



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

AMANDA LETICIA CANDEIRA AGUIAR

DAS COISAS QUE VIVI E GUARDO DENTRO DE MIM

FORTALEZA - CE

2021

AMANDA LETICIA CANDEIRA AGUIAR

DAS COISAS QUE VIVI E GUARDO DENTRO DE MIM

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

FORTALEZA - CE

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A227c Aguiar, Amanda Leticia Candeira.

Das coisas que vivi e guardo dentro de mim / Amanda Leticia Candeira Aguiar. – 2021.
39 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Casa. 4. Corpo. 5. Família. I. Título.

CDD 791.4

AMANDA LETICIA CANDEIRA AGUIAR

DAS COISAS QUE VIVI E GUARDO DENTRO DE MIM

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

Aprovada em: 31/08/2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Ma. Shirley Mônica Silva Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Ma. Cristiana de Souza Parente
Universidade Federal do Ceará (UFC)

para a minha família.

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Maria dos Prazeres, que para mim representa o começo de tudo.

Ao meu pai, Francisco das Chagas, que a cada dia me ensina um pouco de tudo sobre todas as coisas e me inspira a lutar por um mundo melhor.

À minha mãe, Marcia Regina, que tem um coração maior do que todos os oceanos e que acredita em mim, mais do que eu mesma.

À minha irmã, Vitória Aguiar, por ser meu oposto complementar.

À toda minha família, pela paciência e pelo suporte contínuo.

À minha orientadora, Maria Ines Dieuzeide, por guiar os meus passos com serenidade nesta grande aventura e por me fazer resiliente em todas as etapas de realização deste trabalho.

Às professoras Shirley Martins e Cristiana Parente, por aceitarem fazer parte desta banca e por provarem que o cinema pode ser encantador.

À professora Daniela Dumaresq por me fazer entender que cinema também é sinônimo de resistência.

Aos queridos Caio Cardoso e Gabriel Omar, por acolherem o projeto prontamente.

Ao meu melhor amigo, Arnold Marinho, por estar sempre presente.

A todos os meus outros amigos que me acompanham e me ajudam a passar pelos meus altos e baixos com leveza e otimismo.

À Mari Ellen, Olavo Oliveira, Eric Magda, Wally Campos, Nathan Maia, Rômulo Santos, e aos demais colegas de curso com quem trabalhei e cresci durante os últimos quatro anos.

A todos que acreditam em mim e no meu trabalho.

“[...] Descubra o mundo e descubra a si mesmo enquanto filma.”

(KOSSAKOVSKI, 2015, p.307)

RESUMO

Este memorial visa apresentar o processo de realização do curta-metragem documental *Das coisas que vivi e guardo dentro de mim*, desenvolvido como Trabalho de Conclusão do Curso de graduação em Cinema e Audiovisual. O trabalho desdobra as etapas de produção do curta e discorre acerca dos referenciais teórico e filmográfico percorridos, abordando desde o processo de concepção da ideia inicial até a conclusão da versão final aqui apresentada. O filme, de forma pessoal e subjetiva, estende-se a uma reflexão baseada nos temas casa, corpo e memória, analisando a relação entre as pessoas da casa em que moro a partir dos eventos que levaram à nossa composição familiar.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Casa. Corpo. Memória. Família.

ABSTRACT

This memorial aims to present the process of making the documentary short film *Das coisas que vivi e guardo dentro de mim*, developed as Work of Completion of the Undergraduate Course in Cinema and Audiovisual. The work unfolds the stages of production of the short and discusses about the theoretical and filmographic references traveled, addressing from the process of conception of the initial idea to the conclusion of the final version presented here. The film, in a personal and subjective way, extends to a reflection based on the themes home, body and memory, analyzing the relationship between people in the house where I live from the events that led to our family composition.

Keywords: Cinema. Documentary. Home. Body. Memory. Family.

RESUMEN

Este memorial pretende presentar el proceso de realización del cortometraje documental *Das coisas que vivi e guardo dentro de mim*, desarrollado como Trabajo de Conclusión del Curso de graduación en Cine y Audiovisual. El trabajo despliega las etapas de producción del corto y discurre acerca de los referenciales teórico y filmográfico recorridos, abordando desde el proceso de concepción de la idea inicial hasta la conclusión de la versión final aquí presentada. La película, de forma personal y subjetiva, se extiende a una reflexión basada en los temas casa, cuerpo y memoria, analizando la relación entre las personas de la casa en la que vivo a partir de los eventos que llevaron a nuestra composición familiar.

Palabras clave: Cine. Documental. Casa. Cuerpo. Memoria. Familia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame de <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> , de Marcelo Gomes e Karim Ainouz (2009) -----	14
Figura 2: Frame de <i>Das coisas que vivi e guardo dentro de mim</i> (2021) -----	14
Figura 3: Cena deletada do filme (acervo pessoal) -----	16
Figura 4: Recorte frame a frame da última cena de <i>Cada vez que me chegas me sinto mais longe de ti</i> , de Beatriz Lizaviêta (2019) -----	17
Figura 5: Frame de <i>Das coisas que vivi e guardo dentro de mim</i> (2021) -----	18
Figura 6: Cena de <i>Caracol</i> , de Naomi Kawase (1994) -----	20
Figura 7: Blocos manuscritos no papel -----	24
Figura 8: Cena de <i>Não é um filme caseiro</i> , de Chantal Akerman (2015) -----	26
Figura 9: Cena de <i>Em seus braços</i> , de Naomi Kawase (1992) -----	27
Figura 10: Frame de <i>Elena</i> , de Petra Costa (2012) -----	29
Figura 11: Cena de <i>As praias de Agnès</i> (2008) -----	33
Figura 12: Frame de <i>Das coisas que vivi e guardo dentro de mim</i> (2021) -----	36
Figura 13: Frame de <i>Das coisas que vivi e guardo dentro de mim</i> (2021) -----	36

SUMÁRIO

1. O PERCURSO -----	12
2. O MUNDO DAS IDEIAS -----	13
2.1. A ideia fixa -----	16
2.2. A ideia escrita -----	20
2.3. A ideia imagética -----	25
2.4. A ideia sonora -----	27
3. LUZ E MOVIMENTO: AS FILMAGENS -----	29
4. O QUEBRA-CABEÇAS: A MONTAGEM -----	32
5. NOTAS SOBRE O CORTE -----	36
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	39
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	40
8. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS -----	41

1. O PERCURSO

Eu estava chegando ao fim do penúltimo ano da graduação e ainda não havia encontrado um tema para meu Trabalho de Conclusão de Curso, o qual aproximava-se cada vez mais rápido. Depois de participar de algumas disciplinas de pesquisa, pensei em fazer uma monografia, pois achei que fosse o modelo de trabalho que mais se ajustava às minhas condições financeiras e acadêmicas na época. Eu gostava de vários temas, desde estudos de gêneros cinematográficos a questões mais sociais entre a sétima arte e a comunidade. Mas nenhum desses assuntos me instigava tanto a ponto de eu conseguir desenvolver uma boa pesquisa. Até que em uma tarde qualquer, conversando com o meu pai, eu tive uma ideia.

Meu pai chama-se Francisco das Chagas Aguiar. Ele sempre fala muito do seu passado, em especial, sobre o seu pai. Ele nasceu e cresceu em Ipaguaçu-Mirim, no interior do Ceará, em 1954. Proveniente de uma família bastante humilde, ele ajudava no sustento da casa desde os seis anos de idade. Com quinze anos, após a morte do meu avô, ele precisou partir para Fortaleza em busca de melhores condições de vida para ele e para a sua família.

A história de vida do meu pai não me parecia muito diferente de muitas outras que já ouvimos sobre pessoas que nasciam no sertão brasileiro. A migração era um fato consumado. Sair de suas casas em busca de uma vida melhor não era um acontecimento fora do comum naquela época. Meu pai viveu essa experiência, mas eu nunca havia parado para pensar sobre como isso o afetava intrinsecamente. Dessa forma, com o seu consentimento, resolvi fazer um curta-metragem que abordasse a sua história.

A ideia do filme fixou-se como uma homenagem ao meu pai durante todo o seu planejamento. Mas durante o desenvolvimento do projeto, à medida que as pesquisas, as filmagens e as experimentações na montagem foram acontecendo, percebi que fui me afastando cada vez mais dessa ideia inicial e chegando em um outro ponto. De maneira involuntária, fui pouco a pouco me inserindo no filme e também inserindo outras pessoas e o documentário que surgiu com o intuito de contar a história do meu pai tornou-se algo maior. Não era mais apenas sobre ele, era também sobre a minha mãe, a minha irmã e sobre mim. Em resumo, era sobre nós; sobre outras tonalidades de passado que se concentravam em um ponto em comum: a nossa casa. E por meio dessa perspectiva, a narrativa do filme tomou a forma de um diário filmado — ou seriam notas filmadas? — sobre as coisas que nós vivemos e guardamos dentro de nós.

2. O MUNDO DAS IDEIAS

Neste capítulo, comento as etapas de pré-produção do filme. Mas antes, gostaria de ressaltar que os processos criativos compilados neste trabalho na realidade não seguiram uma linha reta de raciocínio. Na verdade, o projeto deu várias voltas em torno de si mesmo até chegar na versão atual do curta. Algumas referências para o filme só foram evidenciadas durante as etapas de filmagem e pós-produção, além de que algumas situações criativas ocorreram de forma simultânea. Todavia, para fins didáticos, a escrita foi organizada visando uma melhor compreensão dos fatos.

Após decidir fazer um filme sobre o meu pai, cheguei à conclusão de que o gênero que mais se encaixava na minha proposta era o Documentário. Minha ideia inicial para o filme era fazer um paralelo entre passado e presente contando a história do meu pai através das casas em que ele morou. Seria uma experiência parecida com as conversas que temos: meu pai contando uma lembrança sua, completando a linha do tempo de uma narrativa que chega aos pedaços, como um quebra-cabeças. A proposta inicial, em teoria, me parecia bastante consistente. Resolvi então aproveitar o feriado do carnaval, que estava próximo, para fazer uma viagem ao interior onde meu pai nasceu e captar as primeiras imagens. Peguei um gravador emprestado e convidei meu amigo Arnold Marinho¹ que estava aprendendo sobre captação de som para me ajudar no registro de som enquanto eu ficaria com a câmera. Parecia estar tudo certo, mas havia um problema: em minha temporada no curso de cinema tive pouco contato com o gênero documentário. Até então, esse tipo de filme não havia me ocorrido, talvez pelo fato de não ter nem acesso e nem o hábito de consumi-los. Portanto, eu nunca havia feito um documentário e não possuía muita familiaridade com o gênero, como pretendia fazer um?

Viajamos para Ipaguaçu-Mirim, um pequeno distrito localizado no município de Massapê, à procura da antiga casa dos meus avós paternos. Por ser uma viagem em cima da hora, acabei partindo sem roteiro e sem muita clareza do que exatamente eu estava procurando. O que me deixou bastante culpada e angustiada, pois era a primeira vez que eu estava produzindo um documentário e sequer tive tempo de aprender a como fazer um. Chegando lá, descobri que não havia apenas uma casa que pertencia a eles, e sim, duas. Uma ficava na zona urbana e a outra ficava um pouco mais distante do vilarejo. A primeira casa que visitamos ficava dentro da mata. Não tinha como acessá-la de carro, então caminhamos um trecho de mais ou menos um quilômetro a pé para chegar lá. Era uma casa térrea, muito

¹ Arnold é um amigo fora do curso de Cinema, estudante de um Curso Técnico de Instrumentos Musicais.

antiga. As paredes perfuradas pelo tempo estavam cobertas de poeira e cupim. Mas o telhado da varanda, sustentado por pau-pereira², ainda estava firme. A casa não servia mais como moradia, mas sim como uma área de descanso para o seu Gerardo³, que estava trabalhando lá quando chegamos.

A única referência estética que eu tinha em mente era o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), uma co-direção de Karim Aïnouz com o pernambucano Marcelo Gomes que traz em seu trabalho de fotografia e montagem um jogo de hibridismo, mesclando ficção com documentário, incluindo pessoas e lugares a narrativas que não necessariamente se encontram na condição descrita pelo narrador. O que chamou a minha atenção foi uma cena dentro de um quarto de hotel onde o protagonista passa a noite. Achei interessante a forma como a fotografia destaca detalhes do espaço e situa o espectador dentro do ambiente filmado (Figura 1). Partindo dessa ideia, comecei a registrar a nossa visita e captei algumas imagens da casa me atentando apenas aos detalhes nela que eu julgava interessantes (Figura 2). Enquanto eu explorava a casa por dentro, o Arnold registrava a conversa do meu pai com o seu Gerardo do lado de fora.



Figura 1: Frame de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009)



Figura 2: Frame de *Das coisas que vivi e guardo dentro de mim* (2021)

² O pau-pereira (*Platygyamus regnellii*) é uma árvore brasileira pertencente à família Fabaceae, reconhecida pelo uso medicinal das suas cascas e pela qualidade da madeira em edificações.

³ Seu Gerardo é um lavrador que trabalhava nas proximidades do terreno e foi quem nos recebeu na casa.

Pela tarde desse mesmo dia, nós visitamos a segunda casa. Ela ficava na rua Matriz, pelas redondezas do açude Acaraú-mirim⁴. Fomos recebidos pelo casal João Marques Bispo e Maria Edite Morais Bispo, que gentilmente permitiram a nossa entrada para conhecer a casa. Um fator importante desta visita foi descobrir que aquela casa foi onde o meu pai nasceu e também muito do que a sua família havia construído ainda estava por lá, do mesmo jeito em que ele deixou. Naquele momento, senti que estava chegando em algum lugar para além das filmagens. Ver o meu pai emocionado de forma positiva por estar ali me fez enxergá-lo de uma forma que eu nunca o tinha visto antes. Tive a comprovação de que a sua história deveria ser contada, o filme precisava acontecer. Captei mais imagens rapidamente para não perder a luz do dia.

Quando retornamos da viagem, eu tinha muito material sobre as casas, mas não tinha nenhum depoimento do meu pai. Nesse caso, elaborei algumas perguntas para uma primeira entrevista. As consequências da minha ingenuidade se tornaram previsíveis assim que eu senti dificuldade de formular a lista de perguntas de modo que elas instigassem uma conversa fluida, e se consolidaram no momento em que a fala do meu pai não saiu como eu esperava. Os meus questionamentos eram objetivos, logo, as respostas também foram. Meu pai falava de forma automática, quase robótica, "enfeitada" de palavras bonitas como se estivesse ou em um interrogatório ou em uma palestra. Eu tinha a expectativa de um filme comovente, mais sincero e menos jornalístico, quando na realidade cheguei a um resultado bem diferente. Portanto, fiquei estagnada, sem saber como lidar com a situação.

Além das respostas insuficientes, outra coisa que me incomodava era o formato daquela cena. A *mise-en-scène*⁵ apresentava aspectos institucionais: um enquadramento fixo, padronizado, em que meu pai ocupava praticamente metade do quadro prenunciando um possível diálogo (Figura 3). Em termos técnicos, esse tipo de enquadramento é conhecido como *Talking head*⁶.

⁴ Um dos principais açudes do Estado do Ceará, localizado no município de Massapê.

⁵ Expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem a encenação. Dessa forma, o espetáculo como um todo é referido através das palavras "mise en scène", em que são considerados a interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e todos os demais recursos da linguagem cênica.

Definição retirada em: <<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-mise-en-scene/>>

⁶ Cabeça-falante ou *Talking head* é um formato televisivo de enquadramento geralmente utilizado em programas de discussão e entrevistas em que uma pessoa fica em evidência no quadro para dar suas opiniões sobre determinado assunto.



Figura 3: Cena deletada do filme (acervo pessoal)

A base que eu tinha para a estrutura do filme vinha da minha constante experiência com montagem. Eu idealizava uma estética de filme ensaio, curto, encenado pelos detalhes da casa e que teria sua história contada através da narração do meu pai. Mas não de uma forma expositiva que enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado (NICHOLS, 2005, p.144), e sim, como um trabalho poético de montagem que evoca a afetividade que ele sente pelas coisas que viveu. E no momento da entrevista ficou evidente para mim que seria impossível passar essa sensação com a minha metodologia frágil e precipitada.

De todo modo, a minha ansiedade em captar o material, somada à minha falta de preparo para a realização do filme, me impediram de atingir esse último objetivo. Sendo assim, suspendi as filmagens e determinei que, com exceção dos registros das casas, o restante serviria apenas como material de pesquisa. Posteriormente, o projeto também foi interrompido em razão do decreto de isolamento social promovido pela pandemia do novo coronavírus, em março de 2020, e só foi retomado em novembro do mesmo ano, durante a disciplina de Pesquisa e Elaboração de Projetos.

2.1. A ideia fixa

Surgindo a necessidade de, antes de tudo, aprender a desenvolver o projeto do filme apropriadamente, precisei sair da zona de conforto e abrir a minha mente para aprender um pouco mais sobre a estrutura e a linguagem do gênero documentário. Comecei minha pesquisa lendo trabalhos e assistindo aos filmes anteriores de colegas já formadas no curso de cinema, que tinham uma proposta semelhante à minha.

Cada vez que me chegas me sinto mais longe de ti (2019) de Beatriz Lizaviêta foi a primeira obra que assisti, visando observar a sua disposição narrativa enquanto curta-metragem de documentário. O filme ocorre em uma viagem a Crateús, no interior do

Ceará, onde Beatriz investiga o passado da avó que nunca chegou a conhecer. O curioso desse filme para mim é justamente o modo como ela cria imagem através da fala, já que o filme desenrola-se a partir de várias entrevistas com parentes e amigos da falecida. Na última cena, Beatriz justapõe quatro telas com entrevistas e à medida que as senhoras vão concluindo suas falas, a imagem de dona Maria do Carmo, sua avó, se forma na tela, como se os relatos a construíssem. (Figura 4)



Figura 4: Recorte frame a frame da última cena de *Cada vez que me chegas me sinto mais longe de ti* (2019)

As experiências que a realizadora e o espectador vivenciam podem ser consideradas parecidas, já que, assim como ela, nós temos uma imagem da sua avó criada a partir dos relatos de outras pessoas. Da mesma forma que Beatriz, eu não cheguei a conhecer meus avós paternos que estavam sempre presentes nas histórias do meu pai. E naquele ponto do projeto, em que eu só tinha as imagens das casas de Massapê, a forma como ela evoca essas lembranças faladas e constrói a narrativa do seu filme me inspirou a explorar essa estratégia para reconstituir essas pessoas.

Outro filme importante para o desenvolvimento da minha ideia foi *Eu Falo de Nós* (2017), de Camilla Osório, em que ela cria uma relação entre memória e objeto muito interessante a julgar pelo momento em que o filme foi produzido. A realizadora aproveita a mudança dos avós para resgatar as memórias que o casal guarda em meio a tantos objetos pessoais — muitos que até atravessam gerações — e explora o forte vínculo deles com esses objetos marcados por inúmeras mudanças de casa, entre elas, até mudanças de continente. Em uma parte da entrevista, a avó de Camilla revela:

“Como eu estava te dizendo de manhã, os objetos são coisas, mas conforme aquela coisa, a quem pertenceu, por quem passou, o que se fez com ela; ela começa a adquirir vida, porque ela começa a fazer parte de histórias, né? E portanto aquela coisa acaba tendo uma vida, porque passou por aqui, passou por ali... Até foi, a propósito, de uma calça minha que a Camillinha usa e que aparece numa foto a Tuty usando quando estava grávida, e por aí vai... Quer dizer, aquela... Uma simples peça de roupa, uma peça de roupa comum, mas que acaba ‘olha! esta calça era da minha avó, mas também minha mãe usou...’ Quer dizer, acaba que

de repente a calça acaba por ser um objeto especial, uma coisa que já passou por muita gente e continua aí pra quem quiser usar, quer dizer, não acabou, ela vai continuar a sua história.”

Realocando essa associação para o contexto do meu filme, cheguei novamente às figuras das casas em que meu pai viveu na sua infância. Elas ainda existem — no mundo físico —, mas ao contrário do filme de Camilla, em que os objetos se fazem presentes, as casas do meu pai — no sentido metafísico — só lhe pertencem em suas memórias. Não são objetos que podem ser comprados, renovados ou substituídos, mas sim objetos marcados em sua história e moldados pelo tempo. Foi a partir dessa reflexão que a tríade temática *casa-corpo-memória* surgiu como uma necessidade de ser abordada no meu projeto. E pensando na relação do meu pai com a nossa casa, notei algo que até então não havia passado pela minha cabeça, que era o fato dele estar sempre trabalhando nela, seja reformando, consertando ou fabricando algo. A minha intuição dizia que tinha alguma coisa ali; algo que ligava a nossa casa diretamente a ele, quase como se quisesse suprir alguma coisa. Por via das dúvidas, sem muita formalidade, peguei a minha câmera e registrei alguns momentos de uma reforma que, coincidentemente, ele estava fazendo (Figura 5).



Figura 5: Frame de *Das coisas que vivi e guardo dentro de mim* (2021)

Comecei a imaginar desde então um possível jogo na linha do tempo de montagem do filme em que o trabalho do meu pai entraria em evidência. Eu pensei em desdobrar a narrativa a partir de uma das reformas que ele planejava fazer, e à medida que a história fosse sendo contada, a obra avançaria e encerraria, simultaneamente, concluindo o filme. Mircea Eliade comenta:

Exatamente como a cidade ou o santuário, a casa é santificada, total ou parcialmente, por um simbolismo cosmológico ou ritual. Essa é a razão pela qual o fato de

estabelecer-se em lugar – fundando uma aldeia ou simplesmente construindo uma casa – representa uma decisão séria, uma vez que envolve a existência de cada homem; em suma, ele deve criar seu próprio mundo e assumir a responsabilidade de conservá-lo e renová-lo. A casa não é um objeto, “uma máquina dentro da qual se vive”; é um universo que o homem constrói para si mesmo, imitando a criação paradigmática dos deuses, a cosmogonia. (ELIADE, 1979, p. 35).

Em abril de 2021, pouco mais de um ano depois das primeiras filmagens em Massapê, a pesquisa avançou ainda baseando-se na tríade temática citada anteriormente, partindo da compreensão de que o nosso corpo é como uma casa, e assim sendo, ambos sofrem mudanças e guardam memórias. Memórias essas que carregam fenômenos internos e externos que resultam naquilo que somos. A ideia do filme então se estabeleceu como um documentário que buscava conhecer a infância do meu pai e investigar os eventos da sua vida que o levaram a se tornar a pessoa que conheço hoje. Na montagem, a brincadeira metalinguística daria-se em torno de “eu construo o meu pai enquanto ele constrói a casa”. Observe que ao afirmar “eu construo”, a narrativa do filme começa a tomar um outro ponto de vista. Antes eu buscava representar [a verdade dele, através dele], mas o que eu não tinha me dado conta era de que talvez eu não conseguisse extrair relatos mais informais, tampouco fechar uma narrativa comovente, simplesmente porque eu estava me excluindo do filme, e essa desatenção colocava em conflito a abordagem que eu planejava com a metodologia que eu estava aplicando. A prova disso foi o disparate cometido na primeira entrevista, em que eu nos coloquei em uma posição de investigadora e investigado enfatizando a formulação verbal de Bill Nichols “Ele fala dele para nós”:

[...] Essa formulação denuncia uma ideia de separação, senão de alienação, entre quem fala e seu público. O filme, ou o vídeo, endereçado a nós, parece provir de uma fonte que carece de individualidade. Ele se dirige a um sujeito igualmente separado de nós, mesmo que próximo. [...] (NICHOLS, 2005, p.44)

Tomando consciência dessa situação, ajustei a perspectiva da história a partir [da minha verdade sobre ele], ou seja, agora “eu falo dele para você”, aproximando o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda (NICHOLS, 2005, p.41). Desde então, passei a empregar um olhar subjetivo ao trabalho contínuo do meu pai na reforma da nossa casa, assim como Naomi Kawase em seu filme *Caracol* (1994), que acompanha de forma bastante sensível e afetuosa a diária de sua

avó trabalhando no jardim. A conversa entre as duas no decorrer da película revela uma convivência harmônica. Os enquadramentos mais próximos, quase como se ela olhasse fixamente para o rosto da velha senhora, expressam toda a admiração que a realizadora sente pela mulher que a adotou e a criou como filha. Além disso, Kawase interfere várias vezes nas imagens de maneira performática, causando um efeito de fabricação de atmosferas sensoriais (CODATO; OLIVEIRA, 2017, p.166) sobre os momentos filmados, como quando ela grava a avó à distância pela janela do quarto e a “toca” pela tela; em seguida, ela rapidamente sai da casa para tocá-la de verdade (Figuras 6).



Figura 6: Cena de *Caracol* (1994)

Nesse momento da pesquisa, percebi que as informações que eu pretendia captar para o filme só seriam possíveis de serem adquiridas de forma individual. Ou seja, eu não poderia contar com uma equipe de filmagem ou de som se eu almejava um filme mais intimista como o de Kawase. Em parte, porque a própria presença da câmera, desde a primeira experiência de gravação, já impunha um certo estranhamento ao meu pai, e por outro lado, talvez a presença de mais pessoas o deixasse ainda mais intimidado para falar abertamente. Além de que ainda estávamos sob o período de calamidade na saúde pública, então a participação presencial de outras pessoas na equipe, de uma forma ou de outra, se tornou inviável. Dessa maneira, fui a única pessoa envolvida em todos os processos criativos do filme, com exceção da pós-produção de som — que ficou a cargo do Caio e do Omar como equipe de edição — que será detalhada mais à frente no texto.

2.2. A ideia escrita

A etapa mais complexa do projeto para mim certamente foi a escrita do roteiro. Em algum momento do meu segundo semestre, o professor Israel Branco estava nos explicando

sobre todas as etapas de produção de um filme anteriores à edição de som, e chegando na parte de montagem, ele afirmou em tom de riso: “Jamais deixe o seu montador ser o seu roteirista”. Eu não tinha entendido na época, mas a ironia dramática da vida cumpriu o seu papel quando chegou a minha vez de escrever. Afinal, a escrita de um roteiro de documentário, que por muitas vezes trabalha com o acaso, prevê inúmeras possibilidades narrativas. E o trabalho de um montador é um processo de desapego desse material, em que é preciso escolher uma direção, identificar as partes não tão interessantes e lapidá-las para criar forma, tal qual uma escultura de mármore, como relembra Giba Assis Brasil a partir de uma anedota:

[...] Segundo uma infinidade de fontes pouco confiáveis, ao ser perguntado sobre como conseguia transformar um bloco de mármore na estátua de um cavalo (ou de um anjo), Michelangelo teria respondido algo como "É fácil. É só tirar do mármore tudo que não for cavalo". [...] Uma boa frase de efeito para fugir de uma pergunta sem muito sentido, mas que também revela uma concepção platônica da obra de arte: o cavalo, o anjo, Davi, Moisés, a Pietá, já estariam presentes, potencialmente, no bloco de mármore; ao artista caberia apenas usar seus instrumentos para revelá-los aos nossos olhos. (BRASIL, 2013)

Com o olhar mais afiado e atento ao que é essencial para a narrativa, torna-se muito mais complicado para um montador aspirante — e acredito que até mesmo para os mais veteranos — fazer o movimento contrário e desenvolver um roteiro livre dessa visão limitante. Mas apesar das minhas dificuldades, eu ainda precisava escrever um.

Eu tinha uma estrutura para o filme relativamente coerente na minha cabeça e sabia que enxergaria as suas falhas quando pusesse-as no papel. De fato, era ideal que isso acontecesse para que eu não me prejudicasse mais na frente, o problema era que eu não sabia por onde começar a escrever ou sequer sabia o que deveria escrever. O material do filme que eu tinha até então eram apenas os primeiros *takes*⁷ das casas do interior e alguns vídeos aleatórios que eu gravava do meu pai em casa, sem muita pretensão, inclusive usando a câmera do celular. Mas de todo modo, eu não queria que o filme sustentasse a falsa ideia de que você apenas sai e filma (ROSENTHAL, 1996, p.224), até porque isso, mesmo que esporadicamente, eu já vinha fazendo e não estava chegando a lugar algum. Eu precisava do

⁷ Chamamos de TOMADA (em inglês, “TAKE”) tudo que é registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada (REC) até o momento em que ela é desligada (PAUSE ou STOP). Definição disponível em: <<https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/nocoes-basicas-da-estrutura-de-um-filme/>>

roteiro para guiar a minha filmagem. Na verdade era mais que isso, eu precisava dele para me encorajar a filmar.

“Falar em Roteiro de Cinema normalmente significa falar em roteiro de filme de ficção”. É com essa afirmação que o artigo *Introdução ao roteiro de documentário* de Sérgio Puccini (2009) começa. E de fato, fazendo uma pesquisa minimamente aprofundada sobre o assunto, eu facilmente encontrei livros, manuais, videoaulas e vários sites que disponibilizavam fórmulas e modelos apenas de escrita de ficção, nada de documentário. Sendo bem sincera, nunca tinha visto um roteiro de não-ficção até escrever o meu. Lendo o artigo, cheguei à conclusão de que a falta de um roteiro não era exatamente um problema, na verdade era uma situação bastante comum para muitos documentaristas, principalmente para aqueles que desejavam trabalhar com a metodologia de documentário direto⁸.

A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, podem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do Documentário Direto. (PUCCINI, 2009, p.177)

Entretanto, no meu caso, o roteiro fazia-se necessário neste momento do trabalho para eu ter uma visão mais clara dos meus objetivos com o filme. Vale ressaltar que um roteiro de documentário não precisa ser tão rigoroso quanto o de uma ficção tradicional, na verdade, ele pode assumir uma forma de guia de filmagens em vez de um texto narrativo com uma série de diálogos ou de descrições de cenas. Dwight Swain, autor do livro *Film script writing, a practical manual*, afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior (PUCCINI, 2009, p.177).

Não acho pertinente entrar em detalhes sobre as primeiras ideias de formato que tive para o roteiro, até porque elas não foram muito bem desenvolvidas. Mas acho importante citá-las antes para reforçar que não cheguei ao primeiro tratamento de uma maneira imediata.

⁸ “Embora mais associada ao estilo de documentário conhecido por Documentário Direto, que aparece no final dos anos 50 (nos EUA e Europa), a produção de documentário feita sem roteiro prévio também está presente na tradição clássica. Aliás, como lembra Cavalcanti (Cavalcanti, 1977, p. 69), foi utilizada pelo próprio John Grierson, em seu primeiro e único filme como diretor: *Drifters*, de 1928, filme totalmente resolvido na mesa de montagem.” (PUCCINI, 2009, p.175)

A primeira ideia surgiu assistindo ao filme *Passaporte Húngaro* (2001) de Sandra Kogut. Pensei em desenvolver um roteiro de processo tecendo a forma do filme baseando-me nas minhas próprias dificuldades de fazê-lo, tal como a realizadora registra os lugares que frequentou, as pessoas que conheceu, as várias viagens a diferentes países em função das burocracias; tudo isso para conseguir seu passaporte e alcançar a dupla cidadania. No entanto, apenas mais na frente eu iria entender que a incompatibilidade dos nossos temas impedia que eu utilizasse este método em meu filme: Sandra documenta seu percurso para atingir um objetivo; eu buscava explorar um passado que não era meu para homenagear uma pessoa.

Considerei também a possibilidade de trazer um pouco de humor para o filme. A maioria das referências filmicas que eu tinha ou tratavam de pessoas já falecidas ou tratavam de passados que incluíam pessoas que já não se faziam presentes, então era incontestável que o tom saudosista fosse recorrente em todas elas. A diferença era que eu estava fazendo um filme para o meu pai, que ainda se faz existente no mundo material, e eu não queria me referir às suas lembranças como algo melancólico, pelo contrário, queria que ao assistir o filme ele sentisse sim certa nostalgia, mas que a história trouxesse essa sensação com mais leveza. Para isso, imaginei brincadeiras com efeitos de repetição e variação de velocidade dos cortes na montagem. No som, também idealizei experimentos desse tipo, mas eu ressaltaria os barulhos de ferramentas como batidas de martelo ou ruídos de furadeira, que são costumeiros no seu dia-a-dia. Porém, mais uma vez, a minha metodologia entrou em confronto com o planejamento e por mais que eu não quisesse, o material que eu captava tomava rumos bastante diferentes desta ideia.

Então, para me auxiliar nesta etapa, Maria Ines, minha orientadora, lembrou-me de uma outra forma de escrita que poderia facilitar o meu trabalho: um roteiro de montagem. Este tipo de roteiro não tem uma forma bem definida, mas achei o processo parecido com a estruturação de uma escaleta. Numa folha de papel, listei o material filmográfico que eu tinha, separando-os em blocos incluindo uma breve descrição de cada um (Figura 8). Nomeei os *takes* que fiz do meu percurso à Massapê, por exemplo, de "A viagem"; as imagens da casa de Ipaguaçu-Mirim, de "Casa 01", e assim sucessivamente. À medida que eu enumerava os blocos, outros surgiam na minha mente como futuras opções de filmagem, e fui adicionando-os, sem muita discriminação, na divisão intitulada "Faltam". Em seguida, numa segunda folha, reajustei a posição dos blocos, dividindo-os entre os atos I (Introdução), II (Desenvolvimento) e III (Conclusão) visualizando uma primeira linha do tempo, como ilustrado a seguir (Figura 7):

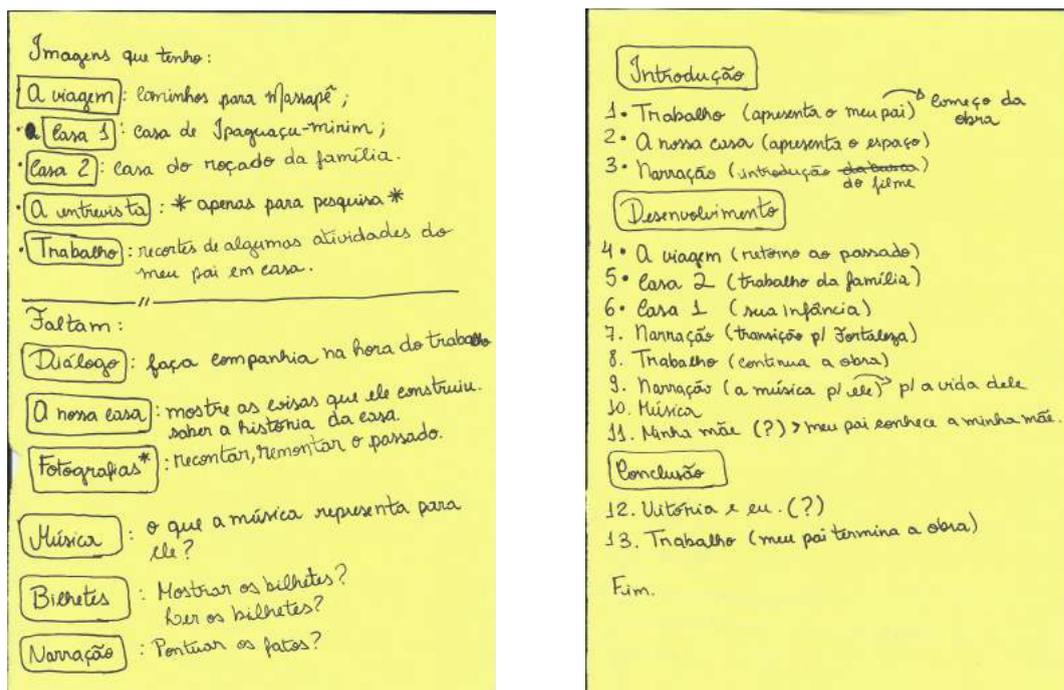


Figura 7: Blocos manuscritos no papel

A primeira versão do roteiro buscava abordar vários tópicos relacionados ao meu pai que eu pretendia explorar para construir a sua imagem. Os blocos listados organizavam-se da seguinte maneira:

- **Introdução:** O filme teria início com o meu pai aprontando os materiais para começar um trabalho na nossa casa. Em seguida, eu mostraria alguns detalhes dela para ambientar o espectador no tempo presente. Minha narração surgiria apenas para fazer algumas pontuações no filme e criar uma linha de raciocínio cronológico.
- **Desenvolvimento:** A viagem a Massapê marcaria uma passagem de tempo fazendo alusão a um suposto “retorno ao passado”. Chegando lá, a narrativa faria o mesmo percurso que fizemos na viagem, começando pela Casa 02⁹, que retoma os momentos de trabalho da sua família, seguindo para a Casa 01, que representa a sua infância. Posteriormente, a narração indicaria o retorno ao tempo presente. Meu pai agora estaria na metade da obra. Logo após, ele tocaria uma música em seu teclado e entenderíamos que foi através da música que a sua vida se transformou: meu pai conhece a minha mãe.

⁹ Seguindo a ordem de viagem, a “Casa 02” foi, na verdade, a primeira casa que visitamos. Mas seguindo critérios de uma ordem cronológica, nomeei a segunda casa que visitamos de “Casa 01” por ter sido o local onde ele nasceu, sendo assim, a sua primeira casa.

- **Conclusão:** Após conhecer a minha mãe, viemos, nesta ordem, eu e a minha irmã mais nova, Vitória, que passamos muito tempo morando em Fortaleza até voltarmos a morar juntos na casa de Caucaia. Meu pai termina a obra, o filme termina.

A partir desta versão, declarei como concluída a etapa de roteiro. É claro que eu sabia que não era a versão final, pois, mais tarde, alguns blocos foram excluídos e outros realocados na montagem. Entretanto, com esse guia eu já teria uma base para desenhar uma decupagem mais objetiva e começar as filmagens que eu relutava em fazer.

2.3. A ideia imagética

Ao mesmo tempo em que eu não conseguia escrever o roteiro, eu temia que ele limitasse a minha fotografia. Afinal, a estética de filme caseiro que eu planejava implantar baseava-se no acaso e no imprevisto. Porém, somente depois de desenvolvê-lo foi que eu percebi a sua importância para guiar o meu olhar na câmera, pois até então eu gravava acontecimentos desconexos que não concretizavam nenhum sentido até mesmo para mim.

Analisando as minhas condições de filmagem, eu tinha à disposição como equipamento de foto:

- Uma câmera Canon t5i;
- Uma lente zoom 18-55mm, a qual possibilitava várias opções de enquadramentos em diferentes ambientes da casa, mas não possuía uma grande abertura do diafragma, sendo assim uma lente “escura”, tendo seu uso limitado às áreas externas;
- Uma lente fixa de 50mm, que impedia-me de fazer planos abertos, mas que seria a melhor opção pelo fato da nossa casa ser bastante escura.

Apesar de querer imagens legíveis, confesso que não me preocupava muito com a qualidade técnica do material que eu viesse a captar, pois eu aspirava seguir uma espontaneidade semelhante à fotografia de Naomi Kawase, citada anteriormente, além de querer explorar outras possibilidades de registro dos eventos autônomos e integrados¹⁰ por meio de dispositivos mais simples que estivessem à mão, como um aparelho celular. Afinal de

¹⁰ “Por eventos autônomos entendemos todo e qualquer evento que ocorra de forma independente à vontade de produção do filme, de maneira não controlada pelo filme, o que inclui manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, eventos esportivos, etc. Os eventos integrados, por sua vez, são aqueles que ocorrem por força da produção do filme, são organizados e integrados ao filme, ocorrem exclusivamente para o filme. Incluem entre os eventos integrados, entrevistas, imagens de cobertura para ambientação do documentário, apresentações musicais feitas para o filme, encenação.” (PUCCINI, 2009, p.187)

contas, “o equipamento diz muito da proximidade”, como revelou a professora Maria Ines, que me incentivou nessa ideia.

Daí em diante, pensando em uma decupagem para os planos da nossa casa, lembrei da recomendação da minha orientadora sobre o cinema de Chantal Akerman. No seu último longa documentário, “*Não é um filme caseiro*” (2015), gravado poucos meses antes da morte da sua mãe, a cineasta belga reúne alguns dos últimos momentos que passou com ela, entre visitas e chamadas de vídeo. E de maneira bastante singular, Akerman transforma os espaços da casa em personagens, fazendo enquadramentos que dão maior destaque aos objetos e aos cômodos, que em sua maior parte permanecem vazios, mas que lentamente vão sendo preenchidos por ela, pela sua mãe ou por suas memórias (Figura 8). Como mostra a cena a seguir:

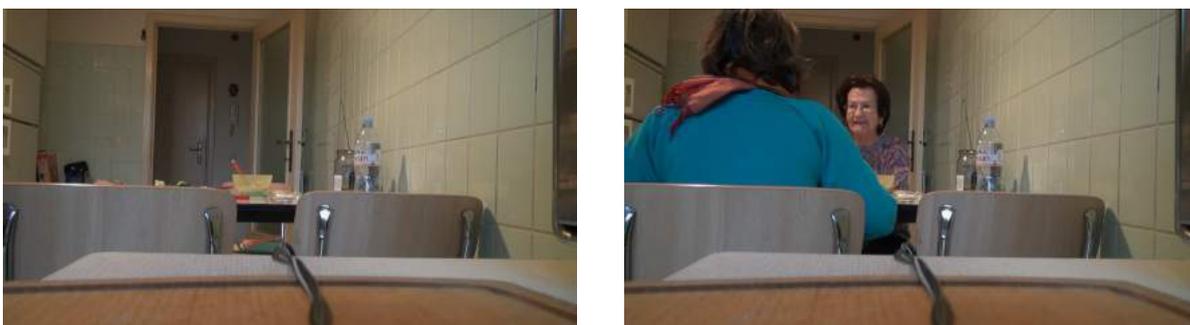


Figura 8: Cena de *Não é um filme caseiro* (2015)

Planejando também a inserção de imagens de arquivo no meu filme, o documentário autobiográfico *Em seus braços* (1992) de Naomi Kawase chamou-me a atenção pelo método bastante eficaz de explorar esse tipo de material. A narrativa gira em torno da busca de Kawase por seu pai biológico, que a abandonou antes de seu nascimento. E por meio de fotos antigas, ligações telefônicas e relatos familiares a realizadora coleta pistas e refaz os passos de seu pai percorrendo os vários endereços onde ele morou durante os últimos 20 anos, até finalmente encontrá-lo. Ressalto aqui a técnica usada pela cineasta em uma sequência do filme em que ela sobrepõe algumas fotografias à paisagem, e em seguida remove-as do primeiro plano, revelando a continuidade do enquadramento e transportando o espectador para o tempo do presente da filmagem.



Figura 9: Cena de Em seus braços (1992)

Enquanto no filme de Akerman a cineasta explora o preenchimento do vazio nos espaços por meio da presença humana, o cinema de Kawase é feito de ausências (CODATO; OLIVEIRA, 2017, p.166) e busca preencher esse vazio por meio destas.

[...] algo parece sempre escapar, fugir do campo filmado, sublinhando, nesse jogo “dentro-fora”, a articulação entre o campo e o extracampo, o visível e o invisível. Em seus filmes, a diretora investe o olhar à procura de brechas, de fissuras no cotidiano, na localização de veleidades temporais, construindo, a partir da inscrição de seu corpo na imagem, uma experiência sensível com o mundo que a rodeia. (Idem, p.166-167)

E eu pretendia, de alguma forma, trabalhar com as duas possibilidades no filme, uma complementando a outra.

2.4. A ideia sonora

A ideia mais concreta que eu tinha para o som até então era usar a narração como recurso. Minha referência inicial foi o documentário *Seams* (1993) de Karim Aïnouz, que se destacou por ter uma interpretação mais sóbria. O filme ambienta o espectador no interior do Ceará por meio de imagens de arquivo, aparentemente desconexas, atreladas a uma narração descritiva interpretada pelo próprio Karim que introduz as suas tias-avós Ilca, Pinoca, Juju, Deidei e Banban, e analisa as suas respectivas relações entre o lugar onde elas vivem e as várias questões de gênero perpetuadas durante o filme. Assim como o cineasta, a minha narração faria pontuações e conclusões sobre as falas dos entrevistados, quase nunca dando a minha própria opinião, para que as únicas vozes evidenciadas fossem a desses últimos.

Assim como comentei anteriormente sobre a imagem, eu também não me prendia a uma boa qualidade técnica no que se refere ao som, porque até então eu não tinha um gravador e nem mesmo tinha como conseguir um emprestado do curso, que em tempos normais, seria uma opção. Então, como equipamento de som, eu dispunha de:

- Um microfone condensador Boya, que ficava acoplado à câmera e permitia que o som dos arquivos tivessem um melhor ganho, entretanto, quaisquer movimentos bruscos durante a filmagem poderiam ser registrados pelo mesmo, além de que ele possuía um formato cardióide direcional, ou seja, captava com nitidez apenas os sons que estivesse à sua frente;
- Gravador do meu *smartphone*, que não poderia oferecer uma captação de qualidade máxima, mas apresentava-se como uma opção.

Entrei em contato com o Marcos Almeida, técnico de audiovisual do curso, para que ele me ajudasse a encontrar outras formas de captação de áudio. Ele então me aconselhou a tentar fazer as entrevistas utilizando um fone de ouvido como lapela, ou mesmo utilizando o microfone Boya conectado a um *notebook*, e gravasse os áudios em um *software* que permitisse gravações em estéreo¹¹. Esta parecia uma boa ideia para gravar as minhas narrações, mas seria um problema utilizar este método em uma filmagem realizada com câmera na mão. A minha fotografia demandava mobilidade dos equipamentos. Felizmente, um pouco antes do período de filmagens eu tive a sorte de conseguir um gravador Zoom H1n e junto a ele, um adaptador para deixá-lo fixo na câmera. E assim, pude resolver tanto o problema de captação quanto de qualidade do som.

Pensando na ambientação, deparei-me com o documentário *Elena* (2012), de Petra Costa, que traz um desenho sonoro mais dramático, quase como se todo o filme fosse um sonho. Em voz *off*, Petra conversa com Elena por meio de uma narrativa epistolar reconstituindo suas memórias para desvendar a morte da irmã mais velha. Para mim, é fascinante o modo como Petra utiliza várias vezes o elemento da água como alusão às suas memórias relacionadas a Elena e traduz os seus sentimentos no som, muitas vezes intercalando sua fala com imagens e sons de arquivo da própria irmã, até que em certo ponto do filme ela enuncia “Me afogo em você” e nesse momento as irmãs se reencontram, uma

¹¹ O termo estéreo originalmente era utilizado para identificar qualquer método de transmissão sonora que utilizasse dois ou mais canais, conforme definição estabelecida por SNOW e outros autores em 1953. Tecnicamente, o termo não significa utilização apenas de dois canais - direito e esquerdo – mas, a partir da década de 1950, o termo popularizou-se como padrão para equipamentos sonoros de uso doméstico, como toca-discos, toca-fitas, gravadores e rádios FM que utilizassem dois canais. Definição retirada de <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9GYKMM/1/o_surround_e_a_espacialidade_sonora_no_cinema.pdf>

dentro da outra. Desde então, tentei imaginar uma forma de transpor as emoções para o som e gerar essas associações no meu filme.



Figura 10: Frame de *Elena* (2012)

3. LUZ E MOVIMENTO: AS FILMAGENS

Passada a etapa de pré-produção do filme, era a hora de dar início às filmagens. Eu tinha o equipamento, as referências e uma melhor noção de decupagem, mas eu também tinha um último fator limitante: a insegurança.

Eu não possuía muita prática de filmar com a minha câmera. Meu trabalho com o audiovisual na maioria das vezes acontecia apenas na parte de edição, que é quando o material já chega “pronto” para você. Portanto, ter a câmera em mãos me deixava com uma sensação estranha, porque apesar de que agora tratava-se do meu olhar sobre o meu pai, eu ainda questionava a mim mesma sobre as minhas intenções com o filme: por onde eu deveria começar a filmar? Que tipo de representação dele eu buscava imprimir na tela? Como ele reagiria a essas imagens? Essas questões logo lembraram-me uma observação de Susan Sontag sobre a fotografia:

[...] existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. [...] (SONTAG, 1977, p.14)

Creio que se substituíssemos o termo “Fotografar” utilizado pela autora por “Filmar”, chegaríamos no mesmo resultado se estivéssemos ponderando a respeito da realização de um documentário, pois existe uma reflexão muito parecida no livro de Bill Nichols, *Introdução*

ao documentário (2005), quando ele indaga ao leitor “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (p.31).

Um ator de ficção é uma pessoa contratada para caracterizar-se de um personagem, ele terá a sua performance analisada e seu valor calculado pela qualidade da sua atuação. Já um ator social é uma pessoa do mundo histórico, nesse caso, nós temos que ter responsabilidade ética a respeito da maneira como criamos a imagem desta pessoa e devemos considerar os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre ela. Afinal, trata-se de um indivíduo real em um mundo real; alguém que continua a sua vida por trás das câmeras, além do filme. Em virtude disso, antes de direcionar a câmera para o meu pai, decidi reavaliar as minhas conclusões e me dedicar a filmar outras coisas enquanto repensava minha abordagem em relação a ele.

As filmagens então tiveram início oficialmente a partir do final do mês de Maio de 2021. Para ir aos poucos entrando em contato com a minha câmera, tentei me inspirar na prática das notas filmadas de Jonas Mekas: “Se posso filmar um minuto — filme um minuto. Se posso filmar dez segundos — filme dez segundos” (MEKAS, 2015, p.165). E assim, as imagens começaram a surgir gradualmente. A princípio, fui fazendo *takes* curtos e detalhistas do interior da nossa casa: a disposição dos objetos na cozinha, a *kombi* do meu pai, o céu visto pela janela do banheiro no final da tarde, as plantas da minha mãe no quintal, entre outros elementos. Uma vez ou outra fui tentando me aproximar minimamente do meu pai. Eu aproveitava os serviços que ele estivesse fazendo em casa para filmar alguns instantes, mas ainda sem estabelecer nenhum tipo de diálogo.

Isso me trouxe de volta às questões abertas no começo deste capítulo, cujas respostas tornaram-se nítidas na minha mente quando a diretora Sandra Kogut, em uma conversa com Bernardet (2005) sobre o processo do filme *Passaporte Húngaro* (2001), revela:

É um filme de situações, eu construo situações, meu filme não é um filme de entrevistas, de depoimento: eu construo situações com o cônsul, com o vice-cônsul, comigo, exatamente como se constroem situações no filme de ficção. (BERNARDET, 2005, p.151)

Era exatamente isso que eu precisava: construir situações com o meu pai. Explorar outras formas de conseguir seus relatos sem que perguntas diretas precisassem ser feitas, e assim, distanciando-me do modelo de entrevista formal. Então, num certo dia, meu pai tinha acabado de derrubar a parede da cozinha para fazer dela um balcão e enquanto ele trabalhava,

me sentei próxima à porta do quintal para fazer-lhe companhia. Deixei a câmera direcionada a ele, em cima da tábua de passar roupa — fora das minhas mãos, para que não pusesse pressão nem a ele e nem a mim — e como num passe de mágica, meu pai começou a conversar comigo. Ele me explicou sobre algumas das necessidades enfrentadas quando veio morar em Fortaleza com a família, e falou também como aprendeu a fazer estes serviços apenas observando o trabalho de outras pessoas. Eu achei que finalmente estava conseguindo o material que eu queria, mas assim que verifiquei os equipamentos, percebi que o gravador estava desligado, pois as pilhas descarregaram durante a nossa conversa. Não consigo descrever em palavras o que eu senti naquele momento. Corri para o quarto e abri os arquivos no computador para examinar o tamanho do estrago, torcendo para que alguma parte da conversa tivesse sido salva, mas para meu azar, o gravador tinha parado de captar o áudio justamente no momento em que o meu pai explicava sua história.

Fiquei dois dias estarecida pela desventura anterior até decidir retornar às filmagens. Busquei no roteiro as outras partes que faltavam serem gravadas e deparei-me com o tópico “A nossa casa”. Comecei então a pensar em como conseguir essa história e o que eu poderia fazer com ela. Dessa vez eu optei por registrar apenas o áudio e convidei a minha mãe para falar da casa.

Como eu não estava captando imagem, julguei que a nossa disposição pouco importava. Então, enquanto ela penteava seus cabelos no quarto, eu coloquei o gravador próximo a nós duas, deitei na cama ao seu lado e comecei a entrevistá-la. No momento em que a minha mãe começou a falar, tudo mudou. Não sei se foi o fato de não ter uma câmera no ambiente ou por eu estar entrevistando-a de maneira descontraída, mas ao contrário do meu pai, com poucas perguntas ela já desenvolvia o assunto naturalmente. Em seus relatos, ela conta quando chegou na casa, descreve como era o terreno antes das reformas, comenta sobre os vizinhos, sobre a nossa rua, e assim por diante. E na mesma hora eu percebi que o filme que eu vinha desenvolvendo durante todo esse tempo em torno do meu pai tornou-se também sobre a minha mãe. Desde então, fui ganhando mais confiança para fazer o filme. Deduzi que a chave de tudo estava na nossa casa, na história dela, porque tudo sempre acabava, de uma forma ou de outra, voltando para ela. Parece óbvio e repetitivo o que escrevo agora, mas reitero que isso não apresentava-se muito nítido para mim, porque o meu foco estava em explorar o passado do meu pai e não o da nossa casa. Em síntese, minhas reflexões desembocaram em uma segunda versão do roteiro.

Na mesma tarde da entrevista da minha mãe, aproveitei para ver nossas fotografias antigas. Com a câmera novamente em mãos, filmei os instantes em que ela retira a grande

caixa de fotos de cima do guarda-roupa, recolhe os álbuns e começa a folheá-los. Logo a Vitória e meu pai também chegaram para participar daquele momento e várias lembranças foram evocadas por cada um. Sem que eu percebesse, o som do filme construía a narrativa tanto quanto a imagem. As vozes deles passaram a ganhar vida e aos poucos iam ocupando o espaço que antes era concedido somente ao trabalho visual. Tornou-se, por fim, um filme costurado por retalhos de histórias.

4. O QUEBRA-CABEÇAS: A MONTAGEM

*“Eu estava sempre procurando pelo que restou
das lembranças do que existiu,
do que foi há muito tempo.”*
(MEKAS, 2015, p.174)

Durante as filmagens eu havia organizado todo o material bruto que vinha coletando em pastas separadas pela ordem dos dias de gravação. Em seguida, arranjei-os em uma linha do tempo para ter um panorama da quantidade de arquivos que eu tinha, e fiquei bastante surpresa ao ver que já contava com cinco horas de material reunidos desde a viagem a Massapê. Os arquivos eram diversificados em formato e em conteúdo. Algumas imagens não possuíam captação de som direto, assim como algumas falas também não possuíam referencial imagético. Parecia que eu estava diante de um enorme quebra-cabeças cujas peças não possuíam um encaixe exato; dependendo da forma que eu os colocasse, poderia chegar a diferentes resultados.

Minha maior referência de montagem foi o magnífico trabalho de Agnès Varda, em especial, no filme *As praias de Agnès* (2008). No início do seu documentário autobiográfico a cineasta diz: “se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, mas se abrissem a mim, encontrariam praias”. E a partir daí a realizadora transforma suas praias ora em palco, ora em picadeiro, onde ela reproduz, reage e performa os momentos ocorridos em sua vida, logo, dentro de Agnès. A realizadora não economiza métodos para brincar com os sentidos das imagens e dos sons. Como na cena representada a seguir, quando ela dispõe uma fotografia sua ao que parece ser, até então, um porta-retrato na areia e em seguida remove a foto revelando que na verdade trata-se de um conjunto de espelhos que refletem a sua imagem atual.



Figura 11: Cena de *As praias de Agnès* (2008)

Sua montagem se dá como uma espécie de colagem. Em um mesmo filme, ela reúne processos, entrevistas, fotografias, encenação, trechos de filmes e arquivos pessoais; cada assunto ligado a outro por meio de algum detalhe na imagem ou no som.

Me recuso a estipular a quantidade de material que Varda — junto de sua equipe, evidentemente — possa ter precisado revisitar para fazer o seu longa e também acho desnecessário mencionar que os meus arquivos não chegariam nem perto da minutagem. Mas ousou afirmar que, mesmo sendo em menor quantidade, o meu material mostrava-se tão ímpar e fragmentado quanto o dela. E apesar de ter um roteiro como guia e um pensamento inicial de montagem, os pedaços de história poderiam me levar a muitos filmes distintos.

Há um debate parecido levantado em uma conversa de Sandra Kogut com Bernardet sobre a montagem do filme *Passaporte Húngaro* (2001). Enquanto a diretora afirma que pensava a montagem durante a filmagem, ela também percebia que o seu material lhe possibilitava diversos filmes. Sobre essa ambiguidade, Bernardet declara:

Nesse sentido, ela também quer evitar (esse é um pouco do sentido da presença da previsão de montagem durante a filmagem) que esse tipo de filmagem seja confundido com a ideia de que ela seja espontânea, e a montagem não. Então, de um lado, há uma certa restrição da espontaneidade, na filmagem pensando na montagem; de outro, há uma volta da espontaneidade da montagem diante da multiplicidade de possibilidades oferecidas pelo material filmado. (BERNARDET, 2005, p.146)

A diversificação do meu material era resultado de um roteiro inconstante, que mudou seu objetivo radicalmente nas filmagens. Compreendi então que a minha situação enquadrava-se na mesma de Kogut, pois assim como ela, por mais que eu tentasse construir as ocasiões a meu favor, o filme ainda dependia da imprevisibilidade das condições do material

coletado. Retorno ao infortúnio do gravador: caso o áudio não tivesse sido interrompido, talvez o roteiro tivesse mantido o foco sobre o meu pai até o fim, sendo então, um outro filme. Nesse sentido, esbarrei também com o mesmo desafio da realizadora: diante de várias possibilidades narrativas no material recolhido, eu deveria escolher um filme e recusar os outros.

Comecei o trabalho de montagem separando as imagens da linha do tempo em blocos relacionados pelo seu conteúdo, parecido com o processo de roteiro. Depois analisei cada *take* e fiz recortes dos fragmentos que eu julgava mais interessantes. Ao passo em que ia terminando de percorrer todos os arquivos, eu moldava o filme paralelamente em uma nova sequência, e ao longo de dez dias, uma primeira parte editada como teste estava montada.

O corte tinha pouco mais de nove minutos e com exceção dos momentos finais que coloco a fala da minha mãe, todo o trecho ainda voltava-se para o meu pai. O filme iniciava com ele lixando a grade da janela em contraluz na câmera; depois do título, as imagens de Massapê pareciam conduzir a documentação da nossa viagem; em seguida, estávamos de volta em casa, finalizando o primeiro ato com a entrevista da minha mãe. Devido à maioria dos arquivos coletados referirem-se ao meu pai, era esperado que isso de alguma maneira se destacasse na primeira tentativa. Contudo, meu segundo desafio desde então consistia em me desprender o máximo que eu pudesse do material sobre meu pai, para dar mais espaço à fala da minha mãe e extrair da outra parte dos arquivos a história da nossa casa.

Foi preciso escutar a entrevista da minha mãe várias vezes até perceber que o filme estava dentro de tudo o que ela dizia. O fio da narrativa começava com o meu pai e desenrolava-se, atravessando a minha mãe até chegar a mim, e por fim, à minha irmã. E no meio desse emaranhado, a figura da minha avó se sobressaiu entre as imagens. Era impossível falar de nós, sem falar dela. A partir de então, surgiu uma terceira versão do roteiro, que culminou no corte final do filme.

Morei em Fortaleza com a minha avó materna até meus 16 anos, e após seu falecimento em Janeiro de 2015, me encontrei em uma série de mudanças de endereço, de mentalidade e de vida. Fazia quatro anos que eu tinha voltado a morar com os meus pais em Caucaia, mas para a minha surpresa, a readaptação não foi tão fácil, pelo menos não para mim. Por mais que se tratasse dos meus pais, houve todo um processo de reconfiguração e reconhecimento dessa nova composição de família vivendo sob esse novo lar, que ousou afirmar que persiste, mesmo como uma pequena faísca, até hoje. E desde então, compreendi que todo o meu processo estava intimamente ligado às minhas emoções em relação a este

movimento e a obra que buscava exaltar a minha admiração sobre essas pessoas também dizia muito sobre mim.

Eu quis num primeiro momento fazer um filme sobre o meu pai porque a nossa convivência diária me levou a isso. Por mais que fosse alguém sempre presente na minha vida, eu só tive consciência do quanto ele significa para mim depois de alguns anos que voltamos a morar juntos. E depois, vem a minha mãe, que de certa forma eu via mais do que ele, mas que por algumas razões ainda se apresenta como uma incógnita para mim, assim como a minha irmã, que tem uma personalidade excepcionalmente forte. Mas antes de englobar tudo isso, eu tinha a minha avó, que era alguém que eu cuidava ao mesmo tempo que ela também cuidava de mim, até que acabou indo embora antes que eu aprendesse o que significava viver.

Voltando à edição, compreendi que o processo de montagem estava diretamente ligado às nossas vozes e pensei que se a minha narração, em vez de fazer pontuações, conduzisse a narrativa como um todo, eu poderia filtrar o tipo de imagem que buscava nos arquivos e construir o sentido do filme tal qual a obra de Varda a qual me servia de modelo.

Assim sendo, busquei inspiração no trabalho da própria realizadora, mas a minha narração foi um outro momento bastante complicado de fazer. Conforme ia escrevendo o texto, eu praticava a fala e testava no vídeo. Nas primeiras versões minha voz saía baixa, tímida. A minha dicção falhava e a minha entonação variava em cada sequência. O texto de certa forma também não me agradava. Parecia que ora eu falava demais, ora falava de menos. E somente depois de inúmeros testes eu finalmente obtive uma versão do texto e das falas que me contentava e consegui encaminhar a montagem.

Durante a elaboração do texto da minha narração, simultaneamente eu ia trabalhando no corte. Passei a refletir sobre o que eu sentia ao ver essas imagens e fui acrescentando as minhas impressões tanto no áudio quanto no visual. Aos poucos fui encontrando conexões entre algumas cenas, como por exemplo quando meu pai comenta sobre a cor do seu cabelo numa foto de quando era mais jovem, e isso é transportado para um segundo momento do filme, numa cena em que ele está limpando a *kombi* ouvindo a música *Meu querido, meu velho, meu amigo*, interpretada por Roberto Carlos. Não só é uma música dedicada à figura de um pai quanto também é curioso que o trecho da canção que foi registrado na filmagem remete à cor dos cabelos brancos; um traço marcante do meu próprio pai.



Figura 12: Frame de Das coisas que vivi e guardo dentro de mim (2021)



Figura 13: Frame de Das coisas que vivi e guardo dentro de mim (2021)

Algumas outras decisões de montagem foram tomadas tendo em vista as necessidades dramáticas do documentário. A Vitória não queria aparecer nas filmagens, então a maneira que encontrei de incluí-la no filme foi por meio da exposição de suas fotos e da representação de seus itens colecionáveis. Outra cena pensada para o filme foi a da caixinha de música¹², que serviu como desfecho para a sequência da minha avó. E assim consegui chegar a uma unidade narrativa. Finalizada a montagem, as imagens passaram por um tratamento de cor e o som foi repassado aos outros integrantes da equipe de pós.

5. NOTAS SOBRE O CORTE

Com o corte finalizado, eu senti a necessidade de escutar opiniões acerca do filme. Era suspeito da minha parte mandá-lo para quem já conhecia a história, como era o caso da minha orientadora e dos meninos que editaram o som. Então pedi a outras pessoas – que nada sabiam do meu projeto – para assistirem ao filme e apontarem suas conclusões:

¹² Quando eu morava com a minha avó ela nunca me deixava tocar na caixa de música, talvez por temer que eu a quebrasse ou perdesse as bailarinas. Na mudança de casa, eu acabei ficando com a caixinha e ainda a mantive guardada. Contudo, ao filmar a cena, ela apresentou um certo defeito nos ímãs que fazia as bailarinas estremecerem enquanto se movimentavam até que acidentalmente registrei uma delas caindo. Imediatamente observei aquilo como um vislumbre de vários significados que até então eu não havia previsto e decidi trazer isso para o filme.

- **Breno Herculano**

“É bem íntimo, né? Mas apesar de ser uma história pessoal, tem várias coisas que dá pra pensar a partir da história que tu conta e da forma que tu conta. Tem várias camadinhas... Começando do começo, tem um negócio sobre a estabilidade, tem uma metáfora possível sobre a casa como espaço de estabilidade. Teu pai teve uma casa, que hoje é mais uma casa na memória, que na verdade era a casa dos teus avós, né? Mas ele veio pra Fortaleza e fez a casa dele mesmo e continuou fazendo, zelando e construindo, junto com a tua mãe. E no meio disso tem tu, ansiosa sobre ter que “fazer a própria casa”, mas meio sem saber como, assim, se sentindo sem estabilidade. Se fosse pra ser mais psicanalítico, o trauma da perda da tua vó, que era um dos grandes símbolos de estabilidade, (por que é mostrado como o lugar que tu fica) é um trauma que meio que se repete agora; o trauma da perda de estabilidade, da insegurança do futuro. Mas no fim, falar sobre o próprio quarto é como falar sobre a construção de si e do próprio caminho (ou da própria casa?). Decidir pintar o quarto é começar a pensar em si mesmo enquanto responsável e agente de mudança, é começar devagar, um passo de cada vez.”

Breno é formado em Ciências Sociais e estava estudando sobre como a sociedade influencia na construção do imaginário. Ele me disse que durante sua pesquisa estava assistindo a filmes e lendo muito sobre o tema, o qual também levantava diversos assuntos relacionados à psicanálise.

Ao assistir o meu documentário ele afirma que conseguia enxergar esses temas na minha narrativa e ainda acrescenta que, fazendo uma outra interpretação, o filme poderia tratar-se também de questões mais políticas. Para ele, cada personagem remete a diferentes momentos históricos do Brasil e do mundo. E Caso eu viesse a explorar mais esses assuntos, poderia ter um trabalho muito parecido com o cinema de Petra Costa.

Num terceiro ponto de vista, Breno argumenta que o filme é como um processo de luto. Em suas palavras, o luto é quando você começa a rememorar a situação, passa por um processo de maturação e o ideal é que no fim você aprenda com esse processo e volte a ser um agente que intervém no mundo.

- **Daniela Dumaresq**

Neste último semestre em que me encontro fazendo o Trabalho de Conclusão de Curso, participei paralelamente da cadeira de Laboratório de Realização Documental

ministrada pela professora Daniela Dumaresq, que também teve acesso ao planejamento do filme na disciplina de Pesquisa e Elaboração de Projetos.

Ao assistir o filme a professora fez uma observação significativa em relação ao começo da minha fala, afirmando que o início cita apenas o meu pai, dando a expectativa de que o documentário ainda estava ligado à minha proposta inicial. Ela então me sugeriu que fizesse uma decupagem da montagem do filme para compreender este ponto e de fato, eu não tinha me atentado a esse detalhe, o qual tentarei resolver em uma edição posterior.

- **Beatriz Lizaviêta**

Assistindo, eu entendi o que você disse sobre o filme ser de todos. É um filme de vocês três, né? Do teu pai, teu e da tua mãe, sobretudo. É engraçado como isso está na montagem (do que eu senti é como se cada um entrasse de 5min em 5min - o teu espaço é mais dividido entre todos, incluindo tua irmã) e de como as personalidades se manifestam: o teu pai que surge primeiro, já trabalhando, ocupado, uma silhueta que tua voz ajuda a significar. Depois o gesto dele de ir em busca de vestígios do passado; as conversas que ele parece gostar de ter. Daí vem tua mãe, e é bonito entender na imagem o que você diz dela ser calada, de falar pouco do passado: o gesto de tirar a caixa de cima do armário, de abrir, de revelar memórias, de ser incitada por elas para falar. E o teu que não só mais narra e fala sobre os outros, mas também fala de si. Tua avozinha...

Gosto muito dos corpos fragmentados como se fossem os fragmentos das memórias que vêm e como vêm as memórias, uma coisa que puxa a outra e vai indo por um caminho que a gente não consegue perceber, mas que sente. Essas imagens próximas, cotidianas, são bonitas demais. Gosto também do gesto de sair das fotos do passado para as imagens do presente, de perceber as mudanças, o fluxo.

É bonito sentir essa mudança também no percurso, o filme vivo, indo de um lado para outro, abrindo portas e janelas, mexendo em gavetas.

Lindo, lindo...

Eu não tinha pensado na cena em que minha mãe tira a caixa de fotografias como um convite para ela falar do passado. Minha intenção na câmera era a de registrar o resgate de memórias de todo lugar possível, seja pela fala, pela presença no espaço, pelas imagens... Foi muito interessante Beatriz trazer isso porque me fez refletir sobre como o cinema é marcado por singularidades no olhar de cada espectador. Cada interpretação permite formular novos significados e assim desvendar novas possibilidades para as diversas narrativas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das coisas que vivi e guardo dentro de mim é um filme dedicado à minha família, que são as pessoas que estão sempre ao meu lado. Quando me perguntam sobre do que o filme trata eu nunca sei o que responder porque, na verdade, é uma obra que fala sobre muitas coisas, e ao mesmo tempo, ainda não fala tudo. Posso afirmar, no entanto, que o filme é um encontro, um abraço, um sorriso, um grito de alívio, um desabafo, uma certeza e também uma incerteza; é um suspiro, um choro, um presente, um agradecimento.

Fazer um documentário pessoal durante uma pandemia, se não foi um ato de loucura, pode-se então chamar de coragem. Na incerteza do amanhã, uma maré de medo e ansiedade assolavam o mundo, e então buscamos desesperadamente por um porto seguro naqueles que nos são próximos. Estar em isolamento social provocou em mim incontáveis momentos de retrospectão. E voltar no tempo, às vezes, pode ser reconfortante; mas também assustador, porque nós sabemos como todas as histórias sucedem e temos que nos conformar com o fato de que não podemos mudar alguns finais ou advertir alguns começos.

Também não foi fácil manter as forças depois de tanto tempo lutando contra um inimigo invisível e letal, uma doença ainda sem cura cuja esperança só apareceu depois de quase um ano de batalha, compactada dentro de uma vacina. Sobretudo, vivendo em um país onde a Ciência é desvalorizada, a Cultura é tratada com desprezo e muitas vidas foram perdidas por conta da negligência de um desgoverno inepto, negacionista e facista.

O processo foi longo, cansativo e por muitas vezes doloroso. Quanto mais eu tentava fugir de fazer uma obra autobiográfica, mais eu me contradizia, pois o filme a cada instante me puxava para dentro dele, e me exigia olhar para trás para revisitar também o meu passado, que há muito parecia desconectado de mim. Mas por outro lado, foi gratificante, pois pude analisar e compreender uma série de questões internas que me impediam de transformar feridas em cicatrizes. Acho que nunca estive tão envolvida em um processo audiovisual como neste filme. Nunca tinha me permitido ir tão longe e de forma tão visceral. Tornou-se então, por fim, um grande exercício de autodescoberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 142-157.

BRASIL, Giba Assis. **Montagem e metáforas**. 2013. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/giba-assis-brasil/montagem-e-met%C3%A1foras>> Acesso em: 10 ago. 2021.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977

CODATO, Henrique; OLIVEIRA, Eduardo dos Santos. Sentir a imagem: performatividade e mise-en-scène no cinema de Naomi Kawase. **Devires: cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 162-183, Jul 2017. Semestral

ELIADE, Mircea. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais**. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

_____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991

KOSSAKOVSKI, Viktor. Dez conselhos para principiantes. In: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 306-308.

MEKAS, Jonas. O filme diário. In: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 164-177.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas; SP; Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

PUCCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário. **Doc Online**: Revista Digital de Cinema Documentário, [S.L.], p. 173-190, ago. 2009. Universidade da Beira Interior. Disponível em: http://doc.ubi.pt/06/artigo_sergio_puccini.pdf. Acesso em: 10 ago. 2021.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia: ensaios**. Nova York: Companhia das letras, 1977. p. 14. Tradução de Rubens Figueiredo.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AS praias de Agnès. Direção de Agnès Varda. França: Ciné Tamaris , 2008. Son., color. (108 min)

CADA vez que me chegas, me sinto mais longe de ti. Direção de Beatriz Lizaviêta. Brasil: Independente, 2019. Son., color. (23 min)

CARACOL. Direção de Naomi Kawase. Nara: Independente, 1994. Son., color. (40 min)

ELENA. Direção de Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. Son., color. (90 min)

EM seus braços. Direção de Naomi Kawase. Nara: Independente, 1992. Son., color. (40 min)

EU falo de nós. Direção de Camilla Osório. Brasil: Independente, 2017. Son., color. (43 min)

NÃO é um filme caseiro. Direção de Chantal Akerman. Bélgica: Liaison, 2015. Son., color. (115 min)

SEAMS. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: Synapse Produções Ltda, 1993. Son., color. (28 min)

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Brasil: REC, 2009. Son., color (75 min)