que ambas tinham texturas, papéis e cores parecidas. A não-linearidade que havia pensado para o documentário, portanto, veio imbricada à pesquisa. O que estava previsto como uma construção se tornou o processo natural com que essas fotos foram se mostrando.

Assim que visualizei as fotos uma a uma, delimiti os seguintes critérios de seleção e organização: fotos em que conheço as pessoas; fotos em que não conheço as pessoas; fotos de lugares, sem ninguém.

O motivo pelo qual defini esses tópicos se deu pelo modo de organização formado pelo sensível. A princípio, pensei que seria mais fácil trabalhar com fotografias de pessoas que não me despertavam as mesmas afetividades do que com as de pessoas que já passaram pela minha vida. Achava que com estas imagens o poder de criação, de invenção em cima da minha apreensão era muito mais bem manejado do que com imagens de pessoas conhecidas, que eram embebidas de sua personalidade. No decorrer do processo de seleção e organização das fotografias, contudo, percebi que estava enganada: falar sobre meus avós não era muito sobre utilizar rostos outros, mas sobre extrair o máximo do que eu conhecia e não conhecia de cada avô/avó, e de tornar seus rostos conhecidos e desconhecidos ao mesmo tempo.

As fotos de lugares, sem pessoas, poderiam significar espaços que falavam por si, e que podiam ser postos na narrativa como os planos de arquivo de Berliner em “First Cousin, Once Removed”: seu sentido se daria pelo exercício da imaginação. Fotos antigas de cidades, vales, imagens aéreas, em conjunto poderiam formar um não-lugar, ou um espaço ilustrado que, para mim, poderia ser interpretado como um quadro em branco.

Junto com as fotografias, encontrei, também, documentos. Carteiras de identidade, de trabalho, de habilitação. Estava ansiando por cartas, declarações secretas e bilhetes amorosos, mas me deparei com registros puramente burocráticos. Outro registro não-fotográfico que encontrei foi um livro de receitas escrito à mão pela minha avó paterna. Em meio às delicadezas das colagens de fotos de revistas e sua letra cursiva, uma descrição clara e direta de como fazer um pé-de-moleque. Entrar em contato com as memórias de minha avó paterna, assim como as do meu avô paterno, era um exercício de não-romantização do

que eles eram. Eu tinha que aceitar o que era o cotidiano deles, mesmo que não tivesse muitos floreios. Isso não me impedia, porém, de imaginar como era, da minha maneira.

Também em relação à minha avó paterna, coletei algumas de suas pinturas em porcelana e vidro. Em cada detalhe, o paradoxo entre dureza e delicadeza. A suavidade com que pintava, e os moldes prontos para o desenho. Uma praticidade e racionalidade que poderia te enganar. A dor de ter perdido a mãe aos treze anos, e o aprendizado do crochê na mesma época. Não era fácil, para mim, aceitar que minha avó sempre foi assim, e que eu guardei boas memórias do que eu idealizei dela. Não teria gostado de saber que ela era mais dura do que dócil.

Outro artefato interessante que encontrei foi um álbum de fotos de minha avó, confeccionado em sua juventude, e, mais uma vez, com detalhes feitos à mão por ela. No conteúdo do álbum, confrontei a falta: seus desenhos de flores e descrições de cada foto estavam no mesmo lugar do vazio. Não haviam fotos, salvo por breves amontoados de imagens, lapsos da juventude de minha avó comprimidos entre os cantos das páginas. No mesmo instante, lembrei que minha avó, no começo de seu processo com a D.A., repetia mais de dez vezes em um mesmo dia as suas histórias enquanto moça. Ela queria firmar o que ficou, e talvez o álbum quisesse dizer o mesmo também.

Lidar com as heranças acidentais de meus avós paternos me fez querer escrever não só sobre as suas vidas, mas sobre as marcas que as suas ausências deixaram em mim. Ausências não só causadas pela morte, mas pela D.A. também. Roland Barthes, em “A Câmara Clara”, ao falar sobre *studium* e *punctum*⁹, argumenta que o *punctum*, mais do que o “detalhe”, pode representar a face obscura do tempo, o “isso-foi” (1984, p. 141). Mais adiante, ele fala que na fotografia histórica “há sempre um esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (1984, p. 142). Tal premissa era dilacerante para mim, e ela continuaria a me assombrar nos registros de meus avós maternos.

As fotos desorganizadas na caixa e o álbum de fotos repleto de vazios de minha avó provocaram, em mim, uma reflexão sobre como o modo de disposição dos objetos, mesmo que de forma não-intencional, pode evocar as rasuras em um poema que nunca será perfeitamente escrito. O segundo texto da narração para o filme, enfim, trouxe mais detalhes sobre como eu vivenciei suas passagens e partidas.

⁹ *Studium*, nas palavras de Barthes, é “o afeto médio” (1984, p. 45), a apreensão da fotografia por suas qualidades, “mas sem acuidade particular”. O autor, no entanto, afirma que “O *punctum* de uma foto é o acaso que, nela, me punge” (1984, p. 46), esclarecendo, portanto, que este conceito se refere ao aspecto dilacerante que a fotografia pode transmitir nas emoções.

Outro detalhe que abracei foi a objetividade de seus documentos não-fotográficos, e a possibilidade de retratá-los, em meu texto, de uma forma menos idealizada e mais crua. Não retratar meu avô apenas em seus momentos leves, mas também na dor de saber que você poderá morrer lúcido. Não retratar minha avó apenas em sua graciosidade, mas também em como sua relutância em aceitar o medicamento para a D.A. resultou em efeitos mais severos da doença. Por mais que quisesse ser gentil com eles, queria ser gentil comigo, e falar, de maneira sincera, como as coisas ocorreram. Sem muitos enfeites. Sem esperar coisas românticas demais.

4.3.2 Arquivos de meus avós maternos

Se eu precisei lidar com a miscelânea, as lacunas e a objetividade que os registros e artefatos de meus avós paternos apresentavam, eu vivenciei o inverso nos registros de meus avós maternos. Ao invés de caixas de fotografias, eu folheei vários álbuns. Em cada página, rostos conhecidos; meus tios, tios-avós, pessoas que faziam parte da família, de algum modo. Raramente desconheci alguém. Visualizei muitas fotos de meus avós com seus sete filhos, viagens de família, passeios, atividades da escola.

As fotos variavam entre uma classificação metódica, com data, acontecimento ou eixo temático, e uma organização mais livre, não obstante controlada. Isso dizia bastante sobre o modo de vida de meus avós maternos: estabilidade, família, carro conservado na garagem. Meu avô Evaldo era bastante cauteloso com a forma como guardava seus pertences e, com suas fotos, isso não era diferente.

Boris Kossoy, em seu livro “Fotografia & História”, discorre sobre as histórias que as fotos contam através de suas trajetórias. O autor explica que existem três estágios que marcam a existência da fotografia: a *intenção* embutida nela, seja do próprio fotógrafo ou de um terceiro que o influenciou; o ato do registro fotográfico; e, por último, “as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram” (KOSSOY, 2003, p. 45). As fotografias, portanto, contêm impressões digitais que intensificam sua apreensão.

Poucas fotos, nos álbuns, eram borradas ou danificadas; o vovô Evaldo fotografava muito bem, e os lugares, as pessoas e os motivos eram todos bem pensados. Até o acaso era orquestrado. Não haviam muitas lacunas para serem fabuladas; ele contava a história praticamente inteira. Devo admitir que desejava me deparar com um estado mais

caótico para poder ter mais liberdade de criação, mas, novamente, tinha que encarar a realidade da minha família materna, e aceitar a cola / plástico que deixavam as fotos no lugar.

Quando eu pensei que todos os álbuns de fotos de meus avós maternos iam ser assim, encontrei alguns um pouco mais desgastados, em uma visita ao escritório de meu avô. Até no desgaste, se conservava a ordem. Algumas poucas fotos desses álbuns estavam despregadas das páginas, o que me deu a possibilidade de utilizá-las sem depender da estrutura do álbum.

Encontrei posteriormente, em minha casa, fotografias bastante corroídas de meus avós maternos. Apesar de ter ficado surpresa com os rasgos, os danos causados pela água ou pelo mofo, senti que essas fotografias não conversavam muito com o que eu queria relatar a respeito de vovô Evaldo e vovó Neném. Se nos registros meus avós paternos eu procurei lacunas para falar sobre presença, com meus avós maternos eu queria fazer o contrário. Vendo seu modo cuidadoso e metódico de construir a história, eu senti vontade de falar que, mesmo assim, houve a falta. Mesmo assim, a D.A. veio.

Na segunda versão do texto, relatei, portanto, que por mais que meus avós tivessem mantido um casamento, núcleo familiar e álbuns fotográficos estáveis, o Alzheimer foi o percalço inevitável. As fotos, porém, se mantiveram intactas, assim como minhas memórias pessoais sobre o estilo de vida organizada que mantinham. Seria desonesto trazer fotografias com aspectos de destruição para falar sobre pessoas que tinham medo de esquecer e padecer.

Tendo percorrido os arquivos de meus quatro avós, encontrei dificuldade em fazer, com o que achei de meus avós maternos, um processo de seleção da mesma maneira que fiz com as fotos de meus avós paternos. Como a maioria delas se mantinha em uma disposição criada pelos meus avós e elas não podiam ser retiradas dos álbuns, eu tinha que trabalhar com o que já estava disposto, ou com as poucas fotos que achei despregadas. Não optei pela digitalização das imagens, pois eu queria trabalhar não só com a materialidade das fotos, mas com a dos álbuns de família também. Queria captar a textura do plástico, das páginas, da cor do espiral de arame. Apesar da digitalização trazer novas possibilidades para as fotografias, como sua expansão e detalhamento, queria trabalhar com a sua matéria, e com a forma como a fotografia se apresentava, se era solta ou atrelada à estrutura de um álbum de fotografias.

4.3.3 Arquivos pessoais

Para ter um pouco mais de clareza sobre como selecionar e mostrar as fotos de meus avós, fui procurar mais fotografias para compor minha seleção: as minhas. Em mais de nove caixas de fotografias, tanto em álbuns como soltas, eu encontrei diversas fotos minhas com meus avós. Eu, porém, não me contentei em utilizar apenas esses registros, visto que se constituíam de maneiras bastante parecidas. Eu e meus avós paternos, ou eu e meus avós maternos, todos no centro da foto. Em todas as fotos, uma versão muito criança de mim. Fotos posadas, sem muita naturalidade. Apesar de formarem uma unidade vantajosa para a seleção, fui atrás de fotos que fugiam totalmente desse tópico.

Fui coletando, então, fotografias que tinham uma relação mais abstrata com meus avós, e que falavam muito mais sobre como eu lidava com minhas memórias vinculadas a eles. Ia atrás de fotos minhas dormindo, pois associo meu movimento mnemônico ao movimento dos sonhos: incerto, fragmentado, imaginativo. Ia atrás de fotos com água. Rios, piscinas, campeonatos de natação, o mar, temas do universo aquático. Assim como Jung, em seu livro “Os Arquétipos e seu Inconsciente Coletivo”, afirma que “a água é o símbolo mais comum do inconsciente” (1976, p. 29), imaginei a água como esse espaço que adentra o inacessível, e que também pode se constituir, novamente nas palavras de Jung, como “A descida às profundezas” que “sempre parece preceder a subida” (1976, p. 29), ou a busca pela profundidade do desconhecido para alcançar voos maiores. Também visualizei, em algumas fotografias que continham água, a possibilidade de retratar fluxos. Procurei, então, fotos de multidões, aniversários, borrões causados pelo movimento. As fotos menos figurativas que estava procurando pareciam representar a passagem do tempo, e a forma confusa como as lembranças chegam. Por coincidência, a maioria das fotos que coletei foram registradas durante a minha infância, época da qual guardo poucas memórias.

Outras fotos que acabei encontrando também foram registros de carros, como o primeiro carro da minha mãe, e a carcaça de um Fusca em ruínas. Coletei, também, fotos que fiz enquanto estava em viagens, sejam vistas aéreas, fotos tiradas da janela do carro, ou passeando pelo local. Com essas fotos, fiquei com vontade de ilustrar essa estrada que tentava construir tanto no filme como no título.

Vasculhar meus próprios registros fez com que eu conseguisse concluir a segunda escrita do texto, principalmente no que diz respeito ao epílogo. Nessa parte, eu expressei de

forma mais clara o modo como eu associo as memórias minhas com meus avós a um movimento de invenção, muito mais do que um movimento de conservação de memórias. Também tracei um paralelo entre o movimento de guardar memórias e o ato de guardar fotografias analógicas, visto que ambos são muito frágeis. No texto, porém, eu afirmo que a fragilidade é o que torna esses movimentos humanos, orgânicos.

4.4 Segunda seleção de fotografias

Tendo passado por todos os registros fotográficos meus e de meus avós, cheguei aos seguintes critérios de seleção (Fig. 8): fotos que contêm meus avós; fotos que contêm rostos conhecidos; fotos de desconhecidos; fotos de lugares sem pessoas; fotos que representam movimentos de fluxo; fotos que representam o mergulho no inconsciente; fotos de carros e estradas. Separei as fotos em saquinhos plásticos, para que elas ficassem conservadas.

Figura 8: Processo final de organização dos blocos fotográficos em sacos plásticos.



Fonte: Acervo pessoal.

Com a minha seleção quase finalizada, agora eu ia para outra etapa. Assim como eu queria que meu documentário fosse estruturado em prólogo, atos relacionados a cada avô / avó e epílogo, eu quis organizar cada parte em blocos fotográficos. Eles seriam filmados em uma superfície lisa, e a câmera estaria em posição perpendicular. O quadro não seria muito preenchido pelo vazio da superfície; a câmera estaria enquadrando as fotos com mais proximidade, a fim de captar melhor os detalhes. Cada bloco ia ser mediado pelo movimento da mão que passa e organiza a ordem das fotos.

Queria que o conteúdo de cada bloco fosse uma mistura de temas. Consequentemente, seria manipulada uma variedade de texturas, papéis e matizes fotográficas. No primeiro bloco que formei, relacionado ao vovô Romeu, misturei fotos que continham meu avô com fotos minhas dormindo, fotos de estrada, carros, paisagens sem pessoas. No segundo, relacionado à minha avó Chica, incluí seus documentos com foto, pois a minha avó seria a primeira pessoa na narração do filme que passou pelo processo da doença de Alzheimer, e queria contrastar esse tema com a justaposição de um registro formal de identidade.

Tive dificuldade em repetir esta diversidade de temas na criação dos blocos fotográficos de meus avós maternos; eu estava buscando uma unidade formal entre os distintos blocos, mas esta, inevitavelmente, haveria de ser rompida devido à necessidade de trabalhar com álbuns de fotos. Decidi, então, focar nas poucas fotografias que encontrei soltas entre os álbuns mais desgastados, e trabalhei com os álbuns mais estruturados e conservados em outro momento do filme.

A finalização do meu processo de seleção se deu da seguinte forma:

- Um bloco de fotografias para o prólogo;
- Um destinado ao meu avô paterno;
- Um destinado à minha avó paterna;
- Um destinado ao meu avô materno;
- Um destinado à minha avó materna;
- Um para o final;
- Descarte.

A princípio, testei os blocos como unidades; colocava as fotos uma a uma em um ponto só do quadro. Como eu queria produzir um efeito similar às cenas de fotografias de “Microphones In 2020” e “A Festa e os Cães”, estava comprometida com essa unidade formal. Para conseguir visualizar isso melhor, fiz uma filmagem de teste do bloco fotográfico que estava mais consolidado: o do meu avô paterno. Ainda não estava com o devido equipamento de filmagem, então simulei com o que tinha em casa. Utilizei a câmera do meu celular, e uma *ring light*¹⁰ que tinha em casa. Ajustei o celular na angulação correta, e utilizei uma mesa de superfície uniforme.

¹⁰ Tripé fotográfico com luz embutida. Exemplo:
<https://mpistore.com.br/wp-content/uploads/2020/04/1-9-1000x1000.png>

Figura 9: Frame da gravação de teste.



Fonte: Acervo pessoal.

Nessa primeira filmagem, não estava muito comprometida com a cadência com que passava as fotos, ou como ia passando; queria observar apenas os elementos formais da imagem. Como as condições de filmagem não eram as mais apropriadas, fiquei tentando controlar a estabilidade da angulação da *ring light* ao mesmo tempo em que passava as fotos, fazendo com que essas, ao invés do centro, ficassem alocadas mais à direita (Fig. 9). Quando mostrei esse teste para a prof. Maria Ines, minha orientadora, nós concordamos que as fotos todas comprimidas em um ponto só do quadro não funcionavam muito bem. A variedade de características de cada foto (cor, textura, papel etc), ao invés de causar um efeito de colagem interessante, causava uma desagradável poluição visual. Notamos, também, que o espaço vazio do quadro, mesmo em uma proximidade adequada para conservar a nitidez das fotos, ansiava por mais preenchimento. Estudamos, então, a possibilidade de, ao invés de utilizar apenas um ponto específico do quadro, utilizar diversos pontos, para que a ordem das fotos ficasse mais dinâmica, e a variedade das fotos não perdesse sua força.

Outro aspecto que também influenciou nessa decisão foi a escassez de fotos soltas que encontrei de meus avós maternos. Se eu as dispusesse apenas em um ponto do quadro, seria insuficiente para eu construir uma narrativa. Pensei, então, em fazer não só uma disposição variada, mas também uma composição formal diferenciada e lúdica. Algumas fotos ficavam em cima de outras, ou do lado de outras, formando novas figuras, novas possibilidades imagéticas. Essa ideia também facilitou a organização de fotos de minha avó materna, e adentrou, de forma mais leve, a organização final dos blocos fotográficos de meus avós paternos.

4.5 Terceira escrita da narração; testes de gravação

Durante o tempo em que eu estava organizando os blocos fotográficos, eu já estava com a segunda versão do texto finalizada, e partia para a terceira versão: além de ter corrigido alguns erros e de tê-lo reduzido um pouco mais, agora eu o preparava para um processo que seria bastante importante para o andamento dos blocos fotográficos, e do filme em geral: a narração gravada.

Eu não sabia muito bem como eu poderia narrar, então fui atrás de algumas referências de narração. Buscava um estilo mais cru, mas não menos impessoal. Mais corrido, porém pausado. Uma voz não muito limpa, um pouco mais embargada. O filme que encontrei que mais se aproximou do que eu buscava foi “Monstro”, de Breno Baptista. Seu tom vacilante, hesitante e frágil foi especialmente marcante. Ansiava por um tom memorialístico, mas que também evocasse uma conversa, uma confissão, um desabafo. Um tom de voz limpo não exprimia esses elementos. Fiz, então, vários testes em casa.

À medida que fazia os testes e finalizava a construção da terceira versão do texto, eu incorporava pequenas e grandes pausas, e momentos em que minha fala poderia ficar um pouco mais corrida. Mais do que um texto, eu tinha criado um guia de como narrar minhas memórias e sentimentos. *Underlines*¹¹ e traços ilustravam essas indicações. No final, minha narração se assemelhou a uma partitura musical, repleta de símbolos que ditavam a cadência de minha locução.

Depois de três a cinco testes, fiquei com uma versão satisfatória da narração, com uma cadência e tom de voz interessantes. Essa, porém, não seria a versão final. Eu ainda não tinha encontrado um espaço acusticamente adequado para narrar, e queria poder trabalhar a gravação com mais calma posteriormente.

Como finalização do processo de criação dos agrupamentos fotográficos, comecei a ensaiar a passagem das fotos junto com a narração. Ao invés de criar apenas composições imagéticas fielmente interligadas à narração, fui atrás de mesclar um pouco a dinâmica entre imagem e som, e construir composições de imagem que fizessem o caminho inverso ao que estava sendo dito. Tive, porém, a preocupação de manter um ritmo que não fosse tão atrasado ou adiantado com a narração, controlando a duração de cada bloco.

¹¹ Símbolo do teclado do computador, representado por “_”.

4.6 Os blocos fotográficos

Apesar do resultado final dos blocos fotográficos já estar exposto no filme, vou utilizar um breve espaço deste memorial para descrevê-los.

Figuras 10 e 11: Frames do bloco fotográfico de meu avô paterno.



Fonte: Acervo pessoal.

No primeiro bloco, referente ao prólogo e ao meu avô Romeu, eu começo com uma unidade, mais à esquerda. As fotos são bastante condizentes com a narração, retratando espaços de minha casa que ilustram o processo de composição de “Carros” (Fig. 10). Aos poucos, as fotos retratam outros temas: eu imersa em uma piscina, eu dormindo. A imersão no inconsciente, em outro estado de espírito, para começar a falar de um fantasma que me rodeia. Começam a entrar fotos de meu avô, mostrando sua face, em diferentes temporalidades, sozinho ou com diferentes pessoas. A unidade, então, se desintegra: o lado direito é preenchido com fotos de um material diferente e bordas brancas. A face do meu avô se torna menos centralizada à medida que mais pessoas estão junto a ele em cada foto, representando seu processo de opacidade em minhas memórias. Após isso, fotos de carros, estradas, que conversam com a narração a respeito da nossa eterna promessa de ir ao Museu do Automóvel, e, mais diretamente, em relação à música. Mais fotos de família direcionadas para o lado esquerdo e direito, e, de repente, uma paisagem bastante arborizada, que constrói um vínculo narrativo com a descrição da narração (os vales arroxeados de Minas Gerais), mas que, na verdade, não se trata de uma foto tirada em Minas Gerais. Trabalho, nessa parte, com meu processo pessoal de invenção de uma imagem para que a memória se dê de forma mais clara. Uma foto sua, por fim, une os dois lados, equilibrando as diferentes texturas fotográficas e suas temporalidades (Fig. 11).

Figuras 12 e 13: Frames do bloco fotográfico de minha avó paterna.



Fonte: Acervo pessoal.

O segundo bloco, referente à minha avó Chica, se inicia com quatro documentos de identificação com foto, que confrontam a descrição sobre como ela foi o primeiro contato que tive com a doença de Alzheimer. São dispostas, depois, três fotos, formando seu corpo, busto e rosto, em diferentes temporalidades, em mais uma tentativa de construir a identidade de minha avó a partir de minhas lembranças dela (Fig. 12). Após isso, um tríptico: minha avó jovem, minha avó formada, minha avó casando. O passar do tempo, os momentos que mais significavam em sua vida. Em seguida, fotos de seu fazer artístico, seus vínculos familiares, e diversas fotos com meu avô Romeu e comigo (Fig. 13), em que, mais uma vez, as temporalidades se confundem, e o tom das fotos se configura mais sombrio em relação à narração, que descreve a relação complicada que tenho com as memórias que guardo de minha avó, e sobre como a sua vivência com a D.A. foi dolorosa para mim.

Figuras 14 e 15: Frames do bloco fotográfico de meu avô materno.



Fonte: Acervo pessoal.

O terceiro bloco, referente ao vovô Evaldo, traz, logo de cara, um papel-véu (Fig. 14), que transmite um sentimento fúnebre ao revelar um corpo não mais presente. De repente, revela-se uma foto sua em posição de autoridade, que teve que assumir em muitos momentos

de sua vida. Vão se dispondo fotos em cima da primeira foto, retratando momentos da sua juventude, fotos para documentos, momentos com minha avó Neném e, por fim, uma foto sua borrada (Fig. 15), que, para mim, foi um raríssimo exemplar entre suas fotos muito bem pensadas e enquadradas. Suas fotos não têm uma relação tão evidente com a narração; elas vão passando como forma de ilustrar ainda mais o que vai sendo descrito, mas não têm um compromisso descritivo. A última foto, porém, que o retrata como um vulto, apresenta um pouco mais essa “mudança de planos” que sua vida tomou com seu diagnóstico da doença de Alzheimer.

Figuras 16 e 17: Frames do bloco fotográfico de minha avó materna.



Fonte: Acervo pessoal.

O quarto bloco mostra minha avó Neném sozinha (Fig.16), em raros exemplares que encontrei. Também mostro minha avó em sua foto de formatura, cujo ofício de professora ela não exerceu. Para finalizar o bloco, disponho duas imagens que retratam motivos familiares, como festas e fotos com seus filhos (Fig. 17), com o objetivo de mostrar que minha avó teve uma vida bastante marcada pela família que formou, o que acabou se tornando seu maior compromisso, mas que, mesmo assim, não diminuía a solidão que sentia, como está descrito na narração.

Figuras 18 e 19: Frames do bloco fotográfico referente ao epílogo.



Fonte: Acervo pessoal.

Por fim, o bloco referente ao epílogo retrata um movimento mais dissociado ainda da narração, chegando, inclusive, a criar um movimento próprio. São dispostas mesas de aniversário vazias, imagens minhas dormindo, mergulhando em uma piscina (Fig. 18), rios, amontoados de pessoas, salas lotadas. Quis colocar nesse bloco fotográfico, portanto, as imagens associadas a movimentos de fluxo, e o mergulho no inconsciente.

O modo como as fotos são ordenadas no quadro conserva a centralidade a princípio, que vai se desintegrando em misturas de formatos retrato e paisagem, e justapondo fotos que não ficam perfeitamente em cima das outras. Mesmo com essas diferenciações, esse é o bloco fotográfico em que podemos notar uma maior unidade, mas que, ao mesmo tempo, possui um caráter narrativo muito mais abstrato do que os outros blocos. No final, o único movimento de arraste da mão: a conclusão de todos os blocos, e o soprar da vela como um movimento de corte cinematográfico (Fig. 19).

5 ATRAVESSAR

5.1 Pré-produção

5.1.1 A equipe

Com a narração e os blocos fotográficos concluídos, fui atrás de definir a equipe de gravação do documentário. Queria formar uma equipe reduzida, pois eu estava preocupada com os efeitos da COVID-19 no Ceará. Decidi trabalhar com amigos, pois o processo de elaboração do documentário era bastante pessoal, e queria contar com pessoas que me conhecessem além das paredes da Universidade para construirmos uma dinâmica de filmagem confortável em meio ao meu processo árduo de lidar com lembranças muito queridas, mas que doíam.

Escolhi, então, Matheus Rocha, meu namorado e colega de curso, para assumir a direção de fotografia, e funções de pós-produção relacionadas à finalização do filme, como mixagem de som e colorização. Como eu já estava visitando-o com certa frequência, podíamos conversar bastante sobre como se daria a decupagem e a escolha de equipamento para as filmagens. Convidei, também, Rafael Brasileiro, meu amigo e parceiro de vários trabalhos ao longo de minha graduação, para assumir o som direto. A escolha se deu por ele ter acesso aos equipamentos de som com facilidade, e pela sua sensibilidade com o que podia ser captado. Por último, convidei Thalys Santana para assumir a produção. Eu nunca havia

trabalhado com ele em set, mas já era sua amiga há um tempo, e confiava na sua capacidade de comunicação e agilidade. Foi uma adição bastante interessante à equipe, visto que ele não está nos semestres finais da graduação, e ainda se encontra no processo de aprendizado do fazer cinematográfico, apesar de já ter trabalhado em outros filmes do curso.

5.1.2 Escaleta

Depois de definir a equipe, comecei a esquematizar a escaleta do filme. Como eu sabia que um filme documental não tem a mesma rigidez que o roteiro de um filme de ficção no tocante à estrutura, decidi trabalhar, mais uma vez, com blocos cenográficos, ao invés de páginas de roteiro.

Primeiramente, pensei no material que já havia concebido: os blocos fotográficos, os registros não-fotográficos e os álbuns de fotos. Já estava definido que eu filmaria quatro atos destinados a cada avô/avó, que as fotos seriam dispostas em uma superfície uniforme, em um ambiente fechado, e que a câmera estaria disposta perpendicularmente. Além disso, também precisaríamos de uma iluminação controlada e difusa, que não atrapalhasse a apreensão dos detalhes das fotos, e que não provocasse qualquer tipo de reflexo.

Com a utilização de minha narração de teste, eu definiria um ritmo prévio para a passagem das fotos, e para a disposição das fotografias em quadro. Elas poderiam conversar de forma direta ou não com a narração, mas teriam a função de caminhar junto com ela. Os planos dos álbuns e elementos não-fotográficos, como o livro de receitas de minha avó paterna, seriam definidos pela passagem de páginas, que ilustrariam, de forma alegórica, o correr do tempo, o passar dos anos.

Depois de esquematizar esses planos, comecei a pensar em que tipos de imagens eu gostaria de captar, que não fossem apenas os atos descritos por fotografias e registros não-fotográficos. O plano inicial era que o filme fosse estruturado apenas por esses atos, mas, em conversas com minha orientadora, achamos mais que necessário adicionar planos referentes a locações ou objetos que os representassem. Concluímos, então, que poderia gravar planos em minha casa, que já foi lar dos meus avós paternos, e na casa de minha avó Neném.

Estava um pouco receosa em gravar essas cenas, pois não queria que minha avó ou meus familiares tivessem contato com a equipe de forma direta. A solução, então, foi imaginar planos sem pessoas, de diferentes composições. Antes das filmagens, tinha pensado em fazer alguns planos de vovó Neném, captando ela de costas e de forma bastante distante.

Concluí, no entanto, que o filme não se propunha a trazer a presença para dentro do quadro fílmico, mas sim construir com a ausência.

Comecei, então, a pensar em quais locais das casas seriam significativos, e acabei escolhendo quatro: o sótão da minha casa, com a mobília encaixotada do antigo apartamento de meus avós paternos; a antiga sala de visitas da casa de meus avós maternos, que hoje guarda caixas e caixas de entulho; o escritório de vovô Evaldo; o jardim de minha casa.

O motivo para a escolha do primeiro e do segundo local foi seu caráter *processual*. O primeiro lugar (sótão) evoca meu avô Romeu, meu primeiro contato com a morte, meu primeiro processo de entendimento em relação à efemeridade da vida e à importância da memória para a conservação de uma presença. O segundo lugar (sala de visitas) fala sobre minha avó Neném, a única pessoa viva entre meus avós, mas, ao mesmo tempo, a representação de um encaminhamento da doença de Alzheimer cada vez mais árduo. Logo, pensei que o sótão e a sala de visitas dizem de uma abertura e uma continuidade de processo, e que os locais repletos de caixas, bagunça e organizações “por fazer” se identificam com meu processo de organização de memórias, e estados de mudança de um lugar que já se configurou com outros modos de utilização. Eu virei outra pessoa, e os lugares também.

Os dois outros lugares dialogam de forma mais direta com as pessoas envolvidas. O escritório era o refúgio de meu avô Evaldo, e o lugar em que os álbuns, seus livros, seus discos de ópera e seus rolos de Super 8 são guardados. Minha família mantém o local intacto até hoje, como forma de preservar seus rastros. Em uma casa com sete filhos, aquele era o seu espaço seguro para poder trabalhar, ouvir música ou apenas ficar sozinho.

O último lugar, o jardim, é uma referência direta à minha avó Chica. Ela sempre cuidou muito bem de plantas e flores, hábito que, infelizmente, não foi muito conservado por nós, atuais moradores. Estranhamente, de vez em quando, nascem roseiras ou pés de fruta no solo que erroneamente consideramos como infértil. Ela ainda se manifesta nos ciclos do jardim, e nos deixou uma herança que nos surpreende.

Ao pensar nos tipos de planos que poderia filmar em cada um desses quatro lugares, acabei me atendo a três: planos de preenchimento, planos representando “altares”, e planos meus fazendo uma performance ao vivo de “Carros”.

Os planos de preenchimento, na verdade, significavam muito mais do que o título sugere; eles buscam apreender o que os locais têm para falar. Desejava filmar o que o local poderia exprimir através de suas particularidades, intencionais ou não.

Figuras 20 e 21: Frames dos “altares” de meu avô Romeu e minha avó Chica.



Fonte: Acervo pessoal.

Os planos de “altares” seriam criações, dentro das locações, de espaços de homenagem para meus avós. No caso dos meus avós paternos, seus “altares” foram criados de maneira mais direta: no de meu avô Romeu, incluí aparelhos de rádio antigos, máquinas de barbear, cartas, um isqueiro antigo (Fig. 20). No de minha avó Chica, suas porcelanas e pinturas em vidro (Fig. 21). Ambos os “altares” foram filmados nos locais que evocam cada um de meus avós.

O altar dos meus avós maternos foi mais difícil de ser criado. Durante a pandemia, tivemos que estabelecer restrições de uso dos lugares comuns da casa. Só podíamos, então, ter acesso a cômodos que não tivessem contato com a sala, a cozinha e o quarto de minha avó. Foi mais difícil, nesse sentido, encontrar objetos específicos que remetesse a meus avós maternos, visto que eu não podia ter acesso ao quarto de minha avó, e não poderia tirar os objetos de meu avô do lugar, como forma de conservar a ordem que ele deixou no escritório.

Tive a ideia, porém, de fazer, com meu avô Evaldo, um altar diferenciado: espalharia fotografias suas ao redor de seu escritório, e fazia planos muito próximos de cada área, visto que cada objeto no qual a foto estaria posicionada, seja seu tocador de discos (Fig. 22) ou seus livros (Fig. 23), representavam um elemento de sua afeição. Com minha avó, optei por não criar um altar; por se tratar de uma vida ainda pulsante, queria tratá-la como tal.

Figuras 22 e 23: Frames do altar de meu avô Evaldo.



Fonte: Acervo pessoal.

Definidos esses planos, escolhi me filmar cantando “Carros” por um motivo bastante específico: a música é a obra. A partir de “Carros”, surgiu toda a estrutura do filme. Tinha medo de me colocar em quadro, de provocar algum egocentrismo. Eu precisava, porém, captar a vulnerabilidade; nesse caso, em uma performance ao vivo. As cenas minhas cantando “Carros” teriam sempre a mesma estrutura: eu demoraria um pouco para chegar no plano, entraria, pegaria o violão no suporte, colocaria o capotraste, tocaria e cantaria a música, desmontaria a performance, e sairia do quadro.

Foram escolhidas, para esse tipo de cena, três das quatro locações que remetiam a meus avós; uma delas, o escritório de meu avô materno, não pôde ser utilizada por falta de recuo. Utilizamos, então, outra área da casa de minha avó, muito importante também, para falar sobre meu avô Evaldo: o jardim. O local, mais do que representar meu avô, representava todo o seu núcleo familiar. Mesmo tendo um aspecto menos introspectivo que o escritório, a área externa de sua casa dialogava muito bem com as lembranças agradáveis de meus avós maternos, aparecendo em diversas fotos de sua família. Nesse lugar, também optei por gravar algumas cenas de preenchimento, captando a piscina, os bancos do jardim, e algumas áreas arborizadas. Depois de esquematizar todos os planos, pensei em uma possibilidade que ficaria em *stand by* até a semana das gravações: cenas dos filmes de Super 8 de meus avós maternos. Antes, não pensava em gravar essas cenas, visto que seria muito complicado montar o aparelho de projeção de Super 8, e permitir que a equipe de filmagem entrasse na sala da casa de minha avó para filmar e captar o som dos filmes.

5.2 Gravações

Eu dediquei quatro dias, na primeira semana de fevereiro, para as filmagens. O primeiro dia seria destinado para as cenas que envolviam os “altares” e cenas de preenchimento destinadas aos meus avós paternos, além das filmagens de fotografias e registros não-fotográficos; o segundo dia seria dedicado para filmar cenas de preenchimento e o altar de meu avô materno; o terceiro dia seria destinado para gravar cenas minhas cantando “Carros”, e o quarto dia seria destinado para possíveis regravações e cenas adicionais.

Em relação ao equipamento, tivemos alguns desafios, ao mesmo tempo que tivemos um sistema de empréstimos bastante solidário. Com a impossibilidade de usarmos equipamento do curso de Cinema e Audiovisual devido às restrições de acesso à Universidade durante o período da pandemia, recorremos, então, a colegas do curso. Felizmente, conseguimos um tripé com Rômulo Santos, uma câmera Black Magic com Alexandre Weber, um rebatedor com Victor Hugo Gomes, um conjunto de lentes e filtros fotográficos com David Felício Araújo, e um equipamento completo de som com Pedro Sá. Para a direção de fotografia, Matheus optou por um esquema de iluminação que necessitou apenas de materiais simples encontrados em minha casa, além da luz natural.

Com os equipamentos em mãos, partimos para as filmagens. No geral, elas foram bastante tranquilas. A parte que tivemos mais contratemplos foi em relação à captação de som, pois a busca por um silêncio perfeito se tornou impossível. Não conseguia parar com a dinâmica do cotidiano de minha casa, ou de minha avó. Tinha a difícil tarefa, então, de abraçar as imperfeições, ou tentar corrigir o máximo possível na pós-produção.

Em alguns momentos, também tivemos um pouco de dificuldade em relação à fotografia. Filmamos em um período em que a previsão do tempo em Fortaleza mudava constantemente, então não havia como saber quando teríamos chuva ou sol. Isso causou alguns imprevistos em relação à iluminação natural. O número limitado de lentes que possuíamos reduziu os enquadramentos possíveis em cada locação.

A maioria dos planos que gravamos foram fixos, sem movimentação de câmera. Quisemos, no entanto, testar algumas *pans*¹² e *tilts*¹³, especificamente nas locações do sótão de minha casa e da sala de visitas da casa de minha avó materna. Pensamos nesses planos como a

¹² Movimento horizontal da câmera sob o tripé.

¹³ Movimento vertical da câmera sob o tripé.

travessia por um processo de elaboração de memórias, e como um fantasma que vaga por esses espaços sem a mesma utilização de outrora. Queríamos, também, captar um movimento rotatório, que poderia configurar, plasticamente, como um ciclo narrativo e imagético.

Figuras 24 e 25: Gravações de “Estrada de Quatro Mãos”



Fonte: Acervo pessoal.

Depois de todo o processo de filmagem, falei da vontade de gravar os arquivos de Super 8 para o meu tio Evaldo Filho, que concordou em projetar os filmes e preparar o espaço para que a equipe pudesse entrar. Apesar de não termos programado essa cena como fizemos com as outras, o resultado foi muito interessante. Gravamos no último dia de filmagens, no horário da noite. Separamos uma parede branca na sala de estar da casa de meus avós maternos, e gravamos todo o processo, desde meu tio montando a máquina (Fig. 26) até a projeção propriamente dita (Fig. 27).

Figuras 26 e 27: Gravações dos filmes de Super 8.



Fonte: Acervo pessoal.

Devo admitir que a gravação desses arquivos foi crucial para o documentário. Eu já tinha tido acesso aos filmes de Super 8 em algumas poucas projeções na sala de minha avó, junto aos meus tios e primos, mas não lembrava com clareza de todas as imagens que os rolos guardavam. Fiquei surpresa com o que observei nas gravações: vi imagens de meus avós maternos com os filhos, na fazenda da família de minha avó, em um clube que não existe mais, ou em algum lugar fora do Brasil.

Se meu avô tinha um modo perfeccionista de pensar suas fotografias, isso não ficava muito evidente em suas filmagens. O modo como meu avô filmava meus familiares, sem a pretensão de fazer um filme esteticamente perfeito, é condizente com as reflexões de Roger Odin sobre o cineasta amador que produz filmes de família. O teórico afirma que “filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo” (ODIN apud LINS E BLANK, 2012, p. 61). Ele não queria alcançar a perfeição, mas sim captar o pulsar do cotidiano e dos momentos que podiam ser fugidios; a efemeridade da beleza das flores; o curto tempo que dura a infância; viagens de poucos dias. Isso, para ele, parecia se configurar como a imagem ideal.

Prestei atenção, também, ao modo como meu avô montava os filmes; ele os colava com fita adesiva. Ela expunha o processo de montagem. O invisível não cabia ali; o cuidado e a sensibilidade em colar imagens era visto. A metalinguagem estava inscrita de maneira não-proposital.

Em alguns momentos, ficamos assustados: o filme enganchava na máquina de projeção, ou alguns pedaços dele se queimavam em contato com a luz (Fig. 38). Meu tio, no entanto, tinha conhecimento sobre os imprevistos, e continuava projetando. O movimento da queima me lembrou, especificamente, o filme “Nostalgia” (Hollis Frampton, 1971), em que ele se utiliza do fogo, da queima, da combustão imediata, para falar sobre a fragilidade do registro fotográfico, e para refletirmos sobre a nossa confiança em nossas memórias. Por que eu me portava de certa forma diante da queima, e meu tio de outra? De maneira alguma era falta de sentimentalidade. Talvez o tempo nos mostre que a queima pode acontecer, e que ela vai ficar inscrita na imagem ou até destruí-la por completo, mas, a partir daí, qualquer correção será inútil. Temos, então, que aprender com a queima, e não esperar que algo ressurgirá milagrosamente das cinzas.

É importante ressaltar que, para evitar aglomerações desnecessárias, nem todos os dias a equipe estava em sua totalidade no set. Houve dias em que apenas eu e Matheus estivemos gravando, por exemplo. No dia das gravações de Super 8, havia sido proposto que apenas nós dois deveríamos estar em set, mas Rafael acabou vindo também para captar o som

direto. Ele gostou bastante do som da máquina de projeção, e de seu constante movimento, que provoca um estado de transe. Como o som da máquina se constitui como uma repetição, poderíamos sentir ainda mais a potência das imagens, e imergir mais ainda no processo. No final, esses arquivos foram bastante importantes para o documentário.

5.3 Pós-produção

5.3.1 Montagem

Com todos os arquivos no computador, parti para o processo de montagem. As primeiras questões que surgiram foram:

- O que estará incluso em cada ato?
- O que estará incluso na cena final?
- Em que parte entrará a cena em que canto “Carros”, e como ela será pensada?

Em relação aos atos, eu estava pensando em incluir elementos em comum: as cenas dos blocos fotográficos e de arquivos não-fotográficos, cenas de preenchimento, e os “altares”. O ritmo dos atos se daria pela cadência da narração, mas, novamente, eu objetivava delimitar o que seria uma ilustração fiel, e o que não seria. Não queria que o filme revelasse todas as pistas; queria que a confusão adentrasse um pouco o caminho.

Cada ato se iniciaria com a cena de um bloco fotográfico pertencente a um avô/avó. Esta cena não precisaria ser mostrada sem cortes; ela poderia vir paralelamente a uma cena de preenchimento, ou a uma cena de “altar”. O importante é que ela viesse no início, a fim de começar um trajeto. No primeiro bloco fotográfico do filme, pertencente ao meu avô Romeu, eu acabei por deixar o plano em sua totalidade, sem cortes, com o objetivo de mostrar, pela primeira vez, o dispositivo de demonstração imagética criado. Vale ressaltar que o prólogo, ou seja, a parte que precede o primeiro ato, está inscrito neste, o que faz com que a duração do plano seja mais longa. Após esse plano, utilizei a imagem de seu “altar”, e os de preenchimento: uma *pan*, e alguns planos-detelhe gravados no sótão de minha casa. Utilizei a primeira *pan* para, precisamente, simular o que já foi citado aqui: o início de um trajeto.

O segundo bloco, o de minha avó paterna, é entrecortado assim que se cria uma colagem de três fotos justapostas, formando seu corpo, seu busto e o seu rosto; primeiramente

por um plano que mostra seu caderno de receitas, e, novamente, pela cena de seu “altar”. O plano, depois, retorna em sua totalidade, e é sucedido por planos de preenchimento que mostram a casa de meus avós maternos, e o escritório de meu avô Evaldo.

No terceiro bloco, dedicado ao meu avô materno, vemos uma montagem ainda mais diversificada: as fotos dispostas em quadro são postas paralelamente às fotos dispostas em seu escritório. Um caminhar das imagens é proposto pelo movimento que sai e retorna ao bloco fotográfico. Em conversa de orientação com a prof. Maria Ines, pensamos em misturar ainda mais a ordem das imagens, sob a justificativa de expressar que o movimento mnemônico e identitário, principalmente sob a perspectiva de meu avô, que passou pela D.A., é, também, de embaralhamento.

Neste mesmo bloco, vemos, pela primeira vez, a utilização dos filmes de Super 8 no documentário, e alguns segundos de gravação do meu tio configurando a máquina de projeção. São utilizados planos em que o meu avô aparece no quadro, ou seja, os raríssimos planos em que ele não está no papel de “cineasta amador”. Escolho os planos de demonstração de afeto de meu avô, mesmo com a narração mostrando que ele já foi capaz de me machucar. A passagem dos filmes de Super 8 é interrompida pelo movimento de queima do rolo de filme, e retomada quando meu tio ajeita o rolo na máquina de projeção, simbolizando, assim, uma divisão entre os que já se foram e os que ainda vivem. Quando o filme é retomado, vemos diferentes elementos: minha avó no quadro, em movimento; filmagens de flores, belezas efêmeras; o lustre iluminado, na tentativa de formar um *raccord* com a flor; e planos referentes à sala de visitas da casa de minha avó.

No quarto ato, que tem uma duração mais curta, o bloco fotográfico destinado à minha avó materna é mostrado em sua totalidade. A discrepância entre este bloco, comparado aos anteriores, me fez querer criar uma disposição imagética similar à de meu avô Romeu: misturando o quarto ato com o bloco final, associado ao epílogo. Dessa forma, conseguiria um equilíbrio mais satisfatório entre os atos.

Mesclei imagens do bloco de fotografias de minha avó com as de preenchimento do jardim de sua casa, e introduzi os planos de álbuns de fotos, tanto os de meus avós maternos como o álbum cheio de espaços vazios de minha avó Chica. Mais à frente, agrupei planos referentes ao bloco final de fotografias, mais gravações dos filmes de Super 8, e algumas *pans* dos espaços ditos processuais (sótão de minha casa e sala de visitas da casa de minha avó). O modo como organizei esses planos teve o objetivo de trazer uma reflexão sobre a inevitável passagem do tempo e sobre o meu modo pessoal de lidar com as memórias do passado, como eu as armazeno e como eu recrio o que não lembro mais.

No final da sequência, vemos o último frame da projeção de Super 8, e a última foto do bloco fotográfico final: minha versão criança, soprando uma vela. Ao mesmo tempo, minha mão “sopra” o bloco para fora do quadro. Esse movimento direto de arrastamento é o único que vemos em um bloco fotográfico ao longo do filme, e o único que captei nas gravações; eu não queria exatamente causar um efeito de junção entre os blocos, mas deixei o gesto da mão guiando as fotos para o extracampo como exclusivo. A repetição poderia levar a força do gesto ao desgaste.

Por fim, restava apenas decidir onde ficaria a cena da performance de “Carros”, e como seria a montagem dela. Como o filme se tratava de uma construção inteira acerca da música, decidi que a melhor conclusão para o filme seria a música em si. Havia quatro planos diferentes da performance, gravados em diferentes espaços, e eu estava na dúvida se aproveitava todos os planos, ou se utilizava apenas um. Optei por utilizar os quatro, visto que o filme traz justamente a noção de que lugares podem evocar pessoas e falar por si. O final seria este local de encontro sobre essas quatro vidas, a “estrada de quatro mãos” que constitui o título.

5.3.2 Trilha sonora

Sobre os aspectos sonoros do filme, eu queria que houvesse cinco elementos passeando ao longo da trajetória, e conversando entre si: a narração, o som ambiente, os sons captados, o silêncio e a trilha musical. Não queria espaços muito longos; almejava uma fluidez entre eles. Também queria experimentar um pouco mais; como eu já estava criando uma fabulação de minhas memórias ao longo de “Estada de Quatro Mãos”, eu queria fazer o mesmo com a trilha sonora. Um exemplo disso foi o uso dos sons das projeções dos filmes de Super 8. Eu primeiramente os utilizei de maneira isolada nos planos para causar o efeito de transe e de intensificação da materialidade do rolo de filme Super 8 que Rafael atentou durante as gravações. Posteriormente, alguns desses sons captados foram mesclados à trilha musical do filme.

Depois de fazer os primeiros refinamentos na montagem sonora, marquei a gravação da narração com Pedro Sá, amigo meu que trabalha com captação de som para filmes, e fui até sua casa. Conseguimos gravar em pouco tempo, mas o resultado, para a minha infelicidade, não ajudou a fazer com que o filme ficasse mais refinado. Na minha narração de teste, a qual utilizei para o processo de gravação das cenas e montagem, o andamento da minha fala estava mais rápido. Preocupada com a inteligibilidade do discurso,

falei com muito mais pausas na nova gravação, e com um andamento mais lento. O que eu achava que não seria um problema acabou se apresentando como um grande empecilho no processo de montagem. A faixa de áudio da narração simplesmente não cabia nos planos.

Como a gravação da nova narração se deu alguns dias antes do Lockdown em Fortaleza, ocorrido no dia 5 de março de 2021, tive que achar uma alternativa para suprir a lacuna da narração mal-sucedida. Gravei, então, em casa, porém com mais cuidado em relação à acústica e ao posicionamento do microfone do que quando eu gravei as narrações de teste. Dessa vez, também, utilizei o primeiro corte como guia para a duração das falas. Na gravação feita com Pedro, eu achava que me desligar da duração das cenas não se constituiria como um problema, mas percebi como a sincronização dos dois processos era imprescindível. Para a minha surpresa, esse modo como conduzi a gravação foi exitoso, e o andamento na montagem sonora fluiu de forma mais rápida.

Agora, a preocupação seria com a trilha musical. Desde o começo da concepção do projeto de “Estrada de Quatro Mãos”, eu queria que ela fosse uma extensão de “Carros”, obedecendo o mesmo tom da música (si bemol¹⁴) e o timbre de violão. Desejava, porém, adicionar algumas faixas de guitarra, para a trilha adquirir um pouco mais de cor. Ressalto aqui, mais uma vez, que a trilha musical de “Monstro”, de Breno Baptista, influenciou bastante na concepção da trilha musical de “Estrada de Quatro Mãos”. Apesar de nossos filmes serem distintos em diversos aspectos, tanto temática como estruturalmente, eu estava atrás das palavras-chave que ele utilizou para descrever a trilha musical de seu filme: “confusão sonora”; “catarse”; “doce e saudosista”. Queria construir músicas que conversassem com esses temas.

A primeira ação em relação à trilha musical foi gravar faixas de violão, sem me preocupar em mixar o som. Queria o som puro, com todos os seus ruídos e realidades, da mesma forma como gravei “Carros” pela primeira vez, em 2015, e em 2021, para o documentário. Gravei as faixas ao mesmo tempo em que ficava vendo o filme em segundo plano, com a mesma preocupação adquirida no processo da narração. Também queria que o violão, mesmo que minimamente, seguisse no embalo da montagem do filme e no curso da enunciação da narração.

Depois, comecei a experimentar com a guitarra, ensaiando algumas faixas. A princípio, elas saíram um pouco tímidas, pois estava menos inclinada a “sujar” a trilha, e mais

¹⁴ O acorde “Bb” no violão. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=FaUb2q8vqU8&ab_channel=fordummies

motivada a seguir a mesma paleta de sonoridades. O resultado, no entanto, não foi satisfatório; estava tudo muito correto, e não era disso que o filme tratava.

A segunda gravação, em que experimentei com vários efeitos de *reverb*, *reverse delay*¹⁵ e *echo*¹⁶, foi bem mais fluida e orgânica. A guitarra soava, junto com o violão, como uma nuvem de fumaça densa sobre os frames. Consegui finalizar o processo de produção da trilha em dois dias, pois o que estava sendo arquitetado em minha mente tomou forma de uma maneira bastante prática.

O maior desafio em relação à trilha foi a permissão aos silêncios. Eles tinham que existir também. Tinha cuidado com o lugar em que se encontravam, e compunha a trilha como um semáforo guia os automóveis. Se a estrada que meus avós construíram era para ser atravessada com cuidado, os atravessamentos entre os elementos estruturais do filme tinham que ser orquestrados.

5.3.3 Finalização

Com todas as atualizações finalizadas, mostrei o segundo corte para a prof. Maria Ines. Apesar da completude mais aparente da obra, ela atentou a um detalhe que propôs mais ajustes no filme: estava tudo muito organizado. Meu filme não era exatamente sobre isso. A trilha musical estava bem marcada, havia cadência nos silêncios. Ela sugeriu, portanto, que eu subvertesse a ordem, e que eu seguisse mais a vontade de não fazer com que as cartas estivessem todas postas na mesa. Se ao longo do filme não revelo a biografia de meus avós em sua totalidade, não há a necessidade de construir a nitidez, o factual.

Outro detalhe que consideramos ser interessante para destacar a plasticidade neste epílogo/videoclipe constituído pela performance da música foi a adição de uma camada de legenda com a letra de “Carros”. Desse modo, eu propus fazer o texto à mão, para que o filme fosse mais embebido ainda dessa aura introspectiva.

Escrever sobre os planos, conferindo uma forma visual à música, seria, também, mais uma maneira de refletir sobre a materialidade dos elementos mostrados ao longo de “Estrada de Quatro Mãos”. Durante todo o percurso do documentário, podemos ver fotografias sendo diretamente manuseadas, a caligrafia de minha avó Chica preenchendo os espaços vazios de seu álbum, elementos sonoros colaborando para concretizar a tridimensionalidade dos planos imagéticos, entre outros exemplos. “Carros”, portanto, não

¹⁵ Efeito utilizado para “repetir” a faixa musical reproduzida de modo reverso.

¹⁶ Efeito utilizado para simular o eco produzido por ambientes com muita profundidade.

poderia ter apenas uma perspectiva: como elemento catalisador de praticamente tudo o que aconteceu no filme, seria importante que cada verso da letra fosse tatuado ao longo da performance da música.

Figura 28: Frame das legendas.



Fonte: Acervo pessoal.

Uma possibilidade para a legendagem que emergiu das diversas conversas de orientação foi a forma lúdica que os versos poderiam ser dispostos; era possível experimentar mais com o tamanho da letra, sublinhar algumas palavras, e mudá-las de posição.

Após a finalização da legenda, iniciei a correção de cor e edição/mixagem de som com Matheus, que já tinha assumido a direção de fotografia de “Estrada de Quatro Mãos”. Em relação à correção de cor, eu não queria algo que destoasse drasticamente das imagens que captamos; minha maior preocupação era com a nitidez dos blocos fotográficos, os planos de gravações das projeções de Super 8, e com o ajuste de alguns planos que ficaram prejudicados por causa das limitações que sofremos em set com equipamentos e a instabilidade climática. Fiquei bastante satisfeita com as correções feitas por Matheus, principalmente em relação aos planos das gravações de Super 8, visto que ele experimentou com matizes diferentes dos filmes originais, e quis reviver cores que ficavam implícitas nas projeções.

O processo de edição/mixagem de som teve o objetivo principal de eliminar ruídos importunos das captações de som, além de fazer com que a trilha sonora ficasse mais fluida, sem rebarbas entre os elementos sonoros. Uma preocupação apresentada durante este percurso foi conseguir encontrar o balanço ideal entre a trilha musical e os demais tipos de sons apresentados ao longo do filme, pois muitas vezes ela corria o risco de roubar o protagonismo de alguns momentos do filme, prejudicando seu andamento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cheguei ao outro lado da estrada. Não foi fácil; mais uma vez, reitero que estamos em uma pandemia. No momento em que escrevo este capítulo, estamos sem Ministro da Saúde em nosso país. O exercício de fazer cinema é um árduo processo em face ao estado frágil no qual as vidas dos brasileiros se encontram nesse momento.

Mais uma vez citando Bondía, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21). No fim deste percurso de “Estrada de Quatro Mãos”, senti que construí uma estrada *com* meus avós. Devo admitir que falar sobre a efemeridade da vida e da Doença de Alzheimer sempre foi muito difícil para mim, e ainda tem sido. Minha avó Neném ainda está viva. Sou grata pelo “ainda”. Pela terceira vez, lido com a dissipação de uma relação familiar, pois todo processo é singular. Vejo, porém, como foi importante estudar meus familiares como uma reconfiguração de suas imagens em minha memória.

Este trabalho também me fez lembrar a minha motivação durante minha graduação, que foram os curiosos percursos que a fotografia pode assumir no que diz respeito à nossa apreensão do real, e da nossa capacidade de invenção do ato congelado no papel. Trabalhar com fotografias, principalmente de sua própria família, é estar aberto a criar com suas lembranças, e não ter medo de desenhar, rasurar, traçar em cima delas, mesmo sem a existência de negativos.

Também considero importante que analisemos documentários de família não só como arquivos particulares, “de menor importância”; eu, erroneamente, me preocupava em estar transformando meu trabalho final de graduação em um processo hermético, sem contato com o social. Ao entrar em contato com suas fotografias, filmes Super 8, e, também, promovendo a construção de novas imagens, eu aprendi mais ainda não só sobre eles, mas como viviam, como eram os tempos outros, e o que posso aprender com essa troca.

Por fim, a estrada formulada para este documentário não é um processo finito; ainda estou aprendendo a atravessá-la. Sempre estarei. Esse estudo, felizmente, é minha convivência diária, e, em nossos tempos sombrios, ter entrado em contato de forma profunda com meus familiares, principalmente os que já se foram, é saber que conhecê-los nunca terá fim. A doença de Alzheimer, mesmo tendo reduzido o contato com meus parentes ainda lúcidos, me ensinou, através de seu complicado percurso, que ainda posso recuperar o que para mim estava estipulado como perdido. A criatividade, a invenção, a coragem: busquemos estes atalhos.

REFERÊNCIAS

DE ABREU, Izabella D.; FORLENZA, Orestes V.; DE BARROS, Hélio L. Demência de Alzheimer: correlação entre memória e autonomia. **Archives Of Clinical Psychiatry** (São Paulo), [S.L.], v. 32, n. 3, p. 131-136, jun. 2005. FapUNIFESP (SciELO).

ALVES, Bernardo M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Revista Novos Olhares - USP**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 90-95, Segundo Semestre de 2012.

ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Breno M. **Monstro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015. 37 p.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. in **O cinema**. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1991. pp. 19-26.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Editora Armand Colin, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

ESPINOZA, Baruch. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FERIANI, Daniela. **Entre sopros e assombros: estética e experiência na doença de Alzheimer**. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de Campinas. Campinas, 2017.

JUNG, Carl. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Editora Vozes, 1972.

KASTRUP, Virgínia. Inventar. In: FONSECA, Tania M.G.; DO NASCIMENTO, Maria Livia; MARASCHIN, Cleci (Org.); **Pesquisar na Diferença: Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. P. 139 - 141.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LINS, C.,; Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 39(37), 52-74.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MONTEIRO, Candida M. **A Ressignificação das Imagens de Família: collage e o design no Documentário Autobiográfico Contemporâneo**. 2014. 230 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

MUSSE, Mariana F. Do álbum de família ao álbum afetivo: as narrativas da memória que transitam entre a fotografia analógica e a digital. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 77-90, abr. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, .nº 21. p. 179-189, dez. 2010.

Em Dia Mundial do Alzheimer, dados ainda são subestimados, apesar de avanços no diagnóstico e tratamento da doença. Sociedade Brasileira de Geriatria e Gerontologia, 2019. Disponível em: <<https://sbgg.org.br/em-dia-mundial-do-alzheimer-dados-ainda-sao-subestimados-apesar-de-avancos-no-diagnostico-e-tratamento-da-doenca/>>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

Lista de Filmes

The Microphones: Microphones in 2020. Direção de Phil Elverum. Estados Unidos: P.W. Elverum & Sun, 2020. 1 Vídeo (130 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7BkabF31ak&t=456s>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

A Festa e Os Cães. Direção de Leonardo Mouramateus. Fortaleza: Praia à Noite, 2015. 1 Vídeo (25 min). Disponível em: <https://vimeo.com/107410481>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

Monstro. Direção de Breno Baptista. Fortaleza: Tardo Filmes, 2015. 1 vídeo (20 min.) Disponível em: <https://vimeo.com/133614720>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

The Family Album. Direção de Alan Berliner. Estados Unidos: Alan Berliner for Experiments in Time, Light & Motion, 1986. 1 DVD (61 min).

First Cousin, Once Removed. Direção de Alan Berliner. Estados Unidos: HBO, 2012. 1 DVD (78 min).

Nostalgia. Direção de Hollis Frampton. Estados Unidos, 1971. 1 DVD (36 min).

APÊNDICE: Narração de “Estrada de Quatro Mãos”

Em 2015, eu me sentei na varanda da minha casa, que costumava ser sua. Eu peguei meu celular, abri o bloco de notas, e escrevi alguns versos que poderiam virar uma canção. Poucos minutos depois, em uma tentativa de captar o máximo que o momento oferecia, eu gravei uma demo dessa ideia. Tudo ficou lá: a faixa de violão misturada com o som dos pássaros, minha voz misturada com o som das folhas, e o automatismo das faixas midi misturadas com meus olhos, um pouco marejados.

A canção iniciou como uma homenagem a um avô paterno há muito tempo não visitado por mim.

Você, vovô Romeu, se foi em 2009, consciente do que ia acontecer. Eu era muito nova, e ainda não sabia qual era a responsabilidade em construir lembranças. Eu só ia vivendo contigo, em passeios sem direção, em refeições com direito a entrada e sobremesa, e em tentativas de visualizar Minas Gerais em minha cabeça. Algumas pessoas vão embora sem aviso, e eu teria que fechar a porta sozinha.

Em uma tentativa de me ligar a ti, a minha canção se chamou “Carros”. A música falava sobre uma coincidência que nos unia, que era o fato de nunca termos aprendido a dirigir, e sobre a eterna promessa de que um dia iríamos juntos ao museu do automóvel. Fico imaginando como teria sido se você tivesse ido comigo. Eu ainda não fui, e me sinto mal por isso.

Alguns meses depois da sua partida, fui a Minas. Conheci nossos parentes, minha herança italiana, mas nada de seu pai, sua história como ex-escravizado de origem africana, e o que carregamos com ele. Em algum ponto da viagem, vi vales muito verdes, um pôr-do-sol arroxado, e tua maneira sincera de dizer "obrigado".

No refrão, falei sobre sua rotina: fazer palavras cruzadas e ler jornal. Achava que isso tinha sido o motivo da sua boa memória. Achava que você ia ser salvo pelo esforço diário em não esquecer. Fiquei muito tempo me perguntando por que você teve que morrer lúcido, e não da forma como os outros se foram. Será que morrer lúcido dói mais? Será que você pode me responder isso em meus sonhos, ou serão as pequenas brisas do dia os seus sussurros?

À medida que fui desenvolvendo a música, eu lembrei de ti, vovó Chica. Você morreu alguns meses antes de eu tê-la escrito. Foi com você que eu descobri o que era o Alzheimer, e como seria doloroso vivê-lo como alguém de fora. Você poderia ter aceitado

tomar os medicamentos pra sua doença, mas eu acho que o que tinha que acontecer acabou acontecendo, e retardar a dor não seria condizente com a sua visão certa sobre a vida.

Irônico, pois apesar de você sempre ter sido muito rígida, você pintava e plantava flores. Tinha uma sensibilidade escondida em seu modo regrado de cozinhar e de fazer crochê. Você não era muito de mostrar afeto, mas você gostava de produzir afeto. Sua dureza era a sua poesia, e assim essa relação simbiótica seguia.

A cortina foi se abrindo à medida que você foi padecendo; infelizmente ou felizmente, vi seu lado dócil dessa maneira. Muitos me alertavam sobre seu lado tenebroso, e tudo o que eu tinha para lembrar era amor, sorvete com bandinha de maçã, e camafeus. Me desculpa por contar por aí que eu agradeço por ter te conhecido melhor quando você já estava doente, pois talvez eu me chatearia contigo lúcida.

Em sua memória, coloquei na música o meu maior medo na época, que infelizmente ia piorar com o tempo; o medo do esquecimento, da perda, dessa deterioração que você sofreu. Eu botaria tudo debaixo do tapete pra te ver de novo.

Dois anos depois, morria você, vovô Evaldo, que nem vovó Chica.

Você era o pai de família; o exemplo de funcionário público; o motivo do meu sorriso quando eu passava no CETREDE. Hoje eu nem passo mais por lá, e sua foto algum dia vai ficar esgarçada. Você nunca deixaria isso acontecer com as fotos que você mesmo tirava, pois você as guardava como quem guarda tesouros.

Pra você, lucidez era crucial; ao longo de seu processo com o Alzheimer, você não teve escolha a não ser aceitar. Independência era a sua zona de conforto, e dentro de alguns anos os planos viraram outros. Sua morte se anunciou como o acaso, determinando a conclusão de um processo. Doeu mais do que eu ou qualquer outra pessoa esperava.

Quando vovô Romeu se foi, você olhou pra mim e disse pra eu aguentar o avô que tinha sobrado. Eu devia ter tido a maturidade de uma pessoa que releva palavras infelizes, e ter te abraçado mais, ter ficado mais ao teu lado, e não ter me chateado tanto. Apesar dessas palavras terem me ferido muito na época, eu sinto que aproveitei bastante o tempo contigo, do meu jeito teimoso, imaturo e sensível demais.

Em minha música, eu relatei que o verbo "perecer" era intransitivo. Você nunca será. Nunca perecerá em minha memória. Em mim, trago suas transferências, as boas e as não tão boas. A rigidez com gramática, e o gosto pela estabilidade. Sinto tua falta.

Vovó Neném, ainda bem que você ainda vive. Que coisa boa é estar mexendo em seu cabelo, estar cantando cantigas de roda e ouvindo tua voz pequenininha repetindo o que ainda é possível, o que ainda se capta. Que coisa boa é ter o presente.

Você sempre foi muito bonita, mas também muito sozinha. A solidão te consumiu em momentos ruins, e acho que herdei esse medo de ti.

Talvez você seja, dos meus avós, a que tenho menos pra falar, pois eu ainda te vivo. Apesar de saber que o Alzheimer tira teus dias aos poucos, eu ainda te vivo.

Ao estar perto de ti, e reconhecer em ti os efeitos dessa doença tão injusta, eu também olho para como eu estou cuidando das minhas memórias contigo que vou carregar comigo. Não só das suas; do vovô Romeu, da vovó Chica, e do vovô Evaldo também.

Ao longo desse tempo, percebo que minhas memórias com os que já se foram estão tomando a mesma forma que meus sonhos, ou fotos produzidas com filme já utilizado. Lembranças ficam em cima de outras; eu não sei mais se era aqui ou no sítio, se era você chorando, ou se era o vovô dormindo. As fotos todas saíram do álbum, algumas ficaram arruinadas, outras eu ainda guardo em um lugar não muito seguro.

Aqui não existe nuvem ou drive; as coisas se perdem. Tudo bem. Esquecer acaba sendo o ciclo natural da memória, pois memórias antigas são substituídas por novas. O exercício de hesitar, ao deletar, tem me feito escolher o que quero guardar pra sempre.

"Carros", pra mim, ainda é uma música meio inacabada, e acho que ela não ficará pronta nem quando você se for. A princípio, não a encarava como uma perspectiva sobre meus quatro avós, mas agora a vejo como um ensaio sobre uma memória coletiva, minha e nossa.

Eu sempre aprendi a confiar no palpável, mas, ao falar de vocês, preciso das metáforas. Em minha cabeça, crio uma estrada de quatro mãos. Seria impossível em meios práticos, mas é por ela que vocês trafegam. Cada um em seu ritmo, com diferentes caminhos em mente. A estrada possui alguns acidentes, mas é tranquila para o que vocês pretendem. Eu ainda não sei dirigir. Serei pedestre, esperando atravessar.