



Memória e Montagem no Processo de Criação do Filme Supermemórias¹

Maíra Magalhães Bosi²
Gabriela Frota Reinaldo³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O presente artigo vem expor o contexto onde se insere a pesquisa sobre o processo de criação do filme Supermemórias e suas primeiras considerações. Dirigido pelo cineasta cearense Danilo Carvalho, o filme está em fase final de edição e se constitui por imagens em super 8 de arquivos particulares, cujos conteúdos são registros de momentos familiares. Ao selecionar alguns desses fragmentos e montar um novo filme, feito dos filmes alheios, o diretor propõe reconstruir uma grande memória da cidade de Fortaleza-CE, feita das memórias alheias. Lançamo-nos nesta pesquisa com intuito de observar as escolhas feitas pelo cineasta ao longo deste processo de criação, relacionando-as com algumas teorias de memória e montagem e situando o trabalho tanto em seu contexto artístico quanto no que diz respeito à cidade de Fortaleza.

PALAVRAS-CHAVE: super 8; memória; montagem; Fortaleza; filme Supermemórias.

Supermemórias é um curta-metragem, ainda em execução, dirigido por Danilo Carvalho, que parte de imagens feitas há décadas, em formato super 8 e de forma amadora. O projeto deste filme foi contemplado na categoria Olhares da Cidade do I Edital das Artes da Secretaria de Cultura de Fortaleza com a idéia de reconstituir a memória de uma época da cidade de Fortaleza-CE, a partir dos registros de momentos vividos por pessoas comuns que filmavam o que lhes era mais próximo e precioso, registrando a sua dimensão de mundo.

Danilo Carvalho fez uma chamada pública (em matérias de jornal, televisão, e-mails, cartões postais, site) na cidade de Fortaleza, no ano de 2008, para que as pessoas que tivessem rolinhos de filme em super 8 guardados em casa disponibilizassem esse material para a criação do seu filme. Para além de uma mera coleta de material bruto, o

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 8º semestre do Curso de Comunicação Social do ICA-UFC, email: mairabosi@yahoo.com.br

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social do ICA-UFC, email: gabriela.reinaldo@gmail.com



diretor faz um convite à participação no filme, ao compartilhamento de lembranças e à colaboração com este novo suporte (artístico) para a memória da cidade.

Tendo como única exigência que tais registros tivessem Fortaleza como cenário e pano de fundo, Danilo conseguiu coletar mais de 300 rolos contendo registros em super 8 da esfera mais íntima de seus realizadores: festas de família, viagens, passeios, diversas situações envolvendo crianças e momentos com amigos.

Praticamente todo o material coletado estava há anos sem ser exibido por que poucas pessoas ainda dispõem do projetor adequado. Na coleta de alguns destes materiais, Danilo costumava levar um projetor de super 8 para oferecer às famílias uma sessão com os filmes que elas lhe estavam emprestando. Em contrapartida à contribuição, o diretor também disponibilizará às famílias uma cópia em formato DVD com o conteúdo de seus filmes.

O que podemos constatar, logo a princípio, é que com o projeto deste filme, Danilo Carvalho traz os filminhos em super 8 à vida não só na montagem do seu Supermemórias mas, também, na medida em que lembra às famílias da existência dessas imagens e possibilita que elas sejam acessadas através das novas tecnologias. Além de inserir estas memórias numa dimensão maior, pública e coletiva, o diretor também lhes dá a chance de existirem novamente nas esferas íntimas e familiares nas quais foram concebidas.

Nas décadas de 70 e 80, o super 8 foi o formato preferencial não só para filmagens caseiras como também para filmes de estudantes e filmes experimentais. As mesmas câmeras que faziam os registros de casamentos, aniversários e outros momentos de família, também se aventuravam em pequenos filminhos narrativos e experimentações estéticas.

O formato de captação chamado super 8 foi desenvolvido em 1965, como evolução do *8mm* que, até então, era o mais usado para filmagens amadoras e caseiras devido à mobilidade do pequeno equipamento e seu baixo custo (comparados aos modelos de captação profissional – 35mm ou 16mm). Apresentando perfurações menores e apenas de um lado, o super 8 conseguiu aumentar a área de exposição da película, possibilitando uma maior qualidade na imagem. Além disso, também passou a permitir a gravação sonora por conter uma pista magnética, no lado oposto às perfurações.

Apesar das vantagens que a nova tecnologia apresentava, os cineastas continuavam limitados à curtíssima metragem das películas, o que possibilitava pouco



tempo de filmagem. No caso dos filmes super 8, podia-se filmar uma média de apenas três minutos por rolo (50 pés). Além disso, vale ressaltar que os custos de aquisição de cartuchos com película e de revelação dos mesmos, além do próprio custo da câmera, embora fossem mais acessíveis que os formatos profissionais, continuavam relativamente altos.

Essas limitações mediavam, portanto, a relação de quem filmava com o quê era filmado. Era necessário selecionar as pessoas mais especiais, os momentos mais preciosos e imperdíveis, ou quaisquer outras motivações de filmagem que fossem realmente significativas, antes de se decidir apertar o botão da câmera. Pode-se afirmar que o que se tem, hoje, de imagens em super 8 representa o que de mais significativo houve para aqueles que as retrataram ou nelas estão retratados.

Com a popularização do vídeo, na década de 90, o super 8 foi perdendo espaço para esta tecnologia mais prática e barata. De lá para cá, os projetores que quebravam foram sendo substituídos por videocassetes e tecnologias superiores e, com isso, os rolinhos de filmes que não foram descartados, foram sendo guardados em armários cada vez mais fundos. Nas últimas décadas, poucas foram as famílias que conseguiram ter acesso às imagens contidas nesses pequenos fotogramas. São as lembranças contidas neles, “pulsando de vontade de serem vistas”⁴, que Danilo Carvalho convoca quando se propõe a fazer o Supermemórias.

Podemos observar a inserção de trechos em super 8 em várias obras cinematográficas (como em “O Céu de Suely”⁵ e “Paris, Texas”⁶) normalmente compondo um momento em que a narrativa evoca um passado. A textura desse tipo de imagem já é facilmente reconhecida pelo espectador como uma tentativa de representação nostálgica do passado e das memórias dos personagens. Seja por opção estética ou por uma espécie de saudosismo, a textura do super 8 caiu nas graças de artistas, cineastas contemporâneos, realizadores amadores e, inclusive, do público. Há, no Brasil e no exterior, uma série de festivais⁷ que exibem este formato, o que nos alerta também sobre uma produção recente em super 8.

Da mesma forma, nota-se um crescente interesse em se trabalhar com imagens de arquivo no cinema⁸ e em outras expressões artísticas. Danilo Carvalho não está

⁴ Trecho retirado do link “filme” do site www.filmesupermemorias.com.br acessado em 07/07/09

⁵ De Karim Aïnouz, 2007.

⁶ De Wim Wenders, 1984.

⁷ Alguns festivais e workshops estão listados em www.comunidadesuper8.com/index.php?id=32

⁸ A exemplo de filmes como “Nó Que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos”, de Marcelo Masagão, 1998.



sozinho quando decide atualizar imagens de arquivos pessoais e trabalhar com questões relacionadas à memória. Podemos, aqui, destacar dois outros exemplos atuais.

O primeiro deles também diz respeito ao uso de imagens em super 8, reeditadas em pequenos vídeos disponibilizados na internet, dos quais ressaltamos: “Italy, 1968” e o videoclipe “Cabra Cega”. Nesses vídeos, notamos uma edição que “retira” as imagens em super 8 do contexto familiar e as elabora numa nova proposta narrativa.

Em “Italy, 1968”⁹, a realizadora Cristiane Suppan reedita imagens em que ela própria, ainda criança, é retratada. Nesse novo vídeo¹⁰, uma nova narrativa é construída. Ao invés de um simples registro da criança, a realizadora elabora e soluciona uma situação dramática que não deve corresponder àquela presente no material bruto, pois o ritmo de montagem e de construção sonora cria toda uma situação de tensão que não caberia em imagens que registraram apenas uma brincadeira infantil.

No videoclipe “Cabra Cega”¹¹, da banda capixaba Sol na Garganta do Futuro, as imagens utilizadas são, algumas, do arquivo familiar de um dos integrantes da banda e, outras, do Arquivo Nacional. Nesse caso, a nova edição não tenta construir uma narrativa clara e linear. O que observamos é o esforço em se combinar imagens que provoquem sensações e estejam ligadas ao clima da música.

O segundo exemplo que destacamos diz respeito à artista mineira Rosângela Rennó, cuja obra está sempre em torno de imagens de arquivo e questões relativas à memória. Ressaltamos a sua série Imemorial¹², instalação na qual a artista faz uso de imagens e biografias dos trabalhadores mortos durante a construção de Brasília com base em mais de 15.000 arquivos que ela encontrou no Arquivo Público do Distrito Federal. Além deste trabalho, a artista problematiza a questão da memória e da materialidade dos objetos capazes de evocá-la em várias de suas obras¹³.

Esses exemplos nos ajudam a constatar que, num momento onde há uma “overdose” de produção imagética possibilitada pelas novas tecnologias, uma questão que têm movido parte da classe artística de forma significativa é a reutilização de imagens produzidas no passado em diferentes suportes técnicos.

O que faz do filme Supermemórias um caso especial, então?

⁹ Disponível no site do festival do minuto [www.festivaldominuto.com.br/templates/Player.aspx?contentId=146&simpleText=italy%201968&related=\[\]](http://www.festivaldominuto.com.br/templates/Player.aspx?contentId=146&simpleText=italy%201968&related=[])

¹⁰ Essa nova obra, digitalizada, passa a ser vídeo.

¹¹ Disponível em www.youtube.com/watch?v=dnsczjY-7uk

¹² Disponível no site da artista www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1

¹³ Disponíveis no site da artista www.rosangelarenno.com.br/obras



Em primeiro lugar, o cineasta não pretende trabalhar com imagens de sua própria família nem com aquelas de livre acesso em arquivos públicos. Todo o material conseguido foi emprestado por outras famílias, sendo resultado de uma espécie de “garimpo de memórias”. Nessas imagens, estão pessoas que ele não conheceu e momentos que ele não viveu, mas que ele se dispõe a tratar como se fossem suas próprias relíquias. Esse princípio nos mostra o interesse de Danilo Carvalho em envolver um grupo grande de pessoas no processo de construção desta obra. Apesar de partir de uma motivação pessoal do diretor, o filme Supermemórias estabelece uma cumplicidade com cada um dos que procuraram imagens para ceder, aguardam o recebimento delas em DVD, torcem pela feitura do filme, estão curiosos para ver seu resultado... Deste modo, ousamos dizer que o filme de Danilo passa a ser um projeto coletivo.

O segundo ponto peculiar deste projeto é a intenção de rememorar uma época e um lugar específicos: a cidade de Fortaleza nas décadas de 70 e 80. Uma cidade cuja paisagem sofre constantes processos de violentas transformações. Se buscarmos imagens de Fortaleza de duas décadas atrás e compararmos ao panorama atual, perceberemos que muitas de suas casas e outros espaços que serviram de cenários para a vida e pontos de encontro de boa parte de seus cidadãos (como clubes e escolas tradicionais), deram lugar a altíssimos edifícios, por exemplo. A especulação imobiliária, um dos principais fatores da veloz transformação no cenário desta capital, não deixa espaço para os lugares que podem realimentar a memória.

Vale lembrar que o projeto deste filme foi contemplado na categoria “Olhares da Cidade” de um edital municipal. Desde o princípio, o que Danilo propõe é olhar para Fortaleza, falar dela, lembrá-la e imprimi-la numa tela de cinema através da costura dos vários fragmentos de memória que foram ficando pelo caminho da história desta cidade. Com o *slogan* do filme, Danilo provoca: “mais uma memória para uma cidade sem lembranças”. E, para falar dessa cidade, o diretor recorre às memórias íntimas de seus habitantes que, por sua vez, também estavam relegadas a “porões e fundo de baús empoeirados”¹⁴.

Neste contexto, quando recorremos ao conceito de memória como base para analisar este processo criativo, estamos nos referindo à memória não como resquícios de lembrança, mas como a capacidade de evocá-los. Segundo Marialva Barbosa, há uma

¹⁴ Trecho retirado do link “filme” do site www.filmesupermemorias.com.br - acessado em 07/07/09



forte tendência atual à “cultura do arquivamento” (BARBOSA, 2007, p.40) que surge da ânsia de não se deixar nada perder, de conservar o passado, arquivar as lembranças, os vestígios, os registros. O movimento seguinte a esse arquivamento é a multiplicação do que a autora chama de “espaços de rememoração”, que “refletem o desejo de ancorar um mundo em crescente mobilidade e transformação e de compensar a perda de elementos mais sólidos e concretos que, antes, serviam de referência para os sujeitos” (Ibid, p.41).

Supermemórias surge como mais um lugar de rememoração. O filme vai fazer emergir, de um esquecimento empoeirado, a textura da imagem que guarda, ainda que com mofo, uma época de Fortaleza e suas vestes, automóveis, penteados e *mise-èn-scene* para câmera. Uma época que, longe de ser o retrato fiel “daquela realidade”, vem ser mostrada através de imagens feitas por cineastas amadores e suas “imagens de brinquedo”¹⁵.

Apesar de não serem imagens ficcionais, que obedecem a roteiros pré-estabelecidos, sabemos que se tratam de recortes no tempo e espaço, submetidos ao poder de quem operou a câmera. E, neste segundo momento, submetidos também ao poder de Danilo Carvalho que, selecionando-as e propondo uma nova montagem, estará operando num outro nível do que Barbosa chama “construção seletiva da memória” (Ibid, p.51).

Queremos, aqui, salientar que a produção de memória está subjugada a um sutil jogo de poderes assim como a produção de imagens, no cinema, também está subjugada à decisão de filmagem e, posteriormente, à decisão de montagem. No caso do objeto deste estudo, memória e cinema se (con)fundem.

No entanto, as imagens contidas nestes rolos de super 8, antes de nos falarem de escolhas de filmagem ou de sutis exercícios de poder, nos falam que algo aconteceu ali, diante daquela câmera. O flagrante que essas imagens familiares traz é o ponto de partida para um desencadear de sensações, nostalgias e acessos à nossa memória. “Nossa” pois, mesmo que não estejamos presentes naquelas imagens específicas, o seu conteúdo é capaz de nos remeter a situações semelhantes que tenhamos vivido em família: aniversários de criança, passeios pela cidade, comemorações as mais variadas.

Ao nos referirmos à percepção destas imagens como a certeza de que algo aconteceu, ali, diante da câmera, estamos nos apoiando no que Roland Barthes

¹⁵ Expressão retirada do link “filme” do site www.filmesupermemorias.com.br – acessado em 07/07/09



denominou *punctum* (BARTHES, 1984), o “isto foi”. Além de atestar que algo aconteceu, Barthes também se refere ao *punctum* como a capacidade que uma imagem tem de nos pinçar. Isso acontece quando ela nos sensibiliza, se oferece “não mais ao meu intelecto, mas ao meu afeto” (SAMAIN, 2005, p.124). As imagens contidas nos rolos coletados por Danilo Carvalho estão carregadas de “isto foi”. Ao passo em que são suportes de memória, trazem à tona momentos vividos, rememoram pessoas e lugares, nos remetem ao passado e nos ajudam a reconstruir nossas lembranças. As imagens contidas no material bruto de Supermemórias são memória em potencial.

Quando pensamos no “isto foi” dessas imagens, nos vêm à mente o fato de que elas serão atualizadas pelo filme Supermemórias, passarão a figurar num outro contexto e, nisso, o seu *punctum* também se atualiza. O “isto foi” de cada uma dessas imagens-memória se torna um *isto passa a ser* no momento presente (contemporâneo), um filme de memórias “renovado”. Não que essas imagens percam sua aura de passado e sua capacidade de pinçar nossa sensibilidade e memória, pelo contrário. O que ocorre é uma *potencialização* das imagens contidas nesses fragmentos que, em seu novo contexto, se tornam uma nova obra, com novos “punctuns” para uma nova relação que vamos estabelecer com essa nova imagem-memória.

No entanto, para chegarmos a este estágio, será necessário o diretor nos apresentar o curta-metragem finalizado, resultado da seleção e montagem de fragmentos do material bruto coletado. Nessa etapa, ele exercerá, tecnicamente, seu poder de construção de memória pela última vez. Afinal, é na montagem que se decide o que “fica” e o que “sai” do filme, da obra final. O que ficar, será lembrado.

Para além de um mero exercício de poder, é objetivo da montagem dar ritmo e sequência ao filme. No caso do Supermemórias, a etapa de montagem é a que o constitui efetivamente. Desde a coleta dos rolos em super 8, passando pelas etapas de seleção de imagens e sons até chegar ao resultado desta justaposição e combinação, Supermemórias é um filme feito pela sua edição.

Importante salientar que “a justaposição de dois fragmentos de filmes se assemelha mais ao *produto* que à *soma*” (EISENSTEIN, 1969. P.74) e, portanto, o resultado final do filme Supermemórias não será a simples junção de várias imagens que estão nos rolinhos cedidos pelas famílias. O curta-metragem será resultado de um trabalho incansável de edição, de experimentos com os fragmentos selecionados e de discussão das possibilidades de montagem.



Em entrevista¹⁶, Danilo Carvalho explicitou sua preocupação e dificuldade em selecionar partes do material bruto de forma a constituir um filme que cumpra com a proposta de simbolizar uma época e uma cidade a partir de imagens particulares. Para isso, algumas vezes, o diretor já esteve diante da difícil decisão de não inserir algumas imagens que, a princípio, lhe pareciam essenciais ao filme mas que, ao longo das experiências de edição (etapa ainda em curso), foram “perdendo força” diante do material montado. Danilo confessou, ainda, que teve bastante dificuldade em não incluir imagens que lhe eram particularmente especiais, com as quais ele desenvolveu um afeto singular. Situações como estas nos mostram a subjetividade do processo de criação do Supermemórias e o papel definitivo de Danilo Carvalho nesse processo.

A constante preocupação do diretor na elaboração do filme reforça a intenção de Danilo em não deixar espaço para aleatoriedade ou coincidência na montagem de Supermemórias. Ele tece essa grande memória com “controle composicional” (EISENSTEIN, 2002, p.51), preocupado com a escolha de fragmentos, ritmo e efeitos de montagem. Ao mesmo tempo em que compõe sua obra, ele também se depara com o exercício de um controle flexível sobre ela, colocado em xeque a cada nova decisão. As intenções presentes no exercício deste controle também são foco de nossa investigação, bem como os dilemas e surpresas deste processo.

Nossa pesquisa apresenta-se, afinal, como uma crítica genética¹⁷ do filme Supermemórias. Interessamo-nos em estudar as etapas de execução do filme e suas implicações, desde o primeiro projeto escrito (enviado para o Edital) até o momento em que o próprio diretor considerar a obra acabada. Como se dá a manipulação das imagens-memória contidas no material bruto em super 8, quais são os critérios que permeiam sua seleção e montagem, a constituição do filme Supermemórias como um novo lugar de memória da cidade de Fortaleza e que relações se pode fazer entre a memória da cidade e as imagens-memória produzidas por seus habitantes, são algumas questões que pretendemos dar conta nesta pesquisa.

Enquanto o filme de um lado se coloca como mais um suporte de produção de memória, esta pesquisa por outro lado reforça essa produção de memória por ser outro suporte que registra o esforço em documentar uma cidade que insiste na efemeridade.

¹⁶ Concedida à autora deste artigo em 16/06/09

¹⁷ Normalmente aplicada à literatura, a crítica genética vem sendo utilizada também para compreender a gênese de obras artísticas de diferentes linguagens. Para esta pesquisa, nos basearemos à princípio no que Cecília Salles elabora sobre crítica genética.



Admitindo-se que a “obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (SALLES, 2008, p.25), entendemos este trabalho acadêmico como uma relevante colaboração no esforço de registrar, entender e, acima de tudo, propor diálogos entre o processo de elaboração do filme *Supermemórias* e a produção teórica existente no que se refere à montagem e à memória.

Ao final desta pesquisa, esperamos colaborar para os estudos que vêm sendo feitos sobre a (e as formas de) utilização de imagens de arquivo por artistas e cineastas na atualidade. Sendo esta colaboração de particular relevância na constituição de uma (ainda pequena) produção teórico-reflexiva das manifestações audiovisuais contemporâneas na cidade de Fortaleza. Assim como o filme *Supermemórias*, a pesquisa que propomos também pretende contribuir para a memória desta cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sites

<http://www.filmesupermemorias.com.br> - Acessado em 15/06/09

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Super-8> - Acessado em 15/06/09

<http://www.comunidadesuper8.com> - Acessado em 15/06/09

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras> - Acessado em 15/06/09

[http://www.festivaldominuto.com.br/templates/Player.aspx?contentId=146&simpleText=italy%201968&related=\[\]](http://www.festivaldominuto.com.br/templates/Player.aspx?contentId=146&simpleText=italy%201968&related=[]) - Acessado em 15/06/09

<http://www.youtube.com/watch?v=dncszjY-7uk> - Acessado em 15/06/09

Bibliografia

DIJCK, José Van. **Digital photography**: communication, identity, memory. Artigo disponível em <http://vcj.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/1/57> - Acessado em 15/06/09.

BARBOSA, Marialva Carlos. **Memória**: um passeio teórico. In: *Percursos do Olhar: Comunicação, Narrativa e Memória*. Niterói, EdUFF, 2007, p.39-52.



BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAU, N. **A Prática do Super 8**. Trad. Luiz Roberto S. Malta. São Paulo: Summus Editorial Ltda. 1975.

EISENSTEIN, Sergei. **Como Se Faz um Filme** - Reflexões de um Cineasta. Trad. Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. P.71 – p.92.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Arquivos midiáticos**: memória e esquecimento nas apropriações fotográficas de Rosângela Rennó. Artigo disponível em http://compos.org.br/data/biblioteca_850.pdf - Acessado em 15/06/09.

LIMA, Osvaldo Santos. **Câmera Clara, um diálogo com Barthes**. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lima-osvaldo-Camera-Clara7.pdf> - Acessado em 15/06/2009.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ªe. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SAMAIN, Etienne. *Um Retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual*. In _____ (org.) **O Fotográfico**. 2a. ed. São Paulo: Senac ed. e Hucitec, 2005.