



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

**VINÍCIUS SILVA DE ABREU**

**UM ESTUDO DO MÉTODO DE REALIZAÇÃO “COMPARTILHADA”  
DO CURTA-METRAGEM DEUS**

Pelotas/RS

2016

VINÍCIUS SILVA DE ABREU

**UM ESTUDO DO MÉTODO DE REALIZAÇÃO “COMPARTILHADA”  
DO CURTA-METRAGEM DEUS**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2016

VINÍCIUS SILVA DE ABREU

**UM ESTUDO DO MÉTODO DE REALIZAÇÃO “COMPARTILHADA”  
DO CURTA-METRAGEM DEUS**

Artigo científico apresentado como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e  
Audiovisual no Centro de Artes da Universidade  
Federal de Pelotas.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

---

Profa. Cláudia Turra Magni

---

Profa. Cíntia Langie Araújo

## RESUMO

A presente pesquisa tem como foco investigar o método de realização do curta-metragem *Deus* (2016). O filme é um trabalho de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) dirigido pelo autor do trabalho e tem como personagens principais os familiares do diretor. Um dos interesses concentra-se em observar quais foram as escolhas de realização decorrentes da relação entre realizador e atores sociais e como foram feitas estas opções ao longo do processo. Um segundo define-se em observar como ocorreram as escolhas de montagem que, igualmente, também implicam esta relação social. Uma última questão centra-se no papel dos desdobramentos da circulação do projeto na relação com os atores sociais do curta-metragem. A proposta de investigação destina-se a observar, fundamentalmente, como foi a construção do caminho de realização do filme com especial atenção às relações estabelecidas entre realizador e personagens. Como conclusão é possível perceber as complexidades de realização que envolvem esta circunstância, especialmente a necessidade de diálogo entre o pensamento inicial e o desenvolvimento da realização compreendendo relações de alteridade.

**Palavras-chave:** Documentário, Realização Compartilhada, Alteridade, Atores Sociais

## **ABSTRACT**

The present research focuses on the method of realization of the short film Deus (2016). The film is a work of conclusion of the course of Cinema and Audiovisual of the Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) directed by the author. The film's main characters include the director's family members. One of the interests focuses on observing the choices made by the relationship between filmmaker and social actors and how these options were made throughout the process. A second is defined in observing how the editing choices occurred which, equally, also imply this social relation. A final question focuses on the role of the unfolding of the project circulation in relation to the social actors of the short film. The research proposal aims to observe, fundamentally, how was the construction of the way of realization of the film with special attention to the relations established between director and characters. As a conclusion it is possible to perceive the complexities of realization that involve this circumstance, especially the need for dialogue between the initial thought and the development of realization comprising relations of otherness.

**Keywords:** Documentary, Production Shared, Alterity, Social Actors

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Cena inicial do curta-metragem ..... **p. 23**
- Figura 2** – Roseli olhando para a câmera com Breno no colo..... **p. 25**

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução .....</b>	<b>p. 7</b>
<b>2. Do diretor ao filme .....</b>	<b>p. 11</b>
<b>3. O processo de realização .....</b>	<b>p. 17</b>
<b>4. A montagem e o filme em circulação .....</b>	<b>p. 21</b>
<b>5. Conclusão .....</b>	<b>p. 29</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>p. 30</b>

## 1. Introdução

A presente pesquisa tem como foco investigar o método de realização do curta-metragem *Deus* (2016). O filme é um trabalho de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) feito pelos alunos Vinícius Silva, Huli Balász e Débora Mitie. Finalizado em 2016, tem como personagens principais Roseli Izabel da Silva, 41 anos, e seu filho Breno da Silva de Araújo, 7 anos. Ambos os personagens têm relações familiares com o autor da presente investigação que, por sua vez, é também o diretor do filme.

Roseli, mulher negra, moradora da Cohab I, no bairro Arthur Alvim em São Paulo/SP, é separada do pai de Breno e cria o filho sozinha. O filme narra uma semana do cotidiano da família e, em sua forma final, tem como eixo temático a influência que esta mãe tem sobre a vida do filho, mas também como o filho influencia a mãe. Pois é necessário considerar esse fluxo dialético e as crianças também agem sobre os adultos. Atravessando reflexões sociais, raciais e de gênero, a narrativa transita na forma híbrida entre ficção e documentário. Existem como base para a história a própria rotina e os papéis sociais desempenhados pelos sujeitos em suas vidas cotidianas. No entanto, este cotidiano, em sua forma fílmica final, é dotado de uma estrutura narrativa que dialoga com um universo ficcional, especialmente no que se refere à identificação de personagens e uma estrutura dramática que se estabelece e evolui entre as cenas.

É possível observar a existência de um dispositivo na realização do curta-metragem. Por dispositivo, a partir do que observa Consuelo Lins, compreende-se “um procedimento produtor, ativo, criador, de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não pré-existiam a ele” (2013, n.p.). Compreendemos um quadro onde o diretor/realizador propõe ao filme uma determinada situação ou conjuntos de regras. No entanto, em alguns casos, não há possibilidade de definição exata sobre o resultado fílmico da aplicação destas regras. O filme *Deus* teve como dispositivo a realização de gravações à maneira “observativa”, na maior parte da realização, tal como define Bill Nichols (2009). No entanto, esta prática foi aliada com algumas intervenções do diretor, como a sugestão e estímulo de ações e assuntos aos atores sociais dentro de seus próprios universos. Assim não foi

possível considerar um único método de acordo com os propostos por Nichols, mas um conjunto de práticas que permearam o filme. O objeto de estudo da presente pesquisa dedica-se especialmente a observar este conjunto de práticas, de forma especial, no que se refere a relação entre o diretor e os atores sociais que participam do curta-metragem. Nesta observação do caminho percorrido para a realização do filme, entra em foco o fato de o diretor possuir um forte laço social com os personagens dentro deste vínculo como sobrinho de Roseli e primo de Breno e se propor a registrar seu cotidiano ao longo de uma semana na condição ambivalente entre realizador e familiar próximo<sup>1</sup>.

Ambas as condições, o conjunto de métodos e a proximidade com os atores sociais, influenciaram diretamente o produto final fílmico. Assim, faz-se necessário conhecer essas condições para lastrear o cruzamento com a experiência de realização do filme na presente pesquisa. Em um primeiro momento serão observadas as condições que permitiram a realização do projeto, tendo em vista o histórico do pesquisador/realizador e o repertório de escolhas que permitiram a construção do dispositivo inicial. Uma segunda etapa refere-se ao processo de realização do filme, compreendendo da pré-produção até o momento das gravações. Um último, observa o processo de montagem do filme, o próprio resultado fílmico e seus desdobramentos na circulação do projeto. A proposta de investigação destina-se a observar, fundamentalmente, como foi a construção do caminho de realização do filme com especial atenção às relações estabelecidas entre realizador e personagens.

Algumas questões auxiliam no desenvolvimento deste propósito. A primeira concentra-se em observar quais foram as escolhas de realização decorrentes da relação entre realizador e atores sociais e como foram feitas estas opções ao longo do processo. O interesse, a partir desta, é o relato destas situações de encontro mediadas pelo dispositivo do filme, mas que foram também lastreadas por um laço social afetivo com os familiares. Uma segunda define-se em observar como ocorreram as escolhas de montagem que, igualmente, também implicam esta relação social. Em um filme em que não se contemplava inicialmente opções

---

<sup>1</sup> Embora o laço familiar seja um fato relevante, sabemos que sua mera existência pode não significar a garantia de um laço social forte com os familiares. No entanto, no presente caso, reafirmamos a existência desta proximidade.

próximas do ficcional, como foi a relação com uma estrutura que se apresentava, no material bruto, com possibilidades narrativas atreladas aos personagens? Uma terceira questão centra-se no papel dos desdobramentos da circulação do projeto na relação com os atores sociais do curta-metragem. A inclusão deste questionamento se dá à medida que o projeto teve uma significativa repercussão em sua fase de produção através de campanhas de financiamento coletivo com a participação de muitos colaboradores<sup>2</sup>.

Dadas as especificidades e, de certa forma, a novidade do tema que é objeto da pesquisa, é possível observar que existem poucos trabalhos acadêmicos no âmbito dos cursos de cinema da UFPEL abordando a realização audiovisual considerando relações familiares entre realizadores e atores sociais. A presente pesquisa assume o desafio de empreender um estudo empírico com estas características e também observa a necessidade de pensar a experiência de realização dentro desta circunstância. A fim de contribuir para a evolução crítica deste modo de produção cinematográfico, é necessário que se tenha produção científica sobre o assunto. Pois o registro e o debate acadêmico irão agregar valor para as obras e para futuros realizadores que venham a optar por esse modo de produção.

A situação de registro do cotidiano envolvendo a alteridade familiar não é uma novidade em termos de produção fílmica, embora faça parte de uma onda recente no cinema brasileiro. Podemos elencar alguns filmes com certa relevância midiática como *33 (2002)* de Kiko Goifman, *Um Passaporte Húngaro (2003)* de Sandra Kogut, e *Person (2007)* de Marina Person feitos na primeira década do século XXI. Entre os anos de 2015 e 2016, em proximidade a esta pesquisa, foram produzidos filmes onde os realizadores e atores sociais fazem parte da mesma família. Estes filmes foram reconhecidos em festivais e mostras no âmbito do cinema brasileiro.

Um exemplo desta produção recente está contida no *É Tudo Verdade*, o maior festival de cinema documentário da América Latina. Na edição de 2016

---

<sup>2</sup> A fim de viabilizar financeiramente a produção do curta-metragem Deus, a equipe produziu uma campanha de financiamento coletivo na plataforma online Kickante onde contribuidores/investidores participavam com contribuições financeiras e recebiam em troca recompensas temáticas do filme. Esta campanha obteve relativo sucesso na internet, onde websites de alcance nacional, como a Revista Vice Brasil e o Website Catraca Livre, realizaram matérias sobre o projeto. A arrecadação atingiu a marca de 11 mil reais, com contribuições realizadas de todas as regiões do Brasil.

participaram algumas produções que se enquadram neste dispositivo das relações familiares. Alguns desses títulos são *Aqueles Anos em Dezembro* (2016), de Felipe Arrojo Poroger, e *Abissal* (2016), de Arthur Leite. Além destes, *O Futebol* (2016) de Sérgio Oksman recebeu o prêmio de melhor filme no Festival e narra um encontro entre um filho e um pai que não se veem há alguns anos e tentam recompor suas relações familiares. Este reencontro é feito durante a Copa do Mundo realizada no Brasil em 2014. Os atores sociais são o próprio diretor, no papel de filho, e seu pai. Ambos se encontram e expõem sua relação nesta obra, que também teve distribuição em cinemas comerciais. O crítico Carlos Alberto Mattos, participante do júri do *É Tudo Verdade* de 2016, relatou em seu blog sobre o filme: “eu pensei que a onda tinha ficado há muito para trás, mas a crer em alguns títulos desse 21º *É Tudo Verdade*, as inquirições familiares continuam em alta no documentário”<sup>3</sup>.

Um expoente brasileiro deste tipo de produções, o realizador André Novais Oliveira, diretor mineiro, premiado em festivais nacionais e internacionais, também mantém como uma recorrência em seus filmes a utilização de familiares como atores. O diretor realizou títulos como os curtas-metragens *Um Pouco Mais de Um Mês* (2013) e *Quintal* (2015), assim como o longa-metragem *Ela Volta na Quinta* (2015). O que todos estes filmes têm em comum são as participações de parentes do diretor como personagens nos filmes. Entre os familiares, os que mais participam são os seus pais. No entanto, em diferença a uma situação de representação do próprio papel social, os não-atores vivem ficções que, de acordo com o diretor, não têm ligação com o universo do real. É possível observar que, mesmo não tendo relação com a “realidade”, o ambiente onde se passam os filmes é, em boa parte, o mesmo onde os próprios atores sociais vivem.

Para sustentar a experiência de realização como pesquisa acadêmica, são necessárias aproximações com o campo da antropologia, área que mantém estudos sobre a prática da etnografia e que se relaciona, diretamente, com a realização no documentário. Entram, nesta aproximação, algumas reflexões feitas pela antropologia sobre a prática etnográfica ao longo do século XX, para além de sua

---

<sup>3</sup> A crítica de Carlos Alberto Mattos chama-se *É TV: Avós, um pai e O Futebol*. 2016. ...rastros de carmattos em: < <https://carmattos.com/2016/04/16/etv-avos-um-pai-e-o-futebol/> > Acesso em Abril de 2016.

instância fundadora em Bronislaw Malinowski. Em conexão com o audiovisual, neste percurso está incluído o pensamento de Jean Rouch sobre a alteridade no documentário, conforme observa Marco Antônio Gonçalves (2008). Como referência central para a investigação, dentro do objetivo da discussão do método de realização, entra a contribuição de Bill Nichols (2008) sobre os modos de fazer documentário e o desenvolvimento desta prática dentro do campo do cinema.

Não há nesta comunicação uma parte específica de revisão destas referências teóricas, pois elas serão recuperadas em cruzamento direto com a discussão do método de realização. Na sequência do texto, a pesquisa é apresentada em três partes já mencionadas nesta introdução: as condições que permitiram chegar até a realização do projeto, a observação da realização e uma reflexão final sobre a montagem do curta-metragem. Em diante, assume-se uma escrita em primeira pessoa, tendo em vista que, ao falar do método, torna-se oportuno um olhar que parta do próprio pesquisador/diretor ao filme e seu método.

## **2. Do diretor ao filme**

Nesta parte, serão apresentadas as condições que permitiram chegar à realização do curta-metragem adotando o ponto de vista do diretor dentro de um quadro de escolhas e disposições. Esta abordagem não deve ser confundida aqui com o apelo emocional de uma “história de vida”, mas tem a função de, sobretudo, perceber as condições “pré-reflexivas” que estão presentes no projeto. Muitas destas opções, que envolvem diretamente o método de realização deste projeto, têm uma origem na estrutura de classe social, à guisa da interpretação de Pierre Bourdieu, feita pelo sociólogo Jessé Souza. Neste ensejo, a classe social é definida por uma relação de “disposição” transmitida através do afetivo e do emocional, pois “os seres humanos se formam enquanto tais pela internalização, ou melhor, pela incorporação, inconsciente ou pré-reflexiva, das formas de comportamentos dos seres [...] somos o que somos porque imitamos a quem amamos” (SOUZA, 2016, p. 61).

De início, é possível dizer que tenho uma história de vida próxima da que é vivida no filme. Sou filho único e minha mãe me criou sozinha, sem a presença do meu pai. Cresci no mesmo local onde se ambienta o filme, na Cohab I, no Bairro

Artur Alvim, na Zona Leste de São Paulo. Trata-se de uma área considerada como periferia na cidade, mas onde, atualmente, encontra-se mais qualidade de vida do que quando passei minha infância. Minha mãe é auxiliar de enfermagem e sempre teve que trabalhar bastante. Quando ficava desempregada, o que aconteceu uma ou duas vezes, passamos muitas dificuldades. Estudei em escolas públicas durante toda minha formação e, durante o ensino médio, estudava no período da noite e trabalhava durante o dia. Logo após a conclusão, entrei em um curso superior de Publicidade e Propaganda através do Enem<sup>4</sup> e de uma bolsa do Prouni<sup>5</sup>, onde pagava metade do valor da mensalidade. Após um ano de curso, por problemas financeiros, ao ser demitido do trabalho que tinha como operador de telemarketing, fui obrigado a trancar o curso. Após alguns anos sem estudar, voltei a fazer um cursinho pré-vestibular. Neste período trabalhava durante o dia e estudava à noite. No final do ano de 2012, consegui entrar no curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL através do Enem e fui morar em Pelotas/RS. Durante o curso, tive condições de permanência através de bolsas de assistência estudantil, ensino, pesquisa e extensão. Também trabalhei com *freelances* no audiovisual e como garçom, em alguns momentos de greve da Universidade.

Ao chegar no período de produzir o filme que viria a ser o projeto de conclusão de curso prático, comecei a refletir sobre este percurso e porque eu estava naquele momento de final da graduação. Cheguei a conclusão que minha mãe foi muito forte e resistente para proporcionar o que estava ao alcance dela. Sem ela não conseguiria e este fator foi primordial para o argumento do filme. Também, pesou o fato de que, ao olhar ao redor entre familiares e amigos, enxerguei muitas famílias com as mesma situação de uma mãe que consegue forças “sobrenaturais” para criar seus filhos e filhas. Assim, não seria algo somente particular de minha história, mas poderia fazer referência estrutural ao papel destas mães das classes populares na sociedade. Neste mesmo período escutei uma música do *rapper* Emicida, chamada *Mãe*, onde ele fala sobre a força de sua mãe e sua gratidão por ela. A música termina dizendo o seguinte verso: “vai dar mó treta,

---

<sup>4</sup> O Enem é o Exame Nacional do Ensino Médio é uma avaliação realizada anualmente pelo Ministério da Educação. No ano de 2009 o exame passou a ser adotado pela Rede Pública de Educação Superior como forma de ingresso nas Instituições. O exame também possibilita o acesso dos estudantes a programas de bolsas e financiamento para o ensino superior brasileiro.

<sup>5</sup> O Prouni é um programa do Ministério da Educação para concessão de bolsas de estudos integrais ou parciais para estudantes sem diploma de ensino superior.

quando eu disser que vi Deus, e ela era uma mulher preta”. Neste momento houve identificação com a música e sua conexão com o cotidiano<sup>6</sup> e pensei que poderia usar como ideia para o filme.

Conversei com as colegas Débora Mitie e Huli Balász e constituímos um grupo para iniciar os trabalhos de pré-produção a partir desta ideia através de um modo definido inicialmente como “observativo”. Para Bill Nichols, este método caracteriza-se pela ausência de controle sobre a encenação e os assuntos levantados nos diálogos dos atores sociais. De acordo com o autor,

muitos cineastas hoje escolhem abandonar todas as formas de controle de encenação, arranjo ou composição de cenas possibilitadas pelos modos poético e expositivo. Em vez disso, escolhem observar espontaneamente a experiência vivida (2016, p.181).

Também é possível observar, neste modo, o trabalho com o “direto” em questões técnicas da gravação, seja no som ou na fotografia, como a utilização de luz natural e gravação de som direto, pois ambos fornecem o realismo e a potência dramática do material e, nesta condição, não é possível regravar. Além disso, este modo oferece algumas características elencadas por Nichols como uma espécie de normativa para os filmes que devem ser “sem comentários voz over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem intertítulos, sem reencenações históricas, sem comportamentos repetidos para câmera e até sem entrevistas” (ibidem). Dentro desta proposição, de um modo mais hermético, essas características não somente devem ser observadas na pré-produção e gravação, mas também é preciso que elas sejam preservadas durante a montagem e finalização do filme.

Além desta discussão, de início, tínhamos como principal referência o longa-metragem *Avenida Brasília Formosa* (2010) do diretor pernambucano Gabriel Mascaro. Esta obra é constituída por um híbrido entre documentário e ficção e se passa em uma zona periférica da cidade do Recife, no estado de Pernambuco, chamada Brasília Teimosa. No longa-metragem, o diretor registrou o cotidiano de atores sociais fazendo uso da sugestão de algumas situações para os personagens que, ao mesmo tempo em que representavam a si mesmos, assumiam certa consciência cênica da sugestão do diretor. Nos textos e entrevistas sobre o filme

---

<sup>6</sup> Cabe observar que o hip-hop brasileiro, a exemplo de rappers como Criolo e Emicida, estabelecem nas músicas uma relação narrativa com o cotidiano que está, na maioria dos casos, associadas com um olhar sobre a sociedade feito à maneira crítica.

existem referências que falam sobre sugestões do diretor para as ações dos atores. Assim, também nos interessamos em aliar sugestões e estímulos aos atores sociais ao modo observativo, base de produção do documentário.

Portanto, a primeira proposição para o projeto foi a de que o filme seria gravado de maneira observativa, confiando no que o cotidiano dos atores sociais pudesse nos oferecer como material fílmico. Um segundo seria que iríamos trabalhar com não-atores, pois gostaríamos, como no filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), que as próprias histórias fossem vivenciadas por seus próprios agentes. Num segundo momento, tendo a consciência de que nosso registro seria uma interferência e que isso nos distanciaria de um modo observativo “puro”, pensamos que, caso fosse necessário, iríamos interferir de modo mais ativo, sugerindo ações e estimulando assuntos nos diálogos dos atores sociais. Também foi pensada inicialmente a possibilidade de montar o filme com determinadas continuidades como o *raccord*<sup>7</sup> e as condições de passagem de tempo claramente demarcadas, com o uso de elipses<sup>8</sup>.

Além de regras e métodos sobre a forma narrativa, pensamos em algumas posições de câmera e enquadramentos que pudessem ser adequados de acordo com algumas referências estéticas. Uma primeira referência foi novamente *Avenida Brasília Formosa* que, de um modo geral, inspirou o nosso trabalho quanto ao ritmo da montagem, os enquadramentos, a luz e o tratamento sonoro e suas ambiências. Também nortearam o trabalho os filmes *Pouco Mais de Um Mês* (2013) e *Quintal* (2015), do diretor André Novais. Ambos têm uma relação de utilizar não atores e serem filmados em lugares identificados com classes populares em locações internas com pouco espaço. A forma com que os enquadramentos foram resolvidos dentro destas limitações, semelhantes às que tínhamos, constituíram referência no sentido de valorizar a repetição de estruturas visuais e utilizar as profundidades que são permitidas por este “confinamento” da câmera. Também, especificamente quanto aos enquadramentos, as fotos de Sebastião Salgado que costumam utilizar contraluz e pouca luz registrando pessoas “do povo”, além de uma referência na pintura, em quadros de Edward Hopper, onde os espaços se revelam por camadas e

---

<sup>7</sup> Técnica de montagem que fornece a sensação de continuidade simbólica, entre os planos, no filme.

<sup>8</sup> Na estrutura da narrativa fílmica, as elipses consistem em interrupções temporais entre as sequências de um filme.

a própria arquitetura das locações provocam outros enquadramentos dentro do quadro, como janelas, portas, corredores e espelhos.

Também, com relação à prática de espaço dentro do filme, levamos em conta a própria condição das ações dos atores sociais em seu ambiente cotidiano. Quanto a esta última questão, foi relevante uma decupagem feita a partir do conhecimento prévio dos espaços que registraríamos no filme. O principal deles, o apartamento da família, pelo tamanho, oferecia algumas condições específicas de enquadramento que limitavam a abertura da câmera, mas, ao mesmo tempo, permitiam explorar recortes do próprio lugar, como as portas internas e janelas. Assim, o filme foi planejado em boa parte por planos de conjunto e gerais e poucos planos de detalhe. Teríamos cerca de um ano para realizar este filme, tempo que iria compreender sua pré-produção, produção e finalização. Assim, pensamos em quem poderiam ser esses atores sociais, especialmente, quem poderia ser esta mãe.

Por conhecer minha tia, Roseli, pensamos que ela poderia ser uma escolha, pois, além de ser da minha família, sua história como mãe era, em muito, semelhante ao que desejávamos para o filme. Roseli mora e trabalha na Zona Leste de São Paulo e, como já apresentado, é responsável pelo cuidado diário de Breno, seu filho. Tratava-se de alguém com quem teria uma afinidade e, ao mesmo, tempo, representasse a personagem do filme definida em torno de uma mãe cuidadosa. Também, Breno, seu filho, é uma criança em idade escolar que vive em um contexto muito semelhante. Ambos, Roseli e Breno, são pessoas extrovertidas e sociáveis, assim essas características nos influenciaram a escolher eles como possíveis personagens ideais e fazer o convite para serem nossos atores.

Ao pesquisar e sermos orientados sobre os métodos que iríamos utilizar, observamos que, nesta proposta, teríamos a necessidade de uma proximidade com os atores sociais para que pudéssemos registrar o cotidiano deles. Assim, Roseli e Breno poderiam cumprir este requisito porque já haveria um laço social com a figura do diretor. Relacionado a isso, é possível observar a necessidade de pensar a alteridade na prática do documentário. Uma das reflexões sobre isto parte das práticas do antropólogo e documentarista Jean Rouch que visava construir seu processo fílmico não de forma vertical, mas em conjunto com os atores sociais possibilitando o compartilhamento de experiências. Essa prática, sob o olhar da

antropologia, pode ser vista a partir de uma etnografia compartilhada e uma ideia de alteridade que se manifesta na relação “outro/outro”. Como observa Marco Antonio Gonçalves:

Essa possibilidade do outro/outro e não do eu/outro, na simultaneidade, vendo o outro como outro e nesta construção ver a si mesmo como outro propõe uma nova percepção da alteridade que parece querer ultrapassar uma oposição concebida enquanto termos de uma filosofia bipolar. Rouch, em *Eu, um negro*, mostra que o campo do imaginário ou da ficção ajuda a realização, no plano fílmico propriamente dito, deste tornar-se outro. Esta superação da relação sujeito/objeto, eu/outro no documentário e na Antropologia abre novos rumos para uma percepção da etnografia (GONÇALVES, 2008, p. 146).

Desta forma, no projeto, vimos a necessidade de construção de uma forma de relação onde fosse possível a participação dos atores sociais como “realizadores”, assim como a equipe. Ou seja, mesmo que tivéssemos uma proposição para o filme, esta seria posta em diálogo com Roseli e Breno ao longo das gravações. Houve, então, um espaço previamente definido para que eles “entrassem na história” e fossem, em parte, dissolvidas as fronteiras entre realizadores e atores. Esta possibilidade, como sinaliza Gonçalves pela prática de Rouch, dá-se a partir de um entendimento “ficcionalizado” da compreensão do filme como um dispositivo dissociado do que, de fato, representava o cotidiano “real” dos atores sociais.

Pensando também neste nível de aproximação, a equipe não poderia ser grande. Limitamos a quantidade de integrantes, principalmente no que diz respeito a equipe de *set* e gravação e este limite se deu de no máximo em três pessoas. Por experiência de outros projetos, pensamos que poucas pessoas nas gravações pudesse vir a ser adequado, pois a interação de uma equipe em quantidade de componentes e equipamentos mais ampliada, considerando iluminação, poderia inibir os atores sociais e assim prejudicar a relação de alteridade e aproximação de todos. Também, pesou o fato de que as condições espaciais dos ambientes internos não comportariam muitas pessoas.

O primeiro passo foi entrar em contato com Roseli por telefone. Em um primeiro momento ela aceitou prontamente o pedido de ser protagonista do filme. Mas, nesta ocasião, ela não tinha ainda uma ideia clara do que seria o projeto. A partir disso, após chegar em São Paulo, apresentei o projeto de forma mais

detalhada e, a partir de então, Roseli teve uma noção mais ampla do que viria a ser o filme e sobre o que motivava a produção. Num primeiro momento, definimos que a equipe se aproximaria e conheceria Roseli e Breno. Assim, marcamos algumas reuniões de família onde os colegas do grupo participaram. Estas reuniões tiveram um caráter mais descontraído, onde comemos, conversamos, sentamos e bebemos juntos. A montadora do filme, Huli Balász, participou de uma dessas reuniões, em um fim de semana conosco. Já a diretora de fotografia, Débore Mitie, integrou-se de forma mais intensa ao cotidiano, até porque residia também no mesmo bairro de Roseli, em Arthur Alvim.

Este distanciamento da montadora foi, também, uma escolha tendo em vista que seria necessário um distanciamento para a montagem. Esta relação deveria permitir um olhar generoso para os atores e suas histórias, mas também teria como objetivo a montagem do filme a partir desta condição de distanciamento. Esta relação entre montagem e realização também está presente na reflexão sobre a prática de Rouch dentro do documentário. Quanto a isso, Gonçalves observa que

Nestes termos a montagem se impõe enquanto um processo tanto no aqui (pelo olho que seleciona o que filma ou o que observa) quanto no lá (pelo olho de outro que não participou da filmagem ou da observação). Este último aspecto que abrange o olhar de quem não participou da filmagem constrói um segundo plano de intervenção da alteridade que altera e desloca os centros de percepção (idem, p. 147).

Nesta perspectiva, houve um interesse inicial de produzir este deslocamento ao programar o contato da montadora de uma forma não tão presente quanto o restante da equipe. Assim, teríamos este segundo plano de intervenção presente, mas também acompanhado pelo olhar de quem esteve presente.

### **3. O processo de realização**

Neste momento, passamos a descrição do processo de realização tendo em vista sua implicação para o método do filme. São relatados os momentos de gravação das cenas com os atores sociais e as escolhas feitas a partir deste registro.

Na maioria das diárias de gravação estavam presentes duas pessoas. Além de mim, a colega Débora, cada um com uma câmera DSLR e com equipamento de som acoplado para gravar simultaneamente. Iniciei as primeiras gravações sozinho em momentos aleatórios do cotidiano da família. Como familiar, estava participando deste cotidiano, pois acordava, convivia e dormia na mesma casa que os atores sociais. Algumas vezes, apenas colocava a câmera, mesmo desligada, no tripé em um lugar visível dentro da casa. A intenção neste início era que todos se acostumassem com a câmera e com a “familiarização” com registro de suas ações. Com esse material, produzimos um *teaser*<sup>9</sup> do filme que foi utilizado na divulgação do projeto e relevante para obtenção de parceiros e autorizações, assim como para campanha de financiamento coletivo. Após, começamos a fazer testes de câmera e luz e também a decupar os enquadramentos mais importantes para o registro das ações e para estética que tínhamos como referência.

Nas primeiras diárias, ambos os atores sociais tiveram dificuldades em se manter tranquilos e agirem de maneira familiaridade em frente a câmera. Roseli teve inicialmente mais dificuldade, pois, de acordo com ela, era complicado atingir o “agir naturalmente” sabendo que estava sendo gravada e poderia fazer parte de um filme visto por outras pessoas. Este pensamento resultava em uma ação forçada de suas ações, pois, de alguma forma, mesmo não estando à vontade, ela se sentia no dever de produzir algo para o filme. Foi possível perceber este sentimento através de um conhecimento prévio relacionado à proximidade com os atores. Esta percepção foi preponderante para o método de realização por conta de ter modificado a forma de relação na prática do filme.

Durante este início de gravações, conversamos muito sobre essa sensação de “falsidade” ou “simulação”. Roseli, por sua vez, dialogou conosco sobre o que seria interessante para ficar “mais à vontade” nas gravações. Entraram, no fazer do filme, práticas como a não repetição de uma ação, já presente nos indicativos do cinema direto, e a disposição dos equipamentos, especialmente o tripé da câmera, que influenciava na sua movimentação dentro do apartamento. Assim procuramos deixar os espaços de transições e movimentações dos atores o mais livre possível

---

<sup>9</sup> O *teaser* é um vídeo de curto tempo que visa estimular o interesse dando indícios do que iremos encontrar no material, com o fim de propaganda de algum produto ou projeto.

para que ocorressem as gravações. De forma prática, isso refletiu na eliminação de planos mais próximos e na colocação da câmera em lugares onde o fluxo não seria interrompido e, que ao mesmo, tempo permitiriam uma decupagem mais regular do cotidiano. Essa “estabilização” dos enquadramentos teve um efeito relacionado com o acostumar-se com o registro. A câmera, disposta fixamente no espaço, assumiria uma condição de imobilidade que contribui para certo “esquecimento” de sua presença, sempre recorrente nos mesmos lugares. Desta forma, continuamos as gravações, e a cada dia, era possível perceber uma evolução deste esquecimento, sempre dentro de uma consciência cênica.

No caso de Breno, sua adaptação foi mais rápida. Em poucos dias, ele parecia não se importar com a câmera. Breno mantinha contato diário com o celular de sua mãe e por muitas vezes fazia fotos e vídeos. Quando colocamos uma câmera próxima a ele, sua relação com o equipamento foi tranquila e natural. Em pouco tempo deixava-se gravar sem maiores restrições, mas também agenciava determinadas situações de interesse. Por exemplo, uma das cenas que finalizou o *teaser* e fez parte do filme foi sua “performance” de dançar enquanto assistia os videocliques na plataforma de vídeos Youtube, por meio de seu videogame. É possível observar que a experiência midiática de Breno, enquanto criança, contribui para a familiaridade com o registro audiovisual, seja a partir do uso de dispositivos no cotidiano, como o celular, ou também sua própria vivência com os meios de consumo audiovisual através de videocliques, games e canais de vídeo no Youtube com as performances dos apresentadores.

Nas últimas diárias, Roseli e Breno estavam mais integrados com o projeto e influenciavam na organização da produção do filme, especialmente na indicação de possíveis pessoas que seriam interessantes para estarem no filme. Também participaram da organização das diárias, de modo que a logística pudesse render mais horas de maneira eficiente para filmagem, assim como começaram a entender melhor como funciona a realização de um produto audiovisual. Roseli tinha dificuldade em entender a necessidade de se gravar mais material do que iria para o filme e perguntava “porque vocês gravam tanto, se irão usar apenas alguns minutos no filme?”. No final do projeto eles já entendiam e até perguntavam se “estava bom”, ou se precisava de mais gravações, também se a tínhamos certeza de ter obtido material para o filme.

A condição de integrante da família, ao mesmo tempo em que favoreceu o registro dos atores sociais, foi também imbricada com outras questões oriundas do relacionamento. Especialmente, o convívio no cotidiano, às vezes, entrava em conflito com a realização do filme. Para os atores sociais era complicado diferenciar o fazer do filme do relacionamento cotidiano e com isso uma situação poderia influenciar na outra. A necessidade de sugerir, em determinados momentos, influenciava na relação familiar cotidiana e, também, a própria relação próxima com os atores sociais, na condição de registro, era submetida a alguns limites. Um exemplo disso foi a relação com Breno: quando tinha pequenas indisciplinas no dia-a-dia, ficava com receio de repreendê-lo, pois poderia ocorrer dele não querer gravar no outro dia. Estas ações, fora a situação do filme, seriam absolutamente normais em minha relação com ele enquanto primo mais velho. Também, observando pela via de familiar, Roseli, como matriarca, tinha um papel de hierarquia dentro da casa ao qual as decisões do filme não poderia se sobrepor. Isso foi possível observar em dias em que, na rotina da casa, não era conveniente o registro e não era possível gravarmos.

A ambivalência entre diretor e familiar próximo revelou um olhar particular sobre Roseli e Breno, ao compreender de modo mais amplo minha própria família. Esta ambivalência tornou o processo de realização mais intenso. Quando participava do cotidiano, antes do filme, apenas vivenciava as situações com eles. Na situação de observador e diretor, buscando recolher material para o filme, pude enxergar de forma mais ampla o que representava a vida ordinária, no sentido do regular e comum, da qual faço parte e que meus familiares vivenciam diariamente. Minha situação como realizador, por vezes, colocava-se em oposição ao de membro familiar. Ao mesmo tempo em que estava em um processo de conclusão do ensino superior, obtendo imagens para um produto audiovisual, eles estavam imersos em suas vidas cotidianas sem o direito de também dedicarem parte do seu tempo ao estudo e qualificação formal. O trabalho, longe de ser algo estimulante, representa uma necessidade central, sem a qual não se pode viver. Quase nunca se tem a oportunidade de trabalhar em algo estimulante e que tenha conexão com a dimensão da realização pessoal. Minha posição nesta situação enquanto estudante, desta forma, conflitava com este lugar bastante marcado pela estrutura social.

Sobre essa ambivalência entre a figura como diretor e também como ator social naquele contexto, cabe trazer para o trabalho o que propõe Rosana Guber sobre participar e observar, dentro da técnica antropológica da observação participante. Ambas as atividades possuem uma ambiguidade fundamental.

A ambiguidade implícita no nome desta técnica, não casualmente convertida em sinônimo de trabalho de campo etnográfico, não apenas alude a uma tensão epistemológica própria do conhecimento social entre lógica teórica e lógica prática, mas também as práticas que convergem no campo (2011, p. 61)<sup>10</sup>.

Assim, analisando as condições para o trabalho em campo, no que diz respeito à realização das gravações e suas diferentes formas de lidar com a relação de alteridade, foi possível observar a tensão, explicitada por Guber, inerente a quem se propôs realizar esta pesquisa. Mesmo sendo a realização distinta, em parte, do trabalho antropológico de campo, existem algumas semelhanças que se relacionam com a figura do diretor em um documentário. Assim, é possível perceber estas tensões entre as lógicas também em uma realização fílmica. No presente caso, esta tensão revela-se de uma forma ainda mais evidente, pois o sujeito que realiza o filme é, mesmo que não esteja em quadro, integrante do cotidiano que está sendo posto em cena.

#### **4. A montagem e o filme em circulação**

Nesta parte do trabalho, o foco será a descrição da montagem e de um período posterior de circulação do filme, na urgência de sua realização. O interesse revela-se sobre as implicações do método do documentário no momento da consolidação do texto fílmico e também no seu “retorno” aos atores sociais, quando os sujeitos do filme se veem representados no curta-metragem.

O início da montagem ocorreu com o grupo de trabalho assistindo todo material bruto, em divisão de tarefas. Observamos os princípios técnicos do material

---

<sup>10</sup> Tradução livre do espanhol. Texto original: La ambigüedad implícita em el nombre de esta técnica, convertida no casualmente em sinónimo de trabajo de campo etnográfico, no sólo alude a una tensión epistemológica propia del conocimiento social entre lógica teórica y lógica práctica, sino también a las prácticas que convergen em el campo.

e as cenas sem o mínimo de qualidade técnica eram descartadas, como, por exemplo, quando havia instabilidade na câmera ou a ocorrência de *takes* sem foco. Durante esse processo, encontrávamo-nos com o professor orientador semanalmente para conferir o material que cada um do grupo tinha separado como mais relevante. A montadora, Huli Balász, produziu uma tabela onde catalogava todo o material bruto. O documento observava potencial dramático, estético e técnico de cada arquivo bruto e dava “notas” em formas de estrelas para cenas que teriam maior potência. Num primeiro momento tentamos recolher o material com maior potencial dramático, mesmo que, em alguns casos, algumas cenas pudessem vir a ter problemas técnicos na montagem.

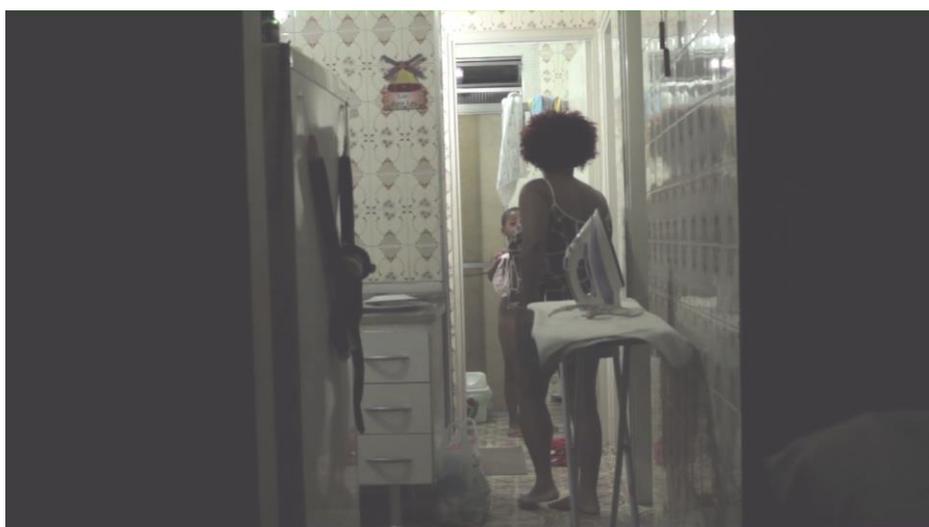
Com isso, conseguimos entender o material que tínhamos em “mãos” e iniciar a montagem. Mantínhamos a ideia inicial de o filme representar uma semana do cotidiano dos personagens. A partir disso, visualizamos as cenas que considerávamos mais intensas dramaticamente e distribuímos essas cenas de maneira a entender e construir o ritmo do filme. No geral, nas primeiras decupagens, pudemos perceber que tínhamos em mãos um material bastante propício à construção de personagens e que seria possível fazer com que o curta-metragem tivesse uma pequena evolução dramática, dentro de sua proposta realista. Esta ideia, até então, não estava presente no projeto como uma orientação inicial. A potência das cenas foi resultado do que foi construído no momento da realização e lastreou uma decisão de dar profundidade aos personagens.

Neste direcionamento, o maior foco que tínhamos era o ritmo, seja enquanto fluxo narrativo ou enquanto fluxo estético de estrutura das imagens, visando a capacidade de provocar o espectador. Ao mesmo tempo em que as imagens propunham uma identificação do “conhecer” os atores sociais, também tinham o papel de desacomodar. Dentro desta via dupla, optamos por um caminho de alternância de ritmos pontuados pelas cenas com maior intensidade e preenchendo estes espaços entre uma pontuação e outra por planos que tinham um papel descritivo e estético na narrativa.

Tivemos como base teórica para a montagem os livros *Num piscar de Olhos* de Walter Much (2004), e *Esculpir o Tempo* de Andrei Tarkovski (2010). Ambos observam a importância do ritmo para construção da montagem de um filme. Das

ideias de Walter Murch, levamos em consideração uma lista de ações consideradas importantes para uma montagem ideal. Esta lista estabelece prioridades para a escolha das cenas e dos cortes. A mais importante refere-se à emoção do momento da cena, a segunda observa o que faz o enredo avançar, a terceira relaciona-se como o *timing*, o momento certo do corte. A quarta refere-se ao que se chama de “alvo de imagem”, a quinta observa questões relacionadas a eixo de câmera e a sexta respeita a continuidade espacial. Já *Esculpir o Tempo* trouxe a sensibilidade para respeitar o tempo de cada plano, sua relação com o plano anterior e o seguinte e todas essas relações no conjunto com o filme. Tarkovski observa a existência de um tempo ideal do plano necessário para que permaneça em tela. Ele observa que boa parte do tempo deste plano é resultante de uma dinâmica interna que configura sua duração.

A cena inicial, exemplificada na Figura 1, é de uma “bronca por conta da cueca suja” que Roseli dá em Breno. Pensamos nela como um ponto de impacto para “pescar” a atenção e, ao mesmo tempo, apresentar os personagens como mãe e filho. O “aprender a limpar a bunda” pode ser observado como algo inicial na vida de um ser humano moderno e desvela certa singularidade do afeto entre pais e filhos. Trata-se de algo que não é visto de modo tão amplo, mas que a maioria das mães, quase exclusivamente mães, e filhos costumam passar, principalmente as que compartilham da mesma classe social que os personagens do filme.



**Figura 1** – Cena inicial do curta-metragem

Fonte: imagem capturada pelo autor

Pensamos na necessidade de representar a rotina diária. Assim, dispúnhamos de muito material de ações que se repetiam no cotidiano: os primeiros horários da manhã, a saída para a escola e para o trabalho, a chegada em casa e os pequenos momentos de lazer. Conseguimos observar no material uma evolução dramática no cotidiano dos personagens. Um exemplo é a chegada de Breno da Escola, que foi gravada no mesmo horário durante a semana, de segunda a sexta. Ela nos possibilitou montar uma evolução do cotidiano e observar a situação da professora de Breno que havia faltado a aula em um dia e no dia seguinte faltaria novamente. Em um terceiro dia, conseguimos fechar a evolução deste assunto, pois Breno voltou com a informação de que a falta se deu por um motivo de saúde, pois segundo ele “ela tinha um negócio na barriga”. Além deste exemplo, também entrou no filme a evolução do cansaço semanal de Roseli e Breno que tem seu ápice na sexta-feira. Este elemento, entrou como modo de repetição dentro da estrutura do filme. Em sua recorrência, demonstrou uma evolução paulatina nesta vivência cotidiana observada em momentos iguais, mas ao mesmo tempo, distintos pela expressividade do cansaço nas ações dos personagens. Diferente da maioria dos planos, que foram significados na montagem, esta evolução do cansaço foi percebida e vivenciada durante as gravações.

Na montagem do material, a estrutura principal é baseada no avanço dramático proveniente de alguns registros que, inicialmente, não tinham esta leitura. Um exemplo disso é a cena em que Roseli olha em direção a câmera, com Breno dormindo em seu colo, observada na Figura 2. A intensidade dramática de “quebra da quarta parede”, quando Roseli devolve o olhar para o espectador, só foi percebida no momento de decupagem. Na realização, este registro ficou contido em meio ao interesse em uma ação cotidiana entre os dois. Quando esta cena foi “descoberta”, pensamos em colocá-la como uma condução para posterior fechamento do filme. Ela evidencia algo que se tornou central na narrativa: o registro de uma mãe que está sozinha com seu filho e o protege. Esta imagem possui associação iconográfica com a figura religiosa da mãe, especialmente dentro do reconhecimento de representações do cuidado materno ligado à religiosidade cristã,

na figura de Maria e Jesus, amplamente conhecida e que poderia ser compreendida por um amplo espectro de pessoas.



**Figura 2** – Roseli olhando para a câmera com Breno no colo

Fonte: imagem capturada pelo autor

Além disso, também compuseram a estrutura final do filme cenas que tinham potência na possibilidade de estimular risos e descontração, mas que também pudessem provocar reflexões. Tratam-se de situações engraçadas, mas que, como pano de fundo, tocam em temáticas complexas. Elas geralmente acontecem quando os atores sociais relatam coisas do cotidiano em tom de brincadeira. Estes registros entraram no filme em oposição a alguns momentos de tensão, mas, mesmo em um tom aparentemente leve, também desvelam uma costura social do filme. Um dos exemplos é a cena em que Roseli fala sobre a relação com o pai de Breno. Após uma conversa entre pai e filho por telefone, a mãe faz uma brincadeira com a situação ao dizer: “No telefone é fácil. Comeu? Correu? Foi pra escola? Tomou remédio? Comprou repelente? Quem vê parece que põe cinco mil reais na minha conta”. Aliado a expressividade de Roseli, este momento do filme contém grande potencial em provocar risos em quem assiste, mas, ao mesmo tempo, é um assunto sério. Trata da ausência do pai, da condição financeira da família e de questões de gênero. Houve interesse neste momento pela potência em provocar uma complexidade de sentimentos no público, pois inicialmente o espectador pode rir

sobre o assunto e, logo em seguida, pensar: “será que tem graça mesmo?”. Além deste episódio, cabe destaque para o registro da visita de Roseli e Breno ao Tio Sula. Nesta cena é possível observar um momento em que o tio fala sobre trabalho. É um “sabadão” na casa do tio e todos estão descontraídos conversando na cozinha. Tio Sula, com sua personalidade extrovertida, diz “trabalho a semana inteira e final de semana vou tocar e rico não vou ficar. Trabalho por que gosto”. Roseli finaliza a conversa dizendo “mas vida de pobre é isso ai, é trabalhar”. A forma como é feita a entonação aliada a expressividades dos atores sociais, volta a provocar um tom de brincadeira, mas novamente tratando de um assunto sério.

Nestes e em outros momentos, é bastante recorrente o uso da sociabilidade e da brincadeira entre os atores sociais para falar dos dilemas da vida, das dificuldades e dores que os afligem. Trata-se de algo que teria necessidade de aprofundamento, do ponto de vista social. No entanto, é possível dizer que, pela sua recorrência, este modo de falar dos problemas sociais integra uma forma de definir estratégias para a sociabilidade e as relações de reciprocidade com os outros. Além disso, nestas situações cômicas, há também a possibilidade de um agenciamento da câmera. Os atores sociais, ao mesmo tempo em que estão em seus próprios lares e em contato com o diretor que também é familiar, têm consciência da presença da câmera e, em determinados momentos, há um desejo de expressão que parte dessa presença. No primeiro exemplo, quando Roseli começa a frase com “quem vê”, há uma intenção de se referir a quem está literalmente vendo o filme. Assim, estes momentos engraçados e sua conexão com os agenciamentos da câmera tornam-se uma espécie de resistência, dentro da complexidade do social.

Entre os momentos do filme que se configuravam como mais tensos dramaticamente, pensamos ser interessantes definir na montagem uma estrutura crescente nas intensidades. A ideia era manter sempre uma evolução dramática, mas de forma que não tornasse o filme tenso demais ou engraçado demais e desenvolvesse um ritmo que pudesse conduzir até a cena mais dramática. De forma que o filme, mais para o final, propõe a experiência de uma espécie de “montanha russa” feita de momentos mais tensos intervalados com outros de preparação para o próximo momento dramático, até deslanchar no fechamento.

Este caminho, dos interesses dramáticos, foi estruturado desde o início do filme. Cabe pontuar sua construção na montagem em torno de um eixo central: a relação da família com um pai que estava distante. Primeiramente buscamos apresentar e construir o personagem de Roseli, que acorda por volta de cinco horas da manhã para arrumar a casa. Seguimos chamando a atenção para registros da importância da relação de Breno com pai, que não estava tão presente. Naquele momento, Breno parecia estar absorvendo a separação do pai com a mãe e Roseli procurava explicar isto para o filho. Interessamo-nos na dualidade de Roseli que fala para Breno amar o pai, mas sente pela dificuldade de criar o filho sozinha e, em alguns momentos, critica a ausência do pai para o filho. São apresentadas ao espectador as dificuldades de criar o filho, além dos cuidados diários, pois Breno fica doente durante o filme e a mãe tenta tratar.

Nos momentos finais do filme, Roseli está na igreja e emociona-se com as músicas e também com a temática da celebração que trata de lembrar a figura da mulher em alusão ao Dia Internacional da Mulher. Após, voltamos à necessidade de seguir a vida. Roseli vai à feira, compra frango assado, prepara um almoço para o domingo em família, vemos a celebração do aniversário de Breno e um parabéns onde ele dedica a fatia de bolo à mãe. Ao final da tarde, inicia na televisão o Programa do Faustão e ambos já estão deitados para dormir. Roseli procura emprego no celular enquanto Breno ao lado tem um sono tranquilo. Neste momento, há o início da música *Mãe*<sup>11</sup>, do rapper Emicida, utilizada como ideia inicial do filme que cumpre, na narrativa um papel de síntese e encerra o curta-metragem com uma forte carga emocional.

Após a montagem, cabe observar também as implicações da circulação do projeto e sua influência enquanto “retorno” aos atores sociais dentro do método do filme. Ao longo da realização, como observado na apresentação, o filme teve uma grande repercussão midiática, através do financiamento coletivo e de sua veiculação em revistas e websites nacionalmente reconhecidos. Este cenário, propiciou que o lançamento do filme fosse feito, também, em uma rede de cinemas em São Paulo.

O entendimento da família sobre os temas e questões que o filme levantou não foi imediato. Este “mundo” do cinema e a visibilidade de questões sociais foi

---

<sup>11</sup> O rapper Emicida autorizou o uso da música para o filme.

algo novo para eles. Não se trata de uma espécie de “alienação” com relação ao contexto social, mas o filme propõe um dispositivo duplo para os atores sociais: ao mesmo tempo que são eles mesmos em suas vidas cotidianas, há a produção de um olhar exterior sobre esta vida que faz as questões surgirem. Não é uma questão de escolha ou de não enxergar a vida de uma maneira crítica, mas sim da necessidade, pois não há tempo de parar e refletir: é necessário sobreviver.

Logo após a finalização do filme, enviamos um *link* para que eles pudessem assistir em casa. Houve uma reunião de domingo onde a família assistiu o filme. E, neste primeiro momento, o retorno que tivemos foi que o filme era “legal”, mas acompanhado da pergunta “O que tem de mais? É somente nosso cotidiano normal na tela”. Com o volume do alcance midiático do projeto aumentando gradativamente, igualmente aumentava a curiosidade da família em saber o porquê do interesse das pessoas neste filme. Com a confirmação da exibição de uma pré-estreia em São Paulo, que seria realizada no Shopping Frei Caneca na região dos Jardins, eles começaram a ficar curiosos com o interesse sobre algo que seria tão comum para seus universos. Assim, de alguma forma, nesta sessão onde o centro das atenções seria um filme inspirado na vida deles, era a ocasião de buscar uma resposta à esta questão.

A recepção deles como artistas e pessoas importantes para um número considerável de espectadores e o tratamento “especial” que tiveram pela produção do evento era algo que nunca tiveram oportunidade. A qualidade da projeção, o debate sobre questões que envolviam a vida deles, o contato com pessoas com envolvimento acadêmico, a identificação do público, os aplausos, as perguntas, os elogios, o término da sessão com as pessoas querendo fotografar com eles constituíram vivências marcantes. Esta experiência alterou a forma de como a família se enxergava, não somente atrelada a uma questão de autoestima, mas também em relação aos seus papéis sociais e a potência que estes acontecimentos tiveram de suscitar debates sobre o social, compreendendo desde de a classe até o gênero e as discussões sobre raça e etnicidade.

Ao final da análise, cabe observar, enquanto método, que filmes que transitam entre o ficcional e o documental, feitos a partir da vida cotidiana, permitem possibilidades de escolhas que não estão claras no momento de realização, mas

passam a se estabelecer no momento da montagem. Também, no que implica a relação entre diretor e atores sociais, é necessário contemplar este “retorno” e compreender a importância de que os atores sociais participem desta vivência pós-filme.

## **5. Conclusão**

Ao investigar o método utilizado para realização do filme, primeiramente, é interessante observar a transformação de todos os agentes que compõem a realização. Ao mesmo tempo em que se produz um filme lastreado na realidade, tem-se a consciência de que esta não é a realidade. O que ocorre no filme é uma ficcionalização deste real que, à exemplo de Jean Rouch, ocorre por meio do imaginário ou da ficção que é decorrente da relação com o outro expressa na câmera (GONÇALVES, 2008).

Cabe observar que as condições teóricas pré-estabelecidas e convicções iniciais foram postas à prova de modo intenso. Consideramos imprescindível a preparação para o projeto, mas houve a necessidade de sermos sensíveis à prática e, em alguns pontos, rever o planejado durante a realização. Assim, uma compreensão de alteridade “outro/outro”, seguindo o exemplo rouchiano, é necessária para realizar o filme de maneira compartilhada e em conjunto. É possível observar que pensar nesta criação compartilhada, mesmo que orientada pelos realizadores, tornou-se algo necessário para este projeto. Como observado anteriormente, a condição familiar, por si só, não garante proximidade sensível para a realização. A aplicação de um determinado método não garante que ele funcione em todas as condições. O interessante é entender que as formas, roteiros e convicções precisam sempre ser postas em diálogo no momento de gravar. A relação dialética entre ambos agentes e a qualidade desta interação resultará no filme.

É possível observar nesta pesquisa a dificuldade de investigar um objeto em que estamos inseridos na prática, a complexidade de pensar sobre experiências que participamos enquanto sujeitos e não apenas como realizadores ou pesquisadores. Por fim, é possível esperar que a investigação deste processo e a publicação deste texto seja interessante para quem pretende optar por esta forma fazer filmes.

Também, é interesse que a investigação possa servir como subsídio para novas pesquisas pois, como alertado anteriormente, existe pouca produção sobre o tema. Ficam em aberto possibilidades para investigações sobre o estudo da relação entre realizadores e atores sociais, como familiares, em situações onde o filme é posto em grande circulação e, por consequência, o que está registrado passa por um processo de midiatização. Além disso, com a ocorrência de novas visibilidades, tendo em vista a inclusão social no campo do audiovisual, haveriam novas sensibilidades surgindo deste olhar? Como estas sensibilidades podem ser percebidas e postas em circulação no audiovisual brasileiro?

### **Referências Bibliográficas**

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2008.

GUBER, Rosana. **La etnografia: Método, campo y reflexividad**. Buenos Aires: Tapa Blanda. 2011.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. 2013, Online. Disponível em: <<http://montagemcinema.blogspot.com.br/2013/07/o-filme-dispositivo-no-documentario.html>>. Acesso em 24/10/2016.

MATTOS, Carlos Alberto. **ÉTV: Avós, um pai e O Futebol. 2016**. ...rastros de carmattos em: < <https://carmattos.com/2016/04/16/etv-avos-um-pai-e-o-futebol/> > Acesso em Abril de 2016.

MURCH, Walter. **Num Piscar de Olhos**. São Paulo: Zahar. 2004.

NICHOLS, Bill. **A introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus. 2009.

SOUZA, Jessé. **A Radiografia do Golpe: entenda como e porque você foi enganado**. Rio de Janeiro: Leya. 2016.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes. 2010.