



## **Pai Nosso: Diário de um Filme de Família<sup>1</sup>**

Mariana do Vale MOURA<sup>2</sup>

João Daniell Ferreira de OLIVEIRA<sup>3</sup>

Gabriel Moreira PAIVA<sup>4</sup>

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO.

### **RESUMO**

Este artigo se dedica a estudar, a partir do processo criativo de produção do documentário Pai Nosso, de que modo podemos relacionar obras documentárias aos filmes de família ou cinema doméstico. E quais as implicações dessa relação, no contexto específico do documentário estudado, caso no qual, personagens e realizadores desempenham, também, o papel de pais e filhos. De mesma forma, contextualiza reflexões em torno do conceito de documentário e avança em direção ao estudo de uma tipologia de gêneros para explicitar a forma pela qual o domínio do documentário torna possível a criação desses filmes e as possíveis formas que podem assumir.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema documentário; cinema doméstico; produção audiovisual; família.

### **Pai Nosso, um Documentário de Filhos**

Compreendemos o documentário como uma ferramenta e processo que carregam em si a potencialidade de proporcionar uma experiência de encontro capaz de transformar quem filma e quem é filmado, assim como, transformar quem assiste, ou seja, quem empreende uma leitura do filme. Um encontro em direção ao outro, por uma via que tenta escapar a lógica das imagens espetaculares, escapar ao aplanamento inevitável que uma projeção de vídeo ou mesmo, uma reprodução fotográfica faz de quem pretende registrar. Achatamento tanto de aspectos físicos - redução de uma imagem tridimensional a uma imagem plana

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – GP Cinema do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FIC - UFG, email: nanavmoura@gmail.com

<sup>3</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FIC - UFG, email: jodanielloliveira@gmail.com

<sup>4</sup> Graduado em Comunicação Social – habilitação Publicidade e Propaganda da FIC - UFG, email: gabrielmpaiva@gmail.com



bidimensional - quanto de aspectos psicológicos - a imagem em si não carrega seu contexto ao passo que omite o fora de campo, ou seja, aquilo que acontece em nossas vidas para além das imagens registradas.

O intuito deste artigo é refletir teoricamente a partir do processo prático de criação do documentário *Pai Nosso*<sup>5</sup>. O documentário *Pai Nosso* trata de questões relacionadas à memória, identidade e intimidade no contexto familiar, em especial da relação entre pai e filho. Refletir sobre a família, menor núcleo de formação da sociedade, é um desafio assumido a partir das relações que mantemos com nossos progenitores: protagonistas dessa história.

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

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

Estão em cena três goianos filhos das décadas de 1940, 1950 e 1960. Homens que não se conhecem, mas que carregam histórias de vida repletas de recorrências. Os nossos personagens reais nos são apresentados como pais de família. No primeiro momento, esse é o papel que eles assumem para nos confidenciar passagens de suas histórias. Mas, logo depois, suas narrativas

---

<sup>5</sup> Disponível pelo link: <http://youtu.be/S7dbIFpJK5M>



misturam aspectos biográficos com aquela pitada de invenção e fabulação presentes nos contos e causos populares. Ou seja, diante da câmera os pais desempenharam um papel conscientemente diferente do que cumpririam na ausência dela e da circunstância do filme.

A motivação para se trabalhar com esse tema no documentário, ao invés de qualquer outro, revela o desejo implícito de homenagear esses pais. Reconhecemos a influência que eles exerceram e ainda exercem sobre nós. O filme se torna registro, recordação, um legado de família. Como também, é uma tentativa de alcançar as memórias do outro, virtualmente, ou seja, potencialmente encarnado, na figura de nossos personagens, e para além deles, nas relações que guardam com os realizadores e suas famílias..

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

Da escolha do tema do documentário derivam importantes implicações. A escolha de personagens tão próximo à nós, com os quais mantemos uma relação anterior a de quem filma e quem é filmado; torna impossível nos isolarmos da relação familiar, para lançar um olhar neutro sobre eles. Reconhecendo-se, neste vínculo, não apenas uma relação de poder e autoridade, mas, sobretudo, de envolvimento afetivo.

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



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

### **Reflexões acerca do documentário e suas verdades**

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

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

Outro teórico do cinema, Fernão Ramos busca investigar os indícios que giram em torno da contextualização histórica e conceituação do termo documentário. O autor afirma, que os documentários que vão desde os produzidos por/para a *National Geographic* até os mais experimentais, possuem traços estilísticos comuns entre si e a outros filmes, e que giram todos em torno de um mesmo eixo.

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



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

Por outro lado, Bill Nichols traz uma ótica diferente da defendida por Fernão Ramos. O autor defende que “todo filme é documentário” (NICHOLS, 2010, p. 26). E que existem dois tipos de filmes, ambos narrativas, nomeados com o “prefixo” documentário, contudo as suas existências possuem naturezas distintas. O primeiro refere-se ao que conhecemos e compreendemos enquanto ficção, chamado de *documentário de satisfação de desejo*.

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

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

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



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

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

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

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

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

Sobre o conceito: 1) Migliorin põe em dúvida a verdade das imagens ao afirmar que o documentário não é o que diz. Pressupomos que quando assistimos um documentário ele nos responde dizendo o que é, e, também, o porquê de estar ali. Se ele não é o que diz, constatamos que devemos pensar no que está por trás das imagens – cineasta, montagem, som, entre outros – para depois entender a verdade que cabe aquele determinado recorte do real. 2) Entrementes, ao afirmar que o documentário não mostra o que existe retomamos a questão da dúvida,



voltamos a pensar que as imagens que acreditamos ser o retrato do que existe, na verdade não são. 3) Ao finalizar, o autor abre uma outra perspectiva, a de que o documentário inventa uma outra existência a partir de uma que já existe. Ou seja, usa algo real e o trabalha criativamente baseado no olhar do cineasta e sua equipe.

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

Dialogando com essas visões, o cineasta brasileiro, João Moreira Salles, 2005, reflete sobre o tema e acredita que depois de Flaherty, considerado o precursor do documentário, e seu filme *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922) todo documentário assume duas naturezas distintas – diferentes das categorizadas por Bill Nichols. A primeira natureza do documentário consiste em registrar algo que aconteceu no mundo e ao mesmo tempo ser uma narrativa construída a partir do que foi registrado. A segunda defende ainda que, para além de ser apenas um registro do mundo, os filmes documentários têm a ambição de ser uma história bem contada (SALLES, 2005, p. 63-65).

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

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



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

Não obstante, quem lê os textos sobre o domínio documental, em sua trajetória acadêmica, percorre as mesmas variáveis de quem teoriza. Desta forma, o conceito de documentário ficará sempre sujeito à contextualização histórica e ponto de vista de cada indivíduo. Portanto, frente à multiplicidade de conceitos e a dificuldade de se classificar e conceituar, o documentário se assume como uma espécie de “ser vivo” carregado da complexidade do existir e sujeito à percepção de quem o vê e, também, de quem o faz.

### ***Pai Nosso: dos modos ao cinema doméstico***

O teórico do cinema Bill Nichols propõe a conceituação dos modos do documentário, seguiremos esse caminho para identificar quais são as aproximações entre os modos do documentário, o próprio filme *Pai Nosso*, e os filmes de família. Nichols para idealizar esse conceito identificou traços estilísticos recorrentes em diversos filmes e cineastas, e concebeu uma espécie de estudo de gêneros que perpassa a história do cinema mundial.

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

Segundo o autor, os modos do documentário são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Um filme não precisa





necessariamente ser filiado a um só modo. Existem filmes que possuem características identificáveis de vários, mas normalmente existe uma porção dominante de algum deles.

Nichols defende ainda que esses modos não têm o papel de engessar os cineastas, a liberdade criativa continua a mesma, mas cumprem a função de clarear as possíveis formas de se fazer um filme; o que justifica o nosso interesse em estudar tal conceito pois contribuirá para a compreensão do próprio objeto.

Nesse sentido, tornou-se visível para nós a maior predominância de determinadas características dos modos poético, reflexivo e performático no documentário *Pai Nosso*.

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

O modo reflexivo torna-se o modo de representação mais consciente dos outros modos criados por Nichols, pois sempre faz o exercício de voltar o olhar para si e se questionar sobre a forma como está se desenvolvendo. Esse questiona as perspectivas alienantes que a sociedade do espetáculo impõe aos seus espectadores. Transformando uma realidade de um filme clássico, em algo que não se encaixa nos padrões convencionais do cinema, com intuito de, a partir daí, gerar questionamentos e reflexões.

As características de assumir que o *Pai Nosso* é uma construção; de fazer uma reflexão teórica posterior a sua feitura; de durante as entrevistas, pedir aos nossos pais que contassem histórias que já sabíamos que eram boas; e principalmente de refletir sobre o passado das imagens, para reinventá-las em um tempo presente; levam-nos a crer que o modo reflexivo é predominante no filme.

Sobre o documentário performático o autor indica que ele “restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político” (NICHOLS, 2010, p. 173). Ademais, não podemos deixar de afirmar que a presença constante dos



realizadores, e intrínseca no filme, junto às características abstratas e pessoais, atestam traços do modo performático.

Nichols afirma, em suma, que o modo poético “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido” (NICHOLS, 2010, p. 138).

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

Por se incumbir de um aspecto íntimo e por girar em torno da família podemos inferir que o filme é uma reciclagem contemporânea de um cinema doméstico. Roger Odin compreende o cinema doméstico como “[...] um filme (ou um vídeo) realizados por um membro de uma família a propósito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados de uma ou outra maneira a história dessa família, e do uso preferencial pelos membros dessa família.” (ODIN, 2010, p. 39, tradução nossa)<sup>6</sup>

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

---

<sup>6</sup> Trecho original “Por cine doméstico entiendo una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia” (ODIN, 2010, p. 39).



Agora, porém, o espectador vai ter um maior acesso a esse âmbito familiar, o que porá em primeiro plano uma das questões mais complicadas destes trabalhos: a conversão de um material de natureza íntima ou familiar em um filme de projeção pública. O cineasta vai se arriscar ao convidar os espectadores a essa projeção que antes se reservava para os familiares e amigos mais próximos (ÁLVAREZ, 2010, p.139, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Outro aspecto que contribui para que pensemos ser uma reciclagem do cinema doméstico é a forma como o filme foi montado. As recordações de Clédio, João Batista e Ronan são mescladas, as vozes são embaralhadas, a fim de coser uma à outra. Sendo assim, as memórias não são preservadas, senão reinventadas. Nesse reinventar de lembranças acabamos construindo uma nova narrativa que não se baseia na ordem natural da fala dos pais. Esse construto é criativo e segue o desejo dos realizadores em detrimento aos desejos dos personagens, portanto foge ao que o cinema doméstico afirma a respeito de suas narrativas: “nessas condições, o cinema doméstico não tem necessidade de produzir uma estrutura narrativa, nem uma construção coerente, porque estas preexistem na memória dos participantes” (ODIN, 2010, p. 45, tradução nossa).<sup>8</sup> Roger Odin, afirma ainda, que o que se pede ao filme doméstico é “reavivar as recordações, para permitir que as famílias revivam juntos os acontecimentos já vividos” (ODIN, 2010, p. 45, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Apesar das memórias estarem presentes em *Pai Nosso*, assim como já afirmamos, elas são reinventadas. Todavia, corremos o risco de que as nossas famílias, e todos que fazem parte da narrativa direta ou indiretamente, não se sintam contemplados, ou seja, sintam que as recordações revividas pelo filme não são fiéis aos acontecimentos passados. Para tanto, no filme nos propomos a fazer

---

<sup>7</sup> Trecho original “Ahora, sin embargo, el espectador va a tener un mayor acceso a ese ámbito familiar, lo que pondrá en primer plano una de las cuestiones más complicadas de estos trabajos: la conversión de un material de naturaleza íntima o familiar en parte de una película de proyección pública. El cineasta se va a arriesgar a invitar a los espectadores a esa proyección que antes se reservaba para los familiares y amigos más cercanos.” (ÁLVAREZ, 2010, p.139)

<sup>8</sup> Trecho original: En esas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. (ODIN, 2010, p.45)

<sup>9</sup> Trecho original: “Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos”. (ODIN, 2010, p.45)



uma revisita ao passado, mas com os olhos voltados para o presente. Ou seja, uma reflexão audiovisual que desse a ver de que maneira, a partir do hoje, pensamos esse tempo pretérito e o que ainda podemos fazer com ele.

A questão muda quando o cineasta que reutiliza esses materiais domésticos faz parte da família retratada, seja enquanto protagonista direto dessas imagens ou descendente de quem as filmou e protagonizou. As ressonâncias se amplificam e o diálogo entre o cineasta e material de arquivo se incorpora à obra, adicionando traços autobiográficos que lhes dão uma profundidade nova. (ÁLVAREZ, 2010, p. 139, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Sendo assim, entramos no exercício que normalmente ocorre quando famílias se colocam diante da televisão para rever fitas cassetes ou materiais de arquivo antigos, pois enquanto membros da mesma tendemos a

incrementar ao máximo seu prazer presente, introduzindo na diegese que constroem tudo aquilo que teriam gostado encontrar no que viveram. A projeção de um filme familiar é muitas vezes a revanche frente ao vivido.” (ODIN, 2010, p.47, tradução nossa)<sup>11</sup>

Lembrando que, assim como nossos pais, estamos em cena a todo o momento. Seja, através das histórias contadas, em que somos citados; seja por meio das imagens de arquivo – fotos e vídeos; ou pela construção da narrativa audiovisual. Isso faz com que sejamos parte fundamental do filme.

### **Considerações Finais**

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

---

<sup>10</sup> Trecho original: “La cuestión cambia cuando el cineasta que reutiliza esos materiales domésticos forma parte de la familia retratada, bien sea protagonista directo de esas imágenes o descendiente de quien las filmó y protagonizó. Las resonancias se amplifican y el diálogo entre el cineasta y el metraje se incorpora a la obra, añadiendo rasgos autobiográficos que le dan una hondura nueva.” (ÁLVAREZ, 2010, p. 139)

<sup>11</sup> Trecho original: “a incrementar al máximo su placer presente, introduciendo en la diégesis que construyen todo aquello que les hubiera gustado encontrar en lo que vivieron. La proyección de una película familiar es muchas veces la revanche frente a lo vivido.” (ODIN, 2010, p.47)



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

Refletir acerca do conceito de documentário, seus modos e sua relação com o cinema doméstico foi importante para compreender a importância da criação consciente e do pensamento crítico nos processos práticos, afinal de contas a prática necessita de teoria e vice e versa.

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

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

### Referências Bibliográficas

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

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

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 2000. BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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



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

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.).

**O Cinema do Real**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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