

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Maria Clara Gimenez Alves

**O FILME ENSAIO COMO POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DO CURTA "O
QUE FICA NA IMAGEM"**

Juiz de Fora

2025

Maria Clara Gimenez Alves

**O FILME ENSAIO COMO POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DO CURTA "O
QUE FICA NA IMAGEM"**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes e Design da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharel em
Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Monique Alves Oliveira

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do Modelo Latex do CDC da UFJF com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)

.
O FILME ENSAIO COMO POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DO
CURTA "O QUE FICA NA IMAGEM" / Maria Clara Gimenez Alves. –
2025.

39 f. : il.

Orientadora: Profa. Monique Alves Oliveira

TCC – UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, INSTITUTO DE
ARTES E DESIGN. BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL, 2025.

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 20 dias do mês de março do ano de 2025, às 16 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART493 - TCC II, apresentada pela aluna Maria Clara Gimenez Alves, matrícula 202197044, tendo como título “O filme ensaio como possibilidade de construção do curta *O que fica na imagem*”.


Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professora Monique Alves Oliveira, orientadora (Mestre, UFJF)


Professora Alessandra Souza Melett Brum, examinadora (Doutora, UFJF)

Professor Sérgio José Puccini Soares, examinador (Doutor, UFJF)


Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO () REPROVADO. Com nota CEM (100). Eu, Monique Alves Oliveira, Professora – Orientadora, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

Documento assinado digitalmente
 **MONIQUE ALVES OLIVEIRA**
Data: 21/03/2025 07:42:27-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

PROFESSORA MONIQUE ALVES OLIVEIRA – ORIENTADORA

Documento assinado digitalmente
 **ALESSANDRA SOUZA MELETT BRUM**
Data: 21/03/2025 11:19:34-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

PROFESSORA ALESSANDRA SOUZA MELETT BRUM – EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **SERGIO JOSE PUCCINI SOARES**
Data: 21/03/2025 10:25:01-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

PROFESSOR SÉRGIO JOSÉ PUCCINI SOARES – EXAMINADOR

AGRADECIMENTOS

É com felicidade e gratidão que entrego este trabalho. Sei como sou privilegiada por ter estudado Cinema na Universidade Federal de Juiz de Fora e tenho muito à agradecer.

Ao meus pais, por terem me influenciado desde a infância a querer ver o mundo através das lentes, fotografando, e através das telas de cinema, assistindo filmes juntos, como uma das maiores diversões que existe. Agradeço por terem me guiado e me apoiado em todos os momentos, por não deixarem faltar o “você consegue”, que foi tão importante para mim, inclusive durante o processo de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso. Obrigada por apoiarem meus sonhos e ideias grandiosas.

À minha irmã, por ser meu exemplo de dedicação, persistência e coragem. Obrigada pelos momentos de acolhimento e pelas conversas enriquecedoras enquanto eu aprendia a morar longe de casa.

Ao Bernardo, por ser tão companheiro e por sempre estar pronto para me ajudar. Obrigada por me incentivar e se fazer presente em cada etapa.

À Eliana e a Débora que sempre me esperaram em Formiga cheias de carinho, e me enchiam de perguntas sobre a vida em Juiz de Fora, me animando a continuar.

Aos amigos que fiz na faculdade. Carlinha, Lele, Livia, Mari e Rodrigo, vocês foram essenciais para tornar a faculdade um lugar que guardarei com amor no coração.

Agradeço também aos professores, técnicos e funcionários do Instituto de Artes e Design, vocês me transformaram na profissional que sou hoje e abriram portas para que eu cresça ainda mais, obrigada pelos ensinamentos. De forma especial agradeço minha orientadora, Monique, obrigada por aceitar o convite para me orientar, me direcionar tão bem neste momento e apresentar referências que levarei por toda minha trajetória. Agradeço também a Alessandra e Sérgio por gentilmente aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho, contribuindo com suas valiosas percepções.

Às mulheres que moldaram o cinema, mesmo quando a história tentou apagá-las. Que suas memórias resistam, que nunca se esqueça que elas estiveram aqui.

RESUMO

Este trabalho investiga o filme-ensaio como um dispositivo poético de resgate da memória e do esquecimento, com foco nas experiências pessoais de mulheres para a construção de um roteiro do curta-metragem em desenvolvimento *O que fica na imagem*. O filme se estrutura a partir de imagens de arquivo familiar, incluindo fotografias, trechos de vídeos restaurados digitalmente, entrevistas em áudio e narração. Por meio da análise estética e narrativa do filme-ensaio, busca-se explorar o papel do audiovisual na preservação de lembranças íntimas e afetivas, destacando a potência do olhar feminino e da subjetividade na construção da memória. O estudo dialoga com os conceitos de memória e gênero, enfatizando o cinema como um espaço de expressão poética e autorreflexiva.

Palavras-chave: filme-ensaio; filme de arquivo; memória; esquecimento; autoria feminina

ABSTRACT

This work investigates the essay film as a poetic device for reclaiming memory and forgetfulness, focusing on the personal experiences of women in the development of the short film *O que fica na imagem*. The film is structured around family archive materials, including photographs, digitally restored video excerpts, audio interviews, and narration. Through the aesthetic and narrative analysis of the essay film, the study seeks to explore the role of audiovisual media in preserving intimate and affective memories, highlighting the power of the female gaze and subjectivity in the construction of memory. The research engages with concepts of memory and gender, emphasizing cinema as a space for poetic and self-reflective expression.

Keywords: essay film; archive film; memory; forgetting; female authorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frame do filme <i>Carta da Sibéria</i>	14
Figura 2 – Frame do filme <i>Histórias que contamos</i> (2012).....	23
Figura 3 – Frame do filme <i>Santiago</i> (2007).....	24
Figura 4 – Frame do filme <i>Travessia</i> (2018)	25
Figura 5 - Frame do filme <i>Travessia</i> (2018)	25
Figura 6 – Frame do filme <i>No Intenso Agora</i> (2017).....	26
Figura 7 – Registro da família de Débora nos anos 50.....	27
Figura 8 – Registro da minha família paterna	28
Figura 9 – Registro do casamento de meus avós paternos, José e Luiza, 1957.	28

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	REFERENCIAL TEÓRICO	13
2.1	O FILME-ENSAIO.....	13
2.2	A MEMÓRIA E A FAMÍLIA	16
2.3	ENCONTRAR O ARQUIVO.....	18
3	REFERÊNCIAS VISUAIS E NARRATIVAS	21
3.1	AUTORIA FEMININA.	21
3.2	HISTÓRIAS QUE CONTAMOS.	23
3.3	SANTIAGO.	24
3.4	TRAVESSIA.....	25
3.5	NO INTENSO AGORA.....	26
4	O CURTA METRAGEM: “O QUE FICA NA IMAGEM”	27
4.1	PRIMEIRAS IMAGENS: A CATALOGAÇÃO	27
4.2	AS MULHERES	29
4.3	A ESCRITA DE SI, A PERSONAGEM EM PRIMEIRA PESSOA	31
4.4	O ROTEIRO.	32
4.5	A NARRAÇÃO	34
4.6	A MONTAGEM.	36
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	38
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	40
	ANEXO A – SINOPSE.....	41
	ANEXO B – ROTEIRO	42

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga o filme-ensaio como um dispositivo poético para o resgate da memória e do esquecimento na construção do roteiro do curta-metragem em desenvolvimento *O que fica na imagem*. Embora sua definição seja complexa e amplamente debatida na historiografia do cinema, o filme-ensaio pode ser compreendido como um formato híbrido de produção audiovisual, caracterizado pela fusão entre documentário e ficção, além do uso recorrente da narração, geralmente escrita em primeira pessoa. Neste projeto, esse formato será utilizado para narrar a história de cinco personagens cujas trajetórias de vida são atravessadas pela perda e pela construção da memória por meio das imagens fotográficas e audiovisuais.

É fundamental destacar que a pesquisa e o desenvolvimento do roteiro partem da minha percepção pessoal de que as memórias dessas cinco personagens – mulheres com quem convivo – são registradas de forma fragmentada e silenciosa, principalmente por meio de imagens familiares que as conectam. Dessa maneira, a proposta é investigar como a linguagem ensaística pode contribuir para imprimir e revelar essas narrativas dentro de uma história unificada. O estudo teórico se integra à produção de um roteiro para um curta-metragem que materializa essas reflexões por meio de uma escrita ensaística que será atrelada a imagens extraídas de arquivos pessoais e a inserção de entrevistas. A escolha de um formato que incorpora elementos ensaísticos possibilita a construção de uma obra que propõe uma narrativa aberta, convidando a múltiplas interpretações.

Débora, a primeira personagem, de 50 anos de idade, teve parte de sua memória afetada por períodos de estresse, consequência do trauma de ver seu filho preso injustamente. Sua forma de lembrar a família se deu por meio de fotografias de seu próprio acervo pessoal. Renata, a segunda personagem, de 41 anos, preserva até hoje uma coleção de registros familiares feitos por sua mãe em uma época em que o acesso a câmeras e filmes era restrito. Luiza, a terceira, aos 88 anos, enfrenta o avanço do Alzheimer e são as fotografias de família que tentam resgatar lembranças em constante apagamento. Eliana, a quarta personagem, aos 72 anos, possui apenas três fotografias de sua família: duas de sua mãe já idosa e uma do registro civil de seu irmão, lidando com pequenos vestígios de sua história familiar. Eu, Maria Clara, autora deste trabalho e quinta personagem, tenho o hábito de produzir registros e guardá-los desde a infância, e atualmente, ao concluir minha formação em cinema aos meus 22 anos, atribuo ainda mais importância ao registro e à transmissão das histórias através do audiovisual.

O próprio filme, enquanto registro dessas histórias, busca distinguir as personagens a partir de seus contextos sociais e pessoais. Cada narrativa do curta-metragem procura ilustrar

como a memória é preservada, transformada ou perdida ao longo do tempo e de que maneira o registro – ou sua ausência – molda relações de classe, raça, identidade e a permanência do passado.

A motivação para este projeto surgiu durante as aulas de metodologia de pesquisa, ministradas pelo Professor Doutor Lúcio Reis Filho, nas quais desenvolvi um interesse pelo cinema feito por mulheres. Nessa disciplina, pude aprofundar sobre os estudos de gênero no cinema. Para pesquisas da disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual I e II, assisti filmes como *As praias de Agnès* (2008), de Àgnes Varda; *Notícias de casa* (1977) de Chantal Akerman; *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat; *Travessia* (2017), de Safira Moreira; e *Histórias que contamos* (2012), de Sarah Polley. Além disso, tive uma descoberta importante sobre o cinema feito por mulheres, especialmente a partir da década de 1970, graças ao contato com pesquisas sobre a historiografia do cinema brasileiro. Destaco artigos como *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina* e *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?*, ambos da pesquisadora Karla Holanda. Além do estudo sobre a produção de diretoras estrangeiras, como Alice Guy-Blaché e Maya Deren, no artigo *A mulher, o discurso e o tempo: Apagamento e inscrição do cinema de mulheres*, de Kelly Arelari de Moraes. Minha aproximação com a literatura também teve um papel fundamental nesse processo, especialmente quando tive contato com a escrita impactante de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*.

Desde a infância, sempre fui entusiasta de registros, guardando com carinho imagens do meu quarto e dos meus brinquedos favoritos, que fiz aos seis anos de idade. Aos 20 anos, tive acesso a registros da minha família por meio de uma prima que disponibilizou vídeos de 20 a 30 anos atrás no Youtube. Além disso, uma nova funcionária passou a trabalhar na casa de meus pais e relatou que havia perdido sua memória em 2016, uma história que me intrigou. Foi a partir da reflexão sobre essas histórias, do audiovisual como meio de preservar memórias e registros e da possibilidade de integrar ao cinema feito por mulheres, que iniciei o projeto. Por meio dessa pesquisa, do roteiro e da conclusão do filme-ensaio, espero contribuir ao debate sobre a preservação de memórias femininas no cinema e colaborar com o Cinema de Mulheres no Brasil.

Este trabalho propõe uma investigação sobre a relação entre memórias, mulheres e o audiovisual, com foco na poética do filme-ensaio como instrumento de resgate de lembranças e esquecimento. A relevância desta pesquisa reside em sua capacidade de evidenciar como o cinema pode se tornar um dispositivo de preservação da memória, especialmente ao abordar experiências pessoais e subjetivas. Além disso, destaca-se a importância de dar visibilidade às narrativas femininas, colocando a autoria das mulheres no centro do processo de criação.

A escolha pelo filme-ensaio como objeto de estudo se justifica por sua natureza híbrida, que mescla elementos documentais e subjetivos, permitindo explorar memórias de forma autoral e poética. Essa abordagem possibilita a reflexão sobre as formas de preservar, revisitar e ressignificar experiências, promovendo um diálogo entre passado e presente.

Este estudo também se insere em um contexto acadêmico e artístico relevante, contribuindo para as discussões sobre estética cinematográfica, narrativas pessoais e estudos de gênero. Ao explorar as potencialidades do filme-ensaio como ferramenta de resgate de memórias femininas, a pesquisa pretende ampliar o olhar sobre a importância da representação de vivências íntimas e afetivas no cinema contemporâneo.

O objetivo deste projeto é a produção de roteiro para um filme-ensaio atualmente em fase de desenvolvimento, sobre cinco mulheres que se relacionam de maneiras diversas com as memórias, os esquecimentos e os registros de imagem. Débora Shirado, Renata Alves, Luiza de Faria, Eliana Maria e Maria Clara Gimenez. O roteiro concentra-se na elaboração de um texto ensaístico, que será utilizado de forma narrativa no filme. É importante ressaltar que esse tipo de produção se constrói principalmente no processo de montagem. Portanto, tanto o roteiro quanto a narração poderão ser continuamente reconfigurados a cada etapa da realização. Este filme se desenvolve a partir da catalogação de imagens de arquivo familiar disponibilizados pelas mulheres participantes, entrevistas registradas exclusivamente em áudio, além de uma narração posteriormente gravada em estúdio. A proposta é que o filme seja estruturado em capítulos, com uma duração total aproximada de 20 minutos.

O curta-metragem terá como público-alvo espectadores interessados em temas como filmes de arquivo, filmes de família, protagonismo feminino, além de narrativas ensaísticas, memória, esquecimento e histórias de vida. Também será direcionado a estudantes,

pesquisadores e profissionais das áreas de cinema e audiovisual que se interessam por essas abordagens.

A primeira etapa do processo de construção do trabalho de conclusão de curso envolveu uma pesquisa bibliográfica, com o estudo de obras e filmes que abordam conceitos de filme-ensaio, memória, imagens de arquivo, subjetividade e narrativas femininas. Simultaneamente, iniciou-se a pesquisa dos materiais audiovisuais, incluindo arquivos pessoais de registros familiares e entrevistas em áudio com mulheres do meu convívio.

A segunda etapa consistiu na catalogação das imagens e na definição dos personagens. A partir desse processo, o texto narrativo e o roteiro para o curta-metragem começaram a ser desenvolvidos. A proposta inicial foi dividir o roteiro em capítulos, nos quais cada personagem seria apresentada. A etapa de montagem do curta-metragem ainda está em desenvolvimento, pois segue o roteiro inicial apresentado neste trabalho, mas pode sofrer modificações, dado que se trata de um processo dinâmico, característico da produção de um filme-ensaio que se constrói ao longo do caminho.

Durante toda a elaboração criativa, estão sendo aplicados princípios de montagem ensaística, com o objetivo de criar uma narrativa não linear, subjetiva e autorreflexiva. Por fim, a análise estética e narrativa do filme em produção tem sido conduzida a partir de uma reflexão crítica e poética sobre o próprio processo de registro das imagens, levando em consideração as escolhas formais e as relações das personagens com os temas da memória, esquecimento e subjetividade feminina.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo apresenta as principais referências teóricas que fundamentam a pesquisa, abordando os conceitos de filme-ensaio, memória e imagens de arquivo. Não se pretende aqui categorizar rigidamente o filme-ensaio, considerando sua complexa classificação nos estudos do cinema. O objetivo é explorar os múltiplos formatos que emergem do ensaio e aproveitá-los na elaboração do curta-metragem *O que fica na imagem*. Dessa forma, a discussão teórica busca reunir, ainda que de maneira sintética, as diversas formas em que essa dimensão poética se manifesta, destacando como a escrita e o processo cinematográfico se configuram como narrativa fílmica. A memória e o uso das imagens de arquivo serão abordados, sobretudo, a partir da memória familiar como ferramenta para a construção de um registro. Isso se justifica pelo fato de que o curta-metragem em desenvolvimento tem as imagens de família como elemento central em sua estrutura. Com esse embasamento teórico, busca-se construir um texto narrativo que explore o cinema como um espaço de preservação, questionamento e ressignificação das lembranças.

2.1 O FILME-ENSAIO

O filme-ensaio é um gênero cinematográfico cuja definição permanece em debate, abrangendo abordagens diversas e algumas vezes contrastantes. Entre os principais estudiosos do tema, Timothy Corrigan se destaca como um teórico do cinema e investigador dos cinemas internacionais contemporâneos, conhecido por suas contribuições significativas para a compreensão dessa forma híbrida de expressão audiovisual. Suas pesquisas exploram a interseção entre teoria e crítica cinematográfica, com ênfase nos modos de escrita ensaística no cinema e no papel da subjetividade na construção narrativa. Em seu livro *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker* (*The Essay Film: From Montaigne, After Marker*), de 2011, uma das principais referências sobre o tema, Corrigan analisa como o filme-ensaio desafia as convenções documentais e ficcionais, criando um espaço para a produção autorreflexiva e filosófica. Para ele, esse formato se destaca principalmente pela sua inventividade:

A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (Corrigan, 2015, p.9).

De acordo com o autor, é precisamente a dificuldade em definir o termo que evidencia a força criativa dos filmes. Contudo, ele destaca a importância de “diferenciar o filme-ensaio de outras práticas cinematográficas”, além de reconhecer “um legado literário subestimado nessa prática cinematográfica específica” (Corrigan, 2015, p. 9).

Entre os documentários precursores, o autor menciona *A Propósito de Nice*, 1930, de Jean Vigo, e *Terra sem Pão*, 1933, de Luis Buñuel¹. Além disso, ressalta a influência da escola francesa, que, segundo Corrigan (2015, p.12), “apesar de não ser a fundação exclusiva desses filmes, é a mais destacada e influente nesses anos iniciais”. Para ele, com exceção de Jean-Luc Godard, “a escola francesa de cinema da Rive Gauche, na qual as bases literárias dos filmes-ensaio de Marker, Varda e Alain Resnais são muito mais evidentes do que no grupo dos Cahiers du Cinéma, que inclui François Truffaut, Claude Chabrol e outros”.

A respeito de Chris Marker, Corrigan identifica dois marcos no surgimento do filme-ensaio, “com base no legado literário e fotográfico que o precede e na cultura do pós-guerra em que se desenvolveu” (Corrigan, 2015, p. 53). O primeiro refere-se ao lançamento de *Carta da Sibéria*, filme do diretor lançado em 1957. Essa produção se apresenta como uma carta em formato de ensaio, combinando imagens de arquivo que retratam a realidade da Sibéria no contexto da União Soviética, acompanhadas pela narração do próprio diretor.

Figura 1 – Frame do filme *Carta da Sibéria*



Fonte: *Carta da Sibéria*, Chris Marker, 1957.

¹ *A Propósito de Nice* (1930), dirigido por Jean Vigo em colaboração com Boris Kaufman, retrata a cidade de Nice, na França, por meio de uma montagem dinâmica e crítica. O filme contrasta o luxo e o lazer da elite na Riviera Francesa com as condições de vida da classe trabalhadora, revelando desigualdades sociais e questionando a superficialidade da ostentação burguesa. *Terra Sem Pão* (1933), de Luis Buñuel, retrata a vida dos habitantes da região de Las Hurdes, na Espanha, uma comunidade isolada marcada pela extrema pobreza. O filme mostra a escassez de alimentos, as condições precárias de moradia e a alta mortalidade, revelando a dura realidade do cotidiano local a partir de uma abordagem irônica, narração objetiva e montagem direta.

O segundo marco histórico seria a “presciente caracterização desse filme como filme-ensaio”, feita por André Bazin². No entanto, o pesquisador argumenta que, apesar da importância desse momento, há um percurso anterior que se manifesta “na evolução do documentário e do cinema de vanguarda durante a primeira metade do século XX” (Corrigan, 2015, p. 53). Essa constatação é fundamental para definir que o filme-ensaio não cria “novas formas de experimentação, realismo ou narrativa”, mas, sim, reinterpreta esses formatos já existentes, criando um diálogo a partir deles (Corrigan, 2015, p. 54).

Para além das “experimentações formais com imagem e som, que sobrepõem práticas documentárias e experimentais”, o autor enfatiza a importância de reconhecer os contextos institucionais e sociais que “começam a localizar um lugar para o cinema que extraia o potencial público e dialógico desses filmes” (Corrigan, 2015, p. 60). Nesse sentido, ele chama atenção, em particular, para a disseminação dos cineclubes, que começaram a surgir ao redor do mundo, especialmente na França, entre as décadas de 1920 e 1930.

O delineamento do filme-ensaio construído pelo autor abrange não apenas os aspectos formais da construção cinematográfica, mas também elementos essenciais, como a recepção dos filmes, seu contexto e a crítica desenvolvida nos cineclubes, que, de certa forma, contribuem para a própria consolidação da ideia do ensaio fílmico. Contudo, entre suas diversas manifestações, pode-se sintetizar que o formato surge da fusão entre documentário, ficção e experimentação, adotando uma abordagem subjetiva e reflexiva. Diferentemente das narrativas tradicionais, que seguem estruturas lineares e enredos bem definidos, o filme-ensaio privilegia a liberdade formal, permitindo que a montagem, a narração em *off* e a combinação de diferentes materiais – como imagens de arquivo, filmagens autorais e textos – construam um discurso pessoal e fragmentado. “De suas origens literárias até suas encarnações cinematográficas e eletrônicas mais recentes, o ensaio, dentre seus muitos precursores e parentes, recebeu o legado da escrita diarística” (Corrigan, 2015, p.131). Nesse sentido, o uso da primeira pessoa como elemento narrativo, e a necessidade de registrar e também de retornar a esses registros com perspectivas adquiridas posteriormente, são usuais ao gênero.

Essa forma de cinema não busca apenas representar a realidade, mas também questioná-la, tencionando os limites entre o real e o imaginado, o passado e o presente, a memória e o esquecimento. Segundo Elizabeth Papazian e Caroline Eades (2016, p.1), é do filme-ensaio a

² Texto de André Bazin sobre o filme *Carta da Sibéria*, disponível em: <https://estudosaudiovisuais.wordpress.com/2024/04/21/chris-marker-1-carta-da-siberia-por-andre-bazin/>. Acesso em: 25, fev. 2025.

tarefa de levantar novas questões sobre a construção do sujeito, a relação dele com o mundo e a potencialização das possibilidades estéticas do cinema.

As características do filme-ensaio apresentadas acima dialogam diretamente com a proposta do meu curta-metragem, que utiliza registros pessoais e familiares para reconstruir memórias e explorar a relação entre lembrança e esquecimento. A fragmentação das imagens e a justaposição de materiais de diferentes origens buscam não apenas resgatar histórias individuais, mas também questionar como essas lembranças são preservadas e transformadas pelo tempo. Ao adotar a estrutura do filme-ensaio, o curta se distancia de uma narrativa linear e objetiva, abrindo espaço para a subjetividade, a experimentação e para a poética da memória.

Por fim, também se faz essencial refletir sobre a recente trajetória dos estudos dedicados a esse formato. Como destaca a pesquisadora Gabriela Machado Ramos de Almeida (2016, p. 2), o primeiro artigo publicado sobre o tema no Brasil foi *O filme ensaio*, de Arlindo Machado, em 2003. Apenas 12 anos depois surgiram as primeiras obras inteiramente voltadas à questão: *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, uma coletânea de artigos organizada por Francisco Elinaldo Teixeira.

No panorama internacional, o livro de Timothy Corrigan, mencionado anteriormente, foi publicado em 2011. Para Almeida (2016, p. 2), esse contexto evidencia "o quão recente é a constituição de uma fortuna crítica mais consistente em torno do ensaio fílmico no país".

2.2 A MEMÓRIA E A FAMÍLIA

A memória, assim como o filme-ensaio, não se apresenta de forma fixa e linear, mas sim como um processo sinuoso e constantemente em construção. A memória evoca algo que já aconteceu, mas agora pensado no presente. Nesse sentido, lembrar não é apenas recuperar o passado, mas reinterpretá-lo atribuindo novos significados às experiências vividas. Nas palavras de Paul Ricoeur:

É à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro, para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (Ricoeur, 2020, p.108)

A memória pode ser abordada tanto em sua dimensão individual quanto coletiva. Carolina Pinto (2023), pesquisadora em cinema e audiovisual, diz que, embora as reminiscências pessoais sejam intransferíveis, diferentes indivíduos podem compartilhar

lembranças de um mesmo acontecimento, ainda que sob perspectivas distintas. Assim, a memória não apenas armazena o passado, mas o reconfigura constantemente, influenciada pelo olhar de quem lembra e pelo contexto em que essa lembrança é evocada.

Essa multiplicidade de perspectivas atravessou meu processo fílmico, pois trabalhei com imagens cujos significados não eram totalmente acessíveis a mim. Alguns registros pertenciam a um tempo e um contexto que eu não vivenciei plenamente – seja por minha pouca idade na época, seja pelo distanciamento emocional ou interpretativo. O que para mim se apresentava como um fragmento vago ou desconhecido, para meus familiares era uma lembrança vívida, carregada de detalhes e emoções particulares. Esse contraste entre diferentes formas de lembrar se tornou essencial na construção do curta-metragem, permitindo que a montagem se tornasse um espaço de ressignificação da memória.

A memória coletiva, diferentemente da individual, não pertence a um único sujeito, mas é compartilhada por um grupo, sendo constantemente reconfigurada a partir de interações. Maurice Halbwachs (1990), um dos principais teóricos da memória coletiva, argumenta que lembrar é um ato mediado por estruturas sociais e culturais, moldado pelos grupos dos quais o indivíduo faz parte, sejam eles familiares, religiosos, políticos ou culturais, afirma que “é na sociedade que o homem adquire, lembra, reconhece e localiza suas lembranças” (Halbwachs, 1990, p. 34).

No contexto do audiovisual, essa perspectiva possibilita compreender o cinema como um repositório de memória, um espaço onde histórias individuais e coletivas se entrelaçam e se transformam. Na dissertação de mestrado *Filmes de arquivo: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades*, a pesquisadora Vanessa Maria Rodrigues realiza um estudo aprofundado sobre o funcionamento da memória por meio da linguagem audiovisual, especialmente quando organizadas a partir de imagens de arquivos pessoais. No recorte do trabalho, as imagens das cidades assumem o papel de protagonistas nos filmes, pois, por serem “preexistentes”, permitem a reconstrução do passado no presente, ressaltando a importância da preservação dos arquivos.

Em seu trabalho, Rodrigues (2019, p. 26-27) observa “uma retomada das produções audiovisuais e festivais que abordam a temática da recuperação do arquivo” no Brasil nas últimas décadas, embora os estudos sobre o formato ainda sejam escassos. Ela destaca que esse movimento “não se restringe a uma metodologia fechada nem a uma tradição cinematográfica única”. Conforme explica:

Esse corpus de produções que se reapropriam dos registros preexistentes — e são, nesta pesquisa, acolhidas sob a expressão “filme de arquivo” — é bastante vasto e reúne estratégias, intenções e necessidades heterogêneas de reemprego, que vão do questionamento crítico da fonte e do que aparece (ou não) em cena, o simples compêndio de registros como prova, marca de autenticidade, refutação ou ilustração de uma narrativa, ressignificação completa, aos usos irônicos, metafóricos e fetichistas, perpassando também variações no que tange à materialidade, temporalidade, estética, gêneros (ficção, documentário, experimental, autobiográfico, ensaio, videoarte), temas (questões políticas, pessoais, históricas, sociológicas, psicológicas, poéticas, memória afetiva e visual etc.) e diversas outras formas de citação, montagem e deslocamento (Rodrigues, 2019, p. 27)

A respeito do filme de família, Rodrigues (2019, p. 29) destaca uma de suas principais particularidades: “o cineasta familiar, inicialmente, quer fazer os registros pelo simples prazer de explorar e conhecer as múltiplas funcionalidades que o equipamento possui”. Essa questão se relaciona diretamente com a produção de *O que fica na imagem*. Embora as imagens utilizadas não tenham sido captadas por mim, elas ainda retêm o potencial exploratório que caracteriza a prática do cineasta familiar. Ao revisar e manipular essas imagens, pude não apenas investigar os contextos e as pessoas nelas representadas, mas também perceber a funcionalidade da câmera como uma ferramenta de escolha – uma escolha que, muitas vezes, decide quem será preservado na memória visual e quem será, de certa forma, apagado da narrativa familiar. Nesse processo de manipulação e revisão das imagens, explorei a complexidade da memória audiovisual e o poder da câmera em construir, de maneira seletiva, a imagem das pessoas ao longo do tempo.

Em *O que fica na imagem*, essa dinâmica se tornará evidente ao investigar duas personagens que representam opostos dentro da produção de registros familiares: uma, cuja memória visual foi preservada em uma série de registros fotográficos e cinematográficos, e outra, que quase não possui nenhum registro desse tipo. Para além das intenções iniciais do cineasta familiar, me reapropriei de registros preexistentes para explorar como a presença ou ausência de registros visuais tem implicações significativas na forma como as histórias pessoais são transmitidas, reinterpretadas e perpetuadas ao longo das gerações.

2.3 ENCONTRAR O ARQUIVO

Jacques Derrida (1995), em seu livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, coloca que o arquivo não é aquilo que se guarda como um retorno à memória, às origens, mas aquilo que permite ir de condição privada à pública, que desperte interesse para além do grupo ali representado, seja por preservar características culturais, sociais ou históricas.

O registro de momentos familiares como arquivo pessoal costumam ter o propósito de recontar fatos, mas, segundo Carolina Pinto (2023), nas últimas décadas, essas obras passaram a incorporar a possibilidade de recriação, invenção de narrativas diversas e atrito entre os demais elementos expressivos de um filme. Christa Blümlinger, professora de Cinema e Estudos Visuais e pesquisadora da estética do reemprego, argumenta em seu texto "O cinema pós-mídia e a estética do found footage" que essa mudança está diretamente ligada à prática contemporânea do found footage, que emerge da crise do próprio meio, da necessidade de revisitar materiais físicos em oposição aos digitais, e da transformação da cultura da memória. Esta passa a se apresentar como história, demandando registros e textos capazes de desenvolver interpretações e contar relatos sob uma perspectiva subjetiva, como ocorre em um filme-ensaio.

Com a realização da montagem e do roteiro do filme, pude constatar que mesmo que a montagem seja realizada a partir de materiais que tinham apenas o intuito de retornar à origem, ao serem investigados e colocados como elementos que permitem novas interpretações de narrativas e atrito entre os elementos do filme, eles também apresentarão a preservação de características sociais, culturais e históricas. Além do filme em questão nesse trabalho, *O que fica na imagem*, essa característica pode ser observada em outras obras recentes, como *Travessia*, de Safira Moreira e em *No Intenso Agora*, de João Moreira Salles.

Em *Travessia* (2017), Safira Moreira apresenta uma foto de acervo pessoal de uma família branca, em que uma mulher negra segura uma criança branca e no verso há uma descrição: "Tarcisinho e sua babá". Com esse registro e a percepção de que não conseguia encontrar fotos de sua bisavó e avó materna, a diretora pôde chamar atenção para a representação, a presença e o registro da imagem de pessoas negras no Brasil, sobretudo de gerações passadas.

No filme de João Moreira Salles, *No Intenso Agora* (2017), uma cena próxima aos dois minutos de filme apresenta o Brasil na década de 60, mostrando duas mulheres adultas, uma branca e uma negra, passeando com 3 crianças brancas, duas já maiores e uma menor no colo da mulher negra. Salles ao revelar a próxima cena, a descreve e analisa:

Imagens de uma família que também não conheço. A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança, sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente sem que ninguém peça, vai ocupar o fundo da cena, onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que tá filmando. (No Intenso Agora, João Moreira Salles, 2017).

Em *O que fica na imagem*, propus-me a investigar cada imagem de arquivo minuciosamente, analisando-as como materiais que preservam cultura, hábitos sociais e história. Dessa forma, pude relatar como as mulheres, principalmente as que moram em cidades

do interior, como Débora e Luiza, são representadas nas famílias brasileiras. Elas aparecem como figuras que cuidam dos filhos, das casas, e do trabalho, sentindo-se sobrecarregadas, mas ainda sim priorizando o espaço e a visibilidade dos outros.

Nesse contexto, as fotografias da família de Débora, datadas da década de 1960, tornam-se registros valiosos da história, ao documentar aspectos do processo imigratório japonês no Brasil. Essas imagens preservam costumes tradicionais, particularmente no vestuário masculino, e evidenciam a prática de registrar a família como um núcleo coeso, reforçando laços identitários e culturais.

Além disso, por meio de um registro já existente, foi possível preservar um antigo costume cultural com raízes africanas e indígenas: a tradição de proteger a cabeça da mulher até 40 dias após o parto. Uma fotografia de Jussara, durante o batizado de seu filho Tiago, a retrata com um lenço na cabeça. Por meio da narração do filme, foi possível contextualizar essa prática e proporcionar seu conhecimento às novas gerações.

3 REFERÊNCIAS VISUAIS E NARRATIVAS

A construção narrativa do roteiro e a estética visual do filme-ensaio fundamentam-se em referências que exploram a memória, a subjetividade e o resgate de histórias pessoais por meio do audiovisual. Neste tópico, serão apresentados realizadores e realizadoras que trabalham com arquivos pessoais, montagem ensaística e narrativas fragmentadas, os quais serviram de base para o desenvolvimento estético e conceitual da pesquisa do filme. Além disso, destaca-se a importância da autoria feminina na construção dessas referências, considerando que o filme se baseia nas histórias de cinco mulheres em protagonismo.

3.1 AUTORIA FEMININA

A representação clássica da mulher no cinema é frequentemente associada a construções socioculturais que refletem normas de gênero e padrões estéticos historicamente estabelecidos. As personagens femininas são comumente retratadas de maneira estereotipada, ocupando papéis secundários ou reduzida a arquétipos como a donzela em perigo, a *femme fatale*³ ou figura maternal. Laura Mulvey (1975), em seu ensaio seminal *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, introduziu o conceito “male gaze” (olhar masculino), argumentando que o cinema clássico de Hollywood estruturava narrativas e enquadramentos a partir do ponto de vista masculino, transformando a mulher em objeto de desejo e contemplação. Nos últimos anos, o cinema tem desafiado essas convenções, oferecendo novas perspectivas sobre a experiência feminina.

Enquanto eu realizava as pesquisas para este trabalho, tive a oportunidade de me matricular em uma disciplina de Tópicos em cinema e audiovisual III, ministrada por Danielle de Souza Menezes e Júlia Guimarães da Gama Fernandes, que me possibilitou um amplo contato com cineastas mulheres que buscam essas novas perspectivas sobre as mulheres no cinema. O mesmo ocorreu pelas referências passadas nas reuniões de orientação. Nelas tive contato com o cinema de Chantal Akerman, Agnès Varda e Lúcia Murat.

Chantal Akerman ressignificou a representação feminina no cinema ao trazer para a tela a rotina de mulheres de forma minuciosa e subjetiva. Em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a diretora apresenta a repetitiva e sufocante rotina doméstica de uma viúva que, entre cuidar do filho e realizar tarefas domésticas, se prostitui para manter sua estabilidade financeira. Através de longos planos fixos e uma narrativa contemplativa, o

³ No cinema, a *femme fatale* é um arquétipo feminino associado à sedução, ao mistério e ao perigo. Sua figura se popularizou especialmente no *film noir* clássico (décadas de 1940 e 1950).

filme evidencia a “rotina esmagadora que o capitalismo e o patriarcalismo impõem às mulheres”, segundo Lucas Oliveira, jornalista e crítico de cinema. Já em *Notícias de Casa* (1977), Akerman desloca esse olhar para a relação com sua própria mãe, utilizando cartas enviadas por ela como fio condutor da narrativa. Enquanto a voz da diretora lê essas mensagens, o filme compõe uma espécie de autorretrato ausente, onde a comunicação e a presença materna são reconstruídas a partir da memória e da distância.

Essa abordagem dialoga diretamente com minha pesquisa, que investiga como o audiovisual pode ser um meio de resgatar e reinterpretar memórias femininas, especialmente aquelas registradas em imagens de arquivo. Assim como Akerman transforma a rotina feminina em narrativa cinematográfica, meu trabalho busca compreender como registros familiares, muitas vezes destinados ao esquecimento ou restritos ao espaço privado, podem revelar não apenas histórias individuais, mas também a condição da mulher em diferentes tempos e espaços. Ao revisitar essas imagens, torna-se possível observar como o papel da mulher na família, no trabalho e na sociedade é perpetuado ao longo das gerações, considerando o recorte social e racial que atravessa o gênero feminino. Esse exercício imagético possibilita novas leituras e interpretações, permitindo que diferentes perspectivas se desenvolvam a partir dessas memórias visuais.

Em *Que Bom Te Ver Viva* (1989), Lúcia Murat reconstrói memórias de mulheres perseguidas pela ditadura brasileira, mesclando depoimentos reais e ficção para dar visibilidade às suas experiências silenciadas. Essa relação entre memória, trauma e o resgate de narrativas femininas permeia minha pesquisa, que investiga como o audiovisual pode revelar tanto lembranças quanto esquecimentos de mulheres por meio de registros familiares. Nesse contexto, destaca-se a história de uma personagem em específico, Débora, que é filha de emigrantes japoneses, cuja trajetória é diretamente impactada pelo descaso da justiça brasileira.

Da mesma forma, *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda, utiliza imagens de arquivo e encenações para revisitar sua trajetória, ressignificando suas próprias memórias e explorando como a identidade feminina é construída pelo tempo e pelo olhar cinematográfico.

Em *O que fica na imagem*, essa referência se reflete na mistura de captações antigas e atuais, mesclando fotografias e filmagens com entrevistas atuais que revisitam a trajetória das mulheres do filme.

Esses filmes demonstram como o cinema pode atuar como espaço de preservação e reconstrução das histórias de mulheres, permitindo que vozes antes marginalizadas sejam recontadas e reinterpretadas.

3.2 HISTÓRIAS QUE CONTAMOS

Histórias que contamos é um filme-ensaio de 2012, dirigido por Sarah Polley, de 113 minutos. De forma pessoal e metalinguística, Sarah investiga a história de sua própria família, especialmente a vida de sua mãe, Diane Polley. O filme investiga e descobre a verdadeira paternidade de Sarah, enquanto é narrado pelo seu pai, que pela descoberta será considerado o pai adotivo. A partir de entrevistas com familiares e amigos, além de imagens de arquivo e reconstituições ficcionais, o filme revela segredos, contradições e diferentes perspectivas sobre os mesmos acontecimentos, destacando a natureza subjetiva da memória e a complexidade das histórias que contamos sobre nós mesmos.

Ver as imagens reunidas em uma montagem unificada e reinterpretadas tanto pela diretora quanto pelas pessoas por ela selecionadas, como irmãos e amigos de sua mãe, despertou em mim o desejo de revisitar os registros da minha própria família e observar como poderiam ser interpretados. A partir de questionamentos direcionados às pessoas que me cederam as fotografias, investiguei o contexto por trás de cada imagem. Essa troca me permitiu construir o filme ressignificando essas memórias por meio da minha narração, com textos baseados na minha própria leitura das imagens e nas histórias contadas pelas pessoas retratadas, além de escolhas de trilha sonora e entonação que considerei coerentes. A possibilidade de revelar segredos ocultos em um passado ainda não totalmente explorado também foi um aspecto que me instigou ao longo do processo.

Figura 2 – Frame do filme *Histórias que contamos* (2012)



Fonte: *Histórias que contamos*, Sarah Polley, 2012

3.3 SANTIAGO

O filme *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, é um documentário de 80 minutos que revisita imagens produzidas pelo diretor, gravadas em 1992, com Santiago Badariotti Merlo, ex-mordomo da família Moreira Salles⁴. O filme constrói um retrato desse personagem interessante, apaixonado por histórias sobre a aristocracia europeia e dedicado a registrar, com detalhes, a vida das grandes dinastias ao longo dos séculos. Mais do que narrar as histórias do personagem o documentário reflete sobre a memória, o tempo e o próprio processo de fazer cinema, ao revelar as escolhas, limitações e manipulações envolvidas na produção documental. O principal aspecto desse filme que me motivou a usá-lo como referência foi sua narrativa e a forma como o diretor se coloca como personagem na história que está contando. Além disso, o documentário propõe uma reflexão sobre o processo de filmar alguém que trabalha em sua casa, um funcionário. Essa postura de se tornar personagem foi algo que inclui em *O que fica na imagem*, ao inserir minha história atrelada a de Débora e Eliana, ambas diaristas na casa de meus pais.

Figura 3 – Frame do filme Santiago (2007)



Fonte: Santiago, João Moreira Salles, 2007

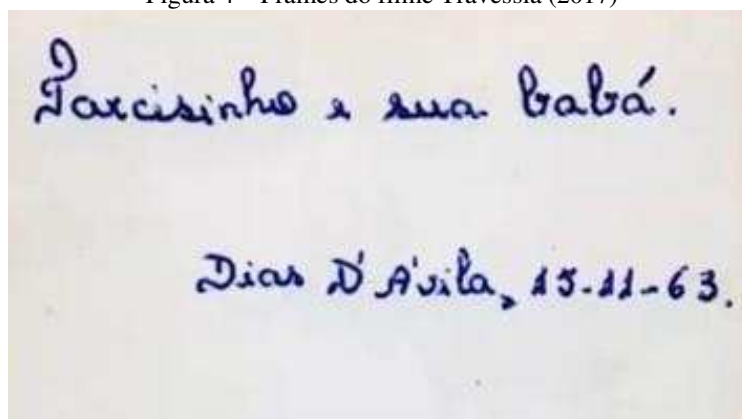
⁴ A família Moreira Salles é uma das mais influentes no cenário cultural e empresarial do Brasil, com uma fortuna originada principalmente do Banco Moreira Salles, que posteriormente se tornou parte do Itaú Unibanco, um dos maiores conglomerados financeiros do país. No campo do audiovisual, a família é responsável pela produtora Videofilmes, fundada pelos irmãos Walter e João Moreira Salles, que desempenha um papel importante no cinema brasileiro, financiando e produzindo obras de grande impacto, tanto nacional quanto internacionalmente. Sua atuação abrange documentários e ficções que ajudaram a consolidar a presença do Brasil em festivais de prestígio. Destaca-se, por exemplo, sua participação direta na carreira do cineasta Eduardo Coutinho e a recente produção de Walter Salles, *Ainda Estou Aqui*, vencedor do primeiro Oscar brasileiro de Melhor Filme Internacional, além de ter recebido outras duas indicações: Melhor Atriz e Melhor Filme.

3.4 TRAVESSIA

Travessia é um curta-metragem de apenas 05 minutos, dirigido por Safira Moreira, de 2017. O filme mostra uma busca pela memória fotográfica das famílias negras no Brasil. Safira utiliza da linguagem poética, assumindo postura crítica e afirmativa diante da ausência e da estigmatização na representação do negro. Safira Moreira intercala a declamação do poema “Vozes Mulheres” de Conceição Evaristo, na voz de Inaê Moreira, com a gravação da voz de Joana Angelica Moreira, mãe de Safira.

Travessia tornou-se uma referência importante para meu filme-ensaio pela forma como a diretora utiliza closes para investigar a fotografia e insere o áudio de sua mãe, que explica a relação das imagens com a vivência da população negra. A partir dessa inspiração, passei a aproximar as fotos e observar com mais atenção os detalhes dos materiais que possuo e senti-me à vontade para incluir outras vozes gravadas no presente, além da minha, ampliando a expressão do sentimento das mulheres que compartilham suas histórias.

Figura 4 – Frames do filme Travessia (2017)



Fonte: Travessia, Safira Moreira, 2017.

Figura 5 – Frames do filme Travessia (2017)



Fonte: Travessia, Safira Moreira, 2017.

3.5 NO INTENSO AGORA

No Intenso Agora (2017), dirigido por João Moreira Salles, é um filme-ensaio de 127 minutos que investiga a natureza efêmera das emoções despertadas por momentos históricos intensos. A partir de registros audiovisuais de levantes populares, como o maio de 68 na França, a Primavera de Praga na antiga Tchecoslováquia e a Revolução Cultural Chinesa, o filme reflete sobre a potência e a fragilidade dessas experiências coletivas por capítulos.

Figura 6 – Frame do filme *No Intenso Agora* (2017)



Fonte: *No Intenso Agora*, João Moreira Salles, 2017

Entrelaçando imagens pessoais da mãe do cineasta durante uma viagem à China com arquivos históricos, Salles constrói uma narrativa sensível sobre a memória, a transitoriedade da euforia revolucionária e a melancolia que surge quando a intensidade desses momentos se dissipa. Um gesto fundamental do filme é como o diretor, gradualmente, consegue se distanciar do pessoal e transitar para o público, abandonando a perspectiva em primeira pessoa, inicialmente adotada na narrativa, para que outras histórias possam surgir e se conectar com o espectador.

Os primeiros 5 minutos, aqueles que precedem o título do filme, foram minha principal referência. João Moreira Salles ao descrever uma das cenas de desconhecidos, diz: “Não conheço essas pessoas, o que sei sobre elas é o que as imagens mostram”. Ele utiliza três sequências, uma de desconhecidos na Checoslováquia, uma de desconhecidos no Brasil, e uma de imagens que sua mãe registrou em uma viagem à China. A partir dessas, pude definir o tom de narração de *O que fica na imagem* e adotei a descrição para o encaminhamento das histórias que decidi contar. Além disso, também com a influência de *No Intenso Agora*, dividi meu filme-ensaio por capítulos.

4 O CURTA METRAGEM: “O QUE FICA NA IMAGEM”

Nesta seção, será apresentado o desenvolvimento do trabalho voltado para a catalogação, escolha das personagens, roteiro, narração e montagem para a realização do filme- ensaio *O que fica na imagem*.

4.1 PRIMEIRAS IMAGENS: A CATALOGAÇÃO

Para a realização do curta-metragem, busquei fotografias e vídeos de cada uma das mulheres selecionadas. Pedi que me enviassem seus registros audiovisuais, incluindo os mais antigos que possuísem, pois pretendia falar de memória e consequentemente de passado. Diante de um vasto acervo de registros audiovisuais acumulados ao longo de décadas, tornou-se essencial estabelecer critérios que permitissem um acesso mais fluido e eficiente ao material. Assim, a primeira divisão foi feita a partir dos personagens presentes nos registros, agrupando-os em pastas individuais.

Débora apresentou diversas fotografias de seu passado, inclusive as de quando sua família havia acabado de se mudar para o Brasil, e fotos posadas, tiradas por um fotógrafo profissional. Renata contribuiu com diversos registros em vídeo, sobretudo de comemorações da família. Eliana procurou os poucos registros fotográficos que sabia que tinha e pôde descobrir outros. Luiza me permitiu fotografar e filmar sua vida atual e me recordou de pessoas em fotos que somente ela lembrava. Eu busquei registros que fiz quando criança e que meus pais haviam preservado para mim. As fotografias a seguir são as primeiras que analisei para iniciar a escrita do filme:

Figura 7 – Registro da família de Débora nos anos 60



Fonte: Acervo pessoal de Maria Clara

Figura 8 – Registro da minha família paterna



Fonte: Acervo pessoal de Maria Clara

Figura 9 – Registro do casamento de meus avós paternos, José e Luiza, 1957



Fonte: Acervo pessoal de Maria Clara

Além da organização por personagens, outra estruturação fundamental foi a separação dos registros por épocas. Diferenciar materiais antigos daqueles mais recentes – especialmente considerando a evolução tecnológica dos equipamentos de captação – permitiu não apenas uma melhor visualização da qualidade e estética das imagens, mas também a identificação de padrões narrativos que poderiam ser explorados no filme. Decidi por manter a maioria dos materiais mais antigos, por gostar da textura e das cores das fotografias e filmagens.

Durante esse levantamento, selecionei e nomeei os registros que considerei mais significativos para a narrativa⁵, priorizando aqueles que, de alguma forma, se conectavam com os temas centrais do filme. Esse trabalho de filtragem foi essencial para direcionar as decisões criativas, tornando mais fluido o processo de construção do roteiro e facilitando o trabalho de montagem.

4.2 AS MULHERES

O roteiro é estruturado em cinco capítulos, cada um dedicado à história de uma mulher e sua relação com o passado, o presente e as formas de preservação de suas vivências (memórias e registros). A escolha dessas protagonistas ocorreu ao longo do processo de pesquisa, conforme meu interesse em explorar como as mulheres ao meu redor se conectam com suas lembranças e registros pessoais. Também segui um critério fundamental: todas deveriam ter uma proximidade comigo, no sentido de intimidade, para que se sentissem confortáveis ao compartilhar suas histórias e registros. Nesta seção, apresento cada uma dessas personagens e a maneira como suas memórias se entrelaçam com a narrativa do filme.

Débora foi a primeira personagem a ter sua história montada. Diarista na casa dos meus pais desde 2020, ela é descendente de emigrantes japoneses que fugiram da guerra. Nascida em São Paulo em 1974, mudou-se para Formiga, no interior de Minas Gerais, ao lado do marido. Em 2016, após um período de intenso estresse, Débora sofreu uma grave perda de memória. Na época, enfrentava uma rotina exaustiva: administrava a loja do marido, trabalhava como diarista em sete casas e cuidava de dois filhos ainda dependentes dela, enquanto lidava com a prisão injusta de seu filho mais velho. Certo dia, após resolver pendências no banco, saiu do local sem qualquer lembrança de quem era, onde estava ou de sua própria família e trabalho. O processo de recuperação foi longo e exigiu acompanhamento médico e psicológico. Durante esse período, as fotografias de seu passado tornaram-se peças fundamentais para a reconstrução de sua memória.

Débora, enquanto personagem, representou um desafio significativo para o desenvolvimento do filme, pois sua história possuía uma força narrativa própria, suficiente para sustentar o projeto. Débora compartilhou sua trajetória comigo de maneira extremamente detalhada, o que possibilitaria um aprofundamento maior em sua narrativa, caso essa fosse a escolha. Esse fator gerou discussões durante as reuniões de orientação, nas quais se questionou

⁵ Os primeiros arquivos da catalogação estão disponíveis no seguinte link: https://drive.google.com/drive/folders/1lRR2V7RgKTiiiY_vXQ4okCRex4z30fk-?usp=drive_link

se o filme poderia ser centrado exclusivamente nela, especialmente considerando a limitação de um curta-metragem. Entretanto, na versão mais recente do roteiro, optei por não explorar sua história de forma tão extensa, a fim de garantir que mais personagens também pudessem apresentar outras relações com memórias e esquecimentos.

Renata, minha prima, tem 41 anos. Ela trouxe à tona registros raros de nossa família ao disponibilizar no YouTube vídeos gravados entre 20 e 30 anos atrás – imagens que muitos sequer imaginavam existir. Ao questioná-la sobre a origem dessas filmagens, ela me contou que, em certo momento, encontrou diversas fitas de vídeo guardadas e decidiu convertê-las para preservar o que estivesse registrado ali. Assisti aos vídeos sem saber quem os havia captado, mas, com o tempo, percebi um padrão: a mãe de Renata quase nunca aparecia nas imagens, enquanto a câmera parecia ter uma predileção por Renata e seu irmão, Felipe. Quando compartilhei essa observação, Renata revelou que sua mãe sempre teve uma paixão por registrar momentos, algo ainda mais incomum em uma época em que possuir uma câmera, especialmente no interior de Minas Gerais, era um privilégio raro. Inspirada pelo amor da mãe pela memória, Renata assumiu o papel de guardiã desses registros, preservando tudo o que pôde, o que, hoje, me permite construir este filme.

Eliana também é diarista na casa de meus pais, foi contratada como minha babá, há 20 anos atrás. Hoje com 72 anos, sem parentes próximos vivos, mora na casa de meus pais. Quando perguntei se tinha registros de sua família, Eliana me respondeu que tinha as fotos dos documentos de registro civil dos seus pais e que teria que procurar. Eliana acabou encontrando alguns poucos registros seus, apenas duas fotografias de sua mãe já idosa e a fotografia 3x4 do documento do irmão. Não há registros de seu pai, tampouco de outros familiares que a antecederam, como seus avós.

Eliana foi uma personagem que decidi inserir no filme posteriormente às outras personagens, ao reconhecer que sua história traria uma contribuição essencial à reflexão da obra. Sua ausência de registros familiares não é apenas uma característica pessoal, mas um reflexo de um apagamento mais amplo, que remete a um contexto social. Embora o tema da falta de registros pudesse ser aprofundado e expandido, optei por não explorar isso de maneira excessiva, preferindo que a simples apresentação da escassez de registros que Eliana possui já fosse o suficiente para causar impacto. Essa escolha tem como objetivo não apenas surpreender o espectador, mas também provocar uma reflexão sobre essa realidade, levando-o a questionar as causas e consequências de uma história familiar que não foi preservada ou registrada.

Luiza é minha avó, que atualmente, aos 88 anos, lida com o avanço da doença de Alzheimer. Ela sempre foi a figura matriarca, fazia os discursos da família e disciplinava todos

os filhos e netos conforme os ensinamentos católicos. Mulher de fala e presença, agora vive mais tímida, apenas retornando ao passado em sua memória e já não reconhecendo sua vida atual, sem identificar seus filhos envelhecidos e seus netos crescidos. A partir de registros audiovisuais, sejam fotos ou músicas de sua adolescência, revive dias mais felizes e se torna mais comunicativa novamente.

Por fim, me coloquei como personagem. Tenho 22 anos, sou estudante de Cinema e Audiovisual, e sempre encontrei alegria em fotografar e preservar memórias, algo que os registros da minha infância comprovam. Para mim, o dispositivo sempre teve um aspecto lúdico, o que me levava a filmar brinquedos e bonecas pela casa. Sou movida pelo desejo de guardar, com carinho, a memória das mulheres que tiveram contato com o audiovisual, e foi esse impulso que me levou a realizar este projeto.

4.3 A ESCRITA DE SI, A PERSONAGEM EM PRIMEIRA PESSOA

A escolha pelo filme-ensaio me levou a explorar uma de suas principais características: o uso da primeira pessoa como elemento narrativo. Essa abordagem permite não apenas uma aproximação mais íntima com as memórias registradas, mas também uma reflexão sobre suas lacunas, reconstruções e apagamentos. Escrever em primeira pessoa não é apenas uma decisão estilística, mas um meio de investigar como lembramos e como damos forma às nossas próprias histórias. O “eu” que narra não é apenas um observador dos registros, mas um participante ativo na construção dessas lembranças.

Ao escrever sobre os registros de outras mulheres, senti que o processo era mais dinâmico e fluido. Havia algo de descoberta, de primeiro contato com imagens que, muitas vezes, nunca tinha visto antes, ou de reencontro com registros que revisei com um olhar diferente do que tive na infância ou adolescência. Esse distanciamento temporal tornou a análise mais instigante, pois me permitiu enxergar conexões que antes passavam despercebidas. No entanto, quando chegou o momento de me inserir como personagem no filme, o processo se tornou mais complexo. Meus próprios registros, tão familiares, pareciam já esgotados de significado, revisitados inúmeras vezes a ponto de perderem o frescor da descoberta. Questionei como narrar a mim mesma sem repetir o que já sei e como encontrar novas camadas naquilo que me é tão cotidiano.

Ainda questiono minha decisão de permanecer no filme como uma das mulheres cuja história é contada. Todas as outras narrativas são atravessadas pelo meu olhar, pela minha interpretação, e, nesse ponto, a inclusão da minha própria trajetória pode parecer um

deslocamento. Ao mesmo tempo, faz sentido que eu também esteja ali, pois minha história não existe separada das outras, mas se entrelaça com elas. No roteiro, deixei uma versão inicial do desenvolvimento da minha personagem, mas há dúvidas se a montagem a manterá.

4.4 O ROTEIRO

A atividade de roteirização do filme-ensaio *O que fica na imagem* assemelhou-se muito à roteirização de um documentário, já que em ambos não se tem controle de todo o material captado. Assim como colocado por Sérgio Puccini Soares, em sua tese *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção*, o documentário propõe uma aquisição gradual de controle, que consiste em roteirizar ao “recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim” (Soares, 2007, p.21), aquisição realizada gradualmente na roteirização do filme-ensaio também.

Soares afirma que “a escrita nasce de um desejo de montagem” e vincula o roteiro de documentário à montagem como processos dependentes um do outro, sendo o momento que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, o que explica o fato de muitos documentários serem “resolvidos” na fase de pós-produção. Nesse sentido, a escrita do roteiro em um filme-ensaio também se desenvolve em estreita relação com o processo de montagem. A seleção dos materiais disponíveis impõe limites à narrativa, ao mesmo tempo em que oferece ao criador a possibilidade de aprofundamento em aspectos como precisão do corte, transições entre os planos, mixagens de imagens e sons. O roteiro não segue uma estrutura definida, mas se constrói gradualmente, à medida que questionamentos e lembranças emergem durante o contato com os materiais.

O ponto de partida para a criação da primeira versão do roteiro de *O que fica na imagem* foi a montagem inicial dos registros comemorativos, pois havia uma ideia clara para a introdução do filme, fortemente inspirada, como já citado, na abertura de *No Intenso Agora*, de João Moreira Salles. O desenvolvimento seguiu a divisão das personagens, mas não de forma linear. Muitas vezes, iniciava a escrita de uma antes de finalizar outra, buscando conexões inesperadas entre suas histórias. Por exemplo, Luiza foi escrita antes de Renata, embora na montagem Renata apareça primeiro. Isso se deu porque, ao observar as fotos de Luiza, percebi uma semelhança com sua mãe, que surgia nos registros de Renata – ambas seguravam uma criança no colo para as fotografias. Curiosamente, Luiza nunca havia me mostrado imagens de

sua mãe, enquanto Renata sim. Esses pequenos detalhes revelavam relações ocultas entre os personagens e moldavam a narrativa de maneira intuitiva.

Durante a escrita do roteiro, enfrentei desafios ao abordar temas sensíveis. A escolha do formato de filme-ensaio exigiu decisões cuidadosas sobre quais aspectos explorar em profundidade. No caso de Débora, minha intenção inicial era aprofundar a questão judicial, pois seu filho cumpriu pena no presídio sem que ela jamais conseguisse provar a inocência. Aqui, caberia discutir o funcionamento do sistema judiciário para aqueles que não têm recursos financeiros ou conhecimentos suficientes para lidar com questões legais. No entanto, ao longo do processo, percebi que essa abordagem poderia desviar o foco da relação de Débora com a memória e os registros, elemento essencial para a construção do filme.

A história de Luiza, por sua vez, me levou a uma reflexão sobre como o Alzheimer é tratado dentro das famílias. O desconhecimento sobre a doença gera um sentimento coletivo de impotência, como se todos estivessem perdendo-a em vida sem saber como lidar com isso. Durante o desenvolvimento da personagem, compartilhei alguns trechos com familiares, e muitos se surpreenderam com a visão melancólica que transmiti. Para eles, Luiza sempre foi uma mulher forte e presente, a responsável por organizar celebrações e festas. Essa divergência entre a memória individual e a memória coletiva fez com que eu repensasse a abordagem da personagem, buscando um equilíbrio entre a tristeza da perda e a força da presença que ela sempre teve.

Já na história de Eliana, pretendi evidenciar como, para algumas pessoas, a memória registrada não é um privilégio acessível, tornando a ausência de imagens um reflexo das desigualdades que permeiam o ato de lembrar. No entanto, ao escrever sobre Eliana, me convenci de que, assim como os poucos registros que ela possui, um texto reduzido sobre sua trajetória poderia ser ainda mais impactante. Como se a escassez de imagens e palavras reforçasse mutuamente a lacuna de sua representação.

Atualmente, o roteiro segue em desenvolvimento e continuará passando por ajustes à medida que as personagens e a estrutura geral da narrativa forem sendo aprimoradas. Inicialmente, a escrita do roteiro ocorreu de forma simultânea ou até mesmo posterior à montagem das cenas, evidenciando a interdependência entre esses dois processos. Hoje, além de orientar a construção narrativa, o roteiro tornou-se um roteiro de edição, em que já houve a escolha dos arquivos e agora serve como um guia para a organização da montagem, com especial atenção ao desenvolvimento das personagens finais, que ainda não foram montadas, apenas planejadas.

4.5 A NARRAÇÃO

A narração de que *O que fica na imagem* ainda está em desenvolvimento e funcionará como um fio condutor que entrelaça memórias e reflexões, assumindo um tom íntimo e contemplativo. O roteiro da narração não segue uma linearidade tradicional, mas se estrutura como um fluxo de lembranças que emergem e se dissolvem, respeitando o caráter fragmentado da memória. O tom subjetivo se harmoniza com as imagens, que ora reforçam o que é dito, ora criam contrastes e camadas de significado. A partir dele, busco instigar o espectador a analisar os registros com um olhar mais atento e mais descritivo, para que desperte essa curiosidade inclusive com os próprios registros.

Roland Barthes (1984), escritor e crítico literário francês, reconheceu em *A câmara clara* que “‘como *Spectator*’, só se interessava pela fotografia por ‘sentimento’”. Ele “queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 1984, p.39). Foi a partir disso, que escreveu sobre as imagens do fotógrafo Koen Wessing, produzidas em Nicarágua em momento de guerrilha. Nesse processo de análise, ele descrevia as imagens, questionando o que o agradava e o intrigava, relacionando-as estruturalmente com outras imagens do mesmo fotógrafo. Essa leitura me permitiu analisar as fotografias do meu acervo de forma mais minuciosa, não só as descrevendo, mas analisando a relação com outras fotos de mesma autoria, inserindo a intenção do produtor, mesmo que simbolicamente, um método que interferiu diretamente na narração de *O que fica na imagem*.

Desse modo, a narração não apenas acompanha as imagens, mas também as transforma, criando novas interpretações e discussões, potencializando a poética do filme-ensaio. Com o surgimento da cartela que divide os capítulos e apresenta o nome da personagem, inicia-se a narração. No caso de Débora, sua história começa com a descrição de uma fotografia em preto e branco de sua família, acompanhada de um breve contexto que situa o espectador na cena:

Débora descende de uma família de imigrantes japoneses, fugidos da guerra. Nota-se que era época de calor, mulheres e crianças estavam usando roupas leves, em sua maioria de mangas curtas e pernas à mostra. As fotos são de 1955 e da década de 60, estavam no Mato Grosso do Sul, em Campo Grande. (Maria Clara Gimenez, 2025).

A partir desse estilo de narração, procurei desenvolver a história das demais personagens, contextualizando-as com as informações obtidas por meio dos registros e da convivência com elas. Esse processo permitiu apresentar ao espectador uma visão mais

aprofundada das personagens, incentivando a identificação ou a associação com pessoas e histórias de seu conhecimento.

A narração no filme não se limita a refletir apenas minha percepção como autora, mas também busca incorporar as vozes e vivências das personagens. Ao longo do processo, procurei inserir os relatos e impressões dessas mulheres, permitindo que suas histórias emergissem de forma autêntica. No caso de Débora, foram incorporadas gravações de áudio em que ela narra sua rotina após a prisão do filho e relembra o dia em que perdeu a memória, conferindo uma dimensão mais pessoal e sensível à sua trajetória. Já na história de Renata, optei por incluir, por meio da minha narração, a explicação que ela me forneceu sobre uma fotografia específica, destacando explicitamente que essa informação surgiu a partir de uma pergunta que lhe fiz, evidenciando o diálogo estabelecido entre nós. Assim, a narração não apenas conduz o espectador pela estrutura do filme, mas também se transforma em um espaço de troca, onde minha voz dialoga com as experiências compartilhadas, dando lugar a múltiplas camadas de significado.

O silêncio também se estabelece como um elemento narrativo essencial. Pequenas pausas na narração foram estrategicamente inseridas para intensificar a força das imagens e permitir que o espectador absorva a densidade emocional de cada cena. No caso de Débora, o silêncio se impõe logo após a revelação de que “sendo a filha mais nova de três, nasceu em 1974 em São Paulo. Em 2016, Débora perdeu sua memória”, reforçando o impacto da informação e criando um espaço para reflexão. Já na introdução de Luiza, o silêncio funciona como um divisor, distanciando a descrição de sua personalidade da menção à doença de Alzheimer. Essa pausa tem a intenção de provocar um choque no espectador, que, ao primeiro contato, vê Luiza como uma mulher independente e com um forte papel matriarcal, apenas para depois confrontar a fragilidade imposta pela doença, evidenciando o contraste entre sua potência e a vulnerabilidade que a condição lhe impõe.

A narração em *O que fica na imagem* se estabelece, portanto, como guia para o espectador, mas também como um espaço de troca e reflexão. Ao mesclar vozes, silêncios e imagens, ela potencializa a poética do filme-ensaio e estimula um olhar mais atento sobre os registros. Mais do que contar histórias, busca provocar novas leituras e despertar no público a curiosidade sobre suas próprias memórias.

4.6 A MONTAGEM

A montagem de *O que fica na imagem* tem sido um processo fundamental para a construção da narrativa, como dito anteriormente, a montagem é um processo vinculado ao roteiro, em que um guia o outro, sem uma construção linear. Diante da diversidade de registros coletados, foi necessário estabelecer critérios que orientassem o processo. Considerando tanto a estética quanto a relevância temática de cada fragmento, busquei materiais que pudessem retratar o passado das mulheres e evidenciar como elas eram registradas ou como registravam. Entre os materiais utilizados, havia fotografias, filmagens, tanto atuais quanto antigas, e registros de áudio.

A organização desses materiais no software de edição seguiu um processo não linear, permitindo que a montagem se configurasse como um espaço de experimentação e descoberta. Sequências foram testadas, desmontadas e reordenadas para que as conexões entre as imagens e sons emergissem de maneira fluida, sem comprometer a natureza fragmentária da memória.

Além disso, permiti que alguns colegas de sala reorganizassem e remontassem os materiais que eu havia estruturado inicialmente. O objetivo era observar como alguém sem vínculo emocional com os registros interpretaria e articularia essas imagens. Essa experiência trouxe uma contribuição valiosa para o processo de montagem, que até então vinha sendo conduzido de maneira solitária. A partir das percepções externas, foi possível identificar padrões visuais e narrativos, semelhanças entre as imagens, estilos de filmagem e a temporalidade dos arquivos, além de novas interpretações sobre figuras presentes nas imagens por pessoas que não tinham qualquer reconhecimento prévio da fisionomia ou do contexto retratado.

A conexão entre os materiais audiovisuais se deu tanto pelo encadeamento visual e sonoro quanto pelas relações subjetivas estabelecidas entre as cenas. A justaposição de imagens e a sobreposição de sons permitiram a construção de uma atmosfera sensorial que reforça a temática da memória e do esquecimento. Além disso, a montagem também buscou evidenciar as lacunas presentes na narrativa, respeitando o caráter incompleto e evocativo das lembranças, como, por exemplo, ao não informar detalhadamente como foi o tratamento de Débora, período que ela não se recorda tão bem, ou ao não fornecer informações completas sobre as imagens reveladas ao longo do filme.

A montagem também possibilitou refletir sobre a transformação da fotografia ao ser incorporada à linguagem cinematográfica, deixando de ser um registro estático para se tornar parte de uma narrativa visual dinâmica. Ao entrar na linha de montagem do filme, a fotografia

adquire novas camadas de significado, passando a ser um registro fílmico que dialoga com o tempo e a estrutura do documentário. Aspectos como a duração de cada imagem na tela, a ampliação de determinados trechos para destacar elementos específicos e a escolha do enquadramento influenciaram diretamente na construção da narrativa. A interpretação não é conduzida apenas pela narração que acompanha as imagens, mas também pelo próprio jogo de composição visual, que direciona o olhar do espectador, associa cenas e ressignifica os registros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, buscou-se investigar como o audiovisual pode resgatar e reinterpretar memórias femininas, utilizando imagens de arquivo e o formato do filme-ensaio como ferramentas de reflexão e de apoio para a construção da primeira versão do roteiro e da montagem do curta-metragem *O que fica na imagem*. A pesquisa partiu do questionamento sobre como as mulheres, especialmente aquelas inseridas em contextos familiares e interiores, são registradas e lembradas nos acervos audiovisuais pessoais, bem como sobre a forma como elas registram e preservam suas memórias.

A análise revelou que os arquivos familiares vão além de registros individuais, podendo adquirir um valor histórico e coletivo. Por meio da manipulação desses materiais, percebe-se a possibilidade de reconstruir narrativas e evidenciar padrões de representação, como a centralidade da mulher no cuidado da família e a sua presença velada nas imagens. O filme-ensaio, nesse sentido, surge como um meio potente para tencionar essas memórias, trazendo novos olhares e interpretações. Além disso, a pesquisa permitiu refletir sobre a preservação de costumes.

Como toda investigação, este estudo enfrentou desafios, entre eles a dificuldade de acesso a determinados registros e a subjetividade inerente ao processo de análise e montagem do filme. A seleção e interpretação das imagens também exigiram um equilíbrio entre a memória pessoal e a construção de um discurso que dialogasse com um contexto mais amplo.

Espero que *O que fica na imagem* possa ir além da imagem e contribuir em pesquisas sobre a presença feminina nos arquivos familiares ao longo das gerações, sobre a possibilidade do filme-ensaio de discutir a relação entre memória, ficção e identidade e sobre o cinema como meio de resgate de memórias e esquecimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. O ensaio fílmico como encontro entre o sujeito e o mundo por meio do cinema. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s. l.], v. 5, ed. 1, 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/download/494/287/1242>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLÜMLINGER, Christa. O cinema pós-mídia e a estética do found footage. In: MONTEIRO, Maria do Rosário Caetano (Org.). **Cinemas em redes: estética, narrativas e recepção**. Brasília: EdUnB, 2013. p. 21-3
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker**, Campinas, Papirus, 201.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. ID24361, 2017. DOI: 10.15448/1980-3729.2017.1.24361. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/24361>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 60, p. e206006, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664563>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- MORAES, Kelly Arelari de. A mulher, o discurso e o tempo: Apagamento e inscrição do cinema de mulheres. **Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise**, São Paulo, SP, p. 28-54, 5 jan. 2022. DOI <https://doi.org/10.23925/lf.v13i2.56372>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/56372>. Acesso em: 19 dez. 2024.
- OLIVEIRA, Lucas. **“Jeanne Dielman”: O rigor do trabalho doméstico na forma do filme**. [S. l.], 27 dez. 2022. Disponível em: <https://www.cinematorio.com.br/2022/12/critica-filme-jeanne-dielman-chantal-akerman/>. Acesso em: 24 fev. 2025.
- PAPAZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline (Org.). **The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia**. New York: Columbia University Press, 2016.
- PINTO, Carolina Gonçalves. **Fabulação, memória e a imagem de arquivo no filme ensaio autobiográfico**: articulações, atritos, invenções. 2023. Tese (Meios e Processos Audiovisuais Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas do Audiovisual) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2023. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15082023-150247/publico/CarolinaGoncalvesPintoVC.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

SOARES, Sérgio J. Puccini. **Documentário e roteiro de cinema**: da pré à pós-produção. 2007. Tese (Doutorado em multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 2007.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AS PRAIAS DE AGNÈS. Direção: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. [S. l.]: Ciné-Tamaris, 2008.

CARTA DA SIBÉRIA. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Chris Marker. [S. l.]: Argos Films, Procinex, 1957.

HISTÓRIAS QUE CONTAMOS. Direção: Sarah Polley. Produção: Anita Lee. Roteiro: Sarah Polley. [S. l.]: National Film Board of Canada, 2012.

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES. Direção: Chantal Akerman. Produção: Corinne Jénart. Roteiro: Chantal Akerman. [S. l.]: Paradise Films, 1975.

NO INTENSO AGORA. Direção: João Moreira Salles. Produção: João Moreira Salles, Maria Carlota Bruno, Márcia Mansur. Roteiro: João Moreira Salles. [S. l.]: Videofilmes, 2017.

NOTÍCIAS DE CASA. Direção: Chantal Akerman. Produção: Alain Dahan. Roteiro: Chantal Akerman. [S. l.]: Paradise Films, 1977.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: Maurício Andrade Ramos, João Moreira Salles. Roteiro: João Moreira Salles. [S. l.]: Videofilmes, 2007.

TRAVESSIA. Direção: Safira Moreira. Produção: Mariana Marinho. Roteiro: Safira Moreira. [S. l.]: Alumbramento, 2017.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat, José Carlos Avellar. Roteiro: Lúcia Murat. [S. l.]: Taiga Filmes, 1989.

ANEXO A

SINOPSE

O que fica na imagem é um curta-metragem que investiga a relação de cinco mulheres com a memória e o esquecimento. Dividido em cinco capítulos, o filme acompanha Débora, que perdeu a memória; Renata, que se dedica a preservar registros familiares; Luiza, que enfrenta os desafios do Alzheimer; Eliana, que possui poucos registros de sua própria história; e a narradora, Maria Clara, que reflete sobre suas lembranças enquanto ressignifica as imagens do filme em uma nova narrativa. Através de imagens de arquivos familiares de épocas variadas, desde fotografias dos anos 1950, 1960, até filmagens dos anos 1990, 2000, a maioria delas feitas em São Paulo e Formiga, cidade do interior de Minas Gerais, a obra explora como as memórias moldam nossas identidades e o que resta quando o tempo apaga o passado.

ANEXO B

ROTEIRO

O QUE FICA NA IMAGEM

Escrito por Maria Clara Gimenez Alves

1. FILMAGENS DE NATAL NA CASA DOS MEUS AVÓS PTERNOS

Sons do ambiente, crianças e adultos conversando, música natalina ao fundo.

2. FILMAGENS DE UM ANIVERSÁRIO INFANTIL

Sons do ambiente, conversas de adultos e crianças, barulho de copos batendo. O som continua, outras imagens ficam sobrepostas.

3. FOTOGRAFIAS SE INTERCALANDO

Fotografias da família de Débora e de Luiza.

FADE TO BLACK

4. IMAGEM PRETA

MARIA CLARA

Duas presenças parecem inevitáveis nas famílias brasileiras...

5. FILMAGEM DE UM PRESÉPIO E DE UMA FAMÍLIA QUE BRINCA PRÓXIMA A ELE

MARIA CLARA

O barulho e a religiosidade. Na minha e nas famílias ao meu redor, ainda acrescento por evidências uma terceira, o registro.

FADE TO:

6. CARTELA COM O NOME DO FILME "O QUE FICA NA IMAGEM"

7. FILMAGEM DE CINCO MULHERES ANDANDO PELA RUA À NOITE, EM DIREÇÃO À CÂMERA. FOTOGRAFIA DE UM BEBÊ. FILMAGEM DE UMA CRIANÇA EM UM ANIVERSÁRIO, DATADA DE 1991.

MARIA CLARA

Quando vi esses pela primeira vez, não sabia quem os registrava, ou quem pretendia os ter guardado.

8. FOTOGRAFIA DE DUAS FAMÍLIAS

FADE TO:

9. CARTELA COM O ESCRITO "DÉBORA"

10. DUAS FOTOGRAFIAS DA FAMÍLIA COMPLETA DE DÉBORA EM PRETO E BRANCO

MARIA CLARA

Débora descende de uma família de imigrantes japoneses, fugidos da guerra. Nota-se que era época de calor, mulheres e crianças estavam usando roupas leves, em sua maioria de mangas curtas e pernas à mostra. As fotos são de 1955 e da década de 60, estavam no Mato Grosso do Sul, em Campo Grande.

11. FOTOGRAFIA DO NÚCLEO FAMILIAR DE DÉBORA, TIRADA POR UM FOTÓGRAFO PROFISSIONAL. ZOOM OUT DE DÉBORA.

MARIA CLARA

Sendo a filha mais nova de três, nasceu em 1974, em São Paulo. Em 2016, Débora perdeu sua memória.

12. FOTOGRAFIAS DE DÉBORA EM SUA JUVENTUDE SENDO INTERCALADAS
Música de tom saudosista toca.

13. FOTOGRAFIA DO CASAMENTO CIVIL DE DÉBORA

MARIA CLARA

A foto datada de 1992 registra o casamento de Débora e Anderson. À esquerda um homem de terno, também com traços asiáticos, coloca o olhar sobre a noiva. Sua expressão demonstra talvez um descontentamento. Ele acompanhava o casamento de sua irmã caçula que não fora apoiado pelos pais. O pai de Débora estava a trabalho no Japão, aguardando a ida de sua esposa e filha, que nunca aconteceu.

Ela estava grávida de cinco meses, iniciando uma nova vida com um brasileiro.

14. FOTOGRAFIA DE DÉBORA ESTANDO GRÁVIDA

MARIA CLARA

Nasceu Raquel, três anos depois Jonathan e doze anos depois, nasceu Diego. Sua família havia se mudado e moravam em Formiga, interior de Minas Gerais.

15. FOTOGRAFIA DE DÉBORA DANDO BANHO EM UM BEBÊ

MARIA CLARA

Débora geria uma loja de mecânica, era diarista em sete casas e cuidava junto de seu marido de 3 filhos. Até que um dia precisou lidar com algo ainda mais difícil, a justiça brasileira.

16. FOTOGRAFIA DE DÉBORA FAZENDO UM BEBÊ DORMIR

MARIA CLARA

Seu filho Jonathan foi preso, mesmo sendo inocente. E a rotina mudou, a busca de advogados e as visitas à prisão tornaram-se cotidiano.

17. FOTOS DA FAMÍLIA DE DÉBORA SE INTERCALAM

DÉBORA

Quando eu fui pela primeira vez visitar, foi um baque tão grande que eu só chorava. E foi uma tristeza de ver aquilo, porque eu nunca tinha entrado em um presídio. Foi muito doloroso, ter que pegar a comidinha dele que eu tinha feito com tanto carinho, e eles esfarelavam a comida pra ver se tinha alguma coisa lá dentro. E foi muito humilhante também porque a gente tinha que tirar a roupa...
Débora se emociona.

DÉBORA (CON'T)

... pra ver se tinha alguma coisa dentro do nosso corpo, pra não passar celular, droga, essas coisas. Então, assim, foi um período muito triste, mas como é filho da gente, a gente faz, a gente passa por isso. Mas, aquelas portas se fechando atrás, pra você passar pra frente, depois fecha de novo, depois abre e fecha, até você chegar nele, aquilo me traumatizou demais. Foi muito doloroso. Mas foi mais triste ainda de ver ele lá dentro, da gente entrar, poder ver, conversar e depois você ir embora sem ele. Aí foi triste.

MARIA CLARA

Um dia, Débora foi ao banco resolver pendências. Quando saiu pela porta giratória, já não se lembrava de quem era.

DÉBORA

Quando girou e foi para a rua, eu já não lembrava de mais nada. Eu não sabia nem quem eu era, pra falar a verdade. E eu fiquei parada e não sabia que rumo tomar, porque eu não lembrava onde eu morava, o que eu estava fazendo lá... e aí eu sentei na pracinha e fiquei um tempão parada, olhando, pra ver se eu lembrava de alguma coisa.

MARIA CLARA

Sua filha, Raquel, que trabalhava por ali, a encontrou. Débora, mesmo percebendo as semelhanças consigo, não a reconheceu. O processo foi longo. O acompanhamento médico e psicológico foi necessário. Débora não reconhecia o marido, os filhos, as ruas, seus trabalhos... somente se recordava de seu filho Jonathan e sabia que devia visitá-lo no presídio aos finais de semana.

18. MONTAGEM COM 3 FOTOGRAFIAS DE DÉBORA COM SEUS FILHOS

MARIA CLARA

Ao centro Débora, ao redor seus três filhos. Essas são as fotos que a psicóloga utilizou para recordá-la de sua família.

19. FOTOGRAFIA DE UM ÁLBUM DE FOTOS COM A DESCRIÇÃO DA FOTO

MARIA CLARA

Seu marido a mostrava diversas fotos em casa, para comprovar os laços e eventos em que estiveram presentes.

FADE TO:

20. CARTELA COM O ESCRITO "RENATA"

21. FILMAGEM DE UMA CRIANÇA ABRAÇANDO O PAPAI NOEL

MARIA CLARA

Essa garotinha foi alvo de muitas filmagens que encontrei de minha família.

22. FILMAGEM RENATA CRIANÇA

MARIA CLARA

Seja em sua infância...

23. FILMAGEM RENATA ADOSLESCENTE

MARIA CLARA (CON'T)

...ou adolescência. Enquanto eu coletava materiais para a realização deste filme, essa "preferência" da câmera me ajudou a descobrir quem estaria por trás de registrar momentos de minha família de 20 a 30 anos antes do meu nascimento.

24. FILMAGEM DE NATAL DE ANIVERSÁRIO E DE COTIDIANO NA CASA DE LUIZ INTERCALADOS

MARIA CLARA

Sua mãe, Jussara, filmou natais, aniversários e fins de semana que representaram a união e o festejo da família por muitos anos. Assistindo-os ainda me recordo da sensação de passar celebrações entre muitas pessoas e barulhos, na minha infância.

25. FILMAGEM FEITA POR UM PROFISSIONAL NO CASAMENTO DE JUSSARA

MARIA CLARA

Normalmente, Jussara pedia a câmera emprestada, em seu casamento contratou um profissional. Jussara registrou o que pôde...

26. FOTOGRAFIAS PRESERVADAS POR RENATA SE INTERCALAM

MARIA CLARA (CON'T)

...e Renata, depois de alguns anos, tomando a paixão de sua mãe, se pôs a registrar e preservar o que já existia. Renata converteu as fitas de vídeo e as disponibilizou na internet. Guardou fotos e histórias que ninguém mais pensou em guardar.

27. FOTOGRAFIA DA FAMÍLIA REUNIDA EM UMA GARAGEM, ATENTOS AO CANTO DIREITO DA FOTO

MARIA CLARA

Nessa foto reconheço poucas pessoas. À esquerda meu avô José com seu neto Lucas no colo. Ao fundo duas pessoas quase que escondidas, de uma vemos somente as pernas e de outra metade do rosto e do braço. De camisa listrada, hoje, esposa do meu tio. De blusas branca de mangas longas e calça jeans, minha tia Juscélia. O casal encostado no caminhão, o homem na cadeira e o homem encostado na pilastra, não sei quem são. Sentados em colchonetes, do centro para a direita, minha tia Juscemília, Renata, meu tio Juscelino e meu tio Jatanael. Todos ouviam atentamente alguém que se posicionou ao canto direito dessa foto. Eu imaginava...

Maria Clara faz um silêncio breve.

MARIA CLARA (CON'T)

Quando perguntei à Renata, sua primeira frase foi "tem muita história nessa foto". Era 1994, Renata tinha 10 anos, estavam muito atentos. À direita da foto, uma televisão transmitia o momento da cobrança dos pênaltis na final da copa. O Brasil seria tetra campeão. Jussara tirou a foto, Renata guardou na memória.

28. FOTOGRAFIAS DE RENATA FORMANDO UMA LINHA TEMPORAL

MARIA CLARA

Renata manteve um acervo, conseguiria facilmente montar uma linha temporal de sua vida. Mas, como cada indivíduo é atravessado por experiências com o outro, através do ato de Renata de ter guardado fotos e filmagens, não só isso, como tê-los disponibilizado, pude ver e saber mais de alguns cuja existência precedeu a minha.

29. FOTOGRAFIA ANTIGA E POSADA DA MINHA FAMÍLIA PATERNA

MARIA CLARA

De vestes rosadas, no canto direito, segurando uma criança no colo, Maria de Oliveira Faria, mãe de minha avó Luiza. Morreu em 1993, nasci em 2002. Sua filha nunca me mostrou uma foto dela, mas Renata sim.

FADE TO:

30. CARTELA COM O ESCRITO "LUIZA"

Luiza canta a música Ninguém Me Ama

FADE TO:

31. FILMAGEM DE DIAS ATUAIS DE LUIZA CANTANDO

32. FILMAGEM ANTIGA DE LUIZA FAZENDO UM DISCURSO NA NOITE NATAL

A filmagem está sem som.

MARIA CLARA

Luiza é uma mulher de família nordestina, criada em Minas Gerais. Minha avó. Figura matriarca, iniciava os discursos das celebrações e criou uma família enorme, envolta em barulho e religiosidade.

Maria Clara faz uma pausa.

MARIA CLARA

A doença de Alzheimer é uma doença neurodegenerativa que causa a perda progressiva de células no cérebro, afeta sobretudo a memória recente. Acomete mais de dois milhões de brasileiros por ano. Esses que descrevi se conheceram há quatro anos.

33. FOTOGRAFIA DA FOTO DE CASAMENTO DOS MEUS AVÓS PTERNOS

MARIA CLARA

Minha avó aparece em poucos registros, tenho somente aqueles após seu casamento com meu avô.

JOSÉ LINO

"Aos meus queridos pais uma recordação do enlace matrimonial de seus filhos José e Luiza. No dia 31 de outubro 1957. "

34. FOTOGRAFIA DOS MEUS AVÓS EM APARECIDA

MARIA CLARA

Na maioria desses registros carrega ou acompanha uma criança ao lado de meu avô.

Maria Clara faz uma pausa.

MARIA CLARA (CON'T)

A foto em preto e branco, a basílica velha de Aparecida do Norte e a criança que reconheço no colo, me permitem datar a foto.

Provavelmente 1963. Luiza com suas primeiras filhas. Vestidos com traje de ir à igreja, José, Luiza e Maria. Cumpriam uma promessa por terem pedido e recebido mais uma filha.

35. FOTOGRAFIA DE LUIZA, JOSÉ, TIAGO E JATANAEL

MARIA CLARA

Aqui, já mais velhos, com seu último filho e seu primeiro neto no colo. A roupa de meu avô mais uma vez confirma um evento na igreja.

36. FOTOGRAFIA DO BATIZADO DO TIAGO

MARIA CLARA

Registro desse mesmo dia. O lenço branco na mulher indica a mãe. Havia a superstição de que a mãe não deveria lavar o cabelo em 40 dias após o parto. Crença relacionada com a tradição cristã do resguardo de Nossa Senhora, mas influenciada por crenças indígenas e africanas, em que a cabeça era vista como um ponto de conexão espiritual muito forte em momento de fragilidade.

37. FOTOGRAFIA LUIZA E JOSÉ SEGURANDO UMA CRIANÇA NA SALA DE CASA

MARIA CLARA

Aqui, eles estão em sua casa. Essa dos registros guardados por Renata.

38. FILMAGEM ANTIGA DE UMA TARDE DE ALMOÇO NA CASA DE MEUS AVÓS PTERNOS

MARIA CLARA

Luiza nas filmagens, assim como nas fotos, quase não aparece sozinha, posando em frente à câmera. Normalmente está realizando tarefas domésticas. Cozinhando em um cantinho.

39. FILMAGEM ANTIGA DA FACHADA EXTERNA DA CASA DE MEUS AVÓS PTERNOS, VÁRIAS CRIANÇAS BRINCANDO NA FRENTE

MARIA CLARA

Algumas coisas mudaram. As crianças cresceram, se mudaram do interior. A casa hoje é silenciosa e vazia. Luiza ainda prefere ficar nos cantinhos. Esquecida?

40. FILMAGEM ATUAL DA FACHADA E DO INTERIOR DA CASA DE MEUS AVÓS PTERNOS - VAZIA

Inicia-se o áudio da próxima cena, por cima dessa filmagem.

AMIGA DE LUIZA

Vamos ver se ela vai saber quem, quem, quem sou eu?

41. FILMAGEM ATUAL DO ENCONTRO DE LUIZA COM SUAS AMIGAS

LUIZA

Quem sou eu? Mariinha.

Elas, FELIZES, se abraçam.

Maria José, outra amiga que também foi visitar, ao ser reconhecida a abraça com um enorme sorriso.

FADE TO

42. CARTELA COM O ESCRITO "ELIANA"

43. MONTAGEM DAS FOTOS DA FAMÍLIA DE ELIANA

MARIA CLARA

Eliana foi contratada como minha babá a 22 anos atrás. Não se casou e não teve filhos. Perdeu seu pai quando jovem, já adulta perdeu sua mãe e depois seu único irmão. Hoje, aos 72 anos, mora com meus pais.

E guarda como registros imagéticos de sua família apenas essas fotografias.

FADE TO:

44. CARTELA COM O ESCRITO "MARIA CLARA"

45. FILMAGEM MINHA CONVERSANDO COM A CÂMERA

Sem o áudio da filmagem.

MARIA CLARA

Desde pequena, eu registro.

Maria Clara faz uma pausa.

MARIA CLARA (CON'T)

Filmava, fotografava, colecionava imagens como se quisesse aprisionar o tempo, segurar as pessoas um pouco mais perto. Guardava tudo.

46. FOTOGRAFIAS QUE REGISTREI DE MEUS BRINQUEDOS, QUANDO CRIANÇA, SE INTERCALANDO

47. FILMAGEM FEITA POR MIM, QUANDO CRIANÇA

MARIA CLARA

Cresci cercada por vozes que narravam o passado, e o que eu tentava capturar não era só o que diziam, mas como diziam. Gostava de ver as expressões e gestos ao contarem de suas lembranças.

FADE TO BLACK

48. IMAGEM PRETA

MARIA CLARA

Você já teve medo de se esquecer?

FADE TO:

49. FILMAGEM MINHA E DE MINHA IRMÃ SE DIVERTINDO QUANDO CRIANÇAS

MARIA CLARA

E a alegria de se lembrar?

Maria Clara faz uma pausa.

MARIA CLARA

Hoje me vejo nessas mulheres. Registro, guardo, esqueço e me relembro. Nisso, também carrego histórias que não são minhas.

50. REGISTROS DAS PERSONAGENS DO FILME SE INTERCALANDO

MARIA CLARA

Gerações de mulheres da minha família e do meu redor resgataram memórias de toda uma vida através do audiovisual. Jussara e Renata guardaram em suas mãos o presente que, com o tempo, se transformou em passado. Hoje, Débora, Luiza e Eliana refazem seus próprios presentes, reconstruindo memórias nas fotografias e filmagens.

51. FILMAGEM DE UM PRESÉPIO E DE UMA FAMÍLIA QUE BRINCA PRÓXIMA A ELE

MARIA CLARA

Assim como a fé e o barulho que nunca cessam, o registro se tornou mais que um hábito, é um pacto de continuidade. Um presente inesperado para as futuras gerações, como foi para mim.