



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

JÉSSICA CHRISTINA DE LIMA BARROS

SE FOSSE ONTEM, EU LEMBRAVA

Realização de um documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si

Brasília
Dezembro de 2020.



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Habilitação em Audiovisual

JÉSSICA CHRISTINA DE LIMA BARROS

SE FOSSE ONTEM, EU LEMBRAVA

Realização de um documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si

Brasília
Dezembro de 2020.

SE FOSSE ONTEM, EU LEMBRAVA

Realização de um documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro

Coorientadora: Profa. Dr.a Mariana Souto

Brasília, dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro

Orientador / Presidente da Banca | FAC – UnB

Prof.a Dr.a Mariana Souto

Coorientadora | FAC – UnB

Prof.a Dr.a Prof.a Ursula Rösele

Examinadora | Doutora pela EBA - UFMG

Prof.a Dr.a Helena Santiago Vigata

Examinadora | IL - UnB

Prof.a MSc. Camila Machado

Suplente | Mestre pela FAC - UnB

AGRADECIMENTOS

Poder cursar Comunicação Social foi a realização de um sonho de infância. Esse sonho, agora se torna completo com a realização de um filme importante para minha história. Uma narrativa que demonstra como as pessoas que fazem parte da nossa vida são cruciais em todas as nossas realizações. Por isso, mas não só por isso, eu sou muito grata a todas as pessoas que já passaram pelos meus caminhos, e gostaria de agradecer a todos, pois, sem vocês nada disso seria possível.

Ao meu avô Wilson, por ser a melhor figura paterna que eu poderia ter desejado. Quero dizer que sou grata por seu amor, apoio e companheirismo.

À minha mãe pela fé inabalável que ela tem em mim, sempre me encorajando e fazendo com que eu me mova para a frente. Sou grata pela mulher forte e batalhadora que ela é, que me ensinou que devo dar sempre o meu melhor. E que foi fundamental para que eu chegasse em todos os lugares que eu sempre quis estar.

À minha avó Zelita, que sempre esteve presente, sendo uma avó zelosa e preocupada.

Ao meu tio José Wilson, por ser minha referência de valor moral e integridade. Por estimular e demonstrar a importância do estudo.

À Jaqueline Jubé, por ser uma companheira para todos os momentos, sempre pronta e disposta a ajudar, ao seu lado sinto que é possível construir um mundo melhor. Agradeço por você ter escolhido estar ao meu lado e por ser a minha maior incentivadora.

À amiga Ariane Lamarão, que me acompanha desde o início do curso, e que sempre está disposta a ouvir e auxiliar no que for possível.

Ao meu amigo Gabriel Pimentel, que segue essa jornada comigo desde o começo do curso, e que sempre muito generoso e paciente, foi essencial para o meu sucesso em toda essa trajetória acadêmica.

Aos amigos Filipe Alves, Verônica Lucena e Leonardo Guilherme, por serem fundamentais no meu momento de maior angústia na produção do trabalho de conclusão de curso.

À todos os amigos e familiares que participaram de alguma forma da minha formação.

Ao meu orientador professor Elton Bruno Pinheiro, por me acompanhar por toda a jornada do curso, sempre incentivando e apoiando em todos os projetos, e sendo guia para a construção desse filme.

À minha coorientadora Mariana Souto, por aceitar o desafio de participar de um projeto já iniciado, por sua sensibilidade, conselhos e disponibilidade durante todo o processo.

Ao professor Mike Peixoto pelo grande apoio, auxílio e encorajamento quando o projeto ainda engatinhava.

Às professoras Ursula Rösele, Helena Vigata e Camila Machado, por muito gentilmente aceitarem o convite para compor minha banca e partilhar comigo dessa história.

Por fim, aos docentes, diretores, coordenadores, equipe técnica e administração da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, por toda a contribuição para a minha formação.

RESUMO

O presente projeto relata e busca compreender os elementos fundamentais do processo de realização, em todas as suas etapas, de um curta metragem documental. O objetivo principal foi a realização do documentário intitulado “Se fosse ontem, eu lembrava”, desde a roteirização e produção, até a direção, edição e distribuição. Dentro da narrativa do filme buscamos ressignificar as relações entre a memória e o esquecimento. A compreensão e experimentação do processo de realização deram-se a partir da representação performática poética com abordagem ensaística. O trabalho busca também refletir acerca da construção do documentário em seus diversos modos, da verificação da “verdade documental” e dos seus limites éticos. Além de buscar entender a técnica e os procedimentos que ocorrem na pré-produção, produção, pós-produção e distribuição desse tipo de material. Tais reflexões permitiram o aperfeiçoamento e exercício de diversificados processos que circundam a produção audiovisual. Culminando em uma homenagem afetiva, que tem a esperança de inspirar a produção de novas narrativas.

Palavras-chave: Realização audiovisual. Documentário. Roteiro. Escrita de si. Afeto. Memória.

ABSTRACT

This project reports and seeks to understand fundamental elements of the process of realization, in all its stages, of a short documentary film. The main objective was to make the documentary entitled "Yesterday, I'd remember", from scriptwriting and production to directing, editing and distribution. Within the narrative of the film we seek to resignify the relationships between memory and oblivion. Through the comprehension and experimentation of the process of realization from the poetic performatic representation with essay approach. The work also seeks to reflect on the construction of the documentary in its various modes, the verification of "documentary truth" and its ethical limits. Besides seeking to understand the technique and procedures that occur in the pre-production, production, post-production and distribution of this type of material. Such reflections allowed the improvement and exercise of diversified processes that surround the audiovisual production. Culminating in an affective homage, which has the hope of inspiring the production of new narratives.

Keyword: *Audiovisual realization. Documentary. Script. Self writing. Affection. Memory.*

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 – Retrato de Jéssica recém-nascida e seu avô Wilson, ao lado de seu papagaio de estimação	45
Figura 2 – Plano de fotografia 3x4 do avô Wilson	58
Quadro 01 – Síntese dos objetivos da pesquisa	15

SUMÁRIO

PARTE I – ANTECEDENTES	10
1 CONTEXTUALIZAÇÃO	10
1.1 SURGIMENTO DA IDEIA	10
1.2 O OBJETO DE ESTUDO	12
1.3 O PROBLEMA DE PESQUISA	12
1.4 OBJETIVOS DA PESQUISA	13
1.5 JUSTIFICATIVAS	14
1.6 ESTRUTURA DO TRABALHO	15
PARTE II – EIXOS DE ARTICULAÇÃO TEÓRICA	16
2 CONCEITUAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO	16
2.1 MODOS DE DOCUMENTÁRIO	19
2.1.1 Modo performático	20
2.1.2 Modo poético	21
2.1.3 Filme ensaio	22
2.1.4 Escrita de si	23
2.1.5 Documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si	26
2.2 AUTOBIOGRAFIA ENQUANTO GÊNERO	27
2.3 ROTEIRO DOCUMENTAL	30
2.4 MEMÓRIA E MEMÓRIA DOCUMENTAL	33
2.5 ÉTICA DOCUMENTAL	35
PARTE III – REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO	39
3 ETAPAS DE PRODUÇÃO E BREVE PLANEJAMENTO DE DISTRIBUIÇÃO	39
3.1 PRÉ-PRODUÇÃO	39
3.1.1 Proposta de filmagem	41
3.1.2 Pesquisa	42
3.1.3 Argumento e roteiro	46
3.1.4 Personagens	46
3.1.5 Tempo histórico e narrativo	48
3.1.6 O espaço	48
3.1.7 Formatação do documentário	49
3.1.7.1 Início	50
3.1.7.2 Meio	50
3.1.7.3 Fim	51
3.1.8 O Tratamento	51
3.2 PRODUÇÃO	53

3.3 PÓS-PRODUÇÃO	56
3.4 MONTAGEM DO DOCUMENTÁRIO	58
3.4.1 Referências audiovisuais	58
3.4.2 Formatação do roteiro de edição	59
3.4.3 Narração	60
3.4.5 Som	61
3.5 DISTRIBUIÇÃO	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
5 REFERÊNCIAS	71
APÊNDICE	75
APÊNDICE A – STORYLINE	75
APÊNDICE B – ARGUMENTO	75
APÊNDICE C – SINOPSE	75
APÊNDICE D - ROTEIRO LITERÁRIO	76
APÊNDICE E – LISTA DE EQUIPAMENTOS	87
APÊNDICE F – PLANILHAS DE GASTOS	88
APÊNDICE G – VERSÃO REDUZIDA DO MODELO DE BOLETIM DE SOM E CÂMERA	92
APÊNDICE I – TRECHO DA DECUPAGEM TÉCNICA	94
APÊNDICE J – MODELO DOS TERMOS DE AUTORIZAÇÃO	96

PARTE I – ANTECEDENTES

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Aqui discutiremos desde aspectos relativos à motivação inicial para a produção do curta-metragem documental *Se fosse ontem, eu lembrava*, focando desde a escolha do tema, até questões pontuais relacionadas ao objeto de estudo, problema de pesquisa, objetivos, justificativas e estruturação deste trabalho-memorial.

O curta documental “Se fosse ontem, eu lembrava” se propõe a construir uma narrativa sobre afeto e esquecimento, por meio de uma carta audiovisual. A neta Jéssica destina a seu avô um relato de infância, com memórias que serão lembradas e esquecidas.

1.1 SURGIMENTO DA IDEIA

Em abril de 2019, mais precisamente no dia 12 daquele mês, ocorreu, no Anfiteatro 9 da Universidade de Brasília (UnB), uma palestra com João Moreira Salles, documentarista e editor da Revista Piauí. A palestra foi oriunda de uma parceria entre a Universidade e a Revista. Em sua palestra, João Moreira Salles abordou o tema “Documentário, o que é isso?¹”, focando nos fundamentos da construção documental, trazendo uma conceituação tradicional que, no decorrer do processo, foi transfigurada em uma definição mais adequada, segundo ele. Moreira Salles explica que na conceituação tradicional de documentário “eu falo sobre você para eles”, mas que de fato o que se aplica a nossa realidade é “eu e eles falamos de nós para vocês”, pois, em algum nível o diretor também está incluso na obra. No momento aberto a perguntas, o palestrante foi questionado sobre que mensagem pretendia transmitir com seus filmes e, de forma parafraseada, ele disse que “não era Correio para enviar mensagem”.

¹ O conteúdo completo referente ao evento *Parceria da Faculdade de Comunicação com a Revista Piauí* está disponível em: <http://fac.unb.br/parceria-da-faculdade-de-comunicacao-com-a-revista-piaui/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Àquela altura, eu estava produzindo o meu pré-projeto em audiovisual, mas ainda havia um receio sobre a realização de um produto documental. Contudo, a fala de Moreira Salles foi crucial para a minha tomada de decisão, pois motivou diversas reflexões acerca do que se trata o documentário e das suas possibilidades de produção.

Por esse motivo, podemos dizer que a ideia do filme veio do percurso na graduação. O gosto pelo audiovisual veio da infância, seguindo todas as fases de desenvolvimento. A vontade comunicacional sempre existiu, um grande impulso de conexão com o outro. Na vida adulta, houve a descoberta do audiovisual e da capacidade de dizer coisas que não eram fáceis de serem ditas, de forma mais sutil e simbólica.

O curso de audiovisual possibilitou o exercício das habilidades artísticas ligadas a *design* e direção de arte, a aprender sobre como desenhar com a luz e construir com o som e, sobretudo, a perceber que essa difícil arte que se apoia em muita técnica pode ser fundamental para mudança de horizontes e criação de paradigmas, pelo fato de estarmos vivendo em uma realidade em que as estruturas de opressão sobrepujam e silenciam indivíduos que vivem à margem do padrão imposto.

Deste modo, o trajeto foi essencial para mostrar que mesmo quando há dúvidas sobre o fazer cinema, sobre capacidades e limitações, devemos e podemos nos rebelar até contra nós mesmos e produzir, criar e dar vida a histórias que não seriam contadas. Nesse processo, percebemos que não haveria tempo para realizar o filme que queríamos se não fosse o hoje. O filme não poderia esperar, tendo em vista que para contar essa história, fazia-se necessária a presença física do avô, não apenas memórias dele.

Acreditando no poder de afeto do audiovisual, decidimos realizar o produto fílmico documentário. A escolha pelo formato documentário se deu pela necessidade de criação de novas memórias, pois, no filme documental é possível gerar com uma maior facilidade, novos registros de cotidiano e afeto reais, sem a carga encenada do filme ficcional. Com um filme ficcional essas novas memórias estariam limitadas. Só com o documentário poderíamos registrar novas lembranças do avô, para além daquelas que estão na mente e nos registros do passado. Por isso, decidimos fazer o *Se fosse ontem, eu lembrava*. Um filme sobre amor e

memória, em que a personagem principal e realizadora, que aparece indiretamente, apresenta aspectos de sua infância em uma casa de quintal grande, onde morava com a família. Uma família na qual seu avô também é seu pai e seu melhor amigo.

1.2 O OBJETO DE ESTUDO

O objeto de estudo aqui delimitado é a realização, em todas as suas etapas, de um curta-metragem documental, com base na produção fundada em temática autobiográfica, sendo esse aspecto autobiográfico um tanto volátil, ou de atravessamento. O que queremos dizer com isso é que a narrativa acontece dentro do universo autobiográfico, entretanto, não está centrada na autobiografia. Uma vez que, apesar da sua articulação autobiográfica, o foco é além de olhar para si, olhar para o outro. Sendo o outro não apenas um agente social de causalidade, mas, de fato, um participante pelo qual transpassa o afeto e a intimidade. Deste modo, é possível dizer que a narrativa parte da autora como documentarista e personagem, em busca do olhar para o outro (o avô).

Sendo assim, o eixo de articulação para a reflexão sobre o gênero autobiografia dá-se a partir de leituras de Bill Nichols, Fernão Ramos, Michael Renov, Sandra Straccialano Coelho; realiza-se ainda uma pesquisa acerca do gênero documental performático poético com abordagem ensaística, colocando-o em diálogo com o viés autobiográfico, tendo como pano de fundo a relação entre as personagens, com tensionamento trazido pelo mal de Alzheimer, doença que acomete uma das personagens. Aborda-se também o papel do roteiro e da memória dentro da construção narrativa documental.

1.3 O PROBLEMA DE PESQUISA

Como se configura o processo de realização de um vídeo documentário performático poético com abordagem ensaística, e como este pode contribuir para a produção de um projeto audiovisual autobiográfico?

Outras duas questões acessórias, para as quais buscaram-se respostas ao longo da pesquisa e da realização audiovisual aqui empreendida são:

- Quais as possibilidades e limites da representação performática poética com abordagem ensaística para um vídeo documentário em que uma de suas personagens centrais está acometida pelo Alzheimer?

- Que eixos de articulação teórica podem/devem subsidiar a realização de um vídeo documentário autobiográfico que coloca em diálogo a escrita de si, a memória e o esquecimento?

Isto posto, foi possível, de modo mais pontual, a reflexão sobre os objetivos da pesquisa.

1.4 OBJETIVOS DA PESQUISA

Os objetivos delimitados para a consecução do presente trabalho estão sistematizados no Quadro 1, a seguir:

Quadro 01 – Síntese dos objetivos da pesquisa

A presente pesquisa e produção se propôs a:	Realizar (roteirizar, produzir, dirigir, editar, distribuir) um vídeo documentário autobiográfico, tendo como pano de fundo a questão da memória e do esquecimento que permeiam as relações de afeto da autora com uma personagem acometida pelo mal de Alzheimer.
Com a finalidade de:	Ressignificar , por meio de um relato audiovisual (vídeo documentário), relações entre a memória e o esquecimento, a partir de uma escrita de si, dentro de cenário adverso, no qual a fonte da memória já não a detém.
Para:	Compreender e experimentar o processo de realização de uma obra audiovisual documental a partir da representação performática poética com abordagem ensaística.

O que permitiu:	<p>Refletir analiticamente tanto sobre as possibilidades de construção narrativa dentro da proposta documental de modo não usual, quanto, compreensivamente, verificar onde se situa a chamada “verdade documental”, a liberdade do documentarista e os limites éticos da produção desse gênero. Ademais, a realização de “<i>Se fosse ontem, eu lembrava</i>” permitiu-me aperfeiçoar conhecimentos em diferentes etapas da realização audiovisual, incluindo uma aproximação articulada com a questão da pesquisa. Não obstante, ofereceu-me a oportunidade de exercitar a escrita de si, homenagear importante personagem da minha história de vida pessoal e de reforçar a vocação para o audiovisual e perceber o quanto universidade, audiovisual e vida são dimensões que, quando se entrecruzam de modo articulado e afetivo, ganham mais valor, significado e podem, inclusive, ajudar a contar boas histórias e/ou a inspirar a produção de narrativas.</p>
-----------------	--

Fonte: Elaboração da autora.

1.5 JUSTIFICATIVAS

A escolha do meio audiovisual para realização do projeto de conclusão de curso se deu pelo intuito de explorar/experimentar a linguagem audiovisual de modo a realizar uma aplicação prática dela.

Quanto ao gênero, o documental foi escolhido em detrimento ao ficcional, tendo em vista a possibilidade de realizar uma aproximação maior das personagens, por se tratar de uma narrativa pessoal. Por essa mesma justificava, deu-se a opção pela produção de uma autobiografia pela condição autorreflexiva da obra proposta.

Em virtude das características presentes na narrativa, foi escolhido como aporte teórico complementar ao documentário, a escrita de si, que atuou de forma transdisciplinar ao ser adaptada para a produção de um documentário, por intermédio da elaboração de uma carta roteirizada, escrita pela autora do filme para a personagem Wilson, seu avô. Houve um casamento teórico da escrita de si,

elucidada por Foucault (1992), e da narrativa documental situada como gênero audiovisual.

O fio condutor da pesquisa reside no pensar ou ainda repensar o fazer documental, para que seja possível realizar a adaptação dos elementos de produção em relação às características atípicas da narrativa proposta, realizada de maneira solo, com um único indivíduo (a autora) sendo responsável por todas as etapas de produção do produto e ainda com baixíssimo orçamento, se considerarmos o capital necessário para a produção de certos conteúdos audiovisuais.

Deste modo, com esse trabalho, busca-se a sistematização do modelo de produção aplicado para realizá-lo. Com isso prevê-se um potencial impacto positivo, no que tange a comunidade acadêmica, que poderá dele extrair elementos referentes ao que fazer ou não fazer em produções similares ou ainda em produções genéricas no contexto audiovisual universitário independente.

Destacando por fim a relevância da abordagem escolhida, por oportunizar a homenagem para o avô enquanto ele ainda está presente e pode recebê-la, de modo a incluí-lo na construção de uma narrativa tão particular, uma carta de amor da autora que declara a importância do avô na formação da pessoa que ela é hoje.

1.6 ESTRUTURA DO TRABALHO

Nos eixos de articulação teórica optamos por uma abordagem tripartida. Na primeira parte trabalhamos com os antecedentes do produto, ou seja, surgimento da ideia, objeto, problema, objetivos e justificativas da pesquisa.

Na segunda parte apresentaremos conceitos relacionados ao documentário e seus modos, filme ensaio, escrita de si, autobiografia, roteiro documental, memória e ética documental.

Por fim, abordamos as etapas de produção do produto, desde a pré-produção até a distribuição, incluindo nesse íterim a produção, pós-produção e montagem.

Incluimos ainda um apêndice onde consta o roteiro literário e diversos documentos de produção.

PARTE II – EIXOS DE ARTICULAÇÃO TEÓRICA

2 CONCEITUAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO

A questão da conceituação de documentário gera diferentes reflexões entre as(os) estudiosas(os) devido a sua complexidade. Parafraseando o que ensina Nichols (2010) as definições de documentário são sempre relativas ou comparativas. Deste modo, o conceito vai variar conforme o paralelo criado. Outro elemento que dificulta a elaboração de um conceito único, ou seja, completo é a relação entre documentário e realidade, como se fossem elementos dependentes.

Ocorre que essa necessidade de correlacionar documentário e realidade enfraquece qualquer tentativa de definição do termo ora discutido. Nesse sentido, instrui Manuela Penafria:

Só por si documentário é um termo que arrasta consigo um peso: a obrigação de “representar a realidade”. O cumprimento ou não cumprimento dessa promessa que lhe está subjacente tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia o documentário. (PENAFRIA, 2006, p.2).

Ainda nessa ótica, Bill Nichols traz constatações sobre essa problemática:

[...] se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2010, p.47).

A discussão sobre o ponto de vista da representação da realidade é importante, mas além de não invalidar esse tipo de construção, valoriza o aspecto da artisticidade intrínseca à produção cinematográfica, como bem ensina Cássio dos Santos Tomaim:

Assim, como não existe um “documento-verdade”, não existe também um “documentário-verdade”. Nem tudo é verdade em um filme, por mais que este recorra a imagens e sons indexados do mundo para falar de forma assertiva sobre esse mesmo mundo. Entretanto, esta constatação não deve soar aqui como ofensiva, tampouco nos levar a associar ao documentário um sentido ingênuo de falsidade. Deve-se reconhecer, no próprio material bruto, aquele captado no calor dos acontecimentos, o resultado da percepção subjetiva do mundo. Percepção esta que implica em um sujeito que, ao dirigir a objetiva da câmera a certa realidade, recortá-la sob o seu ponto de vista. Recortes que depois serão manipulados e montados para compor uma visão do mundo ou do passado. Operação que mais uma vez é produto de uma percepção subjetiva do sujeito-realizador. Portanto, lidar com o documentário sob a perspectiva de um constructo do real é valorizar a capacidade do ser humano em recriar a si mesmo, a sua história, a sua tradição. (TOMAIM, 2019, p. 119-120).

Essa discussão se deve ao grau de inexatidão que permeia o conceito, conforme afirma Nichols:

[...] a imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos filmes que poderíamos considerar documentários. (NICHOLS, 2010, p.48).

Seguindo essa ideia acerca da conceituação é possível afirmar, ainda com base em Nichols (2010, p. 48), que o vocábulo documentário é, até certo ponto, um termo vago, pois, há uma enorme variedade de filmes classificados como documentário e que não são similares entre si, tal qual, os meios de transportes mais diversos que são classificados como veículos.

Seguindo esse pensamento, mas o reestruturando, podemos dizer, de modo amplo, os documentários se caracterizam como tal, por um suposto comprometimento maior com a representação de mundo. Esse compromisso feito pela(o) diretor(a) é que garante a classificação do filme como documentário, uma vez que há uma gama de possibilidades de reinvenção da realidade/verdade e só o pacto da(o) autor(a) com a(o) espectador(a) pode garantir esse viés documental.

Apesar de não haver uma formulação no que diz respeito a realização documental, é possível afirmar que há um certo nível de convenções ou normas que estão presentes nesse tipo de produção e que torna possível a sua categorização

como documentário. Sendo que o documentário tradicional expositivo, considerado por diversos autores como a definição mais convencional de documentário, tem alguns elementos que o caracterizam, sendo eles:

[...] o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários. Outra convenção é a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. (NICHOLS, 2010, p.54).

Desse modo, devemos tentar entender de onde parte a ideia de documentário e quais são suas características fundamentais. Em seus estudos, Fernão Ramos (2008, p.22) concluiu que “documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera² [...] para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é externo, seja esse mundo coisa ou pessoa”.

Ainda nesse contexto, Ramos (2008, p.22) afirma que “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. Para Ramos (2008, p.22) “o documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo”.

De certo modo, podemos dizer que o termo documentário pode e deve ser considerado um “termo vivo”, que abrange produtos de grande variedade e que evolui junto com o próprio cinema documental, mantendo sua coesão por um conjunto de elementos que os unem e os diferenciam do cinema ficcional, sendo uma realidade construída sob a ótica do documentarista. Nessa perspectiva, (a)o documentarista nos apresentará representações do real de modo a convencer o(a) espectador(a) sobre a narrativa proposta.

² Fernão Pessoa Ramos (2008, p.125-154) propõe o termo imagem-câmera para explicar às imagens em movimento produzidas pela máquina chamada câmera, no momento de sua tomada, em oposição a representação pictórica. Sendo que a tomada é a circunstância que instaura a existência da imagem-câmera, tendo o poder de remeter a circunstância captada durante a sua ocorrência, ou seja, ao instante de vida no tempo, como experimentado pelo sujeito.

Essa ideia se coaduna com o que diz Arlindo Machado (2009, p. 22) “pode-se fazer qualquer coisa com um documentário [...] mas o que reúne [...] na categoria do documentário é a crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, lente, película) de captar por si só imagens ou ‘índices’ dessas realidades”. Fazendo do documentário uma obra de técnica de representação do real.

No âmbito da produção de “Se fosse ontem, eu lembrava”, o documentário foi compreendido em diálogo contextual com Arlindo Machado, Bill Nichols, Fernão Ramos, Julia Scamparini, Michael Renov, Sérgio José Puccini Soares, autores(as) que evidenciam em suas conceituações, especialmente no que se refere à compreensão sobre subjetividade da realidade e à liberdade criativa que pode permear os modos de fazer documental, atrelada ao que permite, também inventivamente, os aparatos técnicos. Deste modo, é pertinente que passemos a refletir sobre categorias de documentário.

2.1 MODOS DE DOCUMENTÁRIO

Assim como nos filmes de ficção, há também no documentário uma categorização das obras, levando em consideração os elementos presentes nas diversas modalidades documentais. Com o intuito de entender os diversos tipos de representação documental podemos analisar três aspectos trazidos por Bill Nichols, segundo ele:

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. [...] Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. [...] Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. (NICHOLS 2010, p.28-30).

Dentre os modos de fazer documental ensinados por Nichols (2010), temos o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático. Cada uma dessas categorias pode ser, sinteticamente, apresentada como vemos, a seguir:

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. [...] muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. *Modo expositivo*: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. [...] a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. *Modo observativo*: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. [...] *Modo participativo*: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. [...] *Modo reflexivo*: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. [...] *Modo performático*: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos. [...]. (Grifos nossos). (NICHOLS 2010, p.62-63).

Observadas as singularidades trazidas pelos modos de fazer documental, é igualmente importante levar em consideração outra indicação de Nichols (2010, p.63): “cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos [...]. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se”. Para o presente projeto, as classificações consideradas mais adequadas durante o processo de concepção foram a performática e poética, sob o prisma ensaístico ou da escrita de si. Desse entrelaçamento ou transposição de modalidades será dada origem a uma produção híbrida que gere novas possibilidades narrativas.

Para tanto, se faz necessário entender melhor cada um desses elementos, quais sejam, os modos performático e poético do fazer documental e a produção ensaística e da escrita de si.

2.1.1 Modo performático

Quando falamos do modelo performático, devemos entender que o que difere o documentário performático do documentário expositivo é que, apesar da presença da *voz-over* (que aqui não figura como “voz de Deus”, mas sim como a voz do próprio cineasta em um texto subjetivo) o documentário performático tem um discurso personalíssimo. Outra peculiaridade do documentário performático é o fato

de ter como um dos pontos de tensão a discussão acerca do que é conhecimento, ou seja, ele tenta demonstrar como o conhecimento material permite compreender elementos genéricos do funcionamento social. Esse tipo de produção também se aproxima do experimental, mas se difere dele por dar menor importância a tendência independente do filme e buscar em detrimento disso uma medida expressiva em busca de um significado essencial.

Todas essas questões são trazidas por Nichols (2010), mas no que se refere às questões de particularização do modo experimental, podemos considerar como a principal delas o fato de que “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (NICHOLS, 2010, p.171). O modo performático é subjetivo, e representa a realidade de maneira mais poética e com estruturas menos convencionais, muitas vezes recorrendo a ficcionalizações, encenações, performances do próprio cineasta e dos personagens

2.1.2 Modo poético

Por sua vez, o modo poético surge junto com o modernismo, sobre essa relação e implicações na narrativa documental poética, aponta Nichols:

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (NICHOLS, 2010, p.141).

Esse método do fazer documental, ainda de acordo com Nichols (2010, p.138) tem particularidades relevantes se compararmos ao que há de mais

tradicional. Há, por exemplo, uma quebra nas convenções de continuidade no que diz respeito a tempo e espaço, ou seja, a continuidade é modificada para estabelecimento de novo ritmo narrativo, traço mais emblemático desse modo. Outro aspecto que devemos levar em consideração é a relação com as personagens e objetos que assumem um viés de profundidade e significação proposto pela(o) documentarista.

Por evidenciar mais o caráter afetivo, o documentário poético não apresenta um grande desenvolvimento retórico, mas viabiliza alternativas para construção de um argumento ou solução de questões narrativas de forma mais poética, enfatizando a dimensão estética, plástica e sonora do filme.

2.1.3 Filme ensaio

No que tange ao conceito de ensaio filmico, antes de ensinar propriamente do que este se trata, Arlindo Machado (2009) faz uma progressão conceitual, partindo do conceito puro de ensaio. Segundo ele, ensaio é a denominação de um modo de produção científica ou filosófica. Para Machado, o ensaio é:

[...] geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados "literários", como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa "axiomatização" da linguagem. (MACHADO, 2009, p.21).

Seguindo esse raciocínio, o atributo literário mencionado por Machado (2009) acaba causando uma desvalorização da fonte emissora do conhecimento, uma vez que causa uma ruptura de objetividade. Contudo, Machado ressalta que:

[...] o compromisso com a busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte. [...] Não se trata então de dizer, se quisermos seguir o raciocínio de Adorno, que o ensaio se situa na fronteira entre

literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito. (MACHADO, 2009, p.21).

Sobre o aspecto formal literário que caracteriza o ensaio, para Machado (2009), não se concretiza como uma forma restrita podendo se manifestar em moldes não escritos. Em Machado (2009) aprendemos que Chris Marker é o precursor desse tipo de construção documental. Utilizando-se de inúmeros recursos audiovisuais, ele refletia sobre temas diversos e, por vezes, teóricos, mas empregando modo poético.

Por sua vez, podemos observar o que Lins (2009) diz sobre Marker: “mesmo antes de inventar a carta-filme, ele já cria em *Di Manche à Pequim* (1955) um narrador que se manifesta na primeira pessoa, tecendo observações pessoais sobre o mundo”. Esse modelo ensaístico acabou sendo levado a sua máxima potência por Jean-Luc Godard. Segundo Machado (2009, p.28-29) o filme ensaio, para Godard, poderia ser construído por meio de variados meios, tais como: filmagens, desenhos, animações computacionais, gráficos, materiais sonoros, sendo irrelevante se essas imagens foram captadas pelo próprio documentarista ou se foram encenadas, pois, o processo sobrepõe o registro imaculado do real. Nesse tipo de construção podemos considerar como elemento fundamental a reflexão e transformação realizada no material bruto produzido. Conforme explicita Lins (2009), o ensaio fílmico tem forma híbrida e sem definição, tendo como principal fundamento a junção da experimentação do mundo, da vida e de si mesmo.

Nosso curta “Se fosse ontem, eu lembrava”, busca dialogar com essas perspectivas do filme ensaio, na medida em que se utiliza de todo o material de arquivo, memória disponível, costurando-os para refletir sobre a própria história e assim construir um relato que buscava reavivar lembranças, de forma direta ou não, para o público e principalmente para o avô.

2.1.4 Escrita de si

Para Foucault (1992), por meio da carta, nós permitimos que o outro nos veja e nos voltamos para o nosso interior. A escrita (de si) atua como ferramenta

potente que permite que olhemos mais profundamente para nós mesmos, um mergulho íntimo de encontro aos nossos sentimentos e pensamentos. Nesse sentido, a escrita de si atua em relação ao destinatário, mas também em relação a quem escreve, pois, é um momento de introspecção do autor que entende mais sobre si mesmo ao escrever de si para o outro.

Escrever é, pois, “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. (FOUCAULT, 1992).

Um aspecto interessante sobre o relato de si, de acordo com Renov (2014) situa-se na possibilidade de mutação da verdade, pois, a história se ajusta ao afeto narrativo construído durante o processo. Uma vez que, mesmo com o registro do real a história se ajusta a novas ideias e acontecimentos, que podem até contradizer as expectativas iniciais do realizador, pois, muitas vezes a verdade se localiza na contradição.

Quando olhamos para a escrita de si, devemos apreender uma importante constatação trazida por Foucault (1992), no que tange ao tipo de produção de escrita. Posto que, quando escrevemos em diários, em cadernos de anotações ou similares, estamos trabalhando apenas elementos materiais que poderão alimentar a escrita pessoal, que ocorre verdadeiramente na produção de uma carta, uma vez que, praticamos um exercício de construção muito mais complexo ao destiná-lo a outrem.

Devemos ainda considerar o contexto histórico que permeia a relação da produção do discurso íntimo público e do discurso íntimo privado. Sobre o assunto, é isto que apregoa Scamparini:

Finalmente, o que chamamos “discurso do íntimo”, [...] liga-se a discussões sobre o par público x privado nascidas na filosofia e desdobradas por intelectuais de diversos campos de saber. Se, ao invés de na filosofia, procedêssemos a uma análise arqueológica, veríamos que determinadas épocas lidaram com a intimidade de forma variada: os antigos, por exemplo, não tinham o conceito de privado que temos hoje, o que se desdobra no desconhecimento do que entendemos por íntimo, levando a cabo até mesmo a ideia de

um discurso sobre a intimidade. Ao mesmo tempo, às práticas de cuidado de si eram mais comuns, seja como exame de consciência, escrita de si, correspondência ou meditação. (SCAMPARINI, 2015, p.263).

Dessa progressão dos elementos públicos e privados se originaram diversas formas discursivas, campo em que sempre permeia uma reserva do não-dito, daquilo que só falamos a nós mesmos. Desta forma, aponta Scamparini que, atualmente:

[...] fazer uso de um discurso sobre si através da narrativização de eventos biográficos ou familiares distancia-se do privado de uma forma contundente, a ponto de transformar um discurso considerado terapêutico ou umbiguista pela crítica em ato discursivo, ato político sobre a subjetividade contemporânea. (SCAMPARINI, 2015, p.263).

Outro elemento essencial para o entendimento dos aspectos relativos à escrita de si está no *hypomnemata*, um conceito trazido por Foucault:

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. [...] Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. [...] Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça). (FOUCAULT, 1992).

Levando em consideração as questões trazidas, é possível afirmar que a escrita de si leva à esfera pública reflexões e releituras feitas sobre a nossa autocomposição para e pelo outro. Podendo ir além, se observarmos todas essas problemáticas, e levarmos em consideração o que dizem Veiga e Italiano (2015) sobre a escrita de si no cinema, que assume carácter diversificado no sentido de suas produções, e que habilita a produção não-ficcional, ou seja, de obras documentais e/ou ensaísticas com âmago na referencialidade do eu, assim como na literatura confessional, constituindo simultaneamente enunciado e enunciador.

Essa produção documental e ensaística com fulcro na escrita de si, conforme Scamparini (2015, p.258), desde meados dos anos 2000 aparece como forte tendência do documentarismo que pretende “contar histórias familiares ou pessoais” e imprimir uma marca estética personalíssima na obra.

Podemos perceber que o afeto contido dentro da escrita de si acaba por originar um deslocamento do olhar que se internaliza nas relações. Esse fenômeno inclusive é uma tendência que o documentário contemporâneo traz consigo. Em parte, em virtude da “cultura somática” descrita por Jurandir Costa (2004), em seu livro *O vestígio e a aura*.

Nesse processo, como bem ressalta Mariana Baltar (2013, p. 64), há uma “cristalização da moral contemporânea sustentada no corpo, no sensorio e no espetáculo”, a exemplo temos a superexposição que vigora nas redes sociais. Pensando nisso, trazer o formato performático para falar de si e assumindo o compromisso de um compartilhamento real de subjetividade, permite ir além desse excesso imagético da “cultura somática” e escrever sobre si com uma nova roupagem, através do outro.

“Se fosse ontem, eu lembrava” busca essa construção, que apesar de ser baseada em uma narrativa subjetiva, tenta falar sobre si olhando para dentro e encontrando o outro dentro de si. De modo mais claro, podemos dizer que o filme objetiva demonstrar o que do avô está contido na neta e como essa percepção foi importante para a sua própria formação.

2.1.5 Documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si

A realização de um documentário performático-poético com abordagem ensaística e da escrita de si surge da decorrência lógica que une os elementos trazidos no trecho inicial da parte um.

Sendo o documentário um recorte da realidade, podemos utilizar representações poéticas e menos convencionais, com a intenção de construir por meio do material bruto um produto que reflita na experimentação do mundo e de si mesmo ao realizar um exercício de autorreflexão e autoconhecimento.

Desse modo, esses elementos foram balizadores para a construção da narrativa que propomos, em que a neta, hoje adulta, traz para o seu avô, em forma de carta audiovisual, o relato de uma transição importante de sua infância, momento que ela considera importante para a formação da sua identidade e do qual o avô foi parte essencial. Utiliza para isso essa linguagem poética como meio de evocar o afeto, que é um poderoso meio de recordação. Aplicando o viés ensaístico para transformar ou permitir a transformação do material bruto, principalmente o de arquivo. E por se tratar de um produto que pretende evocar a memória afetiva, sabido que a memória é sempre um recorte, lançar mão do modelo performático, por permitir realizar essa combinação entre o real e o imaginário, porque memória também é construída de imaginação.

2.2 AUTOBIOGRAFIA ENQUANTO GÊNERO

O termo autobiográfico tem origem na literatura, consolidado e desenvolvido por meio de diversas variantes (diários, memórias, ensaios, cartas), tendo sua construção dada fundamentalmente pela escrita de si. Conforme Tonelo (2014, p. 5-6), “grande parte dos teóricos da autobiografia literária reconhecem nas *Confissões* de Santo Agostinho, escritas no século V, o primeiro modelo de obra autobiográfica cristalizado no Ocidente como forma narrativa”.

Há ainda uma segunda vertente que, conforme Marques (2004), afirma que o surgimento do relato autobiográfico, tal como é reconhecido em sua forma moderna, estaria na autobiografia romântica e, mais especificamente, localizado nas *Confissões* (1764-1770) de Rousseau, sendo influência para seus contemporâneos e para novas gerações de escritores.

Com o surgimento desse processo discursivo da autobiografia transposto para o documentário nasce uma nova relação com o receptor, onde os elos dos pactos de ficção e realidade são relativizados. Nesse sentido, explica Scamparini:

A ordem do discurso romanesco imprime, dentre outros atributos, a expectativa do ficcional, e a ordem do discurso documentário, por sua vez, é a de um real em sentido naturalista, pois como espectadores, esperamos que algo do mundo nos seja mostrado tal como é, sem interferência de elementos ficcionalizantes. (SCAMPARINI, 2015, p.259).

É nessa dualidade, em que a tradição escrita desafia a do cinema, que se consolidam os alicerces do documentário autobiográfico.

No sentido do estudo da autobiografia destacam Machado (2009) e Renov (2014) que atualmente há pouco interesse em se discutir a autobiografia no cinema. Mesmo com grandes exemplos desse tipo de produção no Brasil, como: *33* (2002), de Kiko Goifman, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Construindo Pontes* (2016), de Heloisa Passos; e também no mundo, como: *Tarnation* (2004), de Jonathan Caouette.

Uma questão tangencial se refere ao uso do próprio termo, uma vez que o gênero autobiográfico figura entre várias descrições. Ocorre até a confusão com o modo experimental, descrito por Nichols (2010) e mencionado anteriormente. Sobre essa variedade terminológica destaca Tonelo:

Uma vasta gama de termos é hoje utilizada para que autores e crítica refiram-se a esse tipo de documentário. Ainda na década de 1990, Bill Nichols (1994) cunha o termo “Documentário Performático” (Performative Documentary) para analisar uma série de filmes (e vídeos) lançados na década de 1980 e na década de 1990 em que a escrita a respeito do “Eu” teria, de alguma forma, papel preponderante. Publicada em 1999, a obra “Experimental Ethnography”, de Catherine Russell, tem seu capítulo final (“Autoethnography”, ou, Autoetnografia) dedicado à análise de obras de cineastas como George Kuchar, Jonas Mekas e Chris Marker, também sob a luz dos processos autorreflexivos existentes nos filmes. Tantos outros termos, desde então, como “Filmes em primeira pessoa” ou a teorização mais recente a respeito de um possível cruzamento entre a teoria literária do Ensaio e a narrativa cinematográfica (“Filmes Ensaio” ou “Ensaio Fílmico”) são designados para a reflexão crítica acerca de determinados filmes. Apesar disso, o termo “Documentário Autobiográfico” talvez seja o mais recorrente entre eles, possivelmente pelo amplo espectro que o termo “Autobiografia” (e, principalmente, sua adjetivação “autobiográfico”) engloba, pressupondo uma modalidade de escrita em que há inegável movimento de autorrepresentação. (TONELO, 2014, p.4-5).

Entendida a discussão acerca da origem inicial literária e sobre a nomenclatura, devemos compreender ainda como transita a autobiografia literária e fílmica. Salienta Renov (2014) que para entender tal transição se faz necessário compreender o processo histórico e os novos aparatos tecnológicos, a autobiografia

tem sua primeira mudança drástica com a invenção da fotografia, tendo a indicialidade arraigada a foto um poder intrínseco de afirmação do real.

Deste modo, o mecanismo fílmico, pela força dos elementos produzidos, traz uma riqueza de detalhes que pode ser utilizado para sustentar argumentos e ideologias. Um desses elementos supera o aparato e se relaciona à técnica narrativa, na década de 1950 se origina a *voz over* autoral, diferente da *voz over* do documentário clássico, pois, deixa de lado o conhecimento onisciente para construir uma personificação narrativa, que apesar de não ser autobiográfica, abre caminho para uma narração que deixa de ser exclusivamente educativa e expositiva que modifica o pacto do documentarista com o espectador. (TONELO, 2014).

Outro elemento importante na narrativa autobiográfica é o que podemos chamar, como ensina Renov (2014), etnografia doméstica, modo que “une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu”.

Dentro do desenvolvimento e surgimento histórico da autobiografia ressalta Tonelo (2014, p.6) “não existe um filme que seja considerado unanimemente como marco do surgimento daquilo que hoje se convencionou como Documentário Autobiográfico”. Podemos identificar essa mesma perspectiva no que dizem Coelho e Esteves:

No que diz respeito especificamente ao cinema, experiências autobiográficas podem ser identificadas desde as primeiras realizações dos irmãos Lumière, em filmes como *Almoço do bebê*, de 1896, e todos os outros nos quais aparecem os diretores em atividades cotidianas com a sua família e amigos. (COELHO e ESTEVES, 2010, p.19).

Apesar da impossibilidade eletiva de um marco para o documentário autobiográfico, é possível observar alguns movimentos mais proeminentes nesse tipo de produção. Na França e nos Estados Unidos, o documentário autobiográfico aparece na década de 1960. Por sua vez, no Brasil essa metodologia se torna mais proeminente nos anos 2000. (TONELO, 2014, p.4). Os primeiros exemplos desse tipo de produção no Brasil, conforme Scamparini (2015, p.259), são: *Um Passaporte*

Húngaro (Sandra Kogut, 2002); 33 (Kiko Goifman, 2003) e *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).

Por todos os aspectos e elementos discutidos neste item, decidimos utilizar o modelo autobiográfico no que tange ao produto documental baseado na escrita de si.

2.3 ROTEIRO DOCUMENTAL

O roteiro para documentário tem a função precípua de nortear a produção do documental, como instrumento que objetiva o controle dos elementos externos e de recorte da realidade (SOARES, 2007, p.20), mesmo que o produto finalizado em nada se pareça com o conteúdo do roteiro. Sobre isso, bem ensinam França e Nodari:

O roteiro tem como objetivo trazer um esboço daquilo que será trabalhado, com pequenos detalhes que norteiam a equipe de produção. Além, de contribuir para a organização. Alguns documentaristas não o utilizam no início, mas durante a pós-produção se rendem ao seu uso, justamente pelo motivo de se ter algo que dê as direções de como prosseguir. Muitas vezes fazem seu uso durante a edição o que, no geral, faz com que o trabalho siga ao roteiro, pois alterações acontecem, normalmente, durante as gravações dos materiais. (FRANÇA e NODARI, 2016, p.39).

Nesse sentido, Comparato (2009, p. 371) explica que a existência de um roteiro prévio para a produção documental não enseja em um engessamento, ou seja, não é uma estrutura proibitiva e limitante, como salienta, “é unicamente orientativo, um ponto de referência para o trabalho de filmagem, visto que a realidade muitas vezes interfere e introduz novos elementos não previstos”.

Em Soares o autor traz um apanhado geral do processo de roteirização, desde a escolha do tema, das estéticas até o processo investigativo, que culmina numa potencialização da produção:

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme

documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, definição de cenas, sequências, até chegar em uma prévia elaboração dos planos de filmagem, enquadramentos, trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso escrito, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto. (SOARES, 2007, p.21).

Observada a função e importância do roteiro, devemos nos ater também a natureza diversa do roteiro. Precisamos definir de pronto que tipo de documentário queremos produzir, se terá um viés biográfico, histórico, explicativo, poético, entre outros. Nos roteiros deve-se incluir a previsão de uso de possíveis imagens de arquivo, animações, fotografias, documentos, todos os elementos que possam estar contidos no produto final. Sobre a importância do roteiro, frisa Hampe que:

Por outro lado, se a produção é de um documentário espontâneo sobre algum tipo de comportamento ou sobre algum evento único, não deve haver um “script”, no sentido de um roteiro cinematográfico tradicional, porque ninguém sabe o que realmente vai acontecer na hora da filmagem. Escrevendo um documentário espontâneo, a ênfase é na visualização e na organização, não na narração ou no diálogo. Isto é o que eu chamo de “a arte de escrever sem palavras”. (HAMPE, 1997, p.1).

Podemos entender que, de forma geral, o roteiro é um guia que articulará toda a produção do documentário, desde a escolha do tema e pesquisa, até a montagem e finalização.

Em uma etapa prévia a da produção desse roteiro é escrito um argumento. A função desse argumento é trazer uma amostra, menos detalhada que o roteiro, de qual lugar parte o filme e onde se pretende chegar. Salienta Soares sobre o argumento que:

Sendo parte necessária, mas não obrigatória, na atividade do roteirista, o argumento estará, forçosamente, dentro de nosso campo de pesquisa, pois se trata de documento importante se queremos esclarecer as etapas de criação de documentários e apontar os aspectos básicos que caracterizariam a escrita do roteiro desses filmes. (SOARES, 2007, p.22).

Outro fato significativo em relação ao argumento é absorver os conceitos básicos desse argumento para propiciar as melhores construções possíveis, tal como salienta Hampe (1997, p.1): “Boas imagens não aparecem do nada. É preciso planejamento. Você deve estar pronto a reconhecê-las e, o mais importante, estar pronto para filmá-las quando elas acontecerem”.

Além do argumento, outro elemento satélite do roteiro documental é o tratamento, que fixa essa ideia geral do produto de modo que facilite o entendimento e que ao mesmo tempo torne-o flexível no que diz respeito a mudanças e adaptações, podendo inclusive substituir a figura do roteiro quando escrita de forma ampla para documentários de comportamento ou de evento único, podendo nele ter descrito desde o tipo de iluminação e enquadramento até escolhas estéticas ligadas a pós-produção.

Nesse sentido, a figura do roteiro pode ter origem apenas na fase de pós-produção funcionando como um roteiro de montagem. Conforme Soares:

Esse roteiro será resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem e terá sua função voltada não mais para orientar diretor, atores ou produtor, mas unicamente o montador, ou editor do filme (lembrando que essa atividade normalmente é acompanhada de perto pelo diretor). (SOARES, 2007, p. 22-23).

Dessa forma, podemos concluir que a presença do roteiro se faz importante e necessária em diversas fases da produção documental. Sendo função do roteirista a pesquisa, planejamento, visualização, organização da estrutura e redação do texto do documentário, como leciona Hampe (1997, p.1).

Na pesquisa, em relação ao “Se fosse ontem, eu lembrava”, adotamos três etapas, ainda na pré-produção, a primeira para garantir a viabilidade do produto, ou seja, para demonstrar que havia possibilidade de gravar registros significativos para o filme com uma personagem portadora de Alzheimer, que só interage quando provocada. A segunda etapa se deu após o êxito da primeira, ou seja, depois de comprovada a viabilidade da captação, consistindo num levantamento de materiais de arquivo para compor o produto. Por fim, se fez necessária a pesquisa de locação e visionamento das entrevistas prévias realizadas na primeira etapa desse processo. (SOARES, 2009, p.180-182)

Essa segunda fase da pesquisa culminou no planejamento e visualização da composição que surge no filme. Quanto à organização e redação, esses ocorreram na pós-produção e levaram em consideração elementos de som e imagem de modo a construir a narrativa. São exemplos desses elementos: para o som (som direto, som de arquivo, *voz over*, efeitos sonoros, trilha musical); e para a imagem (registros originais, imagens de arquivos, animações e recursos gráficos). (SOARES, 2009, p. 186-188)

Levando em consideração tudo o que aqui foi apresentado, questionamos aqueles que defendem a produção documental sem argumento ou roteiro. Nesse sentido Soares ensina com grande clareza:

Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por um discurso. (SOARES, 2009, p.177).

Desse modo, podemos considerar que mesmo as produções que se paramentam com a técnica do cinema direto, e os demais formatos de documentários, utilizam uma estrutura de roteiro em algum momento da produção, mesmo que de modo contextual.

2.4 MEMÓRIA E MEMÓRIA DOCUMENTAL

Para falar de memória vamos recorrer aos ensinamentos de Jacy Alves de Seixas (2002) que explica que a memória não é estática, ela é um espiral no espaço e no tempo, tendo seu início e atualização no presente. Sobre esse assunto Seixas:

A memória não é jamais como aparece superficialmente, ou seja, como uma retrospectiva, um resgate passivo e seletivo de fatias de passado que vêm, como um decalque, compor ou ilustrar nosso presente; seu movimento, ao contrário, é antes de mais nada o de prolongar o passado no presente. A memória não é regressiva (algo que parte do presente fixando-se no passado); ela é prospectiva e, mais do que isso, é projetiva, lançando-se em direção ao futuro. (SEIXAS, 2002, p.45).

Deste modo, podemos concluir que a memória se trata de uma ferramenta de progressão em que o passado se projeta no presente. Entendido isso, se faz necessário compreender um dos recursos, mesmo que voláteis e incertos, que utilizamos para conservar as lembranças que serão projetadas, quais sejam, os estabilizadores de memórias. Como revela Assmann (2011) esses estabilizadores estão presentes em diferentes culturas, que recorrem a estabilizadores materiais, que vão desde recursos mnemotécnicos até a escrita.

Ainda segundo Assmann a língua é um dos mais poderosos estabilizadores de recordações. Assim explica: é muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles. Os signos linguísticos funcionam como nomes, com os quais objetos e situações podem ser evocados novamente. (ASSMANN, 2011, p.268).

Outro elemento de estabilização é o afeto, além dele (ou em conjunto) temos o símbolo e o trauma, como ressalta Assmann (2011, p.269) “quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo.”

Mas, apesar disso, não é possível saber como se origina essa força estabilizadora e que acontecimentos serão afetados tornando-se memórias afetivas. Em Assmann, vemos uma implicação trazida pelas Confissões de Rousseau, que surgem em virtude da credibilidade, pois, vê a impossibilidade de reconstruir situações do passado com precisão, e culminam nos afetos:

Para Rousseau, era exatamente essa indisponibilidade que tornava o afeto um estabilizador de recordações tão importante. [...] No caso das recordações autobiográficas, isso significa que o memorialista precisa investigar tomando a si mesmo como suspeito. [...] É possível, porém, estabelecer um parâmetro para a credibilidade de recordações que se situem em um campo onde não há testemunhas para um acontecimento, e onde não se pode recorrer a evidência alguma como base para a verificação? Rousseau, em busca de um tal parâmetro, deparou-se com o afeto. Ele estava ciente de que não poderia reconstruir situações passadas com precisão e, portanto, refutou desde o início uma pretensão de verdade objetiva para suas recordações. Uma pretensão de verdade, porém, ele fez valer para o

afeto, pretensão que entendeu estar ancorada na “cadeia dos sentimentos” [...] Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, mas não posso me enganar sobre o que senti. (ASSMANN, 2011, p.269-270).

Dito isto, Assmann (2011) discute ainda a autenticidade das memórias, conceito que é mais amplo que a verdade, pois, a autenticidade da memória, segundo ele, se dá pelo foco no conteúdo do passado e não na precisão desse conteúdo. Tendo em vista que em muitas ocasiões a ilusão do real criada pela memória é mais palpável que a realidade em si.

Nesse sentido, e levando em consideração o documentário, devemos retomar o que observa Tomaim (2019, p. 119-120) sobre a verdade documental, para ele nem tudo em um filme é verdade, pois, o material captado é por si só resultado de uma percepção subjetiva do mundo, um recorte daquele. Sendo o documentário uma recriação do real.

Fica evidenciada a relativização da verdade dentro do produto documental, falando ainda de memória autobiográfica há uma extrapolação desse caráter. A autenticidade presente nos documentários autobiográficos surge da perspectiva personalíssima do realizador, que constrói uma narrativa ancorada no afeto e da ilusão do real criada por si mesmo.

Sendo parte de sua essência a impossibilidade de produção de um conhecimento verificável, ou seja, a “verdade objetiva” não se faz presente. Uma vez que o documentário ancorado no resgate de uma memória individual traz em si abstrações de memória fixadas no sujeito, sem a possibilidade de confrontação com “provas” palpáveis ou confirmáveis.

2.5 ÉTICA DOCUMENTAL

Trabalhando o conceito de ética e pensando em sua aplicação dentro do universo cinematográfico, trazemos o que leciona Fernão Ramos:

Chamamos de ética um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. [...] A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação,

na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada. (RAMOS, 2008, p.34).

Levando o exposto em consideração, surge um dos dilemas do documentarista. Devemos observar que com a utilização de formato autobiográfico o problema ético é majorado, tendo em vista, que será retratado o próprio autor da obra. No que se refere ao filme “Se fosse ontem, eu lembrava” existe ainda o dilema da autorrepresentação permeada pela representação do outro, que no caso do filme se torna inevitável, pois, ao se expor, em geral, o documentarista acaba expondo a própria família, por esta fazer parte de sua origem. Tal fato pode gerar falsas expectativas no espectador. Sobre essa reflexão, explica Scamparini:

Da forma como o entendemos a partir da posição de espectadores, o documentário é o gênero cinematográfico que se liga ao real e, além disso, carrega a responsabilidade de nos mostrar um real “correto” sobre o mundo ou sobre o homem. Dentro desta expectativa, as imagens que nos chegam também pressupõem-se reais, não construídas em estúdio ou manipuladas demais, respeitosas de um pacto referencial. (SCAMPARINI, 2015, p.265).

Outro quesito que deve ser observado é a ética ao utilizar imagens dos personagens que serão retratados no filme e que circunda qualquer obra, conforme leciona Nichols:

Um teste decisivo comum a todas essas questões éticas é o princípio do “consentimento informado”. Esse princípio, fortemente embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, afirma que se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação. (NICHOLS, 2010, p.37).

Desse modo, um importante elemento ético implica em informar às personagens acerca das implicações inerentes a participar de um documentário, como a exposição social e a utilização livre na montagem.

Contudo, ressalta Ramos (2008, p.33) é importante perceber que apesar desses pressupostos éticos, há na história mudanças de perspectiva, pois, “a ética

do documentário não é algo estático, a ser definido dentro de um panorama valorativo. O modo de enunciar o documentário é constituído historicamente e varia em pelo menos quatro grandes formações no século XX.”

Essas quatro formações a que se refere Ramos (2008) são a ética educativa, da imparcialidade ou recuo, interativa ou reflexiva e ética modesta. Sendo cada um deles sucessivo dentro da progressão da construção narrativa dos documentários.

Na dimensão da ética educativa (seguindo a escola do documentário clássico) essa é um reflexo dos valores do próprio conteúdo que veicula, tal como elucida:

No universo da ética educativa não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado. (RAMOS, 2008, p.35).

Por sua vez, a ética da imparcialidade ou do recuo (seguindo a escola do cinema direto) tem como pretensão produzir o retrato da realidade sem nenhuma interferência para que aquele que assiste ao filme chegue a suas próprias conclusões. Sobre o assunto, completa Ramos:

O quadro ideológico que cerca a ética da imparcialidade, na posição de recuo do sujeito-da-câmera, é o existencialismo fenomenológico dos anos 1950. O mundo deve ser oferecido em uma bandeja para que o espectador possa assumir de modo integral sua parcela de responsabilidade, seu engajamento. (RAMOS, 2008, p.36).

Sobre a vertente da ética interativa ou reflexiva, esta apregoa e valoriza de modo positivo que o emissor do discurso sempre gerará interferência, não havendo a imparcialidade sugerida pela teoria supracitada. É isso que ensina Ramos:

A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a ideia é que a construção revele-se ao espectador. Também é vista positivamente uma intervenção ativa do sujeito que sustenta a câmera sobre o

mundo. [...] Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem). A pessoa sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem [...]. (RAMOS, 2008, p.37).

Por fim, a ética modesta propõe que a(o) documentarista deve se situar em uma posição modesta, mesmo que imbuída de parcialidade, na qual deve permanecer e a partir dela empregar seu olhar crítico a tudo que o rodeia. Isso bem explica Ramos:

A imparcialidade não existe para o sujeito modesto, que assume sua posição no mundo como negação de um corte abrangente de saber e não como ausência/recuo. Na ética modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo. (RAMOS, 2008, p.38).

Deste modo, é possível observar que são variadas as óticas que podem ser empregadas no que diz respeito aos dilemas éticos, tanto nos de narrativa, de pacto com o espectador e de consentimento com as personagens. E para todas essas situações há um caminho ético a ser seguido.

Observado isso, optamos por empregar na obra a figura do consentimento informado, que consistiu em reiterados pedidos de consentimento para a personagem acometida pelo mal de Alzheimer. Tanto durante as gravações, quanto extra-filmagem, para fixar mesmo que minimamente no sujeito o que estava acontecendo. Nesse caso, realizamos ainda o pedido de consentimento da curadora do personagem, uma vez que, juridicamente cabe ao curador representar o curatelado nos atos da vida civil. Além do consentimento informado, optamos por aplicar a ética interativa ou reflexiva, por considerar que o teor da carta lida no filme tem um caráter altamente subjetivo, por se tratar de uma carta de memória, de memórias afetivas e da infância.

PARTE III – REFLEXÕES SOBRE O MÉTODO

3 ETAPAS DE PRODUÇÃO E BREVE PLANEJAMENTO DE DISTRIBUIÇÃO

Como já mencionamos na etapa referente ao roteiro, alguns elementos são muito relevantes desde a pré-produção até a distribuição. Aqui trabalharemos alguns desses elementos, seguindo principalmente, o que ensina Sérgio José Puccini Soares em sua tese de doutorado “Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós-produção”, sob orientação de Fernão Ramos.

3.1 PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção envolve diversos aspectos, inerentes a toda lógica de produção do documentário, sendo etapa crucial para uma boa produção, pois, nela serão definidas diversas escolhas narrativas e de produção propriamente ditas, em que podemos selecionar locação, personagens e até prever possíveis contratempos.

Como dito, uma das funções da pré-produção é a possibilidade de antever contratempos e com isso se preparar. Contudo, no contexto da realização deste trabalho, acabamos sendo surpreendidos por um elemento totalmente imprevisível, a pandemia do novo coronavírus. Por se tratar de um processo completamente solitário e com recursos limitados, nos deparamos com algumas dificuldades, que foram contornadas da melhor forma possível.

Dentro do processo de montagem, por exemplo, percebemos a necessidade de captar alguns planos de cobertura adicionais, mas em virtude do novo modelo de ensino e do fechamento das áreas técnicas da faculdade não foi possível realizar o empréstimo de equipamentos. Para sanar tal problema foi necessário efetuar a referida captação usando aparelho smartphone, o qual capta as imagens em *framerate* diferente em relação ao filme, sendo necessária conversão dos planos e conseqüentemente retrabalho do som, pois, esse processo gera uma dessincronia sonora. Outro fator importante se refere à qualidade das imagens, que difere das realizadas com a câmera da faculdade. Não consideramos que isso seja um prejuízo para o produto, mas sim um elemento de força, que demonstra que o audiovisual vigora mesmo em situações atípicas.

Esse contexto afetou ainda a produção das narrações, uma vez que o Laboratório de Áudio da Faculdade também estava fechado. Para contornar tal situação realizamos uma captação rudimentar em casa e conseguimos o auxílio do Estúdio B, para captação de som, mas as condições não eram as ideais.

Por fim, a maior problemática encontrada se relaciona ao equipamento para edição do filme, optamos por captar todas as imagens do filme em 4k, uma vez que o computador que tínhamos disponível conseguia realizar a edição tranquilamente após o proxy dos arquivos.

Todavia, o referido computador sofreu uma avaria irreversível e apesar de termos disponível o backup dos arquivos em HD externo, não conseguimos uma máquina com a capacidade necessária para a edição, tendo em vista que no contexto remoto de trabalho, as pessoas passaram a utilizar seus computadores de forma contumaz. Após conversar com várias pessoas, uma colega emprestou seu notebook antigo acreditando que seria suficiente para realizarmos a edição, no primeiro dia o computador ligou e avisou que o HD estava lotado, impossibilitando que fosse usado. Entramos em contato com a colega e ela informou que havia feito o backup de todos os arquivos e que poderíamos apagá-los. Mas ao tentar ligar a máquina ela não funcionou mais. Outra jornada começou, o HD do computador dela havia queimado, agora teríamos o custo de arrumar a referida máquina. Não havia a possibilidade de comprar outro computador para a produção do filme, devido ao encarecimento desse tipo de insumo, devido a alta de dólar e da demanda.

Quando já não víamos mais possibilidades, conseguimos o computador de uso pessoal de uma amiga emprestado. O computador funcionou, mas entrou aí o custo dos principais programas de edição utilizados, a assinatura mensal do *Adobe Premiere* e do *Pro Tools*, somadas dariam cerca de R\$250,00. Conversando com amigos eles se dispuseram a emprestar suas assinaturas, fora do horário comercial. Desse modo, tínhamos a disponibilidade de usar os referidos programas das 18 horas de uma dia às 07h do dia seguinte. E assim se deu todo o processo de montagem final, masterização e finalização do filme. Foi um trabalho árduo e cheio de contratemplos imprevisíveis, que causaram um grande nível de estresse, atrelado às demandas do dia a dia e a todo o contexto de quarentena e pandemia.

Todavia, foi um processo que permitiu crescimento acadêmico e profissional, que culminou num filme que nos deixa felizes e agradecidos.

Destarte, compreendendo a importância da pré-produção, passamos, a seguir, a abordar algumas de suas etapas e elementos, a saber: a proposta de filmagem, a pesquisa, as personagens, o tempo, o espaço, a estrutura discursiva, imagem, som e gráficos.

3.1.1 Proposta de filmagem

A proposta nada mais é do que um instrumento conciso que apresenta o documentário, ela é utilizada principalmente no momento de captar financiamento, trazendo um apanhado da obra. É um registro inicial de tudo que se pretende com o projeto, além de trazer elementos de interesse para atrair financiadores. (SOARES, 2007, p.84).

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” produzimos uma proposta de filmagem que foi construída partindo da única fotografia que a realizadora tem com seu avô na infância.

Figura 1 – Retrato de Jéssica recém-nascida e seu avô Wilson, ao lado seu papagaio de estimação



Fonte: Acervo familiar.

Com base na fotografia, foi construída a proposta do documentário que remontaria à época da infância da autora, quando ela se mudou para uma casa nova com seu avô e lá se aproximaram. Esse seria o elo entre a sua memória e a de seu avô. Uma dualidade entre lembrança e esquecimento.

3.1.2 Pesquisa

Na fase de pesquisa se inicia um processo de detalhamento, usando como base a proposta, é o que salienta Soares (2007, p.84-85). A pesquisa se divide então em duas etapas, na primeira é realizado um levantamento de todas as necessidades de produção. Por sua vez, na segunda fase, é realizada uma pormenorização do conteúdo referente ao assunto que será retratado. Nessa segunda etapa, há uma subdivisão em quatro itens, conforme às fontes de pesquisa, sendo elas: o material impresso, o material de arquivo, entrevistas e pesquisa de campo.

Portanto, nessa fase a(o) documentarista deverá realizar um levantamento do material escrito sobre o assunto e estudá-lo; deverá também coletar todo material de arquivo possível (vídeos, arquivos sonoros, fotografias), recorrendo tanto a acervos públicos quanto a acervos privados, nesse momento, a(o) documentarista poderá enfrentar algum tipo de dificuldade envolvendo burocracia e negociação de liberação de material particular; realizar entrevistas prévias ou buscar conhecer as personagens relacionadas ao tema, para entender como extrair o melhor de cada personagem e como funcionarão às dinâmicas de gravação; e por fim, fazer visitas de locação para entender e se preparar para realização da obra nos espaços propostos, o que permite prever imprevistos e se preparar para possíveis problemas técnicos, buscando entender relação de captação de som e imagem e os equipamentos necessários para a captação nas condições percebidas.

Feito isso, destaca Soares (2007, p. 89) que ao “final da segunda etapa de pesquisa [...], o documentarista será capaz de reunir uma quantidade suficiente de materiais que possibilite descrever seu filme com um maior detalhamento como exige a escrita do argumento”.

Passamos então a discorrer sobre o processo de pesquisa realizado para o filme “Se fosse ontem, eu lembrava”. Sendo essa uma etapa crucial para a produção e pensando que todo o processo seria feito pela realizadora do filme, foi necessária uma estruturação minuciosa.

Com a ideia em mente, qual seja, contar sobre um período da infância da realizadora, na qual meu avô se fez mais presente, partimos para a pesquisa de materiais para decidir como contar essa história.

A primeira etapa consistiu na busca por registros da vida da neta e do avô. Nesse momento foi possível levantar um pequeno acervo de fotos do avô e acesso a um material em VHS. Entre fotos de documentos e registros do cotidiano foi possível localizar 15 fotos do avô, incluindo a foto localizada no período da elaboração da proposta de filmagem. Dentre o material em VHS, foram localizadas três gravações da infância da autora, uma apresentação de final de ano da escola, momento prévio ao recorte temporal escolhido, um evento de dia dos pais na casa que seria cenário para o filme e uma quadrilha de festa junina, que aconteceu no mesmo período da festa dos pais.

Conhecidos os materiais de arquivo realizamos uma catalogação e decupagem dos mesmos. Buscamos entender a diferença de fps entre o produto VHS e o material que seria captado pela câmera (29,97 fps para o primeiro e 23.976 fps para o segundo), nesse momento, conversamos com editor de som Gabriel Pimentel e com o editor de vídeo Rafael Stadniki, o primeiro por sua experiência com diversos tipos de formatos de sonorização e o segundo por sua experiência em edição de trabalhos que incluem arquivos brutos e materiais de arquivo. Feito isto, para facilitar a pós-produção, levando em consideração o impacto técnico e estético da diferença de som dada pela conversão de fps, tomamos decisões de produção. No quesito técnico às cenas deveriam ter seu som reconstruído. Por sua vez, o fator estético se deu ao pensar o lugar da memória e do afeto na sonoridade do filme e com isso decidimos brincar com a relação de som do passado e do presente dentro das cenas.

Pesquisamos ainda como se daria o processo de digitalização desse material. Para realizar a digitalização dos VHS procuramos *on-line* por serviços especializados, a média de custo por fita seria de R\$ 35,00. Assim, o custo de digitalização total seria de R\$ 105,00. Procurando por alternativas mais econômicas,

descobrimos que utilizando um aparelho leitor e gravador de DVD, com entrada INPUT e OUTPUT RCA, seria possível realizar a referida conversão.

Para isso, bastava conectar o OUTPUT do VHS no INPUT do DVD e usar o INPUT do DVD para monitorar a conversão. Outro aspecto importante foi o da aquisição de mídias de DVD graváveis, que apareciam disponíveis apenas em lojas on-line e com venda de grandes quantidades.

Com isso descobrimos a necessidade de empréstimo de um aparelho leitor e gravador de DVD e da localização de uma loja física que vendesse mídia DVD de modo unitário.

Em seguida, houve o início da etapa técnica de pesquisa. A locação já era conhecida, pois, se tratava da casa da autora. Contudo, se fazia necessária uma visita técnica para entender a dinâmica de filmagem e prevenir imprevistos.

Um mês antes do período previsto para as filmagens foi realizado empréstimo de equipamentos junto a área técnica da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, bem como, os equipamentos de som de Gabriel Pimentel.

No dia da retirada do equipamento a área técnica da faculdade não funcionou no horário agendado e só descobrimos, pois, um dia antes do traslado ligamos no setor para confirmar se não havia nenhuma pendência, em virtude disso, remarcaram para o mesmo dia em novo horário, mas ao chegar no local os equipamentos não havia sido separados. O processo de separação dos equipamentos, realizado na hora, levou cerca de 40 minutos. Sabendo dessa questão e como o período de gravação se daria em janeiro, no recesso acadêmico, nos precavemos deixando tudo previamente acertado com o funcionário que fazia o empréstimo na época.

Nesse momento descobrimos uma possível limitação, no que se refere ao uso dos equipamentos. Três meses antes do início da produção, havíamos procurado a área técnica para conhecer os equipamentos disponíveis e iniciar um planejamento, nesse momento nos foi informado que por se tratar de período de férias estudantis seria possível realizar o empréstimo de duas lentes. Tendo em vista que a técnica dispõe de duas câmeras Sony, cada uma com uma lente. Assim, em face da não utilização das mesmas seria possível o empréstimo de uma câmera com duas lentes. Ao conversar com o técnico Raul no dia do empréstimo para o *pre-light*,

este informou que talvez não fosse possível realizar o empréstimo descrito anteriormente e que a melhor opção seria fazer uma dupla reserva, uma que indicasse o material necessário completo e uma outra que solicitasse apenas a lente mais escura disponível, pois, essa lente teria uma maior amplitude de quadro.

Durante o *pre-light* foi possível perceber que precisaríamos providenciar um kit de limpeza de lentes, para garantir a qualidade da captação. Realizamos teste de duração (cerca de uma hora com carga máxima e três horas com carga mediana de luz) e tempo de carregamento das baterias utilizadas nos LEDs e perceber que algumas das baterias extras emprestadas pela técnica não apresentavam um encaixe preciso, fato que foi notificado no momento da devolução do equipamento. Efetuamos testes de câmera para conhecer seus menus e montar um pequeno guia para configuração mais rápida da câmera, funcionamento e duração da bateria (por volta de uma hora de duração).

Testamos o tempo de *log* de câmera, sendo a transferência para o computador a mais rápida. Para 28 gigas de material, foram necessários 20 minutos de logagem no computador, a logagem no HD externo levou o dobro do tempo. Já o teste de logagem para nuvem foi completamente insatisfatório, mesmo com uma rede de alta velocidade os arquivos apresentavam erro para subir ou demoravam muitas horas. Por esse motivo, acabamos decidindo apenas pela logagem física, em HD externo e na memória interna do computador.

Nesse momento, pensando no melhor aproveitamento do equipamento de fotografia disponível, realizamos um estudo dos formatos de compressão de vídeo, para tomar a melhor decisão logística pensando em termos de captação, armazenagem e edição. A câmera utilizada, Sony Alpha 6500 possui 4 formatos de compressão, sendo eles XAVC S 4K, XAVC S HD, ambos de 10 bits, e AVCHD e MP4, ambos de 8 bits. Para realizar a gravação em formato 4K é necessário uso de cartão de memória específico e realização do proxy de edição, uma vez que, o computador disponível não é capaz de realizar a edição dos arquivos em 4k. Mesmo com essas questões pontuais envolvendo os arquivos em 4K, foi feita a opção por esse formato pensando na possibilidade de uma margem para recorte da imagem.

Com isso, entendidas as necessidades de produção e material de arquivo disponível, passamos a trabalhar no roteiro do filme.

3.1.3 Argumento e roteiro

Como trouxemos no capítulo anterior, o argumento é um documento predecessor do roteiro e traz aspectos básicos que nele estarão contidos. Além do argumento, outros elementos são produzidos nessa etapa que finaliza no roteiro, seriam eles a ideia, sinopse, argumento, tratamento, roteiro literário e roteiro técnico. A ideia determina o tema central de conflito do filme. A sinopse e argumento trazem a história do início ao fim e de maneira reduzida.

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” propomos o seguinte argumento: o documentário se propõe a construir uma narrativa sobre afeto e esquecimento, através de uma carta falada. A construção imagética e sonora apresentará Jéssica e o avô “Bento”. Esse avô que hoje não é o mesmo, pois, já não consegue deter ou acessar memórias. Os personagens se farão conhecer pela ótica subjetiva da autora/personagem, que envia uma carta ao avô que será sempre lembrada e esquecida.

E como sinopse: a história de um avô, uma neta e a casa deles. Um não se lembra, o outro não quer esquecer. Nasce uma narrativa subjetiva sobre o amor no esquecimento.

Partimos então para o tratamento. No tratamento são estabelecidas às cenas e a estrutura narrativa. Seguindo o tratamento, temos o roteiro literário que detalha cada cena, trazendo por exemplo, quem são as personagens, diálogos, ações. Por fim, o roteiro técnico é aquele que será utilizado para decupagem do filme, contendo enquadramentos e movimento de câmera. Soares (2007, p.92).

Ressaltamos que o último tratamento do roteiro literário, consta no apêndice 8.4, servindo como elemento basilar para a construção do filme, mas não sendo um instrumento rígido para a elaboração do mesmo, que pode divergir do roteiro.

3.1.4 Personagens

Quando discutimos o papel narrativo da personagem temos que entender alguns aspectos sobre ele. Devemos perceber a sua importância, visto que é a ação

realizada pela figura das personagens o que propiciará o desenlace da narrativa. É importante saber ainda que a natureza da personagem poderá ser a mais diversa possível, desde uma personagem que também é tema da história (biografia) até elementos abstratos ou naturais, como por exemplo, uma sensação, um animal de estimação, um objeto. Podemos ainda citar que um dos métodos mais tradicionais de apresentação das personagens se dá por intermédio de entrevistas, nesse modelo de produção, a entrevista além de construir a personagem cria a ação por meio do discurso oral. (SOARES, 2007, p.94-100).

Escolher previamente seus personagens é fundamental para uma boa condução da produção, uma vez que essa seleção poderá influenciar escolhas estéticas, método de captação de som e imagem, construção narrativa e até abordagem do assunto.

Para a realização do curta “Se fosse ontem, eu lembrava” se fez necessária uma reflexão acerca das personagens que seriam apresentadas, para conseguir captar os afetos e memórias pretendidas em face a personagens que não respondem a certos tipos de estímulos.

Foi importante entender que se quiséssemos que o avô fosse uma personagem atuante dentro da narrativa, o modelo de entrevista não funcionaria. A época das gravações sua doença estava em um estágio onde ele já era alheio ao mundo ao redor, respondendo apenas a perguntas pontuais, não sendo possível realizar uma grande interação.

Por sua vez, a neta não queria aparecer em cena, sendo representada apenas pelas memórias de arquivo, como um reflexo de quem ela era.

Assim, para resolver a questão principal, que seria extrair do avô um olhar, um gesto ou um momento que remetesse a lembrança de sua neta, resolvemos filmar o seu cotidiano assim como ele é. Filmar o avô que existe no mundo, enquanto a vida acontece e ele a observa passar. Ainda com o objetivo de resgatar essa lembrança, a neta pede ao avô dez reais, coisa que acontecia semanalmente, quando ela era criança.

Desse modo, se desenvolve a narrativa e os personagens, da observação da vida que existe na casa, da vida do avô e da neta.

3.1.5 Tempo histórico e narrativo

O tempo histórico nas narrativas documentais é representado de forma diferente da ficção. Enquanto na ficção um momento passado é transmitido como se acontecesse no presente, sendo visto pela primeira vez pelo espectador (*flashback*), no documentário a demonstração de que se trata de tempo passado é necessária para contextualização histórica da narrativa. Essa contextualização tem duplo papel, situa o tempo histórico tratado no filme em relação ao tempo em que foi filmado e localiza o tempo histórico da produção em relação ao espectador. (SOARES, 2007, p.106-108).

Por sua vez, o tempo narrativo apresenta similaridade à ficção ao manipular o tempo para atrair o interesse e gerar emoções diversas na(o) espectador(a), usando de toda liberdade para tratar o tempo. Elaborando uma narrativa que pode apresentar inclusive o tempo de forma descontínua, mas coesa, ao utilizar artifícios técnicos, tal como a *voz over* para guiar a sequência imagética. (SOARES, 2007, p.108-110).

Ao refletir sobre esse lugar do tempo dentro da narrativa documental e pensando no poder de contextualização e retrabalho da memória presente nesse tipo de narrativa decidimos realizar um entrecruzamento temporal, usando essa liberdade que o documentário permite.

Desta forma, construímos um projeto que entrelaça o presente e o passado, para emular essa relação de memória e esquecimento, pois, em determinadas situações os lapsos de memória dos pacientes de alzheimer faz com que o passado volte à tona como se vivido no presente. Por isso, escolhemos esse tipo de montagem, para passar ao espectador a mesma sensação vivenciada pelas personagens.

3.1.6 O espaço

Quanto ao espaço narrativo não há uma obrigatoriedade de contiguidade espacial, tal como ocorre na ficção. Nas narrativas documentais o espaço não é determinante podendo haver um entrelaçamento entre eles, levando em consideração apenas o tema. (SOARES, 2007, p.110).

Apesar da possibilidade de diversidade espacial, decidimos por uma única unidade de espaço, para que as relações e a importância da casa, locação escolhida para o filme, ficassem claras, tendo em vista todo o amor e história emocional contida na locação. O avô construiu a casa com todo o seu suor e esforço e a neta cresceu ali, rodeada de artefatos e cheia de experiências de criatividade oportunizadas pelo avô.

3.1.7 Formatação do documentário

As sequências narrativas são pensadas objetivando alguns fins, sejam eles, apresentar locais ou personagens, cobrir ação dramática, identificar ou expressar conceitos, sentimentos ou ideias. Mas a definição dessas sequências não culmina na construção da forma do documentário, essa estrutura surge apenas com o tratamento dado ao tema pelo filme. (SOARES, 2007, p.111-112).

Esse tratamento é dado pela(o) diretor(a) que têm que pensar em diversas coisas para alcançar uma história que tenha uma estrutura de início, meio e fim, como instrui Soares:

Ao pensar na estrutura de um documentário, o diretor enfrenta questões semelhantes às enfrentadas por um roteirista de ficção: como o documentário irá apresentar seu assunto? Como esse assunto será conduzido no decorrer do filme? E como o filme será resolvido? O que nos traz de volta a ideia de que todo filme tem seu *começo*, *meio* e *fim*, não importa qual for a sua história, qual for seu gênero ou qual for o assunto tratado. (SOARES, 2007, p.111-112).

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” propomos um encaminhamento narrativo que nasce da apresentação da personagem principal que se desenlaça na relação presente entre avô e neta e desemboca na busca pelo reconhecimento de pessoas e afetos.

Discorreremos então sobre essas etapas da narrativa, quais sejam: início, meio e fim.

3.1.7.1 Início

Sobre o início, Hampe (1997, p.3) traz uma relevante reflexão sobre a importância de definir, de início, o tema, perguntar ou mostrar algo novo ou inesperado. Para ele isso “elimina o problema das várias cenas inúteis de abertura, uma após a outra, que infestam muitos documentários. O público tem mesmo de saber ou ver isto? Não? Então jogue fora”.

Para Hampe (1997, p.3), o principal é ser breve, ele ensina: “confie na inteligência de seus espectadores e limite essa parte às informações absolutamente essenciais, sem as quais o público não poderia entender o documentário”.

Para iniciar o filme pretendemos trazer no início o avô, em uma filmagem caseira, dos anos 2001. Figurando como destinatário da carta-filme a autora passa em seguida a explicar para ele quais são suas intenções com aquele filme. A carta escrita em filme quer contar pra ele um pouco de quem a autora era na infância e de qual a importância dele na sua vida.

3.1.7.2 Meio

Após o momento inicial do filme cabe (a)ao diretor(a) manter o interesse do espectador, não basta apenas capturá-lo com a sequência inaugural. Para Hampe (1997, p.3), “o objetivo disto é introduzir algo parecido com um conflito dramático na estrutura do documentário”. Esse conflito pode se ligar a dois tipos de viés, realizando dois tipos de progressão (cronológica ou de conflito). Na progressão cronológica o foco se dá no desenvolvimento ou mudança das personagens. Na progressão de conflito o foco é levado junto a uma proximidade de resolução do conflito. (SOARES, 2007, p.119).

Pensando nesse passo narrativo, decidimos em “Se fosse ontem, eu lembrava”, e levando em consideração que não existe de fato uma necessidade de resolução de conflito, construir o afeto dos personagens em detrimento da não-memória. O tensionamento da narrativa vem da busca por demonstrar que o afeto ainda existe, mesmo que o esquecimento ande lado a lado com os personagens.

3.1.7.3 Fim

Enquanto na ficção o fim resolve todos os conflitos, no documentário o fim tem de amarrar aquilo que for possível e completar o tema para o público. (HAMPE, 1997, p.4).

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” o conflito se resolve, mas por se tratar de um relato de vida, um momento único, essa resolução não ocorre como esperado. A cena em que o avô reconhece a neta acontece quando não há mais nenhuma câmera ligada, num momento em que os dois estão sozinhos na casa que é sempre povoada de gente. O avô não só reconhece a neta, como demonstra que está ali para ela e por ela. O amor genuíno aflora. Resta ao filme o relato de memória, pensamos que não poderia, portanto, encontrar o filme um final mais perfeito. Um filme construído com base em uma memória infantil tem seu desfecho também na memória, memória do momento presente.

3.1.8 O Tratamento

No tratamento, a(o) diretor(a) cria um instrumento de visualização, onde estão organizadas as ideias e a ordem das sequências de forma resumida, para assim indicar sua ordem narrativa e de estilo. Nesse momento o filme será pensado de modo a visualizar seu som e imagem. (SOARES, 2007, p.125).

Em documentário, a imagem geralmente terá três tipos de fontes, as de tomada direta, as de arquivo e as produzidas por intermédio de recursos gráficos. Sendo às imagens diretas aquelas que são obtidas originalmente para o filme, se dividindo entre aquelas que são captadas em eventos autônomos, ou seja, em eventos que ocorrem independente da vontade da produção e às captadas em eventos integrados, que são aqueles organizados em virtude da produção.

Quanto às imagens de arquivo estas se originam de materiais diversos, oriundos de telejornais, filmes, materiais televisivos, que apesar de serem selecionadas ainda no período de pesquisa, só tomam forma de fato na montagem do filme. Por fim, quanto aos gráficos, esses podem ser algum tipo de animação, ilustração, síntese de informações, *stills* e intertítulos. Todos servindo para acrescentar conteúdo a história que está sendo contada. (SOARES, 2007, p.128-129).

Por sua vez, o som nos traz cinco tipos de fontes: som direto, som de arquivo, *voz over*, efeitos sonoros e trilha musical. O som direto é aquele sincrônico a imagem captada nas situações de filmagem direta. O de arquivo, assim, como a imagem de arquivo, possui diversas fontes, tais como: filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas. A *voz over* ou voz de Deus é aquela oriunda de narração externa a filmagem e sobrepõe o que é visto no filme.

Quanto aos efeitos sonoros eles são criados já na montagem e servem para ambientação, além de permitirem a construção de um espaço criativo que poderá influenciar diretamente na narrativa, por exemplo, ao reforçar ideias ou sentimentos. Por fim, a trilha musical é representada pela música que compõe a narrativa e pode ser obtida em material de arquivo, ser uma trilha musical compilada ou ser composta exclusivamente para o documentário. (SOARES, 2007, p.130).

Construímos em “Se fosse ontem, eu lembrava” um tratamento com base em uma primeira versão do roteiro escrita na fase do pré-projeto. Para isso seguimos uma abordagem metodológica que consistiu na escrita de uma longa carta destinada ao avô.

Nessa carta foram escritos relatos dos mais diversos, foram revividas lembranças e sentimentos, sem a preocupação com forma ou coerência, a escrita foi realizada de modo que a carta fosse um instrumento em que fosse possível extravasar sentimentos.

Após a realização da escrita da carta essa passou por um processo que podemos chamar de repouso. Um período de cerca de três semanas, quando o texto passou por esse distanciamento e decantação. Em seguida retomamos a carta, agora para realizar uma leitura atenta daquela e realizar um destaque dos sentimentos contidos no texto que consideramos importantes para serem acessados pelo espectador.

Munidos desses sentimentos escrevemos uma nova carta, pensando agora nos sons e imagens que poderiam trazê-los à tona. E com isso conseguimos propor um tratamento com muito mais riqueza e profundidade, em relação ao roteiro inicial. Onde propusemos a construção das cenas, incluindo o conteúdo de arquivo e às cenas que gostaríamos que constasse no filme, além da estrutura sonora da obra.

3.2 PRODUÇÃO

A organização de sequências realizadas no tratamento ou no roteiro servirá aqui como guia para o planejamento das filmagens. Nesse momento, saberemos quantas diárias serão necessárias, quantidade de entrevistados(as), o tipo de enquadramentos e equipamentos necessários para cada locação, tudo detalhado no roteiro técnico de filmagem. (SOARES, 2007, p.137).

No que diz respeito à filmagem de entrevistas, os planos utilizados, em geral, são o plano médio, primeiro plano e *close up*. Ressalta Soares (2007, p.138) no que se refere aos enquadramentos que “não há muito sentido em se filmar toda uma entrevista em grande plano geral, fazendo com que o entrevistado ocupe um espaço mínimo do quadro”.

A preocupação em fazer vários tipos de enquadramento se deve ao fato de que essa variação propicia, segundo Soares (2007, p.139) “uma maior dinâmica visual para o documentário, dinâmica muitas vezes usada para combater a monotonia de uma entrevista longa tomada em plano único sem variação de enquadramentos”.

Essa mudança de enquadramento facilita também o processo de edição evitando um efeito de descontinuidade (*jump cut*) nas trocas de planos. Em algumas situações são usadas imagens de cobertura para realizar essas transições, por isso é importante lembrar de realizar tomadas com detalhes do ambiente em que ocorre a entrevista e do próprio entrevistado (mãos, pés, gestos). (SOARES, 2007, p.139).

Outro cuidado que deve ser tomado no momento de produção se deve a filmagem de eventos autônomos, por serem eventos únicos e espontâneos a equipe deve estar muito afinada e preparada para imprevistos para que não ocorra a perda de imagens cruciais para o filme. Dessa autonomia dos eventos surge ainda um grande volume de imagens do qual se extrai a gordura, levando apenas o essencial para o filme. (SOARES, 2007, p.166).

Com a realização das filmagens, armazenamento do material de arquivo, inicia-se o processo de pós-produção, etapa que dá vida ao filme.

Levando em consideração todos os aspectos estudados sobre a produção, passamos a aplicar e adaptar às questões de produção incluídas desde o tratamento.

Na fase de produção foi realizada a digitalização das fitas VHS e das fotografias. Pensando na estética do filme e na casa como personagem, decidimos que seria interessante incluí-la também como elemento estético de ligação de passado e presente. Por esse motivo, realizamos a filmagem das fotografias fixadas num muro da casa que não tinha reboco.

Figura 2 – Plano de fotografia 3x4 do avô Wilson



Fonte: Acervo familiar/Própria autora.

Quanto a digitalização dos VHS como informado no item pesquisa deste trabalho, foi realizada uma pesquisa de valores para a digitalização e posteriormente a descoberta de um modo artesanal de digitalização. Após conseguir realizar o empréstimo de um aparelho leitor/gravador de DVD e aquisição de mídias regraváveis de DVD iniciamos o processo de digitalização. Contudo, fizemos o processo apenas pelo menu do aparelho gravador. Por esse motivo, o DVD gravado funcionava perfeitamente no aparelho mas não rodava em nenhum outro dispositivo,

após várias investigações percebemos que talvez fosse necessária utilização do controle do aparelho para finalização da mídia, pegamos então o controle emprestado e de fato faltava finalizar a mídia. Feito isso a mídia funcionou perfeitamente e foi possível realizar uma nova conversão. Tendo em vista que após escolhida a taxa de compressão para a conversão do VHS para DVD é gerado um arquivo *VOB* (*Video Object*) que é um formato semelhante ao MPEG-2. Deste modo, realizamos a conversão do *VOB* para o formato H264. A conversão de todos os materiais de *VOB* para H264, levou cerca de 6 horas, pois, realizamos a digitalização do VHS com taxa de compressão em HQ.

A escolha pelo formato HQ se deu para propiciar a obtenção de uma imagem com a melhor qualidade possível, pois os outros formatos apresentavam menor volume de Mbps, como podemos ver a seguir. Os formatos de compressão disponíveis eram: HQ, HSP, SP, LSP, ESP, LP, EP e SLP. O formato HQ corresponde a alta qualidade com arquivo de 9,8 Mbps, por sua vez o HSP corresponde ao Standard com 6,8 Mbps, SP a reprodução padrão com 5 Mbps, sendo que os demais formatos apresentam qualidade muito inferior. Escolhida a taxa de compressão o arquivo é finalizado em *VOB* (*Video Object*) que é um formato semelhante ao MPEG-2.

Ao pensar nos planos observamos a indicação de realizar a captação em sua maior parte com planos médio, primeiro plano e *close up*. Por dispor de apenas uma câmera, realizamos alguns reenquadramentos durante a gravação e a realização de planos detalhe de modo posterior aos eventos autônomos. Como mencionamos no item pesquisa deste trabalho, optamos por captar todas as imagens em 4k, pois, apesar de dificultar o processo de edição devido a configuração da máquina disponível para o serviço, tal escolha permite que realizemos pequenos reenquadramentos dentro do programa de edição sem perder qualidade de imagem. Essa adaptação se mostrou vantajosa, pois, foi possível dar dinâmica a algumas cenas de maior duração.

Como mencionado no item pesquisa, estudamos todos os equipamentos disponíveis e de fato conhecer os menus e entender o tempo de duração de elementos como bateria e logagem se demonstrou essencial para uma melhor previsão de ordem do dia e de produção e desprodução de equipamento, pensando que toda a produção foi conduzida apenas pela realizadora. Outro aspecto

importante refere-se a escolha do período diurno para a captação, uma vez que, havia pouca disponibilidade de espaço para a montagem de luzes. Além da disponibilidade de espaço, outro fator levado em consideração foi reduzir a quantidade de equipamentos para deixar as personagens o mais à vontade possível.

Entendido o tempo de duração das diárias, realizamos um estudo da previsão do tempo para às diárias. De acordo com a previsão do Instituto Nacional de Meteorologia - INMET, para o período em que se daria a produção havia probabilidade de 85% de chuva no decorrer do dia, em boa parte das diárias. Por esse motivo, optamos por fazer as captações externas nos primeiros dias, quando a probabilidade de chuva era menor e iniciando logo após o nascer do sol (modelo apêndice 8.10), com exceção da meia diária em que seria realizado o empréstimo dos equipamentos. Essa medida preventiva serviu como aprendizado de planejamento, pois, para a nossa sorte houve chuva de 30 minutos em apenas uma diária de interna, ocorrendo condições ideais de gravação durante todo o processo.

3.3 PÓS-PRODUÇÃO

É na pós-produção em que nasce o filme. Aqui o montador assumirá papel central, sendo balizado pelas escolhas e decisões do diretor. É nessa etapa em que vemos nascer o roteiro final do filme, onde são transcritas entrevistas, realizadas narrações e pensadas as estratégias de filmagem.

Nesse momento, mesmo às filmagens mais aleatórias tomam forma, e é aqui que nascerá uma história com início, meio e fim. Para Soares (2007, p.177) é nesse momento que se consolida a lógica discursiva e “essa lógica pode ser a de dar forma a um impulso estético (documentário poético), [...] a um exercício de maior experimentação autobiográfica, à necessidade de informar a respeito de um determinado evento ou situação, entre outras tantas variáveis”.

Mas essa não é uma tarefa fácil, principalmente se considerarmos o volume de material que é produzido em um documentário podendo chegar a uma proporção entre material filmado e tempo de filme de 50 para 1, o que demanda muito tempo de trabalho e que eleva a(o) editor(a) ao *status* de coautor(a) do filme. (SOARES, 2007, p.177).

O documentário, geralmente, apresenta uma montagem expressiva, em virtude da diversidade de texturas de imagens produzidas. Uma vez que podem ocorrer variações de iluminação, proporção, contraste, fonte de luz, granulação. Essa diversidade deixa o corte entre os planos mais evidente, o que não é um problema para o filme. (SOARES, 2007, p.179-180).

Ressalta Soares (2007, p.181), que a primeira montagem ocorre, no roteiro, com a definição e ordenação das cenas dramáticas. A primeira montagem é mais primitiva e não explora as potencialidades do plano. Na segunda etapa de montagem, ainda no roteiro, será realizada uma leitura atenta da descrição do conteúdo de cada cena, o que irá orientar os cortes da decupagem técnica feita pelo diretor, mas ainda não estamos falando da montagem de fato do filme, é uma montagem idealizada.

Sendo essa decupagem técnica uma divisão minuciosa das cenas feita pelo diretor, tendo uma macroestrutura composta pela ordenação das cenas; a uma microestrutura ordenada pelos planos. Essa etapa foi de fato realizada ainda na pré-produção, mas é a partir dela que se dará a composição básica do filme, que culminará num *storyboard* que utiliza o material produzido e que facilita a ligação entre os planos. (SOARES, 2007, p.182).

Pronto o *storyboard* se dará a construção do roteiro técnico, que orientará o copião do filme, ou seja, a sua montagem preliminar. Pronto o copião o filme segue para a montagem final, onde serão eliminados tempos mortos e excessos. É o que ressalta Soares:

Entre roteiro e montagem, o processo de produção será marcado por um enxugamento gradual das partes menos essenciais ao filme. Raras são as vezes em que se verifica o percurso inverso, de acréscimo ao invés de decréscimo de cenas e planos, bem como de tempo em cada um desses planos que registram as ações do filme. (SOARES, 2007, p.182).

Com isso há um ganho de velocidade narrativa que é resultado da recorrência ao corte, pois, ele é um recurso de síntese da ideia expressa pela imagem, que não precisa ter a duração do evento. (SOARES, 2007, p.183-186).

Em “Se fosse ontem, eu lembrava”, munidos do todo o material de arquivo que foi decupado ainda no período da pesquisa e de todo o material bruto produzido nas diárias de filmagem produzimos uma decupagem técnica, detalhando cada cena com base no tratamento de roteiro literário. O processo de decupagem técnica foi o mais demorado de toda a produção. Inicialmente havíamos planejado realizar essa etapa do processo logo após o término da fase de produção, mas percebemos que o material precisava de um descanso para que assim fosse possível entender as dinâmicas, sentimentos e elementos principais constantes das cenas.

Deste modo, o material bruto passou por um período de um mês de descanso. O detalhamento das cenas se mostrou um processo moroso e cansativo, pois, era necessário o visionamento do mesmo material um grande número de vezes, mas se mostrou essencial para conseguirmos entender qual seria a melhor possibilidade de construção narrativa. O mencionado processo levou cerca de um mês e dele nasce o primeiro corte do filme.

3.4 MONTAGEM DO DOCUMENTÁRIO

Aqui começa o árduo trabalho da(o) montador(a) que inicialmente deverá decupar todos os pormenores do material. Nessa fase eliminam-se de pronto todos os planos que apresentem problemas técnicos e os que não possuem interesse para o filme. Após isso, será feita uma transcrição das entrevistas e decupagem das ações e com esse material descritivo surgirá uma edição no papel. Nesse momento, além do conteúdo das cenas, serão anotadas às entradas e saídas (pontos de corte) indicados pelos *time code* respectivos. (SOARES, 2007, p.187-188).

Como descrito no item anterior, a decupagem foi a primeira ação de pós-produção realizada em “Se fosse ontem, eu lembrava”.

Dentro da montagem resolvemos destacar três aspectos, quais sejam: o roteiro de edição, a narração e a construção do som.

3.4.1 Referências audiovisuais

Pensando na formatação do filme um importante recurso reside na busca por referências audiovisuais, sejam tradicionais, sejam contemporâneas.

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” não foi diferente. Utilizamos, por exemplo, os filmes “A Festa e dos cães” (Leonardo Mouramateus, 2015) e “Inconfissões” (Ana Galizia, 2018) pela forma como utilizam as fotografias e imagens de arquivo para construção da narrativa. Buscamos trazer a intimidade e a naturalidade ao mostrar o dia a dia familiar tal como no filme “Deus” (Vinícius Silva, 2017). Ainda no viés de filmes de família e por trabalhar com relações e afetos, utilizamos o filme “Casa” (Letícia Simões, 2019). Para mobilizar a importância do espaço da casa em uma narrativa familiar, evocamos o curta “Sabba” (Gregorio Graziosi, 2006). E por fim, mas não menos importante, por seu caráter ensaístico e por demonstrar a importância do que está sendo dito como um grande significante para as imagens trouxemos a referência de “Carta da Sibéria” (Chris Marker, 1957).

3.4.2 Formatação do roteiro de edição

No roteiro de edição deverão estar contidas algumas informações essenciais, tal como no roteiro técnico. Constará nesse roteiro o número das sequências ordenadamente, a descrição do conteúdo da sequência, o nome do arquivo que contém o material bruto, o *timecode* de entrada e saída e a duração total daquela sequência. Esse material deverá ser o mais claro e organizado possível, pois, isso facilita a edição ao poupar bastante tempo de trabalho. (SOARES, 2007, p.190).

Realizada a decupagem técnica, surge o roteiro de edição. A decupagem técnica se concretizou em um arquivo de 64 páginas, com quadros que continham a estrutura do roteiro, seguida do detalhamento das cenas (trecho da decupagem no apêndice 8.11), com: cabeçalho com nome da cena, plano, *take*, diária, duração total da cena e descrição do plano; e quadros com *print* da cena, ação e/ou diálogo ocorrido, minutagem de entrada e saída da referida ação e/ou diálogo.

Conhecido o material, pareceu simples realizar a primeira montagem do filme, unido roteiro técnico e literário. Dela nasce um primeiro corte, que parece esvaziado, como pouco conteúdo relevante para a narrativa, tendo uma duração de menos de quatro minutos. Para o segundo corte resolvemos inserir mais material, pois, seria mais fácil extrair excessos do que incluir pequenos detalhes na narrativa. No segundo corte já havia uma narração rudimentar que foi importante para auxiliar

no entendimento da dinâmica das cenas e da fluidez narrativa. Partindo daí, conseguimos melhor organizar as cenas e trabalhar em uma segunda narração, com mais propósito e direcionamento, desse trabalho nasce o terceiro corte.

3.4.3 Narração

A narração em *voz over* é um recurso associado ao documentário clássico e apesar das críticas e desvantagens essa narração poderá sintetizar informações para transmitir e aclarar o maior número de elementos com o menor número de palavras. A *voz over* traz consigo um leque de informações que não poderia ser construído com um tempo de tela reduzido, explicando o que não se pode aduzir da imagem. A narração funciona como mecanismo de atração que dirige o olhar do espectador para o sentido pretendido pelo documentarista e em alguns casos toda a estrutura narrativa poderá ter como alicerce essa narração. (SOARES, 2007, p.194-197).

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” a narração é um elemento principal da narrativa, pois, essa narração guia toda a história, por se tratar de uma carta-filme. Seria possível realizar a construção de uma carta-filme apenas com sons e imagens, mas consideramos que nesse caso, a voz da própria autora seria um elemento importante para evocar memórias ao se dirigir ao avô, portador do mal de alzheimer e principal destinatário da narrativa

Mas um cuidado deve ser tomado no que se refere ao excesso de texto, é o que explica Soares :

Para evitar o problema da narração se tornar canal privilegiado de informação, os manuais aconselham que a escrita do texto da narração seja feita apenas ao término da montagem para que assim possa ser utilizada de maneira econômica somente nas partes onde for essencial, evitando repetir informações já contidas na imagem[...]. (SOARES, 2007, p.198).

No caso do filme “Se fosse ontem, eu lembrava”, apesar das narrações estarem escritas desde o início do projeto, levamos em consideração no momento da montagem a sua real necessidade em cena, realizando a reescrita ou exclusão

de textos redundantes. Mesmo que já no roteiro tenhamos tentado construir uma proposta em que o texto fosse elemento complementar a imagem e ao som, sem se repetir.

Outra precaução ao escrever o texto de narração implica em acompanhar o ritmo das sequências e uma boa escolha de palavras. Sendo indicado inclusive uma leitura em voz alta do texto enquanto ele estiver sendo produzido, pois, se torna mais fácil a identificação de palavras com problemas de fluidez que atrapalhem o ritmo e a sonoridade pretendidos. (SOARES, 2007, p.198).

Nesse quesito, realizamos diversas leituras em voz alta e adaptações do texto, pensando em ritmo e inteligibilidade do mesmo.

Devemos planejar também o tipo de voz que será utilizado na narração, pois, o timbre e a atuação influenciam diretamente no clima criado pelo texto escrito. (SOARES, 2007, p.198).

Quanto à escolha da voz, após a produção da narração rudimentar produzida para o segundo corte do filme, optamos por uma narração calma e com tom confessional, para acessar as memórias de forma mais próxima e íntima.

3.4.5 Som

Raymond Murray Schafer cunhou o termo *soundscape*, em português paisagem sonora, que é uma composição de um ambiente pelos diferentes sons que nela estão contidos, como sons de origem natural, humana, tecnológica.

Pensando nessa construção de paisagem sonora realizamos uma concepção sonora, pensando na atmosfera que pretendemos construir. Para essa construção foi necessária uma reflexão sobre a captação e quais recursos podemos dispor para construir o melhor som possível.

Em “Se fosse ontem, eu lembrava” utilizamos lapela (apenas na realizadora, em algumas cenas) e microfone direcional. Apesar do uso principal de microfone direcional, pensamos na qualidade do som direto e por isso, sempre que a cena foi pensada para priorizar o diálogo realizamos um posicionamento mais próximo do ideal para conseguir um filme com som nítido.

No sentido de paisagem sonora, procuramos ainda captar diversos momentos de som ambiente para no momento da pós-produção conseguirmos entender às camadas sonoras do filme para trabalhá-la da melhor forma.

3.5 DISTRIBUIÇÃO

A questão da distribuição rende muita discussão, mas decidimos trazer aqui uma síntese com alguns aspectos acerca da distribuição de filmes universitários e uma tabela de distribuição, que será apresentada no apêndice.

Na última década, o audiovisual brasileiro passou por mudanças significativas no que tange a qualidade técnica e estética, muito devido a ampliação de políticas públicas de financiamento, e também no que se refere a acesso a inovações tecnológicas, devido ao seu barateamento. Esse crescimento refletiu inclusive no ambiente universitário que ganhou uma maior gama de cursos superiores de cinema e audiovisual. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.41).

Essa nova cadeia produtiva deu origem a novas possibilidades que vão desde a produção de obras comerciais até trabalhos de nicho voltados apenas para festivais. É nesse cenário que se encontram as produções universitárias brasileiras, que apesar de ter amadurecido bastante nesse período, encontra dificuldade de distribuição até com o próprio público universitário. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.42).

Devemos lembrar que essa dificuldade é um reflexo do próprio mercado, pois, até os filmes profissionais de pequeno porte lutam para conseguir espaços, alcançando em geral salas não-comerciais e os festivais. Este fato dificulta ainda mais a entrada das produções universitárias, que competem de modo desigual seja pelo capital simbólico atrelado aos profissionais de mercado, seja pela diferença orçamentária gritante. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.42-43).

Ainda falando sobre mercado é importante entender o que frisam Almeida e Bozzetti:

Embora o mercado brasileiro de cinema tenha se desenvolvido com resultados importantes na última década, a distribuição dos filmes no Brasil segue sendo um problema a ser enfrentado pelos produtores nacionais. Num cenário onde o parque exibidor principal – calcado nos sistemas multiplex de shoppings; VOD (*Vídeo on demand*);

Blu-Ray; TV a Cabo e TV Aberta – é amplamente dominado pelas *majors* [...]. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.45-46).

O avanço do consumo de produto audiovisual *on-line* e o VOD aliados à Lei 12.485/2011 (Lei da TV Paga) surgiram como forma de minimizar essa disparidade de distribuição, pois, surgiu a exigência de exibição de uma cota mínima de produtos nacionais. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.47).

Mas o cinema universitário não acompanhou essas novidades por estar abaixo na cadeia, passando a ser praticamente ignorado quanto à distribuição de conteúdo. Ficando restrito aos festivais de cinema universitários, que não dão conta de fazer circular tudo o que é produzido. Segundo dados coletados por Augusto Bozzetti e Gabriela de Almeida para seu artigo “A Circulação do cinema universitário brasileiro: entraves na distribuição de longas-metragens estudantis” esse tipo de evento recebe cerca de 180 inscrições, selecionando apenas 20% desses produtos. Apesar de estarem presentes em todas as regiões do país, os festivais universitários sofrem com a falta de apoio e patrocínio. Essa falta de visibilidade implica ainda numa baixa possibilidade de distribuição dos filmes que poderiam usar esses festivais como vitrine. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.48-52).

Esse fato faz com que muitos filmes universitários busquem festivais de mercado para exibição, mas ocorre o efeito já mencionado, de pouca vazão, uma vez que eles competem com filmes profissionais.

Dessa maneira, a estratégia passou a ser focar quase exclusivamente nos festivais de mercado, aqueles nos quais competem os filmes profissionais, produzidos por empresas e artistas com bem mais experiência e com orçamentos igualmente profissionais. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.54).

Como elucidam Almeida e Bozzetti:

Como resultado, essa falta de espaço para a circulação dos conteúdos audiovisuais universitários não apenas representa um entrave na troca de conhecimentos e produtos gerados no âmbito acadêmico, mas também funciona como desestímulo para as produções com maior cuidado ou porte do que aqueles exigidos pelos próprios cursos. (ALMEIDA e BOZZETTI, 2016, p.56).

A reflexão que fica se situa em buscar e pensar sobre políticas públicas que estimulem a disseminação desse tipo de produto, como ferramenta fundamental de mercado. Visto que, com estudantes mais preparadas(os) o mercado poderá crescer cada vez mais.

Após essa reflexão, e pensando no potencial do filme dentro desse nicho descrito, articulamos uma *Long Tail*³ que propicia uma maior e mais durável cadeia de distribuição possível. Dentro dessa *Long Tail* é possível participar de circuito de festivais, estrear em salas de cinema, na *Pay TV* e em linhas aéreas, além do *video on demand* (VOD) e da TV aberta.

Para tomada dessa decisão, além da pesquisa teórica, para o filme “Se fosse ontem, eu lembrava” realizamos contato com a produtora Ariane Lamarão, levando em conta a sua experiência com a distribuição de sucesso do curta universitário “Cão Maior” (Filipe Alves, 2019).

Após a realização da referida reunião e observados os apontamentos feitos pela produtora, decidimos iniciar as futuras inscrições por festivais que dispusessem do prêmio de aquisição do Canal Brasil, que é um canal de televisão por assinatura. Dentre os festivais que participam do Prêmio Canal Brasil de Curtas, podemos elencar: Janela Internacional de Cinema do Recife, Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, Curta Cinema, Mostra de Cinema de Tiradentes, Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, Cine PE, Cine Ceará, Festival de Cinema de Gramado, Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo – Curta Kinoforum, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Desse modo, seria possível objetivar um alcance para além dos festivais.

Depois disso, tivemos que pensar por onde começar, ou seja, por que festival começar a se inscrever. São duas as possibilidades: a primeira é iniciar as inscrições logo em janeiro e aproveitar um maior tempo disponível para rodar com o filme; a segunda possibilidade é aguardar por algum festival que o filme tenha maior potencial de premiação e que pede ineditismo em seu edital, mas a depender da

³Ensina Chris Anderson (2016, p.7) que “sob uma perspectiva mais genérica, logo fica claro que a idéia da Cauda Longa tem a ver, realmente, com a economia da abundância — o que acontece quando os gargalos que se interpõem entre a oferta e demanda em nossa cultura começam a desaparecer e tudo se torna disponível para todos.

época do ano o filme perderá tempo de circuito. Em geral, os festivais que pedem ineditismo são mais proeminentes e com maior concorrência.

Portanto, tendo em vista que esse é o primeiro filme dessa direção, optamos pelas inscrições que ocorrem no início do ano levando em consideração ainda a lista do Prêmio Canal Brasil de Curtas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse projeto teve como objeto a realização de um documentário autobiográfico, desde sua concepção, até a sua finalização e distribuição. Para tanto, fez-se necessário um primeiro movimento teórico-metodológico de revisão bibliográfica, com o intuito de articular a nossa compreensão sobre os principais conceitos ligados ao tema com a prática da construção da obra audiovisual, em si. Desta feita, foi possível uma fundamentada tomada de decisões, desde a pré-produção até o destino final dos filmes, a sua distribuição. Destacamos, portanto, que o processo de pesquisa foi extremamente contributivo para pensar e estruturar a realização de “Se fosse ontem, eu lembrava”, do roteiro à montagem do filme.

Para entender a melhor forma de construção da obra autobiográfica, buscamos pela conceituação da natureza do documentário e decidimos que ele seria elo facilitador da construção da narrativa proposta. Essa decisão foi tomada em virtude da natureza especial do filme. Posto que, uma das personagens principais, o avô, é acometido pelo mal de Alzheimer, doença que afeta a memória de forma progressiva. Deste modo, pelas dificuldades que implicam lidar com essa doença, mas querendo ressignificar o que é memória de modo a homenagear o avô e trazê-lo para a história, decidiu-se por esse formato específico.

O segundo passo foi buscar por modos de fazer, ou seja, a tentativa de entender modalidades documentais e escolher as que mais se amoldam à obra pretendida. Assim, relacionamos o modo performático e o poético, aliando-os ao conceito de filme ensaio e de escrita de si. O viés performático foi escolhido justamente por ser capaz de combinar o real e o imaginado, sendo essa uma característica importante da memória.

Quanto ao modo poético, esse quebra a continuidade de tempo e espaço, além de trazer o afeto que pode ocorrer entre personagens e objetos. Acreditamos que nada mais se amoldaria tanto à narrativa que se queria construir do que o que se pode extrair dessa modalidade específica.

Por sua vez, o formato de filme ensaio veio da necessidade de utilizar e experimentar com materiais oriundos de diversas fontes, tais como, fotografias, imagens de arquivo, material bruto, cartelas. Por fim, a escrita de si foi escolhida por atuar como método de deslocamento do olhar do interesse público para o privado, interno, íntimo, ou seja, trazendo o foco para relações sociais da casa, da família.

Para além disso, por se tratar de uma história atravessada pela autobiografia, percebemos que era necessário aprender mais sobre a autobiografia em si, desde seu surgimento até às aplicações mais atuais.

Feito isso, foi possível perceber a importância da pesquisa e do roteiro como elementos de construção de histórias, pois, sem pesquisa a produção tem muito mais chances de ser comprometida, uma vez, que a(o) documentarista navegará em território totalmente desconhecido e precisará produzir muito mais material bruto, além de precisar despender de muito mais tempo na ilha de edição para fazer sua narrativa realizável.

A pesquisa pode ainda desembocar em um roteiro, que não é rígido, mas que atua como guia para a obra. No contexto da obra que se constitui como objeto de estudo deste trabalho, após finalizada a pesquisa sobre o tema e início das reflexões sobre o método, isto é, sobre os modos de fazer, foi desenvolvido um roteiro que, após a montagem final, trouxe consigo a essência do projeto, mas que passou por diversas modificações. Pela experiência vivida acreditamos que o roteiro é de suma importância na produção de qualquer documentário, tendo em vista que, por poder gerar grande volume de material, uma produção mais guiada tende a ser mais bem sucedida.

No contexto de um produto com uma personagem que é acometido pela doença de Alzheimer se fez necessário levar em consideração os dilemas éticos inerentes ao direito de imagem do mesmo, sendo necessário pensar em alternativas compreensivas para solucionar essa questão. Para tanto, foi realizada a liberação de

consentimento pelo seu curador e uma liberação em vídeo, gravada algumas vezes durante as diárias de filmagem.

Mas todo o embasamento teórico e todo o planejamento não são suficientes para acabar com o medo de não conseguir produzir um produto bem avaliado pelo público. É possível conhecer as imagens de arquivo de ponta a ponta, saber que enquadramentos e que estética quer empregar, mas a vida é imprevisível e por mais que se tenha feito uma boa pesquisa, existem coisas que não há como prever e que podem comprometer toda a obra.

Ou, ainda, a idealização pode não corresponder com a realidade que se mostra no momento da captura do filme e na ilha de edição os dilemas da montagem se mostraram claramente, ocorrendo muitas vezes, coisas fora do planejado. Como, por exemplo, a ideia de nunca aparecer diretamente em quadro, que caiu por terra ao ver que o afeto da relação e cumplicidade da intimidade – entre as personagens avô e neta – comunicam muito mais que o distanciamento.

Pensando na limitação de gravar com um personagem acometido pelo Alzheimer foi possível perceber que em verdade a principal dificuldade encontrada na produção do filme não foi no trato com a própria personagem, mas sim com a família que circulava e intervinha nas situações de forma exacerbada, quebrando em diversas situações o clima da cena ou diminuindo o seu poder narrativo. Contudo, acreditamos que lidar com esse tipo de percalço faz parte da produção de filmes documentais, cabendo ao documentarista contornar as situações para construir a história que ele pretende contar.

Percebemos ainda que a realização de um vídeo documentário performático poético com abordagem ensaística contribui para a produção de um projeto audiovisual autobiográfico ao permitir uma maior liberdade criativa ao propiciar a utilização de materiais de diversas fontes e que dialogam de modo a remontar sentimentos e sensações pensados ainda no roteiro.

Quanto aos eixos de articulação teórica a leitura de diversos autores propiciou uma reflexão e construção rica em completa, dentre eles podemos elencar: Bill Nichols. Fernão Ramos, Julia Scamparini e Michael Renov ao lecionar sobre documentário e autobiografia; Arlindo Machado e Consuelo Lins ao trazer um olhar

sobre o filme ensaio; Michel Foucault discorrendo acerca da escrita de si; e Aleida Assmann e Jacy Seixas articulando sobre memória e memória documental.

Pensando na busca por um produto final que agrade surgem diversos temores. Mas para aliviar essa pressão pela montagem perfeita é possível tentar buscar pelos requisitos de apreciação de um filme, postos por João Batista de Brito (1995, p. 242-244) que traz quatro critérios, sejam eles: a apreciabilidade, a revisitabilidade, a artisticidade e a relevância histórica.

Para Brito (1995), a “apreciabilidade” se funda da ideia de alcançar o mais variado público. Portanto, ao pensar nessa apreciabilidade devemos observar quais são os possíveis elementos de ligação com esse público, quais elementos eu posso agregar ao meu produto para fazer com que o maior número de pessoas se interesse pelo filme. No contexto de “Se fosse ontem, eu lembrava”, acreditamos que um dos pontos contributivos a esse critério está na estratégia do entrecruzamento/diálogo entre diferentes modos do fazer documental, por exemplo.

Outro aspecto que nos auxilia nessa autocrítica, é a “revisitabilidade”, ou seja, (a)o espectador(a), após assistir a obra, deve ter o anseio por assistir novamente ao filme. Em nosso caso, consideramos que, pensar elementos que pudesse fazer com que o espectador voltasse a obra, seja para verificar informações supostamente escondidas, ou pelo prazer do visionamento seria um exercício interessante a exemplo do título de eleitor que aparece no quadro e revela não só o nome do avô como também o de seu pai, que deu origem ao seu apelido.

Por sua vez, a “artisticidade” que, segundo Brito (1995), está ligada a todo o planejamento formal e de conteúdo, culminando em uma unicidade estética, foi pensada se levando em consideração as influências e as tendências estéticas do nosso tempo. E por fim, ainda nesse exercício de uma crítica baseada em critérios, quanto à “relevância histórica”, em nossa concepção, ela poderá vir a se concretizar a partir dos requisitos anteriores, mas também, e, sobretudo, é atestada, num âmbito muito particular, pelo contexto pessoal na qual se insere.

De todo modo, pensando em todas essas características anteriormente mencionadas, não há como prever se a obra os cumprirá perante o público, mas fez-se a tentativa de realizar escolhas compreendendo também tais critérios, no

sentido de buscar a maior proximidade analítica e reflexiva possível sobre eles, e o fizemos, sobretudo, pelo caráter também experimental da obra.

Dito isso, podemos considerar que foi cumprida a intenção de ressignificar o afeto que reside no esquecimento, por meio de memórias revisitadas e novas memórias que utilizadas para compor a obra, deram vida a um afeto que existiu e que ainda existe. O olhar para dentro trouxe à tona as memórias que sempre estiveram ali, esse olhar trouxe o amor.

Aqui venho, propositadamente em primeira pessoa, falar sobre o quão importante e maravilhosa foi toda essa trajetória. Estudar na Universidade de Brasília trouxe uma bagagem que eu não tinha tido a oportunidade de adquirir em nenhum outro lugar. O caminho foi árduo e cheio de escolhas críticas como, por exemplo, abandonar um emprego estável para me dedicar integralmente e manter um bom desempenho acadêmico.

Decidir realizar um filme do zero e de modo solo também não foi tarefa fácil, pois, sempre me subestimei e não acreditava que seria capaz de produzir algo de qualidade. Mas foi a decisão mais acertada que eu poderia ter tomado, porque o meu avô não poderia esperar, eu também não.

A realização dessa obra audiovisual experimental foi de suma importância para o fechamento da graduação, permitindo não só um aprendizado para além da teoria e de todos os percalços da produção, como também se mostrou um marco pessoal, pois, permitiu que eu olhasse para dentro de uma forma que eu não havia feito antes e enxergado em mim potencialidades que eu não sabia que tinha.

Nesse processo foi possível refletir analiticamente tanto sobre as possibilidades de construção narrativa dentro da proposta documental de modo não usual, quanto, compreensivamente, verificar onde se situa a chamada “verdade documental”, a liberdade do documentarista e os limites éticos da produção desse gênero. Ademais, a realização de “*Se fosse ontem, eu lembrava*” permitiu-me aperfeiçoar conhecimentos em diferentes etapas da realização audiovisual, incluindo uma aproximação articulada com a questão da pesquisa. Não obstante, ofereceu-me a oportunidade de exercitar a escrita de si, homenagear importante personagem da minha história de vida pessoal e de reforçar a vocação para o audiovisual e perceber o quanto universidade, audiovisual e vida são dimensões que, quando se

entrecruzam de modo articulado e afetivo, ganham mais valor, significado e podem, inclusive, ajudar a contar boas histórias e/ou a inspirar a produção de narrativas.

5 REFERÊNCIAS

A FESTA e os Cães. Direção de Leonardo Mouramateus. Ceará: 2015. Digital.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de e BOZZETTI, Augusto Ramos. **A circulação do cinema universitário brasileiro: entraves na distribuição de longas-metragens estudantis.** Brasil: 201?.

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa – A nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados.** Elsevier: Rio de Janeiro, 2016.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Editora da Unicamp, Campinas, 2011.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, jul-dez 2013, p.60-85.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANAL BRASIL. **Prêmio Canal Brasil de Curtas.** Disponível em: <https://canalbrasilimprensa.com.br/premio-category/2017/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

CARTAS da Sibéria. Direção de Chris Marker. França: 1957. Película

CASA. Direção de Letícia Simões. Produção de Carnaval Filmes. Roteiro de Letícia Simões. Fotografia de Breno César, Letícia Simões. Brasil: 2019. Digital.

COELHO, Sandra Straccialano; ESTEVES, Ana camila. **A Narrativa Autobiográfica no Filme Documentário: Uma Análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caouette.** Doc On-line, n.9, dez. de 2010, pp. 19-42.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática.** São Paulo: Summus,

2009.

DEUS. Direção de Vinícius Silva. São Paulo: 2017. Digital.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p.129-160.

FRANÇA, Camila; NODARI, Sandra. Existe roteiro de documentário? Como os documentaristas de Curitiba produzem filmes? **Comunicação – Reflexões, Experiências, Ensino**. Curitiba, v. 12, p.33-41, 2016.

HAMPE, Barry. **Escrevendo um Documentário**. São Paulo, p.1-11, 1997. Tradução livre e resumida dos principais tópicos do capítulo 10 de: making documentary films and reality videos. Barry Hampe. New York: Henry Holt and Company, 1997.

INCONFISSÕES. Direção de Ana Galizia. Rio de Janeiro: 2018. Digital.

LINS, Consuelo. **O Documentário entre a carta e o ensaio fílmico**. Chris Marker: Bricoleur multimídia, p.34-39, 2009.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-ensaio**. Chris Marker: Bricoleur multimídia, São Paulo, p.21-33, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Coleção Campo Imagético. Campinas, SP: Papyrus 2010.

ORTIZ, Joana Montero. **Um Olhar Sobre o Outro: a perspectiva sobre outras culturas na obra de robert flaherty**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação e Estética do Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema: Uma reflexão sobre o filme Documentário**. Universidade da Beira Interior: Portugal: 2006.

PEREIRA, Juliana Mazza e RAMOS, Fernão Pessoa. **O Documentário autobiográfico**. As Praias de Agnes e a manifestação criativa do megaenunciador. Comunicação Multimídia do XXII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Rio de Janeiro: jun 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RENOV, Michael. **Algumas proposições sobre a autoinscrição**. In: SILÊNCIOS HISTÓRICOS E PESSOAIS: **Memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, mar. 2014.

SCAMPARINI, Julia. O sujeito na mídia: escritas de si literárias e fílmicas. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v.19, n.1, p. 258-269, jan./jun. 2015.

SEIXAS, Jacy Alves de. **Os Tempos da memória: (des)continuidade e projeção. uma reflexão (in)atual para a história?** Proj. História, São Paulo, (24), jun. 2002.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: 2007.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Introdução ao roteiro de documentário**. Doc On-line, n.06, Agosto 2009, www.doc.ubi.pt, pp. 173-190.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p.114-134, 2019.

TONELLO, Gabriel. A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 3. Ed. 6. jul-dez 2014.

VEIGA, Roberta Oliveira; ITALIANO, Carla Apolinário. O Diário como dispositivo e o efeito do eu no cinema: Akerman e Perlov. **Contemporanea: Comunicação e**

cultura, Bahia, v. 3, n. 13, p.708-724, set. 2015.

APÊNDICE

APÊNDICE A – *STORYLINE*

Nesse documentário autobiográfico a narradora quer contar a seu avô memórias esquecidas por ele.

APÊNDICE B – ARGUMENTO

O documentário se propõe a construir uma narrativa sobre afeto e esquecimento, através de uma carta falada. A construção imagética e sonora apresentará Jéssica e o avô “Bento”. Esse avô que hoje não é o mesmo, pois, já não consegue deter ou acessar memórias. Os personagens se farão conhecer pela ótica subjetiva da autora/personagem, que envia uma carta ao avô que será sempre lembrada e esquecida.

APÊNDICE C – SINOPSE

Avô, neta e a casa deles. Um não se lembra, o outro não quer esquecer. Nasce uma narrativa subjetiva sobre o amor no esquecimento.

APÊNDICE D - ROTEIRO LITERÁRIO

Se fosse ontem, eu lembrava

por Jéssica Barros

Jéssica Barros

ijessica.clb@gmail.com

CENA 01 - VÍDEO DE ARQUIVO

AVÔ (60) chega para mostrar a camisa do Botafogo que ganhou no dia dos pais.

CENA 02 - VÍDEO DE ARQUIVO

Rua de terra, portão de madeira, casa em construção, JÉSSICA (10) e NATÁLIA (9), correm em direção a câmera.

NARRADORA

Tá vendo esse portão?

NARRADORA

É da casa onde a gente morou a maior parte da minha vida. Casa que você construiu.

NARRADORA

Lugar onde eu me encontrei e te perdi.

NARRADORA

Hoje te escrevo essa carta em imagem e som. Mesmo tendo muito medo de não conseguir, insisto.

CORTA PARA

CENA 03 - VÍDEO DE ARQUIVO

Tela preta de aparelho VHS, fita rebobinando, JÉSSICA (7) vestida de bailarina e parada ao lado de uma decoração natalina.

NARRADORA

Volto ainda mais no tempo para me apresentar pra você. Mas será que precisa?

NARRADORA

A essa altura eu não fazia ideia de quem eu queria ser, hoje tenho certeza.

NARRADORA

Eu era uma garota alegre e cheia de energia. Cantava, dançava, brincava de cowboy destruindo tudo pela frente. Nesse dia eu ainda não sabia, mas você ia se aposentar, a gente ia se mudar e eu ia ganhar um amigo em tempo integral.

NARRADORA

A gente fazia tanta coisa junto. Vo você se lembra?

BLACK OUT

CENA 04 - LETREIRO

Se fosse ontem eu lembrava

CENA 05 - INT. COPA

AVÔ (78) sentado ouvindo músicas na televisão.

CENA 06 - VÍDEO DE ARQUIVO

Na imagem de arquivo vemos o AVÔ (78), andando com sua roupa habitual, fazendo algumas atividades

NARRADORA

Quando eu queria fazer uma coisa legal ou falar algo incrível para alguém, eu saia gritando pelo seu nome, tentando te achar. Você ficava lá fora a maior parte do dia, com sua roupa azul, trabalhando em algo ou lendo um livro.

CENA 07 - EXT. DETALHES DA CASA

A imagem de arquivo da cena anterior é substituída para um plano da casa nos dias atuais, quase que no mesmo enquadramento. Em seguida vemos alguns planos de detalhe da casa e por fim o AVÔ (78) deitado numa cadeira de sol na varanda de casa, no marasmo habitual

NARRADORA

Nessa casa você me ensinou a jogar futebol, construímos engenhocas, tudo servia para brincar. Você me ensinou a usar mil ferramentas, pegar pião no ar, fazer avião, você me ensinou a voar.

NARRADORA

Aprendi a caçar insetos, fazer cimento, capinar, cavar buraco, por saliva em machucado.

NARRADORA

A gente também viu jogo de futebol, programa do Chaves, de pesca, de corrida, de caminhão, dos filmes o senhor não era fã. Mas sempre falava do Mazzaropi, eu não sabia quem era, mas adorava ouvir você falar.

NARRADORA

Você nunca brigou, gritou ou reclamou. Você sempre esteve aqui pra tudo. Onde você está agora?

CENA 08 - FOTOGRAFIAS

O AVÔ (50) segura a neta nos braços ao fundo um papagaio, seguidas de outras fotos em que o AVÔ aparece, nelas a neta ainda não havia nascido, após a narração ouvimos ainda uma canção de Nelson Gonçalves, um dos cantores favoritos do AVÔ.

NARRADORA

Trago então essa foto. Nela, eu, você e o Louro, seus xodós.

NARRADORA

Essa é uma das poucas fotos suas, a única nossa, você sempre fugia.

CENA 09 - FOTOGRAFIA

Vemos a foto do título de eleitor antigo do AVÔ (24), nele podemos ver alguns dados, como seu nome, o nome do seu pai, de sua mãe e cidade onde ele nasceu.

NARRADORA

Sabia que teve um ano no dia dos pais em que eu briguei na escola, achando que seu nome era Bento? Mas estava errada, seu nome eu só descobri depois.

CENA 10 - INT. DIA - CASA

Observamos de longe AVÔ (78) sentado em um balanço, a JÉSSICA (28) fala com ele e acaba entrando em quadro, eles conversam.

NARRADORA

Quando eu era mais nova toda semana eu ganhava um dinheiro, hoje eu peço sempre, pra ver se você lembra.

JÉSSICA

Vô, me dá 10 reais?

CENA 11 - INT. DIA - QUARTO DO AVÔ

AVÔ (78) Sentado em sua cama, JÉSSICA (28) atrás da câmera, FILHA (51) chega e eles se encaram.

JÉSSICA (28)

Tu sabe o meu nome, vô?

AVÔ (78)

Não.

JÉSSICA (28)

Não?

JÉSSICA (28)

De verdade?

AVÔ (78)

Eu não sei nem o meu.

JÉSSICA (28)

E como é que é o seu?

AVÔ (78)

Não sei.

JÉSSICA (28)

É Bento?

(Avô sorri)

JÉSSICA (28)

Quem é Bento?

AVÔ (78)

Não sei.

CENA 12 - FOTOGRAFIAS

Fotos 3x4 do AVÔ ao longo dos anos

NARRADORA

Com esse filme eu queria te eternizar. Pra EU não te esquecer. Pensei que não tinha conseguido, mas você apareceu na última diária, depois de todo equipamento guardado.

NARRADORA

Naquela hora eu tava pensando em como incluiria uns planos bonitos que eu tinha feito com umas fotos 3x4 tuas. Mas você entrou na sala, sentou e começou a conversar comigo. Depois se deitou e perguntou tudo da vida.

NARRADORA

Você mostrou que tava ali, que se preocupava e que ainda cuida de mim.

NARRADORA

Minutos antes de você cochilar pra acordar depois, no esquecimento, eu poderia ter te perguntado o meu nome, mas não fiz. Naquela hora eu sabia que você lembrava exatamente quem eu era e que eu nunca mais vou me esquecer.

BLACK OUT**CENA 13 - LETREIRO****Vemos um letreiro e em seguida os créditos do filme****"Com amor, Jéssica"**

APÊNDICE E – LISTA DE EQUIPAMENTOS

	Lista de Itens
Som	Microfone shotgun, vara de boom, pistola shockmount, gravador multitrack H6, cabos XLR, pilhas AA, fones de ouvido, Cartão de memória SD classe 10 100mbps 32gb, powerbank 10.000 amperes, cartão de memória SD classe 10 80mbps 64gb, microfone lapela com fio Sony, boletim de som
Fotografia	Lâmpada led, bateria led, carregador bateria led, tripé de luz, câmera sony alpha 6500, lente 16-50mm, lente 50mm f.18, carregador sony alpha, tripod, tripé de câmera, kit para limpeza de lentes, boletim de câmera, Cartão de memória Classe 10 Extreme Pro 64GB
Produção	Notebook, hd externo 1tb, nuvem 1tb UnB, fita crepe grossa, fita crepe fina, fita isolante, tesoura, caneta, prancheta, maleta, ordem do dia, DVD-R, aparelho de leitor de VHS, conversor de sinal RCA/HDMI, Smart TV LED 42 polegadas, aparelho leitor e gravador de DVD, transporte

APÊNDICE F – PLANILHAS DE GASTOS

Aquisição para a produção

	Itens	Custo	Observação
Som	Cartão de memória SD 80mbps 64gb	R\$ 149,90	Valor da nota
	Powerbank 10.000 amperes	R\$ 69,90	Valor da nota
	Boletim de som (impressão)	R\$ 1,50	Nota não fornecida
Fotografia	Mini TriPod Set Xiletu (fm5s)	R\$ 175,00	Valor da nota
	Kit Limpeza Câmeras Lentes Lcd Dslr Canon Nikon Sony Ec7105	R\$ 29,90	Nota não fornecida
	Boletim de câmera (impressão)	R\$ 1,50	Valor da nota
Produção	HD externo 1TB	R\$ 233,99	Valor da nota
	Ordem do dia (impressão)	R\$ 1,50	Valor da nota
	DVD-R	R\$ 17,50	Nota não fornecida. Valor total para 5 mídias de DVD-R
	Conversor de sinal RCA/HDMI	R\$ 50,00	Valor da nota
	Transporte	R\$ 150,00	Total de 6 viagens para traslado de equipamentos (<i>pré-light</i> , gravação)
	Impressão de documentos	R\$ 30,00	
Valor total		910,69	

Aquisição anterior a produção

	Itens	Custo	Observação
Som	Pilhas AA	R\$ 43,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Cartão de memória SD 100mbps 32gb	R\$ 59,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Vara Boom Em Alumínio Para Microfone 3 Metros Jy100	R\$ 369,90	Aquisição anterior a produção, valor de nota fiscal.
Produção	Notebook - Dell Inspiron 15 7560, processador Intel Core I7 7500U 2,70GHZ (Turbo Boost 3,50GHZ), disco rígido 128SSD, 1TB HDD, 16GB de memória DDR4, placa de vídeo dedicada Geforce 940MX 4GB GDDR5, tela 15 polegadas com resolução em 1920 x 1080	R\$ 5.690,00	Aquisição anterior a produção, valor de nota fiscal.
	Fita crepe grossa	R\$ 9,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Fita crepe fina	R\$ 4,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal

	Fita isolante	R\$ 7,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Tesoura	R\$ 14,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Canetas	R\$ 6,00	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Prancheta	R\$ 9,90	Aquisição anterior a produção, valor sem nota fiscal
	Maleta Alumínio Ferramentas 45,5x33x15,2cm Dexter	R\$ 164,90	Doação
	Aparelho de leitor de VHS	R\$ 100,00	Considerado valor de manutenção do aparelho, pois, foi adquirido a cerca de 20 anos
	Smart TV LED 40" Slim Full HD Samsung UN40H5550 com Processador Quad Core	R\$ 1.366,90	Aquisição anterior a produção, valor de nota fiscal
Custo total (simbólico)		R\$ 7.849,00	
Apesar de implicar custo de produção os itens haviam sido adquiridos em época bem anterior a realização do projeto			

Empréstimo

	Itens	Custo do Item
Som	Microfone shotgun Sennheiser	R\$ 2.200,00
	Pistola shock mount Rode PG2-R	R\$ 650,00
	Gravador multitrack Sony H6	R\$ 2.100,00
	3 Cabos XLR	R\$ 150,00
	Headphone Sony Mdr7506 Profissional	R\$ 650,00
	Microfone de Lapela Sony ECM-44B Omnidirecional com conector XLR	R\$ 1.160,00
Fotografia	2 kits LED (2 lâmpadas LED, 4 baterias, 2 carregadores, 2 tripé de luz)	R\$ 1.158,00
	Câmera sony alpha 6500	R\$ 5.600,00
	Lente 16-50mm	R\$ 1.200,00
	Lente 50mm f.18	R\$ 1.500,00
	Tripé de câmera Benro KH25N	R\$ 960,00
	Cartão de memória Classe 10 Extreme Pro 64GB	R\$ 158,00
Produção	Aparelho leitor e gravador de DVD	Empréstimo
Custo total (simbólico)		R\$ 17.486,00
Todos os itens foram emprestados a título não oneroso		

APÊNDICE H – MODELO DE ORDEM DO DIA

Se fosse ontem, eu lembrava

Realização Jéssica Barros

OD #01 - Quarta-Feira

08 de Janeiro de 2020

01 de 10 | Semana 1/2

DIÁRIA: 08h30 - 18h30

Locação: Casa - EXT	Observações: Buscar equipamentos com Gabriel (horário a combinar) e na FAC às 10h	Almoço 12h30
		Início das Gravações 14h00
		Desprodução 16h30
		Logger 17h00



PLANOS

OBSERVAÇÕES

--

APÊNDICE I – TRECHO DA DECUPAGEM TÉCNICA

GUIA DAS CENAS (CONFORME TRATAMENTO/ROTEIRO LITERÁRIO)

CENA 01 – VÍDEO DE ARQUIVO

Entrada da casa da Samambaia ainda em construção e Jéssica e Natália chegando

CENA 02 – VÍDEO DE ARQUIVO

Jéssica em apresentação escolar

CENA 03 – LETREIRO

Nome do filme

CENA 04 – PLANOS QUINTAL BRINCADEIRA

Detalhes de brinquedos e objetos

CENA 05 – DETALHES QUARTO

Detalhes de objetos do quarto do avô

CENA 06 – FOTOGRAFIAS

Fotografias 3x4 do avô ao longo de tempo. Fotografia do avô e da neta

CENA 07 – VÍDEO DE ARQUIVO

Dia dos pais na casa da Samambaia, ainda em construção

CENA 08 – PERGUNTAR NOME DO AVÔ

Cenas de cotidiano: refeições ou monotonia

CENA 09 – PERGUNTAR O MEU NOME

Principais perguntas incluídas na cena 08 de cotidiano:

1. Qual o meu nome?
2. Qual o seu nome?
3. Posso fazer um filme com você?
4. Me dá R\$ 10 reais?

CENA 10 – AVÔ NO PRÓPRIO QUARTO

Avô no próprio quarto

CENA 11 – ANIMAÇÃO

Assinatura final seguida de créditos

Observação: As cenas foram nomeadas conforme o que pretendia o roteiro prévio. Contudo, não há um engessamento, se for realizada uma comparação do atual tratamento do filme e desse guia veremos importantes inversões narrativas.

Exemplo 01

CENA 08 PLANO 01 TAKE 06 - DIÁRIA 02 - DUR. TOTAL 16:41

Avô ouvindo música



16:18 - 16:24

Avô olha em direção a câmera e depois olha triste para o chão, eu passo e ele volta a olhar para a TV

Exemplo 02

CENA 12 PLANO 02 TAKE 01 - DIÁRIA 03 - DUR. TOTAL 03:25

Avô no quarto



00:01 - 00:18

Luz oscila ao calibrar câmera e avô respira nervoso

APÊNDICE J – MODELO DOS TERMOS DE AUTORIZAÇÃO

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE CENAS AMADORAS, DE IMAGEM
E/OU SOM DE VOZ NA OBRA AUDIOVISUAL PROVISORIAMENTE INTITULADA
“SE FOSSE ONTEM, EU LEMBRAVA”**

Eu, _____,
nascido(a) em ___/___/_____, _____ (nacionalidade),
_____ (profissão), portador(a) da carteira de identidade nº
_____, inscrito(a) no CPF sob o nº
_____, residente e
domiciliado(a) _____
_____ (endereço completo, CEP, Cidade, Estado).

Autorizo a _____ (produtora), inscrita
no CPF sob o nº _____, residente e domiciliada à

_____ (endereço completo, CEP, Cidade, Estado), produtora da obra
audiovisual documental, provisoriamente intitulada “Se fosse ontem, eu lembrava”,
doravante denominada simplesmente **OBRA**, a **título gratuito** e em caráter
irretratável e irrevogável, a utilizar, material amador bruto por mim captado, além de
minha imagem e som de voz na referida obra audiovisual, bem como nome e dados
biográficos, além de outros direitos de personalidade, para fins de fixação em
qualquer suporte material existente, produção, exploração comercial, promoção,
publicidade e divulgação da **OBRA**, no Brasil ou no exterior, em qualquer suporte,
veículo, processo ou sistema, sem limitação, tais como, exemplificativamente,
trailers, websites, fotos de cenas, cartazes, press-books, EPKs, *Making Of*s,
documentários e obras derivadas, anúncios e spots publicitários, dentre outros.
Autorizo, também, a utilizar minha imagem, nome, dados biográficos, em
subprodutos da **OBRA**, no Brasil e no exterior, em qualquer suporte, veículo,
processo ou sistema, tais como, exemplificativamente, publicação do roteiro, livro de
fotos da **OBRA**, edição da trilha sonora, entre quaisquer outros.

E, ainda, cedo à _____ (produtora),

com base na Lei 9.610/98, a totalidade dos direitos patrimoniais de autor e conexos, referentes à minha participação na **OBRA**, com exclusividade, a **título gratuito**, universal, total, definitivo, irrevogável, irretroatável e irrestrito, sem qualquer limitação de território, pelo prazo máximo de proteção legal, reconhecendo que essa última e/ou terceiro por ela indicado, são os únicos e exclusivos proprietários de todos e quaisquer rendimentos ou resultados da exploração econômica da **OBRA**, no todo ou em parte, pelo prazo máximo de proteção legal da **OBRA**, por meio de contrato de distribuição e/ou licenciamento e/ou exibição, em todo o universo conhecido, em todas as modalidades de utilização da **OBRA**, em qualquer meio de comunicação e por todos os meios, formas, tangíveis e intangíveis, incluindo, mas não se limitando a, lançamentos cinematográficos ou não cinematográficos e exibições públicas de qualquer natureza, (incluindo, mas não se limitando a, exploração da **OBRA** em salas de cinema, shows de palco, parque temáticos, auditórios, estádios, lojas varejistas, aviões, navios, plataformas e campos petrolíferos, trens, residências, hotéis, motéis, pousadas, alojamentos, hospitais, clínicas de repouso, clínicas para convalescência, embaixadas, consulados, bases e embarcações militares, instalações governamentais, prisões, dormitórios, organizações educacionais, escolas, faculdades, universidades, igrejas, sinagogas, restaurantes, bares, clubes, instalações da Cruz Vermelha ou emergenciais, bibliotecas, etc.; todas as formas de vídeos caseiros (incluindo, mas não se limitando a, vídeo cassetes, VHS, 8 mm, vídeo cassetes digitais, “video-disks” etc.), DVD (vídeo disco digital), disk laser, VOD (vídeo sob Demanda), Vídeo CD, Mini CD, Sing-a-longs, Blu-Ray, dentre outros; todas as formas de televisão, fechada ou aberta, paga ou gratuita, qualquer que seja o módulo de remessa ou tipo (incluindo mas não se limitando a, satélites, cabo, fibra ótica, ondas, serviços de vídeo sob demanda, pay-per-view, High Definition TV, via serviços de computador, via Internet, via plataforma digital, ou qualquer combinação destes); produtos de televisão pessoais, filmadoras pessoais, serviços de smart TV, servidores domésticos, filmadoras digitais, etc. (incluindo mas não se limitando a TiVo™, Replay TV™, Slingbox, dentre outros); qualquer exploração através de qualquer tipo de vídeo game, plataformas de jogos, quaisquer tipos de aparelhos móveis e por qualquer tipo de máquina ou recurso interativo ou unidades de microprocessadores adaptados para jogos interativos, incluindo, mas não se limitando a, aparelhos de jogos atualmente conhecidos como Xbox, Playstation, Nintendo ou quaisquer aparelhos antecessores, sucessores, equivalentes ou

derivados desses; todas as formas de produtos ao consumidor e merchandising (incluindo, mas não se limitando a, qualquer forma de mídia impressa, como publicação de livros, incluindo eletrônicos como o Kindle, iPad, revistas, jornais, panfletos, pôsteres, etc.); todas as formas de multimídia; todas as formas de distribuição de áudio, incluindo sem limitação, rádio, rádio por satélite (incluindo mas não se limitando a, CDs (discos compactos), cassetes de áudio, discos de áudio, DAT (Fitas Digitais de Áudio), MP3, dentre outras); todas as formas de produtos de computador e respectivos usos (incluindo, mas não se limitando a, CD-ROM, CD-I, DVD-ROM, Blu-Ray disc., Internet e todos os serviços on-line (via websites ou *wireless access protocol*) e demais serviços a esses associados, sejam pagos ou gratuitos; todos os formatos interativos, seja por download, streaming, download progressivo, upload, posting, ou qualquer tipo de *embeddable multi-media players*, incluindo todos os sites de relacionamento como Facebook, MySpace, Twiter, Linked-in, YouTube e similares, equipamentos de *solid state*, etc.); todos os equipamentos de comunicação móveis, incluindo telefones, *tablets*, *notebooks*, assistentes digitais pessoais (PDA's), pagers, e-mail sem fio, e similares; todos os usos promocionais, de marketing ou de publicidade; todos os direitos nos papéis ou personagens referentes à **OBRA**, incluindo o nome, caracterizações semelhantes e distintas desses, conforme o caso; o direito de comercializar e explorar tais papéis ou personagens; todos os outros direitos de propriedade intelectual, econômica, exploração e direitos relativos que envolvam a exploração ou uso de quaisquer traduções, adaptações e quaisquer outras versões; todo material literário, dramático, musical ou outro aqui contido; todos os personagens, conceitos, propriedades, elementos, nomes e títulos ali contidos; e ainda os resultados e recursos dos serviços de todas as pessoas e empresas que prestem serviços relacionados a à **OBRA**, incluindo a exploração dos direitos derivados e conexos.

A listagem do item acima é meramente exemplificativa e não limitativa, devendo autorização de uso de direitos ora ajustada, abranger todas as formas mencionadas expressa ou implicitamente neste Contrato, sendo que, em qualquer hipótese de utilização, divulgação e exploração da **OBRA** pela Produtora ou por terceiros por ela autorizados não haverá limitação de forma, tempo ou número de vezes, podendo ocorrer no Brasil ou no exterior, sem qualquer limitação ainda aos meios, formatos ou suportes utilizados.

A autorização ora concedida se dá a título gratuito, e declaro que nada mais me será devido a título de direitos conexos ou qualquer outro, pelo qual dou a mais ampla, geral e irrestrita quitação, para nada mais reclamar em juízo ou fora dele.

Local e data.

Assinatura do autorizante.

Assinatura da testemunha 1

Assinatura da testemunha 2

CPF da testemunha 1

CPF da testemunha 2