



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

CLARA MARIA ORTOLANI SMITH

TE VEJO DESSE LADO

Realização de um documentário autobiográfico e poético com uso de arquivos familiares e performances

BRASÍLIA, BRASIL
2021



TE VEJO DESSE LADO

Realização de um documentário autobiográfico e poético com uso de arquivos familiares e performances

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, sob orientação da Prof.a Dr.a Mariana Souto.

BRASÍLIA, BRASIL
2021

CLARA MARIA ORTOLANI SMITH
TE VEJO DESSE LADO

Brasília, 29 de outubro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.a Dr.a Mariana Souto
ORIENTADORA

Prof. Dr. Mauricio Fonteles
MEMBRO 1

Prof.a Dr.a Rose May
MEMBRO 2

Prof.a Dr.a Lila Foster
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

“acima de tudo ame
como se fosse a única coisa que você sabe fazer
no fim do dia isso tudo
não significa nada
esta página
onde você está
seu diploma
seu emprego
o dinheiro
nada importa
exceto o amor e a conexão entre as pessoas
quem você amou
e com que profundidade você amou
como você tocou as pessoas à sua volta
e quanto você se doou a elas”

Rupi Kaur

Realizar a graduação em Comunicação sempre foi um grande desejo meu. Apesar dos caminhos terem me levado para outras direções, acredito que este sempre foi o meu destino final de uma etapa da minha vida. Termino esta caminhada com um filme sobre uma das pessoas mais importantes e presentes da minha história: meu pai, George. Agradeço a ele por ter me ensinado o que é o amor é, o que a vida é e o que eu sou. Pensarei nele, absolutamente, todos os dias da minha vida.

Impossível não citar minha mãe, Janete. Ao lado do meu pai, me ensinou tudo que eu sei por meio do amor incondicional que emana de seu coração. Você é meu maior exemplo de mulher forte, resiliente, espiritual e afetuosa. Por isso, sou eternamente grata.

Agradeço e honro minhas famílias Ortolani e Smith, por terem garantido dignidade, saúde e, principalmente, o estímulo aos estudos para meus pais. Em especial, meus avós maternos, Carmen e Eugênio, e paternos, Teresa e Clarence.

Aos meus amigos mais antigos Lívia, Marcos, Marina e Nathália, por serem minhas referências de apoio, felicidade e acolhimento.

Ao Lucas, por ter construído não somente este projeto comigo, mas também uma relação de diálogo, aprendizado, crescimento e, acima de tudo, muito amor.

Às minhas outras amigas, que construí na UnB, por terem feito parte da minha transformação como ser humano, mudança esta fruto da universidade pública. Em especial, Agnes, Giovana, Heloísa, Marina e Sofia.

A todos os familiares e amigos que fizeram parte da minha formação acadêmica, social e humana.

À Pupila Audiovisual e às minhas companheiras de diretoria, Débora, Giovana, Iara e Isabella, por terem dado um significado maior à experiência de graduação.

À minha orientadora e professora Mariana Souto, por ter aconselhado e enfrentado comigo o desafio deste projeto com a sua delicadeza e sensibilidade nas palavras, e sua disponibilidade e apoio durante todo o processo.

À professora Denise Moraes, pelo suporte e aulas edificantes e construtivas ao longo da graduação.

À professora Célia Matsunaga, pelos encontros criativos, reflexivos e leves no meu último ano de faculdade.

Aos professores Mauricio Fonteles, Rose May e Lila Foster, por gentilmente terem aceitado o convite para integrar a minha banca e fazerem parte deste momento de minha formação.

Finalmente, à Universidade de Brasília, à Faculdade de Comunicação e a todas as pessoas que as compõem. Minha passagem por este lugar foi determinante para a formação profissional, acadêmica, social e humana de quem sou hoje.

RESUMO

Este projeto descreve e procura entender o processo de realização de um curta-metragem documental de cunho autobiográfico, performático e poético. O principal objetivo foi a produção do documentário denominado “Te vejo desse lado”, desde a conceituação, roteirização, até a montagem, edição de som e colorização (disponível em: <https://vimeo.com/644825290>). Por meio da união dos arquivos familiares em VHS com as performances desenvolvidas, foram permitidas a compreensão e experimentação do processo de documentário audiovisual; para além, buscou-se imprimir, sensorial e plasticamente, os sentimentos do processo de luto e a retomada de memórias. Ainda mais, este trabalho almeja assimilar as segmentações e complexidades sobre o entendimento de documentário audiovisual (seus modos, a flexibilização do “conhecimento verificável” e a autobiografia no audiovisual). Por fim, o filme e o presente memorial criaram um espaço de partilha sentimental e a oportunidade de uma homenagem afetiva.

Palavras-chave: Realização audiovisual. Documentário. Arquivo familiar. VHS. Performance. Escrita de si. Memória.

ABSTRACT

This project describes and seeks to understand the process of making a documentary short film of an autobiographical, performatic and poetic nature. The main objective was the production of the documentary called “Te vejo desse lado”, from conceptualization, scripting, to editing, sound editing and colorization (available at: <https://vimeo.com/644825290>). Through the union of family archives on VHS with the performances developed, it was possible to understand and experiment the audiovisual documentary process; in addition, the movie sought to imprint, sensory and plastically, the feelings of the mourning process and the resumption of memories. Even more, this work aims to assimilate the segmentations and complexities on the understanding of audiovisual documentary (its modes, the flexibilization of “verifiable knowledge” and autobiography in the audiovisual). Finally, the film and the memorial created a space for sentimental sharing and the opportunity for an affectionate tribute.

Keywords: Audiovisual realization. Documentary. Family archive. VHS. Performance. Self Writing. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Perfis pai e filha	27
Figura 2 - Galeria Psicoativa, Rizoma Arquitetura, 2012, por Daniel Mansur	30
Figura 3 - Tunga, True Rouge, 1997, [detalhe]. por Carol Lopes	31
Figura 4 - Jardim da vida	32
Figura 5 - Jardim da vida transmutado	32
Figura 6 - Desenho do lago feito pelo pai	35
Figura 7 - Filha contemplando o lago.....	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Surgimento da Ideia.....	10
1.2 Objeto de Estudo	11
1.3 O Problema de Pesquisa.....	12
1.4 Objetivos de Pesquisa.....	13
1.5. Justificativa.....	14
2 REFERENCIAL TEÓRICO	16
2.1 O Documentário como Gênero.....	16
2.2 O Modo Poético.....	18
2.3 O Modo Performático.....	19
2.4 A Escrita de si e a Autobiografia.....	20
2.5 Microhistória e a Particularização do Enfoque	22
3 O PROJETO - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	24
3.1 O Título	24
3.2 Digitalização, Decupagem e Seleção de Imagens de Arquivo	24
3.3 O Roteiro	26
3.4 As Personagens.....	28
3.5 A Narração	28
3.6 As Performances.....	29
3.6.1 As Gravações	33
3.7 A Montagem.....	34
3.7.1 Aspectos técnicos da edição.....	36
3.8 Referências Audiovisuais	36
3.9 O Som.....	37
3.9.1 Aspectos Técnicos da Narração	37

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS	40
FILMOGRAFIA.....	43
APÊNDICE	44
APÊNDICE A - Logline.....	44
APÊNDICE B - Roteiro	44
APÊNDICE C - Roteiro Sonoro.....	49
APÊNDICE D – Decupagem das Fitas VHS	50

1 INTRODUÇÃO

Inicia-se este memorial descrevendo questões relativas à motivação inicial e estruturação da realização do curta-metragem *Te vejo desse lado*, a começar pelo surgimento da ideia, desenvolvimento do objeto de estudo até problema de pesquisa, objetivos e justificativas.

O documentário autobiográfico sugere uma narrativa sobre o processo de luto e retomada de memórias, por meio de arquivos familiares em VHS. A filha Clara conversa com seu falecido pai, George, resgatando memórias e declarando seus sentimentos advindos de sua ausência. Por ser um projeto de cunho íntimo e particular, é importante apontar a fala em primeira pessoa na escrita deste memorial em determinadas partes.

1.1 Surgimento da Ideia

No dia 18 de maio de 2020, meu pai faleceu decorrente de problemas de saúde prévios e, a partir de então, precisei lidar com a sua ausência. Mesmo com estes antecedentes de enfermidades, a sua morte foi repentina e inesperada, portanto, se sucedeu uma grande surpresa e mudança na minha vida e no meu pequeno núcleo familiar. Diante disso, para elaborar esta falta, decidi realizar o documentário *Te vejo desse lado*, o qual tem como motivação compartilhar os pensamentos, memórias e sentimentos do meu processo de luto.

Durante a graduação, o interesse pelo documentário surge mais forte em mim. Nas disciplinas Documentário 1 e 2, foi necessário realizar um filme documental como requisito e, no desenvolvimento, compreendi e me envolvi com a maneira de construção do documentário: o roteiro e a temática existem previamente, entretanto, a narrativa e as minúcias do enredo são construídas ao longo do andamento da obra; este parcial descontrole sobre a história contada me encantou.

Atrelado a este entusiasmo, está a minha afinidade pela área de montagem e edição no audiovisual. No segundo semestre de 2020, pude assistir uma palestra *online*, com o montador e diretor brasileiro Daniel Rezende e, em sua fala, ele afirma: “o roteiro é a alma do filme, a filmagem é quando o filme toma corpo e a montagem é quando o corpo ganha vida”. Esta

colocação muito me chamou atenção para a relevância da montagem no cinema, afinal, é ela que seleciona o material bruto e, de fato, o transforma em filme.

Ainda mais, Rezende afirma que a edição é como esculpir uma obra de arte: nesta fase do filme, é necessário saber o que manter e o que tirar para que todo o material gerado se torne uma obra audiovisual. Logo, é possível, evidenciar a relevância da montagem para o documentário, até mesmo, afirmar que é nela que se encontra o filme; afinal, nem sempre o roteiro é existente e nem deve ser rigorosamente visionário sobre o mote em questão, funciona mais como um motivador do filme; assim, é plausível dizer que, em certa medida o roteiro do documentário se estabelece na montagem: “Muito embora, em sua maioria, materiais de arquivo possam ser listados e coletados no período de pesquisa e pré-produção, a determinação exata da forma de tratamento dessas imagens ocorre no período de montagem do filme.” (SOARES, 2009, p. 187).

Além disso, como impulso para realizar esta obra, este projeto objetiva a catarse e a progressiva elaboração do meu luto. Segundo a psiquiatra Elizabeth Kübler-Ross, no livro “Sobre a Morte e o Morrer” (1985), existem cinco fases do luto: negação, raiva, negociação, depressão e aceitação. No momento da composição do filme, acredito que eu estivesse na transição entre os dois últimos estágios, apesar da dificuldade de diagnosticar e definir qual é o momento exato. Assim, neste emaranhado de processos e depurações sentimentais, estão meus interesses por documentário e montagem que me incentivaram a construir o filme *Te vejo desse lado*, haja vista a pertinência da temática para a minha vida e, claro, para a existência de todos os indivíduos, já que a morte foi, é e sempre será presente para qualquer ser humano.

1.2 Objeto de Estudo

O objeto deste trabalho é a realização de um curta-metragem documental com caráter autobiográfico e poético. No que tange à característica autobiográfica, é relevante salientar a flexibilização da literalidade do conceito de autobiografia: o cenário no qual o filme está inserido é autobiográfico, posto que sua história tem cunho pessoal e íntimo, mas a diretora não fala diretamente de si. Para melhor explicar, a narradora personagem discorre sobre o seu processo de luto pela morte de seu pai, ou seja, o mote é autobiográfico, já que diz respeito à história de vida da autora, mas o discurso não é rigorosamente sobre ela. Na realidade, é um

retrato sobre o luto, seu pai e momentos vividos por ambos, assim sendo, está implícito o filtro da visão da filha sobre o pai. Afirma Mesquita:

São “retratos”, ainda, porque neles o retratista se implica; tematizando o processo de “retratar”, os filmes não se apresentam como cópias, mas como composição dos personagens segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam (MESQUITA, 2010, p. 108).

Para além, é significativo discorrer sobre os pilares sustentadores do roteiro, são eles: a morte e o luto, a relação entre pai e filha e, também, a revisitação ao passado e às memórias; portanto, é colocado em diálogo este viés da autobiografia como objeto da pesquisa, a partir de leituras de Bill Nichols, Cláudia Mesquita, Jean-Louis Comolli, Paula Sibilia e Sérgio Puccini Soares.

Ademais, como ferramenta plástica do filme e suporte para a narrativa, foram feitas performances, sendo estas rimas visuais necessárias para o teor sensorial do curta-metragem; estas representações levam como referência o artista plástico brasileiro Tunga¹.

1.3 O Problema de Pesquisa

O problema de pesquisa pode ser colocado nas seguintes questões:

Como se dá o processo de construção de um documentário autobiográfico com caráter poético?

Quais são as viabilidades e impossibilidades de construir um filme sobre uma pessoa já falecida?

Como construir um cenário fílmico cuja percepção de espaço-tempo está, intencionalmente, indefinida?

Como se pretende causar identificação no espectador com um produto tão particular?

Como se utilizar do processo artístico como catarse e elaboração do luto?

¹ Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão nasceu em Palmares, em Pernambuco, em 1952 e faleceu no Rio de Janeiro, em 2016. Foi escultor, desenhista e artista performático. Para realizar seu trabalho, investiga áreas do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise, teatro, além de disciplinas das ciências exatas e biológicas.

1.4 Objetivos de Pesquisa

O presente projeto possui seu objetivo sustentado por três pilares: o particular/ íntimo, o comum/ público e o técnico/ audiovisual. A seguir, explica-se detalhadamente cada alicerce da finalidade do filme.

No viés técnico e audiovisual, os objetivos perpassam por alguns estágios ao longo de seu desenvolvimento. Como intuito inicial, observa-se a etapa de execução do documentário (desde a conceituação, roteirização até a montagem, edição de som e colorização) com características autobiográficas cuja temática aborda o luto e a relação entre vida e morte.

Levando em consideração a narrativa apresentada e suas características, foram considerados, como sustentação teórica, textos sobre documentário audiovisual, autobiografia e a escrita de si. Portanto, estas teorias foram conectadas e apoiaram a elaboração do memorial de *Te vejo desse lado*.

Ao se falar sobre o objetivo íntimo, estão presentes dois pontos: a experimentação documental por meio de arquivos familiares em VHS e de performances poéticas, bem como a elaboração do meu luto por meio da catarse artística proveniente da execução do filme. Além disso, estes propósitos foram os responsáveis por permitir objetivos complementares ao processo, são eles: a reflexão e exercício do audiovisual e do documentário e, também, a rememoração de um ente muito caro a mim; me refiro ao conceito de rememorar em seu sentido etimológico:

Comemorar. Rememorar. Embora ambos os vocábulos tragam em sua etimologia a palavra memória, a simples alteração do prefixo faz com que a mesma oscile do âmbito individual a âmbito coletivo. *Co-memorar*. A presença do prefixo latino indica a contiguidade: aqueles que partilham das mesmas memórias se unem para lembrar juntos, portanto *co-memorar*. *Re-memorar*. Aqui o prefixo, também latino, indica a repetição, o movimento de volta ao passado por meio das lembranças [...] (PEREIRA SILVA e MOREIRA, 2013, p. 3521 - 3522, grifo do autor).

Para mais, é indiscutível que a morte implica as concepções de transitoriedade e mudança, portanto, pretendo articular e dialogar, neste filme, sobre a materialidade da vida e suas transformações: a intenção é observar e buscar a presença do meu pai, mesmo em sua ausência, como ele ainda vive em mim, na minha vida.

Já no que concerne à finalidade pública, este filme visa o compartilhamento dos sentimentos de luto com os espectadores e uma possível identificação. É notório que se fala de

uma produção audiovisual de natureza autobiográfica cuja narrativa é extremamente individual, portanto, é genuíno o provável questionamento sobre a intencionalidade na identificação do espectador neste caso tão particular e pessoal. Afinal, como o espectador irá se reconhecer em uma história tão singular e sui generis de outra pessoa? Percebe-se aqui uma dicotomia favorável da escrita de si: ao falar das minhas vivências específicas e íntimas de luto, ainda falo de uma temática universal que é a morte, inerente a todos os seres humanos, ou seja, nesta circunstância, o falar de si não é excludente, ele é coletivo; portanto, a comemoração, o lembrar junto, também será possível por meio do filme.

Assim, tenho como objetivo dispor a minha história de luto para que outros a vivam a partir de suas próprias, em outras palavras, permitir que o âmbito micro dialogue com o cenário macro. Por conseguinte, tem-se como fito criar um espaço de partilha e acolhimento, ainda mais em tempos pandêmicos de coronavírus em que a morte se manifesta cotidianamente e dilacera famílias com perdas incalculáveis.

1.5. Justificativa

Como trabalho de conclusão do curso, a opção de realizar um produto fílmico foi feita com a finalidade de experimentar e vivenciar a linguagem audiovisual na prática. Além disso, esta escolha se justifica pela busca da melhor compreensão de teorias fílmicas e da relevância do curta-metragem por meio da escrita do memorial.

Em relação à seleção de gênero, o documentário foi eleito por se tratar de uma narrativa verídica e pessoal da diretora: o processo de luto pela perda de seu pai. Consequentemente, a autobiografia foi a escolha lógica neste caso, haja vista o teor auto-observativo e poético da temática abordada. Para mais, esta narrativa se propõe a criar uma reflexão no espectador, a sugestão é que o interlocutor seja participativo, e não passivo perante a mensagem do curta, pretende-se criar um diálogo alegórico com o receptor, e não um monólogo.

Ademais, é possível conjecturar a relevância deste projeto para a comunidade acadêmica, no que tange às produções audiovisuais de cunho documental, autobiográfico, universitário e, também, confeccionada por arquivo familiar em VHS.

Para além, este projeto é justificado pelo cunho de libertação e renovação emocional, como afirma Dias:

[...] é possível interpretar que uma das motivações do filme é uma busca pelo autoconhecimento, feita concomitantemente à narrativa da investigação sobre o evento familiar traumático [...], oferecendo aos espectadores e, talvez, ao realizador, uma nova postura quanto ao(s) próprio(s) trauma(s) e também quanto a si mesmo, pois, como nos lembra Seligmann-Silva, a narrativa do trauma “(...) tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (DIAS, 2013, p. 13).

Enfim, legitima-se a existência e pertinência do projeto pela oportunidade de prestar homenagem a meu falecido pai e proporcionar, por meio da arte audiovisual, a minha catarse do luto e de outros espectadores que venham a se identificar com este filme e, enfim, seguir a vida com esse sentimento melhor elaborado.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Para dar respaldo ao projeto, foram desenvolvidos e levados como referência conceitos cinematográficos nesta parte. Inicia-se a discussão com a definição de documentário e suas complexidades, depois, os modos documentais dão apoio à idealização de *Te vejo desse lado*. Complementar a isto, estão os pensamentos e concepções da escrita de si e a autobiografia que sustentam o filme. Por fim, a microhistória e a particularização do enfoque são formulações essenciais são a justificativa teórica do projeto.

2.1 O Documentário como Gênero

Faz-se relevante iniciar a reflexão teórica por meio da busca pela definição de documentário e sua multifacetada discussão. O conceito de documentário não basta em si mesmo, ele sempre depende de um ponto de comparação, como a ficção ou o filme experimental. Além disso, o documentário não é uma cópia fiel da realidade, ou seja, não é uma reprodução, e sim uma representação de uma determinada visão de mundo (NICHOLS, 2010, p.47).

Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2010, p. 47-48).

O que se pretende refletir aqui é sobre a condição implicada no termo documentário: este carrega, implicitamente, uma aparente obrigatoriedade de reproduzir a realidade. Todavia, sendo cumprida ou não, esta necessidade é a força motriz da busca pela definição de documentário (PENAFRIA, 2006, p. 2).

Dessa forma, seria improvável chegar a uma definição hermética do que é documentário, considerando o debate que perpassa esta tentativa de conceituação. Nichols mostra como o gênero documentário possui uma grande variabilidade de formas, portanto, sua definição é reiteradamente contestada:

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites (NICHOLS, 2010, p. 48).

Um exemplo desta alteração dos contornos da prática documental é a própria autonarrativa, Michael Renov levanta a discussão sobre a relação da autobiografia, temática em questão para este projeto, e a busca epistemológica do documentário. Renov afirma como a autobiografia coloca em debate a ideia do que é o documentário e sua pressentida busca pela verdade imutável:

Eu colocaria desta forma: a própria ideia de autobiografia desafia a PRÓPRIA IDEIA de documentário. Os estudos do documentário são animados (ou, talvez, importunados) por debates a respeito do potencial do cinema – através do recurso aos “fatos” e da disposição lógica de argumentos – em produzir algo como um “conhecimento verificável”. Alguns vêem isso como a glória epistemológica do discurso do documentário (RENOV, 2014, p. 33-34, grifo do autor).

Renov coloca a ideia de autobiografia, favoravelmente, como tensionadora do conceito de documentário e conclui:

Portanto, do meu ponto de vista, se a própria ideia da autobiografia desafia a própria ideia do documentário, existe aí um valor teórico e pedagógico que emerge desse atrito (RENOV, 2014, p. 36).

Complementa Manuela Penafria acerca desta relação entre reprodução e representação. A autora afirma que a relevância desta discussão tem seu maior peso no processo de feitura e descoberta do documentário e, não, o que ele de fato é, a pesquisadora e professora está mais preocupada com o desenvolvimento e a experimentação documental:

O Documentarismo não é já e apenas uma *praxis* de carácter estritamente documental, mas passa a dizer respeito a uma ligação ao mundo através do cinema. Neste sentido, aquela que consideramos ser uma das principais tarefas do Documentarismo é trabalhar não apenas os modos de “representação da realidade” presentes no documentário, mas interessar-se pelos modos de “representação da realidade” antes, durante e depois da institucionalização do documentário enquanto gênero [...] (PENAFRIA, 2006, p.6).

Sob um outro aspecto, pode-se citar a discussão levantada por Jean-Louis Comolli (2008) sobre a roteirização da realidade e questiona até que ponto estamos tentando controlar o que o real nos apresenta. A ambivalência entre a realidade e o cinema é interessante de se analisar: ora o espectador se apaixona e se deixa levar pela cena, ora se enamora da realidade intrínseca àquela representação. É possível afirmar que o cinema documentário se funda nesta ambiguidade de características, afinal, como poderíamos representar a realidade fidedigna e puramente? A partir do momento em que se transforma a realidade em filme, a cinematografia é iniciada por meio da subjetividade de quem comanda a obra (COMOLLI, 2008, p. 169).

Além disso, distingue-se a “nova inscrição da realidade” e a “realidade da inscrição”: existe a necessidade de se discutir sobre o que e de que forma são escritas as narrativas. Ou seja, as subjetividades possuem, de fato, importância neste processo, ela é o filtro pelo qual os fatos e a veracidade são transpostos no cinema; ainda assim, a realidade é o elemento dominador do documentário (COMOLLI, 2008, p. 170):

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo sendo ele um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que impõe a ele como sua lei. A ficção pode se esquivar dos referentes, mascará-los. Mas não existe documentário de ficção científica (COMOLLI, 2008, p. 170).

Entende-se, portanto, que a realidade pode ser retratada de diversas formas, vieses e partidos. Mas, ao representá-la, não existem limites e previsões como na ficção. A realidade e seu inerente descontrole são os fatores que determinam o filme.

Ainda assim, com a ausência de um conceito formado e unânime de documentário, Bill Nichols, em *Introdução do Documentário*, segmenta este gênero em modos de acordo com suas características: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Para a reflexão deste trabalho, serão utilizados os modos poético e performático por melhor se encaixarem no prisma conceitual do projeto *Te vejo desse lado*.

2.2 O Modo Poético

Ao discorrer acerca do modo poético, faz-se essencial apontar o seu conteúdo sobre o tempo e o espaço cênicos: com o intuito de experimentar novos modelos fílmicos no que tange

o ambiente e a temporalidade, este modo renuncia padrões de montagem contínua e lógica e quebra a racionalidade de um local muito bem delimitado em seu espaço (NICHOLS, 2010, p. 138). Como característica típica deste modo, está a definição de um novo ritmo narrativo, destoante do modo expositivo, que reforça a fala verbal e uma lógica argumentativa (NICHOLS, 2010, p. 62).

Assim, o documentário poético permite a existência de narrativas cuja sensorialidade, estética e sonoridade têm maior influência para expor a história, tendo em vista o teor de afetividade desse modo fragmentado por Bill Nichols.

Entende-se, portanto, o formato poético no projeto *Te vejo desse lado* pela tentativa de romper com a sensação de espaço-tempo, os recursos visuais trazidos pelas performances e a sonoridade com teor de organicidade; estes recursos serão melhor justificados na parte metodológica do memorial.

2.3 O Modo Performático

Assim como o poético, Nichols menciona o modo performático e, a partir destes dois, propõe questionamentos sobre a definição de conhecimento:

O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica? (NICHOLS, 2010, p. 169).

O autor coloca em pauta como o conhecimento material é um meio para a compreensão de elementos genéricos do funcionamento social. Em outras palavras, “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2010, p.169). Nesse sentido, entende-se que o documentário possui sua manifestação extremamente individual acerca de situações específicas e contada para quem as vive: “o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo.” (NICHOLS, 2010, p.171).

Nesta lógica, pode-se entender que o documentário performático se aproxima da “escrita de si” e do “lugar de fala”²: “O documentário performático pode agir como corretivo para filmes em que ‘nós falamos sobre eles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos sobre nós para vocês’ ou ‘nós falamos sobre nós para nós’” (NICHOLS, 2010, p.172). Percebe-se, assim, a preocupação com a origem do emissor e suas vivências.

Por conseguinte, o modo performático é demarcado pela subjetividade e mostra a realidade de forma mais etérea e particular, também, recorre a ferramentas cênicas, como performances, para relatar a história. Ou seja, tem seu propósito menos arraigado na obrigatoriedade de mostrar a realidade crua, noticiaria e argumentativa, pelo contrário, constrói a ponte com seu espectador por meio da afetividade, expressão artística, abstração e passionalidade.

2.4 A Escrita de si e a Autobiografia

No que concerne à escrita de si e à autobiografia no cinema, é relevante apresentar embasamentos teóricos que sustentem esta ideia de subjetividade para o projeto *Te vejo desse lado*.

Na escrita de si, para Michel Foucault (1992), o sujeito escritor abre espaço para que o outro o enxergue e, assim, se volta para seu íntimo. Nesse sentido, o processo de escrita de si é uma profunda imersão em seus próprios sentimentos e reflexões e, inclusive, expô-los ao olhar alheio. Dessa forma, este método é construído para o espectador-leitor, mas, também, para o próprio sujeito escritor, por ser um momento de mergulho interior com a finalidade de melhor se compreender:

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, p. 136).

² O lugar de fala advém de o objetivo oferecer visibilidade a sujeitos cujos pensamentos foram desconsiderados e subalternizados por muito tempo ao longo da história. Assim, ao se tratar de assuntos específicos a um grupo social ou de raça, como machismo e racismo, mulheres e pessoas negras detêm o lugar de fala. (RIBEIRO, 2017)

Neste processo de autocompreensão, é interessante ressaltar a transmutação da verdade sobre si mesmo: Renov parafraseia o filósofo Michel de Montaigne, e este afirma que não existe, de fato, um retrato do que se é e, sim, um retrato de uma passagem ou daquele momento. Portanto, a mutabilidade da verdade é uma realidade na autoinscrição, por ser um processo de construção de ideias de determinada circunstância (RENOV, 2014, p. 34). Isto se relaciona com a discussão, já aqui citada, sobre a produção do “conhecimento verificável” no documentário, comentada por Renov, haja vista a impossibilidade de averiguar a autenticidade da escrita de si.

Em congruência com esta sujeição do olhar do outro, é oportuno citar o conceito “extimidade” desenvolvido pela antropóloga e comunicóloga Paula Sibilia. Apesar de Sibilia repreender, em *O show do eu: A intimidade como espetáculo*, a ultra exposição de indivíduos nas redes sociais, faz-se proveitosa a utilização deste termo para este memorial, já que a “extimidade” implica na exteriorização das privacidades do sujeito escritor e as subordina à visão externa, o que está inerente à feitura de um documentário autobiográfico, já que se faz filmes subordinados ao olhar do outro:

O conceito do termo recai para a transmutação entre intimidade e exterioridade, portanto, ao juntá-los tem-se “extimidade”, que nas palavras da autora consiste em “uma entidade para cuja configuração foi necessário deslocar o eixo das subjetividades: do magma causal da interioridade psicológica para a capacidade de produzir efeitos no olhar alheio” (LIMA, 2016, p. 641).

Além disso, outro elemento teórico para compreender melhor a escrita de si é o *hypomnemata*, conceito desenvolvido por Foucault (1992), que é um local de escrita, como “livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda” com a função de memória material (FOUCAULT, 1992, p. 131):

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, p. 131).

Compreende-se aqui a colocação de Foucault da seguinte maneira: acredita-se que o sujeito e sua subjetividade não são constituídos ou finalizados previamente. Na realidade, este

é um processo gradual e perdurável em que são necessárias técnicas contínuas da escrita de si para que esta subjetividade seja edificada constantemente. Em outras palavras, o sujeito e sua subjetividade estão se constituindo diante do próprio ato de narrar a si mesmo mediante o olhar do outro.

Este fenômeno pode ser observado, por exemplo, no curta-metragem, *Antes de Ontem* (2019), de Caio Franco, que foi uma referência audiovisual para este projeto. No filme feito com fotografias fixas de arquivo familiar, o narrador-personagem conversa com a sua avó sobre o processo de se descobrir uma pessoa negra. Na narração em voz *over*, Caio levanta questionamentos, por exemplo, se sempre foi entendido socialmente como negro, e lamenta a ausência do avô que o poderia auxiliar neste processo: este fluxo de pensamentos parece construir, gradualmente, a imagem que o diretor-personagem tem de si mesmo.

2.5 Microhistória e a Particularização do Enfoque

Como complemento teórico, faz-se pertinente dialogar acerca de dois pensamentos de diferentes campos de pesquisa (Cinema e História): a particularização do enfoque e a microhistória.

Debruça-se sobre o conceito de microhistória: este gênero historiográfico foi examinado por Edoardo Grendi e Carlo Ginzburg, na Itália dos anos 1970 e 1980, e tem como intuito escrever a história com o grau de escala bastante reduzido. Isto é: narrar diretamente sobre as pessoas e suas vidas; afinal, quando se escreve a história de grandes fatos sobre política ou economia, pode-se deixar de lado as nuances das relações humanas e o que, de fato, ocorre e muda no cotidiano dos indivíduos:

Antes de avançarmos na abordagem particularizada nos documentários, é necessário definir a micro-história como a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese. Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir “tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum” (VAINFAS, 2002, p. 106-115, apud HOLANDA, 2004, p. 95).

Análogo a isto, é interessante citar a colocação de Cláudia Mesquita sobre a particularização do enfoque. Segundo a cineasta, vigora hoje, no campo cinematográfico brasileiro, esta particularização do enfoque das temáticas abordadas, ou seja, maior realce para

as subjetividades e individualidades nas telas de cinema. Mesquita afirma que uma das razões para isso é a “dificuldade de se representar a experiência social hoje — especialmente se pensada coletivamente.” (MESQUITA, 2010).

Ainda, Karla Holanda afirma que a escolha por esta abordagem particularizada é vigente, no cenário audiovisual brasileiro, em detrimento da pretensão de tentar explicar sobre tudo e todos (HOLANDA, 2004, p. 95-96). Análogo a isto, João Moreira Salles (2000) afirma que este viés particularizado de fazer cinema permite uma maior polissemia no filme:

Cada vez explicando menos... E quando você explica menos você faz coisas mais ambíguas, mais polissêmicas. Você não está conduzindo o espectador pela mão e dizendo: ‘olhe para isso, entenda dessa maneira, eu ofereço aqui a explicação’ (CINEMAIS, n. 25, 2000, p. 18).

Portanto, é aberto ao espectador um espaço onde cabem mais interpretações, mais reflexões. Quem assiste a obra é participante do processo de construção do filme e seus significados:

Diz Levi: “[No método micro-historiográfico] O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico” (LEVI, 1992, p. 153). O mesmo acontece com os documentários reflexivos nos quais, muitas vezes, o processo de construção dos significados é mais importante que os próprios significados obtidos (LEVI, 1992, p. 153, apud HOLANDA, 2004, p.95).

Assim, o observador assume papel ativo no visionamento fílmico, em outras palavras, coloca seu olhar perante a obra e a significa de diversas formas.

3 O PROJETO - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A escrita deste memorial é, também, composta pela metodologia da elaboração do curta-metragem *Te vejo desse lado*. Nesta parte, são explicadas as etapas de confecção do filme e suas motivações conceituais, técnicas e artísticas. Faz-se relevante a redação deste capítulo para fundamentar e explicar os porquês das escolhas do produto em questão.

3.1 O Título

A escolha do título se deu por meio de um *brainstorm* em que diversas ideias foram pensadas e cogitadas. Afinal, *Te vejo desse lado* foi a denominação decidida por alguns motivos: primeiro, se trata da visão da filha sobre o pai e suas memórias com e sobre ele, como ela o vê; além disso, no curta-metragem, a filha tenta encontrar em si semelhanças de seu pai, por isso, é como ela ainda o consegue enxergar na materialidade de seu corpo (ou seja, desse lado da vida, o lado da matéria). Para além, no início do filme, a filha narra sobre as diversas vivências e diversas experiências que seu pai viveu em sua própria vida. Assim, a diretora entende que seu pai desenvolveu outros papéis na vida, além de pai, porém, pretende falar apenas desta função exercida, já que é a mais conhecida por ela e nela eles construíram a relação de afeto.

3.2 Digitalização, Decupagem e Seleção de Imagens de Arquivo

O primeiro passo foi a digitalização dos VHS de forma profissional para que fosse possível a visualização e edição dos vídeos. Assim, os arquivos foram transformados tanto no formato MP4 quanto no AVI. Por possuir maior qualidade de imagem, o último formato foi selecionado para a confecção do filme. No total, eram 60 fitas em VHS com, aproximadamente, 30 horas de material bruto.

Sobre o processo de visionamento, é interessante citar que a ideia de buscar similaridades entre pai e filha já existia antes da visualização dos arquivos, porém, ela se edificou ainda mais ao longo deste processo. Por exemplo, a proposta de comparar as mãos já

era presente, portanto, foram almejados planos de mãos tanto do pai quanto da filha, com o intuito de fazer esta comparação visual. Já a ideia de comparação sobre o cantar das duas personagens foi criada depois de assistir aos vídeos.

Para organizar, ao assistir os arquivos, foi feita a decupagem das fitas por meio de anotações das temáticas de cada vídeo e minutagens com elementos interessantes para a construção plástica do curta-metragem. Ou seja, se determinada fita tivesse pai e filha juntos em algum instante, isso era escrito com o intuito de facilitar na redação do roteiro (para saber quais eram os elementos visuais presentes nos arquivos) e no momento da montagem (para contribuir na organização dos arquivos).

Feito isso, o roteiro foi escrito e os elementos simbólicos selecionados, portanto, a definição das imagens foi feita a partir destas escolhas prévias, por exemplo: a narração cita a semelhança entre as mãos e o arquivo que aparece são as mãos do pai e da filha; em outro momento observa-se o transbordar dos recipientes de vidro, assim, foram selecionadas imagens do pai e da filha dentro da piscina para compor este cenário em que a água é predominante e auxilia na intenção de organicidade visual.

É imprescindível citar a relação entre a seleção das imagens de arquivo com a montagem: estas duas etapas, na realidade, estão entrelaçadas e é difícil definir quando uma termina para a outra, de fato, começar. Afinal, a seleção de imagens, assim como a montagem, é um recorte daquilo que se pretende mostrar no produto final. Por outro lado, a montagem teve, também, a função dar cadência ao filme.

No caso de *Te vejo desse lado*, é certo que a escolha de imagens se aproxima do conceito de montagem expressiva, em detrimento à montagem narrativa:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de casualidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; nesse caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentido ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim. (...) Mas é evidente que não há uma separação nítida entre os dois tipos: há efeitos de montagem que ainda são narrativos e, no entanto, já possuem um valor expressivo (MARTIN, 2013, p.148).

É inevitável afirmar que o projeto possui aspectos da montagem narrativa, já que possui lógica e racionalidade na construção de sua diegese. Entretanto, por ter forte caráter poético e performático, a edição expressiva foi enaltecida e pretendida no processo.

3.3 O Roteiro

O roteiro deste documentário foi possível de ser escrito pela sua natureza enraizada nos arquivos familiares e nas performances conceituadas anteriormente. Como elucida Soares acerca da elaboração de roteiros documentais:

A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, podem ser “escritos” antes do início das filmagens (SOARES, 2009, p. 177).

Assim sendo, o roteiro foi possível de ser construído a partir da observação dos VHS de arquivo pessoal e a escolha de elementos simbólicos para as performances, sendo que alguns destes elementos foram ideias extraídas do próprio material de arquivo familiar. Os símbolos são: desenho do lago feito pelo pai, máscara de jade maia, recipientes de vidro, tecido e mãos. A motivação para as escolhas será explicada adiante no subtópico “AS PERFORMANCES”.

É relevante citar o intuito sensorial norteador para o desenvolvimento do roteiro: o propósito onírico. Para a idealização deste pilar narrativo, levou-se como referência o filme *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda: “Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, irá achar praias”. Esta frase demarca a sensação praticamente surrealista que o filme de cunho autobiográfico traz. É possível perceber que Varda se utiliza de seu inconsciente como um elemento narrativo para compor o filme. Este compartilhamento sentimental e abertura de consciência influenciam o roteiro de *Te vejo desse lado*, haja vista a intenção de criar o cenário ilógico de espaço-tempo e franqueza sentimental. A pesquisadora Roberta Veiga aponta sobre o filme:

As Praias de Agnès representa, muito provavelmente, o ápice desse movimento: a história dessa mulher, já idosa, com o cinema não se desenvolve apenas pela narrativa autorreflexiva, mas pela forma como, aos 88 anos, ela cria e recria instalações especialmente para o filme, que, além das estruturas e suas plasticidades, envolve uma concepção performática: trejeitos específicos, bem-humorados, quase bufões, que ela foi, adquirindo

no modo de se relacionar com o outro, e de compor e expor esse relacionamento em cada dispositivo fílmico (VEIGA, 2019, p. 343).

No que concerne à estética narrativa, é interessante destacar a intencional e consequente ausência de marcação temporal e espacial do curta-metragem. Ainda que existam algumas orientações sobre o tempo, como o formato VHS em si e objetos antigos que ali aparecem, o tempo não está bem determinado propositadamente; entende-se somente a circunstância de pós-morte do pai. Esta privação temporal está vinculada à percepção de espaço, o propósito foi criar um momento suspenso no espaço-tempo, como se fosse um portal onírico, no qual torna-se possível este diálogo entre pai e filha. Explana Soares sobre o assunto:

A descontinuidade espacial também é consequência da utilização frequente de material de arquivo na montagem do filme. Filmes ou fotos de arquivo servem para ilustrar um depoimento ou um texto narrado por uma voz over, e podem apresentar, em uma mesma sequência, espaços absolutamente diversos e desconexos (SOARES, 2007, p.111).

Neste diálogo, a filha menciona uma busca por similaridades entre ela e seu pai: existe aqui a intencionalidade de procurar na materialidade algo que permaneceu do pai e, também, uma forma de se sentir próxima a ele.

Figura 1 - Perfis pai e filha



Fonte: Captura de vídeo de arquivo familiar.

3.4 As Personagens

Para introduzir esta subanálise de metodologia, é necessário discutir sobre a função fílmica das personagens: estas são indispensáveis para que a narrativa seja contada, em geral, são as personagens que a sustentam, ou seja, são o meio pelo qual a história é contada. Em documentários autobiográficos, é possível haver uma confusão entre a narrativa e a personagem em si, já que o assunto narrado é a vida da própria personagem (SOARES, 2007, p. 94).

Assim, foi de suma relevância definir como as personagens apareceriam em *Te vejo desse lado*. Para melhor explicar, a maneira como as personagens são mostradas reflete e articula como as memórias e pensamentos são apresentados. O filme é protagonizado pelo pai, que aparece apenas em arquivos VHS, e pela filha, que está nos VHS, na narração, nas performances e, ao final, no lago. É possível e provável que o espectador perceba que o pai se tornou uma memória por apenas aparecer nos vídeos familiares, já a filha permanece presente por ter mais manifestações dela ao longo do filme.

É de suma relevância citar a origem do pai para justificar a escolha de alguns elementos simbólicos em *Te vejo desse lado*: original da Guatemala, América Central, onde a civilização Maia se instalou, George vem para o Brasil, em 1994, para se casar e constituir sua família. Por isso, observam-se os referenciais de sua nacionalidade como no sotaque entre a língua portuguesa e a espanhola, nos arquivos VHS, e os tecidos maias, a máscara de jade maia e o vulcão ao fundo do desenho do lago, nas performances, que serão descritas com maior detalhamento no subtópico “As Performances”.

É interessante citar a presença da mãe no filme: apesar de não fazer parte diretamente do filme por não ser objeto do tema, ela tem papel relevante neste núcleo familiar. Portanto, ela é citada na narração e aparece em determinado momento; isto ocorre, também, com o intuito de não causar um possível estranhamento ao espectador, caso houvesse sua total ausência. Afinal, muitas das imagens de arquivo foram produzidas por ela e são marcadas por seu olhar.

3.5 A Narração

Além das interações nos arquivos de família, a interlocução entre as duas personagens do filme se dá, também, pela narração em voz *over* da filha ao longo do filme. A referência

para a colocação e o teor da interpretação vocal é o filme *Elena* (2012), de Petra Costa: percebe-se que Petra, diretora-narradora, fala em fluxo de pensamentos e memórias, relembra sonhos e momentos com sua irmã Elena.

Em *Te vejo desse lado*, a finalidade e o tom caminham neste mesmo sentido do longa-metragem de Petra Costa: a filha conversa com seu pai lembrando memórias e refletindo sobre ele. É importante ressaltar que a narradora dialoga diretamente com seu pai, como uma conversa de fato, além disso, tem colocações verbais tanto no presente como no passado, justamente, para reiterar a ausência de marcação temporal citada anteriormente no subtópico "O Roteiro".

De acordo com Soares, a ferramenta da narração desempenha, principalmente, o papel de esclarecedora da narrativa fílmica, ou seja, ela dá maior embasamento para a transmissão da mensagem do roteiro e a sua essência. Isto permite maior liberdade imagética ao curta-metragem, já que a presença da narração sustenta a relação dialógica entre o espectador e o enunciado. A partir disso, torna-se possível a maior utilização de recursos artísticos visuais na tela (SOARES, 2007, p.106). No caso de *Te vejo desse lado*, foram criadas as performances como recurso expressivo e poético para o filme.

3.6 As Performances

Como recurso plástico, as performances têm o papel de criar a ambientação onírica, insistindo no conceito de abstração espacial do filme. Para isso, foram selecionados os elementos simbólicos: desenho do lago feito pelo pai, máscara de jade maia, recipientes de vidro, tecido e mãos.

Para melhor compreensão, é relevante explicar acerca do surgimento da idealização das performances: a ideia se sucede a partir da referência do artista plástico brasileiro Tunga e suas duas instalações no Museu Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais: Galeria Psicoativa (Figura 2) e True Rouge (Figura 3).

Em 2016, tive a oportunidade de conhecer o local e, ao entrar na Galeria Psicoativa, percebi a música que tocava: *Os Alquimistas Estão Chegando*, de Jorge Ben Jor. A letra da canção já traduz e compõe uma das intenções presentes na obra do performer, que é discutir

sobre os conceitos de mutação, metamorfose e transmutação da vida. A pesquisadora em Artes Visuais, Vanessa Séves Deister de Sousa, afirma sobre a obra:

[...] o “corpo poético” de Tunga foi analisado a partir dos conceitos de ‘mutação’, ‘metamorfose’ e ‘transmutação’. Entende-se que o artista utiliza muitas referências do campo da alquimia para criar trabalhos em que corpos de naturezas distintas se misturam e se transformam constantemente. Entende-se por ‘corpo’ na obra de Tunga, não só o do performer que realiza a ação no ato da instauração. O corpo poético de Tunga também é constituído por esculturas e objetos que são ‘ativados’ a partir do contato no momento da instauração (DEISTER, 1989).

É interessante destacar uma característica que se repete nas obras de Tunga: o içamento de objetos. Por exemplo, em *True Rouge*, os vidros estão elevados no ar por meio de uma rede vermelha; isto reproduz a percepção de suspensão, também, objetivada em *Te vejo desse lado*.

Figura 2 - Galeria Psicoativa, Rizoma Arquitetura, 2012, por Daniel Mansur



Fonte: Retirada do site Museu Inhotim³

³Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-psicoativa-tunga/>> Acessado em 11/10/2021 às 20h35

Figura 3 - Tunga, True Rouge, 1997, [detalhe]. por Carol Lopes



Fonte: Retirada do site Museu Inhotim⁴

Já que o curta-metragem em questão aborda temáticas de vida, morte e transitoriedade, julguei coerente trazer alusões destas obras de Tunga. Por conseguinte, elaborei a primeira performance do filme: os recipientes de vidro com folhas, água, flor e terra. Estes vidros imprimem delicadeza na tela e representam a fragilidade e a impermanência do jardim da vida. Ao final do filme, este jardim sofre sua mutação, quando é transbordado por água, o que simboliza o deixar ir, deixar levar que a morte exige dos que ficam. Além disso, no roteiro há a proposta da filha encontrar similaridades com o pai, relações fenotípicas entre eles, portanto, foram utilizados, como recurso estético, elementos orgânicos e naturais (folhas, água, flor e terra), simbolizando a transmutação da vida desta parentalidade.

⁴Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-true-rouge/>> Acessado em 11/10/2021 às 20h42

Figura 4 - Jardim da vida



Fonte: Captura de *Te vejo desse lado*

Figura 5 - Jardim da vida transmutado



Fonte: Captura de *Te vejo desse lado*

Ainda nesta lógica das equivalências entre pai e filha, foi escolhida a máscara de jade em formato de rosto, representando, justamente, a busca pelas semelhanças entre as duas personagens principais do filme. Ademais, houve a intenção de criar uma rima visual no corte entre o VHS, em que a máscara aparece, e a cena seguinte da performance apenas com a máscara. Outro elemento das performances são as mãos, as quais dialogam com a

intencionalidade da busca de similaridades, já que a filha vê equivalências entre sua mãe e a de seu pai.

Vinculados à intenção do deixar levar, já citada anteriormente, estão os tecidos maias, elementos que, na tela, aparecem flutuando no ar em câmera lenta, e dão a percepção de suspensão e fluidez ao espectador, o que corrobora com o objetivo sensorial de ambientação não delimitada no espaço-tempo; além disso, a textura das costuras têxteis agregam visualmente ao filme.

Ao final, vê-se o elemento do lago: este componente possui seu objetivo de criar um efeito visual entre o começo e o final, entre o desenho do pai de um lago no seu país de origem, a Guatemala, e a filha em frente ao lago Paranoá, em Brasília, onde foram morar. Esta consonância imagética espelha uma procura simbólica da filha por algum lugar onde o pai esteja.

3.6.1 As Gravações

Todas as gravações das performances foram feitas em câmera lenta (120 fps) para reiterar a intenção de suspensão no tempo pela lentidão impressa na tela. Além disso, a proporção da imagem em 4:3 foi escolhida para manter uma uniformidade com o formato original dos VHS, evitando alternâncias de dimensão indesejadas.

É proveitoso citar a importância de um objeto usado em set: as performances foram gravadas com o auxílio de um espelho pois, ao gravar apenas o reflexo de cada objeto com o céu ao fundo, entende-se que o espectador perde o referencial de localização no espaço da peça em questão. Isto insiste no propósito de tirar a sensação espacial bem delimitada ao observador.

Ainda mais, como vive-se em tempos de pandemia, é de suma importância tratar sobre as medidas de biossegurança nas gravações das performances: as filmagens foram feitas em duas diárias com apenas duas pessoas em set - a diretora, Clara Smith, e o diretor de fotografia, Lucas Baxter -, sendo que estes dois integrantes da equipe mantinham convivência próxima ao longo da pandemia pela natureza de sua relação. Ainda assim, a máscara do tipo PFF2 (considerada a mais segura contra o vírus SARS-CoV-2) foi utilizada a todo momento, além da antissepsia utilizando gel à base de álcool 70% nas mãos e as locações se deram em lugar

aberto, vazio e arejado, mantendo o distanciamento em relação a outros indivíduos que eventualmente pudessem aparecer, conforme indicam Sousa Neto e Freitas (2020).

3.7 A Montagem

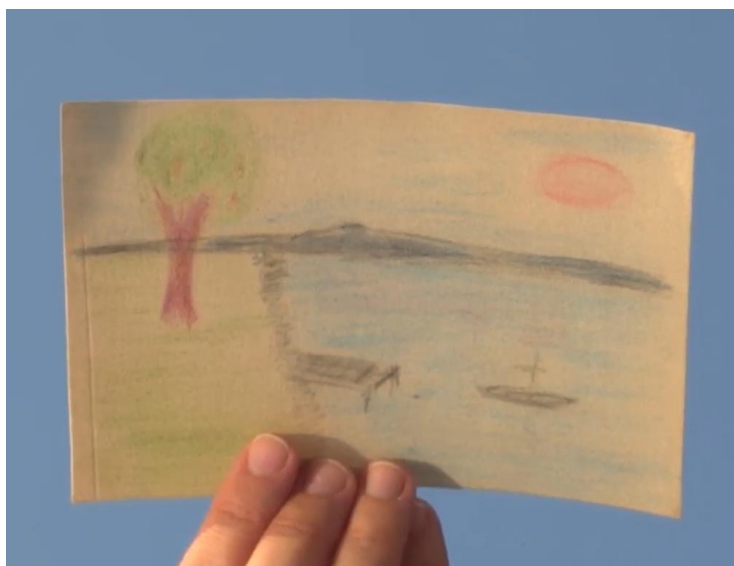
A concepção inicial da montagem foi gerar no espectador a percepção de imersão em lembranças e suspensão no espaço e tempo. Para isso, observa-se a edição lenta e com cortes com sobreposição de imagens, criando no interlocutor a intenção de fluxo de pensamentos e de memórias:

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais (NICHOLS, 2010, p. 138).

Além disso, é relevante citar a narração para a edição do filme: esta deu ora abertura ora fechamento para a próxima cena, em outras palavras, determinou bastante o ritmo de montagem. Pode-se dizer que a voz *over* foi o fio condutor para a decisão de vários cortes.

Unidas à narração, estão as performances, responsáveis pela geração de rimas visuais para o filme, reiterando os elementos simbólicos já aqui citados. Faz-se relevante comentar a primeira performance, a qual inicia e, em certa medida, finaliza o filme: o lago. No curta, o lago é um lugar idílico, como um oásis contemplativo, tanto para o pai como para a filha. Faz-se evidente que o lago é uma metáfora de um local de apreciação e reflexão, mas principalmente, de busca da narradora-personagem de seu pai. Por conseguinte, no que tange à montagem, julgou-se pertinente iniciar e finalizar com o símbolo lago, mas com transmutações da forma como se vê o lago no filme.

Figura 6 - Desenho do lago feito pelo pai



Fonte: Captura de *Te vejo desse lado*

Figura 7 - Filha contemplando o lago



Fonte: Captura de *Te vejo desse lado*

Afirma Cláudia Mesquita sobre a montagem no cinema:

Na montagem, o cineasta retoma melancolicamente o controle. [...] a montagem torna-se a ocasião de fixar sentidos, de tecer o movimento

propriamente biográfico, que sintetiza uma existência. Tempo de retomar o material, estabelecer laços e conexões, com arquivos [...]; de trabalhar a plasticidade da imagem (texturas, cores), também potencialmente significativa (MESQUITA, 2010, p. 112).

A montagem é o momento de predomínio decisório e analítico do documentarista. Por conseguinte, *Te vejo desse lado* foi costurado pela montagem e, nela, ganhou vida.

3.7.1 Aspectos técnicos da edição

A partir do visionamento dos vídeos de arquivo, julgou-se adequado e suficiente desenvolver o curta-metragem entre 5 e 10 minutos, o que, realmente, se sucedeu, já que *Te vejo desse lado* possui 9 minutos e 38 segundos.

Foram feitas cinco versões do filme, com poucas alterações drásticas, já que no roteiro e decupagem dos VHS, os arquivos de família haviam sido selecionados. As mudanças se conformaram majoritariamente por questões de ritmo e harmonia de filme e escolha das melhores tomadas das performances. A mudança maior, a respeito da seleção dos vídeos de arquivo, foi a inserção da imagem da mãe, visando compensar uma ausência anterior.

No que diz respeito à colorização, a intenção foi trazer à tona a cor azul do céu, predominante nas performances, para uniformizar as cores dos vídeos e tentar, sutilmente, macular a linha que separa as imagens de performance e VHS. Além disso, foram realizadas as correções básicas de cor e imagem como exposição, contraste, nitidez, balanço de branco e preto.

3.8 Referências Audiovisuais

Para a realização de *Te vejo desse lado*, foi feito o visionamento de alguns produtos audiovisuais como pesquisa para o curta-metragem. É proveitoso citar algumas influências cinematográficas neste memorial: *Travessia* (2017), de Safira Moreira, e *Antes de Ontem* (2019), de Caio Franco, como referências de construção de filme com arquivo familiar e narração em voz *over*. Além disso, *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda pelos seus traços surrealistas na construção de narrativa. Por fim, *Elena* (2012), de Petra Costa, por sua

temática que envolve a morte, o teor autobiográfico e os cenários oníricos presentes em determinados momentos.

3.9 O Som

Seguindo a lógica da composição de elementos orgânicos nas performances, o desenho de som foi pensado também desta maneira: o roteiro sonoro, criado depois da montagem, foi segmentado em cinco categorias - minutagem, imagem, sugestão de som, intenção sensorial e observação. A diretora redigiu este roteiro idealizando a finalidade de sensações no espectador em cada momento do filme e deu liberdade ao editor de som, Lucas Baxter, para adicionar o efeito sonoro que julgasse mais apropriado à ambiência sonora do curta, visando a imersão mais profunda da experiência fílmica. "Aquilo que chamamos de ambiência em um filme é precisamente esse tecido sonoro que recobre tanto o campo quanto o fora de campo adjacente, de modo indiferenciado" (GAUDREAULT; JOST, 2009, p.173).

Por fim, a atmosfera sonora foi composta por sons de água corrente, pássaros, sino tibetano e frequências binaurais. Os dois primeiros compuseram este cenário para auxiliar na finalidade de organicidade, naturalidade; já os dois últimos para compor objetivo de suspensão no espaço-tempo, por imprimirem a sensação de expansão e preenchimento. O *sound design* foi feito no programa de edição de som Ableton Live.

3.9.1 Aspectos Técnicos da Narração

É de suma importância discorrer sobre a gravação da narração e suas condições técnicas. Já que se vive em circunstâncias de pandemia, não foi possível o comparecimento a um estúdio de gravação apropriado e profissional.

A gravação foi feita na casa da diretora com um gravador Zoom H4n, com microfone plugado por cabo XLR. Para garantir melhor qualidade sonora, este processo foi feito durante a madrugada, visando o menor ruído externo possível.

Por fim, a edição foi feita pelo programa Adobe Audition e foram minimizados eventuais sons indesejados e foi efetuada a equalização da narração.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto se propôs a realizar um curta-metragem documental com caráter autobiográfico desde a conceituação, roteirização, até a montagem, edição de som e colorização. Para iniciar este processo, foi feito um apanhado teórico, metodológico e artístico para embasar o processo de elaboração do filme, no que diz respeito aos conceitos conectados à temática deste produto audiovisual. Assim, estes referenciais fundamentaram e contribuíram desde a concepção até a pós-produção de *Te vejo desse lado*.

Partindo da premissa que o curta-metragem pertence ao caráter autobiográfico, considerou-se pertinente realizar o filme pela forma documental e, assim, a narrativa foi construída; além disso, é de suma importância citar a presença dos materiais de arquivo para a decisão do formato da construção fílmica. Explica-se, também, a minha intencionalidade de ressignificar a ausência de meu pai e melhor elaborar o luto de sua morte. Este objetivo pessoal foi obtido, porém este é um processo lento e gradual, provavelmente, sem fim.

O passo seguinte foi definir os modos em que o filme se construiria: poético e performático. Compreender as modalidades documentais foi fundamental para encaixar a prática do filme às teorias da forma conceitual mais adequada. Por conseguinte, estes modos foram relacionados ao conceito de escrita de si, o qual se alia ao ideal do projeto.

Explana-se mais detalhadamente a escolha dos modos: o poético se deve ao teor de maculação das sensações de espaço e tempo entre os VHS e as performances. Já o modo performático foi selecionado pelo caráter subjetivo e afeto de *Te vejo desse lado*. Estes arranjos documentais se adequaram idealmente ao projeto, portanto, foram usados como ponto de partida. Para mais, a escrita de si foi um dos pilares do filme, haja vista o objetivo de lançar o olhar para o âmbito íntimo e particular.

Neste contexto, em que a obra audiovisual serviu como objeto de pesquisa para este memorial, foi necessário iniciar as reflexões metodológicas sobre a realização do curta-metragem. Ou seja, foram analisados os modos de fazer, processos e justificativas de recursos artísticos. É útil salientar a importância da presença do roteiro neste documentário: entende-se aqui que este documento norteador do filme tornou todo o processo mais organizado e fluido. Ademais, a redação do roteiro, mais especificamente da narração, foi o momento mais catártico deste processo, nele que se elaboraram e verbalizaram os sentimentos da falta. Nela, se viveu mais intensamente a elaboração do luto.

É considerável discorrer sobre o processo de reviver diversos momentos com meu pai por meio dos vídeos de arquivo. Posterguei muito para assisti-los. Acredito que seja pelo medo da dor de ver e sentir tão fortemente sua ausência. Me enganei. Esse medo foi substituído pela felicidade de saber que tive um pai presente e amoroso. Afinal, a dor da falta nunca será maior que a alegria da presença.

Por fim, este filme teve como intenção emprestar a minha história de luto para outras pessoas também viverem seu momento de catarse. A partir da subjetividade de uma vivência particular, almejei o benefício da união da individualidade da ‘escrita de si’ com a universalidade do cinema e, assim, dialogar com todos que, em certa medida, sentiram dor no filme *Te vejo desse lado*” e, assim, aspirem a busca da própria cura.

REFERÊNCIAS

CINEMAIS - Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: s.n., n. 25, set./out. 2000.

DIAS, E.H. *ESPELHOS CINEMATOGRAFICOS*: a experiência autobiográfica no cinema documentário contemporâneo nos filmes Elena (2012) e Mataram meu irmão. Revista Belas Artes, Ano 5, n.11, jan-abr 2013.

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

GAUDREAU, A; JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989

Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

KAUR, Rupi. *Outros jeitos de usar a boca*. São Paulo: Planeta, 2017.

KUBLER-ROSS, E. *Sobre a morte e o morrer*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes; 1985.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

LIMA, M. M. de. *A exibição da intimidade em meio à sociedade do espetáculo*. RUA, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 639–644, 2016.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MOREIRA, Carol. *De montador a diretor de cinema | Daniel Rezende em OFF | #02*. Youtube, 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xdYtr3SRcxU&t=1641s>>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.

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

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

PEREIRA SILVA, Milena; MOREIRA, Marcello. *Memória e Comemoração no Gênero Épico*. X Colóquio Nacional e III Internacional do Museu Pedagógico. 2013

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.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Revista Brasileira de Educação. v. 15. n. 45. Set/dez, 2010.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

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.

sem autor: *Tunga - Artistas*. SP-Arte 365, 2021. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/artistas/tunga/>>. Acesso em: 11 out. 2021.

SIBILIA, Paula. *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

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, www.doc.ubi.pt, pp. 177-180. Agosto. 2009.

SOUSA NETO, Antonio Rosa de; FREITAS, Daniela Reis Joaquim de. *UTILIZAÇÃO DE MÁSCARAS: INDICAÇÕES DE USO E MANEJO DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19*. Cogitare Enfermagem, [S.l.], v. 25, jul. 2020. ISSN 2176-9133. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/cogitare/article/view/72867>>. Acesso em: 11 out. 2021.

SOUSA, Vanessa Séves Deister de. *Instauração e alquimia: o corpo em transmutação nos trabalhos de Tunga*. 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322186>>. Acesso em: 14 out. 2021.

FILMOGRAFIA

ANTES de ontem. Direção de Caio Franco. Brasil, 2019, (6 min.).

AS Praias de Agnès. Direção de Agnès Varda. França, 2008, (112 min.).

ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil, 2012, (80 min.).

TRAVESSIA. Direção de Safira Moreira. Brasil, 2017, (5 min.).

APÊNDICE

APÊNDICE A - Logline

Após a morte de seu pai, a filha se aprofunda em seus sentimentos e reflexões sobre o luto e retoma memórias desta relação.

APÊNDICE B - Roteiro

Te vejo desse lado

por Clara Maria Ortolani Smith

Clara Maria Ortolani Smith
clara.orto.smith@gmail.com

61 99601-1507

CENA 01 - EXT. DESENHO PAI

Zoom in lento no desenho de lago de Amatitlán, Guatemala, feito pelo pai. As mãos da filha (25) que seguram a imagem e, ao fundo, está o céu.

NARRADORA

Esse seu desenho é daquele lago que você sempre comentava. Parece que era o seu lugar favorito, de onde você veio, do seu lugar, da sua casa. Mas, desde que você foi embora, esse lago também é um pouco meu, sabe?

NARRADORA

Por que será que você gostava tanto daqui? Nunca te perguntei, mas parece calmo, tranquilo, mesmo com esse vulcão enorme atrás, dá uma paz, né?

CENA 02 - EXT. ALQUIMIA

Vê-se um recipiente de vidro refletido em um espelho, com água, folhas e terra. A mão da filha mexe esta mistura do recipiente.

NARRADORA

Eu fico pensando na sua coragem de largar tudo aos 40 anos, sair da Guatemala, vir para cá, criar tudo do zero, tudo novo, toda uma nova vida, com a mamãe no Brasil. Deve ter conhecido muita gente, amado muita gente, errado muito também. Quantas vidas será que você viveu na sua vida? Mas numa dessas vidas eu nasci, né pai?

CENA 03 - VÍDEO DE ARQUIVO

Pai e filha bebê dançando em casa. Nesta filmagem, se observa a máscara de jade maia e as duas personagens se aproximam deste elemento. (vhs 09)

CENA 04 - EXT. CÉU

A filha está com uma máscara de jade maia sobre o rosto.

NARRADORA

Será que a gente se parece? As pessoas falam que eu pareço mais com a mamãe, mas acho que eu puxei você em algumas coisas, você não acha?

CENA 05 - VÍDEO ARQUIVO

Trechos distintos dos arquivos de VHS em que aparecem as mãos do pai. (*fitas 4, 48, 51, 44*)

NARRADORA

Tipos As nossas mãos. Acho que parecem. Nossa, que saudade de segurar a sua mão, sua pele tinha uma textura que era só sua mão. Quando você me levou para conhecer a tia Marta, ela disse que eu tinha o dedo mindinho da família, meio tortinho, meio gordinho. Bem parecida com a sua mãe mesmo.

CENA 06 - EXT. ALQUIMIA

A imagem do recipiente de vidro é retomada com mais enfoque nas mãos.

CENA 07 - VÍDEO ARQUIVO

A filmagem mostra os perfis do pai e da filha alinhados.
(*Fitas 46 e 40*)

NARRADORA

A mamãe tava falando que o formato dos olhos e da sobrancelha parece também. O que você acha? O formato do rosto, né? Uns dias antes de você ir, a gente tava ouvindo e cantando juntos I Will Always Love You da Whitney Houston e eu te falei queria saber cantar e você disse que

também queria. Acho que a gente canta mal juntos.

CENA 07 - VÍDEO ARQUIVO

Pai cantarola para a filha bebê. A mãe também está presente filmando a cena.

MÃE

Era o que faltava, papai cantando.

NARRADORA

Eu lembro que você me dizia sempre para eu falar firme, para ninguém me passar para trás. Eu lembro também que você foi comigo de novo na autoescola quando eu achei que era maluca, porque reprovei o psicotécnico. Comprou cartolina domingo à noite para a escola, porque eu tinha esquecido. Me obrigou a acordar cedo pra fazer novos amigos na rua daquela casa quando a gente se mudou pra Brasília. Falou para eu ver como a orquídea nova era linda e delicada.

CENA 08 - VÍDEO ARQUIVO

A mãe compara a filha bebê a uma foto do pai bebê, mostrando como se parecem.

CENA 09 - EXT. CÉU

Sobreposição das 3 imagens externas: desenho, mãos no recipiente e máscara.

NARRADORA

É muito incompreensível a vida. Deixar ir alguém que te ensinou o que o amor é, o que eu sou, o que a vida é. Tudo que eu sei é a partir de você, agora não sei se eu sei mais, na verdade. Mas devo saber, você sempre vai estar em mim, né?

A mamãe vai me ajudar a não esquecer. Desde que você se foi, até a felicidade ficou um pouco triste. Parece que todas as coisas boas vão ser um pouco ruins, porque eu não vou poder te contar e te mostrar. No começo, era muito difícil entender que eu não consegui te mandar uma mensagem para ver se você chegou bem aí. Mas acho que a vida continua, eu e a mamãe vamos ficar bem.

NARRADORA

Agora que só me resta lembrar e pensar em você, fico me perguntando se a gente vai se encontrar de novo. Pra qual parte do universo você foi? Será que virou estrela? Ou será que você voltou pro seu lago?

CENA 10 - VÍDEO DE ARQUIVO

Diálogo entre pai e filha sobre as estrelas. (vhs 23)

PAI

Você gosta de ver as estrelas, Clara?

FILHA

Estrelas da onde?

PAI

As estrelas do céu.

CENA 11 - EXT. CÉU

Vemos a filha contemplando o lago Paranoá.

Fim.

APÊNDICE C - Roteiro Sonoro

Roteiro Sonoro - 'Te Vejo Desse Lado'

MINUTA GEM	IMAGEM	SUGESTÃO DE SOM	INTENÇÃO SENSORIAL	OBSERVAÇÃO
00:00 00:47	tela preta + desenho do lago	chocalho suave e lento, baixo, graves vibração da terra	aterramento e paz; representar o que o desenho passa	introdução, fazer um fade in para contextualiza r o espectador
00:48 01:33	recipientes + lenço	água corrente/ gotas, som de vidro de cristal com água dentro	passar a sensação de tocar nos recipientes	esse som de vidro de cristal pode ser feito com uma gaita no tom agudo
01:34 02:18	pai e filha	deixar a música do vhs	-	-
02:19 02:35	máscara de jade	som metálico das tigelas tibetanas	circular, ciclos da vida	-
02:36 03:38	vhs	deixar somente o som dos vhs	-	-
03:07	glitch	som de glitch	-	-
03:39 03:56	mãos filha	retomar o chocalho aqui	-	-
03:57 05:30	vhs	deixar somente o som dos vhs	-	
04:27 05:01	vhs	aumentar o som um pouco aqui	-	como o roteiro fala sobre cantar, é importante esse destaque

				no som
5:30	glitch	som de glitch	-	-
05:31 09:30	-	som de água corrente, ondas	sensação de imersão e suspensão	deixar alguns segundos depois do fade out
06:07 07:15	recipientes e mãe + mãe e filha	retomar tigela tibetana	gerar camadas de som	-

APÊNDICE D – Decupagem das Fitas VHS

Decupagem das Fitas VHS

FITA 01

TEMA: CASA VÓ CARMEN

7:25 pai filma mãe dormindo

7:30 eu chorando com a música, papai fala: que tá passando, clarita?

8:55 mãe me dando banho

10:49 mãe fala: não, minha filha, não quero que você chore

18:23 pai me chama: clarita

19:58 eu bebê parecida com o pai

21:40 eu mamando naquele plano que parece o universo

FITA 02

TEMA: festa em casa de batizado da Clara

FITA 03

TEMA: batizado na igreja

FITA 04

TEMA: praia no litoral paulista

15:05 planos meus de bebê bem de perto

19:19 Clara na piscina com pai

22:00 Pai brincando de nadar

27:19 pai pegando na mão da Clara

29:34 Clara e pai dentro do carro na estrada

FITA 05

TEMA: Natal 1995

8:35 Pai brincando com os primos

15:49 Clara, pai e vó

25:04 anel na minha mão

FITA 07

TEMA: em casa

21:30 pai e clara no sofá, descansando

FITA 08

TEMA: em casa baú de brinquedos

meu aniversário de 1 ano

FITA 09

TEMA: Ano novo 1995, Clara e pai dançando

1:15 papai: tá filmando?

03:20 mamãe fala: tchau papai, até já

6:50 eu bebê, muito parecida com o papai

11:22 zoom no meu rosto

11:34 papai dançando comigo

13:48 Clara, você tá dançando com o papai?

25:30 eu com papai dançando e **APARECE A MÁSCARA DE JADE**

28:20 zoom na **máscara**

OBS.: o fim desse vídeo é aquele chiado de tela, pode ser algo interessante para o final

FITA 10

TEMA: Mombuca, SP

FITA 11

TEMA: primeira ida a Brasília

8:27 pai me mostrando a catedral de Brasília

no final, eu andando de balão no Eixo Monumental

FITA 12

TEMA: viagem para Salto Grande, SP

com a tia Dinaura andando a cavalo

FITA 13

TEMA: Campos do Jordão, 1998

3:05 pai no elefante branco

7:26 pai brinca comigo e com as folhas

8:58 pai me pega no colo com aquele aspecto de vinheta

12:20 pai me mostrando as flores, tem MÃOS

13:18 perfis meus e do pai

17:15 pai diz: pronto clara, acabou, acabou, acabou

FITA 14

TEMA: Passeio em família

família ortolani comendo feijoada e andando a cavalo

FITA 15

TEMA: Natal de 97

FITA 16

TEMA: Paraty, RJ

04:39 eu misturando coca com talher (alquimia?)

FITA 17, 18, 19, 20, 21 e 45

TEMA: Disney, 1997

FITA 22

TEMA: aniversário clara 1999

museu do Ipiranga

03:57 eu e papai

FITA 23

5:00 quadros e **máscara da Guatemala**

07:48 clara e papai dançando

8:37 papai fala: **você gosta de ver estrelas, Clara?**

FITA 24

TEMA: apresentação ballet Clara

FITA 25

TEMA: Ubatuba, SP

FITA 26 e 28

TEMA: Natal, 2002

FITA 27

Igual a fita 24

FITA 29

TEMA: apresentação ballet Clara

FITA 30

TEMA: apresentação música Clara

FITA 31

TEMA: Dia dos Pais na escola

apresentação marista Dia dos Pais

0:10 papai tirando foto e eu do lado

20:00 Livia e papai no Dia dos Pais

22:03 casa lago norte, **papai e clara na piscina brincando**

FITA 32

TEMA: Foz do Iguaçu, PR, 2002

papai fala que estamos em foz

1:20 clara fala: aqui tá o papai; papai fala pra eu filmar direito

5:31 papai e clara abraçados

13:05 eu e papai caminhando

fim da fita tem eu e pai andando juntos

FITA 33

TEMA: apresentação música Clara

FITA 34

TEMA: festa junina Marista na chácara

08:18 papai e clara andando

FITA 35

TEMA: apresentação música Clara

FITA 36

TEMA: apresentação ballet Clara

FITA 37

TEMA: Viagem de carro

FITA 38

TEMA: apresentação música Clara

FITA 39

TEMA: apresentação ballet Clara

FITA 40

TEMA: Campos do Jordão

eu entrevistando o papai (no início)

1:08 **meu perfil com o papai ao fundo**

30:04 eu e papai na carroça em Paraty

FITA 41

TEMA: aniversário Clara 2004

0:40 eu e papai

FITA 42

TEMA: Casa tia dinaura

5:47 papai na casa da tia di

11:00 vô falando que conheceu a Tarsila do Amaral

FITA 43

TEMA: competição de natação e feira dos países Marista

FITA 44

TEMA: apresentação de dança CIRCO

21:00 **eu conversando com o papai e ele fazendo as mágicas de aparecer 1 mamão**

FITA 47

TEMA: em casa bebê, 1995

04:20 mamãe fala: essa é a clarita no colo do papai

papai fica cantando para mim

6:11 mamãe fala: você ta olhando papai, clara?

depois mamãe fala: igual a fotografia que está no corredor
(foto do pai)

9:00 mamãe: vamos mostrar a mãozinha da clarita?

11:11 **MAMÃE ME COMPARA COM O PAPAÍ BEBE NA FOTO**

16:12 papai conversando comigo no colo

18:35 mamãe diz: **era o que faltava, papai cantando;** e papai
cantarola pra mim

19:39 papai me dá beijinho de esquimó

FITA 48

TEMA: aniversário clara 1997

16:00 cantando parabéns com papai me segurando

20:05 minha mão e mão do pai

FITA 49

TEMA: aniversário clara 1998

12:50 eu dando o primeiro pedaço de bolo

FITA 50

TEMA: aniversário Bel

FITA 51

TEMA: aniversário clara 2000 na casa da vó

8:57 papai acendendo a vela do meu aniversário (foco na mão)

FITA 52

TEMA: aniversário Clara, na rua santa Cruz, branca de neve

6:35 papai conversando com uns caras

FITA 53 e 54

TEMA: aniversário cinderela Brasília

FITA 55

TEMA: aniversário Hopi Hari 2003 + casa tia Dinaura (antes)

1:20 papai dançando na cozinha, tocando Penny lane

5:31 eu e papai na roda gigante

FITA 56

TEMA: aniversário Clara

10:00 eu falo: oi, pai e ele fala comigo

FITA 57

TEMA: apresentação música Clara

FITA 58

TEMA: Natal em BSB

FITA 59

TEMA: Casa da vovó, filmagem péssima

FITA 60

TEMA: apresentação dança Clara