

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA
E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

THAÍSE JORGE MENDONÇA

**PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTIMIDADE EM DISSENSO NO
DOCUMENTÁRIO *CONSTRUINDO PONTES* (2017) DE HELOISA
PASSOS**

**Curitiba
2021**

THAÍSE JORGE MENDONÇA

**PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTIMIDADE EM DISSENSO NO
DOCUMENTÁRIO *CONSTRUINDO PONTES* (2017) DE HELOISA
PASSOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Wosniak

**Curitiba
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Mendonça, Thaise Jorge

Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes (2017) de Heloisa Passos./ Thaise Jorge Mendonça, 2020.

150f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientadora : Prof^a Dr^a Cristiane Wosniak

1.Cinema documentário. 2. Processo criativo.
3. Ato teórico. 4. Heloisa Passos. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

THAÍSE JORGE MENDONÇA

PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTIMIDADE EM DISSENSO NO DOCUMENTÁRIO CONSTRUINDO PONTES (2017) DE HELOISA PASSOS

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 18/03/2021.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo
Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Marcelo Carvalho da Silva
Membro Externo (UTP)

*Eu tenho medo e medo está por fora
O medo anda por dentro do teu coração
Eu tenho medo de que chegue a hora
Em que eu precise entrar no avião
Eu tenho medo de abrir a porta
Que dá pro sertão da minha solidão
Apertar o botão, cidade morta
Placa torta indicando a contramão
Faca de ponta e meu punhal que corta
E o fantasma escondido no porão
Faca de ponta e meu punhal que corta
E o fantasma escondido no porão
Medo...
Medo...
Medo, medo, medo
Medo...
Eu tenho medo que Belo Horizonte
Eu tenho medo de Minas Gerais
Eu tenho medo que Natal, Vitória
Eu tenho medo Goiânia - Goiás
Eu tenho medo Salvador - Bahia
Eu tenho medo Belém, Belém do Pará
Eu tenho medo Pai, Filho, Espírito Santo, São Paulo
Eu tenho medo eu tenho C eu digo A
Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
Eu tenho medo Paraíba, medo Paranaíba
Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
Medo Fortaleza, medo Ceará
Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
Medo Fortaleza, medo Ceará
Medo...
Medo...
Medo, medo, medo
Medo...
Eu tenho medo e já aconteceu
Eu tenho medo e ainda está por vir
Morre o meu medo e isto não é segredo
Eu mando buscar outro lá no Piauí
Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
Manda buscar outro, maninha no Piauí
Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
Manda buscar outro, maninha no Piauí*

Pequeno Mapa do Tempo (Belchior/1977)

Dedicatória:

A todos os inconformistas, que desafiam a conjuntura de obscurantismo e desmonte de direitos sociais produzindo ciência, arte e/ou resistência.

AGRADECIMENTOS

A Heloisa Passos por ter se aberto de forma tão generosa a refletir comigo sobre o seu processo de criação em *Construindo Pontes*.

À professora Cristiane Wosniak, pela orientação, pela crítica construtiva e por encontrar sempre uma palavra de estímulo e de solidariedade para impulsionar a escrita dessa dissertação.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) pela acolhida e aprendizado desses dois anos de curso e pela ousadia na criação do Programa em uma conjuntura tão adversa para a pesquisa e para as artes.

A Dalane, Julia, Bruna e Larissa, amigas, companheiras de labuta e confidentes, pela compreensão e apoio cotidiano para que essa pesquisa se concretizasse. Pelas palavras de incentivo e por terem assumido o rojão no trabalho sempre que eu precisei alterar minha jornada para me dedicar à pesquisa, minha profunda gratidão.

Ao Diego e a Michele, parceiros de isolamento, com quem dividi o angustiante cotidiano pandêmico de 2020: a espera pelo resultado do swab, o monitorar dos sintomas, as comemorações simbólicas de aniversário... Pela paciência, carinho e incentivo, meu agradecimento.

Às guerreiras da minha família pelo incentivo e prioridade com que sempre trataram minha formação intelectual e humana.

Ao Sindicato dos Servidores do Magistério Municipal de Curitiba (SISMMAC), pela compreensão e incentivo.

Aos companheiros de militância, pelo sentido de tudo.

A todos que de alguma forma contribuíram para que este trabalho fosse possível.

RESUMO

Essa dissertação parte da seguinte problemática: de que forma a visão de mundo e os limites éticos que os documentaristas se autoimpõem impulsionam os processos de criação nos documentários contemporâneos paranaenses, partindo do pressuposto de que mesmo quem cria espontaneamente reage a favor ou na contracorrente da concepção reinante de sua época? Desta forma, o objetivo da investigação é analisar o processo de criação da cineasta paranaense Heloisa Passos e o que se considera ser o conjunto de questões mais sensíveis e específicas da sua prática documental: a relação entre ética e estética estabelecida no ato de filmar com o outro, relação que tensiona todo o processo criativo, desde a construção do argumento ou roteiro que norteará as filmagens, no uso ou não de entrevistas e no nível de interferência e participação que os intervenientes/personagens terão no filme. O *corpus* se debruça especificamente sobre o filme *Construindo Pontes* (2017) dirigido por Heloisa Passos. A abordagem metodológica utilizada será a Teoria de Cineastas, além de uma intensa revisão de literatura sobre a trajetória do cinema documentário e sobre o seu papel na cinematografia paranaense. Salienta-se que a metodologia também inclui a análise fílmica e entrevista qualitativa com a realizadora.

Palavras-chave: cinema documentário; processo criativo; ato teórico; Heloísa Passos.

ABSTRACT

This dissertation starts from the following problem: how the worldview and the ethical limits that documentary filmmakers impose themselves drives the creative processes in contemporary documentaries from Paraná, assuming that even those who create spontaneously react in favor or against the reigning conception of their time? In this way, the objective of the investigation is to analyze the creation process of a filmmaker from Paraná, Heloisa Passos, and what is considered to be the set of more sensitive and specific issues of her documentary practice: the relationship between ethics and aesthetics established in the act of filming with the other, a relationship that tenses up the entire creative process, since the writing of the screenplay that will guide the filming, whether or not to use interviews and the level of interference and participation that the actors will have in the film. The corpus focuses specifically on the film *Building Bridges* (2017) directed by Heloisa Passos. The methodological approach used will be the *Filmmaker's Theory*, in addition to an intense literature review on the trajectory of documentary cinema and on its role in Paraná cinematography. It should be noted that the methodology also includes film analysis and qualitative interview with the director.

Keywords: documentary cinema; creative process; theoretical act; Heloisa Passos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 6'13".....	50
FIGURA 02 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 7'58"	50
FIGURA 03 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 01:06:30	51
FIGURA 04 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 19'05"	54
FIGURA 05 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 43'43"	56
FIGURA 06 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'23"	57
FIGURA 07 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'36"	57
FIGURA 08 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'34"	57
FIGURA 09 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'45"	57
FIGURA 10 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'15"	58
FIGURA 11 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'46"	58
FIGURA 12 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'23"	58
FIGURA 13 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'51"	58
FIGURA 14 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'40"	59
FIGURA 15 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'53"	59
FIGURA 16 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 14'40"	59
FIGURA 17 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 21'58"	59
FIGURA 18 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 56'28"	61
FIGURA 19 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 02'18"	62
FIGURA 20 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 04'57"	62
FIGURA 21 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 15'19"	63
FIGURA 22 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 15'23"	63
FIGURA 23 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 15'42"	63
FIGURA 24 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 53'24"	64
FIGURA 25 – Frame do documentário <i>Construindo Pontes</i> 32'45"	65
FIGURA 26 – Frame do documentário <i>Entre Lá e Cá</i> 14'31"	69
FIGURA 27 – Frame do documentário <i>Entre Lá e Cá</i> 10'16"	70

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 – Documentários Paranaenses selecionados nas quatro edições do DOCTV.....	39
TABELA II: Projetos selecionados pra o Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo.....	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. FAZER A TEORIA DO CINEMA A PARTIR DOS CINEASTAS: UMA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA EM PRÁXIS	9
1.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO PRÁXIS, UNIÃO INDISSOCIÁVEL ENTRE TEORIA E PRÁTICA.....	9
1.2 TEORIA, ATO TEÓRICO OU DIMENSÃO TEÓRICA INDISSOCIÁVEL DA PRÁXIS ARTÍSTICA? DISTINÇÕES NECESSÁRIAS SOBRE A OPERACIONALIZAÇÃO DE REFLEXÕES E CONCEITOS PRESENTES NOS FILMES	11
2. O DOCUMENTÁRIO E A QUESTÃO DA ÉTICA	16
2.1. O DOCUMENTÁRIO E SEUS MODOS DE REPRESENTAÇÃO.....	16
2.2 DOCUMENTÁRIO: UMA PRÁXIS INSPIRADA PELA ÉTICA REALISTA.....	18
3. A TRAJETÓRIA DE HELOISA PASSOS E AS CONEXÕES COM O CINEMA PARANAENSE	28
3.1 CRÍTICA SOCIAL E UMA NOVA FORMA DE PRODUZIR DOCUMENTÁRIOS..	30
3.2 A CRISE NOS MECANISMOS DE FINANCIAMENTO E A RETOMADA DA PRODUÇÃO NOS ANOS 1990.....	35
3.3 O DOCUMENTÁRIO PARANAENSE NA ATUALIDADE – SÉCULO XXI	37
4. A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO METODOLÓGICO DE ANÁLISE	43
4.1 <i>CONSTRUINDO PONTES</i> (HELOISA PASSOS, 2017) – DE UM FILME CONTEMPLATIVO A UM FILME PERFORMÁTICO	43
4.1.1 Como Filmar um Inimigo Familiar e Íntimo?	48
4.1.2 Sobre (Des)Interesses e Pontes entre Documentarista e Documentado	52
4.1.3 – Reflexão Sobre Aspectos Processuais Como Instrumento Narrativo.....	56
4.1.4 A Dimensão Poética: Memórias Submersas	61
4.2 PENSAR O PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA ALÉM DO FILME: RECORRÊNCIAS EM <i>VIVA VOLTA</i> (2005), <i>ENTRE LÁ E CÁ</i> (2012) E <i>CONSTRUINDO PONTES</i> (2017).....	66
4.3 FILMAR A INTIMIDADE COMO ATO POLÍTICO: REFLEXÕES SOBRE OS ATOS E PENSAMENTOS TEÓRICOS DE HELOISA PASSOS.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79

REFERÊNCIAS	85
APÊNDICE A: Ficha de análise fílmica do documentário <i>Construindo Pontes</i> (2017)	92
APÊNDICE B: Transcrição da entrevista com a cineasta Heloisa Passos, realizada no dia 13 de julho, pela plataforma Zoom	99
APÊNDICE C: Ficha de análise fílmica do documentário <i>Viva Volta</i> (2005)	124
APÊNDICE D: Ficha de análise fílmica do documentário <i>Entre Lá e Cá</i> (2012)	129
APÊNDICE E: Modelo de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)	135
APÊNDICE F: Filmografia de Heloisa Passos	137

INTRODUÇÃO

Como filmar o inimigo íntimo? Como enfrentar o risco da cumplicidade moral quando a posição política que desejamos combater é defendida por um adversário que amamos e com quem dividimos a intimidade familiar? Essas são as principais questões que me instigam na análise desenvolvida ao longo dessa dissertação sobre o documentário *Construindo Pontes* (2017), dirigido pela cineasta curitibana Heloisa Passos.

Construindo Pontes é o primeiro longa-metragem dirigido pela cineasta, que além de já ter dirigido outros documentários de curta metragem e uma série documental, tem uma trajetória consolidada como diretora de fotografia¹. Tendo como pano de fundo o impacto ambiental causado pela construção da Usina da Itaipu e a crescente polarização política que ‘racha’ o país a partir de 2015, o documentário aborda a relação entre a cineasta e seu pai. Ela é uma artista, lésbica, de esquerda, que entende o impeachment da presidente Dilma Roussef como um golpe contra a democracia e condena as arbitrariedades cometidas pela Operação Lava Jato. Ele é um engenheiro civil que viveu seu auge na carreira durante a ditadura militar no Brasil, defende o impeachment e a Operação Lava Jato.

Este trabalho investiga como as formulações teóricas e éticas de Heloisa Passos e a relação de alteridade que estabelece com o pai sustentam a intervenção da cineasta, buscando perscrutar como essas questões reverberam no uso concreto de formas, modos e técnicas.

A análise aqui levada a termo parte da suposição de que a relação de alteridade que a cineasta constrói com o pai e a compreensão de que a democracia deve abrigar o embate e o dissenso em seu interior agem como força mobilizadora que impulsiona e dá coesão a um conjunto de decisões estéticas e estratégias narrativas, que compreendo como uma estética da *intimidade em dissenso*.

O pressuposto que impulsiona essa investigação é a compreensão de que a realização cinematográfica é um tipo de *práxis*, que une, de forma indissociável, as dimensões teórica e prática.

¹ A filmografia de Heloisa Passos foi anexada ao apêndice da dissertação.

Compreendo que “os modos de fazer são formas de pensamento” (COMOLLI, 2008. p. 6) e que mesmo “quem cria espontaneamente reage a favor ou na contracorrente da concepção reinante de sua época” (AUMONT, 2004. p. 12). Investigar como as dimensões teórica e prática se vinculam contribui para uma melhor compreensão do ato de realização e do cinema.

Além da revisão de literatura sobre a trajetória do cinema documentário e sobre o seu papel na cinematografia paranaense, a metodologia de pesquisa adotada nesta investigação também abrange análise fílmica e entrevista qualitativa semi-estruturada, visto que não parto de um roteiro inteiramente pré-definido, mas defino questões pontuais de acordo com o tema e objeto de minha pesquisa. Optei por este tipo de entrevista por permitir maior adaptação e flexibilidade conforme o rumo do diálogo com a cineasta.

Para entender melhor o processo de criação de *Construindo Pontes* e investigar possíveis recorrências de formas e abordagem, a análise também se debruçou sobre outros dois documentários de curta-metragem dirigidos pela cineasta: *Viva Volta* (2005) e *Entre Lá e Cá* (2012). Essa seleção privilegiou os documentários de curta-metragem que não foram realizados sob encomenda para projetos artísticos mais amplos, como é o caso *Birdie* (2015) e *Karollyne* (2015) produzidos para o Field of Vision² e *Panmela Castro* (2012) produzido para o Focus Forward Films³.

Assisti *Construindo Pontes* pela primeira em abril de 2018, quando o filme estreou no circuito de sala de cinema em Curitiba. Naquele momento, cursava a especialização em cinema com ênfase em produção da Unespar e no mês anterior tive o módulo sobre Movimentos do Cinema Brasileiro, com a professora Solange Straube Stecz. A avaliação exigida nessa disciplina foi a produção de um artigo sobre o cinema paranaense; desafio que me fez refletir, pela primeira vez, sobre o meu desconhecimento a respeito do cinema produzido pelos meus conterrâneos. O documentário teve um impacto grande para mim naquele momento por causa da conjuntura política e por reconhecer pontos em comum com a relação que tenho com o meu pai. Mais tarde, em setembro de 2019, conheci Heloisa Passos quando ela ministrou o módulo de direção na Oficina de Cinema

² *Field Of Vision* é uma produtora de documentários que pertence ao grupo First Look Media, assim como a agência de notícia The Intercept.

³ Parceria entre a GE e a Cinelan para a produção de 30 documentários de três minutos sobre pessoas ou organizações cujos esforços inovadores tiveram um impacto positivo significativo na humanidade. Foram convidados cineastas independentes premiados internacionalmente.

Documentário organizada pelo Festival Internacional do Documentário Estudantil (Fidé Brasil). Desde esse primeiro contato, a artista se dispôs a discutir comigo seu processo de criação de forma bastante aberta e franca.

A abertura de Heloisa Passos nesse primeiro contato foi decisiva para que eu selecionasse *Construindo Pontes* como parte do *corpus* de pesquisa. Entretanto, a decisão de assumir a análise do processo de criação desse documentário como foco da dissertação veio apenas na banca de qualificação, instigada pelos membros convidados, pela sugestão de aprofundar a análise dos conceitos e reflexões içados na entrevista. Como essa é uma investigação que se interessa pelo processo e não apenas pelo produto final, é justo que eu mantenha registrado nessa introdução, ainda que de forma sucinta, parte do caminho trilhado. Inicialmente, havia selecionado como *corpus* de análise seis documentários⁴ de longa-metragem que ‘encabeçam’ a mostra *Mirada Paranaense do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba*. Essa seleção sofreu algumas alterações no decorrer da pesquisa até a decisão de concentrar a análise no processo de criação de *Construindo Pontes*.

A análise fílmica é uma metodologia, de certa forma, protagonista e que serve como base para essa pesquisa. Os três filmes que compõem o *corpus* foram decompostos a partir da dinâmica narrativa (cenas ou sequências), tendo como principal referência as contribuições de Manuela Penafria (2009) no artigo *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*.

A análise fílmica priorizou aspectos internos dos documentários, buscando compreender o uso de determinados recursos/conceitos cinematográficos, as estratégias por trás das sensações e sentidos que experienciei enquanto assistia aos filmes, além de também buscar identificar a voz⁵ que poderia caracterizar cada parte, segundo os critérios propostos por Bill Nichols (2006) para a classificação de documentários. A ficha de análise dos três documentários foi anexada no apêndice da dissertação. Ao longo da

⁴ Durante a especialização, realizei um levantamento nos guias de programação das oito edições do *Olhar de Cinema*, que revelou um predomínio do documentário na escolha dos filmes de longa-metragem que encabeçam a seleção dessa mostra. Nas oito edições do Festival, a mostra *Mirada Paranaense* selecionou apenas uma ficção de longa-metragem, seis documentários de longa-metragem e um de meia-metragem.

⁵ A voz no documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes invisíveis e nem pelas vozes visíveis, representadas pelos atores sociais que falam pelo (no) filme. A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o/a realizador/a.

dissertação, discorro sobre os aspectos que percebi como prioritários na análise, propondo conexões entre os elementos. Na análise de *Construindo Pontes*, busquei fazer conexão com as condições de produção e o contexto social e político. Com *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*, optei por analisar apenas os elementos internos, direcionando a investigação para a identificação de possíveis recorrências de forma e abordagem que pudessem subsidiar a análise do longa-metragem.

Juntamente com a análise fílmica, a pesquisa também utiliza a entrevista com a cineasta como ferramenta metodológica e se apoia na abordagem proposta pela Teoria de Cineastas para investigar a perspectiva teórica de Heloisa Passos diante de seus atos artísticos criadores. A abordagem proposta por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015)⁶ enfatiza a importância de utilizar fontes diretas – sejam os filmes ou manifestações orais e escritas dos cineastas – como forma de aproximar a teoria do cinema da reflexão desses realizadores sobre suas próprias obras e sobre o cinema.

As entrevistas ou depoimentos de realizadores são considerados fontes diretas importantes para a Teoria de Cineastas⁷. São também uma prática bastante comum no campo do cinema documentário, assim como no exercício do jornalismo – que é minha área de formação e onde atuo há 10 anos junto à comunicação sindical. Seu uso também é frequente no âmbito da pesquisa acadêmica, especialmente vinculado à metodologia da História Oral.

Realizei uma entrevista com a cineasta, que ocorreu por videoconferência devido à necessidade de isolamento social imposto pela pandemia do novo Coronavírus. A entrevista foi gravada utilizando a plataforma de videoconferência, transcrita e anexada na íntegra no apêndice da dissertação. A principal referência para a realização da entrevista, da transcrição e da análise dos dados foi o artigo de Eduardo Ferreira Veras (2017), que enfatiza a necessidade de o pesquisador se manter consciente sobre os

⁶ Em 2015, quando o artigo foi publicado, os autores ocupavam a coordenação do Grupo de Trabalho Teoria de Cineastas da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento. Atualmente, o GT é coordenado por Manuela Penafria, André Rui Graça e Maria do Rosário Lupi Bello.

⁷ Em entrevista a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho (2020), Manuela Penafria fala sobre a importância do uso de entrevistas em sua tese de doutorado, rejeitando a proposta de estabelecer hierarquia entre as fontes de pesquisa. Para maiores informações sobre o conteúdo completo dessa entrevista, consultar: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857/54881>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

procedimentos metodológicos utilizados e sobre o caráter relacional da entrevista, que emerge como “um texto tramado a dois, em um contexto particular, segundo interesses em vigência naquele determinado momento” (VERAS, 2017, p. 9). A condução da entrevista prezou pelo clima de solidariedade profissional, ao mesmo tempo sincero e fraterno, com atenção à fala da cineasta. Na transcrição, busquei preservar, mais do que a literalidade, “os sentidos originais do que foi contado” (VERAS, 2017, p. 10). Na etapa seguinte, de análise da entrevista transcrita, também almejei observar a coerência interna, em relação com outras fontes e com o contexto histórico-social.

Compartilho da compreensão, defendida por Graça, Baggio e Penafria (2015), de que a criação cinematográfica é essencialmente coletiva e de que argumentistas, montadores, diretores de fotografia, *sound designers*, entre outros, devem ser incluídos no que se compreende por cineasta. Faço a opção de entrevistar Heloisa Passos nesse trabalho porque ela acumula diversas funções e se trata de um documentário filmado na intimidade, praticamente sem equipe. A cineasta gravou as primeiras diárias sozinha, depois contou com a ajuda da companheira Tina Hardy – produtora e uma das montadoras do filme – na supervisão das câmeras e só nas últimas gravações incluiu também um técnico de som à equipe. Além disso, as diretoras e diretores também são mais frequentemente convidados a refletir sobre as escolhas éticas em debates realizados durante a exibição dos filmes, cursos de formação ou em entrevistas à imprensa.

A pesquisa que abrange esta dissertação se relaciona com as preocupações e focos de interesse desenvolvidos durante a Especialização. Estudar o documentário e o cinema paranaense também tem o objetivo de contribuir com os esforços das pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam a esses temas. Apesar do aumento da produção audiovisual e das iniciativas voltadas para sua e divulgação, o cinema paranaense ainda é pouco pesquisado. Na Unespar, destaca-se projeto de pesquisa sobre *Os Pioneiros do Cinema Paranaense*⁸, coordenado pelo professor Rafael Tassi

⁸ Trata-se de um Projeto de Pesquisa coletiva do GT Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (Unespar - campus de Curitiba II/FAP) e intitulado ‘*Os Pioneiros do Cinema Paranaense*’, subvencionado pelo Edital 016/PRPPG - Unespar (Apoio à Pesquisa Básica e Aplicada - Fundação Araucária). A pesquisa se constituiu em um amplo levantamento dos cineastas pioneiros no Paraná, buscando suprir uma lacuna de estudos historiográficos nesta área. Os cineastas pesquisados foram: Anníbal Requião (1875-1929),

Teixeira. Na Universidade Federal do Paraná, além do projeto de pesquisa sobre *História e arte no Paraná*, coordenado pela professora Rosane Kaminski, temos a pesquisa de doutorado intitulada *Geração Cinemateca: a produção cinematográfica curitibana a partir da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1976-1986)*, desenvolvida por Luciane Carvalho, com orientação do professor Pedro Plaza Pinto. Na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Ana Claudia Camila Veiga de França desenvolve a tese de doutoramento intitulada *Mulheres no Cinema em Curitiba (1977-1989): práticas, saberes e sociabilidades*, com orientação de Ronaldo de Oliveira Corrêa. Há, ainda, na Universidade Tuiuti do Paraná, a dissertação de mestrado intitulada *Subjetividade (feminista) indireta livre na construção de um contracinema em Curitiba*, defendida por Anna Paula Zétola em 2020, com orientação do professor Fábio Raddi Uchôa.

Também convém ressaltar o conjunto significativo de pesquisas que se dedicam à análise de processos criativos no cinema documentário. Entre as pesquisas que se propõem a refletir sobre os processos a partir da realização de um documentário, destaco as contribuições dos artistas-pesquisadores Douglas da Silva Barbosa (2010), Eduardo Tulio Baggio (2014), Renata Meffe (2016) e Maria Guiomar Pessôa Ramos (2018). Destaco também artigos recentes que abordam questões éticas e estéticas relacionadas ao ato de filmar o outro, como as contribuições de Fernão Pessoa Ramos, (2018); Daniel Brandi Couto (2018), Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (2018) e Gustavo Soranz (2018).

Para dar conta de responder às questões e objetivos inicialmente delineados, esta dissertação é estruturada por quatro capítulos que se interconectam. No primeiro capítulo, discorro sobre o conceito de processo de criação enquanto *práxis* artística e sobre a abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, dialogando com as contribuições de Adolfo Sánchez Vázquez (2007), Jaques Aumont (2001; 2008), além de André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015).

No segundo capítulo, apresento a compreensão do documentário como um tipo distinto de filme, destacando as proposições que apontam para uma relação intrínseca entre o posicionamento ético dos realizadores e as técnicas, as linguagens, os modos,

Hikoma Ujihara (1882 – 19720), Arthur Rogge (1886 - 1974), João Baptista Groff (1897-1970), Wladimir Kozák (1897 - 1979), José Cleto (1901 – 1972) e Eugênio Felix (1907-1970).

as vozes usadas na obra fílmica. Neste sentido, Fernão Pessoa Ramos (2005; 2008) e Bill Nichols (2006) serão trazidos para a discussão com o intuito de se referir ao documentário como forma específica de representação que traz um saber, na forma de asserções, sobre o universo que compartilhamos.

O terceiro capítulo debate o espaço ocupado pelo documentário na cinematografia curitibana e paranaense, situando a trajetória de Heloisa Passos nesse contexto regional de produção.

O 'coração' desse percurso analítico encontra-se no quarto capítulo, que está dividido em três partes/sub-capítulos. Na primeira parte, discorro sobre os aspectos que percebi como prioritários na análise fílmica de *Construindo Pontes*. Como já mencionado nessa introdução, priorizei conexões entre elementos internos do filme, mas também fiz relações com as condições de produção e o contexto social e político em que o documentário foi feito. Na segunda parte, desenvolvi a análise dos curtas-metragens *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*, direcionando a investigação para a identificação de possíveis recorrências de forma e abordagem que pudessem subsidiar a análise do longa-metragem. Na terceira parte, estabeleço diálogos entre os conceitos identificados por meio da experiência de visionamento do filme e as reflexões sobre o processo de criação expressas verbalmente pela artista nas entrevistas.

É importante ressaltar que este trabalho não busca explicar a obra de Heloisa Passos, nem servir como mediação para o pensamento da artista. Assumo como pesquisadora o risco de também me expor ao papel de criadora – ao lado de outra criadora, a cineasta – para trazer novos olhares para a teoria do cinema, a partir da investigação do processo de criação e da aproximação com a perspectiva teórica da cineasta diante de seus atos artísticos criadores. As conclusões obtidas nesse tipo de pesquisa sempre serão, como propõem Manuela Penafria, Henrique Vilão e Tiago Ramiro (2016, p. 95), resultado de uma relação complexa entre a condição de espectador(a) – e, ao mesmo tempo, de investigador(a) –, o posicionamento expresso pela cineasta (em entrevistas ou documentos escritos) e os seus filmes. Trata-se de uma perspectiva que não tem a pretensão de esgotar o debate sobre a obra da cineasta e os conceitos desenvolvidos. O desafio terá valido a pena se as pontes criadas nessa dissertação contribuirão, mesmo que indiretamente, para que as reflexões próprias do

fazer cinematográfico tensionem conceitos já estabelecidos, trazendo novas vozes e perspectivas para a pesquisa científica no campo das artes e do cinema.

1. FAZER A TEORIA DO CINEMA A PARTIR DOS CINEASTAS: UMA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA EM PRÁXIS

1.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO PRÁXIS, UNIÃO INDISSOCIÁVEL ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Parto do princípio de que o processo de criação artística é uma forma de *práxis*, compreendida como atividade humana que une, de forma indissociável, as dimensões teórica e prática. Um filme é sempre resultado de um processo de trabalho, geralmente desenvolvido de forma coletiva, que, além de unir teoria e prática, também é síntese da união entre a subjetividade criadora do(s) artista(s) e a objetividade do mundo natural e social que lhe é externo.

Adolfo Sánchez Vázquez (2007) propõe pensar em níveis distintos de *práxis*, diferenciando a *práxis* “reflexiva” ou “criativa” da “*práxis* espontânea”. Por estar presa à dimensão prático-utilitária, e, sob o domínio do capital, essa última é compreendida como uma ação alienada, quando o produto que resultou desse processo torna-se uma força independente e estranha a quem o produziu. A análise proposta pelo autor, a partir da tradição marxiana, dá subsídios para compreender outras formas de *práxis* para além do trabalho, como a *práxis* artística e a *práxis* política.

Também é a partir do conceito de *práxis* que Kathleen Coessens (2013) se propõe a pensar a criação artística. A relação que o artista estabelece com outros artistas, críticos e amigos e a partir da qual reflete sobre suas produções é uma das dimensões dessa rede, que também é formada pelo corpo do artista; seu conhecimento pessoal; o ambiente; as possibilidades culturais – presentes no fundo do ato criativo do artista.

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as – muitas vezes implícitas – relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio ‘conhecimento artístico’. Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico. No entanto, isso não é um processo simples de teoria. A dificuldade surge em como coletar a descontinuidade e justaposição de conhecimento(s) em uma totalidade coerente ou pelo

menos compreensível para que possa ser comunicável à sociedade (COESSENS, 2013, p. 8).

Há um paralelo interessante entre o conceito de *práxis*, como desenvolvido por Sánchez Vázquez (2007), e a discussão proposta por Aumont (2004) em *As Teorias dos Cineastas*. Apesar das perspectivas teóricas distintas, os dois pesquisadores apontam para a conexão indissociável entre teoria e prática. Para Aumont (2004), não há criação isenta de teoria e mesmo os cineastas que criam espontaneamente irão reagir a favor ou na contracorrente da concepção reinante de sua época.

Gilles Deleuze (1999) também é um marco nessa discussão sobre processos de criação, especialmente no que se refere ao cinema:

Digo que faço filosofia, ou seja, tento inventar conceitos. Se digo, vocês que fazem cinema, o que é que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos – não é assunto de vocês –, mas blocos de movimentos/duração. Caso se fabrique um bloco de movimentos/duração, talvez se esteja fazendo cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta história com blocos de movimentos/duração. A pintura inventa todo um outro tipo de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimentos/duração, mas blocos linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, tão particulares quanto. Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criativa. Não vejo tanta oposição entre as ciências e as artes (DELEUZE, 1999, p. 3-4).

A aproximação proposta por Deleuze entre a criação nas ciências e nas artes é chave para compreender o processo de criação como sendo também um exercício de teorização, no qual são colocadas à prova as concepções estéticas, ideológicas e teóricas dos realizadores. Essa aproximação encontra respaldo nas reflexões de Jacques Aumont (2004), Cecília de Almeida Salles (2010, p. 183) e Manuela Penafria, Henrique Vilão e Tiago Ramiro (2016, p 100). Compartilho do ponto de vista desses pesquisadores de que a teoria está sempre implícita no fazer cinematográfico, ainda que não seja elaborada de forma explícita pelos cineastas através de construções verbais ou escritas.

Com sua percepção e sensibilidade, o artista explora a realidade exterior e desenvolve sua atividade criadora por meio de um longo processo de apropriações, transformações e ajustes. O filme ou obra de arte que resulta desse processo será por

sua vez objetivado (exibido, exposto), mas essa exteriorização raramente permite que se compreenda todo o processo pelo qual foi produzido.

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolvidos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem às vezes explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresenta nem sequer pequenas curvas, que guardem alguma espécie de mistério: distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador (SALLES, 1998, p. 12).

Como aponta Salles, o processo de criação artística é costumeiramente compreendido de duas formas opostas, porém, igualmente reducionistas: como resultado de uma inspiração divina ou da genialidade do artista ou então é descrito como um desencadeamento mecânico de ações que não poderiam ocorrer de outra forma, secundarizando ou apagando as influências exercidas por reflexões teóricas, sugestões ou críticas feitas por outros artistas ou no desenvolvimento de um trabalho coletivo e até mesmo erros ou conflitos causados por situações inesperadas.

Ao longo da história, vários artistas trouxeram aspectos processuais para as suas obras, desafiando a máxima de que o produto esconde o processo pelo qual foi produzido. Filmes como *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *Crônica de um Verão* (1961), de Edgar Morin e Jean Rouch, são exemplos dessa preocupação no cinema documentário.

No campo da pesquisa científica em artes, diferentes propostas metodológicas, como a Teoria de Cineastas e a Crítica de Processo, colocam em evidência o estudo dos processos de criação. Para além de lançar luz e desmistificar a criação artística, são perspectivas que no âmbito da academia e da pesquisa científica buscam tensionar conceitos já estabelecidos, trazendo novos olhares para a compreensão teórica sobre as artes e sobre o cinema, em específico.

1.2 TEORIA, ATO TEÓRICO OU DIMENSÃO TEÓRICA INDISSOCIÁVEL DA PRÁXIS ARTÍSTICA? DISTINÇÕES NECESSÁRIAS SOBRE A OPERACIONALIZAÇÃO DE REFLEXÕES E CONCEITOS PRESENTES NOS FILMES

Interessa a essa pesquisa, em especial, a abordagem proposta pela Teoria de Cineastas pela ênfase em investigar a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus

atos artísticos criadores. Essa proposta de investigação reúne uma rede de pesquisadores em torno do Grupo de Trabalho Teoria de Cineastas da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento – AIM desde 2015 e do Seminário Temático Teoria de Cineastas da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine desde 2016.

A abordagem proposta por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015) enfatiza a importância de utilizar fontes diretas – sejam os filmes ou manifestações orais e escritas dos cineastas – como forma de aproximar a teoria do cinema da reflexão desses realizadores sobre suas próprias obras e sobre o cinema. Além de lançar luz sobre as reflexões e conceitos que fazem parte da dimensão teórica da *práxis* artística, essa proposta de investigação também busca contribuir para que as questões próprias do fazer cinematográfico contribuam para o desenvolvimento da pesquisa científica no campo do cinema e das artes, servindo como alternativa às teorias que se apoiam em conceitos de outras áreas disciplinares.

A Teoria de Cineastas pretende fazer ciência, ou seja, “produzir teoria do cinema a partir dos conceitos e reflexões que permeiam o ato de criação cinematográfica” (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 31). Por isso, convém retomar a discussão proposta por Aumont (2008) e Penafria, Vilão e Ramiro (2016) sobre o que constitui uma teoria e sobre como identificar e operacionalizar as reflexões e conceitos presentes nos filmes.

No artigo *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Aumont (2008) defende que a imagem e a linguagem são meios de reflexão e pensamento, mas que apenas a linguagem pode pretender explicar conceitos e ideias abstratas. Aumont chega à conclusão de que um filme pode ser um “ato teórico”, mas não uma teoria porque não tem a “força explicativa” necessária para abordar conceitos abstratos – característica compreendida como uma das três condições que segundo o autor distinguem a teoria de outros conteúdos de pensamento:

Para além da diversidade das definições possíveis, poderíamos concentrar o significado do termo em torno de três núcleos: a especulação, a sistematicidade, a força explicativa. O que distingue a teoria de outros conteúdos de pensamento é, primeiramente, seu caráter especulativo, em parte desinteressado; a teoria não está imediatamente

nem necessariamente ligada à ação; (...) Especulativa, isto é, dispensando a prova da passagem ao ato, a teoria é, em troca, eminentemente ciosa de sua própria coerência. Uma vez que se trata de colocar em ação capacidades lógicas e, em geral, intelectuais, não se admite que ela possa ser desconexa: uma teoria respeitável deve, por todos os meios, não se contradizer. A teoria não pode, enfim, ao menos potencialmente, eximir-se da pretensão a explicar um fenômeno, por mais misterioso que ele seja (como é o caso das teorias do divino). ‘Explicar’, por sua vez, é um termo difícil, e não há senão uma semelhança superficial entre, de um lado, a explicação de um fenômeno do mundo físico e, de outro, a explicação de um fenômeno social ou espiritual. No primeiro caso, há um argumento definitivo: qualquer que seja a teoria, “a coisa não deixa de existir”, como dizia Charcot, a propósito da histeria; no segundo caso, ao contrário, é a própria teoria, muito frequentemente, que afiança a existência do fenômeno. Sem a teoria freudiana, não somente não teríamos a mesma ideia dos fenômenos ligados ao inconsciente, mas talvez não pensaríamos que existe alguma coisa como o ‘inconsciente’; ou a ‘luta de classes’ sem a teoria marxista, o ‘dispositivo’ sem Jean-Louis Baudry e Christian Metz, para não falar da ‘disseminação’ ou da ‘diferença’ (*différance*). Em suma, em muitos casos, tudo se passa como se a teoria inventasse seu objeto, ou o programasse, ao mesmo tempo que ela o teoriza. Assim, a explicação não visa exatamente um fora absoluto da construção teórica: ela se assemelha, antes, a um aspecto de sua coerência (AUMONT, 2008, p. 6).

De certo modo, o argumento desenvolvido por Aumont (2008) permite que se compreenda a noção de teoria a partir de três níveis distintos. O primeiro, desenvolvido acima, vinculado à tradição escrita e ao rigor e à capacidade de abstração exigidos do pensamento científico. O segundo é o nível do “ato teórico” ou “modelo”, no qual um filme pode apresentar uma hipótese para uma questão que interesse à teoria do cinema. O terceiro nível são as reflexões e conceitos presentes na dimensão teórica da *práxis* artística e, que, como detalhado no início desse capítulo, pode ser mais ou menos consciente.

Utilizo a noção de níveis como forma de facilitar o entendimento, sem a intenção de estabelecer hierarquia ou uma distinção de mérito entre as reflexões. Trata-se, na verdade, de uma diferenciação relacionada com os diferentes objetivos e meios que orientam a prática artística e científica. Em entrevista a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho publicada na Revista Intexto, Manuela Penafria (2020) defende que qualquer filme é passível de investigação pela Teoria de Cineastas, incluindo as produções consideradas comerciais. É um ponto de vista que considero imprescindível,

pois transfere para o pesquisador a responsabilidade de produzir teoria compatível com a academia, reconhecendo também que a escolha dos filmes e dos cineastas a serem investigados corresponde a determinados interesses de pesquisa e ao tipo de cinema que se pretende compreender.

Reafirmo, o investigador tem de fazer a teoria. E a teoria é um pensamento organizado, sistematizado, coerente. A questão é que os cineastas que têm uma espécie de obsessão sobre aquilo que fazem – disso falou também o Jacques Aumont –, se calhar, organizam seu pensamento de uma maneira que está, digamos, dentro da categorização de teoria. E o investigador pode confrontar-se com esse pensamento mais ou menos sistematizado. Mas isso não quer dizer que um pensamento menos sistematizado seja um pensamento menor ou que não seja interessante. Um pensamento pode entrar no cânone do que se chama teoria, ou pode não entrar. E o que é que o investigador tem que fazer? Tem que se preocupar com a sua investigação do ponto de vista da criação de uma teoria do cinema. Não acho que tenha que estar preocupado se o cineasta tem um pensamento coerente ou não. (PENAFRIA, 2020, p. 16. Entrevista concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho).

A partir das contribuições de Aumont (2008) e Deleuze (1999), Penafria, Vilão e Ramiro (2016) chegam a uma síntese sobre o papel do pesquisador que se dedica à análise dos processos criativos no cinema. No filme, os realizadores criam blocos de movimento/duração que colocam à prova suas concepções teóricas e estéticas. Cabe ao pesquisador, por meio da experiência de visionamento desses filmes, criar conceitos, uma vez que são transpostos para a linguagem verbal ou escrita.

Assim sendo, um filme não é uma teoria, é um modelo hipotético que remete para uma teoria, que pode, eventualmente, aplicar-se a todo o cinema, mas, é, sobretudo uma melhor compreensão do cinema. Ou seja, não preenchendo os requisitos de 'teoria', é possível teorizar a partir do filme. E este apresenta ao espectador/investigador uma hipótese – ou, melhor, é este que 'escolhe' a hipótese – a partir da qual pode elaborar uma melhor compreensão do cinema (PENAFRIA, VILÃO e RAMIRO, 2016, p.108).

As conclusões obtidas nesse tipo de pesquisa serão sempre resultado de uma relação complexa entre a condição de espectador-investigador, o posicionamento expresso pela cineasta (em entrevistas ou documentos escritos) e os seus filmes. Como apontam os autores (2016, p. 95), os filmes também possuem autonomia em relação aos

seus criadores, já que os espectadores complementam seu sentido a partir de determinada leitura ou interpretação.

Nesse capítulo introdutório, busquei contextualizar o que compreendo como processo de criação antes de enveredar na discussão sobre as especificidades do cinema documentário e sobre o espaço ocupado por esse gênero na cinematografia paranaense. Ainda que os conceitos desenvolvidos aqui não sejam instrumentais para a análise que será desenvolvida a partir do capítulo 4, são pressupostos metodológicos importantes porque apontam para uma preocupação que norteará toda a dissertação: a compreensão de que não se trata de extrair teoria a partir da prática, ou de confirmar a validade de uma determinada teoria a partir da prática. O que se pretende com essa pesquisa em particular é produzir novas sínteses, trazer novos olhares para a teoria do cinema, a partir da investigação dos processos de criação e de uma aproximação com a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores.

2. O DOCUMENTÁRIO E A QUESTÃO DA ÉTICA

2.1. O DOCUMENTÁRIO E SEUS MODOS DE REPRESENTAÇÃO

Entre os pesquisadores que compreendem o documentário como um tipo distinto de filme, destacam-se as proposições que apontam para uma relação intrínseca entre o posicionamento ético dos realizadores e as técnicas, linguagens e características usadas na obra. Apesar das diferenças entre o pensamento desses pesquisadores, entre os quais se destacam Bill Nichols (2006) e Fernão Pessoa Ramos (2005; 2008), há em comum⁹ a compreensão de documentário como forma específica de representação que traz um saber, na forma de fazer asserções, sobre o universo que compartilhamos.

A noção de argumentação, para Bill Nichols (2006), não está restrita ao que é dito verbalmente. É expressa também na construção dos planos e na relação estabelecida entre eles por meio da montagem; na utilização de aspectos sonoros (som direto, trilha musical, som adicional); no tipo de cronologia narrativa utilizada (flexível, rígida ou em função do argumento), na escolha dos tipos de imagem (imagens de arquivo, fotografias e etc) e no que o autor chama de *voz* ou *modo de representação*.

Para Nichols (2006), há seis tipos principais de modo de representação: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático.

O *modo expositivo* tem como principal característica a construção de uma narrativa aparentemente objetiva através da exposição de dados e argumentos sobre determinada visão de um tema. É comum o predomínio da narração, cabendo às imagens o papel de ilustrar e evidenciar o que está sendo dito.

O *modo poético* coloca em primeiro plano a experimentação estética e a subjetividade, em detrimento da montagem linear e da argumentação.

O *modo observativo* tem no movimento americano do Cinema Direto seu principal expoente. Nesse modo de representação, busca-se diminuir ao máximo a intervenção dos realizadores no registro de determinado tema ou acontecimento. Como uma espécie de “mosca na parede”, o cineasta filma muito em busca de momentos verdadeiros ou

⁹ A importância dada ao caráter indicial da imagem, particularmente intensa no cinema documentário, também é ponto em comum entre esses pesquisadores. O momento da captação, a indicialidade entre as imagens e mundo e a dimensão da tomada são apontados por Ramos (2005) como fator fundamental na distinção do documentário.

significativos, que serão transformados em narrativa no momento de edição.

O modo de representação *participativo* parte do pressuposto de que é impossível construir uma narrativa objetiva e por isso o documentário deve mostrar as interferências geradas pelo realizador, evidenciando assim que se trata de uma representação subjetiva da realidade. É marcado pelo uso de entrevistas e outras formas de intervenção mais diretas, como mostrar a equipe de filmagem no quadro, por exemplo.

No *modo reflexivo*, a escolha dos métodos e procedimentos usados para a construção do documentário é colocada em evidência, chamando atenção do espectador para as convenções que regem o cinema documentário e para a construção da representação de realidade feita pelo filme.

Já no *modo performático*, o ponto de vista subjetivo do realizador é o centro do que será documentado, enfatizando seu envolvimento pessoal com o tema.

A distinção entre esses modos diz respeito à visão de mundo do realizador, sua relação com o tema e a escolha do modo de representá-lo. Cada modo de representação emerge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com os outros modos. O desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo surge também em resposta ao desenvolvimento técnico, como ocorreu nos anos 1960 com o som sincrônico, mas não deve ser entendida de forma automática ou determinista. A percepção dos limites do modo anterior surge, em grande medida, da sensação de que é necessário representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento (NICHOLS, 2006, p. 168).

Ao agrupar os documentários a partir critérios ético-formais, essa tipologia propõe uma revisão da história do cinema documentário a partir de uma perspectiva evolutiva que não pode ser compreendida, entretanto, de maneira apenas cronológica. Os seis tipos continuam vivos na produção contemporânea, sendo possível identificar modos de representação distintos em um mesmo documentário.

Ramos (2005; 2008) dialoga com os modos de representação propostos por Nichols (2006), mas avança ao deslocar a ênfase da intenção argumentativa rumo a uma compreensão mais ampla sobre a constituição de campos éticos. Essa distinção permite avançar na compreensão da ética não apenas como modalidade discursiva, mas como um conjunto de perspectivas teóricas, métodos de abordagem e mediação que sustentam

a intervenção do documentarista e tem implicação na prática de realização cinematográfica (BARBOSA, 2010; BAGGIO, 2014).

O autor sugere quatro campos éticos: missão ética educativa; ética do recuo, ética participativo-reflexiva e ética modesta.

Compartilho do ponto de vista desses teóricos no que diz respeito à compreensão de que a distinção entre ficção e o documentário não se resume às técnicas e linguagens usadas; a diferença está essencialmente na responsabilidade ética que o documentário deve ter ao fazer afirmações sobre pessoas e aspectos do mundo em que vivemos.

2.2 DOCUMENTÁRIO: UMA PRÁXIS INSPIRADA PELA ÉTICA REALISTA

É preciso reconhecer, como aponta Robert Stam (2000), que a estética realista é anterior à invenção do cinema, com raízes em outras artes, e marcada pela disputa teórica entre diferentes correntes do pensamento que, apesar dos pressupostos e compreensões radicalmente distintas, partem da compreensão comum sobre a existência de uma realidade exterior objetiva, que é possível ser conhecida não apenas pela ciência, mas também pela dimensão da sensibilidade estética, ou seja, da subjetividade.

[...] o problema da percepção refere-se à relação existente entre as nossas experiências interiores e o mundo exterior. A esta relação pode responder-se de diversos modos: que para além do mundo físico existe o mundo da percepção (realismo crítico) ou, mais platonicamente, que as ideias são mais reais do que as coisas e têm uma existência efectiva (realismo ontológico) ou que o mundo real coincide com o mundo da percepção e que é independente do sujeito (realismo ingênuo). A experiência do erro pode levar-nos a reconhecer que é ao conhecimento científico (às ciências) que está reservado o papel de descreverem um mundo, independente da mente humana (realismo científico) (PENAFRIA, 2004, p. 6-7).

No artigo *Em Busca do Perfeito Realismo*, Penafria (2005) propõe que a teoria realista do cinema seja compreendida como uma questão dependente da disciplina de ética, na medida em que não trata do que o cinema é, mas essencialmente do que deveria ser. Desloca-se assim o debate da investigação sobre a essência do cinema e o reposiciona no campo da responsabilidade que o cineasta tem para com os espectadores e para com as pessoas com quem filma. Essa proposta me parece especialmente

transformadora por possibilitar que o realismo deixe de ser compreendido como inerente ou intrínseco ao dispositivo, abrindo margem para que seja encarado em sua dimensão humana.

Os pensamentos de Bazin e Kracauer induzem-nos a pensar que o projeto de realismo que o filme documentário encerra, pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a realidade da representação, mas a ética da representação (PENAFRIA, 2005, p. 11).

O início da tradição realista no cinema surge com o cinematógrafo e com os pioneiros do primeiro cinema¹⁰ que, fascinados pela força indicial da imagem em movimento e em parte influenciados pela concepção positivista sobre a neutralidade da técnica, dedicaram-se ao registro de manifestações da vida humana, atividades e ações do mundo, desfiles de autoridades, cenas urbanas e de multidões.

O contributo dos pioneiros das imagens em movimento para a unidade do filme documentário foi mostrar a capacidade do aparelho cinematográfico de dar a ver o mundo, seja aquele a que temos acesso pelos nossos sentidos, seja aquele que de nós é distante, seja aquele que está ao nosso lado e que, por qualquer dificuldade, não vemos. Assim, é o registro *in loco* que encontramos nos inícios do cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário. E, se esta é a sua raiz, só mais tarde o seu florescimento assumirá contornos próprios (PENAFRIA, 1999, p. 38).

A partir da década de 1920, os precursores do cinema documentário irão contribuir de forma decisiva para fixar as bases da tradição realista do cinema. Dudley Andrew (2002) argumenta que há em comum no pensamento de cineastas como John Grierson e Paul Rotha, Jean Vigo e Dziga Vertov a defesa do realismo intimamente ligado à compreensão sobre a função social da arte. A oposição a alguns pilares do cinema de

¹⁰ A partir dos anos 1970, a pesquisa sobre os pioneiros do cinema ganhou força e vem questionando a caracterização clássica que costuma apresentar essa produção como inferior ou primitiva. A partir das contribuições de André Gaudreault e Tom Gunning, Flávia Cesarino Costa (2006) compreende a produção dos pioneiros como dividida em duas fases: a primeira vai de 1894 até 1903 e é caracterizada pelo predomínio de filmes de caráter documental, as atualidades, na qual prevalece o objetivo de *mostrar* ao invés de *narrar*, sendo a maioria de plano único. Na segunda fase, de 1903 até 1907, os filmes de ficção começam a ter múltiplos planos, com narrativas que estabelecem causais e temporais entre eles, superando em número as atualidades (COSTA, 2006, p. 24-25).

ficção destinado ao entretenimento está relacionada com a compreensão de que o cinema pode contribuir para uma nova consciência sobre nossa percepção cotidiana da vida e sobre nossa situação social.

Para Manuela Penafria (1999, p.39), *Nanook do Norte* (1922) de Robert Flaherty (1884-1951) e *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov (1895-1954) marcam o início da história do cinema documentário. Segundo a autora, esses dois realizadores e suas obras – as duas com filmagem *in loco* – abrem caminho para definir a principal característica do gênero: o posicionamento de que é absolutamente essencial que esse tipo de filme diga respeito ao mundo que existe fora dele.

O método proposto por Flaherty é marcado pela defesa da filmagem *in loco*, em oposição à gravação em estúdio, e pela negação do sistema de estrelas desenvolvido pelos estúdios de Hollywood em defesa do ator original ou nativo. Entretanto, como aponta Silvio Da-Rin (2008) não há no pensamento de Flaherty uma negação da intervenção e manipulação que são inerentes ao ato de criação de um discurso, como é a criação de um filme. Para além da inovação no método que propunha uma longa estadia em campo e interação com as pessoas reais que fariam parte do filme, Flaherty também inova em relação aos filmes de viagem e outros filmes de inspiração realista produzidos pelos pioneiros do primeiro cinema por incorporar estratégias narrativas desenvolvidas pelos filmes de ficção. “Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme” (DA-RIN, 2008, p. 47). Essa intervenção se dá tanto na filmagem, com a encenação para a câmera de hábitos antigos já em desuso pelo povo *inuit*¹¹, quanto na montagem com a ordenação de planos buscando construir uma tensão dramática.

Crítico ferrenho ao caráter ilusionista do cinema baseado na montagem narrativa, que considerava contaminado pelo teatro e pela literatura burguesas, Dziga Vertov propunha a criação de um novo cinema sem participação de atores ou de qualquer forma de dramatização. Seu método defendia que as filmagens fossem feitas sem a repetição de tomadas para captar fatos vivos e gestos espontâneos das pessoas no momento em que não estão interpretando.

¹¹ Etnia indígena esquimó que habita as regiões árticas do Canadá.

Vida de improviso é a marca das imagens de Vertov, no que estas imagens estão voltadas para a intensidade da tomada. O 'cine-olho' não lida com qualquer imagem, ele deve manipular, montar, somente imagens da vida, da vida em seu acontecer imprevisto, não encenado, indeterminado e ambíguo. A noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho. (RAMOS, 2001, p. 10).

Essa concepção da câmara como uma expansão do olho humano não pode ser confundida com uma defesa da neutralidade ou da não intervenção. Como enfatiza Da-Rin (2008, p. 117), o método de Vertov se organiza em torno da contradição entre factualidade e montagem. Contagiado pelo clima de efervescência política e cultural após a revolução de 1917 na Rússia, Vertov vai defender que a capacidade do Kino-Pravda (Cinema Verdade) revelar o mundo estava diretamente relacionada ao processo de criação, interpretação e manipulação das imagens no que chamava de montagem ininterrupta, que se expressava na pesquisa, na filmagem e na montagem propriamente dita com o uso de combinações e justaposições de imagens e sons.

O final da década de 1920 também será marcado pela produção de filmes que unem o interesse pelas manifestações de vida urbana, especialmente nas grandes metrópoles, com a experimentação estética e a subjetividade das vanguardas modernistas. O documentário *Chuva* (1929), de Joris Ivens (1898-1989) é um dos expoentes do modo poético (NICHOLS, 2006), vertente, que coloca em primeiro plano a experimentação estética e a subjetividade, em detrimento da montagem linear e da argumentação.

Os filmes de Flaherty terão uma influência decisiva para o documentarismo britânico dos anos 1930. Liderado por John Grierson (1898-1972), o movimento será responsável por fixar o documentário como um campo próprio, a partir da criação de uma base institucional fundamentada no patrocínio governamental e na definição de uma convenção sobre os métodos e práticas que, com o tempo, serão consolidadas como características do documentário clássico.

Os filmes e os escritos de Grierson e demais realizadores ligados à *Film Unit* propunham um tratamento criativo das histórias retiradas do mundo, que deveriam ser gravadas *in loco* e com atores nativos, após um longo período de convivência do cineasta

no ambiente e com as pessoas do lugar. Para além desses pontos em comum com o método inaugurado por Flaherty, os temas passarão a privilegiar questões sociais ligadas ao meio urbano-industrial e os filmes irão incorporar uma forte finalidade social ligada à preocupação de educar as massas para a cidadania (DA-RIN, 2008, p 75).

John Grierson é responsável também pela escolha do termo “documentário” que viria a designar um vasto conjunto de filmes (PENAFRIA, 1999, p. 47). O diretor brasileiro Alberto Cavalcanti aponta que entre as motivações para a escolha do termo, utilizado por Grierson pela primeira vez em 1926 ao se referir ao filme *Moana* de Robert Flaherty, estava a necessidade de legitimação e de angariar apoio e financiamento junto às instituições públicas.

A palavra documentário tem um sabor de poeira e tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia se chamar Neo-Realista - antecipando o cinema italiano de após a guerra - replicou que a sugestão de um ‘documentário’ era um argumento muito precioso junto ao governo conservador (CAVALCANTI, 1953, p. 61 *apud* BAGGIO, 2014, p. 51).

Apesar das diferenças entre essas propostas, a montagem será entendida como um elemento central nos documentários dos anos 1920 e 1930. Em Dziga Vertov e Joris Ivens, as cenas do real serão fragmentadas e remontadas, utilizando padrões formais e ritmos, em busca de novos sentidos. Já no documentário clássico, a montagem narrativa, semelhante à usada no cinema clássico ficcional, é usada especialmente para dar continuidade à exposição do argumento (NICHOLS, 2006).

O realismo adquire uma renovada urgência na década de 1940, como resposta às atrocidades vividas durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Robert Stam (2000), é comum que os livros sobre a teoria do cinema reduzam ou esqueçam a contribuição essencial dos cineastas teóricos italianos, que vivenciaram no período pós-guerra uma renovada produção cinematográfica aliada à intensa produção teórica na área do cinema. O autor resgata as contribuições de Cesare Zavattini (1902 – 1989), que propunha um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios. Zavattini também reivindicava uma democratização dos temas e tipos de acontecimentos abordados pelo cinema, para que as pessoas comuns pudessem conhecer a vida uma das outras, não em nome do voyeurismo, mas

da solidariedade. Em contraponto, destaca também as contribuições de Guido Aristarco (1918 – 1996) que, influenciado pela tradição marxista de György Lukács e Antônio Gramsci, propunha um “realismo crítico” capaz de revelar as causas dinâmicas da transformação social por intermédio de situações e figuras exemplares.

André Bazin (1928-1958) é reconhecido como teórico que desenvolveu de forma mais abrangente e densa o pensamento sobre o realismo no cinema. A exposição de seu pensamento coincide com a ascensão do neorealismo italiano, o que contribuirá para que suas teorias ganhem densidade em permanente diálogo com filmes e outros críticos¹².

Assim como os teóricos da tradição formalista, Bazin (1991) parte de um pressuposto sobre a verdadeira essência do cinema para construir suas proposições estéticas. Para o autor, a especificidade do cinema está na capacidade da câmera produzir imagens realistas do mundo com um grau menor de intervenção ou subjetividade humana em comparação com as demais artes. Essa capacidade intrínseca da câmera permitiria uma ligação ontológica entre a representação cinematográfica e o objeto representado.

Ainda que muitas de suas afirmações pareçam hoje problemáticas pela ênfase no realismo como algo intrínseco à câmera, Bazin deixa claro que a realidade a qual se refere é a realidade espacial (PENAFRIA, 2006, p. 2). O que lhe fascina no cinema é a correspondência que se pode estabelecer entre a relação de espaço-tempo reproduzida pela imagem cinematográfica e a que é vivenciada no cotidiano.

É a partir dessa compreensão que o autor defenderá que a duração do plano coincida com a duração do evento (plano sequência) e o foco em profundidade de campo – em oposição à montagem – como forma de respeitar a integridade do espaço-tempo e de permitir ao espectador maior liberdade para escolher sua própria interpretação da cena. “Ao mesmo tempo, essa concepção vinculava-se para Bazin em uma noção política de democratização da percepção cinematográfica, no sentido de o espectador sentir-se livre para explorar os múltiplos planos de campo da imagem em busca de sentidos” (STAM, 2000, p. 95).

¹² Em 1951, André Bazin lança, junto com Jacques Doniol-Valcroze, a revista *Cahiers du Cinéma*.

Apesar de ter incluído Flaherty no que chamou de sagrada tradição realista, junto com Lumière, Murnau, Welles, Wyler e o neorrealismo italiano, Bazin falou pouco sobre o cinema documentário em seus ensaios, o que segundo Penafria (2006) pode ser explicado pelo fato de que nas décadas de 1940 e 1950, período em que Bazin escreveu, grande parte da produção de documentários esbarrava na propaganda.

As considerações de Bazin sobre a obra de Flaherty tratam do uso da linguagem cinematográfica, enaltecendo o plano geral e a profundidade de campo na cena da caça da foca em *Nanook, o esquimó*; e criticando o uso da montagem com plano e contraplano durante a pesca do jacaré em *Louisiana Story* (1946). A cena da caça à foca é usada para exemplificar o tipo de situação em que a montagem seria proibida¹³ para preservar a integridade do espaço-tempo e democratizar a percepção do espectador; o que exemplifica também a relação entre estética e ética no pensamento realista de Bazin.

O contexto político e ideológico do pós-guerra, o neorrealismo italiano e a teoria realista de Bazin terão influência na crítica ao documentário clássico, que a partir dos anos 1950 passa a ser criticado pelo didatismo e pela relação hierárquica estabelecida entre diretor e personagens. Soma-se a esse contexto um conjunto de inovações técnicas em curso desde os anos 1940 que culminaram nos 1960 com o chamado grupo sincrônico cinematográfico leve, composto por câmeras mais leves de 16mm e gravadores portáteis e sincrônicos.

Nas mãos dos jornalistas da Drew Associates, nos Estados Unidos, os equipamentos leves e sincrônicos foram encarados como uma inovação que permitiria transmitir com objetividade a realidade e a sensação experimentada durante a filmagem. Para além de recusar a encenação, uso de narração, depoimentos e a inclusão de sons que não estivessem presentes no momento da filmagem, o método proposto pelo repórter fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, precursores do cinema direto norte-americano, defendia que a equipe de filmagem deveria trabalhar como se fosse uma “mosca na parede” a fim de reduzir ao máximo qualquer forma de intervenção que pudesse alterar a realidade. O método desenvolvido na Drew Associates ficará conhecido como modelo observacional (NICHOLS, 2006) e influenciará o trabalho de outros

¹³ Segundo Bazin: “Quando o essencial de um acontecimento depende de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida. Ela remonta seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada” (BAZIN, 1991, p 62).

documentaristas, incluindo aqueles que reconhecem que toda produção cinematográfica inscreve necessariamente uma subjetividade que se expressa na escolha entre o que mostrar ou não, na organização e duração do que é mostrado e na ordem dos planos. Um dos principais expoentes em atividade é o cineasta Frederick Wiseman, com filmes como *Titicut Follies* (1967), *Lei e Ordem* (1969) e *Hospital* (1969).

Os filmes observativos mostram uma força especial para dar ideia da duração dos acontecimentos reais. Eles quebram o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e da montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos (NICHOLS, 2006, p.184).

No mesmo período, na França, cineastas com formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia vão compreender o potencial dos equipamentos leves e sincrônicos de forma radicalmente distinta do cinema direto norte-americano. Diante da falácia da neutralidade da técnica e da impossibilidade de construir uma narrativa objetiva, propõem que a presença e a intervenção dos realizadores sejam potencializadas e exibidas no documentário. Com o uso de monólogos, entrevistas e discussões coletivas sobre trechos já gravados, *Crônicas de um Verão* (1960), filme de Jean Rouch e Edgar Morin, é considerado um marco inicial do movimento. A metáfora da “mosca na parede” – usada para descrever a escola norte-americana e sua postura de evitar a interferência para que a verdade dos fatos fosse preservada – é substituída pela metáfora da “mosca na sopa”: no cinema direto francês o realizador intervém e provoca para que a verdade do processo de criação do filme seja revelada.

Documentários participativos como *Crônicas de um Verão*, *Portrait of Jason* ou *World is out* envolvem a ética e a política do encontro. É o encontro de alguém que controla uma câmera de filmar com alguém que não a controla. Como o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Surge um sentimento de respeito, apesar da discordância, ou está em jogo uma sensação de embuste, manipulação, distorção? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto o cineasta pode insistir num testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pela consequência emocional de colocar os outros diante da câmera? Que objetivos unem cineasta e personagem, e que necessidades os separam? (NICHOLS, 2006, p.190).

No artigo em que analisa a constituição cênica nos documentários¹⁴, Fernão Pessoa Ramos (2011) aponta que no documentário britânico clássico a ação que transcorre na cena (sua encenação) é construída nos mínimos detalhes a partir de planos previamente decupados, buscando não deixar nada ao acaso. Apesar das diferenças teóricas, políticas e estéticas entre o Cinema Direto norte-americano e francês, as duas propostas irão explorar estilisticamente a tomada em sua radical indeterminação, valorizando a ambiguidade dos corpos em cena.

O quadro ideológico do pós-guerra, com André Bazin e a ética de seu realismo no horizonte, predomina no primeiro cinema direto. A tomada e sua cena devem ter sua integridade respeitada, o que significa que devem ser valorizadas em sua indeterminação. Procedimentos de estilo são pensados para se adequarem ao transcorrer do mundo na tomada preservando sua ambiguidade, para tornar viável o exercício de liberdade do espectador (RAMOS, 2011, p. 11).

Nos anos 1980 e 1990, a partir da influência do pós-estruturalismo e da compreensão da realidade como atribuição social de caráter subjetivo, despontam documentários que darão destaque para o ponto de vista subjetivo do realizador. *Línguas Desatadas* (1989) de Marlon Riggs, *Os catadores e eu* (2000) de Agnes Varda, *Valsa com Bashir* (2008) de Ari Folman e *Elena* (2012) de Petra Costa são alguns exemplos desse tipo de documentário no qual as afirmações sobre a realidade, ainda que particular, se dão através da mistura de técnicas expressivas utilizadas para dar densidade à ficção – como planos de ponto de vista, números musicais, e representações de estados subjetivos da mente – com depoimentos e técnicas de oratória.

As intensidades emocionais e a subjetividade social enfatizadas no documentário performático são, muitas vezes, as do sub-representados ou mal representados, das mulheres e das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas. O documentário performático pode agir como correção para os filmes em que ‘nós falamos deles para nós’. Em vez disso, eles

¹⁴ Em oposição à montagem, Bazin propõe que a constituição da cena cinematográfica seja valorizada, buscando dar densidade à dimensão física da cena (cenário, figurino, luz, movimentos de câmera, as entradas e saídas do campo da imagem e etc). Para compreender a constituição da cena na especificidade da estilística documentária, Ramos propõe pensar o conceito do que seria o seu centro: a movimento do corpo em cena que se manifesta em ações e atitudes e na manifestação de afetos pelo olhar e por expressões faciais.

proclamam 'nós falamos de você para você' ou 'eu falo de mim para você' (NICHOLS, 2006, p. 212).

Desta forma, portanto, a rejeição aos métodos narrativos propostos pelos modos anteriores tem como raiz a oposição a toda uma forma de conhecer o mundo que já não é mais considerada aceitável. O pano de fundo, para Nichols (2006), é a política de identidade que se desenvolve a partir dos estudos culturalistas, com a organização de novos movimentos sociais sobre uma base diferente da de classe.

3. A TRAJETÓRIA DE HELOISA PASSOS E AS CONEXÕES COM O CINEMA PARANAENSE

Heloisa Passos nasceu em 1967, em Curitiba. Sua relação com a fotografia começa no ambiente familiar, utilizando os equipamentos emprestados do pai¹⁵. Em 1987, tranca o curso de agronomia na Universidade Federal do Paraná, e se muda para Londres, onde passa um ano estudando fotografia. Quando retorna ao Brasil, ingressa no curso de Sociologia e passa a fotografar atores da cena teatral curitibana em preto e branco, revelando as fotos em um laboratório improvisado montado em um banheiro na casa dos pais. Nesse mesmo ano, a trajetória da artista se entrecruza com a experiência da realização cinematográfica. Heloisa Passos começa a estagiar no Museu da Imagem e do Som (MIS), sob orientação de Valêncio Xavier¹⁶, passa a frequentar a Cinemateca de Curitiba e participa de um curso prático de cinema¹⁷ ministrado pelo cineasta José Joffily.

Em 1989, trabalha como assistente de direção de Fernando Severo em *Desertos Dias* (1991) e estreia na direção com dois curtas em formato vídeo: *Bakum*, sobre o pintor paranaense Miguel Bakun (1909 – 1963) e *Não sei Quando Volto* sobre o tropeirismo no Paraná (SANTOS, 2005, p.156). Em 1991, é assistente de fotografia em *A Viagem* (1992), do diretor argentino Fernando Solanas.

Heloisa Passos destaca o estímulo de Valêncio Xavier, a relação de troca com outros artistas e intelectuais¹⁸ e o papel agregador desempenhado pela Cinemateca de Curitiba como fundamentais para que ela decidisse trilhar uma carreira no cinema.

Quando eu faço *Desertos Dias*, vem um fotógrafo do Rio de Janeiro, que é o Fábio Ferreira. Quem faz assistência para o Fábio é uma

¹⁵ Em *Construindo Pontes*, Heloisa Passos fala do fascínio que as fotografias feitas pelo pai em viagens (Japão, Hawái) despertou em sua infância.

¹⁶ Valêncio Xavier (1933-2008) foi um pesquisador, roteirista, escritor e cineasta. Foi o principal impulsionador da criação da Cinemateca e o primeiro diretor da entidade. Entre as pesquisas que analisam sua produção cinematográfica, destaca-se a tese de Regina Celia da Cruz (2019) a partir da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas.

¹⁷ O curta-metragem *Tangência*, realizado e dirigido de forma coletiva durante esse curso, é selecionado para o Festival de Brasília. (SANTOS, 2005, p.156).

¹⁸ Além de Valêncio Xavier, Heloisa Passos também destaca a influência do arquiteto e artista plástico Jarbas Schünemann (1951-1992) – que coordenava um coletivo que a cineasta integrou chamado Núcleo de Estética – e da historiadora Lucila Maris Broetto, com quem trabalhou no MIS.

mulher: a Isabella Fernandes. Quando eu vejo essa mulher trabalhando com a câmera de cinema profissional eu digo: 'nossa, se ela faz isso, eu também posso fazer!'. Foi um grande portal para mim entre isso, a Cinemateca, o Núcleo de Estética, o MIS e essas pessoas sobre as quais eu te falei. (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida a Thaíse Mendonça. 13 jul 2020).¹⁹

Ao longo dos quase 30 anos que separam esses primeiros trabalhos e o lançamento do documentário *Construindo Pontes*, Heloisa Passos consolidou-se como uma premiada diretora de fotografia, além dos projetos desenvolvidos como produtora e realizadora. Como diretora de fotografia, destacam-se os longas-metragens *Deslembro* (2018) de Flávia Castro, *Mulher do Pai* (2016) de Cristiane Oliveira, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz e *Manda Bala* (2007) de Jason Kohn, entre outros.

Heloisa Passos se muda para São Paulo aos 22 anos, quando sai de casa após um conflito com o pai, mas mantém uma relação estreita com a produção cinematográfica curitibana. Dirige o curta-metragem *Do Tempo que eu Comia Pipoca* (2001) em parceria com Catherine Agniez. Faz a direção de fotografia de dois premiados filmes paranaenses: o média-metragem de ficção *O fim do ciúme*²⁰ (2002), dirigido por Luciano Coelho, e o documentário *Visionários* (2002)²¹, dirigido por Fernando Severo.

Além disso, Heloisa Passos teve projetos aprovados em duas edições do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo do Paraná que acabaram desembocando em novas propostas. Na primeira edição, de 2004, foi contemplado o projeto de telefilme intitulado *Caminho da Escola Paraná* (2006), que serviu como ponto de partida para o

¹⁹ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação. E o modelo do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) assinado pela cineasta encontra-se no Apêndice E.

²⁰ Adaptação do conto homônimo de Marcell Proust. No filme, a história é contemporânea e se passa em Curitiba. O relacionamento do arquiteto Marcelo (Marcelo Munhoz) com a pintora Fernanda (Fernanda Farah) é ameaçado quando ele é acometido por uma crise de ciúmes. Recebeu, entre outros, o Prêmio Especial do Juri para a fotografia no 30º Festival de cinema de Gramado. Disponível no *Vimeo* do cineasta: <https://vimeo.com/290038764>. Acesso em: 12 fev. 2021.

²¹ Documentário poético que registra os últimos vestígios de dois santuários construídos ao Norte do Paraná por pequenos agricultores, nos anos 60 e 70, inspirados por visões místicas. José de Freitas Miranda construiu uma cidade em miniatura, que chamou de "Aluminosa", destinada a abrigar os sobreviventes de um futuro Apocalipse. Kekuno Warikoda erigiu um santuário composto por estátuas de divindades orientais que deveria oferecer proteção contra catástrofes climáticas ou uma hecatombe nuclear. Recebeu, entre outros prêmios, o de melhor Fotografia na Jornada de Cinema da Bahia de 2003. Disponível na plataforma ParanáFlix: <https://paranaflix.com.br/filme/s1okrWkRLys>. Acesso em: 13 fev. 2021.

desenvolvimento da série documental *Caminhos* (2012), produzida em parceria com o SESCTV, que aborda o trajeto diário percorrido por estudantes e professores, em diferentes regiões do Brasil. O documentário *Entre Lá e Cá* também tem origem no processo de pesquisa realizado para essa série documental. Na segunda edição do Prêmio, em 2008, Heloísa Passos foi contemplada com o projeto de telefilme intitulado *Deserto D'Água* sobre a submersão das Sete Quedas, em Guaíra, para a construção da Usina de Itaipu. Como detalharemos no capítulo 4, a produção desse telefilme deu origem ao documentário *Construindo Pontes*.

A fim de compreender o contexto e as condições de produção em meio às quais emerge a obra de Heloisa Passos, esse capítulo debaterá de forma breve a cinematografia paranaense, enfatizando o espaço ocupado pelo documentário entre as produções realizadas em Curitiba a partir dos anos 1960. Utilizo os aportes de minha investigação realizada no âmbito de uma Especialização em Cinema²² e que resultou em um artigo – requisito para conclusão do curso –, em diálogo com as contribuições de outros pesquisadores que refletem sobre o cinema produzido no estado, como Celina Alvetti (2005), Francisco Alves dos Santos (2005), Rosane Kaminski (2018) e Luciane Carvalho (2018).

3.1 CRÍTICA SOCIAL E UMA NOVA FORMA DE PRODUZIR DOCUMENTÁRIOS

Apesar de os pioneiros do cinema paranaense realizarem filmes desde 1907²³, é a partir da década de 1960 que a produção cinematográfica do estado encontra condições sociais, técnicas e políticas mais favoráveis para o seu desenvolvimento. O estudo de Rosane Kaminski (2018) sobre o cineasta Sylvio Back e a cena cultural de

²² Especialização em Cinema com ênfase em Produção – Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, concluída em 2019, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

²³ As primeiras exhibições de cinema no estado ocorreram em 1897, em Curitiba, dois anos depois da sessão dos irmãos Lumière, em Paris. O primeiro registro de filme produzido por cineastas paranaenses é de 15 de novembro 1907, quando Annibal Requião (1875-1929) grava o desfile de comemoração do aniversário da proclamação da República. (STECZ, 1976). Além de Requião, destacam-se entre os pioneiros Hikoma Ujihara (1882 – 1972), Arthur Rogge (1886 - 1974), João Baptista Groff (1897-1970), Wladimir Kozák (1897 - 1979), José Cleto (1901 - 1972) e Eugênio Felix (1907-1970), cujas obras são investigadas no âmbito do Projeto de Pesquisa coletiva do GT Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (Unespar - campus de Curitiba II/FAP) e intitulado *Os Pioneiros do Cinema Paranaense*.

Curitiba nos anos 1960 permite compreender como a conjunção desses fatores concretiza um novo cenário de potencialidades. Segundo a autora, os primeiros anos da gestão de Ney Braga (1917 – 2020) como governador do Paraná entre 1961 e 1965 são marcados por um clima de otimismo diante dos projetos de desenvolvimento industrial, em estreita relação com defesa de vitalização da cultura nacional. No início da década de 1960, o meio artístico em Curitiba expressava um ímpeto modernizador, caracterizado pela negação do conservadorismo nas artes e apoiado pelo poder político, que era coerente com o que se processava no âmbito nacional desde a década anterior.

É importante mencionar o surgimento, no cenário nacional, do Cinema Novo, que tem como precursores dois documentários: *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Ao traçar um panorama sobre o Cinema Novo, Fernão Pessoa Ramos (2000) destaca que os principais movimentos artísticos surgidos neste período, e em particular o Cinema Novo, mantêm vínculos estreitos com o quadro ideológico esboçado no pós-guerra, marcado pelo populismo nacional-desenvolvimentista. Em meio a esse quadro, expressam-se ao menos duas vertentes contraditórias: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista.

Além dos aspectos econômicos aparentemente favoráveis ao cinema naquele começo de década, há outro aspecto substancial que favoreceu a constituição de uma linguagem alternativa e revolucionária. Aspecto esse, diga-se logo, bastante afinado com aquele interesse em recuperar a memória cinematográfica, pois também implicativa constituir um repertório mais substancial sobre essa prática artística: trata-se do conjunto das movimentações de cineastas e críticos visando fomentar o amadurecimento de uma cultura cinematográfica por meio dos cineclubes (KAMINSKI, 2018, p. 85-86).

O debate estimulado pelos cineclubes e pela crítica nos cadernos de cultura dos jornais é um dos aspectos que contribuiu para que as produções cinematográficas realizadas em Curitiba expressassem maior diversidade ao longo dos anos 1960, com a realização de obras que, ainda que em pequena quantidade, diferenciavam-se das

produções institucionais que caracterizavam a maior parte da cinematografia até então (ALVETTI, 2005, p. 6).

Em 1961, Sylvio Back cria o Clube de Cinema do Paraná²⁴, que funcionou por cerca de um ano e meio como cineclubes nas dependências da Biblioteca Pública do Paraná até ser desmantelado e denunciado pela direção da Biblioteca aos agentes do Departamento de Ordem Política e Social por suposta ameaça de subversão comunista (KAMINSKI, 2008, p.88). O episódio é expressivo para compreender o embate entre os projetos de modernização e tensões sociais que culminam com o golpe militar, em 1º de abril de 1964, que depôs o presidente João Goulart e instaurou uma ditadura civil-militar que se estendeu por duas décadas no país.

Segundo Francisco Alves dos Santos (2005, p.14), são concluídos nesse período os primeiros filmes de ficção de longa metragem no Paraná: *O Senhor Bom Jesus da Cana Verde* (1967) de Frei Gabrielangelo Caramori, *Maré Alta* (1968) de Carlos Eugênio Coutin e *Lance Maior* (1968) de Sylvio Back.

A ditadura cívico-militar interrompeu o clima de efervescência social, política e cultural que marcaram os primeiros anos da década de 1960. Em contrapartida, as medidas desenvolvimentistas tiveram forte impacto no meio cultural e no cinema brasileiro (KAMINSKI, 2008, p.145). Sobre a égide da ditadura civil-militar foram criados importantes órgãos de preservação e estímulo ao cinema, pautados por um projeto de reorganização da indústria cultural. Em 1969, é criada a Empresa Brasileira de Filme – Embrafilme, que existirá até 1990. No mesmo ano, é criado o Museu da Imagem e do Som (MIS)²⁵ em Curitiba, o segundo do país, atrás apenas do Rio de Janeiro. Em 1973, é criada a Fundação Cultural de Curitiba e dois anos depois a Cinemateca de Curitiba (1975), ainda com o nome de Cinemateca do Museu Guido Viaro, espaço que desempenhou um papel importante para a formação de novos realizadores.

A pesquisa de Luciane Carvalho (2018) permite compreender as características aparentemente paradoxais que permearam a criação da Cinemateca de Curitiba:

A criação de áreas de lazer e sociabilidade e de espaços de livre

²⁴ Outra iniciativa, com o mesmo nome, foi organizada em 1948, pelo escritor Armando Ribeiro Pinto, considerado um dos pioneiros da crítica de cinema no Paraná (KAMINSKI, 2008, p. 36).

²⁵ MIS-PR foi criado em 6 de fevereiro de 1969, pela Portaria 682/1969. Mais informações em <http://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Sobre-o-MIS-PR>. Acesso em: 10 jan. 2021.

discussão (ainda que vigiada), como a Cinemateca do Museu Guido Viaro, entra em contradição com a repressão do regime de exceção, que cerceava a liberdade de expressão, tão fundamental nos espaços culturais. É certo que os órgãos de vigilância rondavam esses locais e a mão da censura pesava, por exemplo, com a apreensão de filmes e interdição de sessões. Mas, como já explanado há algumas páginas, o Estado ditatorial não se eximiu da cultura, mas sim tomou papel ativo na consolidação de seu próprio projeto de cultura nacional, numa tentativa de costurar a nação em torno de uma unidade para que o projeto subversivo não vingasse (CARVALHO, 2018, p. 60).

Apesar do caráter evidentemente autoritário do projeto modernizador e desenvolvimentista que se desenvolve nesse período, também é importante destacar as brechas e subversões criadas pela pressão de intelectuais e artistas. A pesquisa de Tunico Amâncio (2007) sobre a Embrafilme aponta a configuração de um sistema articulado de funcionamento, baseado, sobretudo, no investimento direto de recursos públicos. Segundo o autor, a disputa e pressão de cineastas e realizadores, em sua maioria integrantes do Cinema Novo, farão com que a Embrafilme desempenhe um papel fundamental no financiamento das obras, e impulse um processo de profissionalização majoritariamente voltado para a busca de eficiência mercadológica.

A atuação de Valêncio Xavier e de Francisco Alves dos Santos foi fundamental para que a Cinemateca de Curitiba não se limitasse apenas às atividades de preservação, servindo também como espaço de exibição de filmes de fora do circuito comercial, de promoção de cursos livres e de incentivo à formação de grupos de realizadores e críticos de cinema. Entre os realizadores paranaenses que têm parte da sua formação ligada à Cinemateca de Curitiba durante os anos 1970²⁶, destacam-se José Augusto Iwersen, Fernando Severo, Berenice Mendes, Lu Ruffalo, Beto Carminatti, Peter Lorenzo, Homero de Carvalho, Rui Vezaro e os irmãos Ingrid, Rosane, Helmuth e Elizabeth Wagner. (SANTOS, 2005). “De fato, a Cinemateca tornou-se um local em que o cinema consegue completar seu ciclo: dá suporte a projetos de cineastas locais, exhibe filmes, forma plateia, debate e, principalmente, salvaguarda à produção local” (CARVALHO, 2018, p. 66).

Em conjunto com essas condições sociais, políticas e culturais, destacam-se

²⁶ Sobre a participação das mulheres na Cinemateca durante as décadas de 1970 e 1980, Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa (2020) realizam um importante trabalho de resgate e reflexão sobre essa participação considerando não apenas a realização cinematográfica, como também as atividades de pesquisa, preservação, formação, produção e exibição.

também as mudanças técnicas. As inovações em curso desde os anos 1940 culminam na década de 1960 com o chamado grupo sincrônico cinematográfico leve, composto por câmeras mais leves de 16mm e gravadores portáteis e sincrônicos. Destacam-se ainda a expansão do movimento Super-8 no Paraná durante os anos 1970 e a entrada do vídeo nos anos 1980. Essas mudanças permitiram maior mobilidade com os equipamentos, além de baratear custos de produção e facilitar certa ousadia e experimentalismo na linguagem.

O Grupo Experimental de Cinema Primeiro Plano, formado por Fernando Severo, Rui Vezzano e Peter Lorenzo, desenvolveu trabalhos experimentais com o Super 8 ligados à Cinemateca durante a década de 1970. Entre esses trabalhos, destaca-se o documentário *Aluminosa à Espera do Apocalipse (1979)*, dirigido por Severo, Vezzano e Lorenzo.

Os festivais também tiveram um papel fundamental para consolidar o movimento Super-8 em Curitiba, além de permitir a troca de experiências com outros locais e o avanço na formação de profissionais. Destacam-se dois importantes festivais realizados em Curitiba no período: o Festival Nacional de Cinema em Super 8, coordenado por Sylvio Back (1974 e 1975) e a Mostra Nacional de Filme em Super 8 (1975-1979), organizada por Rosane Câmara e José Augusto Iwersen junto à Escola Técnica Federal do Paraná – hoje, Universidade Tecnológica do Paraná (SANTOS, 2005, p. 91).

Nesse período surgem importantes iniciativas de organização e associação entre os realizadores. A Associação Brasileira de Documentaristas – ABD é fundada em 1973 e seis anos mais tarde, em julho de 1979, é criado o Setor Paraná da Associação – ABD/PR. Outras entidades associativas são fundadas nesse período. É o caso da Associação Londrinense de Cineastas Amadores – ALCA, criada em 1976, e da Associação de Cineastas do Paraná – ACIPAR, fundada em Curitiba, em 1982, por iniciativa de Sylvio Back. (SANTOS, 2005, p. 34:35). Como parte do processo de organização dos documentaristas no estado, destaca-se a produção de documentários que, mesmo em meio à ditadura militar, abordaram questões sociais e políticas do Paraná. É o caso dos documentários *Catadores (1976)* e *Palavra de Ordem (1979)* de Homero Carvalho; *Jardins Suspensos (1982)* de Fernando Severo; *Como Sempre (1980)* e *Classe Roceira (1985)* de Berenice Mendes; *À margem do Belém (1979)* e *Cicatrizes*

(1982) de Francisco Alves dos Santos; *Mato Eles?* (1982) de Sergio Bianchi; e *Quarup Sete Quedas* (1983) de Frederico Fullgraff.

O Brasil passa pela redemocratização no final dos 1980, quando Heloisa Passos tem suas primeiras experiências de realização cinematográfica. Nesse momento, a Cinemateca de Curitiba aglutinava cinéfilos, críticos e um grupo de realizadores que já acumulava alguma experiência, além de premiações em festivais. A parceria com a Embrafilme facilitava a chegada dos filmes para exibição, além de recursos para viabilizar a produção cinematográfica de jovens realizadores. Santos (2005, p.34) relembra um concurso de projetos de curtas-metragens realizado em 1984, em parceria entre a Cinemateca e a Associação de Cineastas do Paraná, em convênio com a Embrafilme. Esse concurso deu origem ao documentário em 16mm *O mundo perdido de Kozàk* (1988), de Fernando Severo, e *Respeitável público* (1987), desenho animado em 35mm dos irmãos Wagner.

3.2 A CRISE NOS MECANISMOS DE FINANCIAMENTO E A RETOMADA DA PRODUÇÃO NOS ANOS 1990

A Embrafilme vive seu auge durante o governo do ditador Ernesto Geisel (1974-1979), entra em crise nos anos 1980 com a diminuição do financiamento e é extinta em 1990, junto com o programa de privatizações imposto pelo presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992).

A pesquisa de Isadora Raquel Rupp (2010) destaca as consequências do desmantelamento da Embrafilme para o cinema paranaense. Um dos primeiros impactos foi a interrupção da chegada de filmes para a Cinemateca e para cineclubes. Projetos paranaenses selecionados em concursos da estatal também tiveram a produção interrompida. É o caso de *Desertos Dias* (1991), – curta em que Heloisa Passos estreia profissionalmente como assistente de direção. O filme foi selecionado em concurso de roteiros promovido pelo MIS-PR em convênio com a Embrafilme em 1988, filmado em 1989 e lançado apenas em 1991 devido à falta de recursos para a finalização. O caminho até o lançamento também foi árduo para os filmes *Vamos Junto Comer Defunto* (1990), de Elói Pires Ferreira, *Loira Fantasma* (1991) de Fernanda Morini e o documentário *Lápis de Cor e Salteado* (1990), dirigido por Nivaldo Lopes sobre o músico e compositor

Palminor Rodrigues Ferreira – aprovados no mesmo concurso de 1988. Além desses casos, o projeto do filme *Drama da Fazenda Fortaleza*, que marcaria a estreia de Berenice Mendes no longa-metragem, foi interrompido ainda antes do início das gravações por causa da extinção da Embrafilme.

O desmonte dos mecanismos de investimento afeta drasticamente a produção de longas-metragens de ficção no Brasil. Segundo a pesquisadora Maria do Rosário Caetano (2007), a produção caiu de uma média de 80 filmes por ano na década de 1970 para nove filmes em 1992, ano do impeachment, e 11 filmes em 1993. Em meio a esse cenário de terra arrasada, percebe-se um movimento de reorganização direcionado à disputa de projetos em âmbito local. A criação da Associação de Cinema e Vídeo do Paraná – AVEC, em 1992²⁷, marca um período reorganização do setor, que se articula em defesa da criação de novos mecanismos de financiamentos. Em 1991, é aprovada a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba, mesmo ano de criação da Lei Rouanet, e dois anos depois é criada a Lei Nacional de Incentivo ao Audiovisual.

Em Curitiba, a lei é aprovada na terceira gestão de Jaime Lerner à frente da Prefeitura. Ainda que o mecanismo de renúncia fiscal atendesse ao ideário neoliberal, pautado na defesa das privatizações e da redução do papel do Estado em áreas sociais, que marca a década de 1990, é interessante destacar que a aprovação e implementação da lei em Curitiba foram fruto da pressão de realizadores – processo em que o vereador do PT Angelo Vanhoni exerce protagonismo.

A Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba foi implementada em 1993 e sofreu uma série de mudanças ao longo de seus 28 anos de existência. Atualmente, a lei destina 2% da receita orçamentária proveniente do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e do Imposto Sobre Serviços (ISS) para financiar o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC). Esse percentual é dividido em dois mecanismos: Mecenato Subsidiado, no qual o incentivo ocorre por meio de renúncia fiscal a partir da captação de recursos junto a contribuintes de impostos; e o Fundo Municipal de Cultura, no qual o valor é

²⁷ A AVEC substituiu a Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Paraná (ABD-PR), entidade criada em 1979 e que se manteve atuante ao longo dos anos 1980, com participação nos debates que levaram à aprovação do Fundo Municipal de Cinema, em 1985. O Fundo, entretanto, nunca saiu do papel. Em sua coluna no jornal o Estado do Paraná em 11 de fevereiro de 1992, o jornalista Aramis Millarch, um dos principais incentivadores da AVEC, justifica a necessidade de criação da nova entidade diante da desestruturação da ABD-PR.

repassado diretamente ao projeto por meio de contrato com a Fundação Cultural de Curitiba.

Ao longo desses anos, a lei viabilizou a produção de diversos filmes, em geral curtas-metragens. Santos (2005, p.127) destaca várias produções viabilizadas por essa lei de incentivo que foram premiadas em festivais. É o caso do documentário *Os Onze de Curitiba, Todos Nós* (1995), dirigido por Valêncio Xavier, premiado na Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Segundo o autor, enquadraram-se em semelhantes condições de produção *Vítimas da Vitória* (1994) de Berenice Mendes, *Impressões de Guido Viaro* (1996), de Carlos Túlio, *Waldir e Rute* (1996) de Eloi Ferreira, *O traste* (2001) de Nivaldo Lopes, *O fim do ciúme* (2002) de Luciano Coelho, entre outros.

Essa fase do cinema paranaense se beneficia com o desenvolvimento de oficinas e cursos de pós-graduação ofertados por universidades, além de cursos livres de cinema. O Núcleo Imagem em Movimento²⁸ da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) funcionou entre 1996 e 2014 com o objetivo de estimular a discussão, a pesquisa e a produção acadêmica na área. Também surgem nesse período os cursos de especialização em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná (1996) e em Comunicação Audiovisual da PUC-PR (1998 - 2013). Destacam-se ainda no período as oficinas técnicas promovidas nas 10 edições do Festival de Cinema, DCine e Vídeo de Curitiba (1996 - 2007) e a criação da Academia de Artes Cinematográficas/Artcine (1998), primeira do país a oferecer cursos livres de cinema, com duração de um ano e formação profissional (SANTOS, 2005).

3.3 O DOCUMENTÁRIO PARANAENSE NA ATUALIDADE – SÉCULO XXI

A partir dos anos 2000, a produção cinematográfica brasileira, assim como a do Paraná, vive um período de crescimento acelerado marcado pelo barateamento dos custos de produção com o cinema digital, pela estruturação de políticas de incentivo e pelo avanço na profissionalização com o desenvolvimento de cursos de graduação e pós-graduação em cinema. Esses três fatores combinados – juntamente com a expansão dos festivais – farão com que a produção curitibana aumente rapidamente.

²⁸ Celina Paz Alvetti, Rosita C. de Loyola Hummell (2009) abordam a trajetória do Núcleo no artigo *Imaginários urbanos – percurso de um projeto*.

As universidades despontam como o principal espaço de formação da nova geração de cineastas²⁹. Antes mesmo da criação do curso de graduação em Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (FAP/Unespar), em 2005 – um dos principais marcos do período – os programas de pós-graduação *lato* e *stricto sensu* se consolidam como um espaço de formação e reflexão e passam a ser buscados também por profissionais que já atuam na área. Entre 2002 e 2006, a Universidade Estadual do Paraná (FAP/Unespar) ofertou um curso de especialização em Cinema e Vídeo, voltado para o Cinema Independente, coordenado pelo Paulo Biscaia Filho. A especialização em Cinema com Ênfase em Produção teve início em 2010. Em 2019, a Universidade deu início ao seu Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo no nível mestrado. Destaca-se também o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, que possui uma linha voltada para os Estudos de Cinema e Audiovisual; o mestrado teve início em 2000 e o Doutorado em 2010.

Neste mesmo período, são criados novos cursos livres de cinema na cidade. É o caso da Academia Internacional de Cinema (AIC), criada em 2004, com o nome de Academia Internacional de Cinema de Curitiba. As aulas da primeira turma do curso técnico em direção cinematográfica ocorrem em Curitiba e, em 2006, a AIC transfere sua sede para São Paulo. Em 2007, é criado o curso livre de cinema do Centro Europeu, com duração de um ano.

O Brasil vive uma nova onda de estruturação de políticas públicas para o audiovisual a partir de 2001, com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Entre as iniciativas voltadas para o documentário, destaca-se a criação do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), em 2003, com o objetivo de estimular a regionalização, articular um circuito nacional de teledifusão através das TVs públicas e incentivar a criação de um mercado para o documentário brasileiro. Nas quatro edições do Programa, foram produzidos 170 documentários (CAETANO, 2011). No total, oito desses documentários foram produzidos no Paraná e revelam um predomínio de temáticas que buscavam expressar a diversidade racial,

²⁹ Dos 200 cineastas entrevistados para o desenvolvimento do *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018*, realizado pela AVEC-PR, 164 (82%) declararam ter ensino superior completo.

cultural e social do estado, através do registro de acontecimentos políticos importantes e do resgate de culturas ameaçadas.

Destacam-se os documentários *Estado de Resistência* (2007), de Berenice Mendes, e *Maack, o Profeta Pé na Estrada* (2007), de Frederico Füllgraf, que representam uma identidade e, de certo modo, uma continuidade na investigação das mesmas questões sociais abordadas por esses documentaristas nos filmes *Classe Roceira* (1985) e *Quarup Sete Quedas* (1983), respectivamente.

Além do incentivo à regionalização, o DOCTV também se destacou pela preocupação em incentivar inovações na linguagem e na estética dos documentários produzidos. A preocupação, evidenciada no Balanço de Gestão (2003-2006), buscava trazer diversidade para a programação televisiva não apenas no que se refere às temáticas abordadas, mas também na estética e formato.

Tabela I: Documentários Paranaenses selecionados nas quatro edições do DOCTV

EDIÇÃO	DOCUMENTÁRIO	DIREÇÃO
DOCTV I	Comunidade do Sutil	Adriano Luis Andrade Justino
DOCTV I	Contos da Terra Sagrada	Silvana Regina Corona e José Luís de Carvalho
DOCTV II	Antonina, Morretes e Paranaguá – Unidas pela História	Maria Fernanda Cordeiro
DOCTV II	Zequinha Grande Gala	Carlos Henrique Túllio
DOCTV III	Maack, o Profeta Pé na Estrada	Frederico Füllgraf
DOCTV III	Estado de Resistência	Berenice Mendes
DOCTV IV	A Revolta	João Marcelo Gomes e Aly Murtiba
DOCTV IV	Presos Comuns	Nivaldo Lopes

Entre as diversas iniciativas financiadas pelas leis de incentivo, destaca-se o projeto Olho Vivo (2003- 2012), coordenado por Luciano Coelho e Marcelo Munhoz, que desenvolvia oficinas de audiovisual e a produção de filmes junto a comunidades periféricas da cidade. Segundo Luís Filipe Silveira Lima (2012), o Olho Vivo produziu cerca de 50 filmes em seus nove anos de existência, viabilizados por 20 projetos

aprovados em editais, sendo 16 deles da Fundação Cultural de Curitiba. Entre as produções do projeto, destaca-se o documentário *Preto no Branco* (2004), longa-metragem que retrata as contradições vividas pela população negra de Curitiba.

A pressão de realizadores também garantiu a criação de programas de renúncia fiscal no âmbito do governo estadual, como o projeto Conta Cultura. A partir de 2011, a política de renúncia fiscal desemboca na criação do Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura – PROFICE e do Fundo Estadual de Cultura – FEC. Ainda em 2004, foi aprovada a Lei de Audiovisual do Paraná, que previa um concurso para a produção anual de um filme de longa-metragem e de três telefilmes. A iniciativa viabilizou a produção de filmes premiados em festivais, incluindo ao menos quatro longas-metragens, mas foi marcada pela oscilação e instabilidade, não se consolidando como um concurso anual.

Tabela II: Projetos selecionados pra o Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo

EDIÇÃO	CATEGORIA	TÍTULO	DIREÇÃO
2004	Longa-metragem	Corpos Celestes	Fernando Severo e Marcos Jorge
2004	Telefilme/ documentário	Caminho da Escola	Heloisa Passos
2004	Telefilme/ documentário	Made in Ucrânia – Os ucranianos no Paraná	Guto Pasko
2004	Telefilme/ficção	O Coro	Werner Schumann
2006	Longa-metragem	Mistéryos	Beto Carminatti e Pedro Merege Filho
2006	Telefilme/ documentário	Belarmino e Gabriela	Geraldo Pioli
2006	Telefilme/animação	Belowars	Paulo Munhoz
2006	Telefilme/ documentário	Amadores do Futebol	Eduardo Baggio
2008	Longa-metragem	Curitiba Zero Grau	Eloi Pires Ferreira
2008	Telefilme/ documentário	Deserto D'Água	Heloisa Passos
2008	Telefilme/ documentário	Geada Negra	Adriano Luís Andrade Justino,

2008	Telefilme/ficção	Gol a Gol	Adriano Esturilho e Fábio Allon.
2012	Longa-metragem	Para Minha Amada Morta	Aly Muritiba
2012	Telefilme/ficção	O amor de Catarina	Gil Baroni
2012	Telefilme/documentário	Blindagem: Não Quero Morrer de Frio, Eu Quero Morrer de Rock	Luciano Coelho
2012	Telefilme/ficção	Vladson	Alessandro Yamada

A criação do Fundo Setorial do Audiovisual, em 2006, tem um impacto significativo na diversificação das fontes do financiamento público, que desde a extinção da Embrafilme se restringiam praticamente aos mecanismos de renúncia fiscal. O FSA nasce com a proposta de ser um Fundo autossuficiente, porque arrecada recursos oriundos da taxação das atividades do próprio setor – como a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Codecine) – e por fomentar a cadeia produtiva como um todo. Seu funcionamento está voltado para a lógica da eficiência mercadológica, ainda que algumas linhas priorizem o estímulo ao cinema independente e à regionalização. O documentário *Construindo Pontes* foi realizado com recursos do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro – PRODECINE 05/2013, linha de ação do Programa Brasil de Todas as Telas voltada para a produção de longas-metragens com propostas inovadoras e relevância artística. Destacam-se também as linhas de arranjos financeiros estaduais e regionais do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV, nas quais o processo seletivo é realizado por meio de instituições estaduais, distritais e municipais.

O número de festivais realizados no país cresceu, a partir dos anos 2000, acompanhando o aumento dos mecanismos de fomento e o crescimento da produção audiovisual no país. O número passou de 38³⁰ festivais em 1999 para 362³¹ em 2018 segundo levantamento anual realizado por Paulo Correa (2020), e vem expressando

³⁰ Levantamento publicado no Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais - Indicadores [2007, 2008, 2009], realizado pelo Fórum dos Festivais e pelo Centro de Cultura, Informação e Meio Ambiente (CIMA). Utilizou como base o Guia Brasileiro Festivais de Cinema e Vídeo de 1999 do Kinoforum.

³¹ A pesquisa realizada por Paulo Corrêa considerou apenas os festivais que abriram inscrições para submissão de filmes no ano de 2018 (CORRÊA, 2019, p. 23).

tendência de queda nos dois últimos anos. O desmantelamento da Ancine, em conjunto com a revisão e corte de patrocínio de empresas estatais, em 2019, impactou a realização de diversos festivais. Em 2020, o levantamento feito pelo autor aponta para a realização de 234 festivais no país, considerando os eventos que ocorreram de forma virtual em razão da pandemia de Covid-19. No Paraná, iniciativas como o *Festival Kinoarte de Cinema* (22ª edição), *Curta 8 – Festival Internacional de Cinema Super-8 de Curitiba* (16ª edição), *Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba* (9ª edição) realizaram edições virtuais, mantendo, ainda que forma limitada, as atividades de exibição, formação e articulação entre realizadores.

O fato é que os investimentos do FSA estão paralisados, e houve até estudos para retirar a administração do FSA da alçada da Ancine e colocá-la sob o Ministério da Cidadania, no qual o órgão poderia ser mais bem controlado pelo governo federal. Por fim, a Ancine foi realocada para o Ministério do Turismo, vinculada à Secretaria Especial da Cultura (Secult). O que se percebe na primeira metade do governo Bolsonaro (2018-2020) é uma desidratação das políticas (ofensiva por meio de projeto de lei, com previsão de cortes de 43% dos investimentos do FSA em 2020 e a disputa em torno da revogação da Lei do Serviço de Acesso Condicionado - SeAC), das ações e das instituições (cancelamento de editais, a ocupação da presidência da Ancine por um interino), sem de fato acabar com elas, nem tampouco colocar algo no lugar. Tal postura mostra-se extremamente danosa ao setor audiovisual brasileiro. A produção audiovisual brasileira estava paralisada até mesmo antes da chegada da pandemia da COVID-19 (CORRÊA, 2019, p. 23).

Após quase duas décadas de crescimento acelerado, o cinema brasileiro vive um período de incertezas com cortes no orçamento, ameaças de censura e de extinção da Ancine. Os impactos e possíveis alternativas poderão ser analisados nos próximos anos, ainda que as consequências mais profundas de qualquer política pública para a cultura exijam alguns anos para serem avaliadas. Em resposta a esse cenário de retrocessos na cultura, o setor tem se articulado politicamente e buscado formas de dar continuidade aos projetos em andamento.

4. A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO METODOLÓGICO DE ANÁLISE

Para dar conta de construir um modelo metodológico de análise, estruturei este quarto capítulo a partir de três blocos/partes de raciocínio. Na primeira parte, discorro sobre os aspectos que percebi como prioritários na análise fílmica de *Construindo Pontes*, priorizando as conexões entre elementos internos do filme e as possíveis relações com as condições de produção e o contexto social e político em que o documentário foi feito. Na segunda parte, desenvolvi a análise dos curtas-metragens *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*, direcionando a investigação para a identificação de possíveis recorrências de forma e abordagem que pudessem subsidiar a análise do longa-metragem. Na terceira parte, procuro estabelecer diálogos entre os conceitos identificados por meio da experiência de visionamento do filme e as reflexões sobre o processo de criação expressas verbalmente pela artista em entrevistas.

4.1 CONSTRUINDO PONTES (HELOISA PASSOS, 2011) – DE UM FILME CONTEMPLATIVO A UM FILME PERFORMÁTICO

Como filmar o inimigo íntimo? Esta é a questão central que me instiga no percurso analítico deste documentário da cineasta Heloisa Passos.

Construindo Pontes foi lançado em 2017, no Festival de Brasília. É o primeiro longa-metragem dirigido por Heloisa Passos, que além de já ter dirigido outros documentários de curta metragem e uma série documental, tem uma trajetória consolidada como diretora de fotografia. O processo de criação desse documentário começa pelo menos 10 anos antes, quando a cineasta ganha, de um amigo do pai, um conjunto de filmes gravados em Super 8 durante a década de 1970, com imagens de uma família em vários lugares do Paraná, incluindo o Rio Paraná e o Salto das Sete Quedas antes que a Usina Hidrelétrica de Itaipu fosse construída. O Salto das Sete Quedas foi completamente submerso em 1982 para a construção da Usina, fazendo com que as cachoeiras de maior volume de água do mundo até então desaparecessem.

O encontro da cineasta com o registro das Sete Quedas serve de gatilho para o desenvolvimento do projeto de um documentário chamado *Deserto D'Água*, que é selecionado pela terceira edição do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo do Paraná, em

2008, na categoria telefilmes. Com os recursos desse edital, Heloisa Passos e a equipe vão em 2010 até a região de Guaíra, na divisa com o Paraguai, dão início à pesquisa e às gravações e finalizam um primeiro filme, que não é lançado oficialmente. *Deserto D'Água* é descrito pela cineasta como um filme “contemplativo”, que reunia depoimento dos moradores da região³².

Esse percurso de 10 anos foi um dos aspectos que inicialmente me fez trazer *Construindo Pontes* para ser analisado nessa dissertação. É uma obra que emerge da negação de uma experiência anterior, como também é o documentário *Santiago* (2007), de João Moreira Salles³³. O processo de criação de *Construindo Pontes* passa por repensar uma obra inacabada; passa também pelo processo de descoberta ou elaboração de que a construção da Usina de Itaipu e a submersão do Salto de Sete Quedas devem ser abordadas a partir da trajetória pessoal da cineasta.

A partir da análise fílmica e da entrevista com a cineasta, analiso nos parágrafos seguintes como se desenvolveu o processo de criação do *Construindo Pontes*, buscando compreender como o projeto de um filme contemplativo se transformou em um documentário autobiográfico, que trata essencialmente da relação entre a cineasta e o pai, e que pode ser compreendido como representativo do modo de representação performático (NICHOLS, 2006). Busco discutir também como as questões teóricas e éticas reverberam na relação que a cineasta estabelece com o pai no ato de realização fílmica, considerando que a voz do documentário transmite o ponto de vista social do cineasta e como esse ponto de vista se manifesta no ato de criar o filme. (NICHOLS, 2006, p. 89).

É uma característica comum desse tipo de documentário a ênfase às características subjetivas da experiência e da memória. É uma voz associada à posição ética de quem se recusa a tratar de um tema ou fenômeno a partir de uma perspectiva universalizante. As afirmações sobre a realidade são feitas a partir de uma dimensão

³² PASSOS, HELOÍSA. *Construindo Pontes: entrevista com Heloisa Passos*, ABC. [Entrevista concedida à] Danielle de Noronha, Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em <https://abcine.org.br/site/construindo-pontes-entrevista-com-heloisa-passos-abc/> Acesso em 04 fev 2021.

³³ João Moreira Salles começou a filmar o documentário *Santiago* em 1982, sobre o peculiar e culto mordomo argentino que trabalhou por 30 anos para sua família. Dois anos depois, *Santiago* morre e o projeto é interrompido. O documentário lançado em 2007 reflete sobre as imagens filmadas 25 anos antes, questionando a relação ética estabelecida entre o diretor e o personagem no ato de realização fílmica.

subjetiva e íntima, com o uso de técnicas expressivas comuns à ficção que combinam e tensionam as dimensões do real e do imaginado. A performance, como aponta Nichols (2006, p. 209), está fundada na tradição da atuação como meio de trazer envolvimento emocional intenso para uma situação ou um papel.

Ao apontar essas características comuns dos documentários autobiográficos e performáticos, é preciso certo cuidado para não reduzir a experiência complexa de realização fílmica a uma fórmula ou receita. “Cada voz é única. Essa singularidade origina-se do uso concreto de formas, modos, técnicas e estilos, e esse padrão específico do encontro que acontece entre o cineasta e as pessoas que ele filma. A voz do documentário serve para demonstrar uma perspectiva e também um encontro” (NICHOLS, 2006. p. 90).

Junto com a dimensão ética e política, a decisão de abordar um tema de relevância social a partir de uma perspectiva íntima e autobiográfica parece estar intrinsecamente ligada à necessidade de expressão artística, ao desejo de realizar um filme de cunho declaradamente pessoal. Ao ser questionada sobre o processo que a levou ao *Construindo Pontes*, Heloisa Passos conta que no início tinha uma defesa mais racional do filme como crítica à noção de que "nada pode parar o progresso", noção que expressa uma síntese das arbitrariedades cometidas durante o regime militar, identificando durante o processo de criação as questões subjetivas que a conectam com o tema.

Então quando eu estou lá no Rio Paraná e consigo ver o desaparecimento dessas quedas, e chamo aquilo de Deserto D'Água, para mim aquilo é muito significativo porque liga com uma memória minha, de quando esse parque foi fechado, de quando o desvio do rio foi realizado e se inundou as cachoeiras (...). Eu tenho uma memória porque eu queria ter ido nesse lugar, eu não fui, eu não conheci as Sete Quedas. Meu tio-avô foi naquele momento e eu lembro que ele me deu um cartão postal que guardo até hoje desse parque (...). Então quando eu chego nesse impacto da perda dessas cachoeiras, olhar para aquilo tudo é como se eu me reconectasse com algum lugar do passado que eu tinha perdido, alguma coisa que eu não sabia o que era. (...) É quando eu passo a gravar conversas com meu pai, só o som, eu gravei duas conversas longas que foram muito importantes para mim. E ali ficou claro que o que eu queria mesmo era me aproximar mais dele e fazer um filme com ele (...), mas o 'frio na

barriga' se dá nessa subjetividade da perda. (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida a Thaíse Mendonça. 13 jul 2020).³⁴

Em 2014, *Construindo Pontes* é selecionado no edital do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro – PRODECINE³⁵, que destinava recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para o fomento de projetos de produção independente. O projeto desenvolvido em 2013 e inscrito nesse edital já propunha entrecruzar as memórias individuais da cineasta e a história pública do país, trazendo para o centro da narrativa a relação entre Heloisa Passos e o pai, Álvaro Passos, um engenheiro civil que viveu seu auge na carreira durante a ditadura militar no Brasil.

A proposta, entretanto, ganha maior densidade na medida em que se aprofunda no país um processo de crise econômica e política que culmina no impeachment da presidente Dilma Roussef, em 2016. Assim, a relação entre pai e filha não é perpassada apenas pela memória dos confrontos vividos durante a infância e juventude da cineasta, que saiu da casa dos pais muito jovem por causa de um conflito familiar relacionado à orientação sexual da artista. Essa relação também é atravessada pelas diferenças políticas entre Álvaro e Heloisa, que ganham renovado sentido de urgência no filme em meio ao processo de polarização política que racha o país a partir de 2015.

O fio condutor da montagem é o processo de criação do documentário, que é expresso majoritariamente por meio da narração em *voz off* feita pela cineasta. Essa narração ressalta aspectos essenciais do ato de realização em ordem cronológica. Nos primeiros minutos, Heloisa Passos fala sobre os rolinhos de Super 8 que serviram como gatilho para a realização do filme. A relação com o pai, suas diferenças e semelhanças, e as dificuldades no processo de filmagem são o tema das interferências no meio do filme. A decisão sobre como finalizar o documentário também é comentada em *voz off*, complementando o que vemos em cena.

³⁴ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação. E o modelo do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) assinado pela cineasta encontra-se no Apêndice E.

³⁵ Selecionado pelo PRODECINE 05/2013, linha de ação do Programa Brasil de Todas as Telas voltada para a produção de longas-metragens com propostas inovadoras e relevância artística. Para maiores informações: <<https://fsa.ancine.gov.br/?q=content/prodecine-052013>>. Acesso em: 11 mai. 2020.

Construindo Pontes se apoia em diferentes dispositivos narrativos³⁶ que se alternam à medida que o filme avança. Na primeira vez que vemos Álvaro Passos, ele está acompanhado da esposa Eneida Azevedo Passos em sua casa e ouvimos a voz da cineasta, que está fora de campo, pedir ao pai que conte suas histórias enquanto ela projeta algumas imagens, com destaque para uma reportagem televisiva sobre a visita do presidente militar Artur da Costa e Silva à Paranaguá, em 1969. Trata-se um dispositivo usado pela cineasta para estimular a memória³⁷ do pai, permitindo que ele fale de uma forma possivelmente mais fluida do que faria em uma entrevista.

Esse mesmo dispositivo é usado em outros momentos do filme, com diferentes nuances e diferentes tipos de imagem: projeção de imagens de arquivo de obras em que Álvaro Passos trabalhou durante a ditadura militar; fotos de uma viagem da família à Bariloche; projeção de filme gravado em Super 8 em que vemos uma confraternização da família Passos e Heloisa ainda criança nadando em uma piscina; uma reportagem do Jornal Nacional sobre a possível prisão do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva e a operação Lava Jato que é assistida pela família.

Nesse primeiro depoimento – que reúne planos gravados enquanto Álvaro e Eneida assistem a projeção e outro de uma entrevista, com Álvaro posicionado em frente à câmera – Álvaro Passos fala sobre o seu trabalho como engenheiro de obras durante a ditadura civil militar, defende que só nesse período houve um projeto de país e chama a ditadura de revolução. Ouvimos a voz de Heloisa Passos, que está fora de campo, discordando ativamente do pai.

Os sons e imagens da reportagem sobre a visita de Artur da Costa e Silva à Paranaguá não funcionam apenas como cobertura para suavizar cortes na passagem entre uma fala e outra. O efeito mais significativo é o entrelaçamento entre memória individual e coletiva, o que evidencia que a memória também é um terreno de disputa política, no qual diferentes posicionamentos políticos concorrem para definir a história

³⁶ Em entrevista à Consuelo Lins, Eduardo Coutinho define dispositivo como “a metodologia que o diretor se dispôs a botar em campo, para ter uma relação com o outro e com o espectador” (COUTINHO, EDUARDO em Lins, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo (Locais do Kindle 103-104).

³⁷ Um dispositivo semelhante é usado em *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, com imagens das grandes greves realizadas na região de São Bernardo durante a década de 1970.

oficial do que ocorreu e de como o passado reverbera no presente. Nessa arena, Álvaro e Heloisa são adversários políticos.

4.1.1 Como Filmar um Inimigo Familiar e Íntimo?

Como filmar o adversário político? Essa é uma questão que muitos documentaristas enfrentaram por meio da realização fílmica e do debate teórico. É um desafio de alteridade que exige que o cineasta se abra para entender as razões do outro, sem anular as diferenças. Além de respeitar o pensamento de quem participa do filme, é preciso que se encontre um equilíbrio para evitar que as diferenças sejam caricaturadas ou minimizadas, sob o risco de se estabelecer um clima de cumplicidade moral. Jean-Louis Comolli (2008) aborda essa questão a partir da reflexão sobre sua própria experiência, filmando a extrema-direita na França.

Não fosse esse dispositivo pregnante, estaríamos às voltas com a hipótese de uma transparência: deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria mise-en-scène, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita e crítica. Faz muito tempo, em 1968, com André. Labarthe, nós acreditamos, filmando *Les deux marseillaises*, que bastava filmar 'tal qual' uma reunião de militantes do partido gaullista para que o fascismo latente, filmado, denunciasse a si mesmo... Não conseguimos. Infelizmente. (COMOLLI, 2008, p. 333).

O trecho acima, extraído de uma nota de rodapé, expressa uma transformação no pensamento do autor. Não basta apenas permitir que o adversário político se mostre tal como é. É preciso mostrar o enquadramento, dar ao espectador condições de interpretar a disputa política de forma racional e não apenas por meio do apelo emocional que caracteriza as campanhas políticas publicitárias.

Entre o inimigo e eu, há uma câmera e um gravador, portanto, o espectador. O espectador não está necessariamente de um lado ou de outro. Ele está ali para descobrir um filme, que pode ou não corresponder às suas ideias. Trata-se portanto de lhe dar o que pensar (a questão política é sempre uma questão de pensamento, de análise, de construção teórica; e apenas em segundo lugar uma questão afetiva). O que é útil à luta que penso conduzir utilizando um cinema dito 'documentário'? A única resposta, na minha opinião, é filmar para ver, para ver melhor, para melhor compreender o que

há nos comportamentos e mesmo na caneca do inimigo: em qual história isso se inscreve? Quais são as formas postas em jogo? Se eu filmo o inimigo, é para perscrutá-lo. Descrivê-lo, desmontá-lo historicamente (De onde ele vem? Em qual história se inscreve?). O cinema ativista tem o dever de colocar em foco, de tornar claro. Trata-se de combater as ideias falhas, as confusões, as misturas, para fazer aparecer o inimigo tal qual ele é de verdade, na realidade. O cinema é uma ferramenta de conhecimento. Isso significa que a exigência é sempre de alcançar o espectador pela via da razão e não somente da paixão. É preciso odiar o inimigo, sem dúvida, e combatê-lo sem piedade, mas para isso é preciso compreendê-lo e contar a história que é dele e que ele não conta (COMOLLI, 2013, p. 277-278. Entrevista concedida a Claudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz).

Nenhuma relação, especialmente quando mediatizada, é simples ou direta. Mesmo quando se trata de um adversário político, filmar o outro pressupõe uma relação de partilha. O outro precisa partilhar o desejo de que o filme seja feito. Essa relação, entretanto, é sempre permeada por uma tensão. O cineasta controla o dispositivo – o que será ou não enquadrado, o que entra ou não da montagem final –, mas não pode controlar o que é essencialmente específico na realização do documentário: a relação com o outro. A tensão também vem da possibilidade de o interveniente desistir, abandonar o projeto e acabar com o filme.

Em *Construindo Pontes*, Álvaro e Heloísa são adversários políticos, que encarnam posições opostas. Ele defende a ditadura militar, apoia o impeachment da presidente Dilma e a operação Lava Jato. Ela se solidariza com os mortos e torturados pela ditadura militar, entende o impeachment como um golpe contra a democracia e condena as arbitrariedades cometidas pela Lava Jato.

A relação mediatizada que vemos em cena entre Álvaro e Heloísa é atravessada por um conjunto de tensões: entre cineasta e personagem; entre adversários políticos que se enfrentam em um momento de intensa polarização política (na inevitável relação vencedor e derrotado); entre pai e filha – relação que por sua vez é atravessada pelo histórico de convivência e conflitos privados e também pela cultura patriarcal e machista da sociedade em que vivemos.

O confronto entre as posições de Álvaro e Heloísa é expresso de variadas formas ao longo do documentário. Na primeira cena com Álvaro, ouvimos a voz de Heloísa

Passos, fora de campo, discordar e interromper o depoimento do pai. Na mesma cena, a edição também congela por alguns segundos as imagens de arquivo sobre a visita de Costa e Silva ao Paraná, no momento em que carros trafegam pela rodovia que liga Paranaguá à Curitiba, dando ênfase à fala de Heloisa quando interrompe o pai e diz: “*só um segundo, você acha que só funcionou um projeto de país na sua vida, que você tem 78 anos, na época dos militares?*”

Figura 01 Frame do documentário *Construindo Pontes* | 6'13"



Figura 02: Frame do documentário *Construindo Pontes* | 7'58"



Da mesma forma em que interrompe o depoimento do pai para discordar dele, a cineasta também interrompe o transcorrer da imagem de cobertura, gesto que pode ser compreendido como uma forma de ressaltar a interferência, intensificar a disputa sobre a memória da ditadura militar e sobre as reverberações desse período histórico na atualidade.

O confronto se expressa na linguagem, no vocabulário diferente usado por Álvaro e Heloisa para tratar dos mesmos processos. “Ele fala revolução, eu falo ditadura. Ele fala impeachment, eu falo golpe”, diz a cineasta em uma narração em *voz off*. Ressaltar essa diferença contribui para imprimir ao conflito particular entre Heloisa e Álvaro uma dimensão social e coletiva. Afinal, essas expressões são próprias à leitura de mundo e ao contexto de determinados grupos, são palavras que também evocam para os espectadores a memória de conflitos e embates, familiares ou não, entre as diferentes formas de compreender os principais acontecimentos políticos do país.

Nas interações que vemos em cena entre Heloísa e Álvaro, prevalece o embate político, especialmente nas discussões sobre a política nacional. Nenhum dos personagens faz concessões diante do argumento do outro. Essa decisão evidencia o cuidado de não sucumbir a uma lógica reducionista que compreende democracia como sinônimo de consenso. Na esfera política, há um reforço da diferença: os pontos de vista de Álvaro e Heloísa são apresentados como inconciliáveis e esse distanciamento se mantém até o fim do filme. As semelhanças são tratadas na dimensão afetiva e íntima: o interesse por fotografia, o mesmo jeito de nadar fazendo força, a habilidade no pingue-pongue.

Em uma das inserções em *voz off*, Heloísa Passos conta que saiu de casa aos 22 anos, quando o pai a encontrou com uma namorada e os dois não conseguiram conversar sobre o assunto. Na mesma intervenção, a cineasta conta que *Construindo Pontes* é feito com presença e contribuição de sua companheira Tina Hardy – produtora e uma das montadoras do filme – 25 anos depois desse conflito que a levou a sair de casa. Além do reforço das semelhanças pessoais entre a cineasta e o pai descrito no parágrafo acima, o paralelo entre esses dois momentos é mais uma das estratégias que enfatiza a possibilidade de aceitação e convívio afetivo em meio às diferenças.

Figura 03: Frame do documentário *Construindo Pontes* | 01:06:30



A cena final, representada pelo frame acima, me parece bastante significativa das tensões entre as esferas pessoal e política, entre semelhança e diferença, que se expressam no filme. Na cena, a cineasta e o pai vão até uma estrada de ferro que Álvaro ajudou a construir durante a ditadura militar. Sabemos de antemão que essa será a cena final, pois a narração em *voz off* trata da busca por um final significativo para o filme. Os dois chegam ao local no fim do dia, quando o sol está se pondo, e são surpreendidos pela passagem do trem. A construção narrativa que culmina nessa cena – o reconhecimento de semelhanças entre pai e filha na narração em *voz off*, o efeito cômico de Álvaro sair do carro sem ter ouvido o pedido da cineasta para gravar novamente a chegada; e a entrada da trilha sonora com a música *Comentário a Respeito de John*, de Belchior –, nos levam a compreender a cena como um momento de superação, de encontro entre pai e filha apesar da diferença, que contraditoriamente insiste em permanecer em cena até o último segundo do filme. Mesmo diante de uma mesma vista, o que interessa a cada um é diferente: Heloísa comenta sobre o pôr-do-sol, enquanto Álvaro fala do trem e seus vagões – mantendo viva, ainda que de forma sutil, a divergência entre o viés ambientalista da cineasta e o desenvolvimentista do pai e sobre a construção da Usina de Itaipu que dá início ao filme.

4.1.2 Sobre (Des)Interesses e Pontes entre Documentarista e Documentado

Fazendo jus a metáfora do título, o documentário constrói pontes para que o espectador entenda a complexidade em torno do ponto de vista de Álvaro e Heloísa, desmontando ódio e intolerância que povoam nosso contexto político recente. Entretanto, isso é feito sem que Álvaro ou Heloísa façam concessões ao ponto de vista político do outro. É só na partilha do filme e do desejo de realização que Álvaro e Heloísa cruzam a ponte e se encontram efetivamente.

A dificuldade em filmar o pai e em decidir como abrir câmera na casa em que cresceu é um aspecto sensível, que se destaca no relato da cineasta sobre a realização do filme. Heloísa Passos decide filmar praticamente sem equipe, por compreender que “filmar na intimidade, era com o mínimo de pessoas possível”³⁸. Ela grava as primeiras

³⁸ PASSOS, Heloísa. Entrevista concedida a Thaíse Mendonça em 13 jul. 2020. A entrevista encontra-se transcrita no APÊNDICE B desta dissertação.

diárias sozinha, depois conta com a ajuda da companheira Tina Hardy na supervisão das câmeras e só nas últimas gravações inclui também um técnico de som à equipe.

Devido a essa decisão, a cineasta incorporou uma fase de pesquisa na pré-produção, no qual ensaiou o posicionamento das duas câmeras que seriam usadas, utilizando um apartamento alugado onde estava morando para simular a sala de estar da casa dos pais. Antes de iniciar as filmagens, Heloisa Passos também conta que intensificou as visitas à casa dos pais e deixou o tripé montado na sala por uns dias para que eles se acostumassem com o objeto.

As primeiras diárias são planejadas com o objetivo de criar mais intimidade fílmica entre a cineasta e o pai. “Eu decidi que eu entraria na casa do meu pai para conversar com ele, começando com as projeções de slide de fotos que ele fez, que ele era autor, das fotos da nossa infância”.

[...] Eu comecei com essas fotos e trabalhando a autoestima dele, com as obras dele, com as fotos que ele fez, dando voz a ele, dando voz a esse protagonista, ouvindo as histórias dele. Eu fiz quase um relato biográfico que não está no filme, ouvindo sobre as outras estradas que ele construiu, parte da Rio-Santos, parte da Belém-Brasília... Nada disso está no filme porque não é um filme *sobre* o meu pai, é um filme *com* o meu pai. Eu e ele juntos, olhando para esse passado e vivendo aquele presente, que era o impedimento da presidenta Dilma. Eu fiz um método que de alguma forma, hoje olhando, foi bastante sedutor... Eu acho que a palavra não é sedutor; eu *acolhi*. Meu pai foi se sentindo à vontade e foi entendendo o filme que eu estava fazendo (...) Até o momento em que ele chegou para mim falou assim: ‘filha, eu já entendi o que é esse filme’. E eu falei ‘é, que bom, então me fala então, pai, o que você entendeu?’. E ele fala ‘esse filme é um filme de duas gerações, duas pessoas que pensam diferentes, de pai e filha, esse filme não é sobre mim’. Ele realmente só estava ali para que o filme desse certo junto comigo e com ele, e na dignidade dele. Ele não ia abrir mão do que ele é. (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida à Thaíse Mendonça. 14 jul 2020. A entrevista encontra-se transcrita no APÊNDICE B desta dissertação).

O personagem de Álvaro Passos é carismático. Defende posições autoritárias de forma serena, racional, como quem faz um esforço sincero de explicar um raciocínio que considera evidente. O tom sereno e paternal do personagem tende a fazer com que o espectador se lembre de um familiar: o pai, o avô, um tio. Álvaro também nos cativa por

se entregar ao filme, por se abrir ao projeto artístico da filha, o que também rende alguns momentos que são incorporados com humor à narrativa.

Figura 04: Frame do documentário *Construindo Pontes* | 19'05"



Na cena representada no frame anterior, Álvaro comenta que a bateria acabou e avisa que vai continuar fingindo que está cortando a grama. A cena tem um efeito cômico que, além de quebrar o efeito de transparência da encenação e lembrar aos espectadores que se trata de um filme, revela algo mais importante: o nível de partilha ou adesão de Álvaro ao filme.

O sujeito filmado sabe que ser filmado significa se expor ao outro e por isso disputa com o cineasta, de forma mais ou menos consciente, como será representado no filme. Comolli (2008, p. 84) chama essa regulação que as pessoas fazem ao serem filmadas de *auto-mise-en-scène*, compreendendo como a combinação de dois movimentos. O primeiro é formado pela trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes. O segundo é o fato de que o sujeito filmado se lança ao filme, consciente e inconscientemente.

As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas

deixar aparecer a mise-en-scène deles. A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher a mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar desejosos de fazer sentir (COMOLLI, 2008, p. 60).

Construir com o outro o lugar que ele terá no documentário é abrir o filme a um certo grau de indeterminação que também coloca em risco o lugar do cineasta. Em *Construindo Pontes*, a personagem da cineasta Heloisa flerta em alguns momentos com o papel de antagonista por se opor ao personagem carismático de Álvaro.

[...] no começo da edição eu não conseguia nem permanecer muito na sala de edição com as montadoras porque eu estava me odiando. Eu falei ‘nossa, o que eu fui inventar? Eu não consigo ter serenidade para lidar com ele’, mas eu acho que esse era o processo que eu queria viver no filme e além do filme, nesse lugar entre o cinema e a vida (...). Tem momentos em que essa fronteira não é nem tênue, ela não existe, e tem momentos em que essa fronteira existe porque o meu pai entendeu muito bem as câmeras e ele realmente trabalhou para o filme. É aquilo do não ator que virou ator no processo do filme. (...) No começo da edição, eu fiquei muito preocupada. Eu dizia, ‘meu deus, eu não sou protagonista desse filme como ele. Eu sou uma antagonista’. Eu sinto falta do meu personagem articular melhor politicamente no filme, mas mesmo assim eu consigo entender o meu limite, o limite que eu tive dentro da fogueira que eu inventei e ela realmente pegava fogo. (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida à Thaíse Mendonça. 14 jul 2020)³⁹.

Ao refletir sobre isso já com certo distanciamento do filme, Heloisa Passos aponta dois motivos para a dificuldade que enfrentou em dialogar com o pai e defender seu ponto de vista de forma articulada: o papel de autoridade incontestável que os pais exercem na sociedade patriarcal em que vivemos e o impacto emocional do impeachment de Dilma Roussef. “Existia uma fúria interna minha por causa do desrespeito que estava acontecendo com uma presidenta eleita, por mais coisas certas ou erradas que ela tenha feito, o que estava acontecendo com ela era muito violento e aquilo me feria como mulher.

³⁹ A entrevista encontra-se transcrita no APÊNDICE B desta dissertação.

Então tinha uma fúria interna minha e eu acho que em alguns momentos eu acho que estava filmando o inimigo e não o pai”.

4.1.3 – Reflexão Sobre Aspectos Processuais Como Instrumento Narrativo

Elementos processuais aparecem em cena em diversos momentos do documentário. Vemos o gravador em pelo menos duas cenas, escutamos as reflexões sobre realização do filme na narração em *voz off*, ouvimos Álvaro Passos avisar que vai fingir que está cortando a grama.

Figura 05 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 43'43"



Em um diálogo representado no frame acima, Heloisa e Álvaro conversam sobre as filmagens. Álvaro sugere que a filha termine de definir a concepção do filme antes de continuar a gravar, enquanto Heloísa defende que o processo faz parte do filme. Os elementos processuais não são apenas incorporados ao filme, como servem de fio condutor, ajudam a estruturar à narrativa.

Há um paralelo entre duas cenas que evidencia como os aspectos processuais sobre a realização do documentário – e especialmente as dificuldades em filmar essa relação de convivência e conflito entre a cineasta e o pai – são utilizados para impulsionar o desenvolvimento da narrativa. Na primeira cena, em torno dos 11 minutos, são projetadas imagens das obras em que Álvaro Passos trabalhou durante a ditadura militar, enquanto a discussão trata das torturas e mortes cometidas pela repressão durante o

regime militar. Na segunda cena, em torno dos 21 minutos, a família assiste a uma reportagem sobre a Operação Lava Jato e a possível prisão do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva, enquanto discute sobre a parcialidade e possíveis arbitrariedades cometidas durante a operação.

Figura 06 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'23"



Figura 07 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'36"

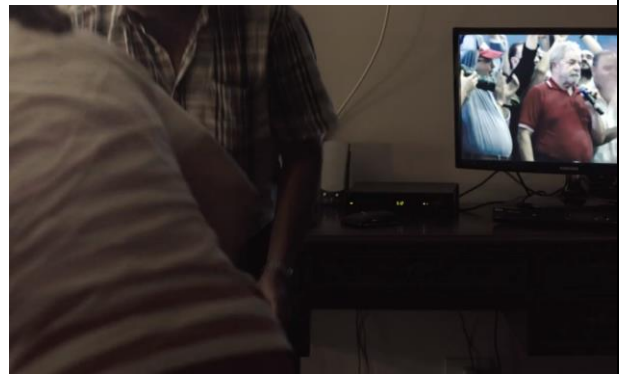


As imagens exibidas na projeção e no televisor também são usadas na cobertura. Ainda que ajudem a ilustrar o que está sendo debatido, seu principal efeito não é ilustrar, nem servir como comprovação objetiva. O efeito mais significativo, na verdade, é expressar que a maneira como nosso passado e presente são compreendidos está em disputa, o que é especialmente sensível nos períodos de polarização política.

Figura 08 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'34"



Figura 09 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'45"

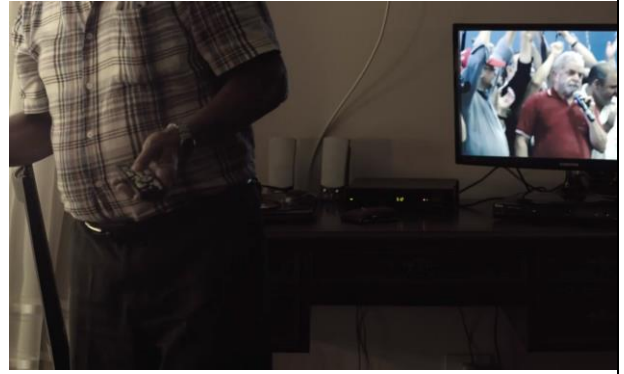


Nas duas cenas, a discussão se desenvolve de maneira semelhante, com Heloisa fora de campo e a mãe se afastando assim que a discussão entre pai e filha se intensifica.

Figura 10 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'18"



Figura 11 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'46"



No momento de maior tensão nas duas cenas, Álvaro se levanta como se quisesse explicar sua posição à Heloisa, rompendo o enquadramento preparado pela cineasta. São dois momentos potentes e incômodos, marcados pela tensão entre o que vemos ocorrer dentro dos limites do quadro e a discussão que ouvimos fora de campo. É como se a totalidade desse conflito não pudesse ser restringida à cena, transbordando para além dos limites do campo.

Figura 12 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'23"



Figura 13 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'51"

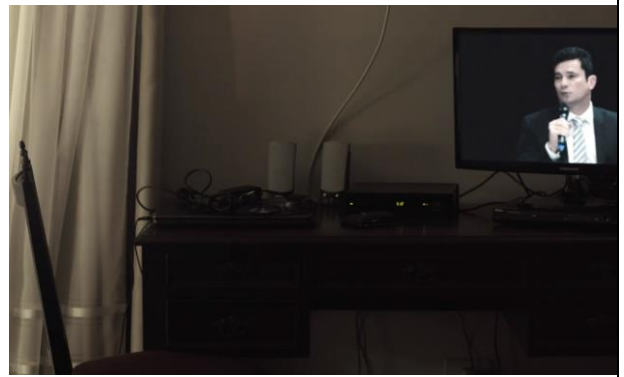


Figura 14 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'40"



Figura 15 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'53"



Figura 16 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 14'40"



Figura 17 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 21'58"



Na cena representada nos frames à esquerda, ouvimos Heloisa avisar que irá desligar a câmera quando o pai defende que as mortes e torturas ocorreram porque os militares não tiveram alternativa. “Você está na guerra, ou você mata o cara que é seu adversário ou você é morto. Não tem um meio termo”, defende Álvaro Passos.

Mais tarde, aos 21 minutos, Heloisa decide continuar filmando em um momento de tensão semelhante, quando pai e filha discutem sobre a Operação Lava Jato: Álvaro diz que a Operação está fazendo uma limpeza na corrupção, enquanto Heloisa critica as arbitrariedades que ultrapassam os limites da lei. Mais uma vez, a discussão transborda o quadro, Álvaro sai de campo, deixando os espectadores com a sala vazia. Na continuação da sequência, Heloisa aparece em um novo cômodo e Álvaro surge em seguida atrás dela, continuando a conversa. É a primeira vez que a cineasta aparece em campo.

Os dois olham com certo desconforto para a câmera, ainda que a presença do equipamento não seja uma surpresa para eles. Em *voz off*, Heloisa Passos conta que continuará filmando: “Dessa vez, eu não posso desistir. Não vou desligar a câmera. Preciso continuar filmando esse lugar de conflito e convivência. Heloísa, Álvaro, um passo para frente, dois passos para traz. Eu realmente não gosto de mim quando estou com meu pai”.

A semelhança entre o transcorrer das duas cenas e essa narração em *voz off* nos conduzem a perceber a decisão de continuar filmando como ponto de virada, um momento de superação que não resolve as divergências entre os personagens, mas que as recolocam em um novo patamar a partir da decisão da cineasta em trazer o conflito para o centro da cena. Ainda que grande parte do efeito seja construído na montagem – a partir do paralelo com a cena anterior e da narração em *voz off* – percebemos as marcas do acaso e do atrito com o real no olhar incomodado para a câmera, nos corpos e tensões que insistem em transbordar para além dos limites do quadro.

Na entrevista com Heloisa Passos, descobrimos que filmar a família assistindo a reportagem sobre a possível prisão do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva não estava entre as propostas planejadas com antecedência pela cineasta – foi algo que surgiu de um limite e de um anseio expressos pelo pai, o que exigiu por sua vez uma adaptação dos planos.

A busca por um final para o documentário nos leva a mais um ponto de virada. Álvaro e Heloisa viajam até Guaíra e chegam às margens do Rio Paraná, onde as Sete Quedas foram submergidas. Assistimos a três *takes* do mesmo momento de chegada a esse local, enquanto Heloisa Passos explica na narração em *voz off* que foram feitos três *takes* na expectativa de que o diálogo rendesse alguma epifania.

Figura 18 - Frame do documentário *Construindo Pontes* | 56'28"



A frustração já era prevista: 10 minutos antes, quando nos avisa em *voz off* que convidou Álvaro para conhecer o lugar que a inspirou a fazer o filme, a cineasta também nos conta que o pai disse que o local era irrelevante pra ele. A frustração dessa expectativa – que é intensificada com o efeito de humor e a repetição incorporada na montagem – conduzirá a um novo momento de resolução no qual Heloisa e Álvaro partem em busca da estrada de ferro. É como se levar o pai para ver as Sete Quedas submersas e a paisagem transformada fosse o último esforço para convencê-lo a ver o mundo a partir do seu ponto de vista.

4.1.4 A Dimensão Poética: Memórias Submersas

Ainda que a cineasta tenha se afastado da proposta de um filme "contemplativo", a mescla das filmagens em Super-8, com slides da família, material de arquivo e imagens atuais imprimem à narrativa uma dimensão poética, que entrelaça memória individual e coletiva.

A submersão das Sete Quedas para construção da Usina de Itaipu também é abordada como metáfora para o que não pode ser dito ou é silenciado no contexto político e no âmbito dos conflitos familiares.

Figura 19 - Frame do filme *Construindo Pontes*
| 02'18



Figura 20 - Frame do filme *Construindo Pontes*
| 04'57"



Nos primeiros minutos do filme, vemos imagens de arquivo sobre as Sete Quedas. A cena se encerra com imagens da ensurdecadora explosão que mudou o curso do rio Paraná, deixando as cachoeiras submersas. Na cena seguinte, um *travelling* nos mostra a mesma região atualmente, com os troncos secos de algumas árvores aparecendo em meio a um imenso deserto de água. As Sete Quedas continuam no mesmo lugar, ainda que não possam ser vistas.

Essa analogia é expressa em algumas narrações em *voz off*. Ao falar que apenas quatro presidentes terminaram seus mandatos, a cineasta rememora e diz que “de tempos em tempos, nossas escolhas são afogadas”.

Para além do discurso verbal, há também uma potente construção dessa metáfora por meio das imagens, especialmente quando a artista utiliza a projeção ou sobreposição.

Em torno dos 15 minutos, a cineasta fala em *voz off* sobre o contraste entre sua infância de “menina rica” e o contexto de repressão política no Brasil durante a ditadura militar. A narração é acompanhada por imagens de arquivo: um veículo militar se aproxima do rio Paraná e vemos a perspectiva da câmera mergulhar lentamente nas águas turvas do Rio Paraná.

**Figura 21- Frame do filme *Construindo Pontes*
| 15'19"**



**Figura 22- Frame do Filme *Construindo Pontes*
| 15'23"**



Durante o mergulho, são sobrepostas imagens de arquivo sobre a repressão da ditadura militar em meio às águas turvas e barrentas do Rio Paraná (frame abaixo), enquanto ouvimos a fala em *voz off* da cineasta e o som da água ao fundo.

Figura 23 - Frame do filme *Construindo Pontes* | 15'42"



A sobreposição de imagens que vemos nessa e em outras cenas estrutura uma espécie de narrativa secundária, na qual a noção de submerso/afogado/silenciado é desenvolvida também como metáfora visual. As camadas se sobrepõem; a nitidez é pior do que se as camadas fossem vistas separadamente, mas a sobreposição dessas camadas nos faz, contraditoriamente, sentir que algo oculto nas profundezas foi revelado.

Além disso, o gesto de sobrepor e manipular essas imagens de arquivo também pode ser compreendido como um gesto de disputa e reescrita dessa memória coletiva, um movimento que se dirige à reinvenção do passado.

A sobreposição é um elemento recorrente em vários planos ao longo do documentário. Durante a viagem com o pai até as margens do rio Paraná, a câmera acoplada no exterior do carro captura o reflexo do céu azul e das árvores no vidro da janela, adicionando uma camada à imagem de Álvaro.

Figura 24 - Frame do filme *Construindo Pontes* | 53'24"



Outra sequência de imagens, representada no frame abaixo, nos conduz do Rio Paraná, onde as Sete Quedas foram submersas, até o interior da Usina de Itaipu. Trata-se aqui de uma sequência sem diálogo ou *voz off*. Um *travelling* nos conduz pelo interior da Usina até um elevador industrial. A porta se abre, a câmera entra. Tem início uma espécie de videoinstalação com a projeção das imagens dos rolinhos de Super-8 na parede. Enquanto o elevador sobe, vemos novamente as imagens que dão início ao documentário de uma família visitando as Sete Quedas. Quando o elevador chega ao andar, lemos a mensagem “limite máximo” escrita na porta, que se abre enquanto são projetadas imagens da explosão que submergiu as Sete Quedas.

Figura 25 - Frame do filme *Construindo Pontes* | 32'45"



Essa sequência mescla imagens atuais e de arquivo de forma intensa, entrelaçando passado e presente. O gesto formal é impregnado pelo senso de urgência e de atualidade na disputa em torno da memória coletiva sobre a ditadura militar. A sobreposição das duas camadas cria uma textura única, produzida a partir do choque entre as imagens do passado (as imagens de arquivos em Super 8) e do presente (a mensagem do elevador, as paredes frias e os corredores largos e vazios do interior da Usina). A mensagem “limite máximo” que possivelmente se trata apenas um aviso de segurança para quem opera o elevador industrial da Usina contribui para dar um sentido renovado à explosão que vemos no final da sequência. Trata-se de mais uma metáfora visual que pode ser entendida como se a possibilidade de manter certas questões políticas e pessoais submersas/afogadas/silenciadas tivesse ultrapassado o limite máximo e essas questões vissem à tona em uma explosão/ruptura.

Essa sequência ocorre sem diálogo ou *voz off*. Essa escolha formal, que busca dar certa autonomia às imagens em relação à palavra, é repetida em menor intensidade ao longo de todo o documentário. No início da maioria das cenas, temos alguns segundos de imagem pura antes da entrada de diálogo ou da narração em *voz off*.

4.2 PENSAR O PROCESSO DE CRIAÇÃO PARA ALÉM DO FILME: RECORRÊNCIAS EM *VIVA VOLTA* (2005), *ENTRE LÁ E CÁ* (2012) E *CONSTRUINDO PONTES* (2018)

Ao revisitar sua trajetória, Heloisa Passos identifica a memória como um tema de investigação artística que permeia outras obras suas – como *Viva Volta* (2005) e *Do Tempo que eu Comia Pipoca* (2001)⁴⁰ – além de ser um foco de interesse em obras artísticas para além do audiovisual.

O documentário *Viva Volta* usa imagens de arquivo, com destaque para um trecho do documentário *Saravah* (1969)⁴¹ de Pierre Barouh, no qual Raul de Souza e Maria Bethania apresentam a música *Pra dizer Adeus*. Também usa fotos de Raul de Souza nos anos 1970, época em que ele vivia em Los Angeles.

A simples utilização de imagens de arquivo não é suficiente para estabelecer pontos de aproximação entre *Construindo Pontes* e *Viva Volta*. Afinal, em *Construindo Pontes* a mistura de diferentes tipos de imagens de arquivo – com destaque para as recordações de família em contraste com as imagens históricas sobre a ditadura militar – coloca a personagem cineasta em processo de busca e confronto com suas memórias, ao mesmo tempo em que promove um entrelaçamento entre memória individual e coletiva. Em *Viva Volta*, as imagens de arquivo estão intimamente relacionadas com a trajetória e a identidade do personagem Raul de Souza, que por sua vez são marcadas pelo deslocamento causado pelas sucessivas mudanças e pela frustração de não ser reconhecido no Brasil.

O principal elemento que parece aproximar os dois documentários é a compreensão de memória e reparação. As imagens de arquivo não são apenas recordações do passado: são também motivadoras de uma ação no presente associada à ideia de reparação ou de confronto/reescrita do passado. Em *Viva Volta*, Raul de Souza volta à Bangu/RJ onde passou a infância e juventude e reencontra a cantora Maria Bethania 35 anos depois do filme *Saravah*. O reencontro pode ser compreendido como

⁴⁰ Curta-metragem de 18 minutos dirigido por Heloisa Passos e Catherine Igniez. Clara volta anonimamente para Curitiba, cidade onde nasceu e foi criada, na busca de sensações perdidas. Leo simplesmente não tem lembranças do lugar em que vive. Disponível na plataforma ParanáFlix no link: <<https://paranaflix.com.br/filme/452027411>>. Acesso em 28 dez. 2020.

⁴¹ Documentário de Pierre Barouh, com participação de Pixinguinha, João da Baiana, Maria Bethânia, Paulinho da Viola e Baden Powell, sobre o panorama da música brasileira na década de 1960.

parte de uma busca por reparação diante da falta de reconhecimento que Raul de Souza confia ter sentido no Brasil. Em *Construindo Pontes*, a cineasta e o pai viajam até o local onde as Sete Quedas foram submersas. A busca por reparação também se materializa nessa viagem e na expectativa expressa pela cineasta sobre a reação que o pai teria ao ver o deserto d'água no qual a região se transformou.

Os dois documentários utilizam o dispositivo da viagem como ferramenta para revisitar o passado, mas evitam que a reparação possa ser entendida como conclusão ou um final feliz para os filmes. Em *Viva Volta*, o reencontro não é a cena final. O documentário termina com Raul de Souza fazendo as malas para voltar para a França, enquanto confia em *voz off* sobre a esperança de ter uma casa no futuro onde possa receber os amigos.

Em *Construindo Pontes*, a viagem até Guaíra é construída como um último e frustrado esforço da cineasta para convencer o pai a ver o mundo a partir do seu ponto de vista. Essa frustração, como demonstrado anteriormente, reconduz o filme para um final que traça aproximações entre Álvaro e Heloisa no campo afetivo e íntimo, enquanto mantém a distância em relação aos posicionamentos políticos e leituras de mundo.

O deslocamento espacial serve como suporte para a recordação e a busca identitária nos dois documentários. *Viva Volta* e *Construindo Pontes* utilizam o *travelling* feito a partir do interior de veículos em movimento como elemento de condução para as memórias do passado materializadas em imagens de arquivo. Em *Viva Volta*, uma viagem de trem nos leva até os anos 1970, quando Raul de Souza teve sucesso e fama em Los Angeles. Em *Construindo Pontes*, o *travelling* feito a partir do interior de um carro em movimento nos conduz até as imagens de arquivo em Super 8 da infância de Heloisa Passos.

O deslocamento também é um mecanismo usado no documentário *Entre Lá e Cá* (2012), que acompanha cinco adolescentes que vivem na Ilha do Amparo, localizada em frente ao Porto de Paranaguá. O percurso até a escola – composto por uma longa caminhada e a travessia a barco – serve como suporte para compreender os sonhos e anseios das personagens que vivem um momento de transição entre a infância e a idade adulta.

As cenas observativas são muito presentes em *Construindo Pontes*, *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*. A cineasta usa tomadas mais longas em som sincrônico – especialmente em *Construindo Pontes* e *Entre Lá e Cá* – mantendo os chamados tempos mortos em parte das cenas, característica que pode ser associada ao modo observacional e ao reforço na construção da sensação de realidade. Essa escolha parece alinhada com a construção de uma estética que reforça o convívio e a intimidade.⁴² A opção pelos planos mais longos também convida o espectador a se conectar com aspectos aparentemente secundários, como tom das vozes, a linguagem corporal, as pausas e os vazios.

Apontei anteriormente a exposição de alguns elementos processuais em *Construindo Pontes*, destacando a cena em que Álvaro Passos comenta que a bateria acabou e avisa que vai continuar fingindo que está cortando a grama. Ainda que a cena sirva para quebrar o efeito de transparência da encenação e lembrar aos espectadores que se trata de um filme, considero que ela revela essencialmente o nível partilha ou adesão de Álvaro ao filme. Trata-se também da exposição da relação de intimidade construída no processo fílmico.

A intimidade também é um elemento importante em *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*, que se expressa na opção por planos mais próximos e por uma *mise-en-scène* que – ainda que siga um plano de filmagem previamente roteirizado – é compartilhada com os sujeitos que estão sendo filmados, que encenam para a câmara e também disputam a forma como serão representados. No primeiro documentário, a intimidade entre cineasta e intervenientes é exposta de maneira mais direta no áudio usado durante os créditos finais, no qual ouvimos Heloisa Passos e Raul de Souza conversando de forma descontraída sobre cigarro. Em *Entre Lá e Cá*, a construção dessa intimidade fílmica é exposta de forma mais sutil na decisão de manter na filmagem os *takes* em que as jovens intervenientes olham para a câmara durante a encenação.

⁴² Ao analisar a produção contemporânea de documentários brasileiros, Mariana Baltar (2007, p. 190) identifica um “pacto de intimidade” que se “estabelece entre ator social (aquele que irá se configurar em personagem na instância do filme), diretor/equipe (visível ou não na narrativa) e espectador”. O conceito sugere um acordo entre as partes baseado não apenas na razão, mas também pelo afeto e pela identificação.

Figura 26 - Frame do filme *Entre Lá e Cá* | 14'31''



Then I left and she stayed, at this time I got mad.
Then we stopped talking to each other.

A cineasta praticamente não utiliza o formato de entrevistas com imagem e som sincrônicos. Em *Viva Volta* e *Entre Lá e Cá*, ouvimos o depoimento dos intervenientes em *voz off*, o que contribui para que o relato pareça mais íntimo, assemelhando-se a uma confidência. Em *Construindo Pontes*, há apenas uma cena em que Álvaro se dirige a câmera como em uma entrevista, nas demais prevalecem as narrações em *voz off* e o diálogo entre a cineasta e o pai.

Trabalhar imagem e som como camadas com relativa autonomia pode ser entendido como estratégia para intensificar a dimensão poética dos documentários. A construção de cenas poéticas e metáforas visuais adicionam sentido à narrativa, não servem apenas ilustrar o discurso verbal e estão presentes especialmente nas sequências que acompanham deslocamentos dos intervenientes. O frame representado abaixo, na figura 27, serve como exemplo dessa construção. A cena nos mostra duas adolescentes dentro de uma sala de aula, olhando os celulares e ouvindo música. A câmera gira em movimento panorâmico e vemos que a gravação é feita a partir do exterior da sala de aula: o mar aparece refletido no vidro, enquanto a mesa vazia do professor aparece em segundo plano.

Figura 27- Frame do filme *Entre Lá e Cá* | 10'16"



Separar imagem e som também parece ser uma estratégia para que os depoimentos em *voz off* ganhem densidade e uma carga de confiança.

Em *Entre Lá e Cá*, o único depoimento em *voz off* é de uma das adolescentes que fala sobre a expectativa em torno de seu aniversário de 15 anos, ao mesmo tempo em que revela que a melhor amiga já sofreu um aborto.

Em *Viva Volta*, o depoimento em *voz off* é mais presente: são sete inserções com reflexões intimistas de Raul de Souza sobre a sua trajetória. Ainda que os depoimentos estejam organizados de acordo com uma cronologia (a infância e juventude em Bangu, o sucesso em Los Angeles, a situação financeira atual e a expectativas para o futuro), seu carácter informal e incompleto mantém lacunas que contribuem para dar uma dimensão mais intimista ao relato.

4.3 FILMAR A INTIMIDADE COMO ATO POLÍTICO: REFLEXÕES SOBRE OS ATOS E PENSAMENTOS TEÓRICOS DE HELOISA PASSOS

Todos os documentários são filmes políticos⁴³. A frase, dita por Heloisa Passos em entrevista a um jornal do Equador em 2018, nos permite compreender o mergulho no relato em primeira pessoa e a ênfase na intimidade como estratégia para tratar de questões políticas e universais a partir de relatos íntimos e particulares.

Em outra entrevista concedida em 2018, ao site *Mulher no Cinema*, a cineasta defende a realização de documentários em primeira pessoa como um ato político de resistência: “O lugar da fala na primeira pessoa se faz necessário num mundo capitalista onde os negócios e os números tomaram um lugar tão poderoso. Precisamos falar” (PASSOS, Heloísa. Entrevista concedida a Luísa Pécora. 1 de maio de 2018).⁴⁴

O processo de criação do *Construindo Pontes* está imerso nessa perspectiva de reação anticapitalista, especialmente no que se refere à crítica dos impactos ambientais causados por um projeto desenvolvimentista que submete tudo e todos à necessidade constante de expansão e reprodução capitalista. Crítica que se materializa no discurso verbal por meio da *voz off* sobre a submersão das Sete Quedas e também na construção da metáfora visual do “deserto d’água” a partir da oposição entre as imagens de arquivo das Sete Quedas e o plano sequência de cerca de dois minutos no início do filme que nos transporta para a mesma região após a submersão das cachoeiras. O *travelling* feito com um drone percorre o rio, mostrando troncos secos de árvores submersas. Em contraste com as imagens de arquivos que mostram as Sete Quedas e a explosão que submergiu as cachoeiras, esse plano sequência enfatiza a transformação da paisagem: a ausência, o silêncio, o rastro de árvores mortas pelo caminho.

Ainda que todo documentário em primeira pessoa possa ser interpretado como manifestação de uma experiência coletiva que corresponde a uma época, à experiência

⁴³ Entrevista publicada pelo Jornal El Comercio em 18 de maio de 2018. Disponível em <<https://www.elcomercio.com/tendencias/heloisapassos-entrevista-documental-filme-politico.html>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

⁴⁴ PASSOS, Heloísa. Heloisa Passos, de “Construindo Pontes”: “É preciso humanizar relações políticas”. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/heloisa-passos-sobre-construindo-pontes-e-preciso-humanizar-as-relacoes-politicas/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

de um grupo, de uma geração, de uma classe ou a uma narrativa comum de identidade⁴⁵, em *Construindo Pontes* é possível identificar estratégias que buscam intensificar a conexão entre individual e coletivo; privado e público, pessoal e político. O entrecruzamento entre as imagens de arquivo familiares e públicas, as inserções em voz *off* e a construção de metáforas visuais enfatizam essa conexão, adotando um caminho inverso ao de documentários poéticos ou performáticos que optam por reduzir ou individualizar a experiência pessoal.

Esse conjunto de estratégias expressa uma concepção teórica que assume como pressuposto a capacidade do documentário dizer algo confiável sobre o mundo histórico, ainda que as asserções desempenhem no filme mais funções reflexivas e observacionais, do que explicativas ou expositivas.

Em *Construindo Pontes*, a história pública – com ênfase em dois momentos históricos: a ditadura cívico-militar e o impedimento da presidente Dilma Rousseff – serve como horizonte sobre o qual se inscrevem as histórias pessoais de Heloísa e Álvaro Passos. As posições políticas inconciliáveis defendidas pela cineasta e o pai no documentário expressam e são legitimadas pelas diferentes trajetórias e experiências vividas em uma mesma história pública e partilhada. Ao mesmo tempo em que busca elementos no mundo histórico para entender sua história familiar – como quando traça o paralelo entre o fim do milagre econômico e o endividamento do pai – a cineasta também expressa a intenção de que a exposição de reflexões, relatos e experiências de natureza íntima produza efeitos na esfera pública.

Ao falar sobre o processo de criação do documentário, a cineasta identifica dois impulsos que expressam a via de mão dupla entre pessoal e político que vemos em *Construindo Pontes*:

Era muito objetivo o discurso que eu tinha no início de que o projeto nasceu neste lugar do "nada pode parar o progresso" e dessa objetividade

⁴⁵ A afirmação vai ao encontro dos pressupostos debatidos por Pablo Piedras (2014, p 113). O autor parte do conceito de 'espaço biográfico' e das contribuições de Leonor Arfuch (2002) que propõe que a emergência de narrativas autobiográficas nas diferentes expressões artísticas seja analisada a partir de um viés intermediário entre as concepções *crítica* (que vincula a emergência de narrativas na década de 1990 com o desmonte do estado de bem estar social, o crescimento do trabalho autônomo e a ênfase social em valores individualistas) e *otimista* (que considera a expressão de novas subjetividades como possibilidade concreta de consolidar políticas da diferença que questionem as configurações tradicionais de identidade).

desses anos do regime militar, desses anos da ditadura nos quais a arbitrariedade, a violência da destruição em todos os sentidos foram preponderantes. Esse era o meu lado racional no projeto. A subjetividade nesse projeto está, realmente, na busca da Heloísa em querer quebrar um muro e abrir a possibilidade do diálogo com um pai que tem um percurso muito longo dentro de um lugar autoritário. Mesmo sendo afetuoso com a filha, ele vem dessa história do Brasil (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida à Thaíse Mendonça. 14 jul. 2020).

Ainda que a subjetividade da relação entre pai e filha tenha ganhado força durante o processo de criação e se tornado o centro do filme, os dois impulsos coexistem como diferentes forças argumentativas no documentário. Por meio das imagens de arquivo, dos contrastes e sentidos criados na montagem e dos gestos formais de disputa e contraposição ao que é dito pelo pai, a cineasta constrói proposições assertivas de forma coerente e especulativa sobre as arbitrariedades cometidas na história recente do país.

As estratégias de exposição de uma intimidade marcada por conflitos ideológicos e geracionais entre a cineasta e o pai constroem um discurso pautado na defesa do diálogo entre posições políticas distintas para o exercício democrático. A asserção se dá essencialmente a partir da ênfase nas dimensões afetivas. O convencimento depende de um engajamento emocional do espectador, na medida em que se identifica com a visão de mundo ou com as experiências vividas pela cineasta ou se comove com as emoções provocadas pelo embate e confronto político, pela memória de afeto que emerge das imagens de arquivo familiares da infância de Heloisa Passos, pelo reconhecimento de que algumas semelhanças afetivas entre Heloisa e o pai se sobrepõem às diferenças ou ainda pelo riso causado pela falha de comunicação em algumas cenas. Intimidade e afeto não são expressos por manifestações físicas de carinho, mas pelo reconhecimento das semelhanças e pela partilha de um convívio em comum que se expressa na realização do documentário.

As opções usadas para expor as diferenças políticas entre a cineasta e o pai estão relacionadas à compreensão de que o consenso pode ser autoritário na medida em que silencia pontos de vista divergentes e de que a democracia deve abrigar o embate e o dissenso em seu interior. Trata-se de uma posição política e teórica manifestada no filme e também expressa pela cineasta em entrevista: “Porque o contraditório, o embate é fundamental. O grande trauma do ser humano é quando ele silencia e não enfrenta. A

questão não é o embate para gerar uma guerra, mas dentro de uma aceitação”. (PASSOS, Heloisa. Entrevista concedida a Fernanda Canofre. 1 maio 2018)⁴⁶.

Mais do que um conceito presente na dimensão teórica da práxis artística de Heloisa Passos, essa compreensão de democracia como espaço de pluralidade e dissenso parece ser uma força mobilizadora que impulsiona e dá coesão a um conjunto de decisões estéticas e estratégias narrativas em *Construindo Pontes*, como a relação de alteridade que estabelece com o pai enquanto um adversário político íntimo, que se expressa na tática de manter as semelhanças no campo da esfera pessoal, enquanto trata as diferenças políticas como inconciliáveis. Também parece ser um conceito que impulsiona os gestos formais de disputa e contraponto diante das posições ultraconservadoras defendidas pelo carismático personagem de Álvaro Passos. Gestos formais que se expressam por meio da metáfora criada a partir da *voz off* e da sobreposição de camadas para tratar de questões que são silenciadas/submersas no contexto político e familiar, além de outros efeitos criados na montagem, como quando a edição congela por alguns segundos as imagens de arquivo sobre a visita de Costa e Silva ao Paraná para enfatizar a intervenção de Heloisa Passos no momento em que interrompe o pai e diz: “*só um segundo, você acha que só funcionou um projeto de país na sua vida, que você tem 78 anos, na época dos militares?*”.

No debate realizado durante o 23º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo em 2012, após a exibição de *Entre Lá e Cá*, Heloisa Passos diz que a possibilidade de compreender a si própria a partir do olhar sobre o outro a atraiu para o documentário⁴⁷, junto com a liberdade para seguir um viés mais experimental. “Eu vou me compreender ouvindo o brasileiro”. Se considerarmos essa declaração em conjunto com a trajetória e pensamentos teóricos expressos nos documentários analisados, é possível estabelecer conexões entre o conceito de democracia como espaço de pluralidade, a compreensão de documentário como possibilidade de encontro com o

⁴⁶ Entrevista disponível em: <<https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/documentario-navega-entre-momento-politico-atual-e-ditadura-militar-atraves-de-conversas-entre-pai-e-filha/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

⁴⁷ Entrevista disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/30893/entre-la-e-ca>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

outro, os métodos de abordagem usados pela cineasta e a estética que busca evidenciar a intimidade e o nível de partilha ou adesão dos intervenientes ao projeto fílmico.

É impossível compreender o processo de criação de *Construindo Pontes* sem considerar o lugar de fala⁴⁸ a partir do qual a cineasta enuncia. Heloisa Passos é mulher, lésbica e se identifica politicamente com uma postura de esquerda/anticapitalista. Ainda que sua condição familiar lhe tenha permitido um acesso privilegiado à fotografia, a cineasta construiu sua carreira como diretora de fotografia e diretora em um meio hegemonicamente masculino. A análise do pensamento expresso nos documentários e o reconhecimento desse lugar de pertencimento atravessado duplamente pela opressão de gênero e orientação sexual permitem conectar as posições políticas defendidas pela cineasta com um horizonte ético pautado na defesa da multiplicidade de vozes, em uma relação de alteridade aberta para entender/acolher a diferença com o outro e na compreensão do ato de realização como uma experiência de igualdade e partilha entre cineasta e intervenientes.

Indicar que o trabalho de Heloisa Passos emerge desse horizonte ético não significa pressupor de forma ingênua que o processo de realização fílmica ocorra sem tensões, ou sem reproduzir hierarquias. Quem controla a câmera e o processo de montagem ocupa, inevitavelmente, uma posição de poder, ainda que os intervenientes disputem de forma mais ou menos conscientes a forma como serão representados no documentário. Essa hierarquia se confronta com outra, quando pensamos nas particularidades de um documentário em primeira pessoa que trata a relação entre pai e filha:

A hierarquia existente entre pai e filha é sinônimo de uma relação autoritária. A filha inventou o filme, se prepara para entrar na casa do pai sem uma equipe, constrói uma *mise-en-scène* no território do pai, a mesma casa na qual um dia ela morou. O pai está pronto, esperando a filha posicionar as câmeras. As fotos da família e das obras que o pai construiu são projetadas na parede da sala, a memória histórica e acima de tudo a memória afetiva se entrelaçam com o presente. Em algum momento não sei mais o que é presente ou passado. O ato fílmico, estar

⁴⁸ É oportuno resgatar o conceito de lugar de fala conforme defendido por Djamila Ribeiro (2017) porque os pensamentos e atos teóricos de Heloisa Passos expressam um elemento de concordância com a autora no que diz respeito à defesa da multiplicidade de vozes em oposição ao discurso hegemônico que se pretende universal – pressuposto do feminismo pautado pela compreensão da intersecção das desigualdades, como raça, orientação sexual e identidade de gênero. “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. (RIBEIRO, 2017, p. 39).

na casa do meu pai fazendo cinema, registrar tudo isso, construir uma narrativa e descobrir na sala da montagem que a pessoa que inventou o filme – eu – não consegue argumentar como gostaria com ele...São muitas camadas que fazem da Heloisa uma filha inflamada com o pai e amorosa com a vida e com o cinema. (PASSOS, Heloísa. Entrevista concedida a Luísa Pécora. 1 de maio de 2018).⁴⁹

Na citação acima, retirada da entrevista concedida a Luísa Pécora em 2018, Heloisa Passos comenta que sente falta de argumentar sobre o seu ponto de vista de forma serena e articulada no filme. A cineasta expressou um sentimento semelhante na entrevista que me concedeu em julho de 2020, o que pode ser compreendido como uma insatisfação em relação à *auto-mise-en-scène* que construiu para si própria nas cenas em que aparece em situação de diálogo e disputa política com pai.

No final da sequência em que debate com o pai sobre a prisão do ex-presidente Lula, a cineasta enfatiza na narração em *voz off*: “eu realmente não gosto de mim quando estou com meu pai”. A frase deixa subentendido que a dificuldade de comunicação não é algo momentâneo e que a impaciência ou irritação manifestada pela cineasta em cena expressa uma característica mais profunda da relação entre os dois. Frustração com a qual muitas mulheres podem se identificar, especialmente as que, como eu, cresceram em lares onde a figura masculina de autoridade também desempenha um papel autoritário seja de forma ostensiva pela repressão ou de forma indireta pela recusa ou silenciamento das diferenças.

Além do peso da relação hierárquica entre pai e filha, a cineasta aponta algumas das estratégias usadas em sua abordagem como possível causa da dificuldade que enfrentou para argumentar com o pai: como a decisão de filmar no território desse adversário político íntimo, imersa pela sobrecarga gerada pela escolha de filmar sozinha ou com equipe reduzida. Para além desses pontos, outra razão que merece ser analisada é o peso da conjuntura política em 2016, logo após o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. Heloísa encarna a posição que saiu derrotada dessa conjuntura marcada pela polarização e intolerância política, enquanto as posições reacionárias de Álvaro

⁴⁹ PASSOS, Heloísa. Heloisa Passos, de “Construindo Pontes”: “É preciso humanizar relações políticas”. Disponível em <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/heloisa-passos-sobre-construindo-pontes-e-preciso-humanizar-as-relacoes-politicas/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

Passos de defesa da ditadura militar entram em crescimento até a eleição de Jair Bolsonaro em 2018.

A forma como essas posições políticas atravessam a hierarquia familiar me parece ser uma característica que difere de forma contundente *Construindo Pontes* de outros documentários autobiográficos no qual cineastas mulheres perpassam pelas memórias da ditadura militar brasileira a partir da relação com o pai, como é o caso de *Diário de uma Busca* (2010) de Flávia Castro e *Os dias Com Ele* (2013) de Maria Clara Escobar. Enquanto nesses dois documentários, os pais foram militantes de esquerda durante a ditadura militar e suas reflexões encarnam o sentimento de derrota pelos anos de exceção e pelos rumos do processo de democratização, em *Construindo Pontes* é a filha quem assume esse papel de reflexão sobre a derrota de um projeto político, adicionando mais uma camada de intersecção à personagem da cineasta. Compreendo que essas tensões e disputas são marcas do atrito com o real, que deslocam ou reengendram, mas não anulam as relações de poder que existem *a priori* ou são criadas no ato de filmagem. Afinal, ainda que não argumente da forma como gostaria quando debate com o pai – ou por causa disso –, a cineasta lança mão de outras estratégias de contraposição e disputa, como o uso da *voz em off* e da sobreposição de imagens.

Heloisa Passos entende o documentário como um espaço de invenção, especialmente do que diz respeito à construção da narrativa. Em *Construindo Pontes*, essa compreensão também se expressa na manipulação e sobreposição das imagens de arquivos como gesto de reinvenção do passado e de disputa da memória coletiva sobre a ditadura militar. Manifesta-se na narração de aspectos processuais como fio condutor do documentário: a reflexão sobre as dificuldades e etapas do processo de realização engendram as curvas dramáticas e pontos de virada que impulsionam a narrativa. Além disso, a utilização de estratégias que buscam despertar uma reação emocional e um engajamento afetivo do espectador – como a trilha sonora no final, o humor criado pela exposição de falhas de comunicação, os conflitos e reconhecimento das semelhanças – também se conecta com essa compreensão. Como aponta Nichols (2006, p. 209), a amplificação de acontecimentos reais e a livre combinação do real com o imaginado são características comuns do documentário performático.

Ao mesmo tempo, o documentário de Heloisa Passos também é espaço de invenção que privilegia a experiência e a possibilidade de encontro com o outro a partir da realização fílmica. Os dispositivos usados em *Construindo Pontes* – assistir às projeções junto com o pai e a viagem até Guaíra – dependem da partilha de uma experiência comum em frente à câmera, o que não ocorre sem certo grau de abertura ao acaso e de atrito com o real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise do processo de criação do documentário *Construindo Pontes*, mergulhei na *práxis* artística de Heloisa Passos. Além de lançar luz sobre os pressupostos e formulações que fazem parte da dimensão teórica da *práxis* artística da cineasta, também busquei sistematizar as especulações teóricas que emanam do filme e que podem ser compreendidas como proposições que se relacionam com a experiência de realização fílmica, entendendo que a investigação desses conceitos permite avançar em direção a uma melhor compreensão do cinema documentário.

Por mais que possamos compreender *Construindo Pontes* como um documentário performático seguindo a classificação proposta por Bill Nichols (2006), interessam a essa dissertação as características e tensões específicas do processo de criação que dão a esse documentário uma voz única gerada pela síntese entre a perspectiva ética, teórica e estética de Heloisa Passos e dos demais artistas que contribuíram com o processo de criação e o encontro que se estabelece no ato de realização entre documentarista e interveniente(s). Essa é uma consideração importante para entender como Heloisa Passos e outros documentaristas contemporâneos utilizam, deslocam e ressignificam técnicas que surgiram ou foram associadas a modos de representação específicos do cinema documentário. Em *Construindo Pontes*, isso se materializa pela combinação de cenas observativas (com tomadas mais longas em som sincrônico que reforçam a sensação de um acesso privilegiado ao real e à intimidade), com cenas reflexivas (que quebram o efeito de transparência e utilizam aspectos processuais como instrumento narrativo) e cenas performáticas.

Para entender melhor o processo de criação de *Construindo Pontes*, a análise também se debruçou sobre outros dois documentários de curta-metragem dirigidos pela cineasta: *Viva Volta* (2005) e *Entre Lá e Cá* (2012). Essa escolha metodológica permitiu estabelecer conexões entre os filmes e identificar algumas recorrências de formas e abordagem. Entre elas, destacam-se a opção por evitar a entrevista com som sincrônico; o uso de uma equipe reduzida para filmar na intimidade, o tratamento da imagem e do texto como camadas com relativa autonomia, a manutenção dos chamados tempos mortos, em tomadas mais longas com som sincrônico; o uso de imagens de arquivo não apenas como ilustração do e que está sendo dito, mas como dispositivo que provoca uma

ação no presente. São características que dizem muito sobre a sensibilidade e projeto artístico que Heloisa Passos desenvolveu ao longo de sua carreira na fotografia e na direção, em conjunto com os artistas com quem trabalhou para a criação do filme.

Ainda que não tenha se constituído como um dos objetivos dessa pesquisa, a colaboração de outros artistas no processo de criação de *Construindo Pontes* é um aspecto importante de ser ressaltado. Além da produção, Tina Hardy trabalhou na montagem de *Entre Lá e Cá* e *Construindo Pontes*. Beto Ferraz fez edição de som de *Viva Volta* e *Construindo Pontes*. Daniela Capelato contribuiu com o roteiro de *Viva Volta* e foi consultora de roteiro em *Construindo Pontes*. Investigar a relação de troca e parceria que a cineasta estabelece com esses e outros artistas e as reflexões que emergem dessa rede de colaboração pode se constituir como uma pesquisa relevante para avançar na compreensão do caráter coletivo dos processos de criação no cinema e nas artes em geral.

Construindo Pontes revela formulações teóricas sobre o cinema documentário como possibilidade de encontro com o outro por meio da partilha de uma experiência comum em frente à câmera. Por um lado, é possível identificar que parte dessas formulações se relaciona com reflexões expressas pela cineasta em entrevistas e obras anteriores e diz respeito à noção de democracia como espaço de dissenso e pluralidade, além de também expressar um compromisso ético pautado por uma relação de alteridade que entende a diferença com o outro como essencial para a compreensão da própria identidade. Nesse aspecto, o estudo de Nichols (2006) sobre o documentário performático permite compreender que essas reflexões vão ao encontro de uma concepção de documentário que orienta uma vasta produção contemporânea e que tem como pano de fundo a política de identidade que se desenvolve a partir dos estudos culturalistas.

Entretanto, as proposições que me parecem mais significativas em *Construindo Pontes* são as que dizem respeito à *práxis* que envolve o ato de filmar um adversário político íntimo e que nos possibilitam compreender a voz única expressa nesse documentário e a confluência de técnicas, dispositivos, modos e formas que operam na construção de uma estética da *intimidade em dissenso*. Ao filmar o pai como adversário, Heloisa Passos encara de forma propositiva um dilema sensível da *práxis* documental. A

cineasta optou por iniciar as filmagens no território em que o pai se sentia mais confortável, após a gravação de conversas usando o gravador e de outras mediações que buscavam criar intimidade fílmica entre os dois. Utilizou dispositivos que estimulam a partilha de uma experiência comum em frente à câmera. Optou por ressaltar e tratar as diferenças políticas como inconciliáveis, enquanto as semelhanças que aproximam pai e filha foram mantidas no campo pessoal. Álvaro Passos é representado como um personagem carismático: defende posições autoritárias e ultraconservadoras de forma serena e paternal ao mesmo tempo em que nos cativa por se abrir ao projeto artístico da filha. Para a cineasta, não basta que esse adversário íntimo se mostre, em sua própria *mise-en-scène*, para que as contradições e motivos por trás do posicionamento do pai sejam revelados (COMOLLI, 2008, p. 333). A artista utiliza diversas estratégias para se contrapor aos posicionamentos de Álvaro Passos. Usa cenas das discussões entre os dois. Ressalta na narração em *voz off* as diferenças de vocabulário que permitem ao público situar os posicionamentos de Álvaro e Heloísa como expressões de determinados grupos ideológicos. Também busca na história pública elementos para expor conexões que o pai não reconhece ou prefere omitir, como na *voz off* em que relaciona a falência de Álvaro Passos com o fim do milagre econômico. Além disso, essa contraposição também é feita por meio de gestos formais: na edição que congela por alguns segundos o transcorrer das imagens de arquivo para enfatizar quando a cineasta interrompe o pai e na sobreposição de camadas de imagens que estruturam uma narrativa visual para expressar o que é silenciado no contexto político e no âmbito dos conflitos familiares. É interessante ressaltar que as asserções que tratam das arbitrariedades cometidas na história recente do país – e que servem como contraponto às posições do pai – possuem força explicativa e apelam mais para a razão do que para a emoção, enquanto a defesa do diálogo e da aceitação das diferenças se dá essencialmente a partir da ênfase nas dimensões afetivas.

Uso a expressão *intimidade em dissenso* como síntese do projeto político, teórico e estético de Heloisa Passos no desenvolvimento de *Construindo Pontes*. A cineasta expõe uma intimidade familiar – expondo também suas fragilidades. A escolha dos dispositivos coloca pai e filha em uma experiência comum de partilha e convívio em frente à câmera. As cenas observativas, com tomadas mais longas e som sincrônico,

contribuem para a sensação de um acesso privilegiado à intimidade, ao mesmo tempo em que permitem que o espectador se conecte com elementos aparentemente secundários, como o tom das vozes, a falta de manifestações físicas de carinho entre os dois, a linguagem corporal, os silêncios e as pausas. Além de expor essa intimidade com suas cicatrizes do passado, as divergências políticas são atualizadas e enfatizadas, usando um conjunto de estratégias que servem como gestos de disputa e contraponto às posições conservadoras do pai. A intimidade que vemos mediatizada em *Construindo Pontes* coloca à prova a possibilidade de convívio *em meio* às divergências – ao invés de *apesar* delas.

A análise desenvolvida nessa dissertação também reforça o caráter aparentemente paradoxal do processo de criação, especialmente no cinema documentário. Cada cineasta pensa sobre seu processo criativo e a obra expressará a forma como o artista concebe o cinema, sua relação com o mundo e com as técnicas disponíveis. Entretanto, é impossível compreender o processo de criação sem considerar o contexto no qual está imerso e como a subjetividade do artista irá lidar com os acasos e tensões impostos pelo atrito com real. Em *Construindo Pontes*, o impeachment da presidente Dilma e o processo de polarização política são incorporados à narrativa, assim como as mudanças reivindicadas pelo pai. Abrir-se a imprevisibilidade e construir com o outro o lugar que ele terá no documentário coloca em relativo risco o lugar da cineasta. Heloisa Passos se mostra insatisfeita com a *auto-mise-en-scène* que construiu para si própria enquanto personagem nas cenas em que discute com o pai. Entretanto, recorre a outras estratégias para que a contraposição seja feita.

No documentário, a relação de alteridade é atravessada por deslocamentos e tensões entre diferentes posições de poder: Álvaro e Heloisa são pai e filha que carregam em suas trajetórias e em seus corpos as marcas dos conflitos e silêncios dessa relação; também são adversários políticos com posicionamentos inconciliáveis (em um momento da conjuntura em que também encarnam a posição de vencedor e derrotado); são ainda personagem e cineasta. A organização narrativa do documentário acaba por dar coesão e suavizar parte dessas tensões, que sobrevivem encarnadas nos personagens que vemos em cena: no silêncio pesado e na ausência de contato físico entre pai e filha; na

fala interrompida ou pouco elaborada nos diálogos, nos corpos que rompem os limites do quadro nas discussões mais acaloradas.

Como os pressupostos éticos tensionam o ato de criação no cinema documentário? Essa pergunta guiou todo o processo de pesquisa que resultou nessa dissertação, ainda que muitos aspectos tenham se modificado ao longo dos dois anos de mestrado. O projeto que pretendia comparar documentários de realizadores contemporâneos paranaenses se transformou em um mergulho no processo de criação do documentário *Construindo Pontes*, de Heloisa Passos. Essa decisão permitiu aprofundar a análise sobre as perspectivas teóricas, métodos de abordagem e mediação que sustentam a intervenção da cineasta, a partir da experiência de visionamento do filme e do diálogo com os conceitos que emergem das particularidades desse ato de criação. O recorte também privilegiou a utilização combinada de duas ferramentas de análise que me interessam: análise fílmica e entrevista, permitindo diálogos entre os conceitos identificados por mim enquanto pesquisadora por meio da experiência de visionamento do filme e as reflexões sobre o processo de criação expressas verbalmente pela artista nas entrevistas.

Ainda que eu tenha procurado me manter aberta para dialogar com as preocupações e formulações teóricas expressas pela cineasta em seus documentários e discursos verbais, é importante ressaltar que os conceitos içados e as conclusões dessa pesquisa perpassam inevitavelmente meus interesses subjetivos enquanto espectadora e pesquisadora. Os filmes também possuem autonomia em relação aos seus criadores, já que os espectadores complementam seu sentido a partir de determinada leitura ou interpretação. É evidente que outro pesquisador possivelmente elegeria outro problema de pesquisa e proporia diálogo com outros conceitos içados da obra. Essa é uma condição inerente à pesquisa nas ciências humanas e, ao invés de ser vista como limitação, precisa ser compreendida como capaz de contribuir com acúmulo e produção de conhecimento, especialmente no campo das artes.

Destaco, por fim, a perspectiva de continuar desenvolvendo pesquisa sobre processos de criação em documentários contemporâneos paranaenses, utilizando o modelo metodológico experimentado nessa dissertação.

Heloisa Passos está finalizando um segundo documentário de longa-metragem chamado *Somos o Que Perdemos*⁵⁰, que também parte de uma perspectiva autobiográfica – desta vez pautada pela relação com a mãe e a sobrinha – para tratar conflitos familiares. Outra possibilidade é retomar a proposta de analisar um conjunto mais amplo de documentários, buscando conexões e rupturas que permitam identificar como as condições de produção existentes no estado se relacionam com os processos criativos dos realizadores.

Defender o papel das universidades e continuar desenvolvendo ciência e arte é um ato de resistência fundamental para enfrentar o negacionismo, a intolerância e a atual conjuntura de desmonte de direitos sociais.

⁵⁰ Projeto selecionado no Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV – 01/2013. Sinopse: Uma avó afastada da neta pela primogênita convertida ao judaísmo aceita o convite da outra filha para realizar o seu maior desejo. Heloisa, a cineasta, propõe a Eneida, a mãe, retomar a relação familiar com Mariana, a neta, rompida há 20 anos. Em uma busca atravessada pela memória afetiva de cada uma destas mulheres, “Somos o que perdemos” procura compreender como este muro foi construído para, através do cinema, rompê-lo e promover o reencontro de Eneida com Mariana.

REFERÊNCIAS

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem**. 1999. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html>>. Acesso em: 16 abr. 2020.

ALVETTI, C. **Cinema do Paraná - elementos para uma história**. In: 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2005, Novo Hamburgo. GT de História da Mídia Audiovisual, 2005.

ALVETTI, Celina Paz e HUMMEL, Rosita C. de Loyola. **Imaginários Urbanos - percurso de um projeto**. In: Anais do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0786-1.pdf> Acesso em 30 mar. 2021.

AMANCIO, TUNICO. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. Alceu - v.8 n.15. p.173 a 184 - jul./dez 2007. Disponível em http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf Acesso em 10 jan. 2021.

ANDREW, J DUDLEY. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2002.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques.. “Pode um filme ser um ato de teoria?” in Revista Educação e Realidade, nº 33 (1), jan/jun pp 21-34. 2008. **Revista Educação & Realidade**. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684/3997>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BAGGIO, Eduardo Tulio. **Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico**. 2014. 193 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/4610/1/Eduardo%20Tulio%20Baggio.pdf> Acesso em 22 jun. 2020.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93429. Acesso em 20 jan. 2021.

BAZIN, André. **Cinema – Ensaios**. Editora Brasiliense, 1991.

BARBOSA, Douglas da Silva. **A enunciação e a reflexividade no cinema documentário aproximações teóricas, filmográficas e uma realização**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2010.

Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2757/1/dis%20douglas%20s%20barbosa%202010.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **DocTV: operação de rede**. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. ALCEU, v.8, n.15, p. 196 a 216- jul./dez. 2007. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf. Acesso em 20.04.2018.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del Cine**. Madrid: Cátedra, 2005.

CARVALHO, Luciane. **A programação da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018.

COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes – traçando práxis e reflexão**. ARJ – Arte Research Journal, v. 1, n. 2. 1-20, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. “Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo”. Entrevista para Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz. Catálogo 170 FORUMDOC. Belo Horizonte, 2013, p. 277-287.

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

CONSTRUINDO PONTES. Direção: Heloisa Passos. 2017.1 filme; 72 min; Son.; Color.

COUTO, Daniel Brandi. Documentário brasileiro, invisibilidade e encenação. **Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em <[https://www.socine.org/wpcontent/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017\(XXI\).pdf](https://www.socine.org/wpcontent/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017(XXI).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2020.

COSTA, Flávia Cesarino, Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRUZ, Regina Celia da. **O Cinema de Valêncio Xavier: articulações criadoras à luz da Teoria dos Cineastas**. Tese (Doutorado em em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Conferência na FEMIS. Edição brasileira: **Folha de São Paulo** [1987]. Trad. José Marcos Macedo. Disponível em:

<https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2020.

ENTRE LÁ E CÁ. Direção: Heloisa Passos. 2012.1 filme; 72 min; Son.; Color

FABRIS, Mariorosaria. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

FRANÇA, A. C. C. V. de. **Berenice e Lu em arquivos de cinema.** Fotocronografias, v. 06, p. 1, 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/berenice-e-lu-em-arquivos-de-cinema-38ce16df4000> Acesso em> 13 jan. 2021.

FRANÇA, A. C. C. V. de; CORRÊA, R. O. **Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro.** Rebeca, v. 9, p. 98-113, 2020. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/596> Acesso em: 10 fev. 2021.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Artes e manhas da entrevista compreensiva. **Saude soc.** [online]. 2014, vol.23, n.3 [citado 2020-04-21], pp.979-992. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010412902014000300979&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 ago. 2020. DOI:<https://doi.org/10.1590/S0104-12902014000300020>.

KAMINSKI, Rosane. A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

LIMA, Luís Filipe Silveira. **O Contradiscorso Audiovisual do Projeto Olho Vivo sobre Curitiba como Cidade Modelo.** Monografia (Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná. 2012.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho:** Televisão, cinema e vídeo. Zahar. Edição do Kindle.

MEFFE, Renata. **As camadas da Cortina de Bambu: Reflexões sobre o Processo de Criação de um Documentário.** Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3615537#>. Acesso em: 05 dez. 2020.

MILLARCH, Aramis. Lei Vanhoni aprovada para estimular nossos artistas. **Estado do Paraná.** 16 ago. 1991. Almanaque, p 20. Disponível em: <<http://www.millarch.org/lei-vanhoni-aprovada-para-estimular-nossos-artistas>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MILLARCH, Aramis. No campo de batalha. **Estado do Paraná.** 11 fev. 1992. Almanaque, p 20. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/no-campo-de-batalha-663>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

MILLARCH, Aramis. Fundo Municipal do Cinema ainda está só no papel. **Estado do Paraná**. 8 jun. 1986. Almanaque, p. 2 Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/fundo-municipal-do-cinema-ainda-esta-so-no-papel>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2006.

PASSOS, HELOISA. Heloisa Passos: Todo documental es un filme político. [**Entrevista concedida ao jornal] El Comercio**]. 18 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.elcomercio.com/tendencias/heloisapassos-entrevista-documental-filme-politico.html>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

PASSOS, Heloísa. Heloisa Passos, de “*Construindo Pontes*”: “É preciso humanizar relações políticas”. [Entrevista concedida a] Luísa Pécora. *Mulher no Cinema*. 1 de maio de 2018. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/heloisa-passos-sobre-construindo-pontes-e-preciso-humanizar-as-relacoes-politicas/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

PASSOS, Heloisa. Documentário navega entre momento político atual e ditadura militar através de conversas entre pai e filha [Entrevista concedida a] Fernanda Canofre. *Sul 21*. 1º de maio 2018. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2018/05/documentario-navega-entre-momento-politico-atual-e-ditadura-militar-atraves-de-conversas-entre-pai-e-filha/>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PASSOS, Heloisa. Debate realizado no 23º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/30893/entre-la-e-ca>> Acesso em: 27 jan. 2021.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em: 18 out. de 2020...

PENAFRIA, Manuela. **O Filme documentário**. história, identidade, tecnologia. Edições Cosmos. Lisboa, 1999.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. **Ícone**, volume 1, número 7, Julho de 2004, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil, pp.61-72. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.html#foot1306>. Acesso em: 20 nov. 2020.

PENAFRIA, Manuela. **Em busca do realismo perfeito**, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

PENAFRIA, Manuela. **O documentário segundo Bazin: uma leitura de o que é o cinema?, de André Bazin**, 2006. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000586.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação e a Teoria de Cineastas. In: **Propostas para a teoria do cinema - Teoria de Cineastas - vol.2** (p.93-114), Covilhã UBI: Labcom.IFP, 2016. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/5037>>. Acesso em: 05 mar. 2020.

PENAFRIA, MANUELA. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. [Entrevista concedida a] Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.48, p.6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

Piedras, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário**. 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>.. Acesso em: 13 abr. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène no documentário**. 2011. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteCineDocumental.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário. Dossiê 'O cinema brasileiro na era neoliberal'. **Revista Aniki** vol.5, n.º 2 (2018). Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/372/pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2020.

RAMOS, Maria Guiomar Pessôa. Memória, escrita pessoal e performance no documentário Por parte de pai. **Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017\(XXI\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017(XXI).pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Pela reabilitação da entrevista na prática documentária - parte 3. **Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017\(XXI\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017(XXI).pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2020.

RUI GRAÇA, André; TULIO BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], jun. 2015. ISSN 1980-5071. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>>. Acesso em: 30 Mar. 2020.

RUPP, I. R. Geração 1980 - Os percalços do cinema paranaense no governo Collor. In: Myrna Silveira Brandão; Marília Franco; Carlos Augusto Brandão; Solange Stecz. (Org.). **Cadernos de Pesquisa - Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro**. 1ed. Rio de Janeiro: CPCB, 2010, v. 1, p. 35-42. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/artigos/geracao-1980-os-percalcos-do-cinema-paranaense-no-governo-collor/> Acesso em: 10 fev. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo, Fapesp. Editora: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **Filosofia da práxis**. São Paulo: Expressão popular, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papius, 2000.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema no Paraná - nova geração. Curitiba: **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, nº 112. jun.1996.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SORANZ, Gustavo. Trinh T. Minh-ha: entre a prática e a teoria do documentário. **Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE** [recurso eletrônico] / Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017\(XXI\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2017(XXI).pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2020.

STECZ, Solange Straube (1988). **Cinema paranaense (1900-1930)**. Curitiba: Dissertação História UFPR. Disponível em:

<http://www.paranacine.com.br/sistema/upload/arquivos/solangestecz_publicacao_cine_maparanaense.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. O Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

VERAS, Eduardo Ferreira. Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil. **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-17, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80130>

VIVA VOLTA. Direção: Heloisa Passos. 2005.1 filme; 15 min; Son.; Color

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Recife. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2012.

Sites consultados:

Fundo setorial do audiovisual – Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/relatorios-de-gestao/Relat%C3%B3rio%20de%20Gestao%20FSA%202015_07-02-17.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Secretaria da Cultura abre inscrições para prêmio de cinema e vídeo. Agência de Notícias do Paraná. 2012. Disponível em: <<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=70366&tit=Secretaria-da-Cultura-abre-inscricoes-para-premio-de-cinema-e-video> />. Acesso em: 20 de jun. de 2020.

**APÊNDICE A: Ficha de análise fílmica do documentário *Construindo Pontes*
(2017)**

CONSTRUINDO PONTES (2017)			
SINOPSE:	Heloisa Passos, a cineasta, é filha de Álvaro, um engenheiro civil que viveu seu auge na carreira durante a ditadura militar no Brasil. No entanto, o momento que para ele foi uma oportunidade de mostrar seu trabalho, para outros, como para sua própria filha, foi um tempo marcado pelo autoritarismo. Agora, entre memórias do passado e um futuro incerto diante da atual instabilidade política no País, pai e filha procuram outras formas de enxergar o mundo.		
DIREÇÃO	Heloisa Passos	GÊNERO	Documentário
PRODUÇÃO	Tina Hardy e Heloisa Passos	DURAÇÃO	72 minutos
ROTEIRO	Heloisa Passos, Leticia Simões e Stefanie Kremser	ANO DE PRODUÇÃO:	2016
FOTOGRAFIA	Heloisa Passos	SOM	Sonorizado
MONTAGEM	Tina Hardy e Isabela Monteiro de Castro	FILMAGEM	Colorida
EDIÇÃO DE SOM	Beto Ferraz	FINANCIAMENTO	Prodecine 05/2013 (R\$ 497.012,25)
PRODUTORA	Máquina Filmes/PR	EXIBIÇÃO	Estréia no Festival de Brasília de 2017; exibição no Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba – FICBIC de 2017 e estréia em salas comerciais em abril de 2018. Atualmente, no catálogo da <i>Amazon Prime</i> .
DECOMPOSIÇÃO/ANÁLISE			
Sequência 1	Narração em <i>voz off</i> da cineasta sobre o início do processo de criação do documentário – os rolinhos de super8 que ganhou de um amigo do pai – e sobre a inundação das Sete Quedas para construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu, acompanhada de imagens de arquivo das Sete Quedas antes da inundação, encerrando com a explosão que inundou a região para construção da Usina.	Cena expositiva, que também possui características reflexivas e observativas (<i>narração entra um pouco depois – dá tempo para as imagens transmitam algo inicial antes de entrar a narração</i>).	
Título	<i>Construindo Pontes</i>		
Sequência 2	Narração em <i>voz off</i> informa que as Sete Quedas continuam existindo na mesma região, só que submersas. Narração também fala sobre o processo de criação, cineasta conta que ao assistir aos rolinhos de super8 fez com ela buscasse o pai Álvaro (engenheiro que não construiu Itaipu, mas poderia). Narração acompanhada por travelling da região submersas, com algumas árvores aparecendo	Cena reflexiva (foco nas memórias da cineasta, conexão entre os rolinhos de super8 e o pai), com características expositivas e principalmente observativas (<i>narração entra um pouco depois – dá tempo para as imagens transmitam algo inicial antes de entrar a narração</i>).	

	em meio ao deserto de água, encerrando com imagens da represa da Usina de Itaipu.	Afogamento das Sete Quedas – como metáfora para as perdas individuais e coletivas.
Sequência 3	<p>Depoimento de Álvaro Passos, em sua casa, sobre o seu trabalho como engenheiro de obras durante a ditadura civil militar. A sequência) começa com Álvaro, em sua casa, acompanhado pela esposa assistindo à projeção de filmes sobre obras realizadas durante a ditadura militar, comentando aquelas em que trabalhou. Cobertura de imagens e áudios dessas filmagens de arquivo, com destaque para a visita de Costa e Silva à Paranaguá (efeito de plano e contra-plano entre essas filmagens e Álvaro e a esposa).</p> <p>Ao longo do depoimento, acompanhamos a voz de Heloisa, fora de campo, fazendo perguntas ou discordando do pai.</p> <p>Plano fechado de Álvaro Passos em frente à câmera. Defende que só na ditadura militar houve um projeto de país e chama a ditadura de revolução.</p>	<p>Cena participativa,</p> <p>Cineasta opta por algumas formas para expressar a diferença com o pai: 1) congela a imagem de arquivo do carro passando pela rodovia (só um segundo, diz a cineasta fora de campo).</p> <p>Álvaro se senta e fica fora de foco, enquanto a cineasta fala e se posicionada tentando convencer o pai (6 maiores obras abandonas).</p>
Sequência 4	<p>Jantar na casa da cineasta, Álvaro e a esposa estão em cena, e a cineasta fora de campo (escondida por uma parede).</p> <p>Entra a narração em voz off da cineasta sobre a relação com o pai e a construção da Usina Itaipu. Paralelo entre o que não foi dito sobre a construção da Usina na ditadura militar e o que não é dito na relação familiar.</p>	Cena reflexiva
Sequência 5	<p>Depoimento de Álvaro sobre as obras que ajudou a construir durante a ditadura militar. Álvaro defende o regime por causa da rigidez enquanto aos prazos e diz que foi um período sem corrupção.</p> <p>A cena começa com um plano de Álvaro chegando de carro e estacionando na garagem de casa e outro dele lendo. Na sequência, imagens de Álvaro e da esposa vendo filmes e fotos de obras construídas durante a ditadura. Plano e contra-plano com as imagens que aparentemente estão sendo vistas por Álvaro e a esposa.</p> <p>A cineasta está fora de campo, sua voz aparece fazendo perguntas ou discordando do pai e ele se dirige a ela. No momento de maior tensão, quando Álvaro defende que os militares não tiveram alternativa em relação às mortes e a</p>	<p>- na hora de maior tensão, o pai de Heloisa se levanta e sai de campo.</p> <p>Cineasta se exalta, avisa para o pai (e para nós espectadores) que vai fechar a câmera e o áudio. Vemos isso acontecer.</p>

	<p>tortura, ele se levanta e fica parcialmente fora de campo também.</p> <p>Cineasta se exalta, avisa para o pai (e para nós espectadores) que vai fechar a câmera e o áudio. Vemos isso acontecer.</p>	
Sequência 6	<p>Narração em <i>voz off</i>: Cineasta fala sobre o contraste entre sua infância de “menina rica” e o contexto político de repressão política no Brasil.</p> <p>A narração é acompanhada por imagens de arquivo. Um veículo militar se aproxima do rio XX e entra na água. Nesse momento, Heloisa conta em voz over que aprendeu a nadar no mar com o pai. Metáfora visual, imagens de arquivos sobre a repressão na ditadura militar aparecem sobrepostas com imagens e sons de água, como submersas.</p> <p>Narração em <i>voz off</i>. Heloisa diz que lembra que essas foram as únicas férias que o pai passou o tempo inteiro. É Álvaro quem controle o projetor de fotos.</p>	Cena reflexiva/. Edição das imagens dá aspectos poéticos.
Sequência 7	<p>Álvaro corta a grama da frente de casa, em frente a câmera. A bateria do cortador acaba, ele avisa a Heloisa e diz que vai fingir que está cortando.</p>	<p>Encenação</p> <p>Também “revela” a relação pai/filha. Sua colaboração/adesão ao projeto de filme.</p>
Sequência 8	<p>Álvaro e a esposa assistem a uma reportagem no jornal nacional sobre a prisão de Lula, enquanto conversam sobre o assunto e sobre a parcialidade ou não da Operação Lava Jato e do ministro Sergio Moro. Heloisa fora de campo.</p> <p>Narração em <i>off</i> da cineasta sobre uma anotação no caderno do filme: na história do país só 4 presidentes eleitos terminaram seus mandatos. Metáfora: de tempos em tempos, nossas escolhas são afogadas. Narração é acompanhada da continuidade das imagens da reportagem.</p> <p>Retoma para a conversa na sala Álvaro defende a Operação Lava Jato (está fazendo uma limpeza) e Heloisa critica por ultrapassar os limites da lei. No momento de maior tensão, Álvaro levanta novamente, sai de campo. Resta a sala vazia, com a TV (Sergio Moro) ao centro.</p> <p>Heloisa aparece em um novo cômodo e Álvaro em seguida atrás dela, continuando a conversa. É a primeira vez que a cineasta aparece em cena (21'55). Desconforto, os dois olham para câmera.</p>	Cena participativa

	<p>Narração em voz off. Cineasta diz que dessa vez não vai desligar a câmera. “Não gosto da pessoa que sou quando estou com meu pai”.</p> <p>Na conversa, ela diz “meu filme é sobre arbitrariedade”.</p>	
Sequência 9	A última fala da conversa, “meu filme fala sobre arbitrariedade” conecta com imagens de quedas de água na Usina de Itaipu. Plano fechado, ensurdecedor, e depois um plano aberto. Na sequência, imagens do interior da Usina.	
Sequência 10	<p>Continuação da cena 9. Heloisa aparece segurando uma das câmeras, como se estivesse desmontando/encerrando a gravação e diz que Sergio Moro é o herói de Álvaro. Discutem sobre Sérgio Moro, sobre se foram cometidas ou não arbitrariedades da investigação.</p> <p>Heloisa diz que o pai não vê arbitrariedade na investigação conduzida por Sérgio Moro porque é da geração que vivenciou a ditadura militar. Nessa fala, Heloisa está em campo e Álvaro fora de campo.</p> <p>Troca de câmera, com Álvaro em primeiro plano. Ele diz que a investigação sobre Lula tem mais apelo midiático do que a de Cunha. Álvaro esta sereno nesse fim de diálogo e permanecemos acompanhando-o, enquanto Heloisa anda agitada, reclamando sobre a parcialidade da rede Globo, entrando e saindo de campo. Alvaro diz à Heloisa “não se envolva emocionalmente”</p> <p>Heloisa volta ao lado do pai, com mapas para que ele trace as principais obras em que trabalhou. Ele risca o mapa e cita as principais, desde o extremo do rio grande do sul,</p>	Cena performática
Sequência 11	<p>Diálogo entre Heloisa e o pai em voz off. Ela diz que o que a deixa triste é a prioridade que o congresso dá ao latifúndio, enquanto o pai defende que é preciso industrializar as regiões agrícolas para gerar emprego. (visões diferentes – Heloisa defende um viés ecológico, Álvaro um projeto de desenvolvimentismo)</p> <p>Sequência de imagens: Sete Quedas submersa, fios de energia, exterior da usina e interior. Travelling no interior da usina até um elevador industrial. A porta se abre, a câmera entra. Projeção de imagens de arquivo na parede,</p>	Cena observativa

	enquanto o elevador sobe (uma família nas sete quedas). Elevador chega ao andar, mensagem "limite máximo" escrita na porta. Quando a porte se abre, projeção da explosão que gerou submergiu as Sete Quedas.	
Sequência 12	<p>Continuidade do dialogo da cena anterior, com Álvaro sentado à mesa, em frente ao mapa, conversando com Heloisa sobre a sua trajetória profissional. Depois de 15 anos, Álvaro sai da empresa para trabalhar sozinho e "não tem sucesso". Cineasta aponta que isso tem relação com o contexto do Brasil.</p> <p>Narração em voz off. Heloisa diz que estava em sala de aula na faculdade quando ele pediu a chave do carro. A partir daquele momento, não teve mais carro e nem conversa sobre o assunto. Ela diz que depois de anos, entendeu que ele vendeu o carro para pagar parte das dívidas e que isso tinha relação com o fim do milagre econômico.</p> <p>Retoma diálogo. Álvaro discorda, acha que quebrou porque deu um passo maior do que a perna e que sua história não é representativa do período.</p>	Cena reflexiva/performativa
Sequência 13	<p>Travelling feito do interior de um carro ao amanhecer (ponte, guindastes), acompanhada do som de vozes infantis.</p> <p>O som continua e entram as imagens de arquivo da infância de Heloisa. Uma festa familiar na piscina. Vemos Heloisa criança nadando.</p> <p>A imagem é interrompida, passada de trás pra frente e vemos Heloisa e Álvaro mexendo no projetor.</p> <p>Os dois tentam consertá-lo. Discordam do que deveria ser feito, mas acabam descobrindo "juntos" o problema no carretel.</p>	
Sequência 14	Narração em voz off da cineasta sobre sua sexualidade e a relação com o pai. Aos 22 anos, o pai descobriu que ela era lésbica, não conseguiram conversar sobre e ela saiu de casa. 25 anos depois, faz o filme sobre o pai com tina, sua companheira. Narração acompanhada da imagem de Álvaro de costas, lendo a distância na varanda. Em um momento, alguém coloca um gravador ao seu lado.	
Sequência 15	Narração em voz off da cineasta sobre sua infância, o interesse dos pais por fotografia e viagens. Diz que ganhou a primeira câmera do pai. Narração acompanhada por imagens da	Cena reflexiva

	preparação do jantar, conversam sobre as lentes de câmera, enquanto Heloisa prepara o gravador. Clima informal, várias pessoas passam em frente à câmera (incluindo Tina) e ninguém se senta à mesa.	
Sequência 16	Diálogo entre Heloisa e Álvaro sobre o filme. Álvaro defende que o mais importante é a concepção final/prévia do filme, enquanto Heloisa defende que o filme é o processo. Os dois estão no quarto, com Álvaro em frente ao computador.	Cena performática
Sequência 17	Diálogo Álvaro e Heloisa, com mapas sobre o roteiro da viagem Narração em voz off da cineasta contando que convidou o pai para fazer uma viagem, conhecer o lugar que a inspirou a fazer o filme, chegar a beira do rio e ver a paisagem transformada. Conta que ele disse que o lugar era irrelevante pra ele.	
Sequência 18	Narração em voz off da cineasta contando sobre a viagem, a primeira realizada só pelos dois, acompanhada de imagens de Álvaro e Heloisa dentro do carro, durante a viagem. Diálogo sobre o trajeto. Câmera do lado de fora do carro, pega o reflexo de árvores sobre o vidro.	
Sequência 19	Diálogo. Heloisa e Álvaro respondem as perguntas de um pesquisador da DNIT.	
Sequência 20	Diálogo entre Álvaro e Heloisa, no carro, sobre a crise política e o impeachment de Dilma. Álvaro chama a presidente Dilma de “moça” e volta a defender que só houve projeto de país durante a ditadura militar. Heloisa as mudanças feitas durante o governo do PT. Câmera do lado de fora do carro, a imagem de Álvaro está sobreposta com o reflexo do vidro do carro (céu azul e pássaros, carro e árvores). Álvaro chama Heloisa pelo nome da irmã, Luciana.	
	Narração em voz off sobre as diferenças políticas e pessoais entre Heloisa e Álvaro. Em comum o ping-pong. Narração em voz off acompanhada pela imagem do carro chegando a uma estrada de terra. Chegam ao local que inspirou Heloisa a fazer o filme. Narração em voz off fala sobre o local. Heloisa conta que foram feitos três <i>takes</i> na expectativa de que o diálogo rendesse alguma epifânia. Efeito e humor. (ela acha o lugar triste, o pai diz que é bonito).	

Sequência 21	Narração em voz off da cineasta dizendo que acordou cedo pensando em tomar café com o pai e que ele sugeriu um novo final para o filme. Narração acompanhada de imagens da fachada do hotel 7 Quedas.	
Sequência 22	Narração em voz off da cineasta dizendo que ela e o pai nadam do mesmo jeito, fazendo força. Metáfora: o que precisa para que ela e o pai tenham uma boa sincronização? Narração acompanhada das imagens de Heloisa e Álvaro dentro do carro.	
Sequência 23	Dialogo entre Alvaro e Heloisa sobre o caminho. Eles se perdem, já é fim de tarde e param para pedir informação sobre os viadutos da estrada de ferro. Quando chegam ao local, Heloisa pede para fazer a chegada novamente, mas o pai não escuta e sai do carro.	
Sequência 24	Dialogo em voz off de Heloisa e o pai sobre a ponte, acompanha da imagem da ponte filmada a distância. Heloisa diz que ali é o plano, que eles tem que ir ali. Alvaro diz que tem medo de altura, mas vai mesmo assim. Os dois aparecem em campo e chegam ate a parte do recuo Álvaro se posiciona, a aponta a distância.	
Sequência 25	Tela escura. Ouvimos a buzina do trem, Heloisa xingando. Ela posiciona a câmera e se reposiciona ao lado do trem. Os dois estão surpresos e admirados com o trem. Um feixe de sol entre os vagões ilumina o rosto dos dois. Fala final: Álvaro fala sobre o trem, o projeto permitiu composições tão longas, Heloisa olha o horizonte, o sol a lua. Som do trem. Metáfora sincronia? O encontro no imprevisto.	
Créditos finais		

APÊNDICE B: Transcrição da entrevista com a cineasta Heloisa Passos, realizada no dia 13 de julho de 2020, pela plataforma Zoom

{Antes de começar a entrevista, conversamos um pouco sobre a pandemia e sobre como cada uma estava vivendo esse período de isolamento social}.

THAÍSE: Heloisa, eu preparei alguns pontos que eu queria trocar ideia, mas eu quero que você se sinta a vontade para falar do que é mais sensível para você nesse processo de criação do *Construindo Pontes*, sem a obrigação de necessariamente reagir as questões que eu estou trazendo. O central para a análise dos filmes que eu estou fazendo é essa questão da alteridade, enfim, de como é filmar o outro e, no seu caso, também se filmar e de como as questões relacionadas a isso interferiram, foram centrais ou não, no seu processo de criação.

Para começar, eu queria que você falasse do seu processo de encontro com esse filme. Há 10 anos, você ganhou esses rolinhos de Super8, fez um primeiro filme, o *Deserto D'Água*, que está relacionado com a submersão das Sete Quedas. Como é que isso chegou a um filme autobiográfico sobre a relação entre você e o seu pai? Como foi esse processo que te levou a perceber ou descobrir a partir da realização desse primeiro filme que esse filme deveria ser sobre você?

HELOISA PASSOS: Então, como você já tem todo esse prefácio, esse prólogo dessa falação sobre o *Deserto D'Água*, sobre as Sete Quedas... *[interrompe indicando que vai direto ao ponto]*. A questão da subjetividade está muito forte nesse trabalho e vem consagrar uma busca pessoal minha. Eu me interesso muito por filmes, na ficção e nos documentários, nas obras gerais, não só no audiovisual, eu me interesso muito por trabalhos pessoais nos quais você consiga olhar não só a trajetória, mas identidade, a busca de ancestralidade, a busca da identidade, a busca do artista através do outro. Então acho que eu tenho dentro de mim um olhar, e não era uma busca muito declarada quando eu comecei o *Construindo Pontes*, mas hoje as coisas conseguem ficar mais claras para mim. *[Eu percebo]* esse meu olhar quando eu vou para o museu, para uma galeria ou quando escolho meu repertório de filmes. *[Percebo]* que o que eu gosto de

rever são obras realmente que tem a ver com família e tem a ver com trabalhos que lidam com a memória.

Se você for pesquisar, por exemplo, meu primeiro curta documental, que é o *Viva Volta*, que é o primeiro curta que eu faço – na verdade, eu fiz um filme antes, em 1989, foi meu primeiro filme, que se chama Bakum, mas o meu primeiro curta em 35mm, que fez uma carreira internacional é o *Viva Volta* – também vai falar dessa busca do próprio Raul de Souza, que é o personagem. Eu provoco o Raul de Souza a buscar suas origens. Eu levo o Raul de Souza a Bangu, onde ele nasceu, no subúrbio do Rio de Janeiro. Eu trago de alguma forma esse músico, esse monstro da música, para rever a Maria Bethânia em um reencontro. Então se eu olhar lá para trás, hoje que eu já tenho um distanciamento com o *Construindo Pontes* – pelo menos um pouquinho – eu consigo ver que já existia dentro de mim esse olhar de trabalhar a memória. Eu acho que a gente não existe sem o passado. Eu acho que não é só o artista, nós pessoas, nós seres humanos, nós somos feitos dessa [mistura] do passado, presente e futuro breve. E agora, com esse tempo suspenso que nós estamos vivendo, mais ainda. Nós somos tudo isso junto, esse passado, presente, futuro – e um futuro sem expectativa no momento agora –, mas nós somos isso, essa mistura do que herdamos, do que não queremos herdar, das nossas próprias buscas.

Quando eu estou no Rio Paraná, consigo ver o desaparecimento dessas quedas, e chamo aquilo de *Deserto D'Água*. Para mim aquilo é muito significativo porque liga com uma memória minha, de quando esse parque foi fechado, de quando o desvio do rio foi realizado. O parque foi fechado e inundaram as cachoeiras, todos os saltos do Parque das Sete Quedas. Eu tenho uma memória porque eu queria ter ido nesse lugar e não fui. Eu não conheci Sete Quedas. Meu tio-avô foi naquele momento e eu lembro que ele me deu um cartão postal que guardo até hoje desse parque, dessas quedas.

A fotografia ela é o próprio passado, não é? A partir do momento em que eu registrar você agora aqui, passou um segundo já é um passado. Então meu trabalho está todo ligado a esse lugar, ao que foi esse momento que passou, esse estalo de vida, esse estalo desse segundo. Quando eu chego nesse impacto da perda dessas cachoeiras, olhar para aquilo tudo, é como se eu me reconectasse com algum lugar do passado, algo que eu tinha perdido e não sabia o que era.

E talvez eu não tenha como descrever tão objetivamente isso porque é subjetivo, mora no lugar subjetivo das coisas que gostamos, que nos fazem falta, que você perde e não vai ter mais. É isso que aquele Deserto D'Água significou para mim. Quando eu passo a gravar as conversas com meu pai, só o som – eu gravei duas conversas longas que foram muito importantes para mim – ali ficou claro que o que eu queria mesmo era me aproximar mais dele e fazer um filme com ele. Nessas duas conversas, eu consigo visualizar o projeto do *Construindo Pontes*. Eu escrevo o projeto do *Construindo Pontes*, é contemplado e há a possibilidade de fazer o filme com o edital que eu fui contemplada, mas o frio na barriga se dá nessa subjetividade da perda.

Era muito objetivo o discurso que eu tinha no início de que o projeto nasceu neste lugar do "nada pode parar o progresso" e dessa objetividade desses anos do regime militar, desses anos da ditadura nos quais a arbitrariedade, a violência da destruição em todos os sentidos foram preponderantes. Esse era o meu lado racional no projeto. A subjetividade nesse projeto está, realmente, na busca da Heloísa em querer quebrar um muro e abrir a possibilidade do diálogo com um pai que tem um percurso muito longo dentro de um lugar autoritário. Mesmo sendo afetuoso com a filha, ele vem dessa história do Brasil... Infelizmente, temos vários problemas graves na nossa história, pela forma como contaram a nossa história, principalmente com a anistia em 1979, que se dá para os dois lados: o preso político e o torturador. Quando os dois lados são anistiados, essa história [fica sem um capítulo]. Para quem não queria ver, a história continua não sendo revelada. E aí esse personagem, esse pai, vai chamar a ditadura até hoje de revolução porque na história do Brasil tem uma página que não existe, que é o julgamento desses torturadores. Quando essa página não existe na história do Brasil, eu também paro um passo para olhar esse personagem Álvaro, esse pai, que representa uma parte da população do país que abraçou [uma versão da] história. Se tivesse tido um julgamento, se a gente tivesse tido uma história em que esses coronéis, esses generais, esses militares, esses homens, esses torturadores não tivessem virado o nome de rua e sim tivessem sido julgados e presos, talvez ele tivesse revisto a história. Talvez o meu pai tivesse olhado para essa história e tivesse dito: ditadura. O Brasil não tem essa história de reparação com seus próprios genocídios. Hoje eu consigo olhar e entender não só

como ele e muitas pessoas conseguem – não digo nem se perder – mas ter como verdade [essa versão da história].

THAÍSE: Esse dispositivo que você usa no filme, de projetar, assistir junto e filmar o diálogo e a discussão entre você e seu pai, deixa muito forte a noção da memória em disputa. A disputa entre as diferentes memórias sobre um período, que continua em disputa porque não teve um fechamento...

HELOISA: Eu acho que nós, você, eu, esperamos que tenha um fechamento, que essa história seja reparada. Agora, a palavra é reparação porque a Comissão da Verdade, que é muito recente, também teve um curto prazo de existência e a gente pode dizer que é um grande passo, mas é um passo pequeno para toda essa história. Precisa de muito mais trabalho dessa comissão... Isso que você falou, 'fechamento', eu acho que essa história não fechou.

THAÍSE: No FIDE e em uma entrevista mais próxima do lançamento do *Construindo Pontes*, você fala que foi um processo difícil o início de decidir como abrir câmera, decidir como filmar seu pai. Quero que você fale um pouco sobre isso, porque eu acho que tem as questões técnicas, como filmar a casa em que você cresceu e seu pai, mas também tem uma questão do campo da afetividade, do sensível... Como foi esse processo para você, quais eram as questões que estavam te pegando, te martelando nesse momento?

HELOISA: Quando eu decido filmar sem equipe, quando tomei essa decisão de que filmar na intimidade era com o mínimo possível de pessoas, eu fiquei pensando com quem eu iria, como eu iria, então isso foi isso realmente um estudo que eu fiz. Eu decidi começar essas filmagens, entrar na casa dele sozinha, e depois com a minha companheira Tina [Hardy] me ajudando, mas a Tina não é câmera, não é técnica de som, ela trabalha com montagem, ela é montadora inclusive do filme *Construindo Pontes*. Eu decidi morar num apartamento em Curitiba, onde eu desenhei o metro quadrado da sala dos meus pais. Era uma sala que não era tão pequena, então eu podia transportar o imaginário da sala do meu pai. Eu comecei a fazer alguns testes de onde meu pai [ficaria]. Por exemplo, eu decidi que eu entraria na casa do meu pai para conversar com ele, começando com projeções de slide de fotos que ele fez, que ele era o autor, fotos da nossa infância – que eram fotos que ele fez, que eu encontrei no arquivo dele e que ele

não sabia que eu tinha selecionado todos esses arquivos – e fotos que ele fez de algumas obras que ele construiu. Depois, eu iria projetar o material de arquivo que eu pesquisei e encontrei de obras que ele construiu em arquivos de outras pessoas. E aí eu também consigo um Super8 da família, que eu também ia projetar um Super8. Então eu fiquei três semanas [pesquisando como posicionar] as três peças: era o projetor slide, o projetor de vídeo e o projetor de super8. Eram três peças que eu posicionei. Eu imaginei essa mesa da sala dele, imaginei onde ele ia sentar e onde estariam as câmeras porque eu filmei com duas câmeras. Eu posicionava as duas câmeras e eu sabia exatamente o que elas estavam enquadrando para eu poder entrar e sair de quadro para dar corte. Então o que eu fiz? Eu fiz uma decupagem mesmo, eu fiz um estudo, eu fiz um mapa que é o que a gente chama no cinema de decupagem e fiz um mapa de câmera [para definir] onde meu pai sentaria; onde eu sentaria; onde a Tina sentaria se estivesse junto – [eu decidi] que ela estaria fora de quadro, ela estaria fora de campo, porque o encontro era meu e dele –; a minha mãe estaria junto, mas a câmera não estaria focando ela, ela estaria lá como parte dessa história, mas a conversa é com ele.

Eu fiz esses ensaios, filmei essas posições de câmeras, e depois que eu entendi tudo isso eu fui comprar mapas, em um lugar do IBGE em Curitiba. Eu abri esses mapas, imaginei como eu filmaria, deixei canetas molhadas coloridas para ele traçar os percursos das estradas que ele construiu nos mapas... Tudo isso foi uma pré-produção, um estudo de como que eu passaria a primeira semana de filmagem. Isso foi exatamente a primeira semana de filmagem. Cada dia, eu propunha [uma atividade] para ele. Comecei com os slides, depois eu fui para o vídeo. No dia que eu ia fazer, se não me engano, o Super 8 ou os mapas, eu não tenho certeza, ele falou: 'Não, hoje eu não quero. Hoje eu vou ver televisão, vou ver o Jornal Nacional porque o Lula vai ser preso'. Ele já sabia que [esse assunto seria abordado] no Jornal Nacional... Eu falei: 'Como assim, pai?'. [Ele respondeu:] 'Não, não. Eu já estou sabendo e ele tem que ser preso, ele vai ser preso'. E eu falei: 'Tá, então a gente vai filmar isso'. Tanto que isso está no filme. Então tem dias que o que eu programei não era exatamente [o que acabou sendo feito], mas eu me adaptei também aos desejos dele dentro desse material que eu tinha levantado. O que eu fui fazendo? Eu fui criando mais intimidade com esse personagem, mais intimidade com esse pai – que eu tenho intimidade, mas eu fui criando mais intimidade fílmica –,

usando esse material que eu chamo material de arquivo e a própria televisão. São os projetores, as fotos, os mapas, a televisão. Tudo isso foi na primeira semana de filmagem.

Na sequência, eu comecei a ver minhas dificuldades. Às vezes, uma câmera parava de rodar e eu ia, no mesmo dia ou no dia seguinte, descarregar o material e falava: 'nossa não filmou essa câmera' ou 'nossa, o som ficou ruim'. Então a cada dia eu melhorava tecnicamente algumas coisas e comecei a pedir para a Tina pelo menos cuidar quando as câmeras estivessem rodando, principalmente quando entrava em um diálogo que eu não dava *pause* com ele. E a gente sabe que os *clips* têm um tempo, eles param de rodar nas câmeras. Então eu comecei a pedir mais ajuda para a Tina nessa questão técnica de me ajudar a não perder material filmado em uma ou outra câmera. Esse gravador de som que eu decidi usar é um gravador pequeno. Eu decidi não usar lapela no meu pai nessas primeiras semanas comigo. Eu decidi colocar sempre esse gravador entre nós dois tanto que esse gravador ele faz parte do filme, ele está em cena duas ou três vezes. Você vê esse objeto na mesa dele, na mesa dessa sala que eu estou te contando. Eu tentei simplificar o som. [Decidi] não por microfone em uma pessoa que nunca foi filmada, mas depois eu fui por. Depois de meses filmando, eu começo usar lapela nele e começo a usar um técnico de som que me ajudou em algumas partes, mas o coração do filme foi feito dessa forma. O coração do filme são esses diálogos, as conversas nessa sala. Eu fiquei duas semanas filmando, se eu não me engano foram 10 diárias na casa dele. Tinha diária que eu filmava só duas horas, em outras eu filmava muitas horas. Então eu resolvi parar para ver todo esse material e organizar com as montadoras. Eu chamo isso de primeira fase...

{breve interrupção, Heloisa recebe um bolinho de chuva estão preparando lá embaixo}

Na verdade, eu chamo isso da minha primeira fase de filmagem, porque eu vou ter mais outras duas ou três. O que foi importante para mim?

Meu primeiro momento com as montadoras não foi esse. Eu já tinha feito uma reunião muito extensa com as montadoras, vendo todo o material filmado no *Deserto D'Água*. Vimos todo o material bruto do *Deserto D'Água* juntas durante duas semanas, fizemos anotações de tudo isso e meses depois eu fui abrir câmera em março de 2016. [Eu começo a filmar] depois de um mês, de fevereiro inteiro frequentando a casa do meu

pai, indo e vindo. Não é meu cotidiano frequentar a casa dele todo dia porque eu passo a maior parte do tempo viajando ou em São Paulo. Eu comecei a frequentar a casa deles todo dia, a fazer os ensaios nesse apartamento que eu estava morando até eu achar que eu podia começar a filmar. E, na verdade, o primeiro dia que eu abri câmera, quando eu já tinha feito os ensaios, eu levei a câmera para casa dos meus pais e deixei o tripé na sala para eles se acostumarem com aquele o objeto. Deixei a câmara montada num canto e não filmei no dia seguinte e nem no outro dia. Eu [comecei filmando] a separação dos slides que ele fez. Fui filmar em outra sala, uma salinha que fica embaixo, que é meio úmida, do lado da garagem, junto com a minha mãe. Eu comecei a filmar essa separação dos slides com a minha mãe e meu pai não quis, ele entrou pela garagem e eu o chamei para ver se ele entrava em campo ele não entrou.

THAÍSE: Vendo o filme, eu tenho a impressão que o seu pai tem um grande desejo pelo filme. Tem a cena em que ele te pergunta para onde que o filme vai, sugere um outro caminho. Ou mesmo na cena do cortar a grama. Para mim, a parte em que vocês realmente atravessam a ponte e se encontram é no desejo de fazer o filme, de fazer o filme como uma forma de se encontrar, de convívio.

HELOISA. É uma entrega também dele, né? Eu acho foi muito sedutor a forma como eu comecei, trabalhando a autoestima dele, com as obras dele, com as fotos que ele fez, dando voz a ele, dando voz a esse protagonista, ouvindo as histórias dele. Então, na verdade, eu fiz quase um relato biográfico que não está no filme, ouvindo sobre as outras estradas que ele construiu, parte da Rio-Santos, parte da Belém-Brasília. Nada disso está no filme porque não é um filme sobre o meu pai; é um filme com o meu pai, eu e ele juntos, olhando para esse passado e vivendo aquele presente, que era o impedimento da presidenta Dilma. Eu acho que eu fiz um método que, de alguma forma, olhando hoje, foi bastante sedutor... Eu acho que a palavra não é sedutor, eu acolhi. Meu pai foi se sentindo à vontade, foi entendendo o filme que eu estava fazendo porque até então ele estava achando que era uma biografia dele. Ele foi entendendo o filme que eu estava fazendo, cada vez ele entendia um pouquinho mais. Eu não explicava porque eu não podia fazer isso comigo mesma, explicar para o meu personagem a minha busca. Ele tinha que entrar no processo junto comigo e, cada vez mais que entrava nesse processo junto comigo, ele queria colaborar e queria que desse certo. Até o momento

que chegou para mim e falou assim: ‘filha, eu já entendi o que é esse filme’. E eu falei: ‘é? Que bom! Então me fala, pai, o que você entendeu’. E ele fala: ‘esse filme é um filme de duas gerações, duas pessoas que pensam diferentes, de pai e filha, esse filme não é sobre mim’. E aí ele realmente só estava ali para que o filme desse certo junto comigo e com ele, e na dignidade dele. Ele não ia abrir mão do que ele é.

Primeiro, eu estava com uma dificuldade muito grande porque estava filmando naquele momento, março de 2016. Foi um momento muito difícil para gente, muito desrespeitoso com o Congresso, com a presidenta Dilma e tudo mais. Então existia uma fúria interna minha com o desrespeito que estava acontecendo com uma presidenta eleita, por mais que houvesse coisas certas ou erradas que ela tivesse feito, o que estava acontecendo com ela era muito violento e aquilo me feria como mulher. Então tinha uma fúria interna minha e, em alguns momentos, eu acho que estava filmando o inimigo e não o pai.

THAÍSE: Isso é parte da complexidade do seu filme que é muito específico, muito particular, porque você e seu pai são adversários políticos, seu pai é um inimigo íntimo e o filme trata como camadas diferentes a política e o afeto. Tem a camada de quando vocês estão divergindo ou discutindo – e nessa não existe concessão de nenhuma das partes, são pontos de vista inconciliáveis – e também tem a dimensão do afeto. Eu acho que você é muito cuidadosa quando trata das suas memórias da infância ou mesmo do momento em que saiu de casa, você é muito cuidadosa com seu pai. Não sei como você vê isso agora e como você via durante a realização do filme. Durante o FIDE, você comentou que alguns críticos do Festival de Brasília consideraram que você foi agressiva com o seu pai, mas eu acho que isso no filme é tratado em camadas muito diferentes. Como é que você vê isso tudo?

HELOISA: A gente tem que analisar que são homens que fizeram esse tipo de comentário, sem entender a dificuldade que é a relação de filha com o pai dentro de uma sociedade completamente patriarcal e machista como é o Brasil e a América Latina. E pensando que, por mais que seja relação em que existe respeito entre nós, mas a cineasta, a personagem cineasta, entra em um estado de menos articulação que ele. Não é que eu não me ache articulada, mas no *Construindo Pontes* [a personagem cineasta é menos articulada do que o personagem do pai]. Eu vejo e revejo, e na montagem, eu me

irritava muito comigo mesmo, eu dizia: ‘nossa, como é que eu consigo me articular tão bem aqui, nessa ilha de edição ou na construção do discurso desse filme agora, depois que eu filmei, e com ele não?’. ‘Porque é meu pai’. Porque de alguma forma existe uma autoridade, existe algo que é objetivo desse lugar pai e filha, mas ao mesmo tempo tem um lugar [subjetivo].

Como você disse, nem um e nem outro abriu concessão, mas ele pra mim é um personagem cativante. Por mais que você possa ser repelida por ele pelas questões políticas, mas ele está lá se entregando ao filme e à filha, e isso de algum jeito cativa, não é? Então para mim, que criei tudo isso, que inventei esse filme, em alguns momentos chegou a ser irritante porque no começo da edição eu não conseguia nem permanecer muito na sala de edição com as montadoras porque eu estava me odiando. Eu falei: ‘nossa, o que eu fui inventar? Eu não consigo ter serenidade para lidar com ele’, mas eu acho que esse era o processo que eu queria viver mesmo. Eu queria viver no filme e além do filme, nesse lugar do cinema e da vida, da vida e do cinema, essa fronteira que não é nem tênue, tem algum momento desse filme em que essa fronteira não existe. Tem momentos em que essa fronteira existe porque o meu pai entendeu muito bem as câmeras e ele realmente trabalhou para o filme. É aquilo do não-ator que virou ator no processo do filme. E como eu tinha essas questões técnicas, como você já mencionou, e inventei de fazer esse filme todo, e tinha essa responsabilidade de sempre ir para frente, para frente... No começo da edição, eu fiquei muito preocupada. Eu dizia: ‘meu deus, eu não sou protagonista desse filme como ele. Eu sou uma antagonista’. Eu sinto falta do meu personagem articular melhor politicamente no filme, mas mesmo assim eu consigo entender o meu limite, o limite que eu tive dentro da fogueira que eu inventei e que realmente pegava fogo. Eu tinha um limite de voz, eu dei voz a ele, eu tenho a minha voz, mas hoje com esse lugar que a gente está... *{interrompe a fala para reorganizar o pensamento}*. É muito bom falar do filme hoje porque ontem teve debate junto com o Cineclube Grupo Mulheres do Brasil, eu falei desse distanciamento. Se eu fosse fazer – não é um *Construindo Pontes II* – mas se eu fosse filmar no ano seguinte ou logo depois ou fazer qualquer outra coisa com o meu pai no cinema ou mesmo na vida, que foi isso que aconteceu, eu passei para um lugar mais... não é mais silencioso, mas eu aprendi muito fazendo esse filme, nesse lugar do quanto eu preparei essa cama toda para poder

ouvi-lo e, ao mesmo tempo, eu me sinto transformada em um lugar aonde a necessidade de me elaborar nas coisas importantes que eu quero que mudem dentro de mim e fora de mim. Então eu acho tem uma chave aí para mim não só como cineasta, mas como ser humano. Eu dei um passo bem adiante nesse meu lugar de fala mesmo. No *Construindo Pontes*, eu me joga no paredão. Então, isso é um desafio, mas eu me joga no paredão sem me machucar porque foi na verdade uma descoberta de como é importante fazer filmes olhando para a sua família e olhando para si. Esse lugar de me expor só me enobreceu, esse lugar de olhar para a intimidade, de filmar a intimidade. E eu acho que ao meu pai também. A nossa relação também e eu passo a me interessar mais ainda por filmes que olham para essa intimidade. Eu acho completamente um ato político você olhar o micromundo e conseguir transformar a história, olhar para um micromundo, para um núcleo específico, um núcleo familiar e encontrar a universidade nessas histórias.

THAÍSE: E acho que isso dessa relação não ser horizontal, de certa forma você estar numa posição, seu pai estar numa posição mais equilibrada diz muito da nossa sociedade e diz muito sobre esse período, que a gente ainda vive hoje. Diz muito sobre esse almoço no domingo, com a posição conservadora estar muito tranquila, estar como posição dominante nesse momento em que estamos vivendo. Isso faz com que o teu filme tenha esse caráter universal mais forte, inclusive da gente se identificar muito quando vê o filme, outras mulheres e outras posições minoritárias dentro da família quando vêem isso é impossível não se identificar e não lembrar de algum almoço de domingo muito incomodo que viveu seja com o pai ou algum outro parente. E isso é expor uma dimensão da vida que talvez você não preferisse expor, mas que ao expor isso engrandece muito o filme.

HELOISA: Teve momento na montagem que eu dizia ‘nossa, é isso mesmo?’. Eu tinha um questionamento, mas eu não tinha dúvida. Eu tinha o questionamento como um frio na barriga, como um medo – por mais destemida que eu seja, eu tinha um medo –, mas eu não tinha dúvida de que realmente era uma força, era um processo fílmico que me interessa em todas as instâncias, nesse lugar de como trabalhar narrativa, de como trabalhar linguagem, de como olhar o outro, de como olhar para si e principalmente esse lugar do artista buscando uma linguagem. Para mim, foi nesse lugar que eu me joguei.

Eu tive que ter todo um processo para descobrir uma forma, que se transformou para mim numa linguagem que me interessa em várias instâncias. Não só no filme documental. Na arte como um todo, eu me interessava por esse imprevisto que é a vida, que é você receber o acaso. Por mais que você faça essa decupagem, por mais que você se programe, por mais que você elabore, precisa estar aberto ao acaso. Você tem que estar recebendo o que está acontecendo não só na televisão, mas com o seu personagem então isso passa por uma discussão de linguagem mesmo, que é a forma de um cinema que me interessa. Eu não nomearia com a nomenclatura de 'cinema de invenção', mas passa por esse lugar quando você trabalha a memória e essa memória definitivamente passa pelo lugar da memória inventada. Existem várias memórias, mas a que mais me interessa é essa memória que você vai analisar e diz 'opa, essa memória é mais inventada do que outra coisa!', mas ela é sua, entendeu? Isso no cinema me interessa muito para desenvolver porque eu acho que sempre terá tema, sempre terá personagem para você trabalhar esse tipo de filme que não necessariamente meu pai, que é criar intimidade com o outro.

THAÍSE: Heloisa, tenho mais algumas perguntinhas aqui. Você falou para mim dessas 10 primeiras diárias, da sua primeira fase de gravação e disse que teve outras duas ou três. Uma delas é a viagem, isso? E as outras?

HELOISA: Antes da viagem, que a viagem realmente eu chamo de terceira fase. Então a primeira fase foi essa que descrevi desses 10 dias com essas imagens e projeções. Na segunda fase, eu fui filmar 'a vida que segue', que é quando eu filmo ele cortando a grama, eu filmo ele abrindo a garagem, eu filmo ele arrumando a cama com a minha mãe, eu filmo ele almoçando. Essa fase eu chamo 'a vida que segue'. Então a segunda fase ocorreu sem eu provocar muito diálogo, observando. A segunda fase é um lugar mais contemplativo dentro da casa deles, aonde eu tenho até mais controle, eu tenho mais controle porque é isso, é um momento mais contemplativo, então eu deixo esses planos mais longos acontecerem e aí a terceira fase é quando eu vou viajar, que foi a última, quando eu consigo encontrar o final do filme.

THAÍSE: Nessa primeira fase, você já tem noção de que quer usar a narração em *voz off* ao longo do filme?

HELOÍSA: Não, na verdade, nessa primeira fase a gente montou várias sequências, por exemplo: a sequência da televisão, a sequência da projeção do super8, a sequência da projeção dos slides. Os slides eram sobre vários temas, a gente selecionou o tema neve que eram as férias em Bariloche, mas teve outras sequências, como a da praia. Na montagem, a gente tinha várias sequências: a sequência da projeção de slides, a sequência do super8, a sequência da televisão, a sequência da obra das estradas que não tinha só estrada das praias, tinha outros estados. Essas sequências eram dinâmicas, muito objetivas nessa primeira fase. Ali nessa primeira fase eu não tinha certeza do meu *off* e eu nem comecei a escrever o *off* na primeira fase, mas uma das montadoras – a montagem foi feita pela Isabela [Monteiro de Castro] e pela Tina [Hardy] – a Isabela dizia: ‘esse filme tem que ter você mais presente, esse filme tem que ter *off*, você tem que começar a escrever seu *off* e eu não consegui.

Aí eu fui filmar a ‘vida que segue’ e algumas sequências vem e caem perfeitamente no filme, especialmente a do corte da grama. E ela [Isabela] continua insistindo. Eu só vou escrever meu *off* depois que eu filmo a viagem, depois que se monta a estrutura do filme, onde você tem aquele final do filme com o trem. E o começo do filme, por muito tempo o começo do filme na *timeline* era Itaipu. Uma câmera que andava, andava e andava e chegava dentro de Itaipu e ia para aquele elevador onde tinham aquelas projeções. Aquela ideia surgiu na montagem e como aquela ideia é muito boa aquilo ficou como início do filme, era um grande prólogo sobre Itaipu. E passou algum tempo assim, não sei quantas semanas, de que esse era o começo do filme, até a gente começar a mostrar o filme para algumas pessoas que são os consultores de montagem do filme e consultores de roteiro. São quatro pessoas, o que é super importante. Eu super recomendo isso para todos os fazedores de filmes, que tenham esses parceiros que têm um distanciamento e não estejam participando da edição há meses com você e vão olhar o filme e vão dizer: ‘nossa, Helô, o filme é sobre o que? Ah, é? Então como você faz um prólogo de oito minutos com a Itaipu? Tira metade e joga para o meio do filme’.

E aí a gente trouxe para o começo do filme as primeiras linhas da sinopse, da apresentação do projeto, que era ‘eu ganhei vários rolinhos de Super-8 de um amigo do meu pai’. Isso é o começo do filme, só que isso demorou meses para ir para o começo do filme. Isso era a sinopse, era o texto de apresentação para o edital, que eu fui

recuperar depois de três ou quatro meses de montagem. Então meu *off* só foi ser escrito quando eu tinha essa estrutura do filme, essa estrutura que eu começava com os rolinhos e acabava com o trem, o começo e o final, quando o começo e o final do filme ficaram muito claros e definitivos... {interrompe}. Essa palavra “definitivo” é bem [complicada], ainda tinha várias barrigas no meio filme, mas foi aí que eu comecei a escrever o *off*. E demorou muito. Para mim é bem difícil [escrever] porque eu penso imagem o tempo todo.

THAÍSE: Isso é outro elemento que funciona como um fio condutor no filme, junto com a reflexão sobre o processo de fazer o documentário na narração em *off*, as imagens também estruturam a narrativa, como uma espécie de trama secundária que trabalha essa metáfora que é muito forte do submerso, das coisas que a gente não resolveu enquanto país, das coisas que não são ditas, mas também das coisas que não são ditas no âmbito familiar, do submerso como uma metáfora do não-dito. Eu achei que a ideia da narração em *off* estava presente no começo do projeto porque parecem duas camadas que vão se cruzando, mas que estão ali como duas tramas.

HELOÍSA: Então esse *off* não veio, eles são duas tramas, são duas camadas que tem que fluir, tem que tramar, tem que fluir e tem que ir junto, mas como processo o *off* veio depois. Eu conheço muito cineasta que tem o *off* todo escrito e aí sai para filmar, eu não.

THAÍSE: A sua trajetória na fotografia é um elemento importante. As imagens são muito subjetivas também, inclusive tem uma construção dessa metáfora do submerso que é muito forte e que também é bem sutil, essas imagens têm um tempo para elas, tem um tempo para que o espectador se relacione com as imagens antes do *off* entrar. Eu acho isso muito forte, você vem da fotografia, e constrói um espaço discursivo nas imagens, delas representarem por elas uma parte da mensagem do filme.

HELOISA: É esse lugar de acreditar na imagem. Eu acredito na imagem. A imagem está contando parte do que eu quero dizer, então para que dizer se já está na imagem? Esse balanço eu sempre farei nos meus filmes: o quanto a imagem tem esse poder, o quanto ela está contando e o que precisa mais?

Por isso que é muito bom ter um consultor ou pessoas que não sabem da história que você está fazendo e que você pode chamar para ver. Eu convido para ver, para realmente dizerem: ‘Helo, aqui eu não estou entendendo, está faltando alguma coisa ou

aqui você está se repetindo' As duas coisas podem acontecer. Você pode ser repetitivo com a imagem e com a palavra e você ter que trabalhar isso em excesso ou você ter que trabalhar isso em ausência. No meu caso, geralmente falta. E quando você começa a escrever *off*, você descobre que até chegar o corte final, que é a lapidação desse balanço da imagem e do *off*, você vai tirando *off*, você vai tirando porque você escreve em excesso. Foi o que aconteceu comigo. Eu fui trazendo coisas que estavam faltando, mas lá no final fui limpando e lapidando.

No filme que eu estou fazendo agora, o meu *off* está escrito há meses. Quando começou a pandemia, eu dei um distanciamento do *Somos o Que Perdemos*. Eu tinha chegado em um corte que eu gosto muito. Fazia três meses que eu não via o filme, ontem à noite eu vi esse filme que eu estou fazendo e que você sabe qual é. Só que antes eu dei essa parada porque eu fui fazer outras coisas na pandemia, eu me envolvi com outros projetos. Nesse ínterim, eu sabia que o primeiro *off* do *Somos o Que Perdemos* era muito ruim. E eu tenho pouco *off* nesse filme, bem menos do que no *Construindo Pontes*. São seis interferências. Só que o *off* inicial é muito difícil. E nesse período que eu fiquei sem trabalhar no filme e sem ver o filme, eu escrevi esse *off* inicial. Eu gravei e só amanhã que eu vou colocar com a Tina [na montagem]. Ontem eu revi o filme depois de três meses sem ver e realmente precisa ter um *off* no início. E eu escrevi, eu gravei e amanhã que eu vou ver como é que vai funcionar. Mas também é um estado pandêmico que tudo entra num lugar aonde pode ser prorrogado. Eu deveria estar entregando em agosto, não vou entregar, vou prorrogar dentro desse lugar que a gente está vivendo da pandemia.

Mas de novo eu faço um filme em que eu escrevo o *off* no final da montagem. Eu tentei na verdade que esse [novo] filme não tivesse *off*. Ele tem bem menos, o filme é contado por nós duas, por eu e minha mãe, pelas conversas mesmo. São cinco ou seis pequenas interferências que eu entro, mas muito pontuais. Eu venho desde fevereiro, março, antes de entrar nesse confinamento, eu venho lapidando e tirando, tirando, sabe? Deixando o essencial mesmo.

THAÍSE: Helo, você comentou no FIDE e acho que na nossa conversa agora tem um tom um pouco diferente, de um encontro em um certo lugar no cinema. Eu estava folheando, não sei se você já viu, tem seu nome aqui no Dicionário do Cinema Paranaense, que é um livro do Francisco Santos.

HELOISA: É, eu não tenho esse livro.

THAÍSE: Então, o livro comenta sobre esse seu primeiro curta, de 1989. São quase 20 anos para dirigir seu primeiro longa-metragem. Como você vê isso? De que forma isso tem relação com o conjunto de coisas que você tinha interesse em fazer ou como isso está relacionado a uma política de investimento no audiovisual. Você comentou um pouco no FIDE, no sentido de encontrar um lugar, inclusive considerando que o documentário autobiográfico é majoritariamente produzido por mulheres. Não sei se você vê sentido nisso que eu estou falando ou se o seu caminho foi outro.

HELOISA: Mas você quer que eu faça essa ligação com esse vídeo que eu fiz do Miguel Bakum em 1989 com o *Construindo Pontes*?

THAÍSE: Não, desculpa. No FIDE, você falou um pouco de encontrar um lugar onde é possível fazer cinema, onde é possível produzir, você como mulher, nesse sistema, como o sistema de produção audiovisual está organizado. Minha pergunta é nesse tom, se você vê isso, em certa medida ou com peso significativo, se não tiver um peso significativo...

HELOISA: Não, tem um peso tempo significativo, sim. Você falou e eu vou começar falando, é claro que tem uma questão bem política aí quando se organiza Agência Nacional do Cinema, que tem 20 anos, quando o Fundo Setorial do Audiovisual se solidifica, e aí o que é que vai dar consistência a essa Agência e a esse Fundo? São as curadorias. Quem são os seres humanos que estão por trás? A maioria deles são homens. Depois a gente vai ter a Débora Ivanov. A gente vai ter as mulheres em algumas instituições que vão fazer muita diferença. Vamos ter curadores ou agentes ou gerentes na área da ANCINE e do Fundo Setorial que vão olhar para o cinema autoral, que vão olhar o cinema de invenção e vão olhar de alguma forma para a diversidade. É quando o *Construindo Pontes* é contemplado.

O *Construindo Pontes* é contemplado no primeiro edital do Fundo Setorial de cinema autoral, que é o PRODECINE 5, que não existe mais porque o desmonte já deu mais de três anos, desde o Michel Temer, e a gente está na destruição mesmo...

{Heloísa interrompe a fala para agradecer a companheira, que veio lhe entregar uma porção de bolinho de chuva}

Por um lado, tem o desejo [de realizar filmes] e você, enquanto mulher, como é que você realiza e quando você realiza. O outro lado é quando você consegue identificar que existe oportunidade, quando você consegue sair da invisibilidade, mas essa questão da invisibilidade não é tão consciente.

Eu faço curtas-metragens desde sempre como diretora. Eu dirigi meu primeiro curta de ficção em 2001, com Guta Stresser e o Rodrigo Ferrarini. Desde que abriu a Lei de Incentivo à Cultura na Fundação Cultural de Curitiba, a minha produtora já estava fazendo trabalhos no audiovisual, com curta-metragem. Mas eu construí uma trajetória em que eu sou completamente envolvida e apaixonada, que é a Direção de Fotografia. Eu sou totalmente fascinada por tudo que envolve a Direção de Fotografia, a luz, a composição, o enquadramento, a busca pelo enquadramento, a decupagem, toda a cinematografia. Eu sou completamente fascinada, mas dentro de mim pulsa uma mulher que quer se expressar. É além da prestação de serviço na Direção de Fotografia. E aí vem essa Heloísa diretora, essa Heloísa artista, essa Heloísa produtora. Essa Heloísa inquieta está em todos os departamentos do meu cinema, da minha arte, mas a Heloísa diretora eu fui sem pressa. A Heloísa diretora de fotografia eu tinha pressa. E eu tinha pressa porque era o ofício que eu consegui traduzir facilmente para ter remuneração nesse ofício, para que esse trabalho fosse valorizado. Eu consegui esse lugar, e esse lugar significou para mim muita coisa. Não só conquista de espaço, de mercado, mas de estabilidade. E esse lugar profissional mesmo que a gente batalha na vida, que todos os trabalhadores batalham na vida em qualquer área. Mas a Heloísa diretora ela vem realmente de uma vontade de eu querer [me expressar]. E aí eu volto para aquele começo, que é esmiuçar e perguntar para mim mesma sobre o que eu quero falar. Essa é a pergunta que o artista faz o tempo todo: 'por que eu estou fazendo esse filme?', 'por que eu estou pintando esse quadro?', 'por que eu estou fazendo essa música?'

Não é só sensorial e casual. Tem outros significados que vão aparecendo conforme o seu processo. E tem a ver com maturidade também, onde eu me encontro. Uma mulher de 53 anos. Eu vou pegando esses pedacinhos, quando eu resgato para você o *Viva Volta*, e falo do meu trabalho... Se você pegar *Do Tempo que eu Comia Pipoca*, com a Guta e o Rodrigo, como é que acaba esse curta? Com as fotos da Guta, com a infância dela. Então eu estou sempre trabalhando a memória, o olhar para a própria

fotografia. Trabalhar fotografia como memória, essa memória que eu digo que é inventada, mas que também não é inventada. E assim que acabei indo para esse lugar, que é a cinematografia, que é um lugar super dominado por homens. Então eu tive uma batalha pessoal muito grande para abrir esse espaço para mim mesmo e para quem veio junto comigo e com minhas colegas que também eram poucas e hoje são muitas, mas ainda são poucas nos números. Então isso se tornou uma luta para mim, se tornou um lugar de prioridade e meus filmes foram encaixados em tempos que eu tive que criar – porque eu tive que criar esses tempos –, nesses temas e nessas narrativas que eu estou pesquisando, que estou fazendo e que eu vou continuar fazendo como diretora.

É claro que depois que você faz um longa-metragem, que passa por sala de cinema e bilheteria, [é tratada como] gente grande, como produtora, como pensadora, como diretora. É como se fosse um passaporte das transições, porque são várias transições. Tirar esse passaporte, esse passaporte do longa-metragem, de estreiar esse longa-metragem, de articular esse longa-metragem, tem pessoas que demoram muito menos [tempo], mas eu não. Eu respeitei o tempo dos meus outros fazeres. E aí foi possível porque teve uma política que olhou para a diversidade e olhou para o cinema autoral. Logo em seguida quando eu estava realizando o *Construindo Pontes*, eu consegui ganhar outro [edital do] Fundo Setorial, que é o filme que eu vou começar a finalizar agora, que é o *Somos o Que Perdemos*. No meio disso, vários outros projetos surgiram dentro da minha cabeça com outras pessoas, principalmente mulheres, parceiras, pessoas que escrevem, com quem eu me juntei. Eu tenho um projeto que está sendo desenvolvido, já tem uma pesquisa e eu quero muito fazer junto com a Patricia Cornils, que é no alto mar olhando para pescaria de atum. São projetos de parceiras, que escrevem e com que eu vou me juntar. Eu tenho alguns projetos que estou envolvida que, além de fotógrafa, eu sou produtora ou então eu vou dirigir. Isso criou uma, como diria...

THAÍSE: rede?

HELOÍSA: É uma rede, e uma força além da direção de fotografia. Talvez o *Construindo Pontes* me levou pra esse lugar de autora também.

THAÍSE: Você vê que a realização do *Construindo Pontes* mudou ou consolidou para você alguma noção sobre o que é fazer documentário, sobre o que é documentário?

O desafio de fazer um longa-metragem autobiográfico tensionou para você a forma como você compreende o gênero? Ou confirmou coisas, às vezes não nega, confirma. Você entrou nesse projeto, que acabou sendo muito diferente do que era o *Deserto D'Água* ao você trazer para a esfera do pessoal, do familiar. Você tinha algum pressuposto de antemão de coisas que te preocupavam, que norteariam seu processo no documentário? Você falou um pouco do pressuposto de que a equipe tinha que ser pequena, por exemplo, de que tinha que ser íntima. Teve alguma outra coisa que você assumiu como regra pessoal nesse filme?

HELOISA: Eu comecei primeiro com a pesquisa sobre as mulheres brasileiras que já tinham feito filmes com seus pais. O filme da Flávia Castro, *Diário de uma Busca*, o filme da Maria Clara Escobar, *Um dia Com Ele*, mesmo filme de mulheres que não necessariamente tinham feito filmes com seu pai, mas tinham feito uma busca pessoal, como o filme da Sandra Kogut, o *Passaporte Húngaro*. Eu comecei a ver esses filmes e abrir também para filmes de cineastas homens que fizeram filmes com mãe ou com pai. Então eu fui lá para o Andrés di Tella, que fez o *La Television y yo*, que é um filme em que está falando sobre a televisão e chega no pai dele. Depois ele fez *Fotografias* que foi um filme com a mãe. Foi importante para mim essas duas obras do Di Tella. Enfim, é claro eu fui para Agnes Varda, eu fui para Chantal Akerman. Eu já tinha visto alguns desses filmes. Eram filmes que me interessavam, filmes que eu gosto e que eu acho que são importantes. É como se eu estivesse revendo alguns desses filmes ou vendo pela primeira vez e dizendo 'o meu filme terá lugar também', 'com acertos e erros, meu filme terá um lugar'. O meu lugar de fala, essa história, eu estou descobrindo essa linguagem comigo mesma. Depois de filmado, revendo alguns desses filmes que citei, era muito mais um trabalho de construção de narrativa, de como se organiza essa primeira, segunda e terceira fase que eu te contei e como é que eu dramaticamente, junto com as montadoras, conto essa história. É realmente um trabalho de montagem, não é como se você fosse construir todo o discurso porque tem vários pedaços de discursos construídos nessas filmagens, mas como é que você organiza esse discurso, organiza essa história, como é que você constrói essa narrativa.

Isso tem um sabor novo para mim, sim. Construir uma narrativa para 72 minutos é novo para mim, de como é que você faz essas curvas, de como você constrói o

personagem, de como você constrói o segundo personagem, como você faz o arco do primeiro personagem, como você constrói o arco do segundo personagem... Tudo isso é um trabalho que não tem diferença, eu acho, entre ficção e documentário, mas é um trabalho de roteiro, de quem estuda dramaturgia, que eu acho que está muito ligado também à literatura. Eu me coloquei no lugar de estudar. Como fazedora de filme, você também é espectadora, você é fazedora e espectadora. Então você tem toda uma escola, independente da academia, dessa lista de filmes com os quais você se identifica, dos quais você gosta e que te ensinam a fazer. Eu passo a estudar e a fazer esse exercício. A sua pergunta para mim, eu acho que eu vou para um lugar que não é exatamente autodidata – eu não venho da academia, nem na fotografia e nem na direção – mas eu me junto com pessoas que vão agregar, que vão contribuir e que me fortalecem nesse lugar de querer fazer esse cinema e aprender. Eu acho que isso é o novo do *Construindo Pontes*. Quando eu tenho a Stephanie de roteirista, a Letícia Simões de roteirista, eu tenho duas montadoras, eu tenho duas roteiristas... O cinema só existe dentro desse trabalho coletivo. Por mais pessoal que seja, tem que agregar: agregar para construir narrativa, agregar para contar essa história. Quando eu chamo a Marta Andreu para ser consultora de montagem, Karim Aïnouz para ser consultor de montagem, Daniela Capelato para ser consultora de roteiro, eu estou abrindo a possibilidade de aprender e cada dia mais descobrir o filme que eu quero fazer, dentro de um cinema com o qual eu me identifico. Chamo pessoas que se identificam comigo e eu tenho o privilégio delas aceitarem fazer. Eu podia ter recebido um não.

O novo para mim é montar essa equipe e trazer essa equipe para pensar o filme comigo o tempo todo para eu chegar aonde eu cheguei. Para mim esse é o grande [diferencial]: não se debater sozinha. Dirigir é um trabalho solitário, mas tem lugares específicos nos quais você tem que entender que tem que sair desse solitário para agregar, para receber quem vai te mostrar caminhos.

THAÍSE: E você acha que isso é algo que você agregou para nos outros filmes que você está realizando agora?

HELOISA: Sem dúvida. No *Somos o Que Perdemos* agora também. Eu tenho uma roteirista que a Lana, a Letícia começou, mas ficou muito ocupada e entrou a Lana. A Tina montou o filme, a Isabela que foi montadora do *Construindo Pontes* é consultora de

montagem desse filme. O Karim Aïnouz também participou vendo o filme, não fez uma consultoria tão detalhada como no *Construindo Pontes*, porque ele contribuiu de forma tão direta no corte que ele viu que a gente não precisou continuar trabalhando com ele. A Daniela Capelato, que é consultora de roteiro, que trabalhou no *Construindo Pontes*. Eu abri a montagem, um pouco antes da pandemia, para algumas pessoas que fazem cinema comigo e vice-versa e traduzi essa versão que eu tenho do *Somos o Que Perdemos* para inglês e estou fazendo uma legenda em espanhol para mostrar para algumas pessoas fora do Brasil para realmente ouvir. É isso que eu estou chamando de agregar. O filme não pode fazer sentido só pra mim e para as pessoas que estão fazendo, ele tem que fazer sentido para quem mais você quiser que seja assim. Nesse momento agora de pandemia, eu abri para um número maior de pessoas verem justamente para eu poder – não é só ficar segura – é ouvir e fazer essas anotações.

Muitas anotações fazem sentido. Eu vou lá e experimento na ilha [de montagem], volto para a ilha com essas anotações do que eu ouço. Para mim, isso virou um método. É claro que você tem que ter um filtro, chega uma hora que você diz ‘chega, agora é isso vamos finalizar, ajustar o som e fazer a trilha porque o filme chegou, não tem mais para onde ir’. Esse filme que eu estou fazendo agora, o *Somos o que Perdemos*, eu podia ficar a vida fazendo. Acho que as obras são inacabadas. Você entrega para o outro, para o espectador, e passa a ter uma vida própria.

THAISE: Eu queria fazer uma última pergunta para pensar sua relação com a fotografia e o começo da sua relação com o cinema. O dicionário de cinema paranaense lembra um curso que você fez na cinemateca. O quanto isso foi marcante ou não para você estar hoje fazendo cinema? Como foi esse começo?

HELOISA: Esse curso na Fundação Cultural de Curitiba com o José Joffily foi fundamental para mim. Ele foi prático, a gente fez um curta-metragem chamado Tangência. Tinha poucos alunos no curso, uns 20 e poucos, mas quem fez o filme foram menos ainda e eu assino direção de fotografia nesse filme com outro aluno, acho que o André Rassi. E esse filme foi para o Festival de Brasília em 1989.

Para falar de cinema, eu preciso falar de Curitiba. Eu comecei na fotografia still, na câmera fotográfica mesmo. Teve dois momentos, mas eu vou pular e vou direto. Eu perdi uma grande amiga minha muito nova. Eu tinha 20 anos quando a minha melhor

amiga de 20 anos foi assassinada. Naquele momento, eu já tinha uma câmera fotográfica, foi minha primeira câmera fotográfica e que eu ganhei do meu pai... Na verdade, ele não tinha me dado, ele tinha me emprestado essa câmera... Acho que era uma Canon. Eu peguei uma carona muito errada, fui assaltada e perdi tudo que eu tinha na minha bolsa, incluindo essa câmera. Eu tinha só 16 anos, eu tinha acabado de passar no vestibular quando eu fui fazer uma viagem com uma amiga, peguei uma carona e deu muito errado. Eu já tinha uma relação com a câmera fotográfica, mas muito amadora.

O primeiro curso de fotografia que eu fiz foi em Curitiba, quando eu tinha 15 anos. Eu fiz o curso numa ótica chamada Boa Vista e eles vendiam câmeras fotográficas. Eu entrei no curso agronomia e eu passei dois anos envolvida na faculdade. [Depois] tranquei o curso e fui morar em Londres. E lá em Londres foi muito importante porque eu começo a fazer cursos muito básicos de fotografia, que eu podia ter feito em Curitiba. Curso de como revelar um filme preto e branco e ampliar um filme preto e branco. Então eu passo a fotografar em preto e branco, revelo e amplio essas fotografias. Quando eu volto para Curitiba, eu monto um laboratório no banheiro da casa dos meus pais.

Eu tenho 20 anos quando eu monto o laboratório e acontece isso que eu te contei: eu perco essa minha melhor amiga, o mundo vira incompreensível para mim, eu posso a não entender mais o mundo... Eu encontro um silêncio dentro de mim e a câmera se torna um instrumento, eu me escondo atrás dela, eu chamava essa câmera de concha, era uma concha protetora.

Eu começo a fotografar o teatro curitibano, as pessoas que estão fazendo teatro. Quando eu tinha 21 anos, eu passo a trabalhar como assistente de iluminação do Marcelo Marchioro e de outros grupos de teatro e passo a fotografar o teatro e a cidade de Curitiba. Nesse mesmo íterim, eu estou estudando sociologia e eu vou ser estagiária do Museu da Imagem e do Som, do MIS. Nos meus primeiros meses de MIS, tem esse curso na Fundação Cultural de Curitiba com o José Joffily. Quando eu conheço a câmera de cinema, que era uma câmera 16mm que existia na Cinemateca – acho que essa câmera existe ainda, tenho que checar com o Ciro, mas acho que essa câmera existe. Quando eu conheço essa câmera de 16mm, a gente faz esse curta e esse curta é montado na moviola da Cinemateca – eu acompanhei todos os processos desse filme, só não fui Festival de Brasília – eu fico realmente fascinada e ao mesmo tempo começo a frequentar

o Cine Groff e a Cinemateca naquelas sessões que tinham à meia-noite e às 22h. Começo a ver filmes que só tinham na Cinemateca. Começo a ver filmes do Ken Russell, do Andrei Tarkovski. O desejo de fazer era muito difícil porque tinham poucas universidades de cinema no Brasil, em 1988, 1989. Tinham quatro cursos de cinema no país e eu não tinha condições de ir para nenhum desses lugares exatamente, mas eu tinha feito essa oficina e simultaneamente muda a direção do MIS e quem vem dirigir o MIS é o Valêncio Xavier.

Eu era estagiária e eu viro meio que a 'faz-tudo' do Valêncio. Eu passo a conhecer na minha vida o primeiro homem eloquente, que era o Valêncio Xavier e que queria realizar um monte de coisas sem o Secretário de Cultura, que era o René Dotti na época, dizer que dava para realizar. E a gente realizava. Ele conseguia fazer contatos com a Embrafilme. Três pessoas foram muito importantes na minha vida, em Curitiba e vão me levar para um lugar muito longe da onde eu vim e vão me alimentar da arte. O Jarbas Schünemann, que já morreu, um artista plástico, um arquiteto, mas na época ele cursava filosofia, trabalhava na Secretaria da Cultura e tinha um grupo, do qual eu fiz parte, que chamava Núcleo de Estética. Então eu começo a participar de reuniões junto com esse grupo. O Jarbas Schünemann, o Valêncio Xavier e tinha uma pessoa que trabalhava no MIS também, que era a Lucila Broeto, uma historiadora. Essas três pessoas vão me apresentar todos esses escritores que a sociologia não estava me dando para ler ainda porque eu estava no primeiro ano. Eu começo a me alimentar [dessas leituras, de autores como] Edgar Morin, todos esses caras. Passo a ter acesso a filmes e a livros que passam definitivamente a me dizer que eu queria fazer cinema.

Nesse momento, eu tinha 21 anos e era estudante de sociologia. Nesse ínterim, o MIS faz três cursos: um curso de produção, um de roteiro e um de direção de fotografia. E sou eu quem coordena o curso direção de fotografia e quem vem dar esse curso é o César Charlone, que é o cara que fotografou *Cidade de Deus* e esse filme agora também, *Dois Papas*. E o César que se tornou um amigo. Eu acabei sendo assistente dele depois em São Paulo. Quando eu faço esse curso com o César, logo na sequência o Valêncio de alguma forma me coloca para ser assistente de direção do Fernando Severo no *Desertos Dias*. Eu vou fazer assistência de direção e também faço lá um estágio de câmera no *Desertos Dias*.

Quando eu faço Desertos Dias, vem um fotógrafo do Rio de Janeiro, que é o Fábio Ferreira. Quem faz assistência para o Fábio é uma mulher: a Isabella Fernandes. Quando eu vejo essa mulher trabalhando com a câmera de cinema profissional eu digo: 'nossa, se ela faz isso, eu também posso fazer!'. Foi um grande portal para mim entre isso, a Cinemateca, o Núcleo de Estética, o MIS e essas pessoas sobre as quais eu te falei.

Eu continuava fazendo teatro. Naquele mesmo ano, eu fiz o Miguel Bakum. Eu ganhei o Curitiba Arte5, de melhor vídeo, em 1989. Em 1989, é como se eu tivesse vivido um grande sonho. Eu tinha perdido a minha melhor amiga em 1987; em 1988 eu não sabia mais quem eu era e em 1989 eu estava vivendo um grande sonho com essas companhias e descobrindo esse mundo.

Eu não venho de uma família de artistas, eu não venho de uma família de esquerda. Eu venho de uma família de gente que trabalhou muito, simples, de classe média. Mas eu não venho de uma família que me incentivou na arte exatamente, mas eu conheci essas três pessoas: esses dois homens eloquentes que foram o Jarbas e o Valêncio e a Lucila, que também era uma mulher eloquente porque ela era uma mulher solteira, fazendo um mestrado de história, morava sozinha com o filho e aquilo tudo para mim era o portal para eu sair do lugar da onde eu vim, para eu quebrar o meu lugar assim... Essa explosão que eu estou te contando está lá no *Construindo Pontes*, em 1989 eu me desentendo com o meu pai e saio de casa.

Então eu vou para São Paulo realmente atrás do cinema, atrás dessa pessoa, que é a Isabella Fernandes, que estava no filme do Severo, mas ela não estava lá, estava no Rio [de Janeiro]. Enfim, eu vou atrás dessas pessoas que eu conheci em Curitiba nesses cursos. Só para dar um fechamento com esse curso da cinemateca, no ano passado, em 2019, eu tive a imensa alegria de receber um telefonema, que eu não sabia de quem era, [o DDD] era 21. Então eu atendo: 'Heloisa, Helô'. Já foi me chamando de Helô... 'Quem me deu seu telefone foi não sei quem, aqui é o José Joffily'. Ele começou a falar e me convidou para fotografar o filme dele. Eu fiz uma parte, a outra parte eu não pude fazer. Eu comecei a fotografar o filme, mas não terminei porque minha agenda não conseguiu casar com a agenda dele, mas eu fotografei uma parte do novo filme do José Joffily depois de 30 anos, exatamente 30 anos do curso dele.

THAÍSE: Incrível...

HELOISA: Incrível mesmo. Ele é incrível, é um poeta, é um escritor. E a filha dele é produtora, uma produtora super familiar, o marido da filha é co-diretor, dirige com ele. Foi muito lindo.

THAÍSE: Eu acho que é isso, Helo. Eu queria ver com você mais duas coisas. Eu vou te mandar por e-mail um termo de autorização, explicando que a análise que eu estou realizando é para fins acadêmicos e artísticos e pedindo um termo de aceite. Vou te mandar um modelinho e, se você quiser, fique à vontade para alterar. Minha ideia é fechar um primeiro esboço da análise a partir da análise do filme e dessa nossa conversa e levar isso para a minha qualificação, no começo de setembro, e queria ver se você está aberta para conversar de novo depois disso.

HELOISA: Sim, agora a gente vai ter tempo. Você na verdade está no mestrado, junto com a Débora, né?

THAÍSE: É o mesmo programa, mas são linhas diferentes.

HELOISA: A sua linha qual é?

THAÍSE: Processos criativos... O que eu quero fazer é discutir essencialmente a questão da alteridade em documentários realizados no Paraná, considerando essencialmente as reflexões que vem do ato de assistir ao filme e que são trazidas pelos realizadores.

HELOISA: E quais são os outros filmes que você está analisando?

THAÍSE: Eu estou com quatro, por enquanto, o que pode mudar um pouco na qualificação. Os quatro são longas-metragem. Um do Fernando Severo, *Euler Mueller entre Dois Mundos*; o do Eduardo Baggio, que é o *Santa Teresa*, e o do Marcelo Munhoz, que é o *A Grande Nuvem Cinza*.

HELOISA: Nossa, só tem eu de mulher então. O Fernando já é de uma geração que é anterior a minha. O Marcelo eu conheço como ator do filme *O Fim do Ciúme*, do Luciano Coelho, eu fotografei esse filme. O Marcelo é de uma geração mais nova, que nem o Eduardo.

THAÍSE: Ainda pode sofrer alteração porque, querendo ou não, durante a pesquisa vão surgindo outras questões...

HELOISA: Tem mais duas pessoas realizando pesquisas envolvendo meus filmes. A Ana Paula Zetola, que fez o mestrado e foi qualificado na Tuiuti. Ela trabalhou a questão

feminina no cinema paranaense. Ela trabalhou com o *Construindo Pontes*, o filme da Ana Yoham, e o filme *Tentei* da Lais. E a Ana França, que está fazendo um trabalho em cima do cinema paranaense, com uma bolsa da CAPES. Ela está há mais tempo comigo, já faz um ano e meio. Ela fez duas entrevistas, transcreveu entrevistas bem longas, mas ela também pesquisa a Berenice Mendes e a Lu Rufalco. Ela vem publicando já há algum tempo. Tem um texto que ela publicou recente comigo em Portugal e também recentemente ela publicou um texto acadêmico com a Berenice Mendes e a Lu Rufalco. O trabalho dela é totalmente ligado à Cinemateca, então ela me vincula que eu sou dessa geração Cinemateca, tanto eu como com quem ela está escrevendo, são dessa geração que veio da Cinemateca de Curitiba, mas mulheres. Ela vem publicando desde o ano passado e vem me passando essas publicações.

{no final da entrevista, antes de encerrar a videoconferência, conversamos um pouco mais sobre a situação da pandemia em Curitiba e em Bocaina de Minas, onde Heloisa Passos estava}.

APÊNDICE C: Ficha de análise fílmica do documentário Viva Volta (2005)

VIVA VOLTA (2005)			
SINOPSE ⁵¹	Com o som do seu trombone ao fundo, o filme leva o trombonista Raul de Souza de volta a Bangu (RJ) e reconstrói sua trajetória. Revisita Saravah (filme de 1969), e, em 2005, promove o reencontro dele com Maria Bethânia. Juntos, eles celebram a devoção pela música.		
DIREÇÃO	Heloisa Passos	GÊNERO	Documentário
PRODUÇÃO	Luciane Passos, Thais Mello	DURAÇÃO	15 minutos
ROTEIRO	Daniela Capelato, Heloisa Passos, Malu Tavares	ANO DE PRODUÇÃO	2005
FOTOGRAFIA	Heloisa Passos	SOM	Sonorizado
MONTAGEM	Fernanda Rondon	FILMAGEM	35mm/Colorido
EDIÇÃO DE SOM	Beto Ferraz	FINANCIAMENTO	
PRODUTORA	Máquina Filmes/PR	EXIBIÇÃO	
Título	Viva Volta - Apresentando Raul de Souza		
Cena 1	<p>Depoimento em voz off de Raul de Souza sobre o que é música e sobre improvisação. Trata-se de uma descrição poética: “cada nota é uma cor, cada acorde um horário. A cor do meu som é azul”.</p> <p>Depoimento é acompanhado por som do trompete ao fundo (diegese) e por uma sequência de imagens que enfatizam o viés poético do depoimento: reflexo de Raul de Souza no trompete em plano detalhe; reflexos e ondulação em um lago cristalino; plano fechado de Raul de Souza tocando (não vemos o rosto); imagem de um pássaro sobrevoando o mar; três travellings em sequência feito a partir de veículos em movimento (vemos cabos de energia, viadutos); câmera filma a subida de um elevador, revelando em plano geral o litoral do Rio de Janeiro. Imagens do litoral sob</p>		<p>Cena</p> <p>Reflexo – cor azul - deslocamento</p>

⁵¹ Texto da sinopse extraído do Portal Curtas. O curta-metragem está disponível em http://portacurtas.org.br/filme/?name=viva_volta

	chuva e no escuro (tonalidade azul).	
Cena 2	<p>Imagens do filme Saravah (1969) de Pierre Barouh com Raul de Souza e Maria Bethania apresentando a música 'Pra dizer Adeus'.</p> <p>A música continua e as imagens de cobertura mostram a mão do cristo redentor (céu azul), risca branca no céu azul, câmera se movimenta até vermos a asa do avião</p>	
Cena 3	<p>Depoimento em voz off de Raul de Souza falando sobre a falta de espaço para sua carreira de músico no Brasil.</p> <p>A cena começa com o som do avião pousando. As imagens de cobertura começam com o plano fechado na mala e case do instrumento em travelling, câmera sobe e vemos Raul de Souza carregando a mala em um aeroporto. Raul de Souza na escada rolante. Raul de Souza no carro. Traveling acompanha uma grade/muro, em contraste com o fundo azul. Na sequência, planos mais abertos e com a câmera parada contextualizam Bangu. Fios de energia (contraste céu azul).</p>	
Cena 4	<p>Depoimento em voz off de Raul de Souza fala sobre a infância (ia pra igreja com a mãe e ficava acompanhando a música com o pé) e sobre o trabalho de tecelão na fábrica (ficava tocando no banheiro).</p> <p>Imagens de Bangu: 'faixa contínua' pintada no asfalto; trem passando, estação de trem; crianças pulando a valeta; traveling acompanha Raul de Souza caminhando em frente a</p>	

	<p>uma grade (fábrica); torre da igreja e chaminé da fábrica; fachada da fabrica; plano geral prédio (caixa d'água escrito Bangu, com coqueiro do lado);</p>	
Cena 4	<p>Depoimento em voz off Raul de Souza sobre a vida em Los Angeles (foi uma aventura, posso me classificar com um cigano)</p> <p>Cena começa com plano geral (de cima para baixo) de um trem partindo, traveling a partir de dentro do trem (vemos a moldura d janela) e apenas com o som do trem. Entra o som e um novo travelling de uma orla, fazendo uma transição entre o assunto anterior (a infância em Bangu) e a o passado em Los Angelas. Na sequência,</p> <p>Travelling feito a partir de um carro mostra a a placa de Los Angelos em uma alta estrada. Traveling trânsito. Fotos Raul de Souza nos anos 70. Sequência de planos em movimento mais acelerados (trem, carro, parede)...</p>	
Cena 5	<p>Música continua e a câmera acompanha bem vestido no que parece ser uma rodoviária. Manda beijo para a câmera e entra no ônibus.</p> <p>O depoimento em voz off de Raul de Souza começa quando ele entra no ônibus e é acompanhado da imagem de um traveling do que parecer ser a vista da paisagem a partir do interior do ônibus, emoldurada pela janela. Em tom animado no início, quando diz 'Raul de Souza, big star do universo'. O volume da musica vai sendo reduzido a medida que o depoimento avança e ele fala sobre o que lhe sobrou do sucesso: "quanto que eu ganhei</p>	

	<p>pra dar pra minha mulher?” “Não me sobrou nenhum tostão...”</p> <p>Corta para o estúdio de Raul de Souza, com a legenda “Paris, 2004”.</p>	
Cena 6	<p>Depoimento em voz off de Raul de Souza sobre a falta de reconhecimento no Brasil e no Rio de Janeiro em específico: “eu fico triste que eu não sou reconhecido no estado onde eu nasci”.</p> <p>Depoimento é acompanhado por traveling (a partir de um carro) da orla da praia à noite, com as pessoas caminhando. Som de ondas. Legenda sinaliza que se trata de Copacabana, no Rio de Janeiro.</p>	
Cena 7	<p>Raul de Souza chega no estúdio e encontra Maria Betânia, traz flores, eles se abraçam e tocam juntos Bom dia, tristeza.</p>	
Cena 8	<p>Depoimento em voz off de Raul de Souza sobre o futuro e a vontade de ter uma casa para receber os amigos: se eu cheguei até aqui, com a minha força, a minha sensibilidade, acredito que antes de eu viajar pra um planeta desse qualquer terei o prazer de ter minha casa para convidar os amigos/amigas para passar um dia comigo...</p> <p>Depoimento é acompanhado por um travelling a partir de um carro) que se afasta revelando o cristo redentor. Na sequencia, da silhueta de Raul de Sousa guardando o trompete (na contra a luz) ao fundo vemos o mar azul.</p>	
Letteiro	<p>Letteiro informando que Raul de Sousa foi considerado um dos maiores trombonistas no mundo nos anos 1970. E esse filme é uma homenagem a todos os instrumentistas brasileiros.</p>	

Créditos finais	Começa a subir os créditos, com a tela preta, enquanto ouvimos um áudio do dialogo entre Heloisa Passos e Raul de Sousa sobre cigarro.	
-----------------	--	--

APÊNDICE D: Ficha de análise fílmica do documentário Entre Lá e Cá (2012)

ENTRE LÁ E CÁ (2012)			
SINOPSE	Amanda, Caroline, Talia, Jhuliane, Larissa e Morgana vivem na Ilha de Amparo, em frente ao Porto de Paranaguá, no sul do Brasil. Caminham, entre duas praias de um mesmo rio, à margem da censura adulta, essas meninas trocam pequenos segredos de amor fazem confidências e declaram seus desejos adolescentes.		
DIREÇÃO	Heloisa Passos	GÊNERO	Documentário
PRODUÇÃO	Heloisa Passos, Luciane Passos, Tina Hardy	DURAÇÃO	18 minutos
PRODUÇÃO ASSOCIADA	Daniela Capelato Stefanie Kremser Suzy Capó		
ROTEIRO	Beatriz Seigner	ANO DE PRODUÇÃO	2012
FOTOGRAFIA	Heloisa Passos	SOM	Sonorizado
MONTAGEM	Tina Hardy	FILMAGEM	Vídeo/Colorido
EDIÇÃO DE SOM	Beep Audio Post	FINANCIAMENTO	
PRODUTORA	Máquina Filmes/PR	EXIBIÇÃO	
Sequência 1	<p>Duas garotas cantam no trapiche.</p> <p>A cena começa com um plano aberto do Porto de Paranaguá, acompanhando do som de água e pássaros. Na sequência, entra a voz de duas adolescentes acompanhando a música “Jamais deixarei Você” de Bruna Karla e Bruno Santos. Só depois vemos um plano médio de duas adolescentes no trapiche, olhando o Porto de Paranaguá e acompanhando a música que parece vir de um rádio.</p>	Cena observacional (planos mais abertos, câmera distante)	
Sequência 2	<p>Adolescentes se arrumam no interior de uma casa.</p> <p>A música serve como elemento de ligação entre as duas cenas. Uma adolescente passa</p>	Cena observacional (câmera perto/intima)	

	<p>chapinha no cabelo de outra, enquanto as duas cantam a música “Jamais Deixarei Você” de Bruna Karla e Bruno Santos. Outra adolescente pinta as unhas de verde e diz pronto ao terminar.</p>	
Sequência 3	<p>Cena começa com um plano geral do trapiche ao escurecer.</p> <p>Larissa fecha a janela do quarto.</p> <p>Morgana pede a Jeco (namorado) para fechar a janela e avisa que vai dormir também. A luz se apaga.</p>	Cena observacional (câmera perto/intima)
Título	Entre lá e cá	
Sequência 4	<p>Meninas se arrumam em frente ao espelho (Morgana e Larissa)</p> <p>Som de galos marcam que já amanheceu</p>	Cena observacional (câmera perto/intima). Reflexo do espelho – fragmento. Revela intimidade, além de disposição de participar e <i>performar</i> para o filme.
Sequência 5: percurso até a escola	<p>Som dos galos faz ligação com a cena anterior</p> <p>Plano geral mostra o exterior de uma casa simples enquanto uma adolescente abre a porta e sai. A câmera segue a adolescente em traveling</p> <p>Plano detalhe do exterior de uma nova casa: vemos o pé de uma das personagens colocando um gato para dentro de casa e depois fechando a porta atrás de si.</p> <p>Close Morgana colocando brinco, enquanto ouvimos Larissa chamá-la do lado de fora. A câmera</p>	<p>Cena observacional.</p> <p>Opção pelo travelling com câmera na mão adiciona uma camada de informação/sentido sobre o percurso das jovens até a escola. Proximidade da câmera alterna (câmera subjetiva na travessia).</p>

	<p>acompanha Morgana abrir a porta e depois acompanha o percurso das duas amigas (traveling).</p> <p>Corta para as 2 primeiras personagens (acompanhada de uma terceira) caminhando juntas. Corte para as 3 sentadas esperando as colegas, as três chupam pirulitos. Uma delas olha o celular e avisa que são 6h40.</p> <p>Traveling (câmera na mão) acompanha o caminhar de Morgana e Larissa (lateral).</p> <p>As cinco amigas se encontram. Uma delas faz piada sobre o casaco com pelos usado por Larissa: "vai pro pólo norte".</p> <p>Traveling (câmera na mão) acompanha o caminhar das cinco amigas, que conversam sobre a próxima aula de matemática. Elas descem a ladeira correndo.</p> <p>Câmera acompanha a distância (plano aberto e plano médio) as meninas atravessando de canoa para irem até a escola, com a ajuda de uma barqueira. Plano mais curto e fechado a última atravessa e na sequência câmera subjetiva da travessia da cinegrafista (vemos a barqueira remando, o céu e o mar ao fundo).</p>	
--	--	--

	<p>Câmera continua acompanhando o percurso das cinco amigas, enquanto atravessam um matagal e em seguida uma faixa de areia. Uma delas diz que já perderam a primeira aula.</p>	
<p>Sequência 6: escola</p>	<p>Cena no interior da escola: vemos as crianças entrarem em duas salas de aulas. Plano fechado de uma das adolescentes copiando o conteúdo de um caderno. Câmera faz o movimento de panorâmica e revela outra personagem sentada em frente, copiando conteúdo de outro caderno.</p> <p>Corta para outra sala: duas adolescentes olham os celulares e ouvem música. Câmera faz o movimento de panorâmica e vemos que está filmando pela janela: o mar aparece refletido no vidro, enquanto a mesa vazia do professor aparece em segundo plano.</p>	
<p>Sequência 7: cotidiano das adolescentes depois da escola</p>	<p>Plano aberto acompanha a saída da aula. Um dos jovens diz “falou, professora”.</p> <p>Planos fechados de duas adolescentes sentadas no chão, jogando pedrinhas (jogo cinco-marias).</p> <p>Plano fechado Larrisa dentro de casa, assistindo a algum programa esportivo embaixo das cobertas.</p> <p>Plano aberto: Morgana recolhe uma toalha de</p>	<p>Cena observacional</p>

	<p>mesa do varal. Traveling com a câmera na mão acompanha Morgana dentro de casa: dobra a toalha e guarda em uma gaveta.</p> <p>Plano aberto das adolescentes jogando futebol na praia. Câmera foca três personagens em momentos distintos. Há jovens e crianças de diferentes idades.</p>	
<p>Sequência 8: passeio de barco e depoimento em voz off de Larissa.</p>	<p>Plano aberto de pássaros cruzando o mar em formação de grupo.</p> <p>Plano fechado das adolescentes bem próximas, abraçadas, sorridentes, acenando. Elas e a cinegrafista estão em um barco a motor.</p> <p>Entra o depoimento em voz off de Larissa. Conta que nasceu na ilha, que tem um namorado em Paranaguá. Perdeu a mãe há três anos. Fala das amizades, diz que é mais próxima de Morgana, mas que ainda assim brigam de vez em quando por causa de bola (futebol). Conta que a Morgana teve um namorado ciumento e que teve uma gravidez (fica implícito que a amiga perdeu o bebe).</p> <p>Câmera continua bem próxima enquanto as meninas desembarcam no trapiche. Na sequência, vemos as três caminharem no trapiche se</p>	

	distanciando da câmera enquanto continuamos ouvindo o depoimento de Larissa em voz off. Fala sobre a expectativa com o aniversário de 15 anos, a valsa e o vestido de tomara que caia.	
Créditos finais		

Apêndice E

MODELO DE TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ⁵²

Eu, _____, _____ anos, RG: _____, tenho conhecimento e autorizo o uso de imagens/frames extraídas do filme documentário ‘*Construindo Pontes*’ (2018) e outros curta-metragens, de minha autoria que compõem a parte analítica da pesquisa/dissertação de mestrado intitulada **Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário *Construindo Pontes* (2017) de Heloisa Passos** da mestranda Thaíse Jorge Mendonça, orientada pela Professora Doutora Cristiane do Rocio Wosniak, vinculada ao Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Fui informada que o objetivo dessa pesquisa/estudo é o de “analisar o processo de criação da cineasta paranaense Heloisa Passos e o que se considera ser o conjunto de questões mais sensíveis e específicas da sua prática documental: a relação entre ética e estética estabelecida no ato de filmar com o outro, relação que tensiona todo o processo criativo, desde a construção do argumento ou roteiro que norteará as filmagens, no uso ou não de entrevistas e no nível de interferência e participação que os intervenientes/personagens terão no filme.”

Para que esse objetivo seja alcançado me foi explicado que os métodos que serão usados neste estudo advêm da abordagem da Teoria de Cineastas (para a qual o filme, as entrevistas e o acesso ao/à próprio/a cineasta são condições importantes no estabelecimento de argumentos interpretativos), além de análise fílmica.

Meu Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), portanto, consistirá em: 1) aceitar/autorizar que a entrevista que concedi à Thaíse Jorge Mendonça possa ser usada na referida dissertação em suas partes ou na íntegra; 2) aceitar/autorizar que imagens/frames extraídas de meu filme documentário ‘*Construindo Pontes*’ (2018) e de outros curta-metragens analisados possam se configurar como parte da dissertação; 3) aceitar/autorizar que o teor/conteúdo desta dissertação – em suas partes ou na íntegra – possam ser apresentadas publicamente em eventos de natureza científica e/ou artísticas: congressos, simpósios, seminários, festivais, encontros, colóquios e outros ambientes de estudo e difusão científica como forma de contribuição para a construção de conhecimentos na área.

Por fim, após tomar conhecimento do conteúdo do estudo e deste (TALE) e também compreender sua natureza e objetivo, manifesto meu desejo de assentimento, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

Contatos para informações:

- (1) Thaíse Jorge Mendonça – (41) 99659-1166 (mestranda/pesquisadora)
- (2) Cristiane do Rocio Wosniak – (41) 99154-2710 (orientadora)

⁵²Este Termo de ASSENTIMENTO segue as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos estabelecidos pela Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde.

Curitiba, 20 de janeiro de 2021.

Helóisa Passos
cinasta

Tháise Jorge Mendonça
Mestranda/pesquisadora

Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak
Orientadora

Apêndice F

FILMOGRAFIA DE HELOISA PASSOS:

DIREÇÃO

- 2017 – *Construindo Pontes*.
- 2015 – *Karollyne* | Field of Vision.
- 2015 – *Birdie* | Field of Vision.
- 2012 – *Caminhos* - Uma série de 13 episódios | SescTV e Maquina Filmes.
- 2012 – *Panmela Castro* | Focus Forward Project.
- 2012 – *Entre lá e cá*.
- 2011 – *O verbo ser - Retratos brasileiros: Myriam Muniz* | Canal Brasil.
- 2008 – *Osório*, direção de Heloisa Passos e Tina Hardy.
- 2006 – *Caminho da escola Paraná*.
- 2005 – *Viva Volta*.
- 2001 – *Do tempo que eu comia pipoca*, direção de Heloisa Passos e Catherine Agniez.
- 1994 – *Coisas Prateadas*, direção de Heloisa Passos e Lina de Albuquerque.
- 1989 – *Não sei Quando Volto*.
- 1989 – *M. Bakun*.

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – longa metragem

- 2018 – *Deslembro*, direção de Flávia Castro.
- 2016 – *Mulher do Pai*, direção de Cristiane Oliveira.
- 2017 – *Construindo Pontes*, direção de Heloisa Passos.
- 2017 – *Mexeu Com Uma, Mexeu Com Todas*, direção de Sandra Werneck.
- 2015 – *5 Vezes Chico - O Velho e Sua Gente*, direção de Eduardo Goldenstein, Ana Rieper, Gustavo Spolidoro, Eduardo Nunes, Camilo Cavalcante.
- 2015 – *Time to Choose*, direção de Charles Ferguson.
- 2013 – *Girl Rising*, direção de Richard Robbins.
- 2012 – *O que se move*, direção de Caetano Gotardo.
- 2011 – *Amor?*, direção de João Jardim.
- 2011 – *Rânia*, direção de Roberta Marques.
- 2010 – *Lixo extraordinário*, direção de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley.
- 2010 – *Como esquecer*, direção de Malu de Martino.
- 2010 – *O amor segundo B. Schianberg*, direção de Beto Brant.
- 2009 – *Viajo porque preciso volto porque te amo*, direção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.
- 2009 – *Depois de ontem, Antes de Amanhã*, direção de Christine Liu.
- 2008 – *KFZ 1348*, direção de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso.
- 2007 – *Manda Bala*, direção de Jason Kohn.
- 2006 – *Mulheres do Brasil*, direção de Malu de Martino.

2006 – *Meninas*, direção de Sandra Werneck.

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – televisão

2016 – *Me chama de Bruna*, direção de Márcia Faria | Fox e TV Zero.

2015 – *Signals*, direção de Jason Kohn | ESPN Films e FiveThirtyEight's.

2015 – *Amores Livres*, direção de João Jardim | GNT - Globosat.

2012 – *Caminhos*, direção de Heloisa Passos | SESCTV.

2012 – *Novas Famílias*, direção de João Jardim | GNT - Globosat.

2011 – *Oscar Freire, 279*, direção de Márcia Faria | Multishow - Globosat.

2009 – *O amor segundo B. Shienberg*, direção de Beto Brant | TV Cultura.

2008 – *Alice*, direção de Karim Aïnouz | HBO.

2007 – *Image a Parole*, direção de Michel Favre | SESCTV.

2007 – *Vão dos buracos*, direção de Malu Tavares e Aline Mineiro | DocTV/TV Educativa.

2006 – *Caminho da Escola Paraná*, direção de Heloisa Passos | Canal Futura - Globosat.

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA – curta metragem

2015 – *Karollyne*, direção de Heloisa Passos.

2015 – *Birdie*, direção de Heloisa Passos.

2012 – *Entre lá e cá*, direção de Heloisa Passos.

2012 – *Bete & Deise*, de Wendelien Van Oldenborgh,

2011 – *Tatu Bolinha*, direção de Quelanly Vicente.

2010 – *Estação*, direção de Márcia Faria.

2009 – *O Menino Japonês*, direção de Caetano Gotardo.

2009 – *Elo*, direção de Vera Egito.

2008 – *Mulher Biônica*, direção de Armando Praça.

2008 – *Osório*, direção de Heloisa Passos e Tina Hardy.

2008 – *Areia*, direção de Caetano Gotardo.

2007 – *Sonho de Tilden*, direção de Moara Rossetto.

2005 – *Viva Volta*, direção de Heloisa Passos.

2003 – *Paisagem de Meninos*, direção de Fernando Severo.

2003 – *A Espera*, de Ernesto Sollis.

2003 – *Cartas da Mãe*, direção de Fernando Kinas e Marina Willer.

2002 – *Visionários*, direção de Fernando Severo.

2003 – *Sexualidades*, direção de Malu de Martino.

2002 – *O Fim do Ciúme*, direção de Luciano Coelho.

2001 – *Do tempo que eu comia pipoca*, de Heloisa Passos e Catherine Agniez.

2000 – *Brennand de Ovo Omnia*, direção de Liz Donovan. Fotografia de Heloisa Passos, Jacques Cheuiche.

1999 – *Rádio Gogó*, direção de José Araripe Jr.

1999 – *Tati*, direção de Fernando Kinas e Marina Willer.

1998 – *Luz*, direção de Fernando Kinas e Marina Willer.

1996 – *Ariel*, direção de Fernando Kinas e Marina Willer.
1989 – *Tangência*, direção de Marco Aurélio Penha.