

**Dos filmes que me contaram**

Escrito por  
Maria Júlia Nandi Amboni

Criciúma.  
Junho, 2022

**MARIA JÚLIA NANDI AMBONI**

**DOS FILMES QUE ME CONTARAM**

Trabalho de Conclusão do Curso,  
aprovado pela Banca Examinadora  
para obtenção do Grau de  
bacharel, no Curso de Artes  
Visuais da Universidade do  
Extremo Sul Catarinense,  
UNESC, com Linha de Pesquisa  
em Processos e Poéticas:  
Linguagens.

Orientadora: Profa. Ma. Daniele  
Cristina Zacarão Pereira

Criciúma, 22 de junho de 2022

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Daniele Cristina Zacarão Pereira - Mestre em Artes  
Visuais - UDESC [Orientadora]

Profa. Silemar Maria de Medeiros da Silva - Mestre em  
Educação - UNESC

Profa. Gabriela Bresola - Mestre em Artes Visuais - UDESC

2022

## **SINOPSE**

*Dos filmes que me contaram* é uma pesquisa realizada na Linha de Processos e Poéticas: Linguagens, do Curso de Artes Visuais da UNESCO, configurando-se como um *roteiro sem rota* que se constrói junto a um vídeo de mesmo nome. Assim, a pesquisa é influenciada e contaminada pelas escolhas e acasos do seu percurso cartográfico. Nesta narrativa entre texto e imagens, são memórias e cenários compartilhados pela minha tia e minha mãe, histórias e filmes vivenciados no espaço do antigo Cine Ópera, que reverberam na pesquisa e produção artística. Um estudo sobre vídeo, processos artísticos e o ato de contar histórias, em diálogo referenciais artísticos e teóricos, tais como Cao Guimarães (2022) e Andrei Tarkovski (1998). Na conclusão desse processo, *Dos filmes que me contaram* - o vídeo e o roteiro sem rota - são apresentados em uma instalação na Sala Edi Balod - Espaço de Exposições e Laboratório de Artes Visuais da UNESCO.

**Palavras-chave:** Memória, contar histórias, cinema, filmes, vídeo.

## **SUMÁRIO**

ROTEIRO SEM ROTA  
KING KONG E ROMEU E JULIETA  
A CENA DO OVO  
DOS FILMES QUE ME CONTARAM  
PÓS-PRODUÇÃO

## ROTEIRO SEM ROTA

INTERNO/DENTRO DO CARRO - DIA

Imagens filmadas do percurso da minha casa até a antiga casa da minha vó/atual casa de minha tia, feitas de dentro do carro, mostrando o exterior. Título do vídeo e nomes envolvidos.

Podemos pensar nesse trabalho como um *roteiro sem rota*, pois, no campo do cinema, o roteiro é um guia, um direcionador, um planejamento prévio das cenas que serão construídas no processo de criação de um audiovisual. Na interpretação do filósofo Walter Benjamin, a montagem cinematográfica é utilizada como estratégia metodológica, "para pensar nos novos formatos narrativos, diversos daqueles, lineares e hegemônicos, da história oficial"<sup>1</sup>. O que proponho nesta escrita não antecede o vídeo, mas é também o vídeo, é o que se desenvolve com e/ou a partir de imagens e histórias que me foram contadas. Dos roteiros cinematográficos<sup>2</sup>, me aproprio da fonte, do tamanho da página, do modo de paginação, do cabeçalho de cena, da ação descrita, dos personagens, do *Voice Over* (V.O.) /*Off Screen* (O.F.)<sup>3</sup> e dos diálogos; outros elementos eu invento, como o argumento da autora, onde permito-me refletir sobre o processo da pesquisa e as narrativas apresentadas; e o cenário da memória, em que apresento o espaço de acontecimento das memórias narradas.

A ideia da escrita de um *roteiro sem rota* me aproxima da cartografia como metodologia de pesquisa, na qual devo estar aberta para todas as influências e contaminações exteriores que me afetam. Esta pesquisa se constitui a partir de vários elementos, como as entrevistas que fiz com minha tia e minha mãe; as imagens que remetem às minhas memórias e as delas; os lugares que precisei visitar para gerar conversas; as memórias de um cinema que não existe mais; e os referenciais artísticos e teóricos que me acompanham.

---

<sup>1</sup> Apud ARANTES, 2014, p. 58

<sup>2</sup> O conceito de roteiro e os termos técnicos utilizados foram retirados do artigo "Como fazer um roteiro" da Academia Internacional de Cinema, disponível em: <https://www.aicinema.com.br/como-fazer-um-roteiro/>

<sup>3</sup> V.O. é a abreviação para o termo *Voice Over* que é utilizada quando o personagem em tela fala algo. E O.F. é a abreviação para o termo *Off Screen* utilizada quando quem fala não está em tela, normalmente usada em narrações.

Nessa narrativa, a personagem principal é a memória, que assume várias formas: tia Neiva, minha mãe, a casa e o jardim da minha avó, o Ipê que é meu avô, a casa demolida e o prédio do antigo Cine Ópera. Tia Neiva, assim como minha mãe, trabalhou em um lugar que eu nunca cheguei a conhecer, mas que sempre me despertou muito interesse. O Cine Ópera era um cinema de rua que funcionava em um prédio localizado no centro de Criciúma/SC. Elas trabalhavam na bilheteria e na portaria e, entre uma atividade e outra, fugiam para as cabines de projeção ou para as portas de entrada das salas para acompanhar os filmes. O cinema fechou em 1995, dois anos antes do meu nascimento, mas sua existência me proporcionou um elo com duas mulheres de minha família.

Meu objetivo com esse trabalho não é conhecer a história desses lugares que não existem mais, mas coletar narrativas partindo dele, como uma maneira de reviver a memória e interpretá-la do meu modo. Essa produção pode ser vista como uma "repetição diferente", termo usado pela pesquisadora Priscila Arantes (2015, p.30) para explicar a atividade de repetir e reescrever narrativas do passado para produzir uma diferença no agora.

Esse trabalho é construído a partir da relação diálogo e imagem. As conversas presentes nesse roteiro sem rota são reais, transcritas exatamente como foram gravadas. Apanho toda informação que parece não ter importância, pois acredito que toda narrativa possui sua individualidade e cada pessoa irá contá-la a partir do que acredita. Nesse processo de criação, não verifico informações que me são concedidas. Como artista, não procuro verdades absolutas, mas pontos de vista. Assim como descreve o historiador oral Alessandro Portelli em seu livro História oral como arte da escuta (2016, p. 18):

[...] o que faz com que as fontes orais sejam importantes e fascinantes é precisamente o fato de que elas não recordam passivamente os fatos, mas elaboram a partir deles e criam significado através do trabalho de memória e do filtro de linguagem. É por isso que eu, pessoalmente, tendo a evitar o uso de termos como "testemunho" e "testemunha" e prefiro falar em "narrativas" e "contadores de história", ou, na verdade, "contadores da história". (PORTELLI, 2016, p. 18).

A segunda personagem desse roteiro sem rota é a falta. Ela será apenas uma coadjuvante nessa história, pois sua existência não seria possível sem a personagem principal. A falta é representada por tudo aquilo que me fez ter vontade de começar a pesquisar memória. Ela é as histórias que não vivi, as pessoas que não conheci, a saudade que tenho. A falta mobiliza a necessidade de (re)narrar histórias, na tentativa de (re)vivê-las.

Nessa perspectiva, as partes se constroem junto à criação das cenas do vídeo. O texto que segue essa introdução, intitulado *King Kong e Romeu e Julieta*, é também a apresentação das entrevistadas, tia Neiva - irmã mais velha da família Nandi que assumiu o papel do pai ainda na adolescência - e minha mãe - uma das filhas mais novas que ajudava Neiva a trabalhar, enquanto ainda era uma criança. A memória e a falta são reveladas a partir dos relatos de minha mãe e minha tia, junto com minhas reflexões e análises. Na sequência, aprofundarei a ideia do vídeo, como, nas palavras de Priscila Arantes (2015, p.30), "*uma prática que incorpora a ideia do tempo, do processo e da mobilidade em seu fazer*", explorando o vídeo nas artes visuais e o conceito de cinema expandido.

A segunda parte é na verdade a construção de quatro sequências do vídeo: a conversa com tia Neiva, seguida da demonstração do prédio onde era o Cine Ópera, volto à casa da minha avó para rever minha própria memória, num espaço que foi crucial para meu crescimento e o dessas duas mulheres. Por fim, a sequência termina com a minha mãe. É uma apresentação delas, minha e do espaço revivido.

Vó Chica faleceu quando eu tinha dezessete anos, mas só vivi seu luto quando iniciei a pesquisa. O terreno onde morava ficou para tia Neiva - que cuidou dela a vida toda -, a casa de madeira e metade do jardim foram demolidos. Perder a casa foi como perder minha avó novamente. Percebi que, por não ter uma relação afetiva com a pessoa, eu as transferia para objetos. Foi a destruição da casa que criou dentro de mim outras relações, como o sentimento de perda e luto. A imagem do avô que nunca conheci está no Ipê gigante que fica logo na entrada. Minha avó era também o jardim florido, as árvores cheias de frutas, a varanda na frente da horta, as rosas vermelhas que ficam no muro e as brincadeiras que eu inventava quando criança. As duas mulheres a quem me refiro nesse trabalho são também intrínsecas a esses objetos, assim como eu mesma.

A criação de um não-roteiro possibilita a escrita do que não vai para a produção final, mas que foi crucial para a criação dela. Na terceira parte, *Cena do Ovo*, inicio com a conversa que tive com minha mãe, que foi o primeiro momento em que pensei em escrever sobre as histórias que envolviam o Cine Ópera. A "cena do ovo" vem de um filme chocante que ela assistiu no cinema aos dezessete anos e por mim no serviço de streaming aos vinte e dois. Na descoberta dessa coincidência, também foram compartilhadas percepções muito parecidas sobre a obra. Também discorro sobre a influência das imagens por meio das ideias de artistas e pesquisadores como Cao Guimarães, Andrei Tarkovski e Walter Benjamin.

O trabalho recebe o nome *Dos filmes que me contaram* porque é uma pesquisa sobre filmes e suas influências. Alguns filmes foram compartilhados por minha mãe e tia durante as entrevistas. Eles conversam diretamente com suas personalidades, assim como revelam o espaço do antigo prédio do Cine Ópera, onde ambas trabalharam. Na parte que leva o nome da produção, são apresentadas reverberações dessas influências nas pessoas e em mim. Explico como se deu cada parte do processo de criação, da filmagem à edição, pois em todo momento fui atravessada por referências e pelas histórias que me foram contadas. Também relaciono meu trabalho com o conceito de cinema expandido e com o uso do vídeo como prática artística.

Neste processo, espero que sejam respondidas as questões mobilizadoras deste trabalho: como essas memórias contadas afetam o meu processo artístico? Como o vídeo e o cinema se apresentam nos processos artísticos contemporâneos?

**KING KONG E ROMEU E JULIETA**

Considerando a importância do registro oral de histórias, propus gravar as falas de duas mulheres, duas personagens da minha narrativa pessoal: minha tia, Neiva, e minha mãe, Maria Glória; partindo de cenários e interesses em comum, como a casa da minha falecida avó, o prédio do cinema onde ambas trabalharam e a minha vontade de estudar cinema. Por meio de uma produção em vídeo, apresento objetos, lugares e pessoas que são Memória. Apropriando-me da ideia de Walter Benjamin de que "escrever história significa atribuir aos anos a sua fisionomia"<sup>4</sup>, busco reconhecer essas narrativas desconhecidas da minha família.

EXTERNO/JARDIM DA VÓ - DIA

Parte de um parque. Pé de jabuticaba e laranjeira ao fundo. Laje da casa nova da Tia Neiva. Eu e Tia Neiva conversando. Voz por cima da imagem. Gravação da projeção dos filmes do *King Kong* e *Tubarão*.

EU (V.O.)

Tu lembra de algum filme que viu na tua época lá do cinema? A mãe de vez em quando fala alguma coisa.

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

O filme que eu mais fiquei assim ó, sabe qual foi? O *King Kong*. Aquele que ele chora, carinhoso. Bem solitário, tadinho.

EU (V.O.)

Aham. Tu chega a ficar com dó, né?

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

Então, todo mundo chorava guria. Tinha gente que saía chorando lá de dentro. Coisa engraçada né? E o *Tubarão*.

---

<sup>4</sup> Arantes (2014, p. 186).

EU (V.O.)

Tu viu *Tubarão* no cinema? O classicão com aquela música...

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

É... aquele assim. Aquele que quando ele vem dá um susto na pessoa. Eu vi. Não cheguei a ver todo, mas eu vi em partes. Aquele filme lotou o cinema.

EU (V.O.)

O *Tubarão*?

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

O *Tubarão*, *King Kong*.

EU (V.O.)

*Tubarão* é um que eu queria ter visto no cinema. Eu acho ele incrível.

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

Oh, mas aquele dava medo guria. Eles davam cada grito lá dentro. Parecia que ele vinha em cima do pessoal né. Vinha com toda força assim. Mas é bom né?

EU (V.O.)

Qual é o filme que tu mais gostou? O *King Kong*?

TIA NEIVA/MEMÓRIA (V.O.)

É o *King Kong*, eu gostei.

## CENÁRIO DA MEMÓRIA

Antes mesmo de estar pronto o Cinema Ópera já era divulgado como o maior cinema do Sul de Santa Catarina. As informações oficiais<sup>5</sup> falam em 1200 poltronas estofadas, equipamentos modernos de ventilação e portas de vidros luxuosas. A propriedade era da Organização Cines Reunidos Sul Catarinense, que também cuidava de dois cinemas menores próximos, o Cine Rovaris e o Cine Milanez. Os filmes, que naquela época eram produzidos com negativos, eram trazidos para o país de avião e recebidos pela Empresa Lageana de Cinema e Teatro, localizada em Lages. Então, eram transportados para Criciúma de caminhão. A obra estava prevista para acabar no final de 1965, mas o local só foi inaugurado em 15 de outubro de 1966, com direito a coquetel e imprensa convidada. Por ter sido o maior espaço construído na época, o prédio não funcionava apenas como cinema. Era possível também assistir a peças de teatro, congressos, palestras e até concertos. Era certo que o local seria muito popular, principalmente em Criciúma, que cresceu muito na década de 60 devido às atividades carboníferas da região. Os primeiros filmes exibidos no Ópera foram: o drama italiano *Barrabás* (1961), que narrava a história bíblica do criminoso escolhido pelo povo para ser perdoado por Pôncio Pilatos; e o musical estadunidense *Quanto Mais Músculos Melhor* (1964), segundo filme da série *Turma da Praia*, que contava a história de surfistas contra fisioculturistas na ocupação de uma praia. Enquanto isso, acontecia um triângulo amoroso entre o casal de mocinhos e a antagonista.

---

<sup>5</sup> Jornal Tribuna Criciumense, 1965, dia 13 de março.

## CENÁRIO DA MEMÓRIA

Antes mesmo de estar pronto o Cinema Ópera já era divulgado como o maior cinema do Sul de Santa Catarina. As informações oficiais<sup>51</sup> falam em 1200 poltronas estofadas, equipamentos modernos de ventilação e portas de vidros luxuosas. A propriedade era da Organização Cines Reunidos Sul Catarinense, que também cuidava de dois cinemas menores próximos, o Cine Rovaris e o Cine Milanez. Os filmes que naquela época eram produzidos com negativos eram trazidos para o país de avião, recebidos pela

em Lages e, ent  
obra estava pre  
só foi inaugura  
coquetel e impr  
construído na é  
cinema, também  
congressos, pa  
local seria mu  
cresceu muito n  
que aqui existi  
foram o drama i  
bíblica do cri  
por Pôncio Pil  
Músculos Melhor  
que contava a h  
ocupação de uma  
amoroso entre c



Foto com intervenções. Cine Ópera, 1970. Foto de Faustino Zappellini. Disponível no link: [IBGE | Biblioteca | Detalhes | Cine Ópera : Criciúma, SC](#)

## NARRAÇÃO - FLASHBACK

Imagens antigas do Cine Ópera.

3

EU/MEMÓRIA (O.S.)

O local em que tia Neiva assistia aos filmes era o Cine Ópera, onde trabalhou durante 20 anos de sua vida<sup>6</sup>. Era um prédio luxuoso, com chão e escadas feitos de mármore. A sala onde passavam as projeções não era diferente: poltronas estofadas em vermelho, carpete da mesma cor e uma cortina de veludo na cor vinho, que abria quando era hora de passar os filmes. A entrada consistia na bilheteria, onde minha mãe trabalhava; um local para venda de balas; sofás com estofados vermelhos para quem estava esperando o filme começar; e uma escultura em ferro preto, que minha mãe diz não entender como colocaram lá dentro.

Os espaços principais não eram os únicos que serviam como local de encontro, o banheiro feminino também. As mulheres saíam no meio da sessão para conversar e fumar cigarro escondidas de seus parceiros. Minha tia conta que, nesses momentos, minha mãe sempre saía da bilheteria para ficar fofocando com as mulheres mais velhas. Como o escritório do gerente ficava no segundo andar, junto com a sala de projeção, as "escapadas" para conversas ou assistir aos filmes não eram difíceis.

**ARGUMENTO DA AUTORA**

Tia Neiva teve que assumir o papel de sustento da casa quando meu avô faleceu em 1975. Ela trabalhava em uma loja de roupas durante a manhã e, no resto do dia, revezava

---

<sup>6</sup> O local foi descrito por minha mãe, Maria Glória, que trabalhou dos 13 aos 17 anos no Cine Ópera. O relato foi feito por ela, pois tia Neiva, com seus 73 anos, já não conseguia recordar tantos detalhes.

entre a portaria e a bilheteria do Cine Ópera, oportunidade que surgiu após o convite de "Seu Zé", como ela chamava o gerente do local. Ela tinha receio, medo dos "malandros", mas Seu Zé garantiu que, se não sorrisse para ninguém, nenhum rapaz iria fazer algo. A expressão brava que adotou para se proteger acabou se tornando parte de sua personalidade. Minha mãe diz que, quando começou a trabalhar no Cine também, minha tia era como se fosse sua guardiã.

*Ninguém tentava mexer comigo dentro do cinema porque a Tia Neiva era braba, ao mesmo tempo ela tinha um coração gigante e deixava quem não tinha dinheiro entrar de graça, eu fingia que não via nada.<sup>7</sup>*

Assumir a ausência de um pai; conseguir dinheiro para o sustento de sete irmãs e dois irmãos, enquanto esses ainda estudavam; proteger a si mesma e quem mais precisasse são fatos que pesam em sua narrativa. Depois disso, ainda teria que enfrentar dois cânceres de mama e a perda de uma irmã e da mãe para a mesma doença. Quando eu a entrevistei e perguntei sobre o filme que ela mais lembrava de quando trabalhou naquele local, a resposta imediata foi *King Kong* (1976). No momento, foi um choque para mim, pois eu amo esse personagem e sempre me achei muito diferente de Tia Neiva. Mas, agora, analisando todas as informações que eu tive sobre ela, faz todo o sentido.

Minha tia é a personificação do que é o *King Kong*: alguém muito forte, "braba", que se irrita com injustiças e ajuda quem consegue, que defende a si mesma e que, apesar de todas as adversidades que a vida proporciona, consegue amar outras pessoas e dar carinho, sem esperar nada em troca.

4

EXTERNO/JARDIM DA VÓ - DIA

Parte de calçada e jardim, foto antiga sobreposta. Passarinho buscando água com açúcar, pendurada em uma das árvores. Toalhas secando no varal. Laranjas na árvore. Imagem do Ipê com folhas verdes, vídeo dele com folhas amarelas sobreposto. Rosas encostadas em uma parede descascando. Todas as imagens passadas de forma breve. Narração com minha voz.

---

<sup>7</sup> Depoimento cedido por Maria Glória Nandi Amboni, minha mãe.

## EU/MEMÓRIA/FALTA (O.S.)

Quando eu era criança, meus pais me levavam na casa da vó todos os domingos. Eu achava tudo muito chato, não conseguia entender as conversas, não tinha com quem brincar. Fui a criança que nasceu doze anos depois, não tinham mais histórias para mim. Passava o tempo imaginando cenários no jardim e na varanda, narrativas que só existiam na minha cabeça. Nunca conheci meu avô, então, na minha imaginação, ele era o Ipê gigante que fica na entrada da casa. Quando as folhas estavam amarelas, era porque ele estava feliz. Minha avó faleceu quando eu tinha dezessete anos, mas só senti sua falta quando a casa em que morou a vida toda foi demolida. Quando parte do jardim já não existia mais.

**ARGUMENTO DA AUTORA**

O artista Cão Guimarães, dá o nome de "micro-drama da forma"<sup>8</sup> para quando os personagens são descritos como se fossem a própria forma dos objetos. Cão Guimarães é cineasta e já trabalhou como fotógrafo. Ele faz a direção de fotografia de praticamente todas as suas produções audiovisuais. Muitas das coisas que produz têm apenas narrações esporádicas, e ele mesmo diz que quase nunca faz roteiros para seus filmes, pois a própria imagem pode ser personagem e história. Nesse sentido, sua produção é uma importante referência para mim na criação desse vídeo. Identifico outras semelhanças quando ele explica que os únicos roteiros que escreveu foram durante a construção dos filmes e não antes, como é de costume. Os roteiros foram escritos a partir de encontros com pessoas reais que o fizeram ter vontade de registrar. Assim, outra forma de utilizar o roteiro cinematográfico é como registro.

No meu processo de criação, a memória se trata de coisas e pessoas. Minha imaginação infantil transformou a ausência de algumas representações em objetos. Meu avô virou um Ipê,

---

<sup>8</sup> Termo usado na Aula Inaugural do PPG - CINEAV (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3BwJ-jUMTA](https://www.youtube.com/watch?v=_3BwJ-jUMTA)

avó virou a casa e tudo que a cercava, e minha tia, como sempre morou com minha avó, acaba ocupando o mesmo espaço que ela em minha mente.

5

EXTERNO/CASA DA PRAIA  
INTERNO/COZINHA - DIA  
Parede com flores encostadas. Mãe cozinhando ao som da música Lilás do *Djavan*. Contra-Plongée do vaso de planta e penduricalho que faz barulho conforme o vento. Plongée com foco na Mãe. Passarinho procurando migalhas de pão. Frame dos filmes *Romeu e Julieta* e *Irmão Sol, Irmã Lua*. Voz por cima da imagem.

EU (V.O.)

O que tu mais gostou de ver? O que tu mais lembra?

MÃE/MEMÓRIA (V.O.)

Eu amei *Romeu e Julieta*. Amei. Do diretor Franco Zeffirelli né? Eu gostei de *Irmão Sol, Irmã Lua*. É o filme da época, né.

EU (V.O.)

Tu achava os filmes românticos bonitos.

MÃE/MEMÓRIA (V.O.)

Bom, eu gostava muito do Franco Zeffirelli. Eu não sou muito de filme de suspense. *Tubarão* era suspense. Aquelas coisas que vinham e atacavam as pessoas. Não gosto muito de filme de suspense. Não gosto de filme de suspense. *Tubarão, O Exorcista*, era coisa de suspense que tu tava calma e vinha assim e grudava uma pessoa e matava. Não, não gosto de filme assim. Até hoje não gosto de filme assim. Filme triste, eu não gosto. Porque o *Romeu e Julieta* foi triste, mas tinha uma história bonita. Foi uma história muito linda.

EU (V.O.)

Acho engraçado tu falar que era um filme bonito, sendo que o final é trágico, né?

MÃE/MEMÓRIA (V.O.)

É trágico. Claro que é, mas os dois ficam juntos no final. Morto ou vivo, os dois ficam juntos.

### **ARGUMENTO DA AUTORA**

Assim como existe uma diferença de doze anos entre mim e minha irmã, existem quinze entre tia Neiva e minha mãe. Quando minha mãe começou a trabalhar no Cine Ópera, com seus "treze ou quatorze anos", como se recorda, seu trabalho não era nem dentro do local. Ela vendia balas em frente ao cinema, apenas para acompanhar a irmã mais velha. Logo, Seu Zé, que, na lembrança de minha mãe, é "Seu Zequinha", chamou-a para ocupar a vaga na bilheteria. Uma criança, entrando na adolescência, trabalhando em um dos locais mais badalados da cidade. Diferente de tia Neiva, que já era adulta e com outra maturidade, minha mãe usou a experiência para aprender sobre tudo e todos. Ela conta que observava as meninas ricas que frequentavam o local para ver o que estavam vestindo, sobre o que conversavam, quem namoravam. Escapava, em seus turnos, para assistir aos filmes ou ir ao banheiro com mulheres mais velhas e ouvir suas conversas.

Ela foi uma criança que virou adolescente trabalhando nesse local, bem na idade em que começam os interesses românticos. Minha mãe, que observava os casais se encontrando no cinema, não teve a mesma oportunidade, pois precisava trabalhar. Logo, os cenários fictícios dos filmes se tornaram uma forma de compensar as experiências que não tinha. Assim como faz sentido tia Neiva ser o próprio *King Kong*, minha mãe personifica seus filmes românticos. Suas narrativas tinham obstáculos e tragédias, não era simplesmente o casal principal ficar junto, era preciso encontrar uma forma. Isso era o que importava para uma adolescente que não tinha as mesmas chances que o público que atendia. Mas, apesar de todos os desafios que encontrou, ainda acreditava em um "final feliz".

Minha mãe saiu do Cine Ópera aos dezessete anos de idade para tentar outra oportunidade de emprego que Seu Zequinha havia arranjado. Nesse outro trabalho, precisou largar a escola e conseguiu seu diploma apenas aos vinte e oito anos. Só depois de sair do primeiro emprego, entendeu o cinema como forma de estudo, tanto sobre a sociedade quanto sobre visão de mundo, e sentiu falta. Apesar de ser adolescente em seu período no Ópera, ela não podia ser em nenhum outro lugar, se não aquele. Em casa, tinha que ajudar a trazer dinheiro para pagar as contas, assumindo também responsabilidades de vários afazeres e cuidados com as irmãs mais novas. No outro emprego, cumpria uma carga horária que, muitas vezes, passava de doze horas por dia. Casou-se aos dezenove anos e, logo em seguida, teve a primeira filha. Por isso, ela vê o período no Cine Ópera com otimismo. Mesmo que não deva ser tarefa de uma pessoa de treze anos trabalhar desde tão jovem, esse primeiro emprego permitiu que minha mãe lembrasse dessa época com carinho, nas condições financeiras que ela tinha e com os problemas que isso proporcionava.

A CENA DO OVO

MÃE/MEMÓRIA

Quando passou no Cine Ópera, eu devia ter uns quinze ou dezesseis anos. E ele era um filme censurado. Mas era um filme muito comentado. Todo mundo comentava de uma cena que tinha do ovo, que uma mulher botava ovo e não sei o que lá. Eu, muito curiosa, da curiosidade, eu peguei e dei uma fugida e fui ver esse filme. E realmente achei muito nojento! Nojento! Nojento! Nojento! Muito mais tempo depois, eu e minha filha conversando em casa, ela disse que assistiu esse filme. E eu fiquei: ai, o filme que vi! Que era, ui, nojento. E assim como era proibido, eu queria ver porque eu queria ver. Todo mundo falando dessa cena.

EU

Tu ouvia as pessoas saindo da sala e comentando?

MÃE/MEMÓRIA

Ui, as mulheres até vomitando.

EU

Sério?!

MÃE/MEMÓRIA

As mulheres iam pro banheiro vomitar, gritando "que nojo! Que nojo". Ela botava o ovo lá dentro e depois comia. Não lembro mais exatamente como que era. Eu sei que as mulheres saíam até vomitando e iam lá comentar. E eu, na minha idade, queria ver se realmente era aquilo que elas tavam falando. E eu dei uma fugida e fui ver. Depois passou de novo, quando eu tinha idade eu assisti, mas realmente não vale a pena. Não era um filme bom, era um filme nojento.

EU

Depois passou de novo?

MÃE/MEMÓRIA

Passou. Ele voltou. Acho que ele foi pro Cine Milanez. Daí eu já era um pouquinho mais velha.<sup>9</sup>

#### **ARGUMENTO DA AUTORA**

Quando eu estava no 3º semestre do curso de Artes Visuais Bacharelado da UNESC, consegui uma bolsa de Pesquisa em Iniciação Científica (PIC 170), por meio do programa UNIEDU. A bolsa era com um orientador do curso de História e consistia em escutar, analisar, transcrever e higienizar as fitas em formato K7 que existem no Centro de Memória e Documentação (CEDOC), localizado dentro da UNESC. Como o processo de pesquisa foi pensado para ser realizado por historiadores, tentei chegar mais próximo do campo artístico por meio do conteúdo das fitas. Foi assim que acabei escrevendo sobre o Teatro Amador Próspera, uma companhia de teatro que existiu na cidade de Criciúma/SC no período da ditadura militar. Em uma das entrevistas gravadas com antigos atores da companhia, foi mencionado que algumas de suas apresentações ocorriam no Cine Ópera.

A partir da pesquisa, comecei a ter consciência desse antigo prédio. Como falei anteriormente, não havia troca entre mim, minha mãe e minha tia sobre essa época, justamente porque, assim como eu, elas não entendiam a importância das suas próprias experiências. Tia Neiva achava que, por ser a sobrinha mais nova, eu não teria interesse em assuntos antigos. Minha mãe, apesar de ter comentado uma coisa ou outra em nossas conversas, nunca se aprofundava em nenhum aspecto. Quando contei a ela a respeito da pesquisa e de um teatro que havia se apresentado onde já trabalhou, ela entendeu que eu estaria interessada em ouvir sobre sua adolescência. Apesar de minha mãe não ter visto apresentações desse teatro, acabamos conversando durante horas sobre como era, para ela, trabalhar lá.

---

<sup>9</sup> Essa fala não é incluída no vídeo.

O diálogo transcrito anteriormente não é o diálogo mencionado que durou horas naquele outro dia, mas exemplifica o momento em que tive a ideia de começar a pesquisar sobre memória para meu trabalho de conclusão de curso. A cena do ovo é do filme *Império dos sentidos*, um filme japonês lançado em 1976, dirigido por Nagisa Oshima. Não se sabe a data exata em que foi distribuído no Brasil, pois foi censurado em diversos países por causa das cenas explícitas de sexo e nudez. *Impérios dos sentidos* (uma tradução para *Ai no korīda* em japonês) conta a história de Sada Abe, uma ex-prostituta que vai trabalhar como criada em uma residência e tem um caso com seu patrão. Logo, a relação dos dois se torna uma disputa de poder e obsessão, na qual Abe realiza atos extremos para provar ao amante que o ama. Um desses atos, que ficou marcado no imaginário de muitos espectadores, é a cena em que Abe insere um ovo cozido no seu órgão sexual, depois o expele e come. Além da repulsa que ela causa em quem está vendo, a direção de Oshima deixa o filme todo em uma linha tênue entre cinema e pornografia. Quando chegou ao Cine Ópera, o filme foi apresentado como pornográfico com a classificação indicativa não recomendada para menores de dezoito anos, passando apenas nas últimas sessões do dia.

Quando minha mãe descreveu que havia visto um filme e achado nojento, pois em uma das cenas a personagem principal utilizava um ovo de uma forma obscena, eu percebi que já havia visto o mesmo filme. Ela, que assistiu escondida, no seu local de trabalho, com dezesseis ou dezessete anos, na sua curiosidade adolescente; e eu, que assisti em um serviço de *streaming* pela internet aos vinte e dois, na curiosidade adulta. Assisti no serviço de *streaming* MUBI, que fez, na época, um especial de filmes já banidos no Brasil. Eu quis entender o porquê de ele ter sido censurado. A minha justificativa não é diferente da de minha mãe, que teve como motivação a proibição de idade e os comentários escandalosos que ouvia de quem saía das sessões.

Andrei Tarkovski (1998), cineasta e teórico russo nascido em 1932, escreveu em seu livro *Esculpir o tempo* que o cinema surgiu quando as pessoas saíram correndo com medo após a exibição do filme *La'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*<sup>10</sup>, em 1895. O filme, que em português se chama *A chegada do trem na estação*, foi exibido ao público pelos conhecidos irmãos Lumière, Auguste e Louis, e apresentava apenas um plano diagonal, mostrando alguns passageiros na estação e um trem que vem em direção à câmera. Falo aqui de

---

<sup>10</sup> Tarkovski (1998, p. 70).

um período em que não se conhecia cinema, nem a ilusão que uma tela consegue proporcionar. Um simples trem se locomovendo direcionado aos espectadores causava pânico, mesmo sem ser um filme de terror. *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg foi uma inovação na época em quesito de efeitos visuais. Assustava tia Neiva até quando assistia de longe. Cão Guimarães (2022), como citei anteriormente, acredita tanto nesse poder imagético que não constrói roteiros para suas produções. Na maioria das vezes, seus filmes e vídeos apresentam poucas falas, acreditando que a imagem consegue falar por si só. Minha mãe nem se recorda sobre o que era exatamente o *Império dos sentidos*, mas a cena anteriormente descrita ficou gravada em sua memória por causa dos sentimentos de repulsa que causaram nela. A imagem consegue ser potente ao ponto de causar esses questionamentos e sensações.

A pureza do cinema, a força que lhe é inerente, não se revela na adequação simbólica das imagens (por mais ousadas que sejam), mas na capacidade dessas imagens de expressar um fato específico, único e verdadeiro. (TARKOVSKI, 1998, p. 83).

Walter Benjamin (2019) criticava o cinema justamente por entender o poder que ele poderia ter sobre as pessoas. Quando escreveu seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirmava que reproduzir diversas vezes a mesma imagem tiraria sua "aura", seu verdadeiro sentido. Não se pode entender completamente sua crítica sobre a reprodução sem saber o contexto histórico no qual estava inserido. Benjamin era um filósofo marxista de origem judaica que nasceu e cresceu em uma Alemanha onde ideais nazifascistas eram cada vez mais difundidos. Um dos meios mais utilizados para espalhar esses ideais eram as propagandas, sejam essas por meio de cartazes, panfletos, peças e até cinema. O filósofo entendia que o cinema poderia ser uma ferramenta de disseminação desses ideais, pois esse tipo de formato era o que mais alcançava o público proletário. Era possível, por meio de alguns símbolos, influenciar o espectador. Tomo como exemplo o filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, que, até hoje, muitos consideram que o diretor é um gênio e que o filme é um dos melhores já feitos, apesar de apresentar simbolismo nazista, mesmo que a acusação tenha sido negada pelo diretor. Dentre os personagens do filme, há o cientista louco, que é vilão e apresenta feições judaicas, além dos mocinhos que têm características "arianas".

características "arianas". Esses detalhes podem passar despercebidos, mas carregam enorme significado. Essas

Esses detalhes podem passar despercebidos, mas carregam enorme significado. Essas imagens, mesmo ficcionais, reproduzidas diversas vezes, como o cinema possibilita, vendem a ideia que o diretor quiser passar. Transformar arte em política, para Benjamin, esvaziava seu propósito, pois persuadia o espectador e não deixava margem para outras interpretações ou questionamentos.

A respeito do livro *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovski (1998) afirma que a função do cinema é construir "um vasto edifício de memórias"<sup>11</sup>. Pensamos no passado, no presente e no futuro, mas sempre no presente. Então, para Tarkovski, é importante que esses outros tempos sejam representados com exatidão, pois o tempo em si representará sentimentos. Em seu livro, ele afirma (p. 22): "para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos". Uso o filme *O espelho* (tradução em português do nome original *Zerkalo*) para exemplificar essa fala. O espelho é um filme autobiográfico de Tarkovski feito em 1975 que utiliza uma ordem não cronológica dos fatos apresentados. A obra mistura as memórias do cineasta com imagens atuais. Seu relato exato está nos detalhes: o jeito que sua mãe arrumava o cabelo; a forma que se sentava em um muro de madeira para esperar seu pai; a casa em que viveu quando jovem; e, a mais atual, os personagens, mesmo diferentes, eram interpretados pelos mesmos atores, para mostrar a semelhança com as pessoas que participaram de sua trajetória, não para provar uma semelhança física, mas sim que a memória é tão intrínseca que ela influencia também nas relações que criamos.

A direção de um filme não começa quando o roteiro está sendo discutido com o escritor nem durante o trabalho com os atores ou com o compositor, mas no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme. Esta pode ser uma série de episódios minuciosamente detalhados, ou, talvez, a consciência de uma tessitura estética e de uma atmosfera emocional a serem concretizadas na tela. (TARKOVSKI, 1998, p. 68).

Só tive contato com essa produção após iniciar o processo de criação do meu vídeo. Para ser sincera, quando comecei a me tornar alguém com interesse em assistir e discutir filmes, vi as produções de Tarkovski, por saber da importância que o diretor tem no mundo do cinema. Mas,

---

<sup>10</sup> Termo do escritor Marcel Proust e usado por Andrei Tarkovski (1998, p.67).

quando adolescente, ficava incomodada por não entender suas produções. O sentimento continuou até que eu tive o primeiro contato com *Esculpir o tempo*. Ironicamente, o cineasta decidiu escrever esse livro após trocar cartas com pessoas que assistiam seus filmes e tinham o mesmo sentimento que o meu. A obra é um livro, um diário, uma carta aos fãs e, ao mesmo tempo, o próprio cinema de Tarkovski. A interpretação que tive no primeiro contato com a obra é diferente da que eu tenho hoje. Revisitar esse livro após ter iniciado minha pesquisa com memória, acervo, história e vídeo me proporcionou uma nova concepção da magnitude das obras do diretor e dos significados que carregam. *O espelho* foi produzido longe de seu país natal e, por isso, fala de memória, tempo e saudade, de viver preso ao passado. Tarkovski relata, em seus escritos e longas sobre o tempo, que para ele era muito importante que um diretor conseguisse registrar uma impressão de tempo, pois isso exprime sentimentos. Tempo é memória, é história e afeto.

Eu não faço cinema, mas me aproprio desses cineastas e teóricos, pois, para mim, seus filmes vão além de apenas um longa. Como o próprio Tarkovski afirma, "eu vejo a crônica, o registro de fatos no tempo, como a essência do cinema: para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida". A prática do diretor, nesses casos, está em tentar transformar memória em imagem e é exatamente o que tento fazer no meu trabalho em vídeo. Atuo como diretora, roteirista e investigadora, pois falo sobre memórias que não são apenas minhas, mas que são mostradas do meu ponto de vista, olhando para o passado do presente. Tarkovski aponta que a função do diretor é de "esculpir o tempo". Na montagem cinematográfica, ele corta, adiciona e edita tudo que acha necessário. Assim como *O espelho*, não é apresentado de forma cronológica. Quem define o tempo que existe na produção é o diretor. Entretanto, vou um pouco além da interpretação sobre a montagem. Esculpir o tempo também significa analisar as memórias, sejam suas ou de outros, e transformar em algo. Aqui, transformo o tempo/memória de tia Neiva, de minha mãe e meu em um vídeo, em um roteiro sem rota, em imagem.

**DOS FILMES QUE ME CONTARAM**

6            EXTERNO/ CENTRO  
              INTERNO/ IGREJA UNIVERSAL -DIA

Imagens da Igreja Universal, localizada no centro da cidade de Criciúma, por fora e por dentro. Acompanhando minha mãe com a câmera do celular enquanto ela está narrando.

**MÃE/MEMÓRIA (V.O.)**

Aqui na frente, onde tem esse coqueiro, era o escritório do cinema e a bilheteria, depois da reforma do cinema. Porque a bilheteria primeira era ali naquelas janelinhas. Vamos ali que a mãe te mostra. Aqui na frente, era a bilheteria, onde tem esses dois quadradinhos aqui, ó. Aqui ficavam os sofás que todo mundo ficava esperando a sessão começar. Aqui era o banheiro, masculino e feminino. Daí os cartazes ficavam tudo ali em cima, tudo naquele painel. Aqui, abria a porta e o pessoal saía por aqui. Agora, vamos lá dentro. Tinha um painel de veludo vermelho do lado de fora, né? Aqui era a sala do cinema, e as poltronas não eram essas. Eram todas de veludo vermelho. O chão era esse aqui, mas com tapete vermelho aqui no meio. E a sala de projeção saía ali de cima, tiraram o buraco. Tinha uma sala de projeção ali em cima. O altar não era de pedra, era todo de veludo vermelho também. Daí tinha as cortinas vermelhas de veludo que abriam e começava a sessão de cinema.

**ARGUMENTO DA AUTORA**

Com essa fala, eu termino o conteúdo gravado para o vídeo. Dois elementos impulsionaram a produção dele e, conseqüentemente, de todo o meu texto, o diálogo e a imagem. Essa narrativa só existe por causa de uma memória da minha mãe sobre a imagem do antigo cinema. Os outros diálogos que são apresentados ao longo do trabalho não foram criados, apenas transcritos. Usei como base o assunto

sobre o Cine Ópera para instigar as conversas. Meu roteiro inicial era composto de apenas três perguntas: "por que trabalhou no Cine Ópera?"; "quantos anos tinha quando trabalhou?"; e "o que fazia?". A partir disso, conseguia ouvir histórias sobre adolescência, gostos, ideais, sonhos, entre outras. As imagens mostradas no vídeo, em sua totalidade, foram criadas junto ao diálogo, enquanto a análise acontecia na edição e na escrita. Ao imaginar esse projeto, pensei que meu foco seria a história do cinema em si. Mas a fala não pode ser controlada, o que me foi apresentado era muito maior que um prédio. O Cine Ópera, de fato, ficou como pano de fundo para narrativa que fala de três mulheres, suas relações entre si e com o cinema.

Estudo cinema desde a adolescência, gosto de assistir os filmes, analisar, e entender o porquê de as coisas serem como são. Essa curiosidade virou vontade de trabalhar na área, de estar no meio da produção de um filme. Quando entrei no curso de Artes Visuais, esse era o meu objetivo. Porém, durante minha formação, explorei outras formas de investigação e processos de produção. Passei a me envolver com a pesquisa, que ampliou minha compreensão sobre tudo o que pode ser cinema. Nunca me separei totalmente dele, passei a estudá-lo de outras formas. Usei como referência nas minhas produções artísticas, criei um cineclube dentro da universidade, fui aprovada em um edital com uma série documental de entrevistas com artistas locais, dentre tantas outras atividades. Hoje, como artista, trabalho com o vídeo, mas o cinema ainda é uma fonte de estudo da qual me aproprio em diversos momentos.

Meu projeto de cineclube, a Sala de Cinema, é apresentado dentro de um espaço de exposições. É ironia chamá-lo Sala de Cinema, visto que não é e nem tem a pretensão de ser. A forma que o apresento e a curadoria que faço nas escolhas dos filmes, o configura como atividade cinematográfica também. Tirar de uma sala feita exclusivamente para esse uso possibilita outras experiências, como a troca de diálogos e uma possibilidade de contato com outros acervos. O cinema que ultrapassa o senso comum e que provoca novos exercícios não é novidade. Ele é conhecido como cinema expandido.

Usando a definição de Natália Aly (2012, p. 63), podemos aproximar meu trabalho ao conceito, pois "expor o dispositivo, o meio criativo e a concepção, fazem parte do processo de expansão da cinematografia". O vídeo não o impede de ser considerado cinema expandido, pois, aqui, ele não é visto como formato, mas como processo. Os dois já dialogavam, nesse sentido, há muito tempo. Essa relação

começa com os neoconcretistas na década de 1950, que assumiam obras de participação com o observador, como Lygia Clark e suas formas manipuláveis, por se perceber uma "não-autonomia do objeto" (MELLO, p. 42). Uma nova noção de espaço-tempo leva os artistas a procurar meios de dialogar com o público. Com a chegada da televisão, isso fica mais evidente, pois começa a apropriação desses canais de comunicação. Em 1956, o artista Flávio Carvalho<sup>12</sup> inicia o movimento de intervenção na mídia, considerado o primeiro uso do vídeo como prática artística. Suas performances que aconteciam na rua eram televisionadas, ele participava de *talk shows* apresentando sua *Experiência social número 3*. Ainda no contexto histórico, em 1964, ocorre o golpe civil-militar no Brasil. Com ele, chegam as televisões *broadcast*. Nesse momento, o que era transmitido na mídia tinha que ter aprovação do governo. A censura dentro e fora das telas gera indignação na classe artística. Destaco aqui Hélio Oiticica, que, a partir da sua produção, inspira um movimento de subversão, o tropicalismo. As práticas tropicalistas na arte eram de apropriação, questionamento e formação de diálogos com o público. Para isso, os artistas exploravam o experimentalismo. Seu *Penetrável imagético* (1960) é considerado a segunda experiência em vídeo como prática artística no país<sup>13</sup>. O vídeo é um modo menos limitado de explorar a comunicação, visto que os cinemas, na época, tinham as salas limitadas e eram censurados, portanto, não possibilitavam experimentalismos. Nesse momento, todo processo é exposto. Se o vídeo vai para dentro de uma obra, o modo como é transmitido faz parte do próprio processo de criação dele.

Christine Mello, em seu livro *Extremidades do vídeo* (2008), apresenta o vídeo como uma linguagem artística híbrida. A autora aponta sua utilização como mecanismo relacional, no sentido de que essa linguagem consegue criar relações com todas as outras. O "vídeo nas extremidades", termo usado para exemplificar as hibridações, possibilita não mais enxergar o vídeo como produto, mas como parte do processo artístico. Ele não precisa ser apenas a obra pronta, mas pode ser processo de pesquisa do artista. Entre os nomes pioneiros no uso do vídeo como arte no país, está a artista Anna Bella Geiger<sup>14</sup>, criadora da vídeo-performance *Passagens nº 1* (1974). Esse trabalho gera questionamentos sobre espaço-tempo com o uso de repetições de imagens, mas

---

<sup>12</sup> Mello (2008, p. 77).

<sup>13</sup> Mello (2008, p. 78).

<sup>14</sup> Mello (2008, p. 87).

seu objetivo principal era servir de experimento para a artista, que explora elementos de montagem e edição visando mostrar além da imagem. Para Geiger, o vídeo é como uma espécie de rascunho e o produto final são todas as explorações que ele sofre.

Analisar essas obras e ver que a forma de exposição delas conversa diretamente com o processo me faz pensar sobre o meu próprio vídeo e como apresentá-lo. Por se tratar de um trabalho de conclusão de curso, esse vídeo e texto participam de uma exposição na Sala Edi Balod, que é uma sala de aula, espaço de exposições e laboratório de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

Essa produção reflete nostalgia, então, adoraria recriar o cinema que não cheguei a conhecer e que tanto escrevi a respeito. Mas, como não é possível, tentarei criar em uma escala menor, usando alguns elementos, como as antigas poltronas. Não faz sentido que eu use outro formato que não a projeção. Nesse caso, ainda que seja uma projeção com equipamentos mais modernos, acredito que esse é o resultado mais próximo que consigo chegar, com o som reverberando pela sala. Não quero que o vídeo seja apenas assistido, quero que os espectadores criem diálogos, questionamentos, procuras e análises.

Antes de produzir em cinema e vídeo, eu produzia fotografia. A câmera fotográfica que usei para essa produção só consegue gravar até 60 minutos. Eu não queria ter que deslocar ninguém para que o vídeo tivesse todos os elementos que precisava. Queria que todo o processo fosse o mais costumeiro possível e não podia gravar direto. A solução para isso foi a gravação de vários *frames*: três minutos com alguém conversando, dois minutos com passarinhos voando, quatro minutos da minha mãe dançando Djavan, e assim foi feito. Com os *frames*, eu utilizava tudo que sei sobre fotografia para que fossem bem aproveitados. Na hora da edição em vídeo, os *frames* fotográficos ficavam mais fáceis para mim. Tudo que aprendi sobre edição foi sozinha, então ainda estou no processo. Para auxiliar, experimentei utilizar os *storyboards*, processo de montar a sequência da história com desenhos ou fotografias, como um roteiro visual. Tirei print de todos os *frames* que pretendia usar na cena e fiz uma curadoria. Alguns nem entraram na colagem, outros foram descartados conforme a edição do vídeo.

Essas foram algumas das primeiras e últimas filmagens que fiz. Lembro que no dia da primeira gravação, eu estava ansiosa para ouvir logo o que tia Neiva tinha para contar. Conversamos tanto que deu quase 3 horas de gravação em áudio. Não fui com nada programado em questão de roteiro. Já conheço o terreno da casa dela, então apenas juntei todos os materiais disponíveis que tinha e alguns emprestados, e fui para sua casa. Tia Neiva se preparou como se fosse uma entrevista de emprego e levou muito a sério o compromisso de narradora da memória. Eu queria que fosse informal, logo, fiquei falando bobagens até ela se soltar. Rimos muito, fofocamos sobre a família e ainda saí com uma sacola gigante de laranjas. O assunto que mais fluiu foi o de filmes. Ela me contou que gostava muito de *King Kong* e *Tubarão* e eu fiquei tão intrigada que foquei nisso. O fato de ela se identificar com esses filmes dizia muito sobre sua personalidade, e isso acabou moldando o rumo da conversa que aconteceria mais tarde com minha mãe.

A conversa com ela foi gravada na cozinha da casa dela, mas ela pediu que eu não usasse essas imagens. Então, gravei mais afastada, no jardim. A fala no vídeo não corresponde à conversa, mas o que importava para mim era demonstrar o dinamismo que tivemos. É importante lembrar que esse vídeo não é apenas a minha história, portanto, é preciso respeitar a vontade dos demais envolvidos. As últimas cenas gravadas foram as projeções. Utilizei o espaço da Sala Edi Balod para projetar os filmes que tia Neiva conta em sua fala e chegar o mais próximo possível do efeito que essas imagens teriam no Cine Ópera.

Essas foram algumas das primeiras e últimas filmagens que fiz. Lembro que no dia da primeira gravação, eu estava ansiosa para ouvir logo o que tia Neiva tinha para contar. Conversamos tanto que deu quase 3 horas de gravação em áudio. Não fui com nada programado em questão de roteiro. Já conheço o terreno da casa dela, então apenas juntei todos os materiais disponíveis que tinha e alguns empre



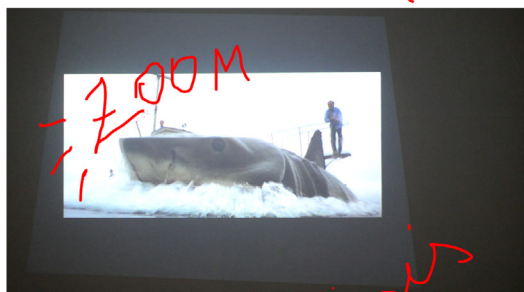
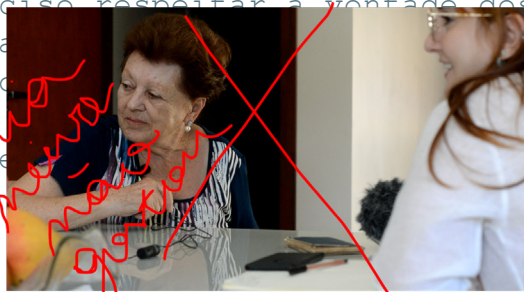
o fato de ela se identificar com esse filme sobre sua personalidade. E isso acaba conversando com o filme de Kong e Tarzan e eu fiquei tão intri

A com gravação na cozinha da casa dela, eu não sabia dessas imagens. Então eu guardi esse vídeo e impo

correu os vídeos. É importante demonstrar os fatos. É preciso respeitar a verdade dos dem

última projeção do projeto. Espaço para projetar os filmes que tia Neiva viu o mais próximo possível do efeito

do efeito



materials

- 1 materiais
  - 2 mixifones
  - 4 (abapm e som ext.) } emprestados
  - 1 gravador
  - 4 celular da mãe
  - 1 ring light
  - +
  - 2 lentes
  - 10 bateria e 50 mm } meus
  - 1 tripe
  - 1 câmera
  - 1 notebook
- equipe: eu



gravador / interessista

casa da vó / tia meira





gravado / entrevista

casa do vó / tia meira





gravajão / interessista

cara da nó / tia meira





gravador / interessista

cara da só / tia meira



Quando fui entrevistar tia Neiva, eu imaginava que sua cena seria, na verdade, representada pelas imagens dos espaços que restaram da antiga casa da vó Chica. Com a casa reformada, percebi que essas imagens têm mais relação comigo e minha memória afetiva do que com ela e entendi que também precisaria falar sobre isso. É uma conversa comigo mesma, para relembrar de maneira diferente, afetuosa.

A edição aconteceu quase que simultânea à gravação. Utilizei a câmera analógica como direcionador de como eu queria que a imagem ficasse. Para mim, foi simbólico usar essa câmera, pois está na família há cerca de quarenta anos. Ela me foi cedida porque achavam que não teria conserto, mas consegui usá-la novamente. Atualmente, é caro produzir e manter fotos analógicas. Por isso, utilizo essa câmera apenas em situações extraordinárias e fiz questão de armazenar o que foi produzido no mesmo álbum em que achei uma foto minha quando bebê no colo da vó Chica. Possivelmente, a única foto da antiga casa, que aparece atrás da minha mãe. Fico imaginando quanta coisa foi registrada naquele mesmo lugar com essa mesma câmera.

Como não é possível gravar com ela, usei a minha câmera profissional, com a intenção de copiar o efeito que a outra deixa nas fotos. Entretanto, não consegui o que queria e acabei abandonando a ideia. Gravei todos os cantos que ainda existem no jardim e, na edição, selecionei meus frames preferidos. Minhas escolhas foram feitas por conta do valor afetivo, sem analisar qual ficaria mais bonito.

Inicia-se com a Vó Chica, sobreposta em um espaço, agora reformado. Segue com o varal, que continua no mesmo lugar. O bebedouro do beija-flor, elemento que existe desde que eu lembro também, na mesma árvore. As laranjas, que, quando caíam, serviam como bola para eu brincar. E termina com meus avós, simbolicamente. Meu avô, representado pelo Ipê que plantou muito antes de eu nascer, sobreposto pela imagem que fiz no ano passado para outro trabalho, de quando estava feliz. E minha avó, presente em minha fala e nas rosas que tanto gostava.

Quando fui entrevistar tia Neiva, eu imaginava que sua casa seria na verdade, representada pelas imagens dos a vó Chica. Com a gente têm mais relação com ela e entendi que uma conversa comigo rente, afetuosa.



base que simultânea lógica como diacrise. Para mim, a família há da porque achavam que não teria usado novamente. Atualmente, é caro os analógicas. Por isso, utilizo essas ações extraordinárias e fiz questão de produzir no mesmo álbum em que quando bebê no colo da vó Chica. a foto da antiga casa, que aparece rico smo trava tenç etan a id im e nhas ana ca, o va

O bebedouro do beija-flor, elemento que existe desde que eu lembro também, na mesma árvore. As laranjas, que, quando a para eu brincar. E termina com entado pelo Ipê preposto pela trabalho de quandoinha Pala e nas



avaliar aqui



visão do antigo parquinho

Muitas vezes, eu e minha mãe somos como polos opostos. Ela é aquele tipo de pessoa que, se não tem nada para fazer, arranja. Mesmo morando juntas, foi difícil que ela entendesse a seriedade do meu trabalho e, por isso, precisei criar estratégias. Eu puxava conversa enquanto ela fazia algo que gostava: cozinhando e escutando música, deitada na cama bebendo cerveja, sentada no jardim com os cachorros.

Percebi que, durante a filmagem, as plantas, a comida para os passarinhos e as frutas são detalhes semelhantes, tanto na cena da conversa com tia Neiva quanto na filmagem da casa da vó, provando a influência de minha avó e do espaço nelas. O áudio gravado da conversa também é deslocado da imagem, por pedido dela, outra semelhança com tia Neiva que ela demonstrou.

A cena inicia nessa transição de duas paredes com folhagens e segue para minha mãe dançando a música Lilás de Djavan, uma das suas preferidas.

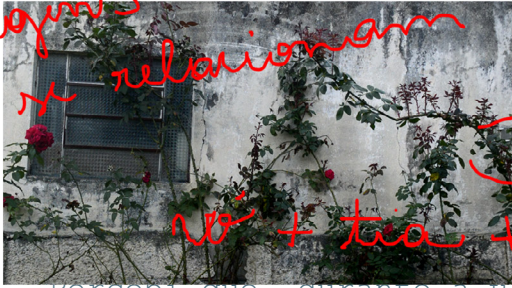
Em Criciúma, moramos em um apartamento, mas como as cenas foram gravadas quando o verão estava acabando, elas se passam na Praia do Rincão, local onde minha família passa o verão. Lá, minha mãe espalha plantas por toda a casa e planta flores no jardim, que é bem menor que o da casa da vó, e, por isso, possuí poucas cenas. Ela é uma pessoa barulhenta, toca música, rádio e televisão ao mesmo tempo e, quando desligados, você escuta o barulho dos enfeites que ela pendura em todos os cantos. É uma pessoa que ocupa espaços, mas também os deixa ocupar. Sempre bota comida para os passarinhos, como tia Neiva faz com os bebedouros.

Diferente da tia Neiva, consigo contato com minha mãe todos os dias e, por isso, decidi que ela mesma escolheria as imagens dos seus filmes preferidos. Assistimos os dois filmes juntas e os momentos que aparecem na produção são os que a deixam e deixaram encantada quando era adolescente.

Ao concluir o vídeo, surge o título do trabalho: Dos filmes que me contaram. Expliquei, na cena da conversa com tia Neiva, que nossa discussão sobre seus filmes preferidos foi o que impulsionou a conversa com minha mãe. Compartilhar nosso gosto pelos filmes nos aproximou e me fez reconhecê-las por outra perspectiva, que revelou a personalidade íntima de cada uma.

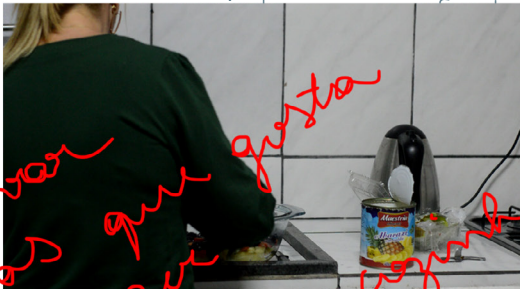
Muitas vezes, eu e minha mãe somos como polos opostos. Ela é aquele tipo de pessoa que, se não tem nada para

*imagina  
que se relacionam  
vó + tia + mãe*

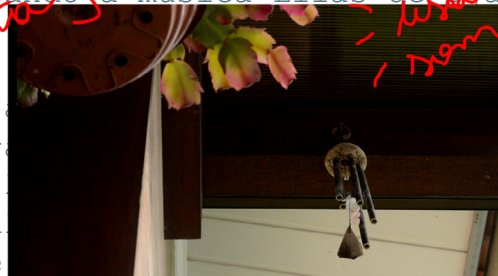


percebi que, durante a filmagem, as plantas, a comida para

*gravar  
coisas que gosta  
de fazer  
comida*



releição de duas paredes com folhagens e ficou para minha mãe dançando a música Lilás de Davan,



vó, e, por isso, possuí poucas ceias. Ela é uma pessoa



*imagina  
sua*



*os preferidos*

Conseguir material visual do Cine Ópera foi um dos passos mais difíceis desse trabalho. Assumi o papel de investigadora em tempo integral por conta das dificuldades no acesso a acervos e aos espaços que poderiam conter essas informações. Afinal, como falar de um local que não existe mais, sem conseguir acessá-lo? Todavia, a escassez de material me fez compreender o quanto essa pesquisa poderia ser importante para pesquisas futuras. Eu, com duas fontes de informações que trabalharam no local, com conteúdo não encontrado em nenhum outro lugar, não poderia deixar de registrá-lo. Há apenas uma fotografia do Cine Ópera. Então, levei minha mãe ao antigo prédio, que hoje abriga um Igreja Universal do Reino de Deus, para que ela identificasse semelhanças e diferenças. Conversei com jornalistas conhecidos que frequentaram o cinema e recolhi todas as informações disponibilizadas, como: uma foto de um congresso; o pôster do primeiro filme que foi exibido; a escultura de ferro que deixava minha mãe intrigada e que hoje está exposta no Teatro Elias Angeloni.

Esse *storyboard* consiste em dois momentos no vídeo, um primeiro em que introduzo a construção antiga por meio de fotos e encartes de jornais, e outro no final, quando volto a ela em seu novo prédio, atualmente ocupado por uma igreja. Com uma direção caótica, segui minha mãe com a câmera do celular, de forma bem simples, para que conseguisse acompanhá-la nesse tour improvisado. Recusei-me a deixar esse ponto de cultura, que foi considerado "o maior cinema do sul", ser esquecido.



## PÓS-PRODUÇÃO

Quando estava terminando de escrever esse trabalho, fui visitar novamente tia Neiva e mostrar o andamento do vídeo. Afinal, ela foi peça fundamental para que ele acontecesse. Foi uma visita surpresa, em uma tarde nublada de sábado. Eu e minha mãe preparamos uma cuca de maçã e fomos até sua casa. Antes dessa pesquisa, lembro de visitá-la apenas três vezes em um intervalo de três anos. O contato foi ainda menor durante a pandemia, visto que as festas familiares pararam de acontecer. É absurdo pensar que me ausentei tanto, já que moramos na mesma cidade e relativamente perto.

Minha mãe também foi crucial nessa pesquisa. Diálogo é algo que nunca nos faltou, já que convivemos diariamente. No entanto, a troca que tivemos foi nova e transformadora. Escutar a história de alguém é um ato potente por si só, mas entendê-la muda tudo. Nesse caso, isso me aproximou ainda mais de ambas. A relação ficou mais afetuosa e respeitosa. Não posso afirmar nada sobre o que elas sentiram, mas o sorriso que tia Neiva me deu quando me recebeu em sua casa novamente mostra que ela queria conversar e queria ser escutada.

É possível conseguir muita informação quando paramos para ouvir. Tenho duas fontes, em minha família, que trabalharam por anos num local histórico para a cidade e que podem descrevê-lo do chão ao teto. Elas lembram dos casais de namorados, das mulheres que fumavam no banheiro, das roupas que usavam, dos filmes que assistiam e até das expressões que as pessoas apresentavam. Conhecer esse espaço é aprender sobre a história da cidade, suas transformações, sociedade, o que estava na moda e até aspectos econômicos. Mesmo os trabalhos que encontrei sobre os prédios antigos de cinema em Criciúma possuíam apenas informações básicas sobre o Cine Ópera, o que me causou indignação. Como um espaço que foi considerado o maior cinema do sul de Santa Catarina foi deixado de lado? Como um local que foi tão importante para a formação da cultura criciumense pode estar no caminho para ser completamente esquecido? O prédio existiu por quase trinta anos e até mesmo sua imagem é escassa.

Em alguns momentos, pensei em escrever somente o que minha mãe e minha tia sabiam de fato. Os obstáculos me fizeram deixar o Cine Ópera como pano de fundo, diferente do protagonismo que poderia ter assumido, e me fez voltar a atenção para as conversas.

Tive a sorte de ter duas mulheres com uma ótima memória e dispostas a me contar os detalhes, porém não quero que o resultado dessa pesquisa seja individual. Entendi que tanto o texto quanto o vídeo se tornam material importante para futuras pesquisas.

Compreendi aspectos do meu próprio processo artístico. Sempre quis explorar o vídeo de uma forma autônoma durante o curso e finalmente o fiz quando consegui compreender seu potencial. O vídeo possui várias definições e formas de ser estudado. Propus um vídeo-experimento no qual seu processo se desdobraria tanto na escrita quanto na filmagem e edição.

Antes dessa produção, havia um conflito pessoal em me intitular artista e definir minhas produções como trabalho de arte. Contudo, entendi que minha produção é movida pelo contato com o outro, pelas trocas externas, pela contação de histórias, por memórias e perdas. Entendi que sou uma artista contadora de histórias.

**REFERÊNCIAS**

ALY, Natália. Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. **Teccogs**, São Paulo, v. 6, p. 61-92, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3NtMK3e>. Acesso em: 11 maio 2022.

ARANTES, Priscila. Imagem e mídia como forma de pensamento: narrativas múltiplas, cinema e banco de dados. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 185-196.

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015. 215 p.

AULA Inaugural 2022 PPGCINEAV - Conversa com Cao Guimarães. Realização de Beatriz Vasconcelos e Cris Mendes. Curitiba: Ppgcineav, 2022. (105 min.), Vídeo, son., color. Disponível em: <https://bit.ly/3tktuNv>. Acesso em: 27 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&Pm, 2019. 176 p.

DESCONHECIDO. Cine Ópera será inaugurado hoje. **Jornal Tribuna Criciumense**, Criciúma, p. 1, 15 out. 1966.

IRMÃO Sol, Irmã Lua. Direção de Franco Zeffirelli. Roteiro: Suso Cecchi D'Amico, Lina Wertmüller. 1972. (135 min.), son., color. Legendado.

KING Kong. Direção de John Guillermin. Roteiro: James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Merian C. Cooper, Edgar Wallace, Lorenzo Semple Jr. 1976. (134 min.), son., color. Legendado.

MELLO, Christine. Parte 1: extremidades do vídeo. In: MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. p. 23-112.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. 1927. (153 min.), son., P&B. Legendado.

O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. Produção de Erik Waisberg. Roteiro: Aleksandr Misharin, Andrei Tarkovski. 1975. (107 min.), P&B.

O IMPÉRIO dos Sentidos. Direção de Nagisa Ôshima. Roteiro: Nagisa Ôshima. 1976. 109, son., color. Legendado.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta.**  
Tradução de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.  
196 p.

ROMEU e Julieta. Direção de Franco Zeffirelli. Roteiro: Franco  
Brusati, Masolino D'Amico, Franco Zeffirelli. 1968. (138 min.),  
son., color. Legendado.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** 2. ed. Tradução de  
Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 297p.

TUBARÃO. Direção de Steven Spielberg. Roteiro: Peter Benchley,  
Carl Gottlieb. 1975. (124 min.), son., color. Legendado.