



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

TIAGO PETERS DE MIRANDA

COLORINDO NA FRONTEIRA DO CAOS
Elaboração do projeto de um documentário familiar

BRASÍLIA
2023



COLORINDO NA FRONTEIRA DO CAOS

Elaboração do projeto de um documentário familiar

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

2023

TIAGO PETERS DE MIRANDA
COLORINDO NA FRONTEIRA DO CAOS

Brasília, 14 de julho de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.a Dr.a Mariana Souto
ORIENTADORA

Prof.a Dr.a Rose May Carneiro
MEMBRO 1

Prof.a Dr.a Mariana Ferreira Lopes
MEMBRO 2

Prof.a Dr.a Camila Dutervil
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus pais, Marcelo e Samanta, que sempre priorizaram meus estudos e minhas escolhas para que eu chegasse até aqui e me apoiaram na decisão de mudar de estado para me formar na Universidade de Brasília.

Aos meus avós, Maria e Roberto, que sempre me apoiaram e inspiraram todo esse projeto de conclusão de curso, dedicado especialmente a eles.

Ao Juan Espiñeira por ser o melhor parceiro de trabalho e por ter feito o design visual desse projeto.

À Ana Elisa que me inspirou e incentivou a sair do Rio para Brasília e vivenciar uma experiência de vida única.

À Alice Aquino pela amizade que facilitou todo o processo da graduação.

Ao Fernando Hoffman e Marcela Mahur por me acolherem durante esse último semestre e me fazerem sentir em casa novamente.

À Mariana Souto por ter me orientado durante esse processo e me apoiado mesmo quando resolvi desistir na primeira tentativa.

À Rose May e Mariana Lopes por terem me inspirado e me incentivado a seguir a carreira acadêmica, e também à Camila Dutervil por aceitar o convite para compor a minha banca.

À Universidade de Brasília e à Faculdade de Comunicação pela formação profissional, acadêmica e social.

RESUMO

O presente projeto buscou compreender os elementos fundamentais do processo de criação de um documentário até sua finalização. O objetivo principal foi a elaboração do roteiro e proposta de direção de um longa-metragem documental familiar intitulado *Colorindo na Fronteira do Caos*. Dentro da narrativa do filme, busco preservar a memória da minha família através do relato falado dos meus avós sobre a sua história desde o momento em que se conheceram até os dias de hoje. O filme também perpassa pelo cotidiano de ambos, com foco no processo artístico de minha avó, que iniciou seu trabalho já na terceira idade, utilizando técnicas de colagem para fazer quadros. Além disso, assim como diretor, também me insiro em *Colorindo na Fronteira do Caos* como neto e proponho documentar o processo de filmagem e montagem do filme de forma metalinguística.

Palavras-chave: Realização audiovisual. Documentário. Roteiro. Memória. Família.

ABSTRACT

This project seeks to understand the fundamental elements of the creative process of a documentary. The main objective was to write the script and direction for a feature length documentary film titled *Colorindo na Fronteira do Caos*. Within the narrative of the film, I seek to preserve the memory of my family through my grandparents' stories from the moment they met to nowadays. The movie also captures their daily lives, focusing on my grandmother's artistic process in creating art through techniques of collage, a path that she took already in her sixties. Furthermore, I am also present as director and grandson in *Colorindo na Fronteira do Caos* and intend to document the process of filming and editing the movie in a metalinguistic way.

Keywords: Audiovisual realization. Documentary. Scriptwriting. Memory. Family.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro Igarapé de Maria Peters.....	9
Figura 2 - Maria na exposição <i>Colorindo na Fronteira do Caos</i>	27

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. PROBLEMA DE PESQUISA.....	11
3. OBJETIVOS.....	12
3.1. Objetivo Geral.....	12
3.2. Objetivos Específicos.....	12
4. JUSTIFICATIVA.....	13
5. REFERENCIAL TEÓRICO.....	15
5.1. Definição de documentário.....	15
5.2. Os modos de documentário.....	17
5.2.1. Modo participativo.....	18
5.2.2. Modo reflexivo.....	20
5.3. Documentário e subjetividade.....	20
5.4. Roteiro de documentário.....	23
6. METODOLOGIA.....	27
6.1. Título.....	27
6.2. Criação.....	27
6.3. Estrutura narrativa.....	29
6.4. Dispositivos narrativos.....	29
6.5. Proposta de direção.....	30
6.5.1. Fotografia.....	30
6.5.2. Som.....	32
6.5.3. Montagem.....	32
6.5.4. Arte.....	33
6.5.5. Referências audiovisuais.....	34
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36
9. FILMOGRAFIA.....	39
ANEXOS.....	40
ANEXO A - QUADROS.....	40
ANEXO B - FILMAGENS.....	43

1. INTRODUÇÃO

Colorindo na Fronteira do Caos é um projeto de documentário familiar centrado nos meus avós. A proposta é preservar não só a memória da família através de seus relatos falados e materiais de arquivo, mas também o momento presente através do cotidiano, destacando a relação entre eles e deles comigo.

Maria (73) e Roberto (75), pais de três filhos e avós de cinco netos, tiveram uma vida cercada de luxos, até os anos 90, quando passaram por uma grande crise financeira que impactam suas vidas até hoje.

Ao explorar a história deles, o filme abordará a relação de ambos com a arte de colagem que Maria iniciou uma década atrás, sendo Roberto seu maior apoiador. As motivações por detrás de iniciar uma carreira artística com certa idade, a dificuldade de vender os quadros, a tentativa de adaptação para novas tecnologias como forma de divulgação do seu trabalho e as constantes desmotivações para continuar a fazer arte.



Figura 1 - Quadro Igarapé de Maria Peters

A ideia deste documentário surgiu justamente quando, em uma reunião de família, meu avô me chamou em um canto para conversarmos a sós, como ele faz tipicamente com cada neto. Com cada um, ele aborda um tipo de assunto diferente.

No meu caso, geralmente é centrado nos quadros da minha avó, em pinturas e música. Nesse dia, eu ainda estava em dúvida do que fazer como projeto de conclusão de curso, mas foi quando vi o brilho no olhar dele ao falar sobre a genialidade da arte da Graça, como ele a chama, que me veio a ideia de preservar aquele momento.

Encontrei ali uma satisfação que nenhum tipo de ficção seria capaz de sanar. Além disso, seria um final perfeito para fechar minha trajetória no curso de audiovisual, visto que o primeiro projeto que eu roteirizei, dirigi e montei no primeiro semestre foi um curta documentário, um filme sobre a cena ballroom de Brasília, mostrando através de entrevistas com dançarinos como a *voguing* mudou suas vidas e os inseriu em uma comunidade acolhedora. Foi um projeto bastante desafiador, pois fiz praticamente sozinho ao longo de duas semanas, mas resultou em um trabalho de ótima qualidade do qual me orgulho até hoje.

Na elaboração deste memorial, sinto que realmente me encontrei ao estudar a bibliografia sobre documentário. A dicotomia do real, o impacto da presença da câmera, a imprevisibilidade dos acontecimentos, a construção da narrativa, são todos aspectos que me interessaram bastante e serão discutidos mais à frente no referencial teórico.

Por fim, este memorial irá apresentar o processo metodológico, explorando a criação de um produto delimitado ao roteiro e proposta de direção de um documentário em longa-metragem.

2. PROBLEMA DE PESQUISA

Os problemas podem ser divididos nas seguintes perguntas que orientaram a pesquisa teórica:

- Como se constrói uma narrativa dentro dessa linguagem tão espontânea que é o documentário?
- Como tratar da relação dos personagens com a presença da câmera?
- Como me inserir no filme, que de certa forma também conta a minha história, diante do dilema neto-diretor?
- Como abordar o assunto esteticamente considerando baixo orçamento e equipamentos disponíveis?
- Como causar identificação com o público a partir de um produto de conteúdo íntimo e subjetivo?
- Qual a melhor forma de representar a relação dos meus avós entre si e deles com a arte?

3. OBJETIVOS

3.1. Objetivo Geral

- Criar bases para realizar um documentário familiar sobre meus avós, da nossa família, a relação entre eles e deles com a arte da minha avó.

3.2. Objetivos Específicos

- Escrever o roteiro com base nos estudos de Sérgio Puccini Soares
- Conceber a estética do filme em uma proposta de direção de acordo com suas limitações e ideias
- Promover um impacto positivo através da representação de novas iniciativas de vida independente da idade
- Registrar a memória dos meus avós, da nossa família e história

4. JUSTIFICATIVA

A escolha de elaborar um roteiro e proposta de direção como produtos ao invés do filme em si se deu principalmente pela distância geográfica entre os personagens, que moram no Rio, e o diretor, que conclui o curso em Brasília. Além disso, havia um desejo de construir as bases teóricas necessárias antes de se começar a filmar para uma maior segurança, fundamentação e precisão estética.

O documentário como gênero foi escolhido por ser a melhor forma de preservar a memória familiar através do discurso direto, aproveitando que os avós ainda estão vivos e são, além da curiosidade do diretor em explorar os limites do real, do imprevisto e das improvisações, não tão presentes na ficção quanto no documentário.

Considerando o baixo orçamento e uma equipe definida apenas pelos avós e neto, é importante o destaque sobre a capacidade de realização de um filme sem grandes produções, investimentos, equipe e financiamento, que costumam ser grandes impedimentos para produções cinematográficas, além de conferir um ambiente mais pessoal e íntimo que procura se representar na tela e transmitir ao espectador.

O filme busca criar inspiração e identificação através de suas temáticas. Considerando que Maria começou a desenvolver suas habilidades artísticas só depois dos 60 anos, além de uma graduação após os 50, o filme busca despertar no espectador um senso de esperança para novos começos. Como uma crítica ao etarismo, espera-se inspirar as pessoas a começar novos sonhos independente da idade.

Na relação com a arte, procura-se enaltecer a criatividade de Maria em se trabalhar com colagem, que é comumente desvalorizado nas artes plásticas e como ela busca contornar isso. Sem um contato familiar ou próximo que trabalhe no ramo, será abordado como eles conseguem clientes, como estão tentando se adaptar a novas tecnologias para divulgar seu trabalho, principalmente através do instagram, e como lidam com o preconceito de idade e falta de formação artística profissional.

Há também uma forte questão financeira e de classe social no filme, visto que o casal vivia uma vida de luxo até os anos 90, quando tiveram uma grande crise financeira com a qual precisam lidar até hoje. Essa questão será apresentada com o intuito de questionar como o dinheiro influencia na visão de mundo das pessoas e é capaz de afetar sua validação pessoal. Da mesma forma, será abordado como Maria

e Roberto fazem para se manter já na terceira idade, com uma aposentadoria insuficiente, explorando a rotina e oportunidades de trabalho.

Ademais, o filme se propõe a preservar a memória da família para a própria família, aproveitando que ambos estão mentalmente sãos para resgatar o máximo de nossa trajetória particular.

Os registros de família também são uma forma de relíquia, uma herança a ser deixada para as gerações posteriores. Dessa forma, os jovens podem compreender aquelas histórias que não presenciaram, contadas a partir de um álbum ou da projeção de slides e filmes, ressignificação dessas narrativas como parte de suas próprias histórias. (SANTOS e MUSSE, 2016, p. 6).

Por fim, considero importante o estudo e elaboração de um projeto de documentário, visto que é comumente colocado em posição inferior ao universo da ficção. Como critica Manuela Penafria,

O filme documentário sempre ocupou um lugar de segundo plano no cinema, sempre esteve à sua retaguarda do cinema e quase sempre numa posição de inferioridade, pois quanto mais próximo se está da representação da realidade menos se está da arte. (PENAFRIA, 2004, p. 10).

5. REFERENCIAL TEÓRICO

A principal questão que motivou a pesquisa teórica deste projeto foi “como vou realizar esse filme?”, tanto de uma perspectiva narrativa e estética quanto de produção.

Eu sabia desde o início que queria mostrar meus avós de uma forma autêntica, real e espontânea, mas como? Seria isso possível? Como eles iriam se comportar diante de uma câmera? Será que eles iriam limitar o seu discurso de modo a performar uma imagem de si que eles achariam mais aceitável aos olhos dos outros?

Quanto mais eu pensava sobre as possibilidades infinitas, comecei a buscar na história do cinema as referências, movimentos, teorias e estudos sobre o assunto para me ajudar no processo.

5.1. Definição de documentário

Como o produto aqui apresentado é um documentário, é de grande importância apresentar o referencial teórico a partir das discussões feitas sobre documentário na bibliografia, visto que a maioria dos autores começa por ela.

Cada autor terá definições diferentes. Um ponto de partida comum é compará-lo à ficção. Eles se diferenciam principalmente pelo documentário abordar o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado. Contudo, são dois universos que conversam o tempo todo, como por exemplo, o documentário também pode se utilizar de roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação (NICHOLS, 2010).

Fernão Ramos (2008) afirma que existem alguns elementos próprios à narrativa documentária: presença de locução, entrevistas ou depoimentos, imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais, dimensão da tomada, imagem tremida, câmera na mão, improvisação e roteiros abertos. Contudo tais elementos não pertencem exclusivamente ao estilo do documentário, pois alguns também podem ser utilizados na ficção.

Já Sérgio Puccini Soares, ao analisar os adventos tecnológicos da década de 1960, que permitiram a gravação simultânea de som e imagem com a chegada da câmera 16mm e do magnetofone, defende que a principal vítima dessa ruptura na forma de se fazer cinema, de modo mais espontâneo e menos controlado em estúdio, é o roteiro. Enquanto na ficção o roteiro está disponível desde a

pré-produção, no documentário a aquisição desse controle do universo que será abordado no filme é gradual, tendo seu ápice na pós-produção.

Os roteiros de ficção são, frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não-controle do documentário surge como a condição da invenção. Dela irradia a potência real deste mundo. (COMOLLI, 2008, p. 177).

Ao comparar documentário e ficção, Fernão Ramos também tira suas próprias conclusões. Segundo ele, além do fato do documentário estabelecer asserções ou proposições sobre o mundo histórico, o que o diferencia da ficção é a intenção do autor em fazer documentário e o modo como ele é recebido pelo espectador.

Em qualquer definição da narrativa cinematográfica é importante termos claro que a narrativa é feita para alguém, o espectador, e que se efetiva na forma de recepção deste. Na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber. (RAMOS, 2008, p. 24).

Em seu artigo “Documentarismo no Cinema”, Manuela Penafria conclui que entre documentário e ficção não há diferença de natureza, mas uma diferença de grau, da mesma forma que há uma diferença de grau entre os diferentes registros documentais, da intenção do autor, das escolhas cinematográficas, da sua recepção pelo espectador. (PENAFRIA, 2004, p. 5).

Alguns autores não consideram nem que documentário seja um gênero cinematográfico:

Ao contrário do que afirmam teóricos como o norte-americano Bill Nichols, autor de livros como *Representing Reality* e *Introdução ao Documentário*, o último lançado no Brasil pela editora Papyrus, o filme documentário não é um mero “gênero” cinematográfico, como o western, o film noir ou a comédia romântica. O documentário é um complexo linguístico que problematiza a representação do “real” na linguagem do cinema e está presente em todos os momentos marcantes da trajetória da chamada sétima arte: na escola soviética, no neorealismo italiano, na *nouvelle vague*, no cinema novo, no Dogma 95 e é uma das vedetes do cinema contemporâneo, sempre tão ávido para hibridizar os limites difusos que misturam o filme documentário com a ficção propriamente dita. (MOCARZEL, 2014, p. 177).

Outra grande discussão que o documentário esteve envolvido desde o seu início, é da crença de que ele tinha a função de representar o real e a cada revolução técnica essa esperança de aproximar a imagem cada vez mais da realidade era renovada, definindo então o documentário como uma representação do real. Essa questão do paradoxo da imagem e realidade, a fotografia já havia deixado de discutir nos anos de Magritte. “O documentário não tem uma essência realista e não é necessariamente mais próximo da realidade do que da ficção”. (LINS, 2007, p. 232).

A realidade a que o filme documentário nos dá acesso é menos a realidade em si e mais o relacionamento que o autor do filme tem com os intervenientes do filme. Decidir fazer um documentário é uma intervenção na realidade, é um percurso que se faz e que se partilha com o espectador. Um percurso equacionado por uma relação de confronto e/ou uma relação de compromisso com os intervenientes/personagens. (PENAFRIA, 2004, p. 8).

Penafria destaca que a questão da representação da realidade não deve ser abordada pelas diferenças entre documentário e ficção, mas justamente pelos diferentes graus de relacionamento em que o mundo do cinema e o mundo cotidiano se cruzam. (PENAFRIA, 2004, p. 9).

Enfim, ao refletir sobre uma definição para documentário, Bill Nichols conclui que “uma definição concisa e abrangente é possível, mas não fundamental. Ela esconde na mesma medida em que revela” (2010, p. 30). Segundo ele, é mais importante considerar como cada filme contribui para um diálogo contínuo que recorre a características comuns. Dessa forma, ele dedica boa parte de sua obra para separar em seis categorias as diferentes formas de se fazer documentário.

5.2. Os modos de documentário

Através de suas principais características e convenções estéticas históricas, Bill Nichols categoriza os documentários em: poético, mais próximo do cinema experimental, enfatiza associações visuais e emocionais sem se preocupar com a noção de tempo e espaço contínuo; o expositivo, que enfatiza o comentário verbal e argumentativo, sendo o estilo mais clássico de documentário até hoje; o observativo, que se engaja no cotidiano dos personagens a partir de uma câmera discreta; o participativo, que se faz pela interação direta do cineasta com os personagens, geralmente através de entrevistas; o reflexivo, que aumenta a consciência do público

sobre os problemas da representação do outro e também de sua veracidade; e o performático, que enfatiza o engajamento do cineasta com o tema através da performance.

Contudo, esses modos não necessariamente existem isolados dentro de um documentário e não são excludentes. A maioria das vezes, eles se superpõem e se misturam, destacando o trabalho do cineasta em trabalhar sua autenticidade dentro destas linguagens (NICHOLS, 2010).

Também é importante destacar que nem todos os filmes se inserem em algum desses modos, sendo apenas uma forma de categorizar e organizar os diferentes estilos de documentário.

A classificação de Nichols não deve ser entendida 'literalmente'. Não se trata de uma camisa de força a ser imposta às obras e seus diretores. Há filmes extremamente complexos que não se inserem em nenhum desses modos, e mesmo a produção documental televisiva articula, em um único filme, essas diferenças estéticas; raramente encontramos hoje um filme 'puro', absolutamente expositivo ou de observação. No entanto, essa classificação tem o mérito de recolocar a prática e a teoria do documentário sobre novas bases, distantes das posições extremadas das décadas anteriores. Tem uma função essencialmente didática, que nos permite verificar as principais questões, as posturas éticas e as opções estéticas que fazem o que chamamos de história do documentário (LINS, 2007, p. 231).

Assim, para ajudar a me orientar na definição estética do projeto *Colorindo na Fronteira do Caos*, explorei alguns desses modos de documentário, abordados mais detidamente a seguir.

5.2.1. Modo participativo

Tanto o modo participativo quanto o observativo foram fruto do surgimento de novas tecnologias nos anos 1960, com câmeras e gravadores de áudio mais leves que permitiam ser carregados por apenas uma pessoa, possibilitando a gravação do som direto e síncrono fora dos estúdios, com registro contínuo da cena e movimentação livre enquanto a ação acontecia. Contudo, se diferem na forma como se aproximam do personagem ou ator social (NICHOLS, 2010).

No modo participativo o cineasta se coloca em cena, sendo a entrevista a forma mais comum de encontro, de forma que a voz do cineasta emerge pelo

conjunto de relatos dos personagens. O grande expoente deste modo de documentário foi o Cinéma Vérité, ou Cinema Verdade, que não significa buscar a verdade absoluta ou não manipulada, mas justamente revelar como as pessoas interagem ou performam na presença de uma câmera. Dessa forma, o documentário participativo se estabelece entre essa interação personagem, câmera e cineasta, enquanto o observativo parte da premissa que o que estamos vendo é o que teríamos visto se estivéssemos lá, como no caso do cinema direto estadunidense (NICHOLS, 2010).

Dessa forma, *Colorindo na Fronteira do Caos* se estabelece majoritariamente como um documentário participativo, contando com entrevistas e participação minha como diretor em cena, alternando entre estar enquadrado em cena ou não.

Assim como ambos surgiram pela facilidade de locomoção dos equipamentos de filmagem, este projeto será filmado apenas com uma câmera digital datada dos anos 2000, de fácil locomoção e que permita com que eu trabalhe sozinho, de forma discreta e menos intimidadora.

Uma questão pertinente que surgiu desde o início da ideia deste documentário e que se relaciona mais diretamente com o modo participativo é com a presença da câmera. Apesar de eu já ter feito imagens deles com a minha câmera, as gravações ainda não tinham um objetivo explícito para eles. Portanto, uma questão é justamente se eles vão ficar desconfortáveis com a câmera e possivelmente repensar seus discursos ao projetar a presença do público.

Acreditamos que a câmera, apesar de já ser uma tecnologia muito comum atualmente, ainda é um fator que faz muitas pessoas agirem de modo não natural quando estão diante de uma lente, dependendo da personalidade de cada pessoa. (SANTOS e MUSSE, 2016, p. 10).

Em “Ver e Poder”, Jean Louis Comolli explora esse assunto. “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 81).

Comolli explora essa questão através da auto-mise-en-scene, termo cunhado por Claudine de France:

Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma

mise-en-scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A auto-mise-en-scène é inerente a qualquer processo observado. (COMOLLI, 2008, p. 330).

Para Comolli, a auto-mise-en-scène é “a combinação de dois movimentos: um inconsciente representante de um ou vários campos sociais e o outro consciente e inconsciente, da profilmia”. (COMOLLI, 2008, p. 85).

Segundo Marcius Freire, a profilmia foi definida por Claudine de France em seu livro *Cinema e Antropologia* justamente como a “maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera”. (FREIRE, 2012, p. 36).

Portanto, a forma como meus avós irão agir diante da câmera é um processo que foge ao meu controle e faz parte do ato de fazer documentário. Contudo, acredito que pela personalidade deles e da certa intimidade que eles já têm com a câmera, seria apenas uma questão de acostumá-los com a sua presença com o passar do tempo, priorizando iniciar as filmagens com cenas em que eu esteja em quadro com eles para acostumá-los com o tom do filme e passar maior naturalidade.

5.2.2. Modo reflexivo

Neste modo, o cineasta se vira para o próprio filme e coloca em xeque a questão da autenticidade ou veracidade da representação em si, aumentando a consciência do público sobre os problemas da representação do outro. “O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (NICHOLS, 2010, p. 203).

Esse modo se estabelece com *Colorindo na Fronteira do Caos* no sentido mais metalinguístico porque também será mostrado ao longo do filme o processo de criação e montagem do próprio filme, como forma de se estabelecer uma conexão entre a arte do autor e de sua avó.

5.3. Documentário e subjetividade

A autobiografia como gênero que conhecemos hoje surgiu na literatura com Rousseau em “Confissões” (1764-1770), inclusive cunhando o termo autobiografia. Nos primórdios do cinema, podemos considerar vários filmes dos irmãos Lumière

como, de certa forma, autobiográficos por filmarem seu cotidiano e família, como em “A refeição do bebê” (1895). Contudo, a autobiografia cinematográfica dotada de determinadas convenções só foi se estabelecer no documentário por volta da década de 1980. Dentre essas convenções: o relato confessional de histórias de família e o uso de materiais de arquivo como cartas, fotos, fitas VHS e telefonemas. (COELHO e ESTEVES, 2010, p. 20).

É expressivo o número de biografias fílmicas lançadas no Brasil nos últimos cinco anos. Não que o gesto biográfico seja novo no cinema documental; ao contrário, sabemos que ele é justamente um dos mais recorrentes e mesmo tradicionais. Até por isso, interessa pensar: o que mais esses ensaios biográficos recentes compartilham com o espectador? (MESQUITA, 2010, p.107).

Os elementos autobiográficos de *Colorindo na Fronteira do Caos* se revelam a partir de relatos de histórias contadas por Maria e Roberto e materiais de arquivo, mas também acaba por revelar sobre o autor/diretor do documentário.

Ainda que em alguns desses filmes os diretores contem histórias de outras pessoas de suas famílias, eles se fazem presentes como personagens de uma narrativa que se articula ao redor das suas referências pessoais. Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida. (COELHO e ESTEVES, 2010, p. 22).

A partir dessa construção conjunta do retrato desses três personagens através do relato falado aliado aos materiais de arquivo, é interessante destacar o termo autobiograficção, que se dá a partir de uma escrita de si que explora um passado contado através da memória, de onde vem a dimensão ficcional, por estar misturada de falsas lembranças, dos esquecimentos, da não-linearidade. “Se ‘nenhuma memória é completa ou fiável’ (Doubrovsky, 2014, p. 121), a autobiograficção afasta o fantasma da “veracidade” e do “real” que o conceito de autobiografia encarna”. (VEIGA e BARBOSA, 2023, p. 141).

Em uma autobiograficção esse “eu” parte do desejo de desvelar-se ou de abrir-se para o outro (o espectador, uma comunidade, o mundo ou si próprio). Há uma intenção – uma intencionalidade posta em cena ou não – de fabular a sua existência com as imagens, “um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (Collona, 2014, p.69). Assim, ao se colocar em elaboração, esse sujeito performa. (VEIGA e BARBOSA, 2023, p. 142).

Essa performance vem de um desejo do sujeito de se inscrever no filme, comum a obras com elementos autobiográficos em um processo que revela o sujeito ao mesmo tempo que faz questionar a sua aparição. (VEIGA E BARBOSA, 2023, p. 141).

Como parte de um movimento abrangente que parece caracterizar o atual regime de visibilidade (incluindo aqui shows de realidade na TV, blogs e sites de relacionamento na internet), o documentário torna-se ocasião para atuação e auto-exposição de sujeitos, o que amortece a dimensão representacional em privilégio da “performativa”. (...) Sendo assim, talvez seja mais preciso dizer que muitos filmes documentais recentes abandonam as pretensões científicas (“sociológicas”, no dizer de Jean-Claude Bernardet), e mesmo informativas. Neste movimento, alguns deles se aproximam de construções antes mais próprias à ficção; outros assumem, sintomaticamente, o lugar de palco para a exposição da vida ordinária e da intimidade — fazendo do cinema mais um dispositivo produtor de espetáculos de realidade nos quais, como escreveu André Brasil, “se performam formas de vida”. (MESQUITA, 2010, p. 106).

Considerando o teor biográfico do filme, também é importante destacar um termo cunhado por Lacan, a extimidade, que significa lançar ao público algo íntimo. “Extimidade não é, portanto, o simples contrário de intimidade, mas o interior aberto. Trata-se de um paradoxo em si já que o mais íntimo está no exterior”. (VEIGA e BARBOSA, 2023, p. 144).

Essa exposição, criticada por Paula Sibilia ao falar da espetacularização do eu a partir da lógica midiática, utilizada hoje em dia principalmente nas redes sociais, no documentário autobiográfico se torna essencial. A subjetividade passa a se projetar no exterior e permitir ser reconhecida no olhar do outro e construir um olhar sobre si mesmo. (MACHADO, 2008, p. 45).

É como se o documentário se apropriasse da visibilidade para produzir um deslocamento: fazer das imagens não só lugar de uma exposição narcisista mas, através delas, fundar o presente na tela a partir da busca do passado, das memórias e a partir daí produzir experiências pessoais, elaborar perdas e, nesse trajeto, produzir subjetividades. (MACHADO, 2008, p. 38).

É importante notar que a subjetividade ainda é constantemente inferiorizada por sua confiança dúbia, guiada por opiniões e sentimentos, principalmente quando posta ao lado da objetividade, que é factual e neutra. Isso acontecia até mesmo nos documentários por suas conexões com a ciência, que trabalha com comprovações.

Contudo, essa tradição documentária, baseada muitas vezes em explorar o outro, principalmente o oprimido, acabou perdendo força com o tempo, ao se ver objetificando culturas que não pertenciam ao universo do documentarista. (PEREIRA E RAMOS, 2017, p. 2-4).

O modo de documentário em primeira pessoa, inserido no documentário contemporâneo, acrescenta novos sentidos àquilo que foi proposto por Bill Nichols como definição de um documentário: um filme que faz asserções sobre o mundo histórico. A dita pós-modernidade contribuiu para elevar a subjetividade ao primeiro plano, talvez porque o mundo estivesse cansado dos horrores das grandes narrativas. As noções de público e privado se entrelaçam, uma história que, em tese, deveria ser privada, como os acontecimentos diários da vida de uma pessoa, suas conquistas, seus amores, suas lutas etc, agora se torna pública e isso não impede que ela faça asserções sobre o mundo. Todo indivíduo está inserido no mundo histórico e suas experiências nesse mundo o permitem asserir, a partir de uma interpretação individual, sobre o próprio ato de viver. (PEREIRA E RAMOS, 2017, p.5).

Assim, a subjetividade ganhou força ao mostrar que o privado não é necessariamente superficial, podendo servir de exemplo e inspiração, além de também fazer asserções sobre o mundo. (PEREIRA E RAMOS, 2017, p. 8).

5.4. Roteiro de documentário

Um dos maiores questionamentos no desenvolvimento do projeto foi em relação ao roteiro. Sem poder ter total controle de como situações e diálogos vão se desenrolar ao longo das filmagens, como estruturar o que está de fato no controle do cineasta?

Sérgio Puccini Soares diz em sua tese de doutorado, orientada por Fernão Ramos, que “se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde a saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual” (SOARES, 2007, p. 20), de forma que só na etapa de montagem é que esse roteiro pode ser realmente estruturado, a partir de uma decupagem de todo o material filmado.

Alan Rosenthal, em seu livro “Writing, directing and producing documentary films and videos”, lista quatro fontes de pesquisa para dar início ao roteiro ainda na fase de pré-produção: materiais impressos, materiais de arquivo, entrevistas e

pesquisa de campo. Os materiais impressos e de arquivo, como cartas, fotos, vídeos, são frequentemente utilizados em documentários como forma de ilustrar o passado. “No caso de acervo familiar, a dificuldade maior é convencer seus donos à exposição pública do material, negociação que envolve questões éticas e por isso requer cuidados especiais por parte do documentarista” (SOARES, 2007, p. 86).

A pré-entrevista serve como um primeiro contato entre o documentarista e/ou sua equipe de pesquisadores com os possíveis personagens. Essa etapa serve para fornecer ou aprofundar informações ou até avaliar os depoentes como personagens do filme de acordo com seu comportamento frente à câmera e sua articulação verbal (SOARES, 2007, p. 87).

Já a pesquisa de campo pode conferir maior controle sobre os possíveis imprevistos durante a filmagem, como a iluminação do local para a fotografia, ou seja, conferindo a incidência de luz natural e as fontes de eletricidade, caso necessário. Também é importante a percepção sonora dos ambientes para evitar possíveis ruídos, como barulho de obra, aeroporto, relógios, fábricas, etc. (SOARES, 2007, p. 88).

Uma possível forma de estruturação ainda na pré-produção é também a escrita de um argumento seguindo seis questões: o “o quê?” diz respeito ao assunto e seu desenvolvimento. O “quem?” especifica os personagens retratados. O “quando?” retrata o tempo histórico abordado. O “onde?” especifica as locações e espaço geográfico. O “como?” trata da estrutura discursiva e das estratégias de abordagem. E o “por quê?” trata da justificativa e sua importância (SOARES, 2007, p. 93).

Em seu livro “Directing the documentary”, Michael Rabiger afirma que a representação de personagens de documentário não é tão diferente dos da ficção dos manuais de roteiro. Um personagem interessante no documentário também possui uma necessidade dramática: um desejo ou problema que precisa resolver com urgência, que o leva a conflitos com forças opostas, gerando tensão. O desenvolvimento dessas questões e enfrentamento de obstáculos o levará ao clímax, ponto máximo de tensão, que então o conduzirá à resolução da história (SOARES, 2007, p. 95-96).

A narrativa também se constrói, principalmente, através da exposição oral de fatos dos personagens em entrevistas. A costura dessas falas se dá no momento da montagem, que às vezes necessita de uma voz over para conectar os depoimentos,

como no caso de *Santiago*, de João Moreira Salles, que através de uma voz over reconstrói um documentário que tinha desistido de fazer há mais de dez anos principalmente porque suas ideias funcionavam no papel, mas não funcionaram na ilha de edição.

Sérgio Puccini também destaca um ponto importante para lidar com a monotonia de longas entrevistas a partir da encenação, em que os personagens recriam atividades corriqueiras para dar mais dinâmica ao filme e representar visualmente aquilo que é dito. Dependendo do grau de incômodo da pessoa com a câmera, essa cena pode ser feita de forma mais natural, sem planejamentos, apenas acompanhando a rotina de afazeres, ou totalmente encenada, como uma espontaneidade fabricada em que o diretor orienta o ator a se comportar diante da câmera para executar aquela atividade (SOARES, 2007, p. 104).

Apesar do documentário não necessariamente apresentar a típica estrutura em três atos de um filme de ficção, ele tem a necessidade de despertar e manter o interesse do espectador. Barry Hampe divide o documentário nessa estrutura de três atos. No primeiro ato, o filme deve expor o tema, levantar uma questão ou apresentar algo novo e inesperado de forma breve, os personagens principais e seus conflitos. No desenvolvimento, o filme deve tratar das complicações dos problemas apresentados no início, superando obstáculos e enfrentando forças opostas. Contudo, a progressão de um documentário também depende muito do seu tema e estilo. Um filme que explora o cotidiano de seus personagens, por exemplo, costuma seguir uma ordem cronológica dos eventos. Já o final do filme apresenta a resolução ou a falta dela, visto que documentários tratam de assuntos que são maiores que o próprio filme, de forma que os conflitos nem sempre são resolvidos. É o caso do filme *33* de Kiko Goifman, em que o diretor investiga o paradeiro de sua mãe biológica com o tempo máximo de 33 dias. Ao fim desse tempo, o filme acaba sem que ele obtenha sucesso na busca (SOARES, 2007, p. 112-114).

Para organizar estes elementos de propostas e do argumento de forma mais detalhada, sugere-se escrever um tratamento, que é uma estruturação do documentário que permite a visualização da ordem em que as sequências vão aparecer no filme. Para Alan Rosenthal, a função do tratamento é mostrar ou ilustrar:

1. Como a história do documentário irá desenvolver sua tese e conflito;
2. As sequências principais;
3. Quais são seus personagens principais;
4. As situações em que eles estão envolvidos;
5. As ações que eles empreendem e os resultados

dessas para eles ou para a sociedade; 6. O foco de interesse no início e no final; 7. Os principais momentos de ações, confrontações e resoluções; 8. Uma noção de toda a construção dramática e ritmo (SOARES, 2007, p. 126).

Visto que o tratamento de um documentário é um roteiro em aberto, sua escrita pode ser feita a partir do resumo das sequências ao invés de cenas dramáticas, como seria numa ficção. Sua formatação geralmente é feita de forma linear, com cabeçalho que indica o início de cada nova sequência. (SOARES, 2007, p. 131).

6. METODOLOGIA

6.1. Título

Colorindo na Fronteira do Caos foi o nome da primeira exposição que minha avó participou na galeria OKO, em 2013, no Rio de Janeiro. O nome foi dado pelo meu avô, que também nomeia todos os quadros. A escolha, segundo ele, remete à forma como ela consegue harmonizar, dentro de um quadro, o caos de se ter diversos pedaços de papel de cores diferentes à sua disposição. Ao refletir sobre o título, cheguei à conclusão que vejo o processo da montagem no cinema de uma forma semelhante, selecionando *takes* e os combinando para contar uma história coerente. Essa conexão se estabeleceu de forma ainda mais intensa após estudar para este trabalho sobre o processo de criação do documentário, que é ainda mais imprevisível e caótico que o ficcional. Dessa forma, cria-se uma ligação entre o processo da minha arte e o da minha avó, através de um título criado pelo meu avô.



Figura 2 - Maria na exposição *Colorindo na Fronteira do Caos*

6.2. Criação

A ideia de fazer um documentário surgiu primeiramente de um momento em que meu avô me chamou num canto, como acontece quase sempre, para conversar só nós dois, longe da reunião familiar barulhenta. Ele começou falando sobre a nova

técnica que ele e minha avó tinham pensado para os quadros antigos dela, que estavam encostados na casa deles já há alguns anos. A ideia era contornar com tinta imagens que eles viam na abstração dos quadros, de forma a misturar duas técnicas e validar mais a arte dela, visto que colagem não é tão difundido ou respeitado na indústria, de forma geral.

A partir daí conversamos sobre minha avó como artista, outros artistas clássicos e contemporâneos. Naquele momento tão tradicional entre nós, eu nos vi de fora e enxerguei ali um documentário. Dessa conversa surgiu também minha ideia de fazer um perfil no instagram para os quadros da minha avó, como forma dela ter um portfólio mais acessível e divulgável, de tentar incentivá-la a voltar a fazer quadros, pois o máximo que nós tínhamos até então eram vídeos no youtube de mais de dez anos quando nós três gravamos entrevistas com ela para sua primeira exposição, mas que já soa datado.

Então passei um final de semana na casa deles em Guapimirim - RJ. Recebido com muito amor, eles me disseram que foi a primeira vez que um neto tinha ido lá sozinho. Enquanto conversávamos sobre o que o instagram dela poderia ter de conteúdo, fiz umas filmagens com uma Handycam da Sony dos anos 2000 com a intenção de avaliar o potencial como documentário e projeto de conclusão de curso.

O que mais me surpreendeu foi que, sem precisar perguntar nada diretamente a eles ou entrevistá-los, o argumento que eu havia escrito parecia criar vida naturalmente. Em alguns momentos eu até me arrependia por não estar com a câmera por perto: os diálogos entre eles pareciam quase ensaiados. Foi ali que tive certeza que queria fazer esse documentário.

Ao chegar em casa, decupei o material que tinha cerca de uma hora de duração e condensei em 15 minutos. O corte me deu confiança suficiente para seguir com a ideia de fazer esse projeto como conclusão de curso.

Como o material foi filmado em Guapimirim, ainda está incerto se ele poderá ser usado ou não na montagem final de *Colorindo na Fronteira do Caos*. Contudo, serviu de base para elaborar o projeto esteticamente. Frames das filmagens estão presentes tanto no “ANEXO B - FILMAGENS” deste memorial quanto na proposta de direção.

Isso se deu porque durante a elaboração do projeto, uma mudança drástica de planos aconteceu. Passando por uma crise financeira, eles tiveram que sair da

casa onde moravam em Guapimirim e se mudaram para a casa do cunhado da minha avó, no bairro do Méier, Zona Norte do Rio de Janeiro. Portanto, o material filmado poderá ser descartado ou usado como material de arquivo.

6.3. Estrutura narrativa

Com base no estudo sobre roteiro de documentário elaborado no capítulo anterior, optou-se por estruturar o roteiro em possíveis sequências com os temas a serem abordados.

Em algumas cenas, também elaborei perguntas que têm como objetivo orientar a estrutura da cena e não necessariamente serão feitas explicitamente, de forma que a naturalidade e espontaneidade sejam priorizadas. Espera-se que os comentários dos meus avós sobre os materiais de arquivo já respondam a estas perguntas, mas elas podem ser feitas por mim caso haja necessidade.

Já a parte do documentário centrada na arte da minha avó estará presente ao longo do filme, entre as cenas de relato biográfico. Essas sequências irão seguir uma narrativa mais clássica, pois vão explorar os obstáculos que meus avós enfrentam ao tentar atingir o objetivo de vender seus quadros, finalizando o filme em uma exposição que amarra todos os elementos narrativos do filme, com a presença dos familiares que foram comentados por eles ao longo dos relatos.

6.4. Dispositivos narrativos

O conteúdo das fotos e fitas de VHS conta a história da família em diversas épocas e lugares marcantes, que irão orientar a biografia relatada pelos meus avós: fotos de casamento, nascimento de filhos e netos, as diferentes casas em que moraram.

Além disso, tenho diversos poemas românticos que eles enviavam um para o outro na época em que namoravam e que minha avó sempre quis que eu fizesse algo com eles.

Um outro dispositivo interessante é um livreto que o irmão da minha avó fez quando pesquisou a árvore genealógica da família, destacando apenas aqueles que tinham sido artistas, e o livreto termina justamente com a minha avó como artista plástica.

Esses elementos irão aparecer sendo manuseados por nós em cena e também filmados separadamente para serem inseridos na montagem, evitando o uso de inserts artificiais para preservar a estética da filmagem.

6.5. Proposta de direção

6.5.1. Fotografia

A fotografia do filme é marcada por uma estética de filmes caseiros dos anos 2000, a ser capturada por uma câmera dada de presente a mim pela minha prima. Algumas propostas orientaram essa decisão ao invés de se utilizar uma câmera de alta resolução. Primeiramente, por querer remeter à uma época em que essas câmeras eram utilizadas para guardar memórias de família, quando ainda não existia celular.

Além disso, é leve e de fácil operação, de modo que eu posso manuseá-la sozinho, visto que a produção não contará com uma equipe. A decisão de não incluir uma equipe na produção do filme se dá pela tentativa de conseguir registrar os momentos em família de forma mais íntima e também evitar que meus avós se sintam intimidados com a presença de outras pessoas e equipamentos.

Também é importante destacar aqui o trecho do artigo de Ana Clara Santos e Christina Musse sobre filmes de família caseiros e os modos de agir da família a partir da pessoa que filma:

Podemos dividir o modo de agir da família nos filmes em três categorias: filme de família amador (feito por integrante da família): nesses filmes, as relações entre cinegrafista e retratados são pessoais, devido à “relação muito próxima da câmera com os retratados e [ao fato de que] são produzidos para o consumo familiar” (FOSTER, 2010, p. 32). Segundo Diogo e Furloni, esse tipo de filme mostra pessoas com poses forçadas, pois “quando conhecem o cinegrafista, são incitadas a dialogar com a câmera ou mandar recados para outros membros da família de maneira pouco natural. (DIOGO; FURLONI, 2009, p.11). Esse filme é caracterizado como amador devido à ausência de técnica. Filme de família profissional: Tanto Foster (2010) quanto Diogo e Furloni (2009) concordam que os filmes e vídeos de família feitos por profissionais contratados são caracterizados por impessoalidade e distanciamento dos cinegrafistas em relação aos membros da família e os momentos registrados. Os filmes possuem qualidade técnica, mas não apresentam a intimidade específica dos filmes de família. Cinegrafista profissional que filma sua própria família: Foster (2010) afirma que, nesse caso, os filmes

têm qualidade técnica, mas o fator intimidade familiar não se perde, pois o cinegrafista e os retratados possuem relações de proximidade. (SANTOS e MUSSE, 2016, p. 8).

Dessa forma, *Colorindo na Fronteira do Caos* estaria mais próximo do último exemplo, considerando que existe relação de proximidade com meus avós e também uma preservação da qualidade técnica de um filme profissional.

Segundo Consuelo Lins e Thais Blank, o desenvolvimento tecnológico de câmeras leves e mais acessíveis ao público marca o aparecimento de dois personagens:

De um lado, os pais de família que, com a câmera em punho, acompanhavam o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações. De outro, o cineasta amador interessado em aprender a técnica cinematográfica e em reproduzir os padrões profissionais e que não se limitava em registrar a família. (LINS e BLANK, 2012, p. 59).

Segundo Roger Odin, apesar de serem personagens que são confundidos, possuem uma atitude radicalmente diferente sobre seu material. Enquanto o cineasta quer fazer um cinema de qualidade, o cineasta familiar sequer pensa em fazer um filme. Odin diz que o cineasta precisa se retirar da família para se tornar diretor, ajeitando a luz, dirigindo os personagens e achando o enquadramento adequado. “Filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo” (ODIN, 1999, p. 52).” (LINS e BLANK, 2012, p. 60).

Em relação à técnica destaco aqui que no documentário a câmera apenas reage às manifestações do mundo, de forma que a qualidade das filmagens trabalhará em prol do acontecimento dos eventos. Em sua tese, Sérgio Puccini Soares destaca duas importantes citações:

De Adrian Cooper: “A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra as sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme.” De Edgar Moura: “Num documentário, só olhe as pessoas. Esqueça o quadro, a composição e a arte. Concentre-se nas pessoas e preste toda a atenção do mundo ao que elas estão

dizendo; você está lá para isso: ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade.” (SOARES, 2007, p. 156).

Assim, considerando a minha posição como diretor e cinegrafista, terei que me atentar aos aspectos técnicos, mas priorizando registrar a realidade, escrevendo com a câmera, num processo de criação instantânea através de uma marca pessoal da minha visão da realidade naquele dado momento.

Soares diz que essa percepção do cineasta interagindo com o espaço é bem mais sentida em tomadas de plano sequência com a câmera na mão. “Se compararmos o trabalho de um cameraman, filmando para um diretor, com o de um diretor cameraman, compreendemos melhor em que consiste o trabalho de câmera num documentário: a escolha das imagens é determinada pela realidade.” (SOARES, 2007, p. 168)

6.5.2. Som

Conforme atestado ao ter captado as imagens em Guapimirim, o som da câmera não é de qualidade, de forma que em alguns momentos, como no carro ou ao ar livre com vento, a inteligibilidade do que é dito diminui. Diante desse problema, será usado um gravador que aparecerá em cena de forma a priorizar a qualidade de captação.

Além disso, como muitas das minhas conversas com meu avô giram em torno das músicas que ele gosta, e por ser um elemento muito presente em nossas vidas, decidi que seria um dispositivo interessante para ilustrar a figura dele sem necessariamente estar atrelado a minha avó.

6.5.3. Montagem

Assim como alguns quadros de Maria são descartados por não conseguir harmonizar os papéis na colagem, a montagem deverá ser um processo meticuloso de análise e seleção do material filmado.

Na realização de um documentário biográfico, um risco que se corre é o de, ao reunir materiais de procedências diversas, transformar o filme em uma colcha de retalhos, uma soma de fragmentos que acaba por não revelar o retrato, mas por desconfigurar a pessoa biografada. As múltiplas faces de uma pessoa devem ser consideradas nessa construção, levando-se em conta que uma história de vida é algo complexo, com contradições e nunca

completamente revelado. Mas tais faces devem ser habilmente reunidas e alinhavadas numa estrutura narrativa harmoniosa e funcional, coerente com o perfil do personagem que se deseja enfocar. (CRUZ, 2010, p. 203).

Segundo Sérgio Puccini, a melhor forma de começar a montagem é descartando os planos com problemas técnicos ou os que não possuem qualquer interesse para o filme. Em seguida, a transcrição das entrevistas e decupagem das sequências de ação, detalhando cada sequência com um resumo do assunto tratado em casa uma delas. (SOARES, 2007, p.188).

Apesar de um roteiro estruturado para orientar as filmagens, é bem comum no filme documentário que novos pontos de interesse surjam e outros sejam descartados. É na etapa da montagem que o roteiro será verdadeiramente elaborado. Um dos pontos importantes é definir a abertura e encerramento do filme, que pode não acontecer como planejado na pré-produção. É necessário saber quando o filme já passou todo o conteúdo necessário para sua compreensão sem que fique arrastado e com informações redundantes. (SOARES, 2007, p.193).

Considerando que o plano sequência é um bom recurso para captar eventos não controlados, também é importante se pensar no ritmo do filme.

Os longos planos-sequência obtidos nas tomadas podem ou não ser mantidos pela montagem. Em geral, o montador recorta o plano-sequência original criando vários planos menores que serão ordenados de maneira não necessariamente cronológica. Esse efeito de simultaneidade, entre os planos de imagem, pode ser reforçado por uma continuidade na trilha de áudio. Um plano sonoro obtido de maneira contínua pode ser usado para cobrir uma sequência de imagens obtidas de maneira descontínua. O plano de cobertura pode ser útil também para ligar dois planos de um mesmo ator, ou atores, sem continuidade entre si. (SOARES, 2007, p.200).

Para preservar os relatos biográficos e momentos espontâneos, o uso de takes mais longos e com poucos cortes será priorizado, conferindo um ritmo mais lento ao filme. Para conferir dinamicidade e possibilidade de cortes não tão secos, serão inseridas as filmagens dos materiais de arquivo para ilustrar o que está sendo dito.

6.5.4. Arte

Como os quadros são uma grande parte do filme, pensei em inseri-los com inspiração no filme *Tio Yanco* de Agnes Varda, colocando-os em cena com minha

avó em poses e enquadramentos planejados. Da mesma forma, pensei em recriar o mesmo estilo com o meu avô, porém posando com seus discos de vinil preferidos.

Quanto ao figurino e maquiagem, deixarei por decisão de cada um a fim de exaltar suas particularidades e estilos.

6.5.5. Referências audiovisuais

Durante a elaboração deste memorial e produto, foi feito o visionamento de diversos filmes documentários com o objetivo de ter referências de outros artistas e suas obras, além de saber o que já foi feito cinematograficamente. Dentre eles, alguns se aproximam de *Colorindo na Fronteira do Caos* por contar a história de algum membro da família do diretor ou diretora: *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar), *Vós* (2011, Ana Pi), *Antes de Ontem* (2020, Caio Franco), *Elena* (2012, Petra Costa), *Saba* (2007, Gregorio Graziosi), *Santiago* (2007, João Moreira Salles), *33* (2002, Kiko Goifman), *Nobody's Business* (1996, Alan Berliner).

Assim, decidi destacar seis filmes como referência por se aproximarem de *Colorindo na Fronteira do Caos* também esteticamente, seja pela direção, fotografia ou montagem.

Casa (2019, Letícia Simões) é a maior inspiração para o meu projeto. Conta com planos de longa duração com câmera fixa e equipamentos à mostra em cena, enquadrando a própria diretora em conversas com sua mãe e avó. Letícia também realizou essas filmagens sozinha, sem ajuda de uma equipe. De forma semelhante, *No Home Movie* (2015, Chantal Akerman) também se utiliza de um ritmo mais lento através de longos planos em conversas com sua mãe.

Tarnation (2003, Jonathan Caouette), *Nacimiento y Maternidad* (2006, Naomi Kawase) e *OMA* (2011, Michael Wahrmann) foram filmados de forma mais caseira e íntima, com câmeras mais antigas, gerando a proporção 4:3. Além disso, *Tarnation* também utiliza bastante material de arquivo familiar como fitas VHS e fotografias.

Por fim, *Tio Yanco* (1967, Agnès Varda) retrata de forma lúdica a relação com seu tio, posicionando-o em frente a seus próprios quadros. Este me ajudou a pensar em como encaixar os quadros da minha avó em cena de forma criativa.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto teve como objeto a elaboração do roteiro e proposta de direção para um documentário familiar. Foi de extrema importância iniciar o processo estudando a bibliografia documentária para então partir com mais precisão para as decisões narrativas e estéticas.

Primeiramente foram feitas pesquisas sobre o documentário como gênero audiovisual, principalmente a sua oposição e complementação ao universo ficcional. Em seguida, explorando mais a fundo o universo do documentário e sua história, delimitou-se os modos de acordo com as categorizações de Bill Nichols para melhor caracterizar o projeto de acordo com as convenções e movimentos já existentes.

Como se trata de um produto centrado na memória familiar e que envolve a presença do diretor com seus avós para contar essa história, as definições de biografia, autobiografia e autobiograficção, assim como memória e subjetividade foram importantes para se atentar a transformação de um produto privado e íntimo em público, nas formas do espectador se relacionar com as temáticas envolvidas.

Pelo fato do roteiro de documentário não ser um produto tão difundido, ainda mais em comparação ao de ficção, estudou-se a melhor forma de organizar e planejar o conteúdo esperado do filme para evitar que a imprevisibilidade típica do gênero acabe por dificultar ainda mais a criação de uma unidade narrativa para o filme.

Finalizada a pesquisa teórica, partiu-se para as reflexões metodológicas, organizando as ideias tidas sobre o filme ao longo do semestre no que foi estudado na bibliografia. Além da elaboração do roteiro baseada nos métodos explorados por Sérgio Puccini, também foi feita a proposta de direção explorando a estética do filme através da fotografia, som, montagem e arte.

Por fim, esse projeto teve como objetivo principal a preservação da memória da minha família através dos meus avós. Acredito que o audiovisual e o documentário são as melhores formas de preservar o passado através do presente filmado e do relato falado. Espero com ele poder inspirar outras gerações da família, quaisquer outros possíveis espectadores e até nós mesmos - meus avós e eu - a querer continuar a criar independente da idade ou adversidades da vida, a inspirar a criar um quadro através de papéis de revista ou a pensar em um filme depois de uma conversa descontraída, enfim, a enxergar a beleza naquilo que nos parece mundano e transformar em arte.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Jéssica. *Se fosse ontem, eu lembrava*. 2020, 100 páginas. Bacharelado em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2020.

COELHO, Sandra; ESTEVES, A. C. *A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caouette*. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 09, p. 19-42, 2010.

CRUZ, Graziela Aparecida da. *Biografia e Memória: os documentários biográficos como âncoras temporais*. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 09, p. 186-204, 2010.

FREIRE, M. *Perrault, Rouch: derivas entre o cinema direto/verdade e o cinema vivido*. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, p. 28-39, 2012.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

LEVIN, Tatiana. “*Eu falo de nós para vocês’: subjetividade e performance no documentário os catadores e eu*” in Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário, Covilhã, PT; Campinas, BR, n. 09, dez, 2010. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/index09.html>.

LINS, Consuelo. *Documentário: uma ficção diferente das outras?* In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*. Significação - Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, p. 52-74, 2012.

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.

MACHADO, P. F. M. *Arquivos íntimos na tela: os filmes de família em Person*. Doc On-Line: revista digital de cinema documentário, v. 05, p. 3-5, 2008.

MESQUITA, C. *Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente*. CEBRAP, São Paulo, n. 86, mar. 2010.

Mocarzel (Evaldo Mocarzel), S. V. (2014). *Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea*. Sala Preta, 14(2), 171-181.

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

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: Editora SENAC, 2008.

SANTOS, A. C. C.; MUSSE, C. F. *Filmes de família: a intimidade representada*. Lumina (UFJF), v. 10, p 1-17, 2016.

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

SMITH, CLARA. *Te vejo desse lado: Realização de um documentário autobiográfico e poético com uso de arquivos familiares e performances*. 2021, 60 páginas. Bacharelado em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2021.

VEIGA, Roberta; BARBOSA, Rafael. *Autobiograficções em Santiago e No Intenso Agora: o eu em performance*. ESFERAS - Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste, 2003.

9. FILMOGRAFIA

33. Direção de Kiko Goifman. 2002.

Antes de Ontem. Caio Franco. 2020.

Casa. Direção de Letícia Simões. 2019.

Elena. Petra Costa. 2012.

Nacimiento y Maternidad. Direção de Naomi Kawase. 2006.

No Home Movie. Direção de Chantal Akerman. 2015.

Nobody's Business. Alan Berliner. 1996.

OMA. Direção de Michael Wahrman. 2011.

Os dias com ele. Maria Clara Escobar. 2013.

Saba. Gregorio Graziosi. 2007.

Santiago. Direção de João Moreira Salles. 2007.

Tarnation. Direção de Jonathan Caouette. 2003.

Tio Yanco. Direção de Agnès Varda. 1967.

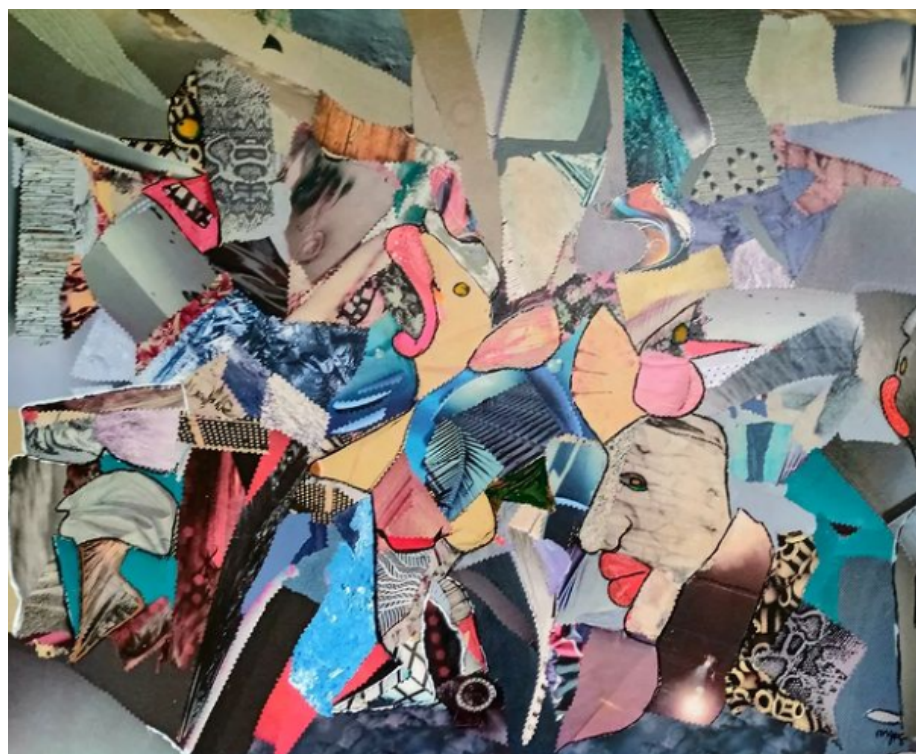
Vós. Ana Pi. 2011.

ANEXOS**ANEXO A - QUADROS**

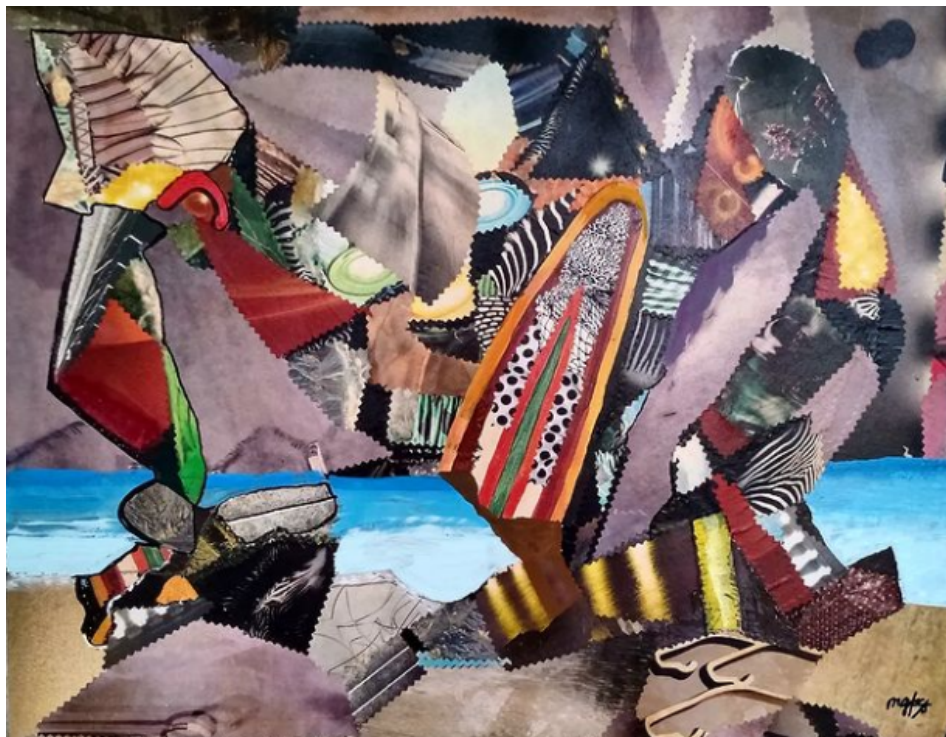
Alguns dos quadros de Maria Peters utilizando técnica de colagem e colagem mista com tinta acrílica.



Harpia



Alegorias da escola de samba



Surfista da Rocinha



Borel



O Espantalho Azul



Chácara do Céu

ANEXO B - FILMAGENS

Frames selecionados de filmagens realizadas na antiga casa de Roberto e Maria em Guapimirim - RJ.



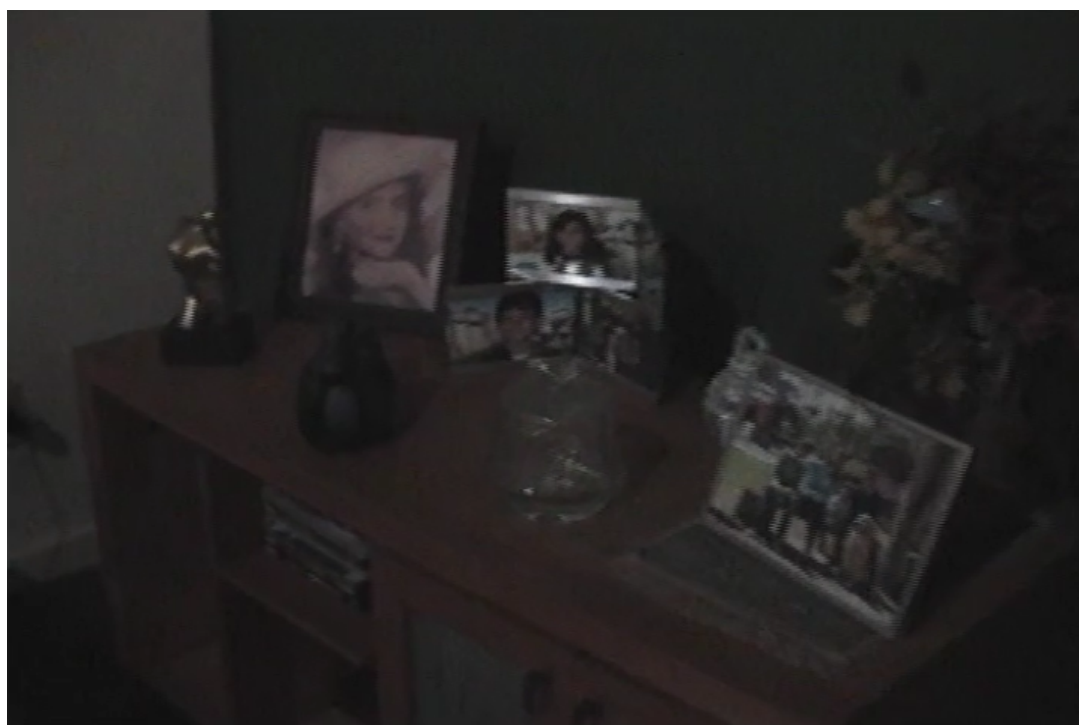
Roberto conversando com Tiago



Maria conversando com Tiago



Fotos de família



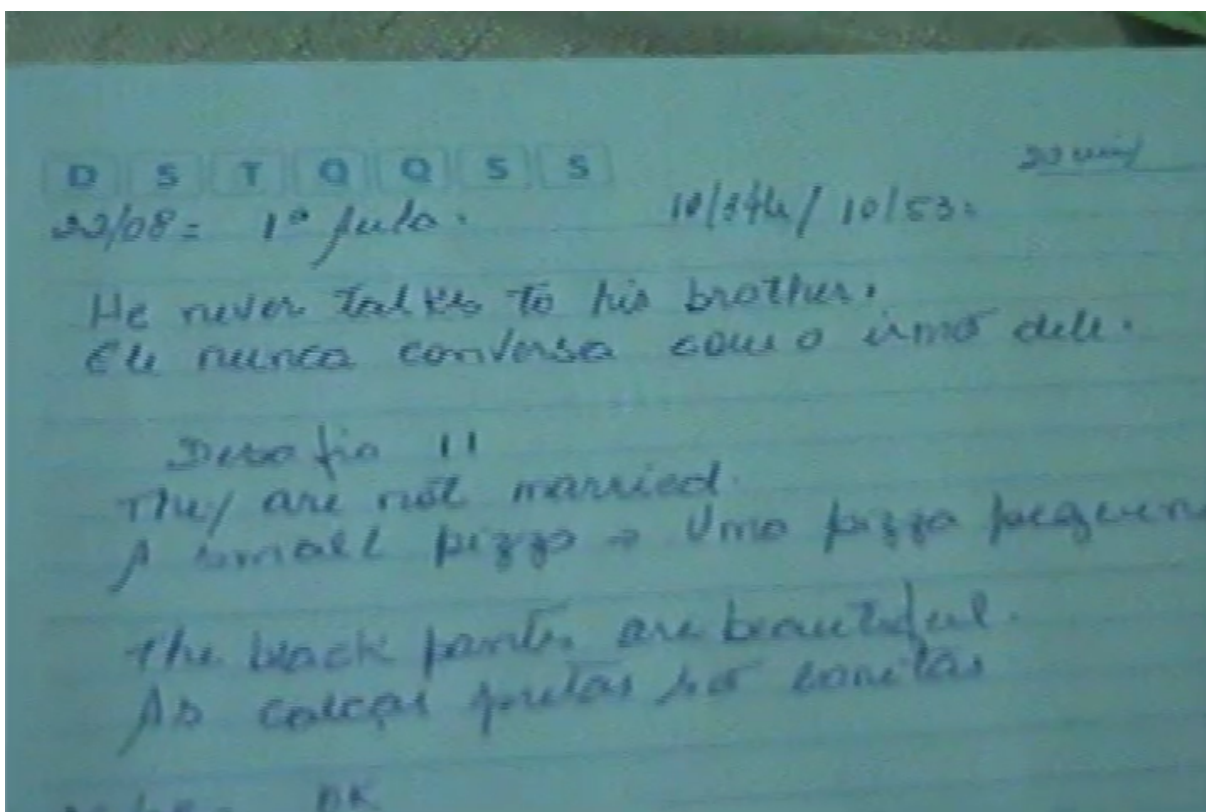
Fotos de família



Roberto usando o computador



Maria cozinhando



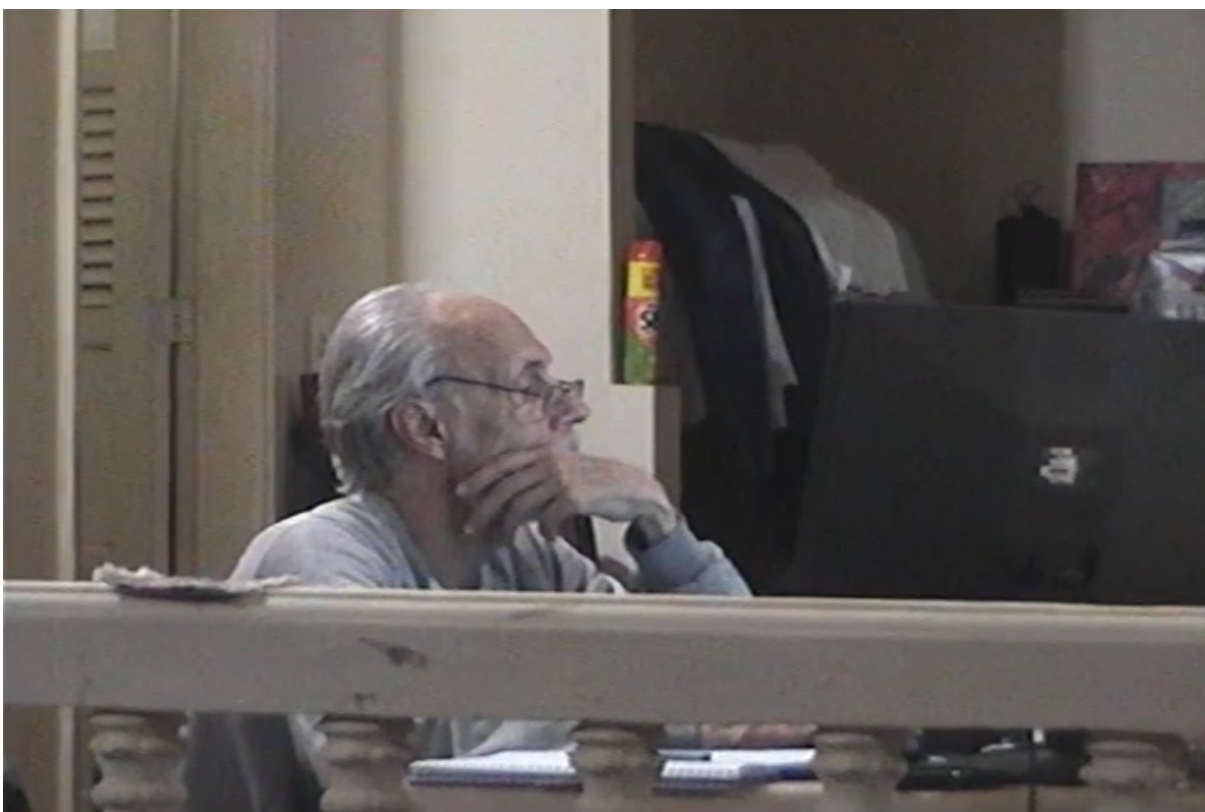
Anotações das aulas de inglês de Maria



Caixas que Maria fazia antes de começar a colagem em quadros



Tiago falando seu processo de criação para a câmera



Roberto no computador



Maria faz um quadro desde o início para um vídeo do instagram



Tiago filma o processo com o celular para o vídeo



Maria selecionando e recortando páginas de revistas



Maria, Roberto e Tiago tentam decidir qual o melhor lado do quadro



Vista de dentro do carro de Roberto



Quadros que foram descartados encostados na parede do quarto de visitas