

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

GABRIEL MOREIRA PAIVA
JOÃO DANIEL FERREIRA DE OLIVEIRA
MARIANA DO VALE MOURA

PAI NOSSO
AMOR, ESPERANÇA E VIDA EM IMAGENS.

Goiânia
2013

GABRIEL MOREIRA PAIVA
JOÃO DANIEL FERREIRA DE OLIVEIRA
MARIANA DO VALE MOURA

PAI NOSSO
AMOR, ESPERANÇA E VIDA EM IMAGENS.

Projeto experimental apresentado à Faculdade de Informação e Comunicação, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás.

Orientadora: Prof.^a. Ms. Luciana Miranda

Goiânia
2013

GABRIEL MOREIRA PAIVA
JOÃO DANIEL FERREIRA DE OLIVEIRA
MARIANA DO VALE MOURA

PAI NOSSO
AMOR, ESPERANÇA E VIDA EM IMAGENS.

Projeto experimental defendido no Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, aprovada em de de 2013, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

.....
Prof.^a Ms. Luciana Miranda
Orientador

.....
Prof.^a Ms. Ana Rita Vidica

Imagens são palavras que nos faltaram.

Manoel de Barros

Agradecimentos

À professora Luciana Miranda, nossa orientadora, pela paciência e dedicação durante todo o processo;

Aos professores (as) Ana Rita Vidica, Lara Satler e Nilton Rocha, que nos acompanharam durante todo o percurso na universidade; que despertaram nosso interesse pela vida na academia; e principalmente, por nos fazer acreditar que um mundo melhor e fraterno é possível;

Aos nossos irmãos, pelo companheirismo;

Aos nossos amigos, pelo incentivo e apoio;

À Dora Ferreira e Sueli Maria que com sabedoria e amor nos ensinaram a seguir nossos sonhos e deram suporte para que os alcançássemos;

À Suely Vale por sua paciência e dedicação em proporcionar um ambiente saudável e agradável para que fizéssemos o trabalho. Sem seus bolos, cafés, almoços e carinhos esse trabalho não aconteceria da mesma maneira;

Aos nossos pais, Clélio, João Batista e Ronan, pela confiança, abertura e disposição em se tornarem seres do cinema;

Ao querido amigo Rafael de Almeida que contribuiu com o seu carinho, afeto e conhecimento tornando-se imprescindível para que esse trabalho tomasse forma e se concretizasse. Sem ele, nada seria possível.

À Deus, pela vida e pelo amor.

Resumo

Este projeto experimental parte de uma reflexão em torno ao cinema documentário, seus modos e o cinema doméstico, com a intenção de embasar a produção do documentário, em curta-metragem, *Pai nosso* que será construído junto ao universo dos pais de seus realizadores. A partir de então revela seu processo de criação, traçando um percurso desde a concepção do projeto até a edição do filme. Além disso, dá-se ênfase a confecção de diários de produção que permitam compartilhar para além da técnica, também as questões afetivas envolvidas no processo.

Palavras-chave: cinema documentário; cinema doméstico; produção audiovisual; família.

Abstract

This experimental project begins of a reflection about the documentary film, it's modes and the home films, with the intention to base the documentary production, in short film, Our father which will be constructed next to the universe of the parents of it's makers. From then reveals it's process of creation, tracing a path from the conception of the project to the editing of the film. Furthermore, emphasis is given to the confection of production diaries that enables sharing beyond the technique, and also the affective issues involved in the process.

Key words: documentary film; home film; audiovisual production; family.

Sumário

Introdução	8
1. Reflexões acerca do documentário e suas verdades	11
2. Modos do documentário	15
2.1. Uma aproximação ao conceito e seus desdobramentos	15
2.2. Modo poético	16
2.3. Modo expositivo	17
2.4. Modo observativo	18
2.5. Modo participativo	19
2.6. Modo reflexivo	21
2.7. Modo performático	22
2.8. Pai nosso: dos modos ao cinema doméstico	23
3. Projeto de documentário	27
3.1. Proposta audiovisual.....	27
3.2. Eleição e descrição dos objetos	27
3.3. Eleição e justificativa para as estratégias de abordagem	29
3.4. Sugestão de estrutura	30
4. Diários de produção	32
4.1. Gravação: João Batista.....	32
4.2. Gravação: Clélio Paiva	36
4.3. Gravação: Ronan de Moura	40
4.4. Edição	43
Considerações finais	45
Referências bibliográficas	47

Introdução

Três amigos reunidos neste projeto pelo interesse em comum na linguagem audiovisual. Despertar que aconteceu no ambiente acadêmico, através de disciplinas, oficinas e da amizade com docentes que nos apresentaram a um mundo cativante e vasto, por meio de reflexões e de exercícios práticos em que nos envolvemos com fotografia, cinema e vídeo.

Experiências sem as quais este trabalho não seria possível do ponto de vista técnico e teórico. Na faculdade, por um lado, aprendemos a trabalhar com a linguagem audiovisual, a produzir; e por outro, a lidar com esse tipo de imagem em nosso cotidiano, a ver e, a ser espectadores. No convívio com pessoas donas de um olhar apurado e sensível desenvolvemos nosso senso crítico, e, ao mesmo tempo em que passamos a ser mais exigentes diante das imagens, também começamos a usufruir melhor delas.

Compreendemos o documentário como uma ferramenta e processo que carregam em si a potencialidade de proporcionar uma experiência de encontro capaz de transformar quem filma e quem é filmado, assim como, também, transformar quem assiste, quem empreende uma leitura do filme. Um encontro em direção ao outro, por uma via que tenta escapar a lógica das imagens espetaculares¹, escapar ao aplanamento inevitável que uma projeção de vídeo ou mesmo, uma reprodução fotográfica pode fazer de quem pretende registrar. Achatamento tanto de aspectos físicos - redução de uma imagem tridimensional a uma imagem plana bidimensional - quanto de aspectos psicológicos - a imagem em si não carrega seu contexto ao passo que omite o fora de campo², ou seja, aquilo que acontece em nossas vidas para além das imagens registradas.

O ponto de interesse em comum encontrado pelo grupo foi o universo familiar. Questões relativas a esse universo e a memória, foram também, abordadas em outros projetos audiovisuais que participamos durante a graduação. Experiência importante porque a proximidade com o tema nos possibilitou antever as suas potencialidades: trata-se de um assunto fértil e maleável; que permite abordagens e formas estilísticas em que se pode explorar bem o ponto de vista pessoal

¹ “Qual é, de fato, a essência do espetáculo segundo Guy Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão e a visão é a exterioridade, ou seja, é privação da posse de si. A doença do homem espectador pode resumir-se numa fórmula breve: ‘Quanto mais contempla, menos é’.” (RANCIÈRE, 2010, p. 14).

² “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 230)

dos realizadores, bem como experimentar formas não convencionais de organizar o discurso através de imagens.

Tendo como ponto de partida a família e rumo a uma relação mais específica dentro deste contexto; escolhemos a figura do Pai como alvo de nossa atenção. Nesta escolha, cruzam-se nossas próprias histórias de vida tão distintas. O tema escolhido nos revelou uma oportunidade de adentrar nas particularidades dessa relação entre pai e filho. De modo que ela carrega, para cada um, uma vivência singular e um significado específico, ora marcados pela distância afetiva em relação ao pai, ora despertados pela proximidade.

Em cena, três goianos filhos das décadas de 1940, 1950 e 1960. Homens que não se conhecem, mas que carregam histórias de vida repletas de recorrências. Os nossos personagens reais nos são apresentados como pais de família. No primeiro momento, esse é o papel que eles assumem para nos confidenciar passagens de suas histórias. Mas, logo depois, suas narrativas³ misturam aspectos biográficos com aquela pitada de invenção e fabulação presentes nos contos e causos populares. Ou seja, diante da câmera nossos pais desempenham um papel conscientemente diferente do que cumpririam na ausência dela e da circunstância do filme.

Nossas motivações em trabalhar com esse tema, ao invés de qualquer outro, revela o desejo implícito de homenagear nossos pais. Reconhecemos a influência que eles exerceram e ainda exercem sobre nós. O filme se torna registro, recordação, um legado de família. Como também, é uma tentativa de alcançar as memórias do outro - este que, por sua vez, está representado pelos nossos próprios pais, nossos colegas e suas famílias.

Tentativa que se concretiza à medida que as memórias se misturam e começamos a reconhecer as nossas próprias histórias nas dos outros. Revisitando a vida anterior à paternidade de cada um deles, nós buscamos fitar a pessoa por detrás do personagem. Conhecer e refletir sobre isso, dá-nos a oportunidade de ressignificar a relação. Eles, assim como nós, também foram crianças, mantiveram relações de autoridade com seus pais ou responsáveis e assim por diante.

Da escolha do tema do documentário derivam importantes implicações. A escolha de personagens tão próximo à nós, com os quais mantemos uma relação anterior a de quem filma e quem é filmado; torna impossível nos isolarmos da relação familiar, para lançar um olhar neutro

³ Ainda segundo Aumont e Marrie “narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe, ao tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 104).

sobre eles. Reconhecendo-se, neste vínculo, não apenas uma relação de poder e autoridade, mas, sobretudo, de envolvimento afetivo.

A questão ética é fundamental para pensar o documentário. “O que fazer com as pessoas?... que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (NICHOLS, 2005, p. 32). Cientes de que ao criarmos uma narrativa em torno de nossos pais e de suas memórias, das quais também compartilhamos, aquilo que omitimos e o que escolhemos mostrar, afeta, de alguma maneira, a relação existente fora do âmbito do filme - não apenas o processo de seleção do material, mas também a maneira pela qual ele será estruturado na montagem⁴.

No documentário, buscamos privilegiar a criação de uma narrativa que afete o espectador para além do domínio histórico/biográfico, que tenha a capacidade de criar possíveis relações de identificação e reconhecimento, que são frutos das experiências pessoais de quem assiste. Ampliando desta forma, o propósito do tema abordado, do estritamente pessoal e íntimo para uma possível vivência universal.

No primeiro capítulo deste trabalho nos dedicamos a levantar questões teóricas, do campo de estudos do documentário, que embasem e deem suporte ao processo de realização do filme. No segundo capítulo refletimos sobre os *modos do documentário*, classificação proposta pelo teórico Bill Nichols, para pensar quais deles seriam os mais interessantes a serem mesclados para compor a narrativa que nos propomos a realizar. Narrativa essa em que a relação documentária se cruza com a familiar: pais e filhos são, respectivamente, os que filmam e os que são filmados. Já no terceiro capítulo realizamos a escrita do projeto de documentário, estruturando a nossa ideia a partir de ponderações em torno de nossa proposta audiovisual. Por fim, no quarto capítulo assumimos uma escritura mais pessoal para partilhar um pouco do processo de criação do filme, revelando características tanto da fase de produção, quanto de montagem.

A partir disso, pretendemos, nos inspirar pelo universo de nossas famílias, realizando uma obra com e para a família. Um filme de memória, destinado à memória, feito de memórias. Uma tentativa despretensiosa de celebração dos vínculos que construímos pela vida. Compartilhar desse processo, por meio desta pesquisa e da obra em si, é o convite que deixamos ao leitor.

⁴ Segundo Ken Dancyger “o processo de montagem pode ser dividido em dois estágios: (1) o estágio de juntar os planos em um primeiro corte e (2) o estágio no qual o montador e o diretor afinam o tom e o ritmo do primeiro corte, transformando-o no corte final. No último estágio, é dada uma grande ênfase ao ritmo e à pontuação. O objetivo é montar o filme e não apenas a continuidade, mas também o resultado dramático” (DANCYGER, 2003, p. 367).

1. Reflexões acerca do documentário e suas verdades

O que é documentário? A resposta para essa pergunta vem sendo investigada por grandes estudiosos e cineastas há mais de 80 anos. Alguns acreditam que para se compreender o que é documentário se faz necessário entender o que é cinema; para outros o domínio nada mais é do que o oposto da ficção⁵; há ainda quem defenda que o mesmo não exista.

Entre essa diversidade de pensamentos, cabe a nós, a partir de agora, investigarmos alguns dos estudos feitos sobre documentário, com o intuito de fazer um exercício de esclarecimento acerca de suas possíveis definições.

Em seu livro, *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, Fernão Ramos busca investigar os indícios que giram em torno da contextualização histórica e conceituação do termo documentário. O autor afirma, que os documentários que vão desde os produzidos por/para a *National Geographic* até os mais experimentais, como *Viajo porque preciso volto porque te amo* (Karim Aïnouz; Marcelo Gomes, 2009), possuem traços estilísticos comuns entre si e a outros filmes, e que giram todos em torno de um mesmo eixo.

Sendo assim, o autor traz o conceito de que o documentário é uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo, mas para ser compreendido como tal, o espectador precisa entendê-lo dessa forma, ou seja, percebê-lo enquanto documentário. Porém, através desta conceituação, podemos constatar que o cinema de ficção, assim como o documentário, faz asserções sobre o mundo, já que as narrativas ficcionais, em sua maioria, estão diretamente ligadas a questões que envolvem a realidade das pessoas e do mundo.

Para resolver esse impasse, o autor propõe que a ficção ao fazer asserções sobre o mundo, não faz da mesma forma que ocorre no documentário, aqui elas são sobre o mundo histórico. E, também, a relação do espectador que vê uma ficção é diferente do que vê um documentário, pois ao ver um filme de ficção o propósito principal é o entretenimento, é deixar-se levar pela narrativa e seus personagens fictícios (RAMOS, 2008, p. 22-25).

Por outro lado, Bill Nichols traz uma ótica diferente da defendida por Fernão Ramos. O autor defende que “todo filme é documentário” (NICHOLS, 2010, p. 26). E que existem dois

⁵ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, a ficção é “uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação do seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 67).

tipos de filmes, ambos narrativas, nomeados com o “prefixo” documentário, contudo as suas existências possuem naturezas distintas. O primeiro refere-se ao que conhecemos e compreendemos enquanto ficção, chamado de *documentário de satisfação de desejo*.

O documentário de satisfação de desejos pode ser o lugar e o espaço para nos deixarmos levar, para acreditarmos que uma realidade, possivelmente idealizada, possa ser permitida e aceitável, ao menos em uma esfera. Talvez, a palavra entretenimento, usada por Fernão Ramos, se encaixe nesse conceito de Bill Nichols no sentido de que ao nos deixarmos levar pela sedutora ficção estaríamos irremediavelmente entretidos. Todavia, diferente de Fernão Ramos, Bill Nichols aponta que o espectador tem a opção de adotar e acreditar no que se vê.

Desta forma, podemos constatar que a ficção para Nichols ultrapassa a fronteira apenas do puro entretenimento, pois temos a opção de crer ou não crer. Mas, para isso, precisamos de um espectador crítico, não passivo, que compreenda o seu papel frente à ficção e ao documentário. O que nos resta é questionar até que ponto os espectadores, de modo geral, estão prontos para assumir essa postura de não passividade, considerando que, em sua maioria, estão absortos na lógica do espetáculo.

Nichols defende ainda que assim como ocorre no documentário de satisfação de desejos, o espectador tem a abertura/opção de acreditar ou não no *documentário de representação social* – segundo tipo de documentário categorizado pelo autor. Essa outra vertente refere-se a tudo que engloba o campo não ficcional, e, representa o mundo que ocupamos e compartilhamos (NICHOLS, 2010, p. 24-27).

Segundo o autor, o documentário de representação social tem a capacidade de tornar

visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser [...] Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles (NICHOLS, 2010, p. 26).

Ou seja, através da percepção do cineasta o documentário se incumbe de retratar a matéria composta pela realidade social. Justamente por isso, aparentemente, é mais fácil acreditar na verdade imposta pelas imagens documentárias. Já que a ficção se assume enquanto ficção e nos diz que apesar de conter determinados aspectos reais, ela sempre terá um caráter que nos lembra que aquilo que se vê é uma obra ficcional.

No documentário isso ocorre de uma maneira diferente. Nele, nós podemos ver lugares/paisagens/pessoas que são reais. Que existem fora das câmeras e são repletos de complexidades, não são atores, não são cenários. Todos esses aspectos, e muitos outros, podem “confundir” o espectador e fazer com que ele mantenha a crença com mais facilidade em filmes documentários.

Para continuarmos a reflexão sobre os conceitos de documentário, na esteira de Cezar Migliorin, lembramos que “o documentário não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe” (MIGLIORIN, 2010, p. 10). Esse conceito vai além dos que até então estudamos, sintetizando e problematizando questões que nos outros conceitos apresentados neste corpo teórico, surgem difusamente.

Sobre o conceito: 1) Migliorin põe em dúvida a verdade das imagens ao afirmar que o documentário não é o que diz. Pressupomos que quando assistimos um documentário ele nos responde dizendo o que é, e, também, o porquê de estar ali. Se ele não é o que diz, constatamos que devemos pensar no que está por trás das imagens – cineasta, montagem, som, entre outros – para depois entender a verdade que cabe aquele determinado recorte do real. 2) Entrementes, ao afirmar que o documentário não mostra o que existe retomamos a questão da dúvida, voltamos a pensar que as imagens que acreditamos ser o retrato do que existe, na verdade não são. 3) Ao finalizar, o autor abre uma outra perspectiva, a de que o documentário inventa uma outra existência a partir de uma que já existe. Ou seja, usa algo real e o trabalha criativamente baseado no olhar do cineasta e sua equipe.

Isso nos lembra uma definição de Jonh Grierson, que diz que documentário é o “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON *apud* SALLES, 2005, p. 65). Ao cruzarmos os conceitos de Grierson e Migliorin podemos verificar que o documentário, para chegar ao seu “resultado final”, transforma a realidade. Portanto, trata-a com a finalidade de construir sua própria linha narrativa. E que esse processo nada mais é do que o fruto da criatividade e da imaginação de quem o faz perante a um universo já existente.

Dialogando com essas visões, o cineasta brasileiro, João Moreira Salles, no texto *A dificuldade do documentário*, reflete sobre o tema e acredita que depois de Flaherty, considerado o precursor do documentário, e seu filme *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922) todo documentário assume duas naturezas distintas – diferentes das categorizadas por Bill Nichols. A primeira natureza do documentário consiste em registrar algo que aconteceu no mundo e ao

mesmo tempo ser uma narrativa construída a partir do que foi registrado. A segunda defende ainda que, para além de ser apenas um registro do mundo, os filmes documentários têm a ambição de ser uma história bem contada (SALLES, 2005, p. 63-65).

Porém para que tenhamos uma história bem contada, o documentarista precisa desconstruir, construir e reconstruir de diversas formas a realidade filmada. O que implica assumir seu caráter subjetivo. Nesse sentido, Jean-Louis Comolli nos lembra que

subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e próprio princípio (COMOLLI, 2008, p. 174).

Alguns autores, comumente, a partir da diferenciação entre documentário e ficção se munem de argumentos para conceituar o domínio documentário, outros nem mesmo acreditam que há distinção. Poderíamos escrever páginas e páginas sobre o assunto e, ainda assim, chegar à conclusão de que uma conceituação precisa sobre o documentário é uma tarefa muito complexa de se alcançar, pois carrega consigo o arcabouço teórico e prático do sujeito que se propõe a estudar o tema.

Não obstante, quem lê os textos sobre o domínio documental, em sua trajetória acadêmica, percorre as mesmas variáveis de quem teoriza. Desta forma, o conceito de documentário ficará sempre sujeito à contextualização histórica e ponto de vista de cada indivíduo.

Portanto, frente à multiplicidade de conceitos e a dificuldade de se classificar e conceituar, o documentário se assume como uma espécie de “ser vivo” carregado da complexidade do existir e sujeito a percepção de quem o vê e, também, de quem o faz. Para nós, esse exercício de esclarecimento, a partir de agora, se resultará na investigação de outros aspectos que compõem o domínio documentário e que ajudarão, talvez não a conceituar, mas a compreender o campo de estudos do qual estamos nos aproximando.

2. Modos do documentário

2.1. Uma aproximação ao conceito e seus desdobramentos

As reflexões, sobre alguns conceitos de documentário, feitas anteriormente, neste corpo teórico, ocasionaram na compreensão de algumas linhas mais profundas acerca do universo que circunda esse tema. Neste capítulo, nós voltaremos nossos esforços para investigar qual a melhor forma de tornar viva a proposta de documentário pensada para este projeto experimental.

Para que isso ocorra, em um primeiro instante compreenderemos o conceito dos *modos do documentário*, proposto por Bill Nichols. Ao identificar traços estilísticos recorrentes em diversos filmes e cineastas, Nichols concebeu uma espécie de estudo de gêneros que perpassa a história do cinema mundial.

O autor acredita que “cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz filmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital” (NICHOLS, 2010, p. 135). A partir do reconhecimento de características comuns nas vozes individuais dos cineastas foi possível identificar vozes compartilhadas, com as quais, o autor, criou a teoria de gênero - os modos do documentário.

Segundo o autor, os modos do documentário são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Um filme não precisa necessariamente ser filiado a um só modo. Existem filmes que possuem características identificáveis de vários, mas normalmente existe uma porção dominante de algum deles.

Por exemplo, em *A Alma do Osso* (Cão Guimarães, 2004), podemos destacar o modo observativo como predominante, porque o cineasta usa planos que observam a ação do personagem e respeita o seu tempo real. Ao mesmo tempo, podemos notar características participativas, pois o cineasta se coloca em cena, o personagem Dominginhos fala diretamente com ele e isso aparece, faz parte do filme.

Nichols defende ainda que esses modos não têm o papel de engessar os cineastas, a liberdade criativa continua a mesma, mas cumprem a função de clarear as possíveis formas de se fazer um filme; o que justifica o nosso interesse em estudar tal conceito pois contribuirá para a concepção do nosso próprio projeto ao assinalar caminhos possíveis. A partir de agora vamos repassar cada um desses modos de documentário para que tenhamos uma visão global do que são

e de como se relacionam com os filmes que servirão de referência na elaboração do nosso documentário.

2.2. Modo poético

O modo poético não se preocupa com uma montagem contínua ou uma demarcação espaço/temporal precisa. Nichols afirma que “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido” (NICHOLS, 2010, p. 138).

Poderíamos exemplificar as características do modo poético com o filme *Chuva* (Joris Ivens, 1929). No filme podemos sentir o poema desenhado pelas imagens, a sensação é de imersão. Como se fosse possível se transformar em vento e brincar entre as águas, árvores e roupas. Como se fosse possível ser nuvem e chover. Nós nos perdemos entre um plano⁶ e outro. Somos sugados pela beleza e delicadeza da montagem e da escolha dos objetos filmados.

O filme lembra-nos o poeta Manoel de Barros, que brinca tanto com as palavras que quando lemos suas poesias; elas, as palavras, se transformam em filme.

Bernardo é quase árvore.
 Silêncio dele é tão alto que os passarinhos
 ouvem de longe
 E vêm pousar em seu ombro.
 Seu olho renova as tardes.
 Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho
 1 abridor de amanhecer
 1 prego que farfalha
 1 encolhedor de rios - e
 1 esticador de horizontes.
 (Bernardo consegue esticar o horizonte usando 3
 fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada.)
 Bernardo desregula a natureza:
 Seu olho aumenta o poente.
 (Pode um homem enriquecer a natureza com a sua
 incompletude?). (BARROS, 2000, p. 97).

⁶Segundo Aumont e Marrie, “o plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada, ele se caracteriza, antes de tudo por sua continuidade, e, apesar de seu caráter tautológico, sua definição só pode ser a seguinte: ‘um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano’.” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 230)

Assim como em *Chuva* e na poesia de Manoel de Barros, o modo poético retira do mundo histórico os objetos para fazer filmes, transformando-os e ressignificando-os de acordo com os interesses dos cineastas.

Essa vertente, embora retomada sob vários aspectos desde os anos 1950 e 1960, empalideceu diante da maior exposição da tendência realista hegemônica, do documentário oficial ou espetacular, permanecendo em circulação por uma via subterrânea que, no entanto, não parou de alimentá-lo e realimentá-lo de diversas maneiras e em diversos momentos. (TEIXEIRA, 2007, p. 42).

Como defende Bill Nichols o modo poético “tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.” (NICHOLS, 2010, p.140). Podemos concluir que, o olhar do cineasta recria o seu objeto de trabalho, que é o mundo histórico, para poetizar através de imagens.

2.3. Modo expositivo

No modo expositivo a retórica e argumentação são os fatores dominantes. Normalmente, o modo vem acompanhado de uma *voz-over*, conhecida como voz de Deus, que conduz o espectador por toda a narrativa de acordo com as estratégias de persuasão adotadas pelo diretor.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão de ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma (NICHOLS, 2010, p. 144).

A forma como o filme é construído dá a impressão de que o comentário, a *voz-over*, é detentora de todo o saber e fruto da verdade. As imagens servem como suporte para comprovação do que a voz diz. Mesmo que as imagens não coincidam com a narração, atestam a sua legitimidade. O nome Voz de Deus faz jus à forma como a narração acontece no modo expositivo. Segundo Michael Renov, “a voz over, nas últimas décadas, tem sido deplorada como sendo ditatorial, a Voz de Deus; ela impõe uma onisciência, indicando uma postura de absoluto

conhecimento” (RENOV, 2005, p. 252). A ideia é que o espectador tenha a sensação de que o narrador é onisciente e onipresente, mesmo sem ser posto em cena.

Desta maneira, os filmes expositivos acabam propiciando

economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. O bom-senso constitui a base perfeita para esse tipo de representação do mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença. (NICHOLS, 2010, p.144).

O filme *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) mantém essas mesmas características evidenciadas pelo modo expositivo. A Voz de Deus é encarnada, no filme, em uma narração que denota uma visão de cima a crítica que esta sendo feita à classe média brasileira. A narração em voz-over, de uma maneira redundante, diz o que as imagens já deixam claro. A utilização de diversos recursos estilísticos permite que o filme produza sentidos de uma maneira que é difícil cair em outra interpretação além da que está sendo induzida pelo diretor. Apenas um espectador atento, não passivo, poderia extrair das entrelinhas outros significados.

2.4. Modo observativo

Assim como o nome indica, o modo se propõe a manter uma postura observativa em relação ao objeto filmado. O autor aponta que a observação prevalece em detrimento ao comentário com voz-over, efeitos sonoros, legendas, reconstituições históricas e entrevistas. E que “as imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neorrealistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2010, p. 148).

Ao contrário do modo expositivo, o observativo, também conhecido como o cinema direto, implica em uma atitude mais ativa e presente do espectador para compreender o que o filme está querendo dizer. Essa forma de filmar pode aparentar a não presença do cineasta no filme. As imagens que são compostas por planos que observam as ações das pessoas (da mesma forma que, teoricamente, nós a observaríamos sem mediação da câmera) podem confundir o espectador pela uma sensação de verdade que produzem.

Com o cinema direto, temos essa pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um sopro, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo. (COMOLLI, 2008, p. 110).

Um exemplo ilustrativo do modo observativo é o trabalho desenvolvido pelo documentarista brasileiro Marcos Pimentel. O cineasta usa de maneira recorrente em seus filmes planos fixos e longos, que em alguns momentos parecem fotografias que começam a se movimentar. Ele contextualiza as suas narrativas com imagens observativas, projetando para elas os significados que seriam evidenciados por uma narração do tipo *voz-over* - que dificilmente encontraremos em suas obras.

O filme *A arquitetura do Corpo* (Marcos Pimentel, 2008) começa com um plano zenital⁷ de uma pessoa dançando; no próximo plano, a câmera é posicionada rente ao chão mostrando apenas as mãos e os pés dos personagens. A trilha musical começa depois do primeiro minuto, antes disso ouvimos apenas os ruídos que o som das pessoas dançando produz.

Enquanto as cenas passam pela tela, a câmera observa vários planos de pessoas, pés, sores, pernas, dores, movimentos e histórias. E assim o filme é construído, com imagens milimetricamente pensadas e articuladas para que unidas transmitam a sensação de que os espectadores estiveram ali, naquele exato momento, em que as imagens foram captadas observando as ações pela ótica da câmera.

2.5. Modo participativo

Diferente dos outros modos até então estudados, o modo participativo insere e atesta, em cena, a participação do cineasta e, também, sugere como os outros elementos do filme reagem a essa assumida participação.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou

⁷ A câmera é colocada no topo, no alto, do cenário, apontando diretamente para baixo. O nome zenital vem de zênite, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para cima.

monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro (NICHOLS, 2010, p.154).

O cineasta ao assumir a sua presença no filme acaba transformando a relação que há entre espectador e filme, pois faz com que o espectador seja obrigado a encarar outra forma de enxergar as verdades que o cinema produz. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (NICHOLS, 2010, p. 162).

O modo participativo pode ser encarado como uma forma mais honesta de se fazer filme, porque não tenta se vender enquanto verdade como a maioria dos documentários, e não está preocupado em persuadir o espectador. É honesto, pois concebe e exhibe o filme, ao mesmo tempo em que concede a opção de crer ou não crer no que se vê.

Outra relação que muda no documentário participativo é a do cineasta com os personagens. O personagem, no caso do documentário, é real, ele existe, vive e tem forma, não é um ator de ficção lidando com o diretor. Os personagens são quem compõem o filme e o cineasta é quem o cria. Os personagens lidam e se unem ao criador para fazer com que haja filme. Essa situação gera uma possibilidade criativa muito grande para ambas as partes.

Normalmente, esse encontro é posto em cena por meio de entrevistas filmadas. Nichols diz que “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2010, p. 160).

Jean Rouch⁸ e Edgar Morin⁹ denominaram esse modo de *cinema vérité*¹⁰ ou “cinema verdade”, enfatizando a ideia da verdade do encontro - que aconteceu entre quem filma e é filmado - e não de uma verdade absoluta. Se assim podemos dizer, a verdade “parcial” resultaria do encontro, interação e participação do cineasta com os seus personagens e espectadores. Ainda, segundo Rouch “o que um documentário revela não é ‘a realidade’ em si, mas a realidade de um

⁸ Etnólogo e cineasta francês.

⁹ Sociólogo e cineasta francês.

¹⁰ “A expressão foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme *Chronique d'un été* (1960). Trava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos canadenses da ONF, as novas técnicas leves [...] os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 25).

tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás de uma câmara” (DI TELLA, 2005, p. 76).

Apesar da complexidade narrativa e de todas as questões que possam ser suscitadas a partir do filme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), podemos dizer que existem traços do modo participativo na obra, já que Eduardo Coutinho se põe em cena para participar do jogo de encenações do filme. O documentarista, assim como as atrizes que estão ali, é parte fundamental da trama e isso tudo é sentido pelo espectador.

2.6. Modo reflexivo

Se no modo participativo a interação entre cineasta e personagem é fundamental, no modo reflexivo a relação entre cineasta e espectador se mostra mais importante. Este último vê o documentário como uma representação, um construto. Ou seja, o cineasta usa a realidade como matéria prima para transformá-la, reconstruí-la. Ao assumir que é uma construção, acaba tornando sua relação com o espectador mais sincera, pois escancara que é a verdade do filme e não do mundo.

O modo reflexivo torna-se o modo de representação mais consciente dos estudados, pois sempre faz o exercício de voltar o olhar para si e se questionar sobre a forma como está se desenvolvendo.

O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquele que ele representa (NICHOLS, 2010, p. 166).

O modo reflexivo questiona as perspectivas alienantes que a sociedade do espetáculo impõe aos seus espectadores. Transformando uma realidade de um filme clássico¹¹, em algo que

¹¹ “Em seu sentido original [...] a palavra qualifica filmes, cineastas, escolas cujos historiadores consideram-se exemplos notáveis da arte do cinema.” Ou ainda “trata-se, a um só tempo, de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, no mais das vezes, que a era clássica termina no final da década de 1950” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 27).

não se encaixa nos padrões convencionais do cinema, com intuito de, a partir daí, gerar questionamentos e reflexões.

Os documentários politicamente reflexivos reconhecem a maneira como as coisas são, mas também invocam a maneira como poderiam ser. Nossa consciência mais exacerbada abre uma brecha entre conhecimento e desejo, entre o que é e o que poderia ser. Os documentários politicamente reflexivos apontam para nós, espectadores e atores sociais, e não para os filmes, como agentes que podem fechar essa brecha entre aquilo que existe e as novas formas que desejamos para isso que existe. (NICHOLS, 2010, p.169).

Não poderíamos deixar de citar como referência e dominância de características desse modo, o documentário *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Em *Santiago*, o cineasta, em primeira pessoa, por meio de uma narração fora-de-campo questiona várias nuances do fazer cinematográfico. Alguns desses questionamentos são: 1) questiona o seu papel ético enquanto documentarista ao explicitar a forma como conduziu o seu personagem Santiago. Salles dita a Santiago como determinadas cenas deveriam ser, fazendo com que a sua vontade prevaleça e não a do personagem; 2) questiona o comportamento dos cineastas em geral que adulteram as vontades de quem é filmado para que o produto final fique conforme desejam; 3) questiona a forma como a relação entre o documentarista e personagem é mediada; 4) e principalmente, questiona a verdade do documentário, do cinema.

Nesse sentido, ao operar “essa passagem do singular ao coletivo, do privado ao político, da realidade à fabulação e da memória à atualização, por meio de gestos e métodos reflexivos”, o filme coloca “em cena corpos que não se reduzem a invólucros de identidades, mas à intensidade de conexões, diferenças e relações” (FELDMAN, 2010, p.165). Aspecto esse que reforça o caráter reflexivo de *Santiago*.

2.7. Modo performático

“O documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político” (NICHOLS, 2010, p. 173). Nesse modo percebemos que os fenômenos subjetivos, carregados de afeto, são dominantes. O documentário explora as experiências, memórias, emoções e questões que envolvem o íntimo das pessoas, se afastando das questões objetivas e voltando-se para o imaginário.

“No entanto, pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, 2010, p. 176). Encontramos acontecimentos reais motivos para serem amplificados em um campo imaginário, deixando-se levar por licenças poéticas, narrativas não convencionais (que não possuem começo, meio e fim bem delimitados) e subjetividades. Esse tipo de documentário vem ao espectador de uma maneira mais emocional, não se preocupando apenas com a retórica e persuasão.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvendo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa (NICHOLS, 2010, p. 171).

Elena (Petra Costa, 2012) trata da busca da diretora por sua irmã mais velha, Elena - que cometeu suicídio enquanto estudava artes cênicas em Nova York. Durante o filme Petra percorre os mesmos passos que Elena deu, a fim de através do resgate das memórias de sua irmã se auto descobrir, e, talvez, compreender como esse fato a influenciou.

Poderíamos destacar muitos aspectos característicos de outros modos nesse filme. Talvez, o que mais se sobressaia é o performático - o filme tem traços pessoais, abstratos, que caminham durante toda a narrativa. São imagens de água, de movimentos desfocados, de luzes, de ações que são contrapostas a imagens de arquivos, cartas, laudos médicos, formando um complexo conjunto de elementos que fazem com que nós espectadores nos sintamos imersos naquele mundo que foi criado. Ao mesmo tempo em que vemos elementos objetivos, nos deparamos com a voz da cineasta narrando as suas sensações e emoções, narrando a forma como a morte da irmã afetou a sua vida.

2.8. Pai nosso: dos modos ao cinema doméstico

A partir do estudo realizado durante neste capítulo sobre o conceito desenvolvido por Bill Nichols, tornou-se visível para nós a maior predominância de determinadas características dos modos poético, reflexivo e performático no documentário que nos propomos a realizar.

Sob a ótica do modo poético podemos destacar que o nosso documentário, intitulado como *Pai nosso*, não segue uma linha narrativa tradicional, pois as imagens não necessariamente correspondem ao que a narração põe em cena e, também, não respeitam uma linha cronológica definida; além disso, o intuito não é persuadir, ou fazer com que o espectador acredite na verdade das imagens, temos a pretensão de sensibilizá-lo com as histórias que estão sendo contadas por nossos pais. Portanto, o documentário se encarrega de falar sobre a nossa própria família, ou seja, trata de um aspecto profundamente íntimo que está enraizado naqueles que o filmaram.

Por se incumbir de um aspecto íntimo e por girar em torno da família podemos inferir que o filme é uma reciclagem contemporânea de um cinema doméstico. Roger Odin compreende o cinema doméstico como “[...] um filme (ou um vídeo) realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados de uma ou outra maneira a história dessa família, e do uso preferencial pelos membros dessa família.” (ODIN, 2010, p. 39, tradução nossa)¹².

No entanto, o nosso projeto não é completamente um filme doméstico. Ele assume um papel duplo: ser um registro de família para a família, mas por outro lado almeja transferir o interesse da obra da esfera privada para a pública. Por isso o documentário se torna uma reciclagem contemporânea de cinema doméstico, esse ato de transferência, ou seja, de retirá-lo do ambiente unicamente familiar para que seja aberto aos espectadores em geral, não deixa de caracterizá-lo enquanto filme de família, já que a matéria prima para sua realização continua a mesma.

Agora, sem embargo, o espectador vai ter um maior acesso a esse âmbito familiar, o que porá em primeiro plano uma das questões mais complicadas destes trabalhos: a conversão de um material de natureza íntima ou familiar em um filme de projeção pública. O cineasta vai se arriscar ao convidar os espectadores a essa projeção que antes se reservava para os familiares e amigos mais próximos (ÁLVAREZ, 2010, p.139, tradução nossa)¹³.

Outro aspecto que contribui para que pensemos ser uma reciclagem do cinema doméstico é a forma como o filme foi montado. As recordações de Clélio, João Batista e Ronan são

¹² Trecho original “Por cine doméstico entiendo una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u outra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia” (ODIN, 2010, p. 39).

¹³ Trecho original “Ahora, sin embargo, el espectador va a tener un mayor acceso a ese ámbito familiar, lo que pondrá en primer plano una de las cuestiones más complicadas de estos trabajos: la conversión de un material de naturaleza íntima o familiar en parte de una película de proyección pública. El cineasta se va a arriesgar a invitar a los espectadores a esa proyección que antes se reservaba para los familiares y amigos más cercanos.” (ÁLVAREZ, 2010, p.139)

mescladas, as vozes são embaralhadas, a fim de coser uma à outra. Sendo assim, as memórias não são preservadas, senão reinventadas. Nesse reinventar de lembranças acabamos construindo uma nova narrativa que não se baseia na ordem natural da fala dos pais. Esse construto é criativo e segue o desejo dos realizadores em detrimento aos desejos dos personagens, portanto foge ao que o cinema doméstico afirma a respeito de suas narrativas: “nessas condições, o cinema doméstico não tem necessidade de produzir uma estrutura narrativa, nem uma construção coerente, porque estas preexistem na memória dos participantes” (ODIN, 2010, p.45, tradução nossa)¹⁴, Roger Odin, afirma ainda que o que se pede ao filme doméstico é “reavivar as recordações, para permitir que as famílias revivam juntos os acontecimentos já vividos” (ODIN, 2010, p.45, tradução nossa)¹⁵.

Apesar das memórias estarem presentes em *Pai nosso*, assim como já afirmamos, elas são reinventadas. Todavia, corremos o risco de que as nossas famílias, e todos que fazem parte da narrativa direta ou indiretamente, não se sintam contempladas, ou seja, sintam que as recordações revividas pelo filme não são fiéis aos acontecimentos passados. Para tanto, no filme nos propomos a fazer uma revisita ao passado, mas com os olhos voltados para o presente. Ou seja, uma reflexão audiovisual que desse a ver de que maneira, a partir do hoje, pensamos esse tempo pretérito e o que ainda podemos fazer com ele.

As características de assumir que o filme é uma construção; de durante as entrevistas, pedir aos nossos pais que contassem histórias que já sabíamos que eram boas, assim como João Moreira Salles fez em *Santiago*; e principalmente de refletir sobre o passado das imagens, para reinventá-las em um tempo presente; levam-nos a crer que o modo reflexivo é predominante no filme.

A questão muda quando o cineasta que reutiliza esses materiais domésticos faz parte da família retratada, seja enquanto protagonista direto dessas imagens ou descendente de quem as filmou e protagonizou. As ressonâncias se amplificam e o diálogo entre o cineasta e material de arquivo se incorpora à obra, adicionando traços autobiográficos que lhes dão uma profundidade nova. (ÁLVAREZ, 2010, p. 139, tradução nossa).¹⁶

¹⁴ Trecho original: “En esas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes”. (ODIN, 2010, p.45)

¹⁵ Trecho original: “Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos”. (ODIN, 2010, p.45)

¹⁶ Trecho original: “La cuestión cambia cuando el cineasta que reutiliza esos materiales domésticos forma parte de la familia retratada, bien sea protagonista directo de esas imágenes o descendiente de quien las filmó y protagonizó. Las resonancias se amplifican y el diálogo entre el cineasta y el metraje se incorpora a la obra, añadiendo rasgos autobiográficos que le dan una hondura nueva.” (ÁLVAREZ, 2010, p. 139)

Lembrando que, assim como nossos pais, estamos em cena a todo o momento. Seja, através das histórias contadas, em que somos citados; seja por meio das imagens de arquivo – fotos e vídeos; ou pela construção da narrativa audiovisual. Isso faz com que sejamos parte fundamental do filme. Sendo assim, entramos no exercício que normalmente ocorre quando famílias se colocam diante da televisão para rever fitas cassetes ou materiais de arquivo antigos, pois enquanto membros da mesma tendemos a “incrementar ao máximo seu prazer presente, introduzindo na diegese que constroem tudo aquilo que teriam gostado encontrar no que viveram. A projeção de um filme familiar é muitas vezes a revanche frente ao vivido.” (ODIN, 2010, p.47, tradução nossa)¹⁷. Nosso filme, ao optar pela reconstrução, talvez faça essa revanche. Ademais, não podemos deixar de afirmar que a nossa presença constante e intrínseca no filme, junto às características abstratas e pessoais, atestam traços do modo performático.

Havendo realizado esse percurso teórico, e embasado pelo mesmo, nos dedicaremos nos próximos capítulos à realização do documentário. Em um primeiro instante faremos o projeto do documentário, tendo em vista que as leituras aqui realizadas facilitaram grandemente a reconhecer a proposta audiovisual a que devemos nos empenhar. Para logo depois, através de diários que mesclam as questões pessoais - suscitadas pelo desenvolvimento do projeto - com as questões técnicas, compartilhar um pouco do processo de gravação e montagem do filme.

¹⁷ Trecho original: “a incrementar al máximo su placer presente, introduciendo en la diégesis que construyen todo aquello que les hubiera gustado encontrar en lo que vivieron. La proyección de una película familiar es muchas veces la revanche frente a lo vivido.” (ODIN, 2010, p.47)

3. Projeto de documentário

3.1. Proposta audiovisual

O documentário que desenvolveremos para este trabalho e que apresentaremos aqui trata de questões relacionadas à memória, identidade e intimidade no contexto familiar, em especial da relação entre pai e filho. Refletir sobre a família, menor núcleo de formação da sociedade, é um desafio assumido a partir das relações que mantemos com nossos progenitores: protagonistas dessa história.

Outra característica deste documentário é o seu caráter autorreflexivo. Durante as filmagens nos propomos a ir de encontro não a pais e filhos que estejam distantes das relações sociais mediadas por nós, mas sim aos nossos próprios pais. Assumimos ao mesmo tempo o papel de documentaristas e personagens. Acreditamos que o processo permite encontrar traços e características pessoais que se tornem mais relevantes a partir da relação entre aqueles que filmam (filhos) e os que são filmados (pais).

Nossa presença será evidenciada no filme a partir de imagens fotográficas e videográficas de arquivos de infância, bem como de histórias contadas por nossos pais sobre nós, mas de maneira que o filme possa atuar mesclando vozes e identidades, memórias e afetos, imagens e vidas. Desta forma, pretendemos trazer à tona os traços de intimidade e identidade evidenciados no decorrer do filme. A ideia é produzir imagens que façam os espectadores, de alguma maneira, lembrarem-se de recordações pessoais a partir das memórias de outras pessoas.

Com base no pensamento do filósofo grego Heráclito, segundo o qual nenhum homem pode se banhar por duas vezes no mesmo rio, pois nenhum deles será o mesmo; pensamos a água enquanto elemento poético e central para nossa narrativa. Ou seja, da mesma forma que o homem não pode banhar-se no mesmo rio por duas vezes, a memória nunca poderá recuperar um acontecimento passado por inteiro e nem possuir uma forma única. Por esse motivo assumiremos aqui, a água enquanto fio condutor, lógica de conexão, atravessando toda a estrutura do documentário.

3.2. Eleição e descrição dos objetos

Personagens reais

Nossos personagens podem ser classificados em dois grupos: a) Pais, aqueles que são filmados. b) Filhos, os que filmam. Eles são Clélio Paiva, pai de Gabriel Paiva; João Batista, pai de João Daniell; Ronan de Moura, pai de Mariana Moura.

Ações cotidianas

Ações cotidianas que remetam ao dia a dia dos personagens reais como assistir televisão; ir ao trabalho; fazer anotações; fazer trabalhos manuais com ferramentas; aguardar as plantas; usar no computador; fazer café; brincar com os netos; entre outras.

Materiais de arquivo

Fotos, vídeos, diários, jornais, notas e qualquer outro tipo de material que nos permita realizar um trabalho de arqueologia rumo a suas identidades, e por consequência, as nossas. Bem como materiais de arquivo de infância de famílias desconhecidas por nós, disponíveis em bancos livres de imagens na internet, em diferentes suportes (super-8mm, 16mm)¹⁸.

Lugares/paisagens

Paisagens do cerrado filmadas dentro de um veículo, simbolizando o caminho de nossos pais do interior do estado rumo à cidade grande, Goiânia. E, também, estradas, fazendas (campo), bosques e parques, cachoeiras, casas, parques de diversão.

Manifestações da natureza

Chuva, folhas, orvalho, mato, nuvens, fenômenos ocasionados pela ação do vento, formigas trabalhando, passarinhos se alimentando de frutas nas árvores. E, principalmente, acontecimentos causados pela ação das águas: rios, córregos, mares e lagos.

Ambiente doméstico

Detalhes das casas de nossos pais: porta retratos de fotos antigas, objetos pessoais, lugares preferidos, entre outros. Ou seja, retratos acrescidos de temporalidade do espaço em que vivem.

¹⁸ Diferentes formatos de películas cinematográficas.

Produtos materiais da ação humana

Elementos que nos remetam a infância, seja de nossos pais, seja da nossa: estilingue, bicicleta, bola, bonecas Barbie, carrinhos, picolé, peão, balões etc.

3.3. Eleição e justificativa para as estratégias de abordagem

Personagens reais

A proposta é entrevistar parte dos personagens, os pais, de forma semi-diretiva,¹⁹ sem que tenham consciência do tema ou das perguntas que serão realizadas. “Quem é você e me conte sobre sua infância”; “Fale como escolheu a sua profissão e como conheceu minha mãe”; “Como são seus filhos e nos conte alguma história que os envolva”; “Como foi criar os seus filhos”; “Você gosta de pescar? Conte uma história de pescador”; “Como você se enxerga” e “Você é feliz?”, serão as perguntas que nos guiarão.

Desta forma, colheremos depoimentos que envolvam as histórias e lembranças das vidas dos personagens principais (os pais) e conseqüentemente dos personagens secundários (filhos). A partir da escolha de um mesmo roteiro de perguntas e da montagem do filme promoveremos o “encontro” dos personagens principais, que não se conhecem, e amarraremos as histórias como se fizessem parte de um mesmo eixo.

A ideia é que cada filho entreviste o seu próprio pai, com o intuito de: 1) partir do pressuposto que o personagem e entrevistador já têm intimidade prévia; 2) tentativa de deixar o pai mais à vontade frente à câmera; 3) caso a relação entre pai e filho seja distante, tentar estreitá-la; 4) colocar-se frente às suas raízes. Será utilizada a câmera fixa²⁰, de forma contemplativa, alternada com movimentos suaves e planos fechados²¹, buscando detalhes e texturas, a fim de envolver o espectador, através do olhar, vivências e memórias contadas.

¹⁹ A entrevista semi-diretiva é encaminhada por uma série de perguntas guias, relativamente abertas e não precisas, que não obedecem necessariamente à ordem que está no roteiro. O entrevistador, desta forma, dá certa flexibilidade aos rumos da entrevista, esforçando-se apenas para reencaminhá-la de volta ao seu objetivo, caso se perca.

²⁰ Plano em que a câmara permanece fixa, sobre o tripé ou outro equipamento adequado, ainda que haja movimento interno no plano, de personagens, objetos, veículos automotivos.

²¹ Conhecido também com primeiro ou primeiríssimo plano, corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado. “... é um elemento essencial de uma poética do filme, ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto, ele faz com que descubramos o novo, conforme proporções inéditas” (AUMONT; MARRIE, 2006, p. 241).

Imagens do cotidiano e ambiente doméstico

Além disso, o primeiro grupo de personagens, os pais, será evidenciado também a partir de imagens de seu próprio cotidiano. A proposta é que os áudios dos depoimentos sejam mesclados com ações e objetos do seu dia a dia. Buscamos nessas imagens o complemento da narrativa, mesmo que não tenham uma referência direta com a fala.

Materiais de arquivo

Já para revelar a presença do segundo grupo de personagens, filhos, e reforçar a presença do primeiro grupo, serão utilizados materiais de arquivos como fotos e filmagens com o intuito de mesclar o passado e o presente, cruzando os fluxos temporais.

Lugares/paisagens e manifestações da natureza

Incolor, inodora e insípida, a água é o elemento que emoldura este trabalho, o fio condutor que atravessa toda a estrutura, a ligação entre os personagens. Aqui utilizada como metáfora de um campo intangível: a memória.

As várias manifestações da natureza, como garoa, vento, nuvens, folhas caindo, cachoeiras e riachos, representam os vestígios flutuantes de histórias e memórias que bóiam sobre as águas. O tempo, que passa pelos lugares, cria caminhos e deixa marcas.

Produtos materiais da ação humana

A fim de explorar a infância e família, a partir da filmagem de alguns objetos, será criado um ambiente de reminiscências. Tendo como propósito sensibilizar o imaginário coletivo dos espectadores, a fim de representar diferentes experiências em um âmbito geral. Como forma de complemento, busca-se também, representar os ofícios, carpintaria, pesca e plantio, que são funções que se refletem na figura paterna.

3.4. Sugestão de estrutura

Abertura

Imagens de um de fio de água lento, por ele passam folhas boiando, cascas de árvores, velas acesas e fotografias impressas. A câmera estará fixa com ângulo plano picado de forma que consigamos enxergar todas as fotos. Serão fotos dos próprios personagens, tanto antigas como atuais. O som será mesclado, com barulho de água e música lenta buscando um clima tranquilo.

Procedimento geral

A partir das entrevistas realizadas com os pais a narrativa será construída. Com base nas perguntas que serão feitas, propõe-se uma divisão composta por blocos temáticos baseados nas perguntas feitas anteriormente, que dizem respeito à infância, profissão, família e realização pessoal.

Como serão feitas as mesmas perguntas para os três pais, a intenção é que todos eles falem sobre os mesmos temas. A intenção é que a fala de um pai, complete a fala de outro, sem ao menos eles se conhecerem ou falarem da mesma história. O que causará uma multiplicidade de leituras para o espectador, que intuitivamente procurará uma relação entre os personagens, e desta forma suas identidades serão reveladas pouco a pouco.

Os relatos serão mesclados com imagens captadas e de arquivo, de maneira tal que não farão referência direta ao que está sendo narrado sempre, mas atentando-se para que o sentido do discurso do filme não se perca. A proposta é construir uma espécie de jogo, no qual o espectador tentará descobrir se existem relações entre os personagens e quais são elas.

É evidente que por se tratar de um documentário, o nosso filme, durante o seu processo de realização, pode sofrer mudança nesta estrutura sugerida, além de que outras temáticas ou até personagens podem ser encontrados e retratados.

4. Diários de Produção

“O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme?”, nos questiona Comolli. “Eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema” (COMOLLI, 2008, p. 175). O nosso intuito aqui é abordar questões técnicas, e, principalmente, afetivas que envolveram o processo de gravação e montagem do documentário. Explicitando a relação entre pais e filhos na tentativa de, assim como nos diz Comolli, fazer com que nossos pais sejam *seres do cinema*. Ao mesmo tempo em que, por meio dessa reflexão feita de forma pessoal convidamos o leitor a se deparar com as transformações (ou constatações) que aconteceram no íntimo de cada filho frente a um personagem tão próximo de todos aqueles que estão filmando.

4.1. Gravação: João Batista

Goiânia, 08 de Setembro de 2013.

Meu pai chegou a Goiânia ontem e marcamos de gravar em Trindade, na casa que acabou de comprar e que pertenceu aos meus avós. Nosso plano era acordar cedo e tomar café da manhã em uma das casas dos muitos tios que temos ali. Mas não foi bem assim que aconteceu. Acordei muito tarde, para os parâmetros do meu pai, que já estava incomodado com a hora e aproveitou o tempo para fazer um café preto. Acordei com dificuldade, o organismo judiado por esses dias de intensas atividades entre faculdade e trabalho não responde mais tão bem quanto antes.

Foi uma manhã atrapalhada, eu e meu pai demoramos a sair. No processo de separar e empacotar todo equipamento de gravação que incluía a câmera DSRL²², as lentes, gravador de áudio e tripé e todos os cabos, levou muito tempo. Comemos, ainda, alguma coisa por aqui e após o banho, fomos para o terminal Padre Pelágio rumo à cidade de Trindade. Minha irmã mais nova, Danielle, mãe de primeira viagem, não quis ir conosco, então partimos sós.

Já no caminho apareceram às primeiras dificuldades, meu pai, dono de um gênio difícil e arredo não parava de tagarelar, e discorria longamente sobre suas teses a cerca das provas da

²² Câmera Canon modelo 7D com as seguintes objetivas: 50mm 1.8 e 18-135mm 5.6. Para captar o áudio foi utilizado o gravador Zoom modelo Hn4.

inexistência de Deus e dos valores de vida que defende. Eu tentava ouvir mais que retorquir, mas hora ou outra escapava uma resposta, embora soubesse que, nestes casos, raramente desenvolvia-se um verdadeiro diálogo. Meu pai insistia em assuntos delicados, difíceis a nós dois e ainda a recente marca de conversas delicadas tidas no dia anterior. Dia em que se acabaram minhas expectativas de que meu pai me ajudasse a alugar um novo lugar para morar, já que minha mãe se mudaria em breve e a casa onde moramos é muito grande para morar sozinho.

Aceitei as explicações de meu pai, apesar de ter em mente que sua relutância em me apoiar no aluguel de um quarto não era porque não pudesse fazê-lo, mas porque simplesmente não lhe agravada a ideia. Chegamos à cidade e depois de uma malsucedida tentativa de visita a uma tia, partimos para outro lugar. Tia Divina estava em casa, ficamos um bom tempo conversando e tomando, mais uma vez, café da manhã.

Neste ínterim, liguei para um primo porque o cabo do microfone que conseguimos emprestado estava estragado. Ele tinha outro cabo, também avariado, mas na esperança que desse certo me propus a fazer um teste mesmo assim. A intenção era usar o mesmo esquema de captação para todos os nossos entrevistados – mesmo equipamento de áudio - e garantir uma qualidade homogênea de som.

As conversas evoluíram de modo que outros tios, recém-chegados do exterior, convidaram-nos para almoçar em família. Demoramos muito tempo para comprar a comida, e ficava cada vez mais tarde. Às 13h e o almoço ainda não havia começado a ser preparado e eu começava a me preocupar com o tempo, pois demoraríamos para começar a filmar.

Esse percurso foi, também, uma espécie de preparação. A casa que visitaríamos está presa como ferro nas minhas memórias mais vívidas de infância. É a casa dos meus tios preferidos, onde, nas férias, eu passava mais tempo; dos primos mais próximos em idade. Ali, também, meus avós moraram por bom tempo; de algum modo, tudo ali tem um traço de memória, boa memória. É como se fosse a casa em que vivi a minha vida inteira, apesar de nunca ter morado lá.

Minha irmã ligou, pedindo que nós a buscássemos em Goiânia com meu sobrinho ainda nos primeiros meses de vida. Retornamos com um carro emprestado e no caminho meu pai já perguntava sobre o documentário e o trabalho que haveria de ser feito. Era notável o efeito que a ideia de um filme sobre sua vida lhe causava. Misto de acanhamento e profundo interesse, reiterado várias vezes, quando, propositalmente, esclarecia aos demais que deveríamos ir embora para gravar um filme sobre sua vida.

Depois do almoço fomos todos para casa que agora pertence ao meu pai e que anda vazia porque outro tio com quem meu pai dividiu a compra do imóvel está de viagem e demorará um bom tempo para voltar. Abrimos as portas e janelas, saí logo à procura de um lugar para a entrevista.

Escolhi o alpendre, primeiro porque o lugar agradava a meu pai. Já estava tarde, a luz era melhor e além do mais eu pensava que não iria gravar durante muito tempo. Com o equipamento montado, perdemos cerca de meia hora com problemas técnicos. Não foi possível usar o microfone *shotgun*²³, o jeito foi usar os microfones embutidos do gravador externo de áudio, mesmo que o som saísse prejudicado pela ambiência²⁴, o que de fato ocorreu; havia um galo no vizinho que não parava de cantar e quando não era o galo, começavam os cachorros. Mas minha irritação com os ruídos acabou perdendo-se no crescente interesse pela conversa.

Escolhi a cadeira de balanço do meu avô para que meu pai se sentasse, de fato, ele ficou mais solto, entretanto, descontava sua ansiedade no vai e vem da cadeira e mesmo que eu pedisse para se movimentar menos, logo perdia o controle novamente; decidi não interromper mais.

Gravamos a primeira pergunta duas vezes. Da primeira vez, esqueci, por descuido, de ligar o gravador de áudio. Não foi de tudo ruim, apesar de uma leve irritação por parte do meu pai, foi importante para quebrar a solenidade do começo. Quando fiz as primeiras perguntas, ele logo se pôs a pensar com força, a testa enrugada, visivelmente embaraçado, sem saber por onde dar o primeiro passo. A repetição deu-lhe certa familiaridade e a partir de então, a entrevista seguiu bem.

Ele mal olhava para câmera, posicionada levemente em diagonal. Olhou para frente, como se o passado estivesse diante de si, conversando com um interlocutor imaginário. Foi muito claro que ele não respondia as perguntas para mim, mas sim para alguém além, no futuro, como se respondesse a um neto ou a um possível espectador.

Aqui, é preciso esclarecer, eu e meu Pai, não fomos muitos próximos. Tivemos momentos que guardo com apreço, bons momentos de pai e filho. Mas logo após a separação e a minha consequente mudança para Goiânia, a relação que não era tão próxima acabou por se distanciar ainda mais. E ainda, meu Pai foi sempre figura forte, o capitão do exército, o homem que venceu

²³ Microfone direcional, usado em situações em que se deseja captar uma fonte sonora específica minimizando o melhor possível a captação dos demais ruídos próximos.

²⁴ Ruídos próprios do ambiente.

na vida, e agora, ali diante da câmera, foi a primeira vez em que vi nele um homem comum, representando simplesmente, a figura de pai.



Descobri pela primeira vez muitos detalhes de sua vida, outra pessoa, que talvez não tive olhos para ver, mas que de repente revelava-se a mim. Um homem de discurso amoroso e brando, deixando a austeridade que sempre teve com seus filhos. Despindo-se da figura de um homem sem embaraços e revelando sua fragilidade; as incertezas e indefinições que marcaram seu destino.

Não pude deixar de notar que no íntimo, o que meu pai fazia era deixar um testamento. Um testemunho do que viveu e como compreendeu a vida. Meu pai já perdeu pai e mãe. Meu avô paterno faleceu em fevereiro deste ano, morreu dormindo. Ainda no afã dessa ausência ainda tão urgente, também, neste ano, meu pai ganhou o primeiro neto. Entre o que se ganha e o que se perde, vejo que meu pai já fala como alguém que sente muito próxima a realidade da separação definitiva. Ele vem fazendo isso não apenas diante da câmera, mas ali, foi ainda mais visível.

Muito estranho notar que, de fato, enxerguei, outra pessoa em meu pai, um outro lado que antes nunca havia observado. Revendo as imagens logo após a captura e mesmo no visor da câmera, percebi feições, fisionomias que até então desconhecia. Pode ser que eu nunca tenha me

dedicado a passar tanto tempo apenas observando seu rosto e seu jeito. Mas o fato é que de maneira cômica, eu que sempre o achei muito diferente dos demais irmãos, reconheci naquele momento os mesmos traços dos meus tios e tias no seu rosto. Eu o senti mais próximo. Conheci mais do homem que chamo de pai. A experiência documentária é realmente transformadora, e foi nesse momento que compreendi isso claramente.

No papel de entrevistador e pela ocasião do filme, foi mais fácil fazer perguntas e adentrar em certas questões que de outra maneira certamente não seriam feitas ou abordadas. Por isso, sobretudo, a entrevista transformou-se em um momento de descoberta. Foi a primeira vez em que toquei no assunto de como ele havia conhecido minha Mãe. Um assunto que ainda é doloroso para mim e imagino que também é delicado para ele, por que afinal, hoje são separados, e o processo de separação não foi tranquilo. Então, vê-lo recontar essa história, nas palavras dele: "passando o filme", me pegou em uma situação em que se misturam medo e curiosidade. Afinal, essa também é a minha história, sendo contada por uma perspectiva inédita. Eu descubro mais de mim nas circunstâncias da vida dele e como somos irremediavelmente parecidos.

A entrevista foi se estendendo e quando terminamos já era praticamente noite. Tanto que para gravarmos as últimas perguntas mudamos de lugar e fomos para debaixo da lâmpada. Foi engraçado vê-lo com pudor, com medo de contar das caçadas e das histórias de pesca por medo do IBAMA²⁵ e para não deixar uma má impressão na sua tentativa de parecer politicamente correto.

Mas sua mais inesperada reação veio ao final de tudo, quando já havíamos feito todo questionário. Ele quis ouvir os áudios. Preparei o aparelho com um fone de ouvido e ensinei como controlar. Enquanto eu guardava o restante dos equipamentos, meu pai ficou ouvindo, admirado com o resultado. Falando ora que a qualidade era muito boa e ora que não imagina que sua voz fosse daquele jeito, tão bonita, que parecia até mesmo voz de filme. Ficou ali, de pé, com o gravador na mão, em silêncio, até se cansar e depois se sentou; vez ou outra deixava escapar um riso, mas com o sorriso sempre esboçado nos lábios enquanto escutava. É como se desse conta do valor de sua própria história. Foi aí que percebi que enquanto ria, tinha os olhos fundos marejados de lágrimas. O homem que nunca chora, chorou.

4.2. Gravação: Clédio Paiva

²⁵ Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

Goiânia, 15 de Setembro de 2013.

Era domingo de sol, nos reunimos às 10h para começar as gravações com meu pai, Clélio. Conseguimos emprestado um microfone *shotgun* que facilitaria na captação do áudio, só que mais uma vez tivemos problema, identificamos um chiado, e decidimos utilizar o gravador de som externo.

Antes de começar a gravação meu pai me perguntou como era para se vestir, eu disse que seria da forma mais confortável possível. Ele, que foi empresário praticamente a vida toda, colocou sua “farda” de sempre: camisa de manga longa, calça jeans, sapatos e uma caneta no bolso, prevalecendo o que me ensinou a vida toda “a primeira impressão é a que conta, você tem que passar uma boa imagem para os seus clientes”. Além disso, os questionamentos eram constantes sobre “Quais são as perguntas? O que você vai me perguntar? Preciso me preparar para responder da melhor forma possível.”. Respondi que seria uma entrevista sobre a vida dele, e que era parte da proposta as perguntas serem feitas na hora, caso ele não quisesse responder algo, não seria necessário. Neste momento notei que eu tive a quem puxar, e que assim como ele, eu gostava de situações previsíveis em que pudesse, mais facilmente, manter o controle.

Enquanto meu pai se arrumava, fomos procurar o melhor local para a gravação, que deveria ser claro, bonito, confortável. Queríamos gravar na cozinha, que tem paredes revestidas de azulejo, onde a fotografia se tornaria bonita, mas por ela não ser espaçosa e pouco confortável, optamos pela sala. Organizamos a disposição, o João ficou responsável pela câmera, a Mariana pelo áudio e eu o entrevistaria.

Começamos a entrevista. Notei que meu pai estava inseguro e nervoso (coisas que um homem de negócios jamais poderia ser) e fazia brincadeiras tentando se esquivar das perguntas. “Eu quero que você me conte o seu nome, de onde você veio e aproveite para me falar sobre sua infância”, a primeira resposta foi bem curta. Eu tive que o estimular para falar mais. Ele falava devagar, da forma mais correta possível, como se estivesse em uma entrevista para televisão, tentando mostrar que era culto e otimista, resistindo a falar sua intimidade. “Tinha tantas lembranças boas... lembrar de alguma coisa para chorar, não lembro, guardei sempre as boas lembranças”, como muitas pessoas, ele também achava que para falar da própria vida era

necessário ter dose de drama e choro e expliquei que não era a proposta do documentário. Nós gostaríamos que fosse o mais próximo do real.

Para deixá-lo mais a vontade, tentei ser mais pessoal ainda, e provoquei as próximas falas pontuando fatos da infância que eu já conhecia, além de citar nomes de pessoas que eram de nossa família. “E (...) aí agente vai contando as coisas. Vai aparecendo ideias, lembranças” a partir daí notei que ele estava bem mais a vontade. “Temporona” e “cascaiado”, as palavras corretas já tinham sumido, a concordância verbal também, as risadas vinham e o linguajar do interior de Goiás já tinha se revelando, aquele sim era meu pai contando sobre sua vida.

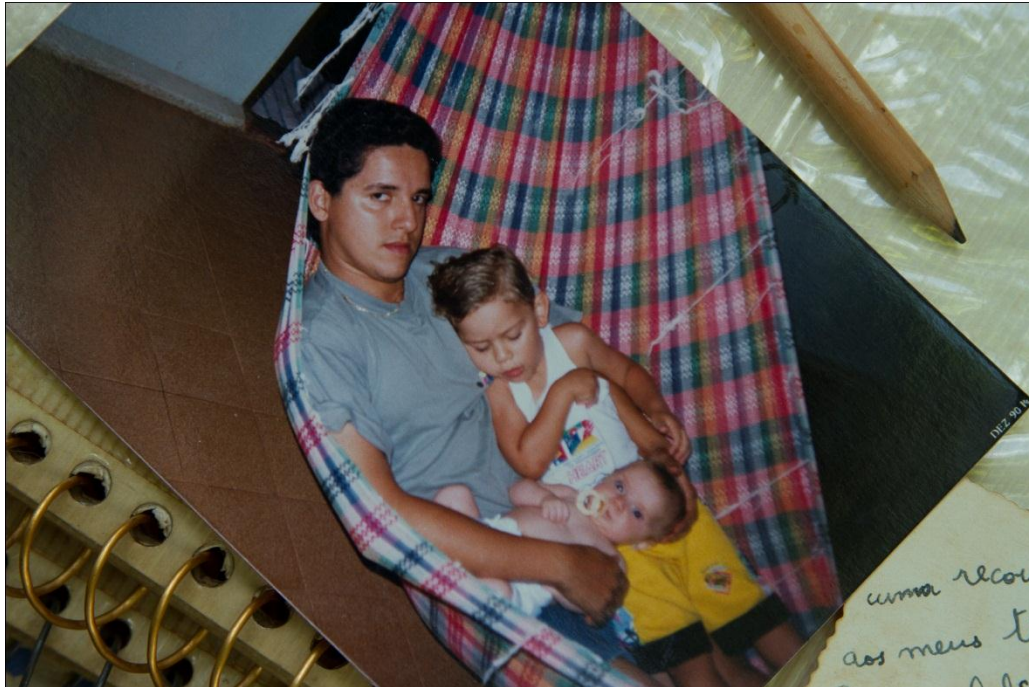
Na segunda pergunta, sobre as profissões, notei que ele já estava bem mais solto e dava detalhes. Para mim essa foi a parte mais inquietante da entrevista, pois parecia que naquele momento ele desabafava suas histórias mais íntimas, que eu mesmo nunca havia escutado, e, talvez que ele tentasse esconder até de si mesmo. Percebi um pouco de rancor na sua voz, como se a “vida boa” que ele não pode ter, fosse consequência das más escolhas e das oportunidades que deixou passar na adolescência.

Chegamos à pergunta que para mim seria a mais polêmica: “Me conte um pouco como conheceu minha mãe”. Meus pais são separados há nove anos, não existe rancor um pelo outro, mas cada um seguiu sua vida, e a atual esposa do meu pai estava em casa, escutando toda a entrevista. Me surpreendi com o carinho que ele falou da minha mãe, com a felicidade que falava sobre o tempo em que se conheceram. No início fiquei desconfiado, suspeito de que ele falava tão bem por causa da minha presença, mas depois percebi que foi tudo muito sincero. Eu não quero comentar mais sobre esse assunto, próxima pergunta.

Perguntando ao meu pai sobre os filhos, não tive a reação que esperava. Durante a filmagem, percebi que como todo pai, ele quer proteger a sua prole e mostrar para todos que ele tem os melhores filhos do mundo. Vi muito mais um pai que dava indiretas em seu filho caçula que o entrevistava, do que um pai que contava “imparcialmente” quem eram seus filhos.

Confesso que fiquei com ciúmes, pois ele falava com mais detalhes do meu irmão do que de mim. Quando falava do meu irmão, que também se chama Clédio, mais conhecido como “Cledim”, contava com mais detalhes, tudo fluía melhor. Quanto a mim, ele misturava os acontecimentos e como ele mesmo disse “O Gabriel, não tenho muita lembrança dele não..”. Mas isso me lembrou uma situação engraçada. Atualmente o Cledim mora com minha mãe e eu moro com meu pai. Aparentemente, meu pai não tem grandes conflitos com meu irmão, e nem eu tenho

com minha mãe, mas quando a lógica se inverte, a casa cai. Acho que se fosse eu entrevistando a minha mãe, ela falaria mais de mim e menos do meu irmão. Fiquei surpreso com essa constatação.



As últimas perguntas foram chegando e percebi que todos já estavam cansados e famintos, até meu pai, que começou a ser menos detalhista nas respostas. Pescar para o meu pai sempre foi uma terapia, mas desde que ele mudou para Goiânia, pescou pouquíssimas vezes. Achei interessante porque a maioria das histórias que ele contou, envolveram a represa da fazenda da minha avó materna, um dos lugares mais nostálgicos para mim, que foi inclusive o lugar em que ele me ensinou a pescar.

Quando perguntei ao meu pai como ele se enxerga e se ele se considerava feliz, vi que as respostas vieram com dificuldade. Não que ele estivesse tentando mentir. Penso que para responder essas perguntas é necessário em um primeiro momento se convencer para depois tentar convencer o outro. Depois de tanto falar e não dizer nada, ele diz “Não tenho o que reclamar da vida, porque a vida tem sido boa de mais para a gente”, uma frase clichê para muitos, mas que o deixou pensativo por um bom tempo.

Com o fim da entrevista meu pai fez questão de mostrar as fotos no computador, percebi que ele tinha se lembrado de muita coisa boa, e que tudo aquilo o tinha, feito bem. Logo em seguida ele pega o celular e começa a ligar para as minhas tias, contando das histórias que tinha recordado, das fotos que tinha revisto.

4.3. Gravação: Ronan de Moura

Goiânia, 16 de Setembro de 2013.

Combinei com os meninos o dia e hora da gravação, mas tive que remarcar para mais tarde porque o meu pai tinha uma consulta médica e chegaria depois das 14h em casa. Enquanto ele não chegava fomos conversando sobre as nossas próprias vidas, sobre como estava no trabalho e em casa, ao mesmo tempo em que, entre reclamações e risos, discutimos questões técnicas (onde seria melhor gravar, que planos poderíamos fazer e qual a melhor forma de fazê-los, como gravar o áudio, etc.).

Mais uma vez, tivemos problemas com o áudio. As duas tentativas anteriores de gravar com o *shotgun* foram fracassadas devido ao cabo do microfone estar estragado. Nós havíamos conseguido outro microfone emprestado, mas ele também não deu certo porque o cabo era muito curto e não conseguiria alcançar o raio necessário para deixar o áudio bom.

Voltamos para o gravador externo de áudio e o utilizamos tentando fazer com que a casa ficasse no maior silêncio possível. Isso incluía deixar o cachorro quieto, rezar para as galinhas e os passarinhos não cantarem o tempo todo e pedir para o resto da família ser cuidadosa com os ruídos.

Até então eu não havia comentado absolutamente nada com o meu pai sobre as gravações, ele observava os movimentos da casa e ficava alerta percebendo que alguma coisa não estava no lugar certo. Antes disso, eu tinha conversado com o Gabriel e o João e falei que queria que fosse surpresa, que eu não tinha comentado nada e que só falaria na hora da conversa.

Talvez tenha sido presunção minha invadir de forma tão brusca o dia e intimidade do meu pai, sem dar nenhuma prévia do que estaria por vir. Mas, naquele momento, quis fazer desta forma e fiz. Apenas na hora em que ele sentou no sofá e nós apontamos a câmera que eu fui

explicar o que estávamos fazendo. Ele me olhou com olhinhos de orgulho e desespero e eu fingi que não estava notando nada.

Como meu pai já havia feito um documentário para mim, chamado João Alfaiate, tinha plena certeza que a câmera e sua desenvoltura não seriam de forma alguma um problema. Ainda mais, considerando que, para as filmagens do João Alfaiate eu pedi a ele que fingisse ser um alfaiate. Entre verdades e mentiras ele falou mais de 50 minutos, sem parar, assumindo o papel com toda sua alma.

Ele ficou tão satisfeito com seu desempenho que, ainda hoje, entra no *youtube*²⁶ para verificar quantas visualizações o filme já alcançou. Às vezes ele comenta com a família “nossa 270 pessoas assistiram o filme.” Essa atuação influenciou muito na minha postura para essas novas filmagens. Depois do João Alfaiate tive plena certeza de que meu pai se sairia bem em qualquer situação que eu o colocasse, e, nesse exercício de reflexão, tendo a crer que foi por isso que não quis falar nada sobre o projeto do documentário.

Começamos a colher o depoimento e em determinado momento, mais ou menos uns 5 minutos depois que começamos a gravar, notei que meu pai estava ansioso, titubeava um pouco a responder e se atrapalhava entre uma lembrança e outra. Imagino que apenas eu, que o conheço, tenha percebido isso tão profundamente a ponto de pensar que havia, para além das câmeras, alguma coisa errada. Talvez os ‘espectadores’ do filme, caso percebessem, pensassem que o tal nervosismo fosse decorrente de um incomodo com a câmera. Eu sabia que não era isso, mas não quis interromper pensando nos prazos que tínhamos para terminar o filme e deixei as coisas acontecerem. Afinal de contas, documentário é assim, sempre sob o risco do real.

Depois de uns 20 minutos de depoimento, entre uma mudança de câmera e outra, meu pai perguntou: “Já acabamos, né?!”. Nesse momento, me dei conta de que realmente tinha alguma coisa errada. Eu falei: “Falta pouco, vamos continuar”. Ele levantou, bebeu uma água e voltou. Continuamos a entrevista, e meu pai, suavemente, tentou parar mais umas duas vezes, e eu forcei para que continuássemos.

Terminamos de colher o depoimento, isso já era fim de tarde e começava a ficar complicado filmar por causa da luz natural que já se despedia. Quando anunciamos que havia acabado, meu pai se levantou e ficou um pouco na cozinha, bebeu água, sentou a mesa e ficou lá

²⁶ YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital.

um tempinho. Nós deveríamos filmar imagens de apoio, mas eu não insisti, senti que já tinha extraído todas as forças dele.

Nós guardamos os equipamentos e fomos para o meu quarto conversar. Os meninos gostaram das imagens e não toquei no assunto do nervosismo do meu pai. Pensei que fosse um reflexo dos meus olhos sobre ele e resolvi ficar com isso guardado. Meu pai sempre confiou bastante em mim, nossa relação é boa, e quis deixar esses fatos “escondidos” como se fossem nosso segredo.

O João e Gabriel foram embora e eu sentei na sala para ver novela em um dos momentos de interação em que a família toda se reúne. Meu pai aparentemente continuava inquieto e pensativo. Algum tempo depois fui à cozinha. Ele foi também e me disse bem assim, baixinho, para que ninguém o ouvisse: Minha filha ficou bom? É que o papai não está muito bem hoje e senti que não ficou legal. Você tem certeza que está bom? Eu falei: ficou ótimo, pai! Pode ficar tranquilo. Aconteceu alguma coisa com o senhor? Ele respondeu algo como: está tudo bem. Fui ao médico e fiquei meio assim. Estou muito cansado. Se você precisar regravar porque ficou ruim não tem problema, é só avisar.



Quando terminamos de conversar fiquei pensando se eu havia feito a coisa certa em insistir tanto para gravar e até agora não cheguei a nenhuma conclusão. Creio que isso, de alguma forma ou de outra, faz parte do fazer audiovisual, e, também, do meu amadurecimento.

4.4. Edição

Anteriormente, apresentamos os diários de gravação, agora vamos tratar de um relato mais técnico ao abordar o processo de realização que resultou na forma final do filme. A primeira escolha importante foi o processo de delimitação do tema, que culminou na escolha da relação entre pais e filhos no contexto familiar.

A partir de então, de posse do tema e já com os personagens selecionados, nossos próprios pais, já tínhamos em mente uma ideia de como seria o filme, a partir da qual desenvolvemos o projeto apresentado no capítulo anterior. Bem como, do tipo de imagens que possivelmente seriam usadas como material de composição: imagens de arquivos (fotos e fitas VHS), recursos de banco de imagens e novas imagens dos nossos pais registrando seu cotidiano. Utilizamos a entrevista, recurso amplamente empregado pelo documentário, para captar as primeiras imagens.

Nós formulamos conjuntamente um pequeno questionário base para a realização das entrevistas, através do qual fosse possível abordar temas importantes como: infância, vida profissional, tempo de escola, casamento, experiências marcantes com os filhos e educação familiar. Cada filho seria o responsável por entrevistar o próprio pai e o restante da equipe se encarregaria das partes técnicas de captação de imagem e som.

Não contávamos, no entanto, com um acontecimento no decorrer do processo de produção, quando as entrevistas já haviam sido finalizadas, que alterou drasticamente o projeto. Todo material captado foi reunido em dois HDs externos, que, por sua vez foram roubados durante assalto a mão armada. Deste material só nos restou os áudios das entrevistas, dos quais mantínhamos uma cópia em um servidor na internet. Perdemos nossa principal fonte de imagens e não seria possível captá-las novamente, já que os pais sequer moram todos no mesmo estado e nem havia tempo hábil para tal.

A solução encontrada consistiu em, a partir dos áudios que ainda nos restaram, criar um roteiro, através do qual, procuraríamos captar mais imagens. Desta vez, não dos nossos pais concedendo entrevistas, mas imagens não mais sincrônicas, que ao invés de se prestarem à

simples ilustração ou exemplificação do que ouvimos, permitissem relações mais complexas e multiplicadoras dos sentidos possíveis nesse encontro entre a banda sonora e a imagética.

Seguimos nosso relato falando da concepção do roteiro. Para dar seguimento a esta parte, foi indispensável o tratamento do material em áudio das entrevistas. Todo material foi analisado e transcrito. Produzimos um documento que especificava cada fala e, ainda, continha uma marcação de tempo que indicava onde começava cada uma delas. A partir da leitura das transcrições, iniciamos um processo de seleção e separação dos trechos mais significativos.

Como em um jogo de quebra cabeça, selecionamos partes avulsas, com as quais fizemos um experimento de roteiro de edição. Os trechos selecionados da fala de cada um dos pais foram separados por temas: família, infância, casamento, filhos e memória. Tentamos encontrar pontos de encaixe entre as partes, que foram organizadas e reorganizadas, de modo a explorar possibilidades narrativas.

Estruturamos o roteiro em blocos falados, separados por interlúdios, que seriam uma espécie de "respiro", sem narração. Trabalhamos em uma ordem dentro dos blocos de modo que, em cada um deles, pudéssemos mesclar e distribuir igualmente as vozes dos três pais e ainda, abordar os cinco temas escolhidos. Ou seja, cada bloco estrutura-se de cinco partes que, dispostas sempre na mesma ordem, relacionam as cinco temáticas predeterminadas, mas que aparecem no filme alternadamente nas vozes de nossos pais.

O roteiro, produto, deste processo acima descrito, foi o ponto de partida um esboço das imagens que ainda precisávamos captar. Ou seja, a partir do áudio montado fomos levados à refletir em torno de que tipo de imagens o filme nos pedia, levando em conta a nossa proposta estética e as referências que assumimos durante a nossa fase de pesquisa teórica. E assim partimos para a captação de novas imagens e para a busca de mais material de arquivo de cunho pessoal que auxiliassem na fase de composição do filme. Nessa escritura viva que se faz no encontro de cada trecho de imagem e som selecionado, cada qual com sua devida importância, buscamos imprimir um ritmo dinâmico às imagens. Arranjo esse que garantisse à forma do filme uma representação estética da maneira que opera o nosso pensamento, ao tentar cruzar tantas histórias, enquanto revisitamos memórias.

Considerações finais

As palavras que porventura tenham nos faltado durante a vida, em *Pai nosso*, encontraram espaço para falar através das imagens. Descobrimos no documentário o lugar para realizar o desejo de homenagear os nossos pais, e ao fazer isso, podemos experimentar as potencialidades do domínio.

Por potencialidades compreendemos: a liberdade criativa e a capacidade de se reinventar que o documentário proporciona; a possibilidade de causar transformações em um âmbito íntimo e estritamente pessoal tanto nos espectadores quanto nos realizadores; e, principalmente, a sua vontade de reescrever o mundo, de usar a sua matéria para fazer com que haja filme.

Refletir acerca do conceito de documentário, seus modos e sua relação com o cinema doméstico foi importante para abrir caminhos que auxiliassem na formação do olhar, gerando um filme que é produto do afeto, mas que, por outra parte, não deixa de ser fruto de um trabalho de pensamento crítico. O que inclusive, nos levou a diversas vezes, durante o caminho, reconhecer que precisávamos rever nossas estratégias e abordagens ao estar sob o risco do real, como diria Comolli. Almejar que o produto final fosse idêntico ao projeto de documentário talvez fosse assumir que o processo não tinha nada a nos ensinar.

Portanto, concluímos que o domínio documentário não é prejudicado pelo fato de não haver uma conceituação concreta e precisa do termo, mas pelo contrário, o faz maleável a ponto de suas potencialidades serem amplificadas. Ou seja, a dificuldade de conceituá-lo o transformou no campo das possibilidades, das experimentações. E, nesse sentido, para nós, reconhecer o documentário enquanto um lugar de encontro que propicia o compartilhamento do olhar, e da vida, com os sujeitos filmados seja a maior lição aprendida.

Isso pois o processo, por meio da reflexão e feitura do filme, teve a força de nos aproximar e conhecer melhor nossos pais, bem como os colegas que assumiram juntos esse desafio. Aproximação essa que leva, de certa forma, a ruptura. Ou seja, aqui *Pai nosso* cumpriu também a função de nos permitir enxergar uma imagem um pouco mais nítida de nossos pais. E, assim, descobri-lo enquanto um homem comum, desmitificando a imagem de herói que a maior parte dos pais costuma carregar em seus ombros. Ruptura que nos leva indiretamente a uma nova aproximação: a qual vemos como oportunidade de investir em uma relação ainda mais profunda, em virtude da maturidade que vamos alcançando pouco a pouco.

E, simultaneamente, cremos poder dividir essa experiência com aqueles que entrarem em contato com a obra, considerando que essa (des)construção da figura paterna tende a ser universal, transcendendo a nossas experiências particulares, na intenção de afetar a qualquer um. Já que todos, na presença ou mesmo na ausência, possuem um laço paterno. Meu pai, nosso pai, *Pai nosso*.

Referências bibliográficas

ÁLVAREZ, Efrén Cuevas. De vuelta a casa: Variaciones del documental realizado con cine doméstico. In: ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (Org.) **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporâneos**. Madrid: Ocho y médio, libros de cine, 2010.

AUMONT, Jacques; MARRIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-cinema permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2010.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (Org.) **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporâneos**. Madrid: Ocho y médio, libros de cine, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora. SENAC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Cauiby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo, Itaú Cultural, 2007.