

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

FERNANDO CAVAZOTTI COELHO

HELOÍSA PASSOS E O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA:
UM ESTUDO DOS FILMES *CONSTRUINDO PONTES* E *ENEIDA*

CURITIBA

2025

FERNANDO CAVAZOTTI COELHO

HELOÍSA PASSOS E O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA:
UM ESTUDO DOS FILMES *CONSTRUINDO PONTES* E *ENEIDA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Linha Pesquisa Teorias e Discurso no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA
2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Cavazotti Coelho, Fernando

Heloísa Passos e o documentário em primeira pessoa: um estudo dos filmes Construindo Pontes e Eneida / Fernando Cavazotti Coelho. -- Curitiba-PR, 2025.

163 f.: il.

Orientador: Rosane Kaminski.

Coorientador: Beatriz Avila Vasconcelos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Cinema. 2. Heloísa Passos. 3. Documentario Autobiografico. 4. Construindo Pontes. 5. Eneida. I - Kaminski, Rosane (orient). II - Avila Vasconcelos, Beatriz (coorient). III - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

FERNANDO CAVAZOTTI COELHO

**“Heloísa Passos e o documentário em primeira pessoa: um estudo dos filmes
“Construindo Pontes” e “Eneida””.**

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

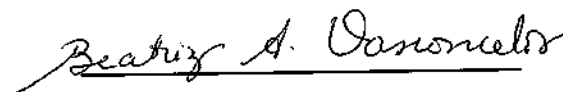
Curitiba, 26/06/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do
Vídeo



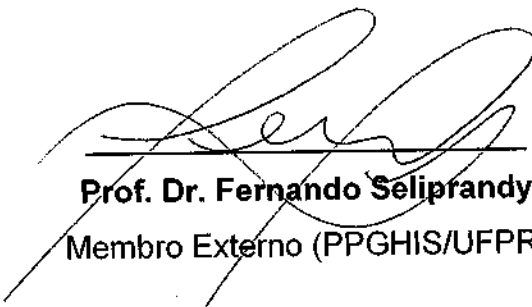
Profa. Dra. Rosane Kaminski

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Fernando Seliprandy

Membro Externo (PPGHIS/UFPR)

Dedico este trabalho a todos que veem na arte e na ciência o farol da humanidade.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Andressa, que me apoiou incondicionalmente durante o período do mestrado e em toda a minha vida.

À minha mãe que é um exemplo de perseverança e que me incentivou a sempre continuar estudando.

Aos meus filhos, minhas maiores realizações, que me inspiram a ser uma pessoa melhor todos os dias.

Ao programa PPG-CINEAV que ampliou a minha visão do que é o cinema, poesia e história, e, ainda, proporcionou profundas e novas reflexões em torno da realização audiovisual, meu ofício há 20 anos.

À minha orientadora, Rosane Kaminski pela paciência, acolhimento e sabedoria ao me indicar o caminho adequado à minha pesquisa.

À professora Beatriz Avila Vasconcelos por me apresentar ao cinema poético e às teorias de Maya Deren, e por aceitar participar da banca.

Ao professor Fernando Seliprandy por mostrar o rigor histórico aplicado à pesquisa e por também aceitar participar da banca.

À Bolsa Institucional da UNESPAR pelo fundamental apoio financeiro.

Quando chegarmos a um idioma cinematográfico independente, a atual subserviência do cinema ao enredo literário parecerá incrivelmente primitiva.

Maya Deren

RESUMO:

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a produção cinematográfica autoral de Heloísa Passos, consagrada cineasta paranaense que lançou seus dois primeiros longas-metragens, os documentários autobiográficos *Construindo Pontes* em 2017 e *Eneida* em 2022. O objetivo geral consiste em analisar esses dois filmes a fim de compreender a lógica narrativa interna de suas obras, além de identificar como a diretora representa os aspectos subjetivos com construções poéticas e também articula questões íntimas, familiares, com uma dimensão histórica do país e do lugar social da mulher. Metodologicamente, a pesquisa se inspirou no modelo de análise fílmica desenvolvido por Ismail Xavier, no qual o autor investiga um filme a partir de seus próprios elementos cinematográficos, além de situar a obra diante dos temas abordados e contexto histórico de realização. O princípio de seu método é dividir o filme em blocos narrativos para analisar as características cinematográficas de cada segmento. Quanto ao referencial teórico, a pesquisa fundamenta-se em autores que permitem localizar os filmes de Heloísa na questão de gênero cinematográfico como Fernão Ramos (2008) e Bill Nichols (2005) que se propõem definir o conceito geral de documentário e as diferentes formas de expressão deste gênero. Dentre as formas do documentário em primeira pessoa, também chamado de autobiográfico ou subjetivo, buscou-se fundamentação na pesquisa de Pablo Piedras (2013), Jim Lane (2010) e Gabriel Tonelo (2017), e a autora Catherine Portuges (1988), que articula a relação entre autobiografia e cinema. A cineasta Maya Deren contribui como fundamentação teórica na análise da lógica interna dos filmes de Heloísa, uma vez que os textos da autora contribuíram (e ainda contribuem) para pensar o cinema como linguagem poética. Do estudo da obra de Heloísa Passos concluiu-se que há nela uma unidade enriquecedora entre o gênero documentário autobiográfico, conforme a literatura, e o emprego criativo de recursos poéticos que fomentam a interlocução estética e sensório-emocional com o público.

Palavras chave: Heloísa Passos; Documentário autobiográfico; Poética cinematográfica; *Construindo Pontes*; *Eneida*.

ABSTRACT:

This research focuses on the cinematic work of Heloísa Passos, an acclaimed filmmaker from Paraná state in Brazil, who released her first two feature-length films—autobiographical documentaries titled *Construindo Pontes* (Building Bridges) in 2017 and *Eneida* in 2022. The general objective is to analyze these two autobiographical feature films in order to understand the internal narrative logic of her works. Methodologically, this study draws inspiration from Ismail Xavier's model of film analysis, which investigates a film based on its own cinematic elements while also situating the work within its thematic and historical context. A key principle of his method involves dividing the film into narrative segments to examine the cinematographic characteristics of each part. The theoretical framework relies on authors who help situate Heloísa Passos's films within the issue of cinematic genre, particularly documentary film, such as Fernão Ramos (2008) and Bill Nichols (2005), who propose general definitions of documentary and explore its various forms of expression. Regarding the first-person or autobiographical/subjective documentary form, the study draws on the research of Pablo Piedras (2013), Jim Lane (2010), Gabriel Tonelo (2017), and Catherine Portuges (1988). Additionally, the filmmaker Maya Deren contributes to the theoretical foundation by providing insights into the internal logic of Heloísa's films, since Deren's writings have contributed—and continue to contribute—to understanding cinema as a poetic language. From the study of Heloísa Passos's work, it was concluded that her films demonstrate a rich unity between the autobiographical documentary genre, as defined in existing literature, and the creative use of poetic resources that foster aesthetic and sensory-emotional engagement with the audience.

Keywords: Heloísa Passos; Autobiographical Documentary; Cinematic Poetics; Building Bridges, Eneida.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 50 |
| FIGURA 2: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 52 |
| FIGURA 3: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 53 |
| FIGURA 4: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 54 |
| FIGURA 5: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 55 |
| FIGURA 6: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 57 |
| FIGURA 7: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 58 |
| FIGURA 8: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 60 |
| FIGURA 9: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 61 |
| FIGURA 10: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 62 |
| FIGURA 11: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 63 |
| FIGURA 12: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 64 |
| FIGURA 13: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 65 |
| FIGURA 14: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 66 |
| FIGURA 15: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 68 |
| FIGURA 16: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 70 |
| FIGURA 17: Fotogramas do filme <i>Construindo Pontes</i> | 73 |
| FIGURA 18: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 79 |
| FIGURA 19: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 81 |
| FIGURA 20: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 82 |
| FIGURA 21: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 83 |
| FIGURA 22: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 84 |
| FIGURA 23: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 85 |
| FIGURA 24: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 87 |
| FIGURA 25: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 88 |
| FIGURA 26: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 90 |
| FIGURA 27: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 93 |
| FIGURA 28: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 94 |
| FIGURA 29: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 95 |
| FIGURA 30: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 96 |
| FIGURA 31: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 97 |
| FIGURA 32: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 99 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 33: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 101 |
| FIGURA 34: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 102 |
| FIGURA 35: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 103 |
| FIGURA 36: Fotogramas do filme <i>Eneida</i> | 104 |

ÍNDICE DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| TABELA 1: minutagem e notas sobre o filme <i>Construindo Pontes</i> | 140 |
| TABELA 2: minutagem e notas sobre o filme <i>Eneida</i> | 146 |

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 1. HELOÍSA PASSOS E A PERSPECTIVA ARTÍSTICA DA SUA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA..... | 19 |
| 1.1. Cinema e autobiografia: origem e desenvolvimento..... | 27 |
| 1.2. Reflexões em torno do cinema autobiográfico..... | 35 |
| 1.3. O documentário autobiográfico e as mulheres..... | 39 |
| 2. CONSTRUINDO PONTES..... | 44 |
| 2.1 Destruir para construir..... | 47 |
| 2.2. Construindo Álvaro Passos..... | 50 |
| 2.3. Memórias submersas..... | 54 |
| 2.4. Memórias compartilhadas..... | 56 |
| 2.5. Álvaro e a Lava Jato..... | 57 |
| 2.6. Vertendo emoções..... | 58 |
| 2.7. O embate que constroi..... | 60 |
| 2.8. Paisagem de destruição..... | 61 |
| 2.9. Entre as entranhas de Itaipu..... | 61 |
| 2.10. Álvaro Passos e a desilusão do empreendedorismo..... | 63 |
| 2.11. Revisitando memórias..... | 64 |
| 2.12. Um recomeço fílmico..... | 65 |
| 2.13. Construindo Pontes..... | 66 |
| 2.14. Encontrando pontes..... | 69 |
| 2.15. A poesia cinematográfica..... | 72 |
| 3. ENEIDA..... | 74 |
| 3.1. O drama de Eneida..... | 76 |
| 3.2. O pomo da discórdia..... | 78 |
| 3.3. O berço de gerações..... | 88 |
| 3.4. Eneida e o patriarcado..... | 94 |
| 3.5. O fim..... | 104 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 105 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 114 |
| ANEXO 1..... | 117 |
| ANEXO 2..... | 138 |

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a produção cinematográfica autoral de Heloísa Passos, consagrada cineasta paranaense que lançou seus dois primeiros longas metragens entre 2017 e 2022. Embora atue na produção cinematográfica desde o final da década de 80, foi somente nos anos citados que realizou filmes de longa duração exercendo a função de diretora. Sua carreira foi marcada pela atuação como diretora de fotografia de filmes de ficção e documentário, ao lado de diversos realizadores brasileiros e estrangeiros. Heloísa já havia dirigido curtas-metragens, de ambos os gêneros, assim como episódios de séries. No entanto, sua estreia como diretora de longas metragens aconteceu mais quase três décadas após o início de sua carreira no cinema. Não obstante, ela escolheu seu próprio universo particular como temática de seus filmes documentais: seu pai e sua mãe.

A partir disso, o objetivo geral do presente trabalho consiste em analisar os documentários longas-metragens de Heloísa Passos, a fim de compreender a lógica narrativa interna de suas obras, relacionando-as com o contexto histórico e questões sociais abordadas nos seus filmes. Esse objetivo definiu o critério para o recorte empírico, composto por dois longas-metragens da cineasta paranaense: o documentário *Construindo Pontes*, produzido em 2017 e o documentário *Eneida*, de 2022.

Em seu primeiro longa, Heloísa Passos, na posição de diretora e personagem do filme, propõe e registra diálogos com seu pai, Álvaro Passos. Como engenheiro, Álvaro prestou serviços para o governo militar brasileiro projetando e executando obras viárias no Paraná e em outros estados do país. Heloísa explora questões históricas enquanto confronta seu pai sobre temas como autoridade e violência perpetradas pelo exército brasileiro quando estavam no poder. Paralelamente, a diretora relata situações íntimas de sua infância e adolescência no contexto do núcleo familiar, expondo, inclusive, o acontecimento traumático que resultou no rompimento da relação com seu pai e sua mudança de Curitiba para São Paulo.

Em seu segundo filme, Heloísa, mais uma vez nas funções de diretora e personagem do filme, se propõe ajudar a mãe a reencontrar sua irmã, e filha de Eneida, que rompeu todo tipo de contato com a família há mais de 22 anos. Nessa jornada, enquanto procuram diferentes formas de reatar os laços familiares, Heloísa

e Eneida dialogam sobre as limitações que o patriarcado e o casamento tradicional impuseram sobre a vida da matriarca. Enquanto a busca se desenvolve, a origem da desavença é revelada aos poucos, indicando que a causa do conflito familiar também é consequência de uma decisão tomada pelos homens da família.

Metodologicamente, a pesquisa se inspirou no modelo de análise fílmica desenvolvido por Ismail Xavier (2007), no qual o autor investiga um filme a partir de seus próprios elementos cinematográficos, além de contextualizar a obra diante dos temas abordados e do contexto histórico de realização, considerando a historicidade desse fazer cinematográfico. Xavier (2007) defende que a análise deve equilibrar a materialidade do filme, como planos, montagem e som, e as relações com a cultura e a história, evitando tanto o formalismo estéril quanto a redução do cinema a mero documento social. Para isso, observamos a obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (XAVIER, 2007), na qual o pesquisador faz uma investigação histórica e teórica de filmes do chamado Cinema Novo, movimento que, segundo o autor, sintetiza as contradições do Brasil moderno através de uma estética radical. O princípio de seu método é dividir o filme em blocos narrativos para analisar as características cinematográficas de cada segmento, a articulação entre os trechos e o sentido geral da obra. Seu estudo exemplifica como a *Estética da Fome*, proposta por Glauber Rocha, se articula não apenas nos discursos, mas na própria construção das imagens – como a dramaticidade dos closes ou a montagem dissonante em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Essa abordagem, permite desvendar camadas de significação: desde as escolhas técnicas (ângulos de câmera, iluminação) até suas implicações políticas e simbólicas. Em *Sertão Mar* (2007), Xavier demonstra como a fragmentação narrativa em *Terra em Transe* (1967) reflete a crise ideológica dos anos 1960, vinculando forma e conteúdo de modo indissociável. Além disso, o autor ressalta a importância de reler os filmes à luz de novos contextos – no caso do Cinema Novo, examinando como suas metáforas sobre o subdesenvolvimento dialogam com debates contemporâneos sobre globalização e identidade nacional. Assim, a metodologia de Xavier oferece um ferramental crítico para explorar não apenas o que um filme representa, mas como ele o faz, tornando-se ferramenta útil para esta pesquisa.

Uma vez definida a metodologia analítica, a pesquisa fundamentou-se em autores que pudessem colaborar com a compreensão da obra de Heloísa Passos. Nesse aspecto, foi fundamental encontrar autores que pudessem localizar os filmes

de Heloísa em questão de gênero cinematográfico. Como ponto de partida, os teóricos Fernão Ramos (2008) e Bill Nichols (2005) foram proveitosos para definir o conceito geral de documentário e, em seguida, as diferentes formas de expressão deste gênero. Ramos contribui com sua definição simples e definitiva de que “Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições, sobre o mundo histórico”, em sua obra *Mas afinal... o Que É Mesmo Documentário?* (RAMOS, 2008). Além do conceito base, Ramos também contribui para desenhar as características mais modernas do gênero, o que permite apontar o segmento mais específico do gênero trabalhado por Heloísa:

No documentário contemporâneo mais criativo, há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o "eu" que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida. (RAMOS, 2008).

Já o teórico Bill Nichols, bastante citado como contribuição fundamental no estudo de documentários, ajuda a compreender os diferentes modos de narrativa documental, normalmente ligadas às condições de realização de uma determinada época. Nichols traça um caminho cronológico da evolução da narrativa, partindo dos documentários mais tradicionais que vão ganhando complexidade à medida em que os equipamentos de gravação se tornam mais práticos e portáteis, proporcionando as possibilidades materiais para que os diretores desse gênero imprimam cada vez mais suas visões particulares em seus filmes. Apesar da ideia de cronologia, o seu estudo auxilia a pensar as formas narrativas do documentário.

Dentro da gama de possibilidades do cinema de documentário, existe uma tradição mais específica na qual os filmes de Heloísa se encaixam: a do documentário em primeira pessoa, também chamado de autobiográfico ou subjetivo. Para entender essa forma de documentarismo, buscou-se fundamentação na pesquisa de Pablo Piedras que, na sua obra *El cine documental en primera persona* (2013), relata e analisa a trajetória deste gênero na América Latina e, especialmente na Argentina, onde essa forma de fazer filme rendeu inúmeras realizações no início dos anos 2000. Esse enfoque foi ainda importante, uma vez que Heloísa é influenciada diretamente por autores e obras cinematográficas argentinas. Somado a isso, o autor Jim Lane contribuiu para a compreensão desse gênero com sua obra *The Autobiographical Documentary in America* (2002), que relata a pesquisa em torno da prática documental autobiográfica nas universidades de Boston e Cambridge, como também traz informações sobre realizadores europeus. O

pesquisador brasileiro Gabriel Tonelo (2017) foi importante para traçar um panorama nacional da prática do documentário autobiográfico e por fim, a autora Catherine Portuges (1988) trouxe importantes reflexões sobre cinema, autobiografia e o olhar feminino.

Enquanto os primeiros autores tratam da forma autobiográfica do documentário, a teórica e cineasta Maya Deren trouxe fundamentação teórica na análise da lógica interna dos filmes de Heloísa, uma vez que os textos da autora contribuíram (e ainda contribuem) para pensar o cinema como linguagem poética. Para Deren, o cinema tem como essência o uso criativo da realidade especialmente pela natureza de seu principal aparato material, a câmera:

(...) enquanto o desenvolvimento e o aprimoramento semelhantes de outros mecanismos têm levado a uma crescente especialização, os avanços no objetivo e na sensibilidade das lentes e emulsões tornaram a câmera capaz de uma receptividade infinita e fidelidade indiscriminada. (DEREN, 2015, página 157, Tradução Nossa).¹

O domínio da câmera na perspectiva da captação da realidade motivou Maya a propor novas questões sobre as possibilidades da criação artística baseadas nesse aparato. Por um lado, Maya critica o uso comum da câmera para mero registro da realidade; por outro, entende que esse uso, da mesma forma, é consequência natural desse aparato. No entanto, a câmera faz o movimento de assumir e incorporar essa característica trabalhando a especialidade de captar imagens realistas como um dos elementos da realização artística cinematográfica.

É interessante entender a concepção de Maya Deren sobre a relação entre a realidade e a arte. Para a cineasta, a partir de uma experiência da realidade, o artista elabora uma nova experiência através do processo criativo. Em seguida, propõe uma nova realidade que pode ser experimentada por uma terceira pessoa (DEREN, 1963).

Tendo como pressuposto a realidade como ponto de partida e de chegada no processo de criação artística, é interessante analisar outro enfoque da teoria de Maya Deren, agora a respeito do desenvolvimento de obras de arte essencialmente narrativas. Neste trecho da fala de Maya Deren, no simpósio "Poesia e o Cinema" em 1953, a artista e teórica discorre sobre sua forma bastante simples e clara de

¹ Mientras que el desarrollo y el refinamiento similares de otros mecanismos ha ido dando como resultado una creciente especialización, los avances en el objetivo y en la sensibilidad de las lentes y las emulsiones han hecho a la cámara capaz de una infinita receptividad y de una fidelidad indiscriminada." (DEREN, 2015, página 157)

entender uma obra:

Um poema, em minha opinião, cria formas visíveis ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, a emoção ou o conteúdo metafísico do movimento. Agora, ele também pode incluir ação, mas seu enfoque é o que eu poderia chamar de ataque "vertical", e isso pode ficar um pouco mais claro se você contrastar com o que eu chamaria de ataque "horizontal" de um drama, que está preocupado com o desenvolvimento, digamos, dentro de uma situação muito pequena, de sentimento a sentimento (DEREN, 1963, página 3, Tradução Nossa).²

Para esclarecer seu ponto de vista, Maya Deren recorre um exemplo já consagrado e analisa, em linhas gerais, a estrutura das obras dramáticas de William Shakespeare:

Em Shakespeare, o drama avança em um plano "horizontal" de desenvolvimento, de uma circunstância - uma ação - levando a outra, e isso delinea o personagem. De tempos em tempos, no entanto, ele chega a um ponto de ação em que deseja iluminar o significado desse momento de drama, e nesse momento ele constroi uma pirâmide ou o investiga "verticalmente", se preferir, de modo que você tenha um desenvolvimento "horizontal" com investigações periódicas "verticais" que são os poemas, que são os monólogos (DEREN, 1963, página 3, Tradução Nossa).³

Em certo sentido, é importante ressaltar que nem sempre esses dois momentos (horizontal e vertical) aparecem explicitamente separados em uma obra. Ou seja, momentos poéticos podem também ser narrativos, contribuindo para a história avançar, assim como momentos narrativos podem estar impregnados de aspectos poéticos.

Convém destacar, ainda, que o método de análise de Maya é interessante por facilitar a compreensão do desenvolvimento de uma obra, esclarecendo a demarcação e classificação dos diferentes blocos que compõem uma construção poética narrativa e, nesse sentido, ela nos auxiliou interpretar os trechos fílmicos (a partir da sistematização inspirada em Ismail Xavier). Além disso, Maya oferece uma explicação didática sobre os momentos poéticos de uma obra que, para ela, no caso do cinema, são construções piramidais constituídas por sobreposições de imagens, retomando sua visão a respeito da montagem como essência da arte

² A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something which is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. Now it also may include action, but its attack is what I could call the "vertical" attack, and this may be a little bit clearer if you will contrast it to what I would call the "horizontal" attack of a drama, which is concerned with the development, let's say, within a very small situation from feeling to feeling. (DEREN, 1963, página 3).

³ In Shakespeare you have the drama moving forward on a "horizontal" plane of development, of one circumstance--one action--leading to another, and this delineates the character. Every once and a while, however, he arrives at a point of action where he wants to illuminate the meaning to this moment of drama, and at that moment he builds a pyramid or investigates it "vertically," if you will, so that you have a "horizontal" development with periodic "vertical" investigations which are the poems, which are the monologues (DEREN, 1963, página 3).

cinematográfica.

A distinção da poesia está em sua construção (o que quero dizer com "uma estrutura poética"), e a construção poética surge do fato, se preferir, de que é uma investigação "vertical" de uma situação, na medida em que explora as ramificações do momento e está preocupada com suas qualidades e profundidade, de forma que você tem poesia preocupada, em certo sentido, não com o que está ocorrendo, mas com o como se sente ou o que significa (DEREN, 1963, página 3, tradução minha).⁴

Em suas obras, Heloísa parte do registro da realidade da jornada com o pai ou mãe para construir sua obra narrativa e poética a partir da captação dessa realidade (gravação) e, posteriormente, manipulação da realidade captada (edição). Um argumento sustentado nessa pesquisa é que encontram-se, desde aí, possíveis vinculações do filme de Heloísa aos fundamentos de Maya Deren: a realidade como ponto de partida e o processo criativo de uma nova realidade.

No seu desenvolvimento, a dissertação é constituída por uma introdução e três capítulos. No primeiro, apresenta-se uma biografia de Heloísa Passos, a partir de uma entrevista concedida pela cineasta ao pesquisador, em 2025, bem como uma entrevista concedida à pesquisadora Thaise Jorge Mendonça, em 2021. Após a biografia, segue uma exposição a respeito do processo de emergência e consolidação do documentário autobiográfico, com um acréscimo pertinente ao documentário autobiográfico realizado por cineastas mulheres.

No segundo capítulo procede-se à análise do longa-metragem documentário em primeira pessoa *Construindo Pontes* (2017). Trata-se do primeiro longa-metragem da cineasta, no qual ela expõe os conflitos de sua relação com o pai, estabelecendo paralelos com a construção da Usina de Itaipu, marcada pelo período de opressão da ditadura militar.

O terceiro capítulo trata da análise do segundo longa-metragem documentário autobiográfico *Eneida* (2020), no qual a cineasta apresenta os conflitos familiares decorrentes de uma cultura marcada por opressões derivadas do domínio patriarcal, que resultaram em limitações para a mãe, causando, inclusive, a ruptura de convivência com uma das filhas, irmã da cineasta.

⁴ The distinction of poetry is its construction (what I mean by "a poetic structure"), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means. (Deren, 1963, página 3).

Após os capítulos de teorias e análises, seguem as considerações finais, trazendo as reflexões resultantes deste estudo que pretende. Em linhas gerais, é possível adiantar que se tratam de duas obras com um princípio em comum, o documentário autobiográfico a partir da trajetória dos genitores da diretora, mas com diferentes pontos de partida e caminhos a serem percorridos. No caso de *Construindo Pontes* (2017), a movimentação do filme ocorre em torno da reaproximação de Heloísa com o protagonista, seu pai. Em *Eneida* (2022), a diretora está ao lado da personagem principal, sua mãe, para buscarem juntas um objetivo em comum. Enquanto o segundo parte da cumplicidade entre mãe e filha, o primeiro trata da reconstrução da relação da intimidade entre pai e filha. Da mesma forma, a maneira como Heloísa apresenta suas construções poéticas cinematográficas também variam de filme para filme, sendo que em *Construindo Pontes* (2017), as passagens verticais se baseiam na montagem e, em *Eneida* (2022), Heloísa cria cenas em para que a poesia surja a partir da performance das personagens. Além disso, a partir da análise das obras, também é possível compreender as recorrências estéticas que perfazem o estilo da obra da cineasta Heloísa Passos.

1. HELOÍSA PASSOS E A PERSPECTIVA ARTÍSTICA DA SUA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Como explicitamos anteriormente, a dissertação tem como objetivo compreender as dimensões históricas e autobiográficas da realização cinematográfica da cineasta paranaense Heloísa Passos, analisando seus dois documentários longas-metragens, *Construindo Pontes* (2017) e *Eneida* (2022). Ambos abordam o passado íntimo e remoto da diretora, apresentando jornadas na qual a cineasta revela passagens sensíveis de sua infância e adolescência ao lado de sua família, explorando, ainda, questões que conectam o presente e o passado do país no seio de sua própria família.

Inicialmente, vou traçar a biografia da cineasta Heloísa Passos trazendo informações sobre a sua trajetória pessoal e profissional, utilizando como fontes alguns sites que divulgam a sua produção; a entrevista que realizei com ela em 27/01/2025; e, ainda, os dados coletados em entrevista realizada pela pesquisadora Thaise Jorge Mendonça (2021).

Heloísa Passos é uma premiada diretora de fotografia, diretora de curtas e longas-metragens, produtora e fotógrafa, que percorreu o mundo fotografando e produzindo documentários, longas, curtas e instalações aclamadas pela crítica (IMDB, [s.d.]).

Nascida em 6 de maio de 1967, em Curitiba, filha de Álvaro Passos e de Eneida Passos, Heloísa teve contato com a fotografia ainda na infância, encantada pelas fotos tiradas por seu avô e por seu pai:

O meu primeiro contato com a imagem, eu tenho algumas memórias dos meus primeiros contatos com a fotografia. Elas estão relacionadas a um lugar afetivo, que é dentro de casa, não só com o meu pai, mas com o meu avô (PASSOS, 2021, p.102).

As fotografias tiradas pelo avô, inclusive, marcam o início do filme *Eneida* (2022), no trecho em que Heloísa e sua mãe vão à Portugal conhecer a casa onde o ele morou antes de vir ao Brasil. Sobre as fotografias realizadas por seu pai, Heloísa relata o seguinte:

Meu pai viajava muito, então ele não era tão presente na minha infância. Era um engenheiro que construiu estradas, então ele viajava muito. Mas ele tinha um projetor de slides e ele fotografava e projetava essas fotos na parede de casa. Então eu tenho essa projeção dessas fotografias. Elas me trazem um momento de família, elas me trazem um momento de encontro, é

um momento de paz, vamos dizer assim, dentro do núcleo familiar (PASSOS, 2025).

Heloísa ainda relata uma grande viagem de seu pai ao redor do mundo. Acompanhado de Eneida, mãe de Heloísa, Álvaro Passos passou pela Califórnia, Havaí, Japão e França, tirando muitas fotos em cada um desses lugares, produzindo ainda mais materiais para as tradicionais sessões de slides em família. A viagem aconteceu quando Heloísa tinha quatro ou cinco anos, mas as sessões se repetiram ao longo de toda a sua infância, até porque Álvaro não fez outra viagem à Europa.

Essa sessão de slides elas se repetiram. Ele fotografou muito, então esses slides eles ficaram...ele comprou carrosseis e ele deixou esses slides nos carrosseis..., estavam prontos para projetar, então tinha a parte do Japão, tinha a parte da Califórnia, tinha a parte da França. Então essas imagens eram sinônimos, para mim, de um lugar do novo, desconhecido (PASSOS, 2025).

Heloísa conclui esse trecho da entrevista com a reflexão: “essas fotos geravam um prazer e, de algum jeito, fantasia, porque é uma imagem, a imagem é por si só inventada” (PASSOS, 2025).

Aos 15 anos, procurou e encontrou um curso de fotografia em uma ótica no centro de Curitiba. Nas aulas da Ótica Boa Vista, Heloísa realizou suas primeiras fotografias: da amiga Andrea na Rua das Flores, e do primo, debaixo do ipê amarelo que ela mesma plantou em frente a casa de seus pais. “O meu pai tinha uma Canon AE-1, foi minha primeira câmera, eu fiz esse curso e a gente tinha como exercício fotografar a cidade” (PASSOS, 2021, p. 103).

Uma certa melancolia acompanha a iniciação de Heloísa:

Meu pai já não estava mais fotografando tanto. A vida dele se complicou e ele parou de ter isso como lazer. Então essa câmera estava lá na estante do escritório dele. E eu peço pra usar. Então eu vou, eu me aproximo desse objeto em casa. E faço esse curso (PASSOS, 2021, p. 103).

Com a câmera do pai, Heloísa seguiu desenvolvendo o futuro ofício. No entanto, com 16 anos, saiu de viagem com uma amiga e, ao pegar uma carona, teve seus pertences roubados, inclusive a Canon AE-1, afastando-se temporariamente da atividade fotográfica. No mesmo ano, Heloísa ingressou no curso de Agronomia na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mesmo sendo em uma área de conhecimento diversa da fotografia, Heloísa foi atraída por uma imagem: a destruição da floresta amazônica nas capas da Revista Manchete.

E eu entrei na agronomia em um lugar de pensar em estudar uma palavra que era muito usada naquele momento, que hoje a gente usa outra, que era ecologia. Para entrar e pensar como se refloresta. Tanto que eu fiquei em dúvida se eu fazia engenharia florestal ou agronomia (PASSOS, 2025).

Heloísa, ao se envolver com o movimento estudantil, entrou em embate com o então reitor da UEPG e se retirou do curso. Em Curitiba, prestou vestibular novamente e foi aprovada em Agronomia na UFPR e em Artes Cênicas na PUCPR. “Meu pai olhou pra mim e falou: minha filha, você vai estudar na Federal, a outra tem que pagar” (PASSOS, 2025).

Então eu entrei na Federal do Paraná e aí eu me envolvi com um trabalho muito legal, que é a Horta Comunitária da Prefeitura de Curitiba. E eu acabei descobrindo que o que eu mais gostava desse trabalho eram as pessoas e não estudar como se planta exatamente, ou como é que está o solo. E cada vez mais o curso tinha matérias muito difíceis, muito técnicas, tinha que estudar muito (PASSOS, 2025).

Em 1987, insatisfeita, Heloísa trancou o curso de Agronomia e decidiu ir para Londres, onde permaneceu um ano fazendo cursos básicos de fotografia, trabalhando como garçomete e frequentando shows. Lá, também, comprou sua primeira câmera própria, uma Canon AE-1, como aquela que fora do seu pai:

Então, eu ia no show do David Bowie e comprava Ilford FP4 ou o Ilford HP5 (filmes fotográficos). Até voltei a usar recentemente esses filmes. E aí eu fazia parte de um laboratório onde eu revelava minhas fotos (PASSOS, 2025).

Inicialmente, o plano era permanecer na cidade por um mês, mas a estadia se estendeu por um ano. Passos destaca a importância de Londres como um espaço de autonomia, onde aprendeu a viver sozinha, longe da família, e a sustentar-se financeiramente trabalhando como garçomete. Esse processo de criação e experimentação instigou-a para montar um portfólio fotográfico, consolidando sua decisão de seguir carreira na área da captação de imagens. A revelação das fotos no quarto escuro, sob a luz vermelha, simboliza para ela o poder das imagens e a possibilidade de expressão por meio delas.

Além da fotografia, Londres foi um espaço de descoberta cinematográfica. Passos teve contato com filmes brasileiros como *A Hora da Estrela* (1985), dirigido por Suzana Amaral, “uma cineasta mulher!” (PASSOS, 2025), e *Ópera do Malandro* (1985), dirigido por Ruy Guerra. Essas obras, especialmente *A Hora da Estrela*, foram fundamentais para sua percepção de que uma mulher poderia dirigir filmes, inspirando-a a seguir o caminho do cinema. A conexão com a cultura

londrina, como caminhar pela Portobello Road e saber que Gilberto Gil havia morado ali anos antes, reforçou seu senso de pertencimento a um universo artístico maior.

Quando retornou ao país, trazendo um portfolio debaixo do braço, Heloísa se comprometeu com o ofício de fotógrafa e montou, no banheiro da casa dos pais, um laboratório improvisado para revelar as fotos em preto e branco.

Aos 20 anos, Heloísa enfrentou um dos momentos mais marcantes de sua vida: a perda de sua melhor amiga, assassinada. Essa experiência fez com que ela mergulhasse em profundo luto e crise existencial. A fotografia, que já era uma paixão, tornou-se uma "concha protetora", um refúgio onde pôde se esconder e processar suas emoções.

A partir de então, Heloísa passou a fotografar o teatro curitibano e a cidade de Curitiba, ao mesmo tempo em que trabalhava como assistente de iluminação do diretor teatral Marcelo Marchioro e outros grupos de teatro. Também retornou à universidade, agora no curso de Ciências Sociais, na UFPR. No mesmo ano, surgiu a oportunidade de estagiar no Museu da Imagem e do Som (MIS), sob a orientação de Valêncio Xavier. Além disso, Heloísa passou a frequentar a Cinemateca de Curitiba e ali conseguiu participar de um curso prático de cinema ministrado pelo cineasta José Joffily. Como resultado, realizou o curta-metragem *Tangência* (1989), no qual assina a direção de fotografia ao lado de André Rassi. O filme foi selecionado para o Festival de Brasília, marcando o início de sua carreira no cinema.

Em 1989, trabalhando como assistente de direção de Fernando Severo no filme *Desertos Dias* (1991), Heloísa identificou uma nova possibilidade profissional:

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 e a Cinemateca, o Núcleo de Estética, o MIS e essas pessoas sobre as quais eu te falei (PASSOS, 2021, p.105).

No mesmo período, Heloísa Passos abriu a produtora Máquina Filmes após ser incentivada por Lucila Broetto, historiadora do Museu da Imagem e do Som (MIS) que a convidou para criar um vídeo para a inauguração da sala Miguel Bakun, na Secretaria de Cultura. Heloísa, então estagiária, assumiu a realização do vídeo, pois Lucila era funcionária da Secretaria de Cultura do Paraná e nessa condição não podia dirigir o projeto. O vídeo foi aprovado pelo Centro de Museus da Secretaria de Cultura do Paraná (CDM), sob a direção de Ivens Fontoura, e a equipe foi

contratada para produzi-lo. O vídeo foi inscrito no salão de artes Curitiba Arte 5, sendo que Heloísa ganhou o prêmio de melhor vídeo, cuja recompensa foi uma viagem para Salvador.

Ainda no ano de 1989, Heloísa recebeu de Valêncio Xavier a proposta de realização de um vídeo sobre a festa dos tropeiros, promovida pela Secretaria de Cultura do Paraná, a ser realizada entre Castro e Ponta Grossa. Em vez de apenas registrar o evento em vídeo, Heloísa decidiu realizar um filme.

Então, o Valêncio chegou para mim e falou assim “a Secretaria da Cultura está promovendo a festa dos tropeiros e a gente precisa registrar”. Eu falei: “Registrar? Registrar Valêncio? Registrar, não! Vamos fazer um filme! Registrar é casamento.” Tinha a Câmara da Secretaria do Estado e aí eu consegui uma ilha de edição na Universidade Federal do Paraná, do Departamento de Comunicação (PASSOS, 2025).

O filme intitulado *Não Sei Quando Volto* (1989), feito durante a gestão de René Dotti à frente da Secretaria de Cultura do Paraná, ganhou um prêmio de “resgate histórico” no Festival de Vídeo de Porto Alegre. Valêncio Xavier sugeriu que o prêmio fosse entregue ao referido secretário, mas Heloísa insistiu que a premiação deveria ser destinada para a equipe que realizou o curta como reconhecimento pelo trabalho.

Ainda nesse período, Heloísa realizou seu primeiro projeto fotográfico em Antonina, produzindo uma série de cartões postais, também pela sua recém fundada produtora, a Máquina Filmes. Ela descreve 1989 como um ano de grande produtividade e reconhecimento, marcado pela colaboração com Valêncio Xavier, que a considerava uma espécie de pupila, e pela parceria com Lucila Broetto, que foi fundamental na realização de seus projetos.

No entanto, ainda nesse ano, um evento quebrou esse ciclo produtivo, levando Heloísa a buscar um recomeço: um conflito familiar marcante envolvendo sua descoberta da homossexualidade. Ela explica que, na época, ainda estava em um processo de autoconhecimento e não havia feito uma escolha definitiva sobre sua sexualidade. No entanto, ao ser surpreendida por seu pai em um momento íntimo com outra mulher, a situação tornou-se insustentável. Para seu pai, a cena foi considerada imperdoável e inconcebível, levando-o a um descontrole emocional que resultou na expulsão de Heloísa de casa. Esse episódio representou um momento de ruptura significativa em sua vida, tanto no âmbito familiar quanto pessoal, marcando um processo de transformação e reinvenção.

Eu não queria sair de Curitiba porque eu estava fazendo muita coisa. (...) Eu estava estudando numa faculdade que eu gostava, que era na Federal, de novo, ciências sociais né, sociologia, e eu estava trabalhando com teatro, eu era assistente de iluminação do Marcelo Marchioro em um teatro. E eu estava fazendo assistência de direção, e eu estava também trabalhando no Museu da Imagem e Som com o Valêncio Xavier, eu tinha 22 anos, né? Então, eu estava num momento muito agitado com pessoas muito interessantes. (...) Aí vem essa essa, essa tragédia, entre eu e meu pai. A tragédia tem um lado muito interessante. Nunca tinha chamado de tragédia, a primeira vez que estou chamando é hoje. Tragédia no sentido de que você dá volta, com as tragédias você se reinventa (PASSOS, 2025).

A saída de casa levou Heloísa a se estabelecer em São Paulo, o que não implicou na interrupção de sua carreira artística em crescente evolução. Com alguns conhecidos na cidade, Passos se encaminhou para um curso de fotografia na Oficina Oswald de Andrade, chamada Oficina Três Rios. Sua atuação profissional seguiu e, em 1991, trabalhou como assistente de fotografia no filme *A Viagem* (1992), dirigido pelo cineasta argentino Fernando Solanas.

Na década seguinte, Heloísa trabalhou junto a inúmeros diretores e diretoras, construindo uma carreira sólida como diretora de fotografia, tendo em vista que era fascinada pela luz, composição e enquadramento. Trabalhou com cineastas renomados, como César Charlone, fotógrafo de *Cidade de Deus* (2002) e de *Dois Papas* (2019), ambos sob direção de Fernando Meirelles. Foi também assistente de direção e câmera em diversos outros projetos.

No entanto, seu desenvolvimento artístico conduziu Heloísa a começar a explorar a direção e, em 2001, dirigiu o curta-metragem *Do Tempo que eu Comia Pipoca* (2001) em parceria com Catherine Agniez. Em seguida, retornando ao seu principal ofício, fez a direção de fotografia de dois premiados filmes paranaenses: o média-metragem de ficção *O fim do ciúme* (2002), dirigido por Luciano Coelho, e o documentário *Visionários* (2002), dirigido por Fernando Severo.

Em 2004, Heloísa Passos teve aprovado o seu projeto para o telefilme intitulado *Caminho da Escola Paraná* (2006), premiado no primeiro edital de Cinema e Vídeo da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. O projeto ainda serviu como ponto de partida para o desenvolvimento da série documental *Caminhos* (2012), produzida em parceria com a SescTV, mostrando como estudantes e professores, de diferentes regiões do Brasil, se deslocam diariamente até suas escolas (SEED.PR.GOV. BR, 2005).

Em 2005, Heloísa dirigiu o premiado filme *Viva Volta* (2005), um curta documentário sobre Raul de Souza, um trombonista e saxofonista brasileiro que

viveu em Paris desde os fins dos anos 1990 que sempre sofreu por não ser suficientemente reconhecido em seu próprio país. Com o som de seu trombone ao fundo, o filme grava o personagem de volta ao bairro de Bangu (Rio de Janeiro), onde o músico reconstrói sua trajetória musical. No filme, Raul ainda reencontra Maria Bethânia e celebram juntos sua devoção pela música. O reencontro é uma referência ao documentário longa-metragem *Saravah* (1969), do diretor francês Pierre Barouh. Entusiasta da música brasileira, o diretor realizou um registro antológico dos octogenários Pixinguinha e João da Baiana e dos, então, jovens músicos, Baden Powell, Paulinho da Viola e Maria Bethânia, que performa com Raul de Souza (PORTACURTAS, 2021).

Em 2008, Heloísa Passos foi contemplada novamente pelo Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo do Paraná com o projeto de telefilme documental *Deserto D'Água*, que trata da submersão das Sete Quedas. Tal projeto acabou se realizando como uma vídeo instalação e também se tornou matéria prima criativa do primeiro longa de Passos, o filme *Construindo Pontes* (2017).

Em seus 35 anos de carreira, sua sólida atuação como diretora de fotografia pode ser vista em longas como *Manda Bala* (2007) de Jason Kohn, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, *Mulher do Pai* (2016) de Cristiane Oliveira e *Deslembro* (2018) de Flávia Castro.

Heloísa foi co-diretora de fotografia do documentário *Lixo Extraordinário* (2009), registro do trabalho do artista plástico brasileiro Vik Muniz, dirigido por Lucy Walker; fez câmera adicional para o documentário *Citizenfour*, de Laura Poitras, vencedor do Oscar em 2015; também trabalhou como diretora de fotografia adicional no consagrado documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa (PASSOS, 2021).

Recentemente realizou a direção de fotografia e produtora associada do filme *Nada é Eterno* (2022) de Jason Kohna; e direção de fotografia dos longas de ficção *Cyclone* (2023) e *As Vitrines* (2024), ambos dirigidos por Flávia Castro (PASSOS, 2021). Ao todo, são 58 filmes que Heloísa assina como diretora de fotografia, tendo recebido 14 prêmios, além de 8 indicações por seu trabalho (IMDB, s.d.).

Em 2017, Heloísa Passos foi surpreendida com a notícia de que havia sido convidada a integrar a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). O convite, enviado por e-mail, acabou sendo direcionado para a pasta de spam, e ela só tomou conhecimento após ser alertada

por um amigo em Los Angeles. Inicialmente, Heloísa duvidou da informação, mas confirmou sua inclusão na lista de novos membros após uma busca na sua caixa de e-mails. Ela atribui o convite ao reconhecimento do movimento "Me Too", que ganhou força em 2016 e pressionou a indústria cinematográfica a promover maior diversidade, incluindo a participação de mais mulheres, especialmente não norte-americanas, em espaços de decisão e reconhecimento. Sua filmografia, destacada no convite, incluía os filmes *Viva Volta* e *Manda Bala*, mencionado anteriormente, consolidando-a como documentarista e fotógrafa. A divulgação de seu nome ao lado de nomes consagrados do cinema brasileiro, como Karim Aïnouz, Cacá Diegues e Affonso Beato, foi um momento significativo em sua carreira. Heloísa menciona que, posteriormente, descobriu que sua indicação partiu da jornalista especializada em cinema, Ana Maria Bahiana, seguindo o método da Academia que exige que dois membros de uma mesma categoria indiquem um novo integrante. Anos depois, ela mesma participou desse processo, indicando o cineasta Jorge Bodanzky em conjunto com Karin Ackerman, o que considera uma honra.

Após 30 anos de atuação profissional na produção cinematográfica, Heloísa realizou o seu primeiro filme de longa-metragem como autora, o filme *Construindo Pontes* (2017), e o gênero escolhido é o documentário autobiográfico. Derivando de um projeto anterior, a instalação *Deserto D'água* (2021)⁵, a diretora paranaense estabelece conexões do objeto desta filmagem - a inundação das Sete Quedas - com a trajetória de seu pai, Álvaro Passos, um engenheiro civil que teve seu auge profissional durante a ditadura militar brasileira. O segundo capítulo desta dissertação trata exatamente da análise deste filme. Poucos anos depois, Heloísa realizou o seu segundo longa, *Eneida* (2021), tendo o grande drama da vida de sua mãe como tema central do documentário.

Nesse momento, torna-se importante situar o rumo que Heloísa tomou como parte de uma tradição maior, ou seja, a prática de documentaristas que usam suas próprias histórias como objeto de seus filmes. As nomenclaturas atribuídas a esses documentários são diversas: documentário subjetivo; documentário em primeira pessoa; documentário autobiográfico e, até mesmo, autodocumentário (LANE, 2010). A característica em comum aos diversos filmes que estão dentro do espectro deste gênero é o fato de que o documentarista explora seu universo particular como

⁵ Instalação apresentada na exposição coletiva *I Am New Here* na Galeria Ron Mandos em Amsterdam in: <https://Heloísapassos.com,acessado> em 03 de abril de 2024.

parte importante de seu filme. A intenção da abordagem é situar a produção documental dos filmes *Construindo Pontes* (2017) e *Eneida* (2021) na tradição desse gênero específico.

1.1. Cinema e autobiografia: origem e desenvolvimento

Os documentários longas-metragens realizados pela cineasta paranaense Heloísa Passos se inscrevem na perspectiva da autobiografia, razão pela qual vamos discutir, a seguir, os encaminhamentos históricos e fundamentos da relação deste gênero com a produção cinematográfica.

Para iniciar essa abordagem, é interessante trazer o ponto de vista da pesquisadora Catherine Portuges, segundo a qual, "a história do cinema é também a história da autobiografia" (PORTUGES, 1988, p. 338, Tradução Nossa). Em seguida, a teórica fundamenta o seu ponto de vista:

Entre os primeiros filmes, os "filmes caseiros" dos irmãos Lumière mostravam seus próprios familiares à mesa, em casa, alimentando o bebê — imagens que, vistas hoje, parecem ao mesmo tempo confortavelmente familiares e estranhamente surpreendentes no seu registro direto da vida pessoal e doméstica. (PORTUGES, 1988, p. 339, Tradução Nossa)⁶

Ou seja, uma das primeiras atividades em torno do recém criado aparato de captação de imagens em movimento é a ação do operador do dispositivo que o aponta para seu próprio universo particular e para si mesmo. Dessa forma, é possível afirmar que o ato autobiográfico está na origem do cinema documental e ao longo de toda a sua história.

A característica central de uma realização de cinema autobiográfico é a localização do diretor no centro da narrativa de seu próprio documentário. O cineasta é um dos personagens que conduz o desenvolvimento da narrativa, mesmo havendo variação no grau de exposição visual e sonora de sua figura. Trata-se de filmes que exploram aspectos pessoais da vida do diretor, contemplando o universo particular e, também, público do autor. Frequentemente, família, amigos, colegas e pessoas que se relacionam com o cineasta são registrados no ato de auto filmar-se

⁶ Among the very first films, the "home movies" of the Lumiere brothers showed their own family members at table, at home, feeding the baby-images that, seen today, appear both comfortably familiar and strangely surprising in their straightforward recording of personal, domestic life. (PORTUGES, 1988, p. 338)

e tornam-se forma e conteúdo da obra cinematográfica. Normalmente, a força motriz da narrativa encontra-se em alguma experiência íntima do documentarista, que parte de uma questão particular específica para determinar o que fará parte do filme.

Partindo da definição sucinta e precisa de Fernão Ramos (2008) para o que é um documentário - “uma asserção sobre o mundo histórico”, é possível entender como o documentário autobiográfico traz uma variação individualizada da mesma abordagem, como sintetiza Lane:

No cerne desta exploração reside uma tensão que depende do impulso documental de registrar objetivamente um mundo histórico "lá fora" e do impulso autobiográfico de registrar subjetivamente um mundo privado "aqui dentro" (LANE, 2002, p. 4, Tradução Nossa)⁷

Trata-se de um movimento duplo e simultâneo no qual o sujeito é, ao mesmo tempo, quem observa e quem é observado. Como observador, revela a sua sensibilidade artística e técnica cinematográfica ao extrair um filme de sua auto jornada; como observado, abre-se para uma exploração íntima, guiando a investigação de seu universo particular. É possível ainda, acrescentar um aspecto psicológico como algo comum nos documentários autobiográficos:

O desejo de esclarecer os fatos, a vontade de restaurar uma criatividade presumivelmente perdida ou atenuada, a necessidade de contar a história da própria família, a ânsia por reconciliação com pessoas amadas ou temidas do passado. (PORTUGES, 1988, p. 339, Tradução Nossa)⁸

No entanto, é importante entender que isso foi realizado de maneiras diferentes por inúmeros cineastas. Em certos contextos, foi manifestado como cinema experimental, como é o caso do lituano Jonas Mekas e do norte americano Stan Brakhage. Significativos representantes do movimento de vanguarda dos Estados Unidos, tais cineastas apontavam suas câmeras para passagens de suas vidas privadas para gerar a matéria prima de seus filmes:

A vanguarda autobiográfica analisou de perto a relação entre o eu e os eventos cotidianos, um tema que posteriormente se integrou ao documentário. Por exemplo, os espectadores geralmente se depararam com cenas de relações amorosas, de trabalho doméstico, de caminhadas pelo bairro e da realização de partos (LANE, 2002, p. 13, Tradução Nossa)⁹.

⁷ At the core of this exploration lies a tension that hinges on the documentary impulse to objectively record a historical world “out there” and on the autobiographical impulse to subjectively record a private world “in here.” (LANE, 2002, página 4).

⁸ A desire to set the record straight, the wish to restore a creativity presumed lost or attenuated, the need to tell one’s family story, the longing for reconciliation with persons loved or feared from the past. (PORTUGES, 1988, página 339).

⁹ The autobiographical avant-garde closely considered the relation between the self and everyday events, a theme that later crossed over into documentary. For instance, viewers would typically

Entre as produções que se destacam nesse contexto, estão os filmes de Jonas Mekas, caracterizados por um estilo que remete ao cinema caseiro. Um exemplo notável é sua série extensiva intitulada *Diaries, Notes, and Sketches* (1949-84), na qual o cineasta retrata a si mesmo, a comunidade de lituanos exilados e seus círculos próximos, incluindo familiares e amigos, muitos dos quais integravam o movimento cinematográfico de vanguarda. Além desse cineasta, as obras de Stan Brakhage também merecem destaque, especialmente seus retratos íntimos de si mesmo, de sua esposa e de seus filhos. Entre essas produções, destacam-se *Window Water Baby Moving* (1959), *Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie* (1961), *Dog Star Man* (1961-64) e *Sincerity* (1973 (LANE, 2002, p. 13)

Outra manifestação significativa do cinema autobiográfico, agora propriamente como documentário, é a do grupo de professores e estudantes cineastas das universidades de Boston, EUA, nas décadas de 1960 e 70. Inclusive, Bill Nichols, seguindo a análise dos cineastas da época, chega a traçar uma certa linha histórica de evolução da produção documental que leva até a cena autobiográfica. Segundo o autor, a evolução da narrativa documental acontece tanto pela busca dos diretores por maneiras mais próprias de registrar uma história quanto pela evolução técnica do equipamento de gravação de imagem e som. O modo documental mais tradicional, no qual o diretor encontrava imagens para cobrir o seu texto, é desafiado por diretores que se baseiam no que a própria realidade retratada tem a oferecer. O chamado “modo observativo” surge da possibilidade de um operador de câmera e o técnico de som transitarem livremente pelos espaços com seus equipamentos autônomos e portáteis, junto com o desejo de “se tornar uma mosca na parede” para poder ver o mundo como ele é. Obviamente, trata-se de uma intenção parcial, uma vez que os próprios cineastas estão cientes de que a simples presença de uma equipe de gravação já transforma a realidade de uma situação cotidiana. No contexto das universidades da região de Boston. Professores e alunos do *MIT Film Section* e do departamento *Visual and Environmental Studies* (VES), da Universidade Harvard, aproveitam a evolução da técnica dos equipamentos de registro de imagem e som para proporem uma nova abordagem. Em contraposição ao documentário didático e elucidativo vigente na época, os documentaristas lançam

encounter scenes of lovemaking, household work, walking in the neighborhood, or of childbirth (LANE, 2002, página 13).

mão de câmeras de 16mm e gravadores de som sincrônicos mais leves e práticos para desenvolverem a abordagem observacional, uma vez que as equipes de gravação poderiam ser menores e mais ágeis.

Buscava-se poder construir uma narrativa que privilegiasse em imagens e sons a interação das pessoas com seus pares e o intercâmbio destas com o mundo das superfícies ao redor. Neste mesmo sentido, tratava-se de representar o mundo a partir da transposição da experiência de habitá-lo e de conviver com outros indivíduos (TONELO, 2017, p. 97).

Filmes como *Black Natchez* (1967), dos cineastas Ed Pincus e David Neuman, é resultado da viagem para Natchez, Mississippi, empreendida por ambos recém-formados em Harvard com o objetivo de fazer um documentário sobre o impacto do movimento pelos direitos civis em uma comunidade negra. Essa realização cinematográfica não se baseia na intervenção intencional dos documentaristas nas gravações dos filmes na forma do chamado "Cinema Direto". Sua ideia era a de que o diretor seria um observador neutro ou o mais imparcial possível, capaz de registrar a vida como de fato ela é. Daí decorre o termo "mosca na parede" criado a partir desse desejo de invisibilidade do documentarista. Como afirma Fernão Ramos, esse estilo de documentário traz um aspecto autoral mais latente do que nas formas anteriores de documentarismo.

A partir dos anos 60, com o aparecimento da estilística do Cinema Direto/Verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar através de asserções dialógicas. Assemelha-se então ao modo dramático, com argumentos sendo expostos em forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, fala das pessoas, é predominantemente dialógica. (RAMOS, 2008, p.5).

Importante observar que a possibilidade de neutralidade do cineasta passa a ser questionada pelos próprios realizadores que filmaram sob a ótica do Cinema Direto. Diretores que pensaram e realizaram obras na forma do Cinema Direto, como Ed Pincus, Albert e David Maysles e Richard Leacock, contestam a pretensa neutralidade do documentarista e refletem sobre a possibilidade da presença do realizador ser assumida e incorporada à narrativa.

Como característica deste novo momento, passa a existir o ímpeto de representação de um universo temático mais diretamente ligado à figura individual dos próprios cineastas. Neste caso, não havia mais o interesse em filmar e construir conhecimento a partir da história de indivíduos públicos ou personagens de destaque. (TONELLO, 2017, p. 113)

Parte-se, então, do modo observativo de gravação para o modo participativo, em que surgem as experiências formais de inclusão do diretor como principal objeto

histórico dos filmes. Os cineastas desse movimento passam a realizar inúmeras obras explicitamente autobiográficas, dando origem a uma vasta coleção de filmes, consolidando o gênero como parte importante da produção deste contexto acadêmico. Um claro exemplo é o cineasta Ed Pincus, que filmou sua vida íntima familiar durante cinco anos, resultando na obra *Diaries* [1980]¹⁰.

A tradição de pesquisa do grupo de professores e alunos das universidades da região de Boston é o que permite a modificação relativamente rápida do uso da linguagem documental tradicional e a passagem para outro estilo de documentário, em pouco mais de uma década. Ou seja, a possibilidade concreta de realização cinematográfica aliada à constante teorização dessa prática produz uma consistente base teórica e prática para o florescimento de novas e pertinentes concepções do documentário.

Na França, a possibilidade dos novos aparatos de gravação foram a base para experiências - como o documentário de performance - na qual os diretores interferem na realidade inserindo um personagem previamente ensaiado no mundo histórico real. Ainda, com a introdução da reflexividade na técnica narrativa, inaugurada pelos cineastas franceses Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin no filme *Letter to Jane* (1972), o documentário inova ao ter como cerne da narrativa a reflexão do autor cinematográfico, em forma de áudio sobre a imagem a respeito do objeto de atenção.

No modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção (...) falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (NICHOLS, 2010, p. 162).

O autor prossegue a explicação:

Em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin levam isso ao extremo em *Letter to Jane* (1972), uma “carta” de 45 minutos, em que examinam minuciosamente uma fotografia jornalística de Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã do Norte. Nenhum aspecto dessa fotografia aparentemente objetiva fica sem ser examinado. (NICHOLS, 2010, p. 163)

¹⁰ Outros cineastas que fazem parte desse contexto de realizadores de Harvard são Mirian Weinstein (*My Father, the Doctor* [1972], *Living With Peter* [1973], *We Get Married Twice* [1973] e *Call Me Mama* [1976]), Jeff Kreines (*The plaint of Steve Kreines as recorded by his younger brother, Jeff* [1974]) e Mark Rance (*Mom*, [1978]),

A interpretação de outro autor como Lane é de que a reflexividade sobre o objeto do documentário é uma extensão da subjetividade do documentarista e, uma vez que o tema do documentário autobiográfico é o cineasta, o movimento de virar a câmera para si mesmo é o ato de tornar a própria subjetividade o objeto principal da reflexão do autor (LANE, 2002, p. 18)

A influência de "Chronicle of a Summer", assim como de outros filmes reflexivos, especialmente "Two or Three Things I Know about Her" (1966), de Jean-Luc Godard, deu origem a uma virada reflexiva no documentário, vista de forma mais clara no documentário autobiográfico americano. (LANE, 2010, p. 17, Tradução Nossa)¹¹.

Bill Nichols confirma a relação entre uma nova subjetividade e a reflexividade ao definir o modo performativo que está ligado à exposição e prática subjetiva dos documentaristas como uma derivação do modo reflexivo. Diferentemente do modo reflexivo, o performativo, conforme Nichols, não chama a atenção para as qualidades formais ou o contexto político. Em vez disso, "desvia nossa atenção da qualidade referencial do documentário" para "destacar os aspectos subjetivos de um discurso tradicionalmente objetivo" (NICHOLS, 2006, p. 199-204 apud PIEDRAS, 2014, p.36).

A produção autobiográfica também pode ser encontrada na filmografia de autoras cinematográficas consagradas que transitaram entre diferentes gêneros. Citadas por Heloísa Passos em sua entrevista como suas importantes referências, as diretoras Chantal Akerman e Agnès Varda realizaram obras autobiográficas em meio às suas carreiras marcadas, também, pela ficção. Filmes como *News From Home* (1976), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997), *La-Bàs* (2006) e *No Home Movie* (2015), permearam a jornada de Akerman até sua morte, ocorrida poucos meses depois do lançamento de seu último filme. A diretora traça sua complexidade íntima em obras que revelam, por exemplo, as cartas que trocou com sua mãe quando vivia nos EUA, em *News From Home*, e, também, em *No Home Movie*, um filme composto por conversas com sua mãe meses antes de morrer.

Já a francesa Agnès Varda revela sua individualidade em filmes como *Os catadores e eu* (*Les Glaneurs e La Glaneuse*, 2000) ou *As praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008), que giram em torno da relação da diretora com o ofício de filmar, revisitando momentos de seu passado cinematográfico e refletindo sobre ele.

¹¹ The influence of *Chronicle of a Summer* as well as other reflexive films, notably Jean-Luc Godard's *Two or Three Things I Know about Her* (1966), gave rise to a reflexive turn in documentary seen most clearly in the American autobiographical documentary. (LANE, 2010, página 17)

Outro exemplo é a diretora contemporânea Naomi Kawase, que realizou diversas obras documentais autobiográficas no início de sua carreira. Nestes filmes, a diretora japonesa trabalhou aspectos de sua relação com familiares, como a figura do pai que a abandonou (em *Embracing*, 1992) e da avó que a criou (*Katatsumori*, 1994 e *Tarachime*, 2006).

No caso do cinema documentário argentino, em especial, o desenvolvimento de narrativas subjetivas, embora seja uma tendência em franca expansão a partir de 2003 – ano marcante com o lançamento de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri –, assumiu diferentes modulações influenciadas pela dinâmica entre tendências cinematográficas locais, processos históricos, culturais, políticos e sociais nacionais, e modelos narrativos e representacionais estrangeiros. O pesquisador Pablo Piedras aponta outras determinações do fenômeno:

A renovação geracional também é um fator chave para compreender as buscas, estratégias narrativas e modos de representação do cinema documentário contemporâneo. A nova geração de diretores, formada em sua maior parte em escolas de cinema, estabelece uma relação mais versátil com a mídia audiovisual e transita com liberdade entre a ficção e o documentário, e entre a televisão e o videoarte, de acordo com suas necessidades expressivas e com os meios de produção disponíveis (PIEDRAS, 2014, p.64)¹².

O pesquisador ainda constata que, embora a tradição de documentários subjetivos tenha se desenvolvido plenamente, tanto na Europa quanto nos EUA, como vimos anteriormente, foi o cinema de não ficção europeu, caracterizado por sua tendência a adotar formatos discursivos reflexivos, como o filme-ensaio, que de fato influenciou os documentaristas latino-americanos:

Embora o documentário em primeira pessoa nos Estados Unidos tenha sido prolífico durante os anos oitenta e noventa, com obras de cineastas como Ross McElwee, Alan Berliner, Lourdes Portillo e Marlon Riggs, entre outros, em nosso país, as distribuidoras e os circuitos de exibição têm privilegiado a difusão de documentários europeus. Pode-se dizer que na Argentina, assim como em outros países latino-americanos, tradicionalmente se associou o cinema de autor independente e o cinema "de arte" às expressões fílmicas provenientes do Velho Continente, enquanto os Estados Unidos são identificados com o cinema industrial e comercial (PIEDRAS, 2014, p.66-67)¹³.

¹² El recambio generacional es también un factor clave para comprender las búsquedas, estrategias narrativas y modos de representación del cine documental contemporáneo. La nueva generación de directores, formada en su mayor parte en las escuelas de cine, cimienta una relación más versátil con el medio audiovisual y circula con libertad de la ficción al documental y de la televisión al videoarte de acuerdo con sus necesidades expresivas y con los medios de producción disponibles (PIEDRAS, 2014, p.64).

¹³ Si bien el documental en primera persona estadounidense ha sido prolífico durante los ochenta y noventa con la obra de realizadores como Ross McElwee, Alan Berliner Lourdes Portillo Y Marlon Riggs, entre otros, en nuestro país las compañías distribuidoras y los circuitos de exhibición han

Nesse contexto é que surge uma importante influência para Heloísa Passos. A diretora se refere como uma importante referência para os seus filmes o diretor argentino, Andrés Di Tella (PASSOS, 2025), que faz parte dessa mesma geração de cineastas que inaugurou uma certa tradição de documentários em primeira pessoa em seu país. Heloísa aponta dois filmes do cineasta citado: “*A Televisão e eu* (2002)” e “*Fotografias*” (2007). O primeiro filme trata da chegada e desenvolvimento da televisão na Argentina, passando pelo envolvimento da própria família do cineasta, tendo como resultado a aproximação de Andrés com seu pai, uma construção narrativa feita a partir de diversos diálogos sobre o tema do título, sobre questões da ditadura e particularidades da história da família. Já o documentário *Fotografias* (2007) trata da busca de Andrés pelas origens indianas de sua mãe. No filme, Di Tella viaja até a Índia, conhece uma parte de sua família e entende as tradições machistas que fizeram sua mãe se afastar de suas origens. Heloísa (PASSOS, 2025) conta que encontrou aí uma inspiração e um certo modelo para a realização de seus filmes pessoais. Uma característica comum, que pode ser verificada tanto nos filmes de Passos como nos de Di Tella, é o ato de reparação que a narrativa autobiográfica busca realizar, na qual a/o cineasta explora o fragmento mais oculto da história familiar na tentativa de elucidar a origem do conflito. Inclusive, para Piedras, as narrativas do eu frequentemente funcionam como ferramentas poderosas para os autores. Elas permitem processar questões ligadas à história familiar, como segredos, tabus e silêncios, temas sentimentais, culturais e políticos, além de oferecer uma oportunidade para refletir e posicionar-se, no presente, sobre conflitos, traumas e vivências passadas (PIEDRAS, 2014, p 115).

A partir deste olhar sobre as diferentes manifestações do documentário autobiográfico, é possível encontrar certas tendências históricas que explicam a crescente realização de filmes deste gênero. A partir disso, iniciamos um novo sub-capítulo para tratar dessa abordagem, em grande parte baseado nas reflexões do pesquisador Pablo Piedras, publicadas em seu importante estudo *O Cinema Documental em Primeira Pessoa* (2014).

privilegiado la difusión de documentales europeos. Podría decirse que en la Argentina, como en otros países latinoamericanos, tradicionalmente se ha vinculado el cine de autor independiente y el cine "de arte" con las expresiones fílmicas provenientes del Viejo Continente, mientras que Estados (PIEDRAS, 2014, p.66-67).

1.2. Reflexões em torno do cinema autobiográfico

Segundo as análises de Pablo Piedras, é possível afirmar que novas propostas estéticas e estilísticas emergiram no início dos anos sessenta em nível nacional e internacional, reformulando os cânones da tradição cinematográfica. Essa transformação incluiu uma redefinição da figura do autor, visto como um sujeito que expressa uma visão de mundo e uma poética pessoal através do discurso cinematográfico, bem como uma revisão da linguagem fílmica. Tais mudanças, em nível mais amplo, foram impulsionadas pelo esgotamento e pela crise do sistema clássico-industrial no final dos anos 1950, que abriram caminho para novas concepções sobre o sujeito e a linguagem no cinema (PIEDRAS, 2014, p.35). No entanto, o autor observa que um ressurgimento dos discursos autobiográficos e das narrativas do eu se desenvolvem muito mais a partir dos anos 1980, com a consolidação e estabilização do sistema democrático ocidental.

Para Piedras, o fenômeno da expressão da experiência pessoal, a revelação da intimidade e a manifestação da subjetividade não se restringem apenas à produção documental cinematográfica, tais características tornaram-se elementos centrais nos discursos e nas práticas dos campos artísticos e intelectuais, além de ganharem espaço nos meios de comunicação de massa e nas plataformas digitais (PIEDRAS, 2014, p.111). Ou seja, trata-se de uma macrotendência a atividade de observação e revelação de individualidades como matéria-prima de obras culturais e artísticas voltadas para apreciação pública e coletiva. Assim, a crescente realização de documentários autobiográficos faz parte de um movimento maior, no qual, de alguma forma, a sociedade se envolve como um todo.

É interessante identificar nos documentários em primeira pessoa uma tendência que oscila entre expor e ocultar a interioridade do autor, sua visão de mundo, sua história pessoal e sua experiência afetiva. Essa oscilação autoral ressalta que as enunciações dos cineastas em primeira pessoa nem sempre significam a abertura de uma janela para a intimidade ou o questionamento da própria identidade. Dessa forma, é possível reconhecer um conjunto de estratégias de autoexposição, nas quais os diretores inscrevem sua presença no texto fílmico por meio de diversas operações de mise-en-scène e recursos narrativos para, ao

mesmo tempo, revelar mais do que sua identidade como também o contexto dinâmico imediato no qual a personalidade revelada se faz existir (PIEDRAS, 2014, p.82).

Além disso, a encenação do sujeito da enunciação, a transformação dos pactos de veracidade entre autor, obra e espectador, a negação da transparência na representação, as rupturas da linearidade temporal e o surgimento de uma nova temporalidade subjetiva são características fundamentais do documentário em primeira pessoa (PIEDRAS, 2014, p.39). Essa passagem dialoga com a interpretação de Maya Deren a respeito das obras de arte narrativas, na qual essas rupturas são por vezes marcadas por ataques verticais, poéticos, em que o autor pausa a evolução narrativa para desenvolver reflexões subjetivas em torno do tema abordado (DEREN, 2015). Esses princípios estão intimamente ligados à reformulação do realismo que se baseia em uma reflexão sobre a linguagem e na predominância de um olhar subjetivo assumido pelo autor sobre uma suposta representação objetiva e imparcial da realidade retratada (PIEDRAS, 2014, p.39).

O resultado desse processo é um discurso que combina aquilo que o diretor deseja mostrar de si próprio e de seu universo com o que a mediação que ele mesmo alcança através do uso das diversas ferramentas cinematográficas à sua disposição. Trata-se de um processo complexo, no qual o diretor tem mais ou menos controle, dependendo das condições em que trabalha e das escolhas que faz ao longo da realização do filme. Inclusive, em se tratando do formato documentário, é interessante pensar o quanto o diretor deseja controlar o que acontece diante da câmera e o quanto ele pode deixar as situações de desenrolarem, sendo essa uma marca estilística que diferencia um realizador de outro.

Então, refletindo sobre o documentário contemporâneo mais especificamente, é possível observar que as novas vozes, surgidas após os anos 2000, raramente se validam ou encarnam um projeto coletivo e totalizante; em vez disso, expressam a tendência de uma geração que prioriza o direito à subjetividade e ao discurso pessoal. Por outro lado, as escritas do eu, para além de um ato puramente individual, visam alcançar algum tipo de impacto social.

(...) caso contrário, os autores optariam por manter seus discursos no âmbito do privado, expressando-se por meio de diários íntimos, cartas ou

confissões, que não necessariamente se tornariam públicos.(PIEDRAS, 2014, p. 115, Tradução Nossa)¹⁴.

Nesse contexto, é válido supor que a transformação de algo ligado à história pessoal em discurso público ocorre porque o autor não se sente completamente representado pelas narrativas sociais estabelecidas ou, pelo menos, não encontra nelas os contornos que refletem sua identidade de forma particular. Essa dinâmica reparadora envolve de maneira intrínseca, também certa dose de conflito. Ao buscar definir sua identidade e expressar seu "eu", o sujeito constroi seu discurso a partir do embate com um "outro", que pode ser a própria família, uma visão político-ideológica específica ou o sistema de valores dominante. A disputa geracional é um tema recorrente em autobiografias cinematográficas e em algumas narrativas literárias contemporâneas, atravessando questões como família, ideologia e crenças de forma transversal.

As narrativas do eu, às vezes, tornam-se autênticas ferramentas utilizadas pelos autores para processar questões relacionadas à sua história familiar, sentimental, cultural e política, mas também para assumir uma posição no presente diante dos conflitos, traumas e experiências do passado. As práticas autobiográficas reelaboram a experiência do passado a partir da perspectiva, dos valores e dos interesses que o sujeito da narrativa possui no presente, bem como segundo suas expectativas de futuro (PIEDRAS, 2014, p.115, Tradução Nossa)¹⁵.

Justamente por conta da expressiva produção do cinema documental, é importante debruçar-se um pouco sobre o desenvolvimento das características desse fenômeno argentino e, de forma geral, latino-americano, incluindo o Brasil. Tendo como exemplo os filmes *A Batalha do Chile* (trilogia: 1975; 1976; 1979); *A Cordilheira dos Sonhos* (2019), do diretor chileno Patricio Guzmán, é possível entender, como um ponto comum, é que boa parte dessa safra de cineastas têm familiaridade com a produção dos documentários sobre as ditaduras latino-americana ou, até mesmo, são descendentes de personagens históricos que foram perseguidos e assassinados durante os governos ditatoriais. Estabelecendo um rompimento com a geração anterior, um tanto quanto “piqueteira” - como diria

¹⁴ Las escrituras del yo, además de un acto individual, buscan algún tipo de impacto social; de lo contrario, los autores optarían por mantener sus discursos en la esfera de lo privado, expresándose a través de diarios íntimos, cartas o confesiones, que no necesariamente tomarían estado público (PIEDRAS, 2014, p.115).

¹⁵ Las narrativas del yo en ocasiones se convierten en auténticas herramientas de los autores para procesar asuntos referidos a su historia familiar, sentimental, cultural y política, pero también para sentar posición desde el presente sobre los conflictos, los traumas y las vivencias del pasado. Las prácticas autobiográficas reelaboran la experiencia del pasado desde la perspectiva, los valores y los intereses que el sujeto de la narración tiene en el presente y, también, de acuerdo con sus expectativas de futuro (PIEDRAS, 2014, p.115).

Piedras - que realizava uma produção cinematográfica mais militante e combativa em relação à ditadura, os documentaristas do “novo cinema argentino”, e também latino americano, focam suas narrativas em suas relações particulares com o governo militar. Baseados em suas jornadas pessoais e familiares, esses cineastas se aprofundam em aspectos subjetivos enquanto demonstram, objetivamente, a trajetória histórica de seus genitores. A riqueza está na inovação na forma de contar cinematograficamente em que as narrativas encontram inúmeras formas de expressão. Interessante, também é a capacidade de encontrar, na exploração de realidades individuais e singulares, profundos e reveladores pontos de vista a respeito da complexidade histórica do período ditatorial e contemporâneo.

Refletindo sobre a produção no Brasil no contexto do documentário autobiográfico latino-americano, essa prática de realização cinematográfica começa a ganhar corpo em nosso país décadas depois das realizações norte-americana e europeia. O pesquisador Gabriel Tonelo aponta que nas décadas de 1960 e 70 nossos artistas estavam engajados em posturas coletivas e as produções culturais eram mais ligadas às questões sociais e de classe do que aos olhares aprofundados sobre o indivíduo, não encontrando, assim, correspondência com a abordagem que os documentaristas norte-americanos estavam experimentando. É somente após os anos 2000 que surgem os primeiros documentários efetivamente autobiográficos brasileiros:

Podem-se destacar os filmes *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2002), como os dois principais responsáveis pelo início da popularização da tematização autobiográfica como possibilidade narrativa na filmografia brasileira (TONELLO, 2017, p. 47).

Um documentarista que cabe lembrar é Eduardo Coutinho, considerado por muitos críticos como o mais importante documentarista do cinema brasileiro. Coutinho produziu filmes em momentos diferentes da história política e social do país, dentre os quais se destaca *Cabra Marcado para Morrer* (1984), no qual se faz presente em cena de tal forma que “poderíamos dizer, o narrador de si mesmo” (AMADO e MOURÃO, 2013, p.55).

Outro exemplo é o filme *Santiago*, que João Moreira Salles lançou em 2007, focado na figura do mordomo que trabalhava em sua família.

A meditação de Salles, que parte de sua relação com o mordomo Santiago e amplifica-se em outros temas, realiza-se a partir da incorporação de um material estilístico diverso – entre eles, trechos de material bruto, material de arquivo e um texto em voz *over* narrado em primeira pessoa. *Santiago* adquiriu um papel de “novo clássico” da filmografia brasileira pela influência

que exerceu no desenvolvimento de outras experiências afins (TONELO, 2017, p. 48).

Nos anos seguintes, a produção alinhada ao gênero ganha ritmo, chegando a dezenas de títulos ao final da década de 2020, evidenciando o alinhamento a esta tendência por parte dos documentaristas brasileiros.

1.3. O documentário autobiográfico e as mulheres

Nesse momento, nos parece fundamental lançar um olhar sobre a relação do documentário autobiográfico e as realizadoras femininas, para além das cineastas já mencionadas anteriormente, que foram referências importantes para Heloísa Passos, como Agnes Varda, Chantal Akerman, entre outras. Alguns dos autores citados anteriormente ponderam sobre esse tema em suas pesquisas e vamos usar essas reflexões para exemplificar os diferentes pontos de vista sobre o tema.

Para o pesquisador Jim Lane, o qual baseia grande parte de suas análises sobre os contextos sociais e históricos norte americanos, o documentário autobiográfico de mulheres está fortemente ligado ao movimento feminista da década de 70. Segundo o autor, no mesmo período em que florescia a prática do autodocumentário, o movimento pelos Direitos Civis e a segunda onda feminista ganhavam força frente ao descontentamento com a Guerra do Vietnã e com a falta de capacidade dos movimentos de esquerda atenderem aos anseios individuais das mulheres (LANE, 2010).

O pesquisador Gabriel Tonelo amplia essa reflexão ao entender que as mulheres encontram no documentário autobiográfico uma voz capaz de revelar o que estava velado atrás das paredes objetivas e subjetivas da vida tradicional norte-americana. "O olhar para o universo doméstico e familiar tornou-se político e proliferou-se em diversas manifestações culturais" (TONELO, 2017). Não por acaso, as temáticas abordadas passam pelas relações íntimas das cineastas, trazendo à tona questões sensíveis e feridas abertas nos círculos sociais mais próximos, sendo a família o mais notório, como constata Lane em seus estudos:

Em muitos dos filmes que analiso aqui, as documentaristas autobiográficas frequentemente desempenham o papel de "filha", "irmã", "mãe" ou "namorada", mesmo enquanto representam simultaneamente problemas fundamentais com esses papéis através da perspectiva de uma interpretação crítica de gênero. Muitas vezes, a escolha de carreira de ser

documentarista em si se torna um problema para outro membro da família ou amigo, como o pai de Maxi Cohen em "Joe and Maxi" ou os colegas de Michigan de Joel DeMott em "Demon Lover Diary". As documentaristas autobiográficas tendem a representar a própria luta pela aceitação como agentes sociais viáveis e, mais frequentemente do que não, inscrevem uma metacrítica dessa luta pela aceitação através do próprio ato de fazer um filme ou vídeo (LANE, 2010, p.149, Tradução Nossa).¹⁶

Já a teórica Catherine Portuges aponta caminhos mais específicos, considerando a evolução das discussões sobre a mulher ao longo das décadas seguintes. A teoria feminista, que critica a psicanálise clássica e enfatiza a necessidade de rever as dinâmicas edipianas, desloca a importância da figura paterna para a figura materna, o que torna-se a questão principal da produção cinematográfica experimental. Principalmente entre as cineastas anglo-americanas, a relação mãe-filha tornou-se um foco central dentro da tradição do cinema documental e de vanguarda (PORTUGES, 1988, p. 340), conforme exemplifica:

O filme "*Daughter Rite*" (1980), de Michelle Citron, por exemplo, aborda o problema central de fazer um filme sobre as relações de uma mulher com sua família, sem ao mesmo tempo produzir um filme "confessional" em primeira pessoa ou um retrato ficcional da família. (PORTUGES, 1988, p. 340, Tradução Nossa).¹⁷

A autora Portuges ainda compara a produção autoral ficcional de cineastas masculinos que abordam suas vidas (memórias e experiências) como matéria prima de seus filmes *8 ½* (1964) de Fellini; *Annie Hall* (1977) de Woody Allen; *Scenes from a Marriage* (2021) de Bergman):

Os filmes das mulheres, pela própria insistência em uma representação multigeracional do material autobiográfico e pela tendência de situar as protagonistas femininas em um cenário que destaca as conexões entre as pessoas, em vez da heroína isolada que observa seu mundo, sugerem uma sensibilidade ao mesmo tempo mais sintonizada e mais inserida em um

¹⁶ In many of the films that I analyze here, the women autobiographical documentarists often function as the "daughter," "sister," "mother," or "girlfriend," even as they simultaneously represent fundamental problems with these roles through the perspective of critical gender interpretation. Often the career choice of being a documentarist itself becomes a problem for another family member or friend, such as Maxi Cohen's father in *Joe and Maxi* or Joel DeMott's Michigan colleagues *Demon Lover Diary*. Women autobiographical documentarists tend to represent the very struggle for acceptance as viable social agents and, more often than not, inscribe a metacritique of this struggle for acceptance through the very act of making a film or video. (LANE, 2010, página 149)

¹⁷ In the first place, the mother-daughter relationship has become a central focus of experimental filmmaking, primarily among Anglo-American filmmakers. Informed by feminist theory and a critical stance toward classical psychoanalysis and working within the tradition of documentary and avant-garde film, they have emphasized a revision of oedipal dynamics and shifted the locus of vision from the paternal to the maternal. Michelle Citron's *Daughter Rite* (1980), for example, concerns the central problem of making a film about a woman's relations with her family, without at the same time producing a first-person "confessional" film or a fictional family portrait. (PORTUGES, 1988, página 340)

mundo social do que a de seus colegas masculinos (PORTUGES, 1988, p. 342, Tradução Nossa)¹⁸.

No Brasil, o documentário subjetivo realizado por mulheres passou a ganhar força a partir de 2005, com o lançamento dos filmes de Petra Costa como *Olhos de Ressaca* (2009) e *Elena* (2012); e o premiado *Dias com Ele* (2012), de Maria Clara Escobar e, ainda, a produção dos filmes documentais de Heloísa Passos anteriormente citados.

Há ainda uma produção peculiar, segundo Piedras, de uma diretora pouco conhecida na Argentina, a cineasta Susana Blaustein Muñoz, que nos parece um caso interessante por apresentar alguma similaridade narrativa e temática com a abordagem de Heloísa Passos em seus filmes. Susana Blaustein Muñoz realizou, em 1980, um curta documentário chamado *Suzana* (1980), como trabalho de conclusão de curso no *San Francisco Art Institute*. Trata-se de um exemplo de documentário autobiográfico que combina elementos experimentais, políticos e sociais, típicos das vanguardas artísticas dos anos 1960 e 1970. O *San Francisco Art Institute*, na época, promovia uma mistura de documentário político com artes gráficas, cinema experimental, performance e arte conceptual, o que influenciou a abordagem de Blaustein Muñoz. A obra é constituída de depoimentos da família da cineasta, gravados em sua cidade natal, Mendoza, na Argentina, e de testemunhos de sua irmã, Graciela, e de suas amigas, companheiras, registrados por ela mesma em San Francisco. A diretora solicitou à irmã que gravasse os pais em suas tarefas cotidianas com uma câmera Super-8, material que foi enviado e incorporado ao documentário. Uma decisão relevante foi a escolha de utilizar o inglês em todos os textos e depoimentos, uma vez que o filme era destinado aos professores estadunidenses. No entanto, essa escolha tem implicações, já que Blaustein Muñoz, com um domínio superior do idioma, utiliza essa vantagem linguística para questionar e interceptar os testemunhos de seus pais, expondo suas contradições. Essa estratégia de confrontação é central para a diretora, que busca inverter os desequilíbrios que marcaram sua trajetória biográfica, afirmando sua identidade sexual e desafiando o discurso conservador e discriminatório de sua família, representado principalmente por sua irmã, Graciela. A distância geográfica de sua

¹⁸ The women's films, by their very insistence on a multigenerational rendering of autobiographical material and by their tendency to situate the female protagonists in a scenario that highlights links among people rather than the isolated heroine surveying her world suggest a sensibility at once more attuned to and more embedded within a social world than those of their male counterparts. (PORTUGES, 1988, página 342)

terra natal é um elemento que a permite se posicionar de forma contundente em relação à sua sexualidade. Segundo Piedras, apesar do tom confrontativo, o filme busca, em sua última sequência, abrir espaço para o diálogo e a aceitação mútua das diferenças. A diretora aparece pela primeira vez em quadro junto à irmã, sugerindo uma tentativa de reconciliação e tolerância, ao mesmo tempo em que expressa um pedido angustiante por reconhecimento familiar. Essa dualidade entre confrontação e busca por aceitação reflete a complexidade da obra, que se insere no contexto do documentário feminista da época, caracterizado pelo uso de filmes domésticos e pela narração em primeira pessoa.

Na entrevista realizada com Heloísa, ela ainda cita as cineastas belgas Chantal Akerman e Agnès Varda, mencionadas anteriormente, como referências e influências na produção de sua filmografia autobiográfica.

A partir desse contexto de cineastas femininas que exploram histórias próprias de suas famílias como substância de seus documentários Heloísa Passos reflete sobre a construção desse espaço na cinematografia como um todo:

Eu nunca parei para refletir sobre isso (sobre a expressiva produção de documentários subjetivos por cineastas mulheres), mas isso deve ter a ver com a falta de oportunidade que a gente teve e dos espaços que a gente teve que criar para se inventar (...). Eu acho que eu consigo ver que nós, mulheres, a gente tem que inventar um lugar para a gente dentro desse lugar chamado cinema mundial.
(PASSOS, 2025)

É interessante como a diretora entende como força de produção feminina não somente as obras realizadas, mas também o espaço de possibilidade de produção lenta e duramente construído ao longo dos anos. Sendo que o documentário autobiográfico, pela própria natureza de seu discurso pessoal e único, é uma ferramenta específica e potente na ampliação e manutenção desse espaço em permanente disputa.

A partir desta abordagem da trajetória da cineasta e da compreensão de seu lugar no cinema de documentário autobiográfico vamos, a seguir, analisar os dois longas de Heloísa Passos, objeto de análise nesta pesquisa.

2. CONSTRUINDO PONTES

Este capítulo é dedicado à análise do primeiro filme longa-metragem dirigido por Heloísa Passos, o documentário *Construindo Pontes*, lançado em 2017, com 72 minutos de duração. Além de diretora, Heloísa também foi roteirista, produtora e diretora de fotografia do filme. Ao seu lado, em diversos momentos da produção, está Tina Hardy, companheira de Heloísa, que produziu o filme e, além de colaborar durante as gravações operando câmera em alguns momentos, montou a obra ao lado de Isabela Monteiro (Imdb, 2017). Estas informações são interessantes na medida em que um documentário autobiográfico, além de tratar o universo particular da cineasta, muitas vezes envolve personagens desse universo na própria realização do filme (LANE, 2010).

O filme *Construindo Pontes* (2017) nasce de seu projeto anterior, *Deserto D'água* (2008), no qual Heloísa tem como tema a vasta região inundada para a construção da usina de Itaipu, onde árvores mortas surgem em meio à imensidão das águas da represa. Em outra ocasião, conforme conta em entrevista (Entrevista Mendonça, 2021), Heloísa grava duas longas conversas com seu pai e a partir delas se entende qual é o escopo de seu novo filme. Segundo entrevista de Mendonça (2021) com Heloísa, a cineasta esclarece:

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 (PASSOS, 2021)

Assim, combinando a sua percepção da situação histórica da inundação das Setes Quedas com a trajetória de seu pai como um engenheiro de estradas no período da ditadura militar, Heloísa realiza o filme *Construindo Pontes*. Tendo, ainda, como pano de fundo, sua experiência particular e subjetiva de ser a filha do personagem central desta narrativa.

Com o propósito de análise, a partir de agora vou apresentar o filme em 14 blocos temáticos, que separei ao ver o filme, entendendo-os como unidades que juntas constroem o arco narrativo do filme.

O primeiro bloco está constituído por imagens da Setes Quedas antes da inundação registradas pelo exército militar em Super8; pelo título do filme que surge após a imagem da explosão da barragem; e por imagens contemporâneas do lago que cobre a região. Uma imagem atual da usina de Itaipu fecha este trecho.

O segundo bloco inicia com uma imagem da fachada de uma casa de classe média, nem tão simples, nem tão suntuosa. Em seguida, os pais de Heloísa e Álvaro ouvem Eneida explicar a ideia de ver imagens das possíveis obras que Álvaro realizou como engenheiro. Pai e filha discutem. Na cena seguinte, a família toma café e conversa sobre algum filme de Heloísa. Depois, uma imagem de Álvaro estacionando um carro e, em seguida, vendo um livro. Uma claquete em filme preto e branco marca o início de mais uma olhada nos filmes de obras no estado do Paraná. Álvaro e Heloísa discutem novamente e a cineasta encerra a gravação.

O terceiro bloco inicia com um veículo militar anfíbio se aproximando do lago formado pela inundação das Sete Quedas. O veículo adentra a água e, em seguida, corta para uma imagem, de dentro da água, de uma torre de energia elétrica semi submersa. A água toma conta do plano e, então, mescladas à textura da água, surgem imagens de arquivo, de atos de violência dos militares contra civis.

O quarto bloco apresenta a família de Heloísa Passos vendo slides de uma viagem à Bariloche, onde a família está reunida. O trecho encerra com Álvaro Passos cortando grama diante de sua casa.

O quinto bloco conta com Álvaro assistindo a uma reportagem sobre a investigação sobre Lula. Heloísa e Álvaro debatem o tema em frente à câmera.

O sexto bloco inicia com uma imagem do vertedouro da Usina de Itaipu jorrando enormes quantidades de água, enquanto um carro passa na estrada ao lado dando a dimensão do tamanho do fenômeno. Em seguida, um take de uma estrutura de elevador industrial se movimentando para baixo e, depois, uma imagem de um grande vão interno da usina encerra a sequência.

O sétimo bloco inicia com Heloísa e Álvaro ainda discutindo questões políticas na sala da casa da família. Então, os dois se debruçam sobre um mapa do Paraná para encontrar as estradas construídas por Álvaro.

O oitavo trecho, separado do filme, tem início com uma imagem da região inundada e suas árvores mortas. Depois, imagens de torres elétricas e um plano amplo da Usina de Itaipu fecham a sequência.

O nono bloco do filme é a jornada de uma câmera móvel que avança pelos corredores da Usina de Itaipu até chegar em um elevador. Então, o elevador sobe e passa por imagens de famílias desfrutando das Sete Quedas e uma imagem da explosão da barragem finaliza essa sequência.

O décimo bloco apresenta Heloísa e Álvaro diante dos mapas. Eles conversam sobre o período em que Álvaro tentou uma carreira com sua própria empresa.

O décimo primeiro bloco é composto por imagens de dentro de um carro e um dia chuvoso mostrando uma ponte. Em seguida, imagens em Super8 de uma menina nadando e de uma família em torno da piscina. O filme sai do rolo de projeção e Heloísa e seu pai tentam consertar o equipamento.

No décimo segundo bloco, Heloísa relata o desentendimento que teve com o pai quando era jovem. Depois, imagens de um momento de reunião familiar para uma refeição comum com a presença de Álvaro, Heloísa, Eneida, Tina e uma jovem. Em voice over, Heloísa narra a volta ao mundo que o pai realizou e comenta as fotos que ele trouxe da viagem.

O décimo terceiro bloco inicia com Álvaro tentando definir o que é o filme de Heloísa e questionando o processo de trabalho da filha. Depois, pai e filha analisam os mapas planejando uma viagem. Em seguida, Heloísa dirige pela cidade e depois pela estrada com Álvaro ao seu lado. Heloísa para o carro em frente ao lago da inundação de Sete Quedas.

O décimo quarto bloco inicia com a imagem do letreiro de um hotel antigo. Heloísa e Álvaro seguem pela estrada em busca da ponte que ele projetou. Pai e filha encontram o local no final do dia. O filme encerra com Álvaro e Heloísa diante do trem que passa ao lado deles, sobre a ponte.

Uma vez que o filme está dividido em unidades narrativas, elas serão analisadas com o objetivo de entender as ferramentas de linguagem cinematográfica que foram utilizadas e como esse encadeamento constroi a narrativa e os significados da obra.

Assim, os recursos cinematográficos serão elementos empíricos cuja análise permitem alcançar o conteúdo mais profundo da obra, neste caso, a articulação entre aspectos autobiográficos, vale dizer, de ordem pessoal, e o contexto socioeconômico-político da ditadura vigente entre 1964-1985, sob o qual emergiram fraturas sociais e até mesmo geracionais, com acentuada afetação sobre indivíduos.

À época da ditadura civil-militar, as relações familiares foram permeadas, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, pela estrutura do regime - que incidiu fortemente, inclusive, sobre a educação e a cultura. O material em estudo permite investigar a intimidade da cineasta, aspectos familiares de sua infância e adolescência e, nela, possíveis relações com um período da realidade nacional marcado pelo regime de exceção. Procede-se a um cotejamento entre, de um lado, o passado e o presente da família, e de outro lado a história do país, contemporânea à formação da cineasta.

2.1 Destruir para construir

As primeiras imagens do filme são planos aéreos que mostram uma região de rios e grandes cascatas. A imagem, embora colorida, tem uma textura envelhecida, remetendo à identidade visual da captação analógica em película. A segunda imagem traz no centro do quadro uma asa de avião estampada com o brasão militar brasileiro. Em seguida, apresenta-se a imagem de uma família atravessando uma ponte sobre os rios, remetendo à ideia de um local turístico de visitação pública. Nesse momento a voz de Heloísa surge sobre a cena (*voice over*) para explicar que ganhou uma coleção de rolos de filme de Super 8 que contem os registros visuais do que era o Salto das Sete Quedas, uma extraordinária região de cascatas localizada entre o Brasil e o Paraguai que foram inundada para a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu, durante o período da ditadura militar. A narrativa em primeira pessoa, já nesse trecho inicial, confere o tom de documentário que envolve a autobiografia. Heloísa está dentro da narrativa que ela mesma elabora. A imagem de uma grande explosão encerra a sequência, formando o fundo para a exibição do título da obra.

Ainda nesse bloco inicial do filme a imagem, que vem após o letreiro do título, revela a câmera que flutua sobre uma enorme porção de águas calmas, avançando e ultrapassando árvores mortas que exibem apenas seus topos desfolhados. Aos poucos, sons de obras e máquinas se fazem presentes, contrastando com a imensidão de água sem nenhum movimento. A voz de Heloísa traz a informação do que significa a palavra "Itaipu" na língua guarani: *Ita*, significa pedra; *i*, significa água, *pu*, estrondo. Com essa rápida informação, a cineasta traz mais uma interpretação para o fato que também os povos originários foram envolvidos na ruptura violenta de

seu território, fazendo parte do grande grupo de pessoas que foram prejudicadas pela obra da Hidrelétrica. Após essas cenas, a cineasta traz, pela primeira vez, a sua família como parte da abordagem, fazendo um paralelo das perdas de seu núcleo familiar com as perdas do país. Aqui, fica evidente a articulação entre memória pessoal, familiar, e as questões históricas mais amplas referentes às contradições implicadas no processo de modernização no contexto do regime militar no Brasil. Embora o slogan oficial do “Milagre Brasileiro” ressalte o desenvolvimento econômico alcançado pelo país no período da ditadura militar, historiadores destacam o lado danoso do cenário econômico para o setor trabalhista nacional, como bem referiu Marcos Napolitano, citado por Batista: “[...] o desenvolvimentismo imposto pela ditadura militar teve um alto custo social”, apontando, em seguida, a perda do salário mínimo, a concentração de renda nas camadas privilegiadas e o aumento considerável da desigualdade social como consequências diretas do desenvolvimentismo militarista (BATISTA, 2014, p. 149).

Uma imagem da gigantesca usina plasmada sobre a tela funciona como plataforma para a voz de Heloísa relacionar o alagamento das Sete Quedas com as suas próprias memórias submersas a respeito das construções realizados por seu pai Álvaro Passos, "um engenheiro que não construiu Itaipu, mas que poderia ter trabalhado na sua construção", e encaminha para a continuidade da reflexão audiovisual.



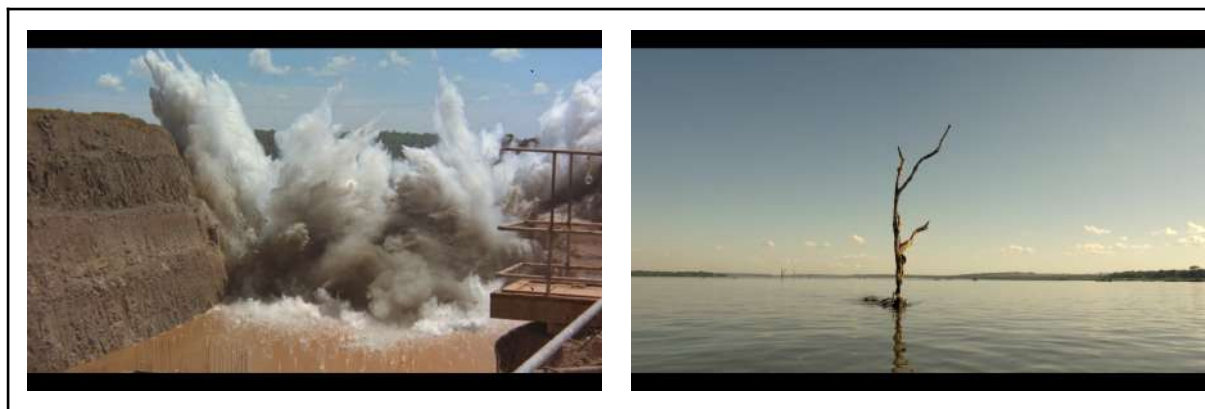


Figura 01 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:00:49 e 00:03:28 .

Fonte: filme *Construindo Pontes*

A combinação de imagens e informações orais, apresentadas pela cineasta no início do filme, estabelece o contexto histórico, geográfico e a relação da autora com tais elementos: o brasão na asa revela a atuação do exército brasileiro no período da ditadura; as cascatas e as imagens deterioradas, seguidas da explicação de Heloísa, revelam a natureza das imagens de arquivo que chegaram às suas mãos; a cena da explosão confirma a ruptura violenta, uma característica geral do período da ditadura militar, como ressalta a autora ao longo do filme. A cena pós-título é o retrato da região das Sete Quedas na atualidade, que revela uma beleza aparentemente pacífica, mas triste e sem vida, assim como se realiza o período pós-ditadura, no qual a democracia burguesa se restabeleceu de forma limitada e cada vez mais cerceada. Segundo estudos brasileiros:

A obra é bem representativa de características do próprio regime no qual ela foi instituída, tendo em vista que favoreceu grandes empreiteiras de obras públicas brasileiras, grandes grupos internacionais do setor elétrico, as instituições financiadoras do empreendimento e favoreceu também os consumidores industriais eletro-intensivos. Por outro lado, o projeto é caracterizado pela elevada exploração da força de trabalho, vigilância e repressão sobre os operários e falta de segurança no canteiro, levando a uma alta cifra de acidentes de trabalho, inclusive letais. Além dos trabalhadores, a obra violou os direitos de camponeses, posseiros, proprietários e moradores da área inundada pelo lago artificial, incluindo povos indígenas ali residentes. Sendo assim, o projeto parece figurar como uma síntese da própria ditadura brasileira, ao atender grandes interesses econômicos brasileiros e estrangeiros com pesado ônus para as classes subalternas, sob a forma da elevada exploração da força de trabalho e expulsão de populações tradicionais e rurais residentes no Oeste do Paraná. (CAMPOS e DA MOTTA BRANDÃO, 2023).

Nesse primeiro momento do filme é através da combinação de materiais de diferentes origens, através da montagem cinematográfica, que se constroi uma narrativa inteiramente nova. As imagens do exército, geralmente utilizadas para promover a instituição, tornam-se melancólicas e críticas ao regime pela forma como

são apresentadas e pela fala de Heloísa sobre o filme. A explosão coroa esse discurso crítico sobre a ação de submergir uma região inteira porque "nada pode parar o progresso" (PASSOS, 2021). Após o título do filme, o drone que flutua sobre as águas, em movimento de *travelling in*, revelando a paisagem de destruição, acrescenta força ao tom de melancolia ao trazer o som extradiegético de obras. Nesse caso, é a combinação entre imagem e som que cria um novo significado.

Considerando a forma como a câmera foi aproveitada enquanto dispositivo de criação e associando-a ao ato de montagem, pode-se pensar conjuntamente com Maya Deren (2015), quando analisa as obras narrativas, e considerar que a sequência inicial do filme é horizontal, pois traz informações e estabelece o panorama histórico sobre o qual o filme vai tratar. Já a cena seguinte, do deserto d'água, é um ataque poético, com forte apelo sensorial, pois se baseia em uma imagem inusitada (uma câmera que flutua sobre o rio) e sons extra diegéticos, inseridos verticalmente na etapa de montagem, sem caráter narrativo. Mesmo a explicação de Heloísa sobre o significado da palavra Itaipu na língua tupi guarani tem um aspecto profundo, de reflexão, sem necessariamente movimentar a história.

2.2. Construindo Álvaro Passos

Da suntuosidade da Usina de Itaipu, o filme corta para a pacata fachada de uma casa de classe média, causando uma ruptura que inaugura o segundo bloco. O próprio corte entre essas duas cenas e os elementos arquitetônicos representados acarreta um estranhamento peculiar: o grande e o pequeno, o industrial (histórico) e o doméstico (familiar).



Figura 02 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:05:35 e 00:06:06.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

Dentro da casa, o filme apresenta a figura de Álvaro Passos, acomodado ao lado de sua esposa Eneida, para assistir imagens institucionais da época em que trabalhava ativamente como engenheiro de pontes e estradas. A voz de Heloísa, não mais em *voice over* e sim como personagem fora de quadro (a “filha”, integrante desse núcleo familiar), explica para o pai que quer conversar com ele sobre as imagens que serão projetadas. Nesse momento, passado e presente diegéticos finalmente se encontram dentro do filme: enquanto imagens de propaganda do governo ditatorial militar são projetadas na parede. Heloísa propõe que seu pai comente o que estão vendo. No primeiro momento, o personagem de Álvaro ganha notoriedade ao comentar as obras que realizou, especialmente em relação à grande ponte na Serra do Mar, mostrando o canteiro de obras que habitou durante a construção¹⁹. Em seguida, um trecho jornalístico dá conta da visita do presidente militar da época à cidade de Paranaguá, introduzindo, no filme, o tema da ditadura no contexto familiar de Heloísa. No plano seguinte, Álvaro Passos levanta e pronuncia um argumento que será repetido durante todo o filme: “Somente no período militar” (que chama de “revolução”) “houve um projeto para o país”. Heloísa, fora de quadro, questiona a afirmação do pai, enquanto, como resultado da edição, é paralisada uma imagem de carros trafegando pela estrada, ilustrando com um certo estranhamento visual a divergência de opiniões.

É interessante observar como durante toda a cena a cineasta participa apenas com sua voz, delegando o protagonismo visual ao seu pai que, de maneira despretensiosa, vai argumentar seu ponto de vista de engenheiro, atribuindo como um erro dos governos em geral as grandes obras inacabadas pela ditadura.

¹⁹ Conforme a imprensa local, a referida ponte faz parte da rodovia BR 277, com 732,2 km de extensão, com início no Porto de Paranaguá, passando por Curitiba, e terminando na Ponte Internacional da Amizade, em Foz do Iguaçu. Foi inaugurada em março de 1969 e tem grande importância econômica no transporte da produção agropecuária do estado do Paraná e da região Centro Oeste do Brasil (100 FRONTEIRAS, 2023).



Figura 03 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:06:12 e 00:07:38

Fonte: filme *Construindo Pontes*

O filme corta para uma cena pacata da família à mesa tomando lanche. A voz de Heloísa participa da conversa, embora ela não esteja em quadro. No entanto, a aparente paz alcançada pelo breve trecho logo é desfeita pelo áudio de Heloísa, agora em *voice over*, no qual ela conta que, quando tinha 22 anos, teve uma briga horrível com o pai: "ele não sabia o que fazer comigo e eu não sabia o que fazer com ele", e conclui com a informação de que a solução para ela foi deixar a cidade onde nasceu e se mudar para São Paulo. Nesse momento, torna-se mais clara a profundidade do desencontro entre Heloísa e Álvaro, que até então ainda parecia algo relacionado a assuntos específicos, como o passado do país. Gradativamente, a relação entre pai e filha vai assumindo o protagonismo do filme. Pois, apesar de concentrar-se na trajetória de Álvaro, é a mediação de Heloísa que traça o caminho a ser percorrido pela narrativa, uma característica bastante comum nos documentários em primeira pessoa que, apesar de não terem a história individual da diretora como ponto central do filme, trata das relações que a autora desenvolve com as pessoas próximas.

Em seguida, a diretora estabelece um paralelo entre a omissão de informações da ditadura com a falta de diálogo sobre questões sensíveis em sua família. O que se segue são planos distanciados de Álvaro em situações corriqueiras da vida doméstica, parecendo transformar o epicentro dos conflitos em um homem de vida simples, incapaz de gerar tanta discórdia.

Os enquadramentos posteriores fazem lembrar os planos contemplativos de Chantal Akerman, tanto em sua consagrada obra de ficção *Jeanne Dielman* (1976), quanto nos seus documentários autobiográficos. Dessa mesma forma que os planos contemplativos da citada autora, as cenas seguintes do filme de Heloísa tem

continuidade quando Álvaro estaciona um carro na garagem e, depois, quando observa atentamente um livro que tem em suas mãos. Até aqui, é possível identificar esses pequenos momentos como ataques poéticos, verticais, no sentido proposto por Maya Deren, entre as sequências mais longas, horizontais, em que pai e filha interagem, ou em que Heloísa conta alguma coisa sobre o passado da família.



Figura 04 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:09:03 e 00:10:46.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

A imagem de uma claquete rústica, com a finalidade de identificar a obra filmada, marca uma nova sessão de visionamento de filmes institucionais pelo núcleo familiar. Ainda na claquete, é possível identificar a empresa produtora, Guaira Filmes, e a empresa construtora, C. R. Almeida. A primeira, não existe mais. A segunda, segue em plena atividade até hoje. Álvaro aparece nas imagens, conversando com figuras de alto escalão da empresa. Novamente, diante das imagens de arquivo, Heloísa e Álvaro confrontam suas visões sobre o que foi a ditadura, fortalecendo o fato de que entre eles não há qualquer consenso sobre o tema. Eneida se levanta e sai. Heloísa interrompe a gravação dizendo que o filme não é sobre isso. É interessante como esse desconforto é levado para a edição final da obra. Trata-se de uma característica comum aos filmes autobiográficos, não como algo obrigatório em uma obra deste gênero, mas como um fenômeno recorrente na tarefa de abordar a própria família como objeto central de um filme.



Figura 05 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:10:59 e 00:13:34.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.3. Memórias submersas

O terceiro bloco apresenta um novo elemento visual: um veículo militar. Antes de analisar o aspecto estético da cena, é importante referir o contexto de aliança econômico-militar na construção da Hidrelétrica de Itaipu.

Cabe uma nota para esclarecer a presença hegemônica das Forças Armadas na região e especialmente na gestão da obra, inclusive com ingerência e autoridade superior em todas as instâncias do canteiro de obras, como bem retrata Valdir Sessi:

[...] um processo hegemônico concebido pela Itaipu Binacional e baseado no poder econômico e militar, organizando o aparato que competia com o próprio Estado em torno de seu núcleo. Isso possibilitou o recrutamento de integrantes para um corpo paramilitar, com inclinações para seguir as regras promovidas pela Ditadura Civil Militar. Este era um elemento institucional importante que caracterizava a organização da Itaipu Binacional com normas e regras como, por exemplo, o controle do trabalhador e da família dele. Embora o trabalhador não tivesse o cerceamento de sua liberdade, estava sujeito a uma série de limitações. Neste sentido, as Agências de Segurança militarizadas e as feitorias na produção constituíam as equipes diretivas que controlavam os indivíduos e os mantinham nas frentes de trabalho para que produzissem em harmonia com o que o consórcio de empresas e a própria Itaipu Binacional ofereciam a eles. Contudo, diferente das feitorias, o setor responsável pela coerção tinha autonomia sobre os outros membros dirigentes, como os feitores, subencarregados, encarregados, chefes de setores e engenheiros. Tal realidade resultou em razão do próprio mundo em que pertenceu esta equipe e das orientações para o trabalho, isto é, o quadro das Forças Armadas (SESSI, 2015, p. 29)

Até o momento, as referências aos militares tinham origem em imagens de arquivo do próprio exército. Já nessa cena, o filme traz uma captação nova, original, registrando de maneira voluntária um equipamento militar em um contexto planejado. O que a cena materializa de forma direta é a relação do exército com a inundação do Salto de Sete Quedas, ao colocar o veículo anfíbio diante do grande lago.

O Golpe Civil-Militar de 1964 trouxe consigo a reorganização da política e dos projetos em nível nacional e internacional que estavam em curso, incluindo as questões referentes à Itaipu. Apesar de ter enfrentado inúmeros protestos em Assunção e a franca oposição da Argentina pela construção da hidrelétrica de Itaipu, as autoridades brasileiras conduziram os interesses nacionais que culminaram na assinatura do Tratado de Itaipu, em 1973 (SESSI, 2015, p.29).

Do ponto de vista do próprio veículo em movimento, a imagem se aproxima da água. Em seguida, corta para uma imagem quase submersa, tendo uma torre de energia elétrica na parte do quadro que ainda não está coberta de água. Pela montagem, se estabelece uma nova conexão visual: dos militares com a submersão e com a distribuição de energia. Talvez, uma nova forma de comunicar “nada pode parar o progresso”. A sequência da cena é um corte para uma imagem totalmente submersa, com uma água turva. Nesta “tela” avermelhada, surgem, através de transição de *fade*, quando a nova imagem surge aos poucos, registros em movimento e estáticos de atos de repressão e violência da ditadura. As imagens de arquivo vão se alternando enquanto, em *voice over*, Heloísa fala de sua infância de menina rica durante a ditadura militar: “Me sentia protegida e achava que o mundo era perfeito”. Dessa forma, a diretora acrescenta uma nova combinação de significados à complexa cena, novamente conectando a sua história particular, sua visão de família com o período histórico vivido no país.

Trata-se de uma representação de algo complexo e que não é objetivo, mas que é real. Por isso, através de uma construção poética, na qual as imagens são articuladas a partir do trabalho criativo da autora, a representação passa a existir como uma nova realidade capaz de propiciar novas experiências para o espectador.





Figura 06 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:14:47 e 00:16:03.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.4. Memórias compartilhadas

No quarto bloco do filme, a família Passos acessa o próprio arquivo de imagens para visualizar *slides* de viagens que fizeram quando as filhas eram pequenas. Identificam uma foto tirada em Bariloche na qual Álvaro está presente, indicando que esse tipo de situação era raro. Contam que o pai não conseguia acompanhar a família nas férias porque seguia trabalhando. Ou seja, no auge de sua carreira, Álvaro não estava por perto para desfrutar do conforto proporcionado por ele mesmo à sua família. Desde o passado, existia essa distância entre o mundo do pai e o mundo das filhas.

A cena corta para uma imagem externa da fachada da casa. Álvaro opera o cortador de grama por alguns instantes antes do equipamento falhar. Álvaro confere e avisa Heloísa, que está atrás da câmera, que não tem como continuar cortando a grama. A diretora pede que finja que está cortando. Em um momento farsesco, Álvaro atende o pedido e agita o cortador de maneira desajeitada, como se pudesse enganar a câmera.

A sequência dessas duas cenas concede certa humanidade ao personagem central do filme, porque demonstra que mesmo tendo sido um funcionário exemplar ao contribuir com a concretização do “plano de país” do governo militar, ele não tinha tempo para desfrutar com sua família o conforto conquistado em troca de seu trabalho como engenheiro. Fazer parte do “projeto de progresso” custou a sua presença nas viagens com sua esposa e filhas pequenas, segundo as memórias delas. A cena final deste bloco, quando a máquina trava e Álvaro finge que corta a grama a pedido de Heloísa, é tão simples e tão reveladora pois, por um lado,

resgata a figura de um pai que ainda está disposto a realizar os pedidos de uma filha, mesmo que esse pedido não faça muito sentido. Por outro lado, funciona como uma metáfora da “farsa” de que tudo fluía bem naqueles anos em que trabalhou para o governo militar, e expressa a trava emocional, a dificuldade de rememorar e falar sobre isso.



Figura 07 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:16:36 e 00:18:52.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.5. Álvaro e a Lava Jato

O quinto trecho do filme está baseado mais na tensão entre os personagens (diálogos) do que na tensão entre os planos (montagem). Em quadro, Álvaro e Eneida Passos assistem uma reportagem televisiva que trata da investigação de Lula pela Operação Lava Jato ocorrida no contexto histórico das filmagens, mais especificamente, sobre quando o juiz Sérgio Moro expediu um mandado de condução coercitiva para interrogar o ex-presidente, em 2016. Importante, aqui, relembrarmos o verdadeiro sentido da Operação Lava Jato, que vai ser objeto do diálogo entre os familiares de Heloísa :

Nesse sentido é que entendemos a Operação Lava Jato. Ela é também um processo de disputa social. Ela é um processo que produziu uma narrativa em razão, ou como efeito, da tentativa prática de reorganizar, desarticular, o bloco hegemônico no poder até então capitaneado pelo Partido dos Trabalhadores. Apesar de o bloco hegemônico ter sido estável por um período, a crise econômica mundial, a crise política localizada, a reconfiguração de relações de produção devido a avanços tecnológicos, tudo isso interrompeu os termos do sempre instável compromisso. A interrupção foi expressada, foi dada voz, pelos atos de frações de classe que se valeram de específicos aparelhos do Estado, como o judiciário, para requerer e reafirmar a necessidade de recompor, reorganizar, unificar a nação em torno de um “outro tipo” de Estado. Esta é, via de regra, a retórica dos que almejam liderar uma “outra” hegemonia. A Operação Lava Jato, melhor entendida, é um sintoma, um efeito e uma das representações de uma crise - assim como é também uma tentativa na reorganização, em

múltiplos níveis, da formação social brasileira. (BELLO, Enzo et al. 2021 ,p.29)

As imagens da reportagem tomam a tela toda, adicionando uma nova fonte de imagens ao filme: vídeo de jornalismo televisivo da empresa Globo. Os primeiros comentários são de Eneida: “O PT, a CUT, o sindicato, eles querem promover uma baderna”, visão bastante popularizada naquele período da história do país. Heloísa, fora de quadro, aponta a operação como uma ação deliberadamente de perseguição política. Em *voice over*, Heloísa comenta sobre os limites da democracia brasileira, na qual apenas quatro presidentes eleitos terminaram seus mandatos. A tensão cresce na cena, pois a diretora segue ativamente defendendo seu ponto de vista. Até que, finalmente, Álvaro se manifesta: “Você acha que ele (Sérgio Moro) está fazendo uma faxina?”. Heloísa responde enquanto Eneida e Álvaro se levantam, saindo do quadro. A cena corta para um enquadramento da sala da casa. Heloísa entra em quadro pela primeira vez no filme e faz um sinal para quem está atrás da câmera. Álvaro entra em seguida, dando sequência à discussão. Em *voice over*, a diretora declara que não vai desligar a câmera: “Preciso continuar filmando esse lugar de conflito e convivência. Um passo pra frente e dois passos para trás. Eu realmente não gosto de mim quando estou com meu pai”. A discussão segue até que um som de águas muito potentes vai invadindo a cena até o corte.

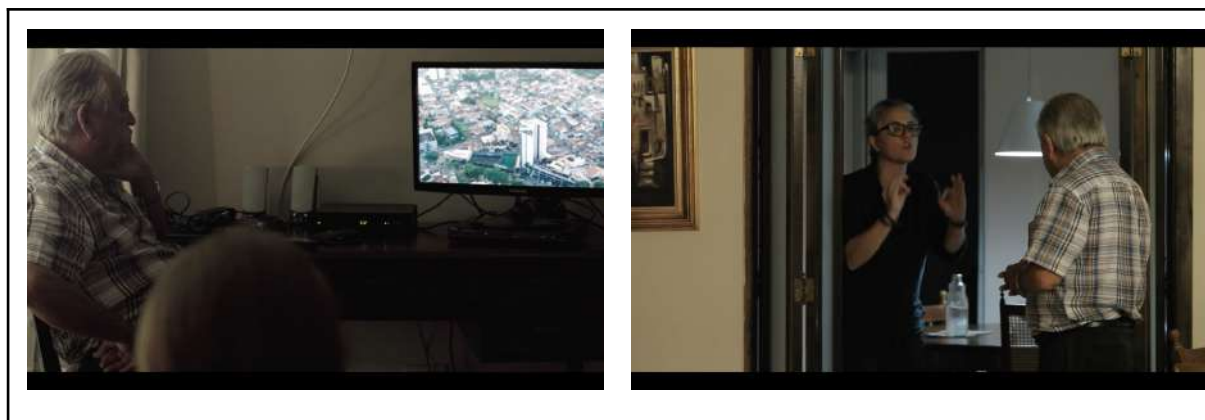


Figura 08 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:19:23 e 00:21:59.
Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.6. Vertendo emoções

O sexto bloco acaba tendo a função de expressar a situação emocional que foi construída na cena anterior. O fato de iniciar com a imagem da vazão de enormes proporções de água transmite a ideia de algo que estava represado e que precisava

se esgotar, assim como a tensão entre a filha e o pai. A discussão entre eles tinha que acontecer de maneira que Heloísa se posicionasse e não desistisse de suas certezas frente às convicções conservadoras de Álvaro. A divergência entre filha e pai, representada pela água escorrendo em grande volume, simboliza o rancor guardado por Heloísa desde que foi embora de casa aos 22 anos, e que agora precisa ser extravasado para ser resolvido. De forma poética, através da montagem, o filme representa uma emoção que transborda de forma clara e objetiva. A captação da imagem tem aspectos técnicos que reforçam a beleza da cena. O ponto de vista de onde a imagem foi captada retarda sua compreensão, causando certo encantamento e confusão na interpretação do que é visual. A velocidade do fluxo de água passa uma sensação de que a imagem foi gravada e exibida em *slow motion*, ressaltando as formas e texturas que se formam e se desfazem na queda da água.

O trecho segue com uma imagem ampla do vertedouro, completando a transição entre o assunto de família e a realidade da usina construída com proporções absurdas. Um caminhão passando ao lado do vertedouro, que parece pequeno como um brinquedo, reforça a magnitude da estrutura gigantesca da represa de Itaipu construída pelo governo militar.

Em seguida, o plano de uma estrutura industrial, que se move como um elevador, anuncia o movimento de entrada na usina. O plano seguinte mostra um enorme vão da usina por dentro. Um movimento de *tilt* (de cima para baixo), um dos poucos movimentos de câmera do filme todo, explora a profundidade da estrutura interna, podendo ser identificado como um paralelo para a exploração da estrutura interna da relação com o pai, que Heloísa aprofunda cada vez mais na medida em que o filme avança.



Figura 09 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:22:43 e 00:24:50.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.7. O embate que constroi

Quase como uma sequência do bloco cinco, Heloísa entra na sala segurando um tripé com uma câmera. O debate entre filha e pai segue por mais momentos. Ocorre um corte dentro da cena, enquadrando Álvaro de lado, em um plano médio. A impressão é de que a câmera que Heloísa traz na mão, e que agora está posicionada, passa a assumir a narrativa do filme. Em seguida, outro corte revela um novo enquadramento da sala, ainda aberto, mas priorizando Álvaro diante de um mapa sobre a mesa. No canto da mesa é possível ver o gravador de áudio que registra o diálogo de pai e filha. A discussão esfria aos poucos, como se a decisão de Heloísa de seguir enfrentando a postura do pai estivesse funcionando pela exaustão do próprio assunto. Heloísa propõe que olhem o mapa para identificar as principais obras de Álvaro. A diretora, agora constantemente em cena, pede uma caneta para quem está atrás da câmera, possivelmente Tina Hardy. Pela própria fala de Heloísa, é possível perceber que o plano original para esse momento de captação era a identificação das obras no mapa, no entanto, a conjuntura política da época gerou a notícia de Lula no telejornal, o que atraiu a atenção da família e, conseqüentemente, do filme. A diretora decide incorporar o fato nas captações e, posteriormente, em manter isso na edição. O evento que catalisa um novo enfrentamento entre pai e filha é um fato contemporâneo e não mais o evento histórico que foi a ditadura militar. Ou seja, o conflito de opiniões diversas inter familiares atravessa décadas, encontrando novos acontecimentos, com novos personagens, mas com semelhantes posições políticas e econômicas em embate.

A discussão política se dissolve e Álvaro passa a desenhar no mapa e explicar as estradas que construiu como engenheiro. Uma imagem, de câmera na mão, a primeira do filme, mostra em detalhe a mão de Álvaro traçando uma linha que representa a extensa ferrovia entre os municípios de Apucarana e Ponta Grossa.



Figura 10 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:26:45 e 00:27:09.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.8. Paisagem de destruição

O oitavo bloco do filme inicia com um plano do lago formado pela inundação, onde figura uma árvore seca e solitária. Em seguida, uma coleção de planos de torres sob o céu cinza. Surge a voz de Heloísa, com um certo eco, remetendo ao ambiente em que ela conversa com seu pai. Ela fala sobre a política voltada somente para os negócios como algo destrutivo, enquanto a voz de Álvaro, por sua vez, defende o progresso. A sequência termina com uma imagem da usina quase sem vazão de água, seca e triste. Mesmo contendo diálogos extra diegéticos dos personagens do filme, trata-se de um momento mais poético do que narrativo, pois a combinação do discurso falado com as imagens provoca uma sensação de melancolia diante da destruição da natureza.



Figura 11 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:28:28 e 00:28:26.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.9. Entre as entranhas de Itaipu

A nona parte de *Construindo Pontes* é uma das mais emblemáticas sequências desta obra, e pode até ser tomada como um trabalho de videoinstalação que foi inserido verticalmente em meio à linha narrativa do filme, em diálogo silencioso e poético com ela. Não há diálogos e nem encenação humana diante da câmera, a ênfase é para o espaço arquitetônico um tanto asfixiante.

Ainda com resquícios dos diálogos da cena anterior, a primeira imagem é de um profundo corredor com paredes de concreto. A imagem está um pouco fora de foco, possível sinal de que havia alguma dificuldade técnica para a gravação da cena, seja para manusear o foco da câmera, seja para repetir a tomada da cena. A câmera, já em movimento desde o início do plano, parece estar sendo manuseada por um operador de câmera que está sobre um veículo da própria usina, uma vez que causa movimentos e vibrações na imagem, diferente de um equipamento cinematográfico apropriado, como uma *dolly*, por exemplo. Depois de um corte muito discreto, a imagem depara com uma grande estrutura com portas alaranjadas manchadas de verde. Agora, a câmera está mais estável, não parece mais estar na mão do operador de câmera, pois a vibração segue, mas a imagem está estável. A porta da estrutura se abre e a câmera avança para dentro. Um funcionário da usina opera o maquinário do elevador, mas não estabelece nenhum tipo de relação com a câmera. O elevador entra em movimento. Por se tratar de um elevador aberto, enquanto sob, as paredes de concreto que passam frente à câmera exibem cenas, inseridas em pós-produção, mas com uma certa textura de projeção, de famílias desfrutando do Salto das Sete Quedas. São imagens em Super 8, da mesma coleção exibidas no início do filme. O elevador passa por três locais de “projeção” dessas imagens, sendo que cada uma delas mostra inúmeros planos de diversas famílias em momentos de lazer. São imagens do passado, de um local que não existe mais, alocadas nas profundas estruturas da Itaipu. É uma construção potente, na qual essas famílias não existem mais da forma que estão na imagem. A água submergiu tudo e não é possível voltar no tempo em que essas pessoas eram unidas e felizes.

No final do movimento, o elevador pára em frente às portas que se abrem, revelando a imagem da explosão da barragem, inserida de tal forma que há uma

simulação do reflexo dessa imagem nas paredes do elevador. Trata-se do momento exato da inundação definitiva do Salto das Setes Quedas. Uma transição de *fade* para o branco toma conta da tela.



Figura 12 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:29:22 e 00:33:18.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.10. Álvaro Passos e a desilusão do empreendedorismo

A décima parte do filme traz uma nova informação sobre a trajetória profissional de Álvaro Passos: sua tentativa de empreender por conta própria. Pai e filha estão frente a frente, tendo a mesa com o mapa aberto entre eles. Dois pontos de vista da cena, resultante de duas câmeras filmando o momento, priorizam Álvaro. Mesmo em diálogo com o pai, Heloísa aparece parcialmente, tendo apenas os seus braços em quadro. É interessante como a prioridade de Álvaro na cena colabora com a forma como Heloísa o questiona sobre o período em que tentou trabalhar por conta própria mas não obteve êxito, quase como uma forma de encurralar visualmente o personagem. No meio da conversa, o volume do diálogo diminui e a voz de Heloísa entra sobre a cena (*voice over*) para contar uma situação em que Álvaro foi buscar o carro com ela na faculdade para vendê-lo e quitar uma parte das

dívidas. Com a frase “o milagre econômico desmoronava e começava lá em casa”, a diretora encerra a reflexão e o som do diálogo da cena volta a ser audível. Álvaro individualiza seu fracasso, enquanto Heloísa entende como uma consequência da administração do país.



Figura 13 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:33:29 e 00:34:55.
Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.11. Revisitando memórias

O décimo primeiro bloco tem um início bastante subjetivo e poético: imagens da parte de baixo de uma ponte, filmadas de dentro de um carro em movimento, em um momento de pouca luz e com uma música que remete a sonoridade de um brinquedo, como uma caixinha de música. Surge um som que parece o de um cavalo galopando. Em seguida, sons de água, de crianças brincando e uma música de rádio passam como memórias em um pensamento. Uma placa de trânsito revela locais de São Paulo, cidade em que Heloísa foi morar depois de se desentender com o pai. Trata-se de um plano único em comparação com o restante do filme: por sua estética, pela referência à capital paulista, pela estética ruidosa.

O som de água em movimento permanece enquanto a imagem corta para um filme em Super 8 de uma menina atravessando uma piscina. Um plano mais aberto mostra uma família em torno desta piscina. Uma música de Belchior e sons de pessoas se divertindo com efeito de eco ressoam sobre a cena. Subitamente a imagem rola sobre a tela como uma película que se soltou no rolo de projeção. A voz de Heloísa avisa sobre o problema. Álvaro indica como resolver. A cena da menina nadando é exibida ao contrário. A voz de Eneida surge: “olha, é você!”, apontando que a menina nadadora do filme em Super 8 é Heloísa. Álvaro comenta que ela era a pior nadadora entre as filhas, pois tinha o mesmo problema que ele ao

nadar, que não conseguia deslizar na água, que precisava fazer muita força. Álvaro aparece na imagem, nadando, até que o problema do rolo de filme reaparece. A luz acende e Eneida comenta que não conseguia ver os filmes da família quando as filhas haviam saído de casa, uma certa pista para o segundo longa da diretora, *Eneida*. Heloísa e Álvaro trabalham, lado a lado, na solução do problema do projetor, formando uma imagem bastante emblemática diante de um aparato que é tão representativo para o cinema e, ainda, marcando o primeiro momento de parceria entre os dois. Álvaro é quem encontra a origem do problema, Heloísa reconhece a competência do pai e um sorriso suave pode ser percebido em seu rosto.



Figura 14 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:35:33 e 00:38:41.
Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.12. Um recomeço filmico

O décimo segundo bloco inicia com um plano de Álvaro, distante, de costas, na sacada da casa. Em *voice over*, Heloísa conta o incidente em que foi flagrada pelo pai com sua namorada quando tinha 22 anos de idade: “Ele não soube o que fazer comigo e eu não soube o que fazer com ele. Fui embora.” No canto da imagem, Heloísa entra em quadro e deixa o gravador ao lado de seu pai. Heloísa segue contando que está realizando o filme, sobre o seu pai, ao lado de sua companheira de vida, Tina Hardy.

Corta para uma mesa posta para uma refeição de maneira simples. Eneida termina de ajeitar a mesa. Fora de quadro, Heloísa conta para Álvaro sobre as lentes que está utilizando no filme. Heloísa, Álvaro, Tina e uma jovem entram e saem de quadro. Heloísa conta, em *voice over*, da viagem que seu pai fez ao redor do mundo. Então, Heloísa entra em quadro e desliga o gravador de áudio que está em cima da mesa, cortando o som ambiente e, nesse momento, a frase “pra mim,

aquilo era todo um mundo a ser descoberto” encaixa exatamente na pausa da gravação. Heloísa reinicia a gravação e bate uma palma, forma de facilitar a sincronia de imagem e som na pós-produção. É interessante como a obra incorpora, de forma harmônica, as quebras de linguagem nas quais o esquema de gravação é revelado frente à câmera. Por um lado, pode-se pensar que é uma exceção do estilo normalmente rigoroso de Heloísa. Por outro, essa é uma forma de manter essa precisão, incorporando as variações do discurso audiovisual.

Heloísa segue contando, em *voice over*, sobre o ritual familiar de ver as fotografias das viagens do pai enquanto a imagem mostra a família Passos em um momento de alegria e descontração, incluindo um momento em que Eneida dança animada. A diretora, então, conta que o pai a presenteou com sua primeira câmera fotográfica. Instantes depois Álvaro atravessa o quadro despretensiosamente. Trata-se de um plano sequência, sem cortes, em que várias pequenas situações acontecem diante da câmera. Um plano singelo, mas repleto de possibilidades.

Embora este bloco inicie com o relato da briga que Heloísa teve com seu pai, ele termina com uma informação que os une, o gosto pela fotografia. A narrativa do filme, aos poucos, alinha uma série de afinidades entre pai e filha (a forma como nadam; o gosto por câmeras, tanto fotográficas quanto de gravação; a fascinação por viagens) pavimentando a possibilidade de um vínculo mais profundo do que as desavenças entre eles. É uma construção sutil e potente, feita tanto na captação (feita em etapas, permitindo o planejamento entre as captações) quanto na edição (através do encadeamento das cenas e *voice over*), que, aos poucos, encaminha o filme para um possível desfecho positivo, o que, no início da obra, parecia algo remoto.



Figura 15 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:41:06 e 00:41:39.

Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.13. Construindo Pontes

O décimo terceiro bloco do filme inicia com uma imagem de Álvaro no canto de um quarto lidando com o computador. Heloísa surge do canto da imagem e se senta para ouvir uma sugestão de seu pai. Álvaro pede que a diretora decida qual é a sua “concepção final” para o filme, para que não tenha que seguir filmando indefinidamente. Heloísa lhe explica que se trata de um processo e revela que ficou dois meses editando o filme antes de retomar as gravações. Essa cena abre a última parte do filme, que ocupa aproximadamente um terço da obra. É interessante pensar que existe uma ampla reflexão que precede a realização desse trecho final.

No plano seguinte, Álvaro, diante de um mapa, faz anotações em um caderno. Heloísa aparece parcialmente para retirar o gravador de som do quadro, depois senta para visualizar o mapa. Em *voice over* explica que quer mostrar o local da inundação e conta que o pai acha isso “irrelevante”. A cena segue dentro do carro em movimento. Uma câmera fixada ao lado de Heloísa, que dirige o veículo, enquadra Álvaro no banco do passageiro. É possível reconhecer locais da região central de Curitiba. Há algo desconfortável na situação: o silêncio de Álvaro e a tentativa de Heloísa de estabelecer diálogo sem muito sucesso. No entanto, em *voice over* a diretora conta que logo cedo o pai já estava com a mala pronta esperando para viajar. Imagem e som, de certa forma, divergentes, combinam-se para dar um novo tom à cena, que se torna uma situação simpática na medida em que, embora não demonstre, o personagem principal sente-se motivado pela experiência.

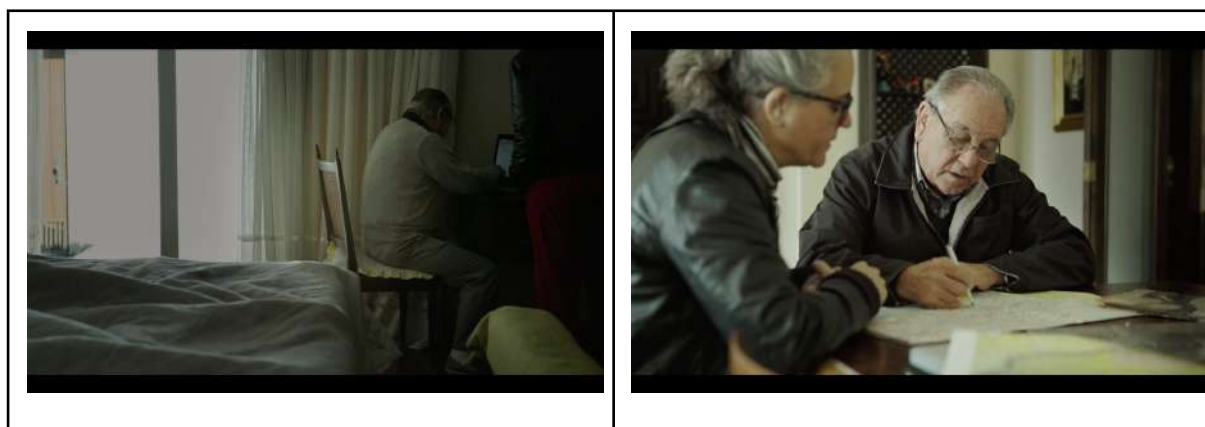
Uma imagem da paisagem, filmada através do vidro do carro em movimento, faz a ligação entre as ruas da cidade e a estrada que leva ao interior. Um novo plano de Álvaro, filmado por uma câmera fixada pelo lado de fora do carro, no capô, tem o pára-brisa marcado por reflexos do céu, da vegetação da estrada, e um plano semelhante de Heloísa, dão conta de dar noção da passagem do tempo e do espaço percorrido.

Uma abordagem do Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT) interrompe a viagem. O funcionário fora de quadro faz perguntas de uma pesquisa de rotina. O acaso, característica comum do documentário direto, é incorporado à narrativa do filme.

Com o carro parado, atrás de um potente reflexo do céu no vidro da janela, pai e filha conversam novamente sobre a política do país. Em um corte seco que aproveita o reflexo de um caminhão que passa, o carro está em movimento novamente, o debate segue como se não houvesse um corte.

Um plano do ponto de vista do carro adentrando uma estrada de terra em meio a um canavial anuncia o novo cenário. Em seguida, é possível ver a grande extensão de água e um caminhão de trabalhadores no meio da estrada. Certamente um elemento visual narrativo importante, pois toda a aproximação e passagem pelo caminhão está no filme.

Uma câmera que mostra Heloísa, Álvaro, o parabrisa do carro e a paisagem à frente, é a imagem escolhida para a chegada no deserto d'água. Heloísa explica em *voice over* que seu plano era terminar o filme nesse local. Álvaro praticamente não esboça reação. Em uma espécie de edição aberta, o filme revela as três tomadas dessa chegada, sendo possível perceber a passagem de tempo pela queda do sol. Inclusive, do ponto de vista de direção de fotografia, a terceira tomada é bastante apurada esteticamente, pois o enquadramento está um pouco mais fechado e, assim, mais ajustado aos elementos da cena: a luz é a mais bela e a posição final consegue captar a presença de duas torres de energia sobre o lago, figuras que dialogam com a temática do filme. No entanto, Álvaro não se comove com a paisagem de destruição que inspirou Heloísa e apenas profere a frase “é muito bonito aqui”. O som do freio de mão do carro é usado como motivação para cortar a cena.



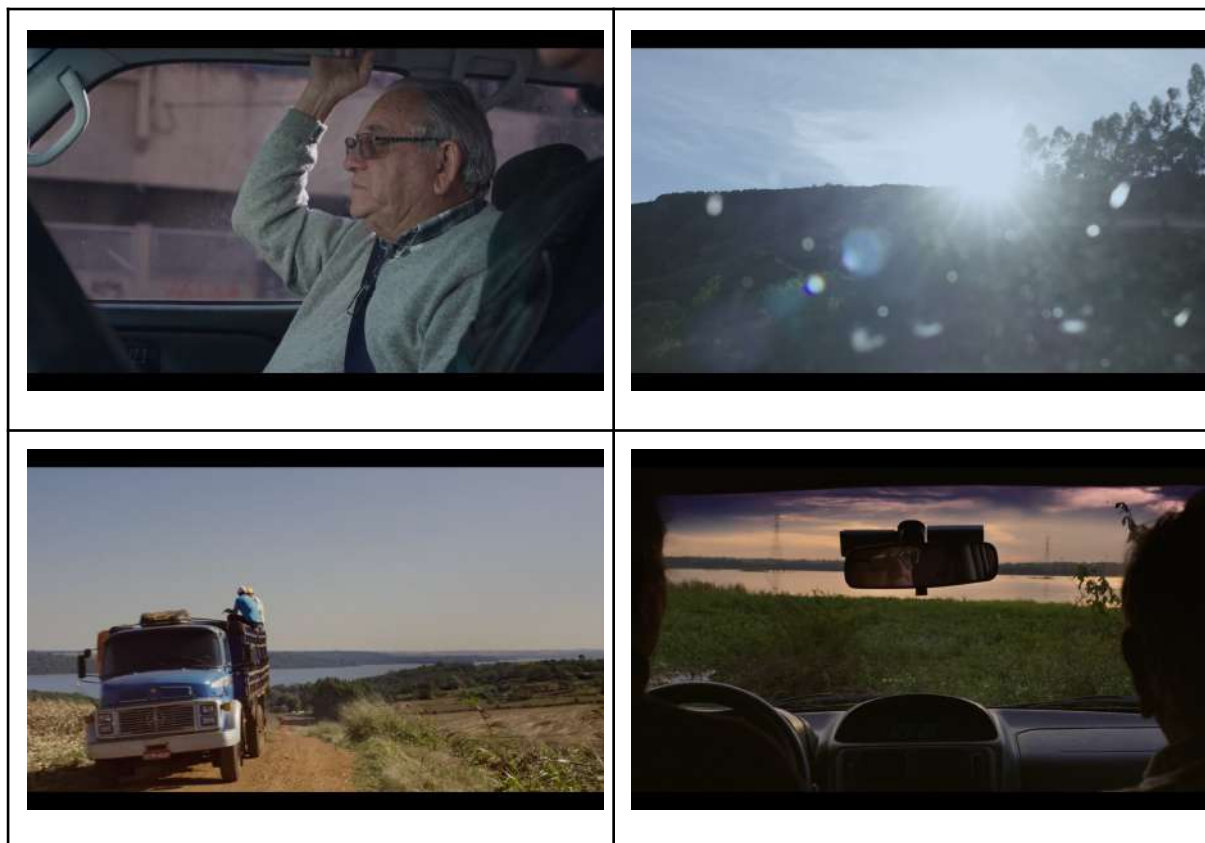


Figura 16 – Imagens do filme *Construindo Pontes* entre 00:42:57 e 00:55:30.
 Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.14. Encontrando pontes

Sobre a imagem do letreiro “Hotel 7 Quedas”, Heloísa narra o início do bloco final do filme. O título do hotel é muito oportuno à narrativa do filme, uma vez que, de forma objetiva, indica o retorno subjetivo às Sete Quedas. Ou seja, o filme inicia com famílias usufruindo da beleza natural da região, Heloísa conta que ouvia seu avô contar sobre esse local e, logo depois, relata a destruição do lugar, inviabilizando a visita da diretora ou de qualquer outra pessoa à essa maravilha da natureza. O filme transcorre até esse ponto, retornando ao que sobrou das Sete Quedas: um lago e um hotel que leva o nome do antigo ponto turístico. O filme volta ao seu tema inicial e, de forma simbólica. O local não é mais o que era; Álvaro não entendeu o que Heloísa tentou lhe mostrar; o final imaginado não funcionou como o planejado; da mesma forma que o país não se tornou o que poderia e tão pouco deixou para trás os vícios da ditadura militar. Mas, mesmo assim, pai e filha estão reunidos, no Hotel 7 Quedas, procurando juntos um novo final para o filme do qual são os personagens principais. Não é o final ideal, mas é o final possível, o final real.

Na sequência da cena, Heloísa conta que o pai a esperava no saguão do hotel, depois de tomar café da manhã, com uma ideia para o final do filme. Corta para um plano conjunto de Heloísa e Álvaro, o primeiro enquadramento da viagem que inclui os dois personagens, com o rosto visível, no mesmo plano. Em *voice over*, Heloísa fala sobre o tema da nataçãõ, de como ela e o pai não conseguem deslizar sobre a água, que precisam se esforçar, e destaca o termo sincronizaçãõ: “Eu e meu pai não temos uma boa sincronizaçãõ. O que é necessário para ter uma boa sincronizaçãõ?”

Em seguida, um plano do banco de trás do carro, mostrando Heloísa, Álvaro, o parabrisa do carro, dá conta de mostrar que, apesar de tudo, estão atravessando uma ponte, juntos, um forte símbolo na narrativa do filme.

Trechos da viagem e do diálogo sinalizam que estão procurando uma ponte. Da mesma forma, a edição indica a passagem do tempo, com a mudança de posição da luz do sol e como esta incide sobre Álvaro. O engenheiro então comenta “está ficando tarde mas ainda tem luz, né?”. É uma observação simples, mas traz consigo algumas possibilidades de interpretação sobre o personagem principal do filme: Álvaro entende sobre fotografia, pois fotografava suas viagens; ele se importa com o êxito da viagem, da gravação, do filme; Álvaro foi quem presenteou Heloísa com sua primeira câmara, com sua própria câmara. Depois de toda a construção do filme, seja narrativa ou poética, é possível enxergar nessa fala um desenho de um ciclo que inicia com o *hobby* do pai e influencia o gosto da filha que, por sua vez, eleva o gosto pela fotografia ao mais alto nível profissional na realização como cineasta e que, uma vez alcançado esse patamar, escolhe o próprio pai, em toda a complexidade da relação entre ambos, como tema de seu primeiro longa-metragem autoral. Após o comentário, Heloísa ainda complementa “mais emocionante assim”, sobre a possibilidade de perder a última luz do dia. Pela primeira vez, os dois riem juntos. No entanto, Álvaro logo retoma a preocupação em encontrar a ponte e com a possibilidade de já terem passado do local em que ela se situa.

Decidem encostar o carro e pedir informação. Heloísa pede que o pai fique dentro do carro e, habilmente, estaciona de uma forma que o rapaz que vai dar a informação entre em quadro naturalmente. É possível notar que nesses dois blocos finais o filme conta mais com o acaso e menos com o planejamento prévio, como foi realizado o filme até aqui. Quase como se até esses momentos o filme fosse um

estudo de Heloísa sobre seu pai, e no terço final o filme fosse uma nova experiência de Heloísa com o pai.

Logo encontram a ferrovia e buscam um local para estacionar. Assim que o carro para, Álvaro desce. Heloísa pede que volte, para repetir a ação. Álvaro, encantado com a chegada até o local da ponte, não a atende.

Um plano amplo mostra a ponte ferroviária que buscavam. O áudio da conversa entre pai e filha segue próximo e presente. Álvaro recomenda que não caminhem sobre a ponte, por uma questão de segurança e porque tem medo de altura. Heloísa se surpreende. É interessante como o grau de intimidade entre os dois segue evoluindo. Então, eles surgem distantes da câmera, sobre a ponte e caminham até um local onde possam se acomodar. É possível ver que gesticulam e que seguem conversando, mas o áudio deles é cortado. É possível perceber que a luz do sol diminui significativamente durante os dois minutos de duração do plano. Corte para tela preta.

Uma buzina de trem corta o silêncio. Ainda em tela preta, Heloísa fala palavras, assustada com o perigo iminente. A imagem volta, uma câmera na mão, agitada pela urgência da situação, mostra que o trem, sobre a ponte, está bem próximo. Álvaro e Heloísa se colocam fora de perigo. Heloísa, eufórica, exalta a beleza da situação. Álvaro pergunta para Tina, que está operando a câmera: “está vendo?”. Heloísa pede que o pai não se preocupe, mantendo a linguagem de uma operação anônima da câmera. O farol do próprio trem ilumina a cena, gerando um efeito de contraluz, iluminação ideal para destacar os personagens do fundo, e, ainda, efeitos de *flair*, quando um feixe de luz atinge a lente da câmera e gera formas coloridas e arredondadas na imagem captada. Uma luz do sol escapa entre os vagões do trem em movimento, iluminando Heloísa e Álvaro. Enquanto o pai ressalta a eficiência do transporte ferroviário, a filha procura os traços de beleza da situação e solta uma espontânea gargalhada com um vagão vazado passa e deixa ainda mais a luz do pôr do sol chegar em seus rostos.

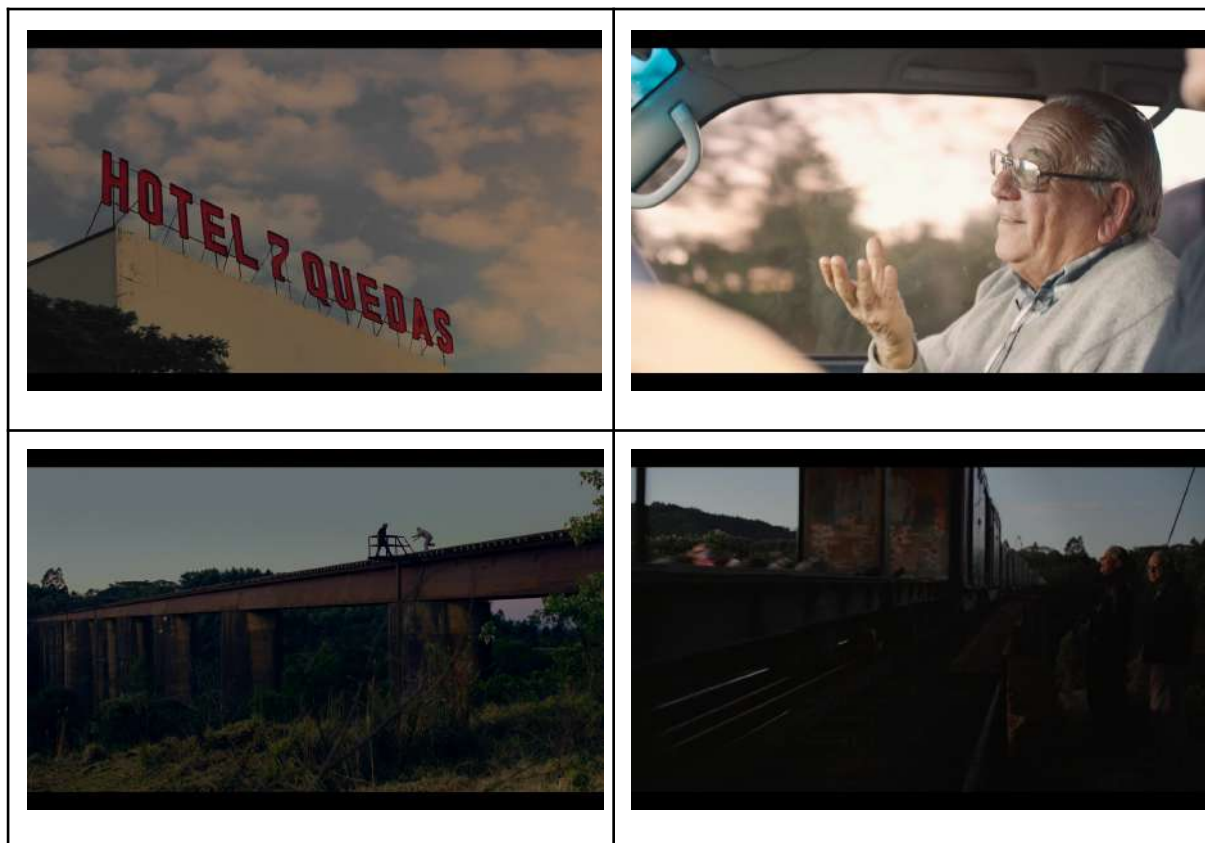


Figura 17 – Imagens do filme *Construindo Pontes* 00:56:43 e 01:03:36.
Fonte: filme *Construindo Pontes*

2.15. A poesia cinematográfica

A partir dessa cena final do filme, e das inserções poéticas que foram analisadas, vale a pena retomar as palavras da cineasta e teórica Maya Deren sobre criatividade artística.

Quando afirmamos que uma obra de arte é, antes de tudo, criativa, na realidade o que queremos dizer é que *cria* uma realidade e que, em si mesma, constitui uma experiência. (DEREN, 2015, p. 69, apud FERRO, 2023, p. 52).

Com essas ideias em mente, entendo que Heloísa Passos faz uso de inúmeras realidades pré-existentes - as imagens de arquivo, as entranhas da usina de Itaipu - para com elas criar uma nova e latente realidade que é o filme *Construindo Pontes*, com aspectos narrativos e poéticos de verdadeira complexidade e relevância. É a forma que a diretora encontra para representar os aspectos subjetivos com construções poéticas. Ao mesmo tempo, pode-se pensar que este filme foi uma experiência potente em sua vida, capaz de articular as suas dimensões íntimas e traumáticas com a história do país, e de movimentá-las.

Nesse ponto, é possível compreender a realização cinematográfica de Heloísa Passos ao abordar um passado íntimo e remoto como uma jornada na qual a cineasta revela diversas passagens sensíveis de sua infância e adolescência ao lado do pai e, ainda, explora questões políticas que conectam o presente e o passado do país no seio de sua própria família.

Também é interessante ressaltar a correspondência de *Construindo Pontes* (2017) com a tradição do documentário autobiográfico exposta no primeiro capítulo. Embora Heloísa não seja a personagem central do filme, é a partir da sua existência como cineasta que se torna possível o ato de filmar o seu pai, a si mesma e a sua relação com ele, lembrando que foi o pai quem lhe presenteou com a primeira câmera, e que a iniciou no hábito de fotografar, filmar e pensar cinematograficamente. Ou seja, ato de virar a câmera para si mesma, para o seu universo pessoal e, a partir disso, realizar uma obra cinematográfica, é o ato mais simples que caracteriza um auto documentário ou um documentário em primeira pessoa, conforme conceituação de Piedras.

3. ENEIDA

Cinco anos após a realização de seu primeiro longa-metragem, Heloísa Passos lança *Eneida* (2022), um filme que trata de uma questão delicada de sua família. O seu primeiro filme foi uma abordagem profunda da relação da cineasta com seu pai, tendo a sua mãe como coadjuvante, no entanto, *Construindo Pontes* (2017) praticamente não deixou pistas de que a família de Heloísa renderia mais uma obra cinematográfica de longa duração. A não ser a dedicatória no final do primeiro filme, que faz menção à irmã 10 meses mais velha de Heloísa, a triste e impressionante história desta irmã que não tem contato com a família há 22 anos não constava de forma alguma no longa de estreia da diretora.

Em *Eneida* (2022), a cineasta busca construir uma nova ponte, entre sua irmã perdida e a sua mãe. Embora Heloísa e seu pai desejem a reaproximação com Maísa (nome fictício usado para se referir à Márcia), quem protagoniza o sofrimento decorrente da perda é Eneida, mãe da cineasta. Trata-se de um documentário de 79 minutos de duração, dirigido por Heloísa Passos, escrito por Lana Cossoy Paro, Tina Hardy e Heloísa Passos, fotografado por Heloísa Passos, Hellen Braga e Julia Zakia e montado por Tina Hardy.

A obra tematiza a luta pela aproximação de Eneida e Maísa, com a constante cooperação da cineasta que, por seu turno, também participa do drama e busca seu melhor desenlace. A cineasta parte do registro da realidade dessa jornada para construir sua obra narrativa e poética a partir da captação dessa realidade (gravação) e, posteriormente, manipulação da realidade captada (edição). Encontram-se, desde aí, possíveis vinculações do filme de Heloísa aos fundamentos de Maya Deren: a realidade como ponto de partida e o processo criativo de uma nova realidade.

Trata-se de um longa-metragem documental, no qual o desenrolar de uma história real é filmado pela equipe de gravação. No entanto, embora não seja uma história ficcionalizada, Heloísa Passos lança mão de recursos cênicos audiovisuais, como a *mise-en-scène*, para que a história aconteça de forma estética diante da câmera. Como resultado, a montagem não segue uma linha narrativa tradicional, as sequências elaboram-se por meio de um contraponto emocional (a revelação da perda, ou afastamento, e o desejo de reencontro), o que deixa mais complexa a tarefa de identificação de blocos narrativos. Ainda assim, da mesma forma feita com o primeiro longa de Heloísa, seguindo o modelo metodológico de Ismail Xavier, o

filme foi separado em alguns blocos narrativos para conduzir o trabalho de análise:

O primeiro bloco do filme é uma espécie de introdução, com duração de cerca de 4 minutos. Consiste na apresentação da mãe de Heloísa como personagem central da narrativa e o seu pedido para tentar reencontrar a filha que não vê há mais de 22 anos. Ambientado em Portugal, o trecho encerra com o título da obra.

O segundo bloco mostra as tentativas de aproximação entre mãe e filha, e dura cerca de 20 minutos. Eneida compra flores e tenta entregar no prédio onde Maísa mora na noite do seu aniversário; depois, com a ajuda de Heloísa navega pelas redes sociais revendo mensagens que Eneida trocou com a neta. Em seguida, Heloísa tenta entrar em contato com Maísa pelo telefone. Conforme o bloco avança, há um desvelamento gradual sobre as motivações para o afastamento da filha Maísa, enquanto seguem as tentativas de aproximação. Eneida e Heloísa jogam baralho e conversam sobre o passado, sobre questões da família e sobre as impressões de Eneida a respeito da vida. Heloísa liga novamente para Maísa. Segue-se um clipe com cenas do aniversário de 80 anos de Eneida, no qual uma música peculiar conduz a cena, e esse bloco culmina com a cena em que há um tipo de revelação. Finalmente Eneida conta, em um salão de beleza, o episódio que resultou no distanciamento de sua filha mais velha da família.

Vê-se imagens da casa que causou a discórdia da família com inserções de imagens de arquivo da família nas paredes; cenas que intensificam o contraponto entre a dor da separação familiar, elaborada pelas cenas que remetem ao passado, e o esforço de Eneida em se reaproximar da filha ausente, agora que o espectador já conhece os motivos da separação. Na sequência, Eneida escreve uma carta para o genro de sua filha e, em seguida, viaja de ônibus. Em *voice over*, lê a carta que escreveu, fazendo a transição para o próximo bloco.

O início do terceiro bloco, aos 24 minutos de filme, é constituído por cenas que giram em torno de um berço que está na família há muito tempo e foi usado por diversas crianças da prole. A partir dessa cena começa-se a tratar novamente do destino de Maísa, relatado em *voice over* por Heloísa. As tentativas de encontro continuam acontecendo, como na cena em que Eneida e Heloísa vão até a escola, onde o genro de sua filha é professor, para conversar com ele. Na sequência, noutro ambiente, Heloísa e Eneida olham e comentam fotografias da família. Em seguida, Eneida é mostrada em diferentes situações de convivência com seus netos e sua

família. Depois, Eneida joga vôlei com as amigas e conversa com ela sobre seus descendentes.

O quarto bloco inicia por volta dos 50 minutos de filme, e é marcado por uma espécie de processo de autoconsciência de Eneida sobre a sua passividade quando da separação da filha devida a uma briga entre homens (seu marido e seu genro), bem como por um tipo de redenção da personagem, que prepara o espectador para o final do filme.

No início desse último bloco, Heloísa e Eneida andam e conversam em um parque sobre questões femininas e machistas que interferiram na trajetória da matriarca. Depois, na cena de um carro em movimento em uma estrada chuvosa, Heloísa fala por telefone sobre o retorno que teve do genro de Maísa. Faz-se a sugestão de que Eneida peça perdão por essa sua passividade; passividade declarada na cena de Eneida caminhando pela praia enquanto, em *voice over*, lê uma nova carta que escreveu para Maísa. A expressão de autonomia e aceitação aparece na cena em que Eneida pula carnaval, toda fantasiada, acompanhada de sua neta. Nas sequências seguintes, estabelece-se nova tentativa de aproximação por meio de um rabino influente que pode vir a estabelecer um encontro entre Eneida e sua filha. Há cenas poéticas que remetem às questões religiosas ligadas à aceitação dos próprios erros, encaminhando para um possível clímax, que se configura na sequência onírica na qual a família desfila em um carrossel de forma lúdica. A cena final mostra Eneida retornando do encontro com a filha e contando que Maísa não aceitou a reaproximação.

A partir de agora, vamos analisar os fragmentos narrativos do filme dentro de cada um desses blocos, destacando os recursos narrativos que potencializam os significados autobiográficos, familiares e identitários, bem como as recorrências estéticas que caracterizam o fazer cinematográfico de Heloísa Pontes.

3.1. O drama de Eneida

A introdução do filme - que constitui um primeiro e curto bloco narrativo - traz imagens de Heloísa e sua mãe em Portugal, explorando a região onde os pais de Eneida nasceram e viveram. Embora tenham um ar de imagens de viagem, carregam a qualidade e o olhar de uma artista já treinada, conferindo ao bloco inicial

a textura de uma obra cinematográfica. O formato da imagem é mais próximo do quadrado do que o restante do filme. Ou seja, trata-se de uma janela 4x3, diferente da 16x9, mais horizontal e comum no cinema. Heloísa utilizou um equipamento de captação diverso durante a gravação dessa viagem, uma Bolex 16mm, uma câmera portátil que filma em película.

Esse início também tem conexão com a origem da fotografia na vida de Heloísa e na tradição do ato de fotografar da família:

O meu avô era um homem bem simples, no sentido que ele veio do norte de Portugal, com 12 anos para o Brasil, foi caixeiro viajante, e ele gostava de fotografar a família com uma câmera muito pequena, e ele fazia esses álbuns de fotografia de dia de natal, dia de almoço, e dava de presente para a minha mãe. Tanto que foi com esse álbum que eu vou para Portugal, conhecer a casa de pedra onde ele nasceu com a minha mãe (PASSOS, 2025).

Acompanhando as imagens, a voz de Heloísa anuncia que sua mãe deseja se reaproximar da filha mais velha e nos deixa entender que o filme que inicia será sobre esta jornada.

Esse trecho, embora carregado de informações e se apresentando como o primeiro passo da narração da história, traz também elementos bastante estéticos, remetendo a uma certa poesia visual: a imagem de Heloísa no reflexo da janela do trem; momentos de Eneida no vilarejo português; fotografias de arquivo da família. Além desses elementos poéticos, cabe assinalar os inúmeros significados que a figura do trem carrega como, por exemplo: jornada, avanço, partida em direção a algo. Assim, poderia ser classificado com uma preparação para o que virá, tanto no sentido narrativo, horizontal, ao introduzir sobre o que é a história do filme, como no sentido vertical, ao sobrepor imagens em uma construção poética específica, que marcará o tom do filme todo.





Figura 18 – Imagens do filme *Eneida* entre 00:00:46 e 00:03:34.

Fonte: filme *Eneida*

3.2. O pomo da discórdia

A primeira imagem do novo bloco narrativo que abre o filme após o título é o rosto de Eneida em um plano fechado. Logo se nota que ela está em um carro em movimento e Heloísa, que dirige o carro, está em quadro e somente seu braço aparece algumas vezes. Uma segunda câmera posicionada no banco de trás, registra o passeio enquadrando Eneida e rua diante do veículo.

Neste trecho, Eneida menciona que é o dia do aniversário de 52 anos de Maísa. Fala sobre a demora em engravidar porque Álvaro estava sempre viajando e que isso só aconteceu quando o marido trabalhou em Paranaguá, um local mais próximo de Curitiba. Eneida relembra detalhes do nascimento da primeira filha com uma comovente riqueza de detalhes. Em seguida, passam diante de uma fila de floriculturas, desfocadas ao fundo. No corte seguinte, Eneida, ainda dentro do carro, carrega no colo um grande buquê de lírios coloridos. O carro segue e Heloísa toca em Eneida de forma carinhosa para falar de seu cabelo, uma ação que não se vê em *Construindo Pontes*, o toque físico. Na rua, na cidade de São Paulo, em frente ao prédio de Maísa de forma que não se vê nem a portaria e nem o edifício, Heloísa e Eneida tentam contato para entregar as flores. Uma câmera na mão, com leve movimento, diferentemente da câmera estabilizada do carro, registra a ação. O momento é filmado com cuidado para não expor o endereço e nem qualquer elemento que identifique a residência de Maísa, sinal de que a produção antecipou problemas de natureza jurídica antes de realizar a gravação.

A filmagem do personagem em um carro em movimento se repete como em *Construindo Pontes*. No entanto, são enquadramentos diferentes, mais próximos,

mais confortáveis, talvez por conta de uma iluminação amarelada que realça o rosto de Eneida, e que remete a uma intimidade maior da cineasta com a personagem e uma relação de outra qualidade com o objeto central do filme. Ou seja, em *Construindo Pontes*, Heloísa passava por um enfrentamento ao tentar se aproximar de seu pai. Em *Eneida*, por sua vez, a diretora tem uma atitude de acolhimento de sua mãe ao apoiá-la em sua jornada de reaproximação com a irmã ausente. São posturas diversas que podem ser notadas em diversos aspectos estéticos dos dois filmes.



Figura 19 – Imagens do filme *Eneida* entre 00:04:29 e 00:07:48.

Fonte: filme *Eneida*

Uma cena marcante, dentro desse segundo bloco narrativo, é o momento em que Eneida entende que foi bloqueada pela neta, filha de Maísa, em uma rede social na qual se realizava ainda algum contato entre elas. Embora a construção dramática real do momento esteja acontecendo diante da câmera de forma intencional, trata-se de uma cena em que quase não há uma preparação, do ponto de vista da produção, na qual Heloísa e Eneida estão, de fato, investigando caminhos possíveis, por meio da internet, para a reaproximação com Maísa. Embora a inclusão desse momento na edição do filme seja uma decisão da diretora, é possível afirmar que a ocorrência

do choro não havia sido planejada. O choro de Eneida é uma expressão da emoção incontida, um rompimento com o planejado enquanto encenação, e acontece como parte do processo real na qual mãe e filha estão inseridas. No entanto, é um momento dramaticamente rico, que pontua de maneira potente a escalada em busca da verdade e da redenção.

Em seguida, Heloísa aparece sozinha em quadro fazendo uma ligação telefônica. O áudio da chamada é presente. Nele, a pessoa que atende a ligação avisa que Maísa não está em casa. A cena se repete, com um enquadramento semelhante e a mesma iluminação, apenas a roupa de Heloísa é diferente, indicando que se trata de uma nova tentativa. Esses dois fragmentos foram encenados diante da câmera com a intenção de demonstrar uma busca feita por Heloísa em outro momento. O principal indício disso é que Heloísa chama a irmã de Maísa (seu nome fictício). A partir daí é possível supor que o áudio da ligação, gravado em ótima qualidade, também tenha sido criado a posteriori. Trata-se de um recurso também inédito em seu longa anterior, a encenação como parte da construção documental.



Figura 20 – Imagens do filme *Eneida* entre 00:08:00 e 00:12:07.

Fonte: filme *Eneida*

Em um dos primeiros instantes da exposição da história e da estratégia que pretende usar para facilitar a aproximação à filha/irmã perdida, Heloísa e Eneida jogam cartas enquanto conversam, proporcionando ao espectador uma impressão de inserção em sua intimidade doméstica. A disposição das personagens, dos móveis e objetos na cena, assim como a luz, embora tenham uma disposição lógica e natural, estão em harmonia estética, remetendo a uma direção de cena, de fotografia e de arte nitidamente apuradas. Ou seja, trata-se de um momento horizontal, no sentido de Maya Deren, no qual várias informações são reveladas, onde os caminhos da história são definidos e que, mesmo assim, traz aspectos visuais refinados remetendo, também, a um acabamento cinematográfico poético em certa medida.

Assuntos como o sonho da maternidade são abordados, revelando que Eneida não tinha isso como seu principal objetivo de vida. Eneida relata que casou tarde - 27 anos - em comparação à sua geração, tendo sido uma das últimas moças de seu círculo social a se comprometer. Conta que, apesar de ter se casado virgem, namorou bastante antes de conhecer Álvaro. As temáticas do universo feminino são abordadas diversas vezes durante o filme, demonstrando que Eneida não tem uma mentalidade passiva e tradicional. Esta cena também reforça a relação de cumplicidade entre mãe e filha, uma vez que fala com naturalidade de temas íntimos, rindo e sorrindo a maior parte do tempo.

O trecho termina com Eneida vencendo no jogo e Heloísa batendo na mesa, causando um estrondo usado como motivação do corte para o próximo plano, no qual Heloísa novamente liga para sua irmã, no mesmo local, mas com outra iluminação e outra roupa. Dessa vez, consegue contato. No entanto, Maísa encerra a conversa rapidamente. Mais uma vez, trata-se de uma encenação para representar um momento objetivo que efetivamente havia acontecido.



Figura 21 – Imagem do filme *Eneida* 00:13:08 e 00:15:58.
 Fonte: filme *Eneida*

Na sequência, acompanhamos um clipe de imagens de registro do aniversário de Eneida. Uma música festiva de estilo judaico, iniciada no final da cena anterior, embala o ritmo dos cortes. A música possui um papel narrativo, de remissão identitária a ser esclarecido mais adiante. Tina Hardy, montadora do filme, explica que essa é a única música verdadeiramente judaica, no entanto, ela serviu como inspiração para as demais músicas originais da obra, compostas pelo músico BiD, também judeu. Segundo Tina, “a melodia judaica carrega algo de humor e de trágico, como a própria Eneida, que apesar do seu drama pessoal, esbanja energia de vida” (HARDY, 2025).

Eneida é o ponto de atenção das imagens utilizadas. Sempre feliz e dançante, nada nesse trecho faz lembrar a perda sofrida pela protagonista. As imagens dão a entender que foram captadas com o intuito de registrar a festa e, embora sejam de boa qualidade, não estão marcadas pela direção de fotografia cinematográfica. Heloísa aparece em diversos momentos, reforçando o caráter participativo da diretora no filme. A cena encerra subitamente em um corte seco para a próxima sequência.



Figura 22 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:16:34 e 00:17:28.
Fonte: filme *Eneida*

A cena seguinte inicia com um plano peculiar: a parte de trás de uma foto sendo segurada por uma mão aparentemente feminina. Fora de quadro, Eneida explica a foto na qual estão seus netos e sua filha mais velha, com quem passou muitas temporadas na praia. A luz transpassa a foto parcialmente, tornando possível a identificação das figuras citadas. Possivelmente, trata-se de uma solução para uma questão legal, uma vez que Maísa não se aproximou da produção do filme a ponto de consentir ou não com a exposição de sua imagem. É uma forma criativa de contornar esse obstáculo sem abrir mão de uma representação objetiva destas personagens, mesmo que de forma parcial, e permitir que o espectador conheça alguns detalhes sobre a família de Eneida e da filha que se afastou. Em continuidade a essa narrativa que vai trazendo esclarecimentos ao público, no momento seguinte, em dois planos médios, um quase frontal e outro lateral, é possível entender que Eneida está em um salão de beleza e atrás dela está a cabeleireira, que não tem o rosto revelado durante a cena. A protagonista conta sobre um filme chamado “A Imitação da Vida”, que assistiu quando era jovem, que narra como “uma filha renega a mãe”. A cabeleireira segue interessada na história de sua cliente, fazendo perguntas que levam Eneida a contar o fato que levou ao distanciamento permanente de sua filha.

Quebrando o padrão até então utilizado - em que Heloísa é quem extrai as informações, memórias e reflexões de Eneida - neste momento a protagonista do filme conta para uma cabeleireira quase anônima, pois só vemos o seu rosto de relance, a desavença entre seu marido e o marido de Maísa. Claramente não se trata de um momento cotidiano em que a diretora, mediada pela câmera, captura

imagens de uma conversação espontânea. Mais uma vez, Heloísa constroi a cena lançando mão dos recursos de direção ao propor uma situação visualmente corriqueira, a de uma senhora pintando o cabelo no salão de beleza, mas como um dos conteúdos mais potentes de todo o filme - a revelação da origem do conflito - produzindo uma passagem na qual a relação inusitada entre forma e conteúdo criam um antagonismo vivo e latente.



Figura 23 – Imagens do filme *Eneida* entre 00:17:28 e 00:20:04.

Fonte: filme *Eneida*

O início de uma música com elementos judaicos faz a ponte para a sequência seguinte, que tem a imagem de um pátio interno de uma casa como primeiro elemento visual. De forma discreta, no vidro de uma porta, surge uma inserção de imagem em movimento: uma gravação de família em Super 8, promovendo uma remissão narrativa ao passado. Em *voice over*, Heloísa explica que está revisitando a casa de sua infância. No corredor, logo atrás de uma bicicleta pequena, uma bicicleta antiga passa em uma inserção de imagem feita em pós-produção. A imagem de arquivo, em Super 8, toma conta da tela toda, agora de forma nítida, revelando mais crianças brincando. Em seguida, na mesma estética estabelecida, um gramado amplo é o espaço de brincadeira de algumas crianças. Heloísa explica que Maísa ficou adulta, casou e se tornou mãe nessa mesma casa. É interessante como a diretora escolhe o recurso da inserção de imagens de arquivo, de forma que pareçam projeções, sobre captações originais para localizar de forma objetiva memórias em espaços físicos, unindo espaço e tempo, sendo o primeiro elemento contemporâneo e, o segundo, remoto. Presente e passado são mobilizados por esse recurso de alternância e de sobreposição das imagens.

Na sequência da cena, Heloísa, ainda em *voice over*, reflete sobre o acontecimento que causou a separação da família, apresentando mais imagens contemporâneas da casa com interferências quase imperceptíveis de imagens de arquivo. A diretora explica que o conflito aconteceu entre os homens da família, mas foram as mulheres que de fato sentiram as consequências do desentendimento. Pode-se pensar isso a partir de um modelo social e familiar no qual o homem, ocupando os espaços de poder na esfera pública, é o responsável por tomar decisões, enquanto à mulher cabe respeitá-lo. Segundo o pensador Habermas,

À medida que o Estado e a sociedade se interpenetram, a instituição família *strictu sensu* se destaca dos processos de reprodução social: a esfera íntima, outrora centro da esfera privada de um modo geral, recua para a periferia à medida que esta se desprivatiza. Os burgueses da era liberal viviam sua vida privada prototicamente na profissão e na família: o setor do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social era tanto uma esfera privada quanto a “casa” despojada de funções econômicas imediatas. Estas duas esferas, outrora estruturadas no mesmo sentido, desenvolve-se agora de modo oposto: “e pode-se efetivamente dizer que a família se torna cada vez mais privada, enquanto o mundo do trabalho e da organização se tornam cada vez mais públicos” (HABERMAS, 1984, p.181).

Neste contexto a mulher, alienada do mundo do trabalho produtivo fora do “lar”, fica restrita às funções de reprodução e cuidado da prole, passando à condição de subordinação ao homem, que atua na esfera social – da produção de mercadorias – e que, portanto passa a tomar todas as decisões da família, principalmente referentes à vida financeira, instituindo-se um novo patriarcalismo. O salário do “cabeça do casal” deve arcar com a manutenção da prole, enquanto a mulher é confinada ao cuidado da família, trabalho separado artificialmente da rede produtiva e tomado ideologicamente como uma missão amorosa, “tipicamente feminina”.

No plano da cozinha, uma certa desorganização é assumida, tendo em quadro latas de cerveja vazias sobre a mesa, junto com outros objetos, incorporando a vivência da casa. Ou seja, existe uma harmonia no enquadramento dos cômodos da casa, mas as imperfeições de um local habitado são aceitos como parte da realidade captada.

A sequência encerra com um plano de uma banheira na qual é inserida uma imagem de duas crianças muito pequenas tomando banho, provavelmente Heloísa e Mafsa, pois as irmãs tinham apenas onze meses de diferença.



Figura 24 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:20:04 e 00:20:28.
 Fonte: filme *Eneida*

A música judaica vai reduzindo o volume enquanto inicia nova sequência com uma cena cotidiana: Eneida entra na casa de Heloísa, que logo lhe pergunta se encontrou o papel de carta, a mãe confirma que sim. A situação indica que Eneida prepara uma nova carta e que toma todo o cuidado para que suas palavras sejam lidas. A cena sustenta o silêncio enquanto Eneida escreve. Uma câmera estável, certamente sustentada por um tripé, segue o fluxo da ação, algo raro no filme, marcado muito mais por planos estáticos que absorvem as ações através do posicionamento estratégico e estético. No canto do quadro é possível ver que Heloísa abre o seu computador de mesa. O plano mais aberto da cena forma uma interessante composição entre a mãe, que escreve a mão para solucionar um problema do passado, e a filha, que trabalha em um calendário no computador, mirando acontecimentos do futuro.

Duas páginas repletas de palavras escritas à mão podem ser vistas enquanto Eneida pede mais uma folha para a filha. Heloísa informa que estão no período de férias escolares e, como a carta é para Ravi, genro de Maísa e professor, terão que esperar até agosto para entregá-la. No entanto, Eneida se preocupa como deve

dobrar a carta. Mais uma vez, essa atenção total na confecção da carta ressalta o cuidado em cada tentativa de aproximação da filha perdida.

Na cena seguinte, Eneida, sentada ao lado da janela do ônibus em movimento, olha a paisagem enquanto em *voice over* lê a carta que explica a sua jornada recente. A música judaica, agora em versão mais suave, embala a cena e reitera essa questão identitária que em breve será revelada na narrativa. Pela leitura da carta é possível entender que Eneida está deixando São Paulo e retornando para sua cidade, Curitiba. O registro da cena é feito com câmera na mão, acompanhando o movimento da viagem e a irregularidade da estrada. Na carta, Eneida se apresenta como “bisavó de seus netos”. Em planos fechados, Eneida adormece aos poucos enquanto a estrada passa rapidamente como um borrão colorido. Esta cena encerra o segundo bloco do filme em que foram apresentadas a personagem principal, seu drama e sua iniciativa de tentar solucionar a sua questão essencial.

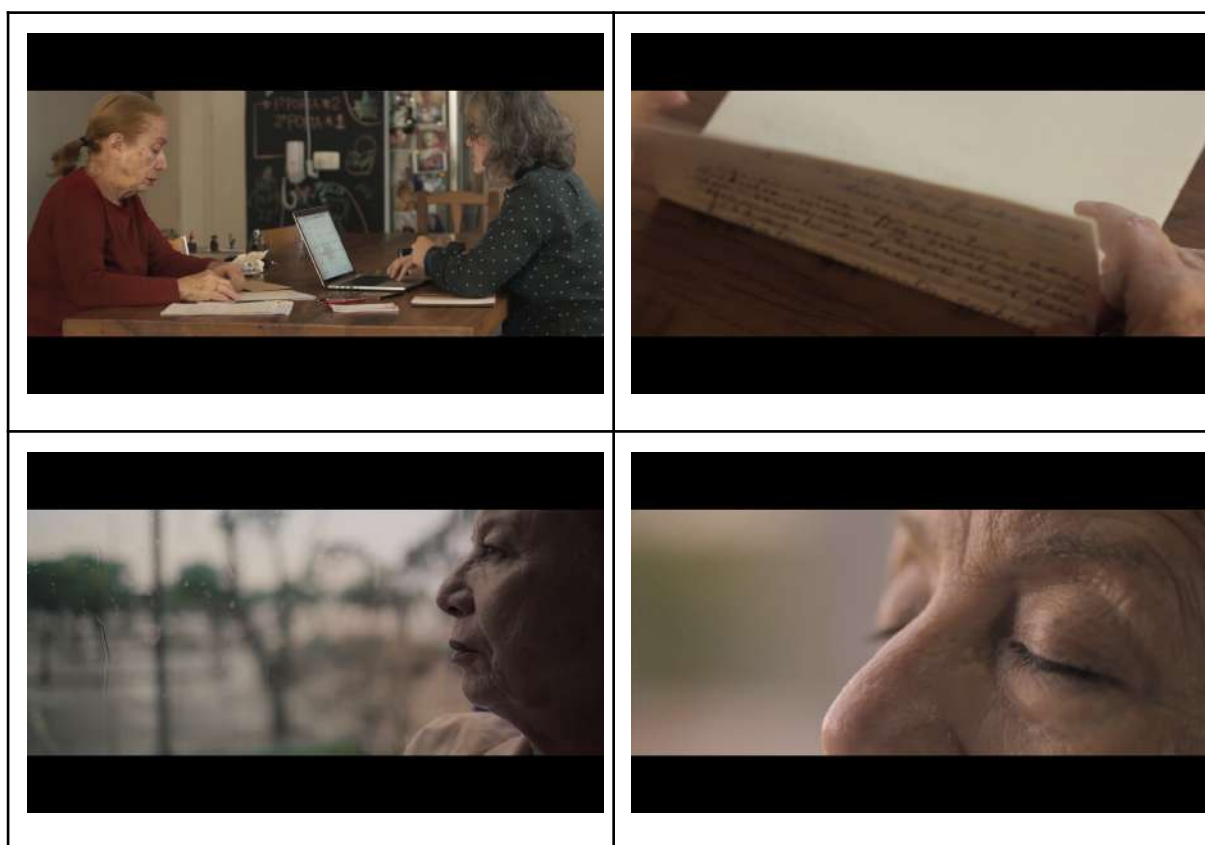


Figura 25 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:21:08 e 00:23:15.

Fonte: filme *Eneida*

3.3. O berço de gerações

O terceiro bloco do filme inicia enquadrando uma foto em preto e branco de três meninas brincando em torno de um triciclo de brinquedo. Em seguida, Eneida aparece ao lado de uma moça, que a chama de avó e que comenta as fotos que vêm no álbum. Uma câmera estável, no tripé, faz leves correções para capturar o diálogo entre avó e neta que retomam as memórias da família. Um comentário sobre Mariah, filha de Maísa, se destaca, lembrando que ela foi a primeira neta e que a família certamente deve ter lhe dado muita atenção. Somado a isso, diante de uma foto com muitas pessoas, a neta de Eneida confessa que sente saudades do tempo que a família se reunia dessa forma. Ou seja, havia muita proximidade e intimidade dentro do núcleo familiar, algo que se perdeu com o rompimento entre elas. A neta então introduz o assunto de um berço que ficava no quarto de Maísa, onde muitas gerações dormiram.

Inicia-se, então, a tarefa de montar o berço. As peças são retiradas debaixo de uma escada e levadas para uma ampla sacada, local que aparece em *Construindo Pontes*, mas, dessa vez, uma construção ocupa parte da paisagem. Enquanto se ocupam da montagem, Eneida relata que ela mesma, seus irmãos e suas filhas dormiram no berço, revelando que o objeto tem pelo menos 81 anos de existência. Uma sequência de planos mostra detalhes do berço, ressaltando que se trata de um objeto que não é mais construído dessa forma, com robustas peças de madeira delicadamente trabalhadas e molas de metal como amortecimento para o colchão. São objetos de memória que carregam a vivência de gerações de uma família, como o detalhe de um prego no qual a mãe de Eneida pendurava o anjo da guarda. É interessante como a sequência inicia com planos mais amplos e narrativos e termina focando pequenas características dos objetos, sintetizando toda a memória trabalhada na cena em planos detalhes.

O som de um trem buzinando e tocando o sino invade a cena aos poucos, motivando corte para uma paisagem de um campo onde está o berço diante de araucárias recortadas pelo pôr do sol. Uma composição fantástica, uma vez que um berço não pertence a esse cenário. Em *voice over*, Heloísa relata que passaram a saber as notícias de Maísa aos poucos após o rompimento: tornou-se judia ortodoxa, ficou viúva, casou de novo, tem netas e netos. Em seguida, Heloísa revela

que sua visão da irmã permanece a mesma: “Mas na minha imaginação, ela não deixou de ser aquela menina tímida, estudiosa e enigmática”. Esse comentário, de certa forma, soa como uma confissão, uma vez que até o momento a diretora não havia deixado claro qual era seu sentimento individual em relação ao rompimento da família com sua irmã, uma menina que cresceu com ela e que é apenas um pouco mais velha. Heloísa surge em quadro, com uma câmera na mão (ou telefone celular) fotografando e berço e a paisagem (que também é identitária, regional) e, novamente, trata de algo particular quando diz: “Eu não sei se ela sabe que me tornei cineasta, e é assim que eu sei me aproximar das pessoas”. É uma reflexão simples porém ampla, uma vez que diz respeito a uma forma de viver da artista que já usou a cinematografia para se aproximar de seu pai com quem havia entrado em conflito, e novamente lança mão desse recurso na tentativa de se aproximar de sua irmã. É um momento específico em que Heloísa faz menção ao seu próprio desejo e sentimento a respeito dessa busca, emprestando, por um instante, o foco do drama de sua mãe.

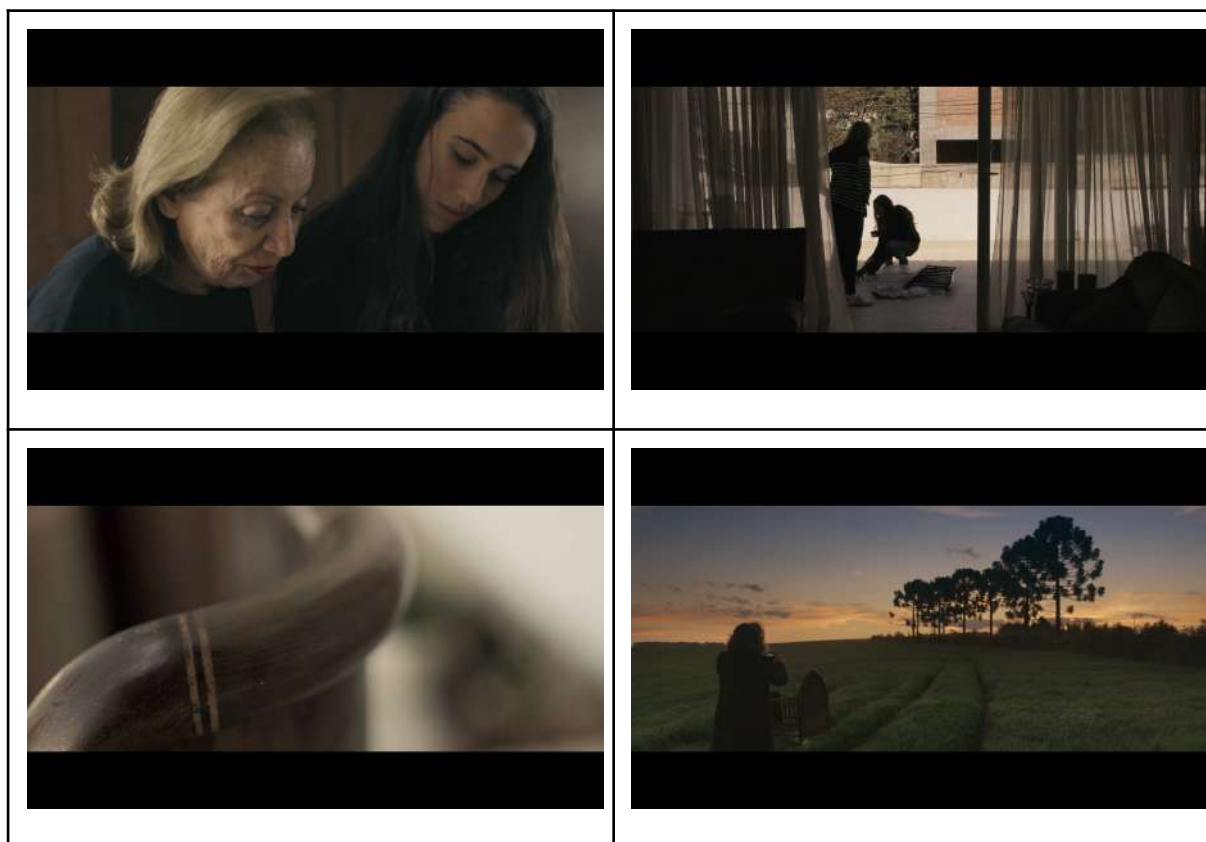


Figura 26 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:24:14 e 00:29:41.

Fonte: filme *Eneida*

Na sequência seguinte, Heloísa e Eneida fazem uma investida mais direta na aproximação com Maísa. É um trecho bastante horizontal, no qual a narrativa da história se desenrola no tempo presente do filme. Diferente dos momentos horizontais que até então davam conta de retomar o passado, nesse trecho mãe e filha fazem algo novo, entrando em contato direto com Ravi, genro de Maísa, professor da escola judaica ortodoxa. A sequência inicia com Eneida e Heloísa andando de carro pelas ruas de São Paulo. O enquadramento que foca em Eneida lembra a forma de filmar Álvaro em *Construindo Pontes*. Um elemento que, ao lado de outros já citados, formam parte do repertório cinematográfico de Heloísa, questão que devo explorar nas considerações finais desta dissertação. No caminho, Eneida fala dos desencontros com Maísa, ressaltando que ela e Heloísa moram próximas em São Paulo, mas nunca se viram. Também conta que amigas viram Maísa em Caiobá, mas ela mesma nunca a encontrou. Eneida comenta que os judeus ortodoxos não usam maiô e Heloísa fala de uma praia em Nova Iorque em que as judias entram no mar de roupa. Um plano da mão de Eneida, feito com a câmera na mão de alguém que está no banco de trás, é usado como corte para mudança de assunto.

Do outro lado da rua, uma câmera estável filma Eneida e Heloísa apertando o botão do interfone de uma escola. Em seguida, a voz de um segurança da escola pode ser ouvida, mas ele segue fora de quadro. Eneida explica que quer entregar uma carta para o rabino Ravi. Um corte mostra onde Heloísa e Eneida estão paradas diante de um portão com grandes estrelas de Davi, símbolo da religião judaica. O som do segurança falando em um comunicador de rádio sonoriza algumas frases: “a família não se fala...família não se fala...é uma briga de família”. Uma pessoa, provavelmente o segurança, se aproxima da câmera e diz “você não tem autorização pra fazer isso” e a voz feminina de quem está atrás da câmera responde “ele nem está ali, eu não estou fazendo nada de errado”. Então o segurança se vira e é possível ver o seu kipá, outro símbolo dos praticantes do judaísmo. Ele fala no rádio: “Não é pro Ravi sair”. Fora de quadro, o segurança explica que a instituição tem preocupação com a imagem das crianças e da própria escola. Heloísa esclarece que Eneida só quer entregar a carta para Ravi pessoalmente e que ele não será filmado, pois Heloísa vai desligar a câmera. A operadora da câmera sugere que mostrem o enquadramento para esclarecer que só estão filmando Heloísa e Eneida. Heloísa atravessa a rua em direção a câmera e

pede que guarde a câmera e que ficará só gravando o áudio da situação. Eneida fica do outro lado da rua, sozinha em quadro. Corte para quadro preto.

Essa cena concretiza uma questão que somente era mencionada no filme até então, sugerido principalmente pelas inserções musicais: o judaísmo ortodoxo como parte do universo de Maísa. A Estrela de Davi no portão da escola, o kipá sobre a cabeça do segurança, são representações concretas dessa comunidade. Também a inacessibilidade desse universo é objetivada em frente à câmera do filme. Embora, na cena seguinte, mãe e filha falem sobre a conversa com Ravi, a impossibilidade de registrar o momento e a forma como o segurança as aborda, no primeiro momento, é uma barreira social efetiva que se estabelece em torno dessa comunidade religiosa. A tensão do momento é latente, especialmente quando a Heloísa atravessa a rua e decide cortar a gravação. Nesta ação, a Heloísa, personagem do filme, que busca o reencontro com a irmã, se sobrepõe à Heloísa diretora que, supostamente, deseja captar todos os momentos da jornada. Trata-se de um aspecto do gênero de documentário autobiográfico pois somente como diretora ela tem o poder de encerrar subitamente uma gravação.

No momento seguinte, Heloísa e Eneida estão no carro novamente. Concordam que falar pessoalmente com Ravi foi melhor do que apenas entregar a carta. Um plano do banco de trás mostra a rua, os olhos de Helô no espelho retrovisor e os seus cabelos, que são o elemento em foco. É uma câmera na mão, instável, que oscila com o movimento do carro e captura detalhes mais próximos das personagens, principalmente o rosto de Eneida, que são usados como forma de aproximação e também para esconder os cortes na conversa. O diálogo passa por assuntos como perdão e como a regra judaica que impõe o dever dos filhos sempre respeitar os pais, seguida por Mariah, que cortou contato com a avó em obediência à mãe. Mas essa regra judaica não é seguida por Maísa, que demonstrando desrespeito pela mãe, se recusa a falar com ela. “A gente deu um bom nózinho pra ele desatar”, conclui Eneida.

Mãe e filha tomam sorvete, plano que funciona como alívio e celebração do avanço na busca pela reaproximação. A câmera filma do lado de fora, assumindo os reflexos do trânsito na vidraça da sorveteria, mas o áudio é interno, claro, possibilitando a compreensão da continuação da conversa.

Em casa, Eneida fala com Álvaro pelo telefone e ambos se entusiasma com a novidade: “um passo gigantesco”, diz o patriarca. Uma cena captada de forma

simples, que enfatiza as emoções da protagonista em detrimento de uma estética cinematográfica.



Figura 27 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:29:56 e 00:42:42.

Fonte: filme *Eneida*

Na sequência seguinte, Eneida e Heloísa olham fotos antigas. Uma foto se destaca, na qual Eneida está com Maísa no colo e grávida de Heloísa. Contam que enviaram a foto para Maísa, mas ela a devolveu. Eneida se emociona imaginando que Maísa não tem um amparo familiar como a presença da mãe na vida dela. A cobertura de imagens da cena é simples e direta, mantendo a estética do filme. Na narrativa, a cena serve como início de uma construção para o bloco que virá em seguida, na qual a narrativa se voltará mais para a vida da Eneida, do que para a situação da perda da filha. Nessa transição, Eneida aparece em diferentes situações com os netos que são presentes em sua vida. Primeiro, com a neta deitada em seu colo. Depois, faz a barba do neto, Bruno, no banheiro de sua casa. Em seguida, em torno da mesa, junto com Tina, Bruno, a filha mais nova e Heloísa estabelecem uma conversa sobre o episódio recente da saúde de Eneida que manifesta pressão baixa. No plano seguinte, Eneida e Álvaro arrumam a cama juntos. A sequência

demonstra que a família segue a vida e, ainda que esteja mutilada, permanece unida em um relacionamento afetivo.

Um corte seco traz a imagem de Eneida jogando vôlei com amigas. Elas estão uniformizadas, o que indica que é uma prática recorrente. A protagonista aparece em lances em que sua participação no jogo é decisiva e, no final da sequência, a edição de imagens leva a acreditar que o seu time venceu. Esse momento torna a imagem de Eneida mais complexa pois, até então, somente conhecíamos, objetivamente, o seu âmbito familiar. Ver uma mulher de 81 anos jogando com competência uma partida de vôlei não é algo tão comum, e isso acrescenta um aspecto vigoroso à personagem, importante nessa transição entre blocos da narrativa.

Em seguida, Eneida e as amigas tomam café em um local requintado. Novamente, a câmera do lado de fora aproveita o vidro reflexivo para compor a estética da cena, enquanto o áudio, captado do lado de dentro, torna nítida a conversa entre elas. A questão da idade é um assunto comentado, sendo que algumas das amigas relatam a surpresa das pessoas quando sabem que jogam vôlei. Eneida fala de seus descendentes e sobre a coincidência que foi o nascimento dos bisnetas gêmeas no dia de seu aniversário. Na lógica interna da cena tudo corre naturalmente mas, para o espectador, há uma certa dor ao ver o entusiasmo de Eneida sendo que sabemos que ela ainda não conhece esses bisnetos, e assim ocorre a transição para o quarto bloco narrativo do filme.





Figura 28 – Imagens do filme *Eneida* entre 00:43:13 e 00:48:24.

Fonte: filme *Eneida*

3.4. Eneida e o patriarcado

O quarto bloco narrativo inicia com uma conversa entre Heloísa e Eneida enquanto caminham num parque, aos 49 minutos do filme. Eneida conta que seu namorado não pode ir à sua formatura, quando ela tinha 18 anos, porque seu pai não consentiu com o namoro. Falam sobre opressão e machismo que marcaram a vida de Eneida. Ela conta que não pode estudar contabilidade porque o pai não permitia que ela trabalhasse em ambiente em que houvesse homens. “É um machismo muito grande que existe na minha vida. Esse eu não consegui vencer até hoje e vou conviver com ele até o fim da minha vida”, reflete, Eneida.

A câmera, estabilizada com algum equipamento, como um gimbal, acompanha a caminhada das personagens com um movimento suave, sem trepidações. É uma cena direta, de cinematografia simples, que evidencia o que está sendo dito pela protagonista, pois é um novo momento de revelação de sua identidade feminina em meio a esse mundo machista. Ao final da cena, somam-se três passagens de diferentes épocas em que Eneida foi oprimida em sua vida: quando, aos 18 anos, foi obrigada a terminar o namoro com um homem mais velho; quando não pode estudar contabilidade; e quando teve que fechar sua loja para poder se casar. Combinada à cena do vôlei no bloco anterior, emerge a personalidade de uma pessoa que, embora tenha sido oprimida, tem consciência disso e da dificuldade em romper com essa opressão no espaço de tempo de sua vida. A participação de Heloísa na conversa, como alguém que rompeu com esse ciclo, é uma forma de dar suporte e voz, uma vez que não se trata de uma conversa particular, e sim da realização de uma obra artística pública.



Figura 29 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:48:55 e 00:52:00.
 Fonte: filme *Eneida*

A imagem do ponto de vista de um carro em movimento na estrada, num dia chuvoso, marca o início de uma nova sequência. Em áudio, fora de quadro, Heloísa fala com Eneida pelo telefone. Ela avisa que recebeu a resposta de Ravi, e toca o áudio enviado pelo genro de Maísa. Ele avisa que tentou promover a conciliação, mas não obteve sucesso. Em seguida, mãe e filha conversam sobre o resultado da investida em Ravi como forma de reaproximação. Eneida acredita que voltaram à estaca zero, Heloísa enxerga uma nova informação, a de que Maísa se sente abandonada. A mãe ressalta que não abandonou a filha e sempre tentou se aproximar. No entanto, ela se propõe a escrever a carta pedindo perdão à filha pelo abandono, colocando esse fato em conexão à sua situação de mulher oprimida pelo machismo, pois sempre seguiu as decisões dos homens.

Novamente, é uma cena simples, na qual a informação oral prevalece sobre a visual. No entanto, é uma forma interessante de resolver a cobertura desse diálogo, uma vez que a conversação é uma parte essencial deste filme e da maioria dos documentários. Ou seja, é um ponto de criatividade da diretora e da edição do filme, encontrar uma cena simples e, ao mesmo tempo, visualmente estimulante, para ilustrar uma passagem do filme baseada na troca de informações verbais.

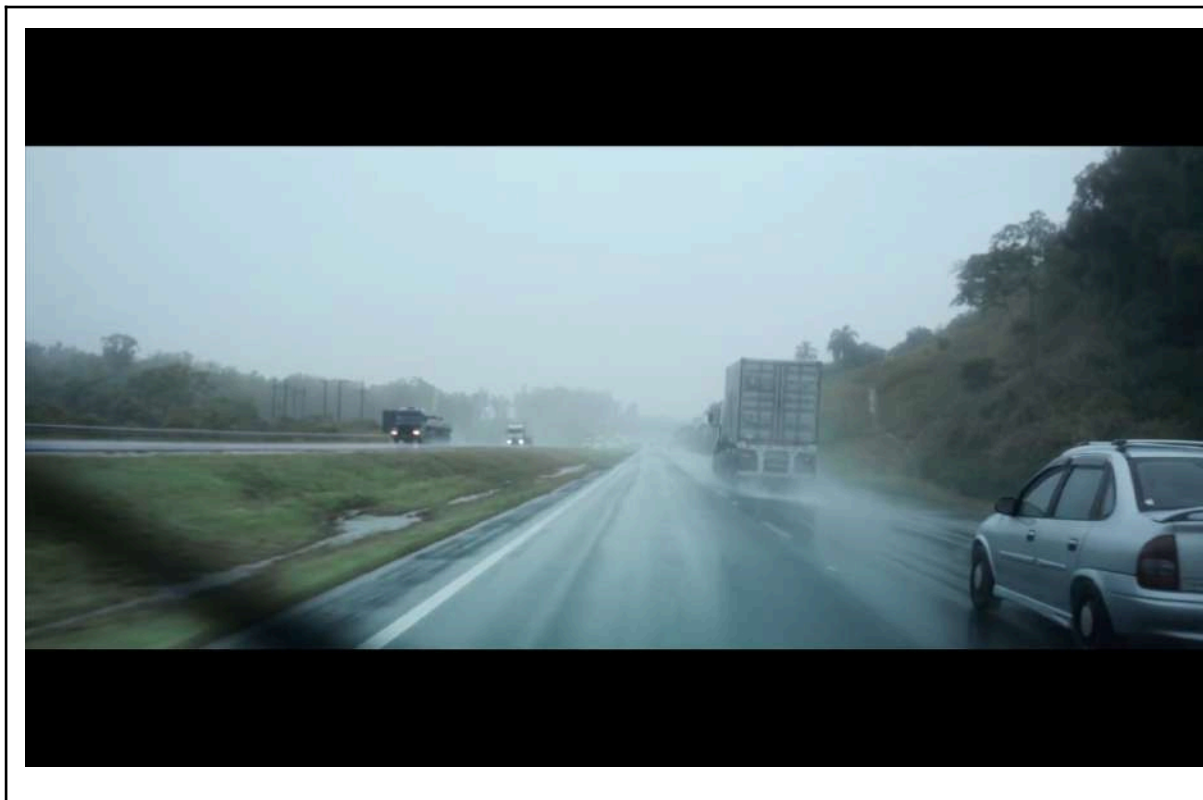


Figura 30 – Imagem do filme *Eneida*, momento 00:52:11.

Fonte: filme *Eneida*

Em seguida, se vê uma imagem de Eneida dormindo. É um plano singelo, que retoma a fragilidade de uma personagem que apesar de seu esforço, pouco conseguiu avançar na reaproximação com a filha mais velha. Em novo plano, Eneida está na praia, mais especificamente, na Praia Mansa, parte do bairro Caiobá, no município de Matinhos, no Paraná. É um local que foi mencionado algumas vezes durante o filme. Ao que tudo indica, é onde a família passava a temporada, reunida, especialmente quando as filhas de Maísa eram pequenas. Uma câmera na mão acompanha a personagem caminhando à beira do mar na hora mágica (nascer ou pôr do sol). A estética da cena se destaca pela beleza. Eneida, em *voice over*, lê uma nova carta que escreveu para a filha, a partir da resposta de Ravi. A protagonista enfatiza que não conseguiu contornar a situação do rompimento devido à fragilidade feminina, mas que acredita que ainda há tempo para reflexão e se coloca à disposição para ouvi-la, uma vez que tenha se sentido abandonada pela família.

A cena, filmada na praia durante a hora mágica, pontua o novo movimento de Eneida na tentativa de se reaproximar da filha. A forma como o sol incide na cena pode indicar recomeço, renascimento, uma vez que representa o limite de um dia,

que pode estar começando ou terminando.



Figura 31 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:54:51 e 00:55:11.

Fonte: filme *Eneida*

A próxima sequência é uma das mais potentes dentro do bloco narrativo pois é uma das cenas mais simbólicas desta obra. Inicia com um close de Eneida lavando o cabelo no banho, em seguida, vestindo o sutiã, com close em suas unhas pintadas de vermelho, depois meias pretas, sombra colorida nos olhos, enquanto canta uma marcha de carnaval e, por último, diante do espelho, dançando, coloca um marabu amarelo em volta do pescoço. Corta para Eneida e sua neta, também fantasiada, adentrando uma multidão sob o som de um trio elétrico. Uma câmera da mão segue as duas, mantendo o foco nas personagens e desfocando todo o fundo, formado por luzes, prédios e pessoas. A neta abraça Eneida no momento em que o cantor do trio elétrico fala em abraçar quem está ao seu lado. A câmera, muito viva, gira em torno delas e, por vezes, perde e recupera o foco nas personagens. A música começa e elas dançam. Corta para Eneida dançando com um rapaz sem camisa. Sua neta, com outro garoto, também dança e depois se juntam para brincarem juntos. A sequência termina com uma enorme gargalhada de Eneida em meio ao carnaval de Caiobá.

Do ponto de vista cinematográfico, talvez seja a cena mais solta do filme, em se tratando de controle do que ocorre diante câmera, e que enfatiza a autonomia de Eneida ao se vestir, maquiar, e sua desenvoltura num momento festivo. Ao contrário das cenas onde a câmera parece ter sido colocada de maneira cirúrgica para enquadrar a ação, nessa sequência a operadora da câmera segue as personagens em meio a um evento público que ocorre independentemente da realização do filme. Ressaltando ainda, que se trata de um evento relativamente caótico, que é o

carnaval de rua. De modo geral, é uma estética que remete ao documentário direto que começou a ser realizado a partir do momento em que os equipamentos de filmagem passaram a ser portáteis, permitindo que o realizador tivesse mobilidade para registrar o mundo real em plena atividade.

A partir destas reflexões, é possível concluir que se trata de uma cena curta, mas muito potente. Carregada de fortes estímulos visuais (luzes, cores, movimento, multidão, câmera viva, desfoques, etc) também lida com temas levantados durante o filme, unindo potência estética com síntese narrativa. A temática da opressão feminina, citada por Eneida no relato de suas memórias, tem nessa sequência uma espécie de reação por parte da personagem. Como se fosse o primeiro carnaval de sua vida, Eneida apenas aproveita o momento, sem precisar se submeter ao julgamento masculino e nem se preocupar em resolver os problemas de sua família que, em última análise, foram causados por homens. A redenção da protagonista acontece de forma visual e poética, sem precisar de qualquer explicação verbal ou narrativa, objetivando um dos momentos mais verticais do filme.

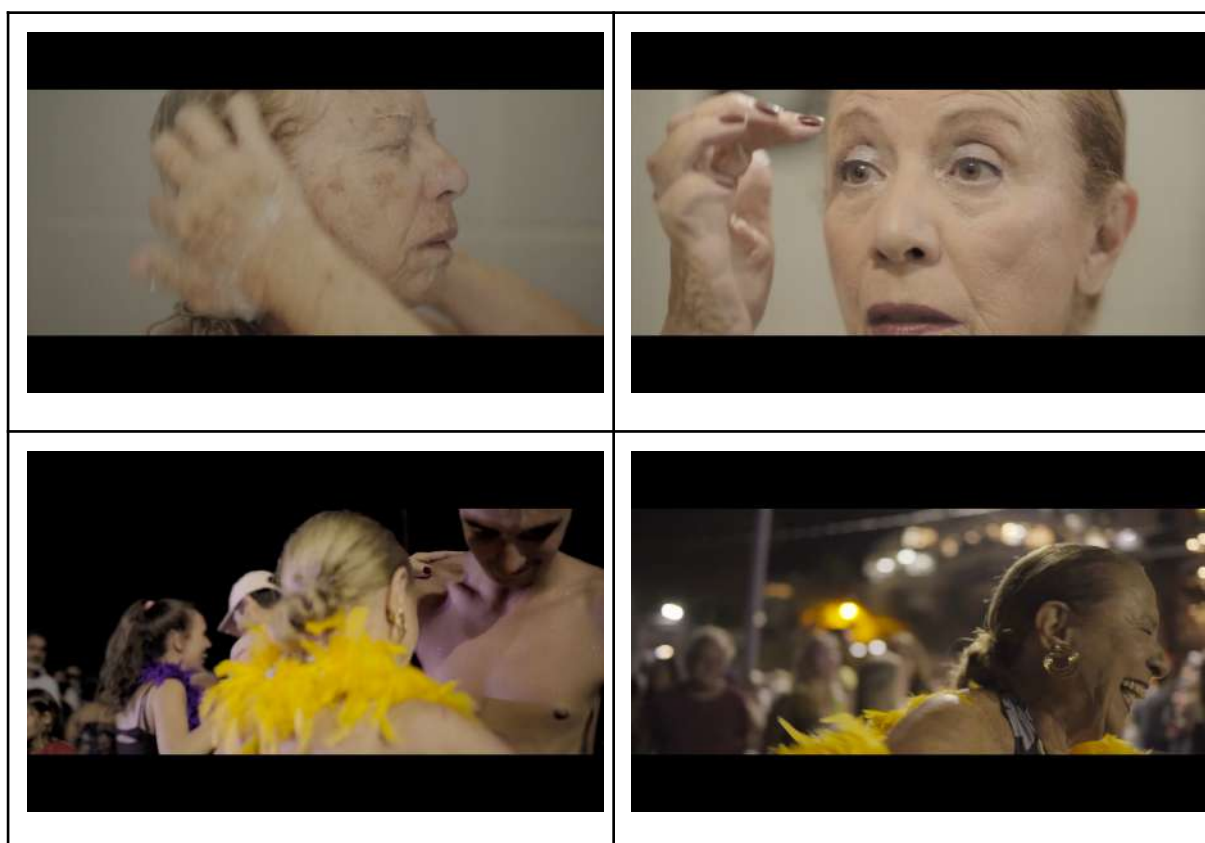


Figura 32 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:55:53 e 00:57:03.
Fonte: filme *Eneida*

Uma imagem que percorre uma ponte em Nova Iorque abre a próxima sequência do filme. De forma inusitada, rompendo com o agito do carnaval de

Caiobá, uma nova localidade é adicionada ao filme. Em seguida, planos de judeus ortodoxos pelas ruas da cidade estadunidense dão pistas do motivo do deslocamento geográfico da obra. Sobre as imagens, Heloísa, em áudio de uma ligação, ou mensagem de voz, conta que está na cidade e que aconteceu uma coincidência. No mesmo áudio, um homem explica que é muito próximo de Ariel, marido de Maísa, e que conhece um rabino muito próximo da família.

Corta para um plano de uma cadeira na chuva, à noite, no que parece ser um pequeno quintal. Em seguida, vemos um close de Heloísa digitando no celular, com um áudio que pontua a ação. Corta para o rosto de Heloísa dirigindo um carro com óculos espelhados. Corta para o rosto de um rapaz que escuta uma explicação de Heloísa. Ao contrário de trechos nos quais pouca coisa acontece, nesse curto espaço de tempo, em poucos cortes, a diretora apresenta um fato novo, uma coincidência extraordinária, novos personagens em um percurso que vai de Nova Iorque a uma praça de alimentação em São Paulo. Talvez seja uma estratégia de montagem, aumentar o ritmo conforme a narrativa se aproxima do final e da insinuação da possibilidade de um encontro. É uma forma de encaminhar para um clímax narrativo.

Em *Construindo Pontes* também foi possível perceber essa lógica, quando no terço final do filme os acontecimentos se intensificam em ritmo e potência narrativa. Na sequência de *Eneida*, o rapaz, que parece ser um amigo de Heloísa, se coloca à disposição como membro da comunidade judaica paulistana para contribuir com a busca da família. A filmagem da cena segue o modelo tradicional do plano e contraplano no qual os personagens estão frente a frente e duas câmeras cruzadas captam o diálogo. É uma forma de filmar que ainda não havia sido usada no filme, pois as demais cenas de diálogos foram captadas de formas alternativas.

Um plano aberto, estático, de uma casa com um quintal fechado e coberto por plantas trepadeiras abre uma nova cena do bloco. Um som de telefone indica uma ligação que vai acontecer. Eneida atende e Heloísa lhe conta sobre o desdobramento da descoberta que fez em Nova Iorque.

Corta para um judeu ortodoxo andando na rua. Em seguida, um close de Heloísa que dirige um carro e fala com Eneida pelo viva voz do telefone. No plano seguinte, feito de dentro do carro por uma câmera igualmente estável apontada para o pára-brisas molhado, é possível reconhecer a Avenida Paulista em um final de tarde chuvoso. O carro avança, fazendo uso da beleza urbana da cidade para

preencher a cena com estímulos visuais. Heloísa conta como foi o encontro com o rabino que é próximo da família de Maísa, relatando que o líder religioso se dispôs a ajudá-la. A ligação encerra e um novo plano, feito com câmera na mão, fechado no espelho retrovisor, encontra os olhos de Heloísa.



Figura 33 – Imagem do filme *Eneida* entre 00:58:28 e 01:06:15.
Fonte: filme *Eneida*

Outro momento pontualmente poético é quando Heloísa Passos lança mão de uma imagem de outro contexto visual, até então inédito no filme, combinando-a com sua narração oral na qual pondera sobre tradições religiosas. É uma imagem de pássaros brancos em um céu azul luminoso, gravada em suporte digital mais antigo (Câmera Canon 5D), no formato de tela 4:3. A diretora discorre sobre a tradição da religião judaica ortodoxa, a respeito do ritual Kaparot, que acontece um dia antes do Yom Kippur, no qual a pessoa repete a frase “essa é a minha mudança” três vezes. A ideia é que a pessoa, durante um dia, pense no que fez de errado e se comprometa a mudar. A diretora faz um paralelo com a sua própria prática espiritual ligada a uma religião de matriz africana, na qual as palavras ditas são essas: “Eparrei Oyá, senhora dos ventos, Oya, ventania que balança as folhas das árvores, Mojubá, trago o vento da mudança, Eparrei Oyá”.

Um aspecto interessante a se observar é que a imagem é solar, repleta de

pássaros brancos, formando uma figura muito clara, beirando a super exposição fotográfica, o que contrasta com as cenas anteriores, menos iluminadas e até um pouco obscuras. Trata-se de um bom exemplo de ataque poético, uma vez que se constroi uma reflexão através da combinação de imagem e palavra falada, em uma pausa na narrativa, que objetivamente aprofunda um momento decisivo da jornada de Eneida e Heloísa.



Figura 34 – Imagem do filme *Eneida*, momento 01:06:36.
Fonte: filme *Eneida*

A cena inicia com Eneida, atrás de um vidro com reflexos do muro com trepadeiras, pintando as unhas. O som indica que Heloísa entra em casa e avisa que o rabino respondeu. O som da voz do rabino (ou do ator que interpreta a mensagem) surge e através de um *jump cut* (corte para o mesmo plano ou similar) inclui Heloísa na cena, sentada ao lado de Eneida. A mensagem avisa que o rabino está tentando encontrar Maísa, causalmente, para conversar. A mensagem é vista como um sinal de esperança. O plano seguinte traz uma composição simétrica e estética, no qual Eneida e Heloísa tomam sol sentadas em cadeiras espreguiçadeiras. Uma música instrumental positiva e agradável toma conta, motivando o corte para uma imagem em movimento, que remete a ideia de deslocamento.

Um close de Heloísa com vegetação ao fundo abre uma nova cena. Heloísa

conta que o rabino ligou e que Maísa aceitou encontrar a mãe. Um plano médio de Eneida revela sua presença. Estão no parque onde outras cenas de diálogo entre as duas foram filmadas. A reação de Eneida diante da notícia é muito forte e emocional. Mãe e filha se abraçam. Um close da ação ressalta a emoção das personagens, que riem e choram ao mesmo tempo. Um plano aberto das duas sentadas em um muro de pedras fecha a cena.

Um plano de Heloísa e Eneida sentadas no banco de trás de um carro em movimento, à noite, abre a nova sequência. No canto do quadro é possível ver as flores que Eneida carrega no colo. Em contraste com a cena anterior, eles estão em silêncio, enquanto as luzes da cidade pintam seus rostos, imprimindo um momento de tensão no filme. Corta para uma visão parcial da entrada do prédio de Maísa filmado por uma câmera levemente instável. O porteiro autoriza a entrada. Heloísa volta para o carro e a câmera perde o foco tentando encontrar o ponto de foco da cena. Isso é aproveitado para iniciar uma fusão para a próxima cena.



Figura 35 – Imagem do filme *Eneida* entre 01:08:23 e 01:10:04.

Fonte: filme *Eneida*

Em fusão, ocorre uma transição para uma imagem desfocada. Toca uma música extra diegética, com características judaicas, semelhantes à música do início

do filme. A imagem entra em foco, trata-se de um carrossel em movimento. A câmera se afasta vagarosamente, em um movimento de *travelling out*. A imagem foi gravada em mais de 24 quadros por segundo, gerando uma exibição em câmera lenta. No carrossel, familiares de Heloísa, apresentados durante o filme, ocupam os brinquedos, inclusive a própria diretora. Também surgem personagens desconhecidos, caracterizados como judeus ortodoxos, que, aparentemente, são o segmento que estava afastado do convívio da família. Na trajetória do filme, essa cena representa uma espécie de redenção, pois acontece logo após o momento em que Heloísa Passos comunica à Eneida que Maísa aceitou encontrar-se com a mãe. A cena pouco ou nada esclarece sobre o que aconteceu ou vai acontecer. Trata-se de um momento lúdico, carregado de significados, como o próprio carrossel - símbolo de infância e alegria - e, no mesmo local, pessoas com artigos de vestuário típicos dos judeus ortodoxos. É uma construção cinematográfica planejada, pois não se trata de uma situação cotidiana captada pela câmera. Inclusive, os personagens principais olham diretamente para a câmera, o que acontece raras vezes durante o filme, mesmo em se tratando de um documentário, formato no qual não se pressupõe o respeito à convenção da quarta parede.



Figura 36 – Imagem do filme *Eneida* entre 01:11:02 e 01:12:17.

Fonte: filme *Eneida*

3.5. O fim

Ainda sobre a cena do carrossel, um som de toque de telefone vai sendo ouvido enquanto o volume da música vai baixando. Sobre uma imagem desfocada da janela do carro, Eneida avisa por telefone que está descendo. Uma rápida conversa de Heloísa com Maísa acontece no áudio do filme. Heloísa e Eneida entram no carro. “Nada feito”, diz Eneida. Heloísa pergunta e Eneida apenas responde: “Ela não aceitou”. Quando Eneida fecha a porta, corta para a imagem do carro em movimento (*jump cut*) e as luzes da cidade iluminam o rosto de Eneida. Uma imagem da rua em movimento fora de foco fecha o filme. O título surge outra vez sobre essa imagem. Uma música triste toma conta. Uma guitarra melancólica rasga a cena. O tema musical evolui para a música judaica recorrente no filme.

O final é frustrante, Heloísa não consegue construir uma nova ponte entre sua mãe e sua irmã mais velha. O sucesso da empreitada do filme anterior não se repete desta vez.

Entendendo como uma obra que se relaciona com a ideia de filme de busca, conceito esboçado por Jean Claude Bernardet (2005) a partir dos documentários como *Passaporte Húngaro* (2001) e *33* (2002), a imprevisibilidade do final é parte fundamental de uma narrativa desta natureza. Afinal, o reencontro com Maísa nunca esteve garantido, muito embora a engenhosidade de Heloísa em avançar na busca e os genuínos sentimentos de Eneida, evidenciados pela poesia cinematográfica da diretora, indicassem que um final feliz seria possível.

O final que contraria as expectativas por um desfecho positivo é justamente a característica fundamental do documentário, que é ser uma asserção sobre o mundo histórico. Ou seja, se essa é a realidade desta jornada, ela precisa ser objetivada no filme de alguma forma, independentemente da vontade da própria autora do filme que, obviamente, deseja um destino diferente.

É interessante pensar, ainda, que o filme poderia não ter sido finalizado ou publicado diante da negativa de Maísa em reatar com a família. Para além da ideia do êxito do fracasso, desenvolvida por Ilana Feldman, na qual o desfecho negativo é o pilar da narrativa documental brasileira, me refiro à potência da realidade jurídica da relação, na qual um embargo processual pudesse neutralizar a produção definitivamente. Quanto a isso, Heloísa, se revela habilidosa também no papel de

produtora, ao realizar o filme de tal forma que a privacidade da personagem buscada seja preservada ao ponto de não implicar a produção em questões jurídicas sensíveis.

Muito além do “êxito do fracasso”, o desfecho real e não o desejado pela diretora e por sua mãe, na montagem final, realça a potência da cena que a antecede, a do carrossel. Heloísa utiliza a sua autonomia criativa como diretora para realizar o final sonhado por elas, de forma poética e fantástica. Na cena, a sensação da reunião é realizada e, de certa forma, eternizada como obra de arte real e concreta. A asserção sobre o mundo histórico é um elemento imperativo no gênero documental, mas as possibilidades de criação cinematográfica estão à disposição da diretora para bem esculpir a narrativa a fim de criar uma nova realidade: um documentário pessoal, autoral e artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises apresentadas sobre os documentários autobiográficos objeto dos capítulos anteriores torna-se possível refletir sobre a obra de Heloísa Passos em relação às teorias de cinema, bem como traçar características em comum entre seus filmes e estabelecer alguns parâmetros estilísticos em sua forma de realizar o cinema.

Primeiramente, é imprescindível ressaltar a coragem e disposição de Heloísa ao enfrentar questões familiares difíceis e traumas pessoais profundos diante da câmera, em seus dois primeiros documentários longos metragens como diretora. Ela poderia ter optado por realizar filmes de ficção, uma vez que tem vasta experiência neste campo também, ou, ainda, realizar um documentário sobre outro tema, como já o fez anteriormente. No entanto, Heloísa escolheu situar-se no campo do documentário autobiográfico o que, por si só, já é um ato de bravura, uma vez que é difícil pensar em algo mais autoral do que explorar a própria intimidade. Além disso, embora seja uma característica comum a esse gênero, a de ter familiares como objeto do documentário, a cineasta paranaense embarca de forma definitiva em duas complexas jornadas de exploração de seu universo interior. Entretanto, embora haja uma dificuldade em lidar com a própria intimidade, há também uma recompensa no aspecto artístico, pois se trata de uma matéria prima muito rica e potente, como no âmbito pessoal, uma vez que questões passadas podem ser revistas e ressignificadas.

O cinema gera muitos encontros, né? Se você está aberta a isso. E eu acho que usei a ferramenta do cinema para me aproximar do meu pai e me reaproximar dele e poder olhar para a minha mãe de outra forma, para poder olhar para a minha mãe e reconhecê-la de outra forma (PASSOS, 2025).

Em linhas gerais, *Construindo Pontes* (2017) é um filme de aproximação entre personagens que estão em frente à câmera, enquanto *Eneida* (2022) é um filme de busca por uma personagem que está objetivamente fora do alcance da produção da obra. Refletindo sobre a relação da cineasta com seus filmes e a diferença da abordagem entre eles, é possível observar que, no caso de *Construindo Pontes* (2017), Heloísa trava dupla batalha: por um lado, sobre questões políticas em que se contrapõe às posições de seu pai; por outro, uma questão íntima da diretora, qual seja, sua orientação sexual, origem do desentendimento entre eles. No entanto, esta

última questão, especificamente, parece já estar resolvida por ocasião da feitura da obra, uma vez que Tina Hardy, sua companheira, figura no filme de forma integrada à família, tendo, ainda, colaborado com boa parte da produção e trabalhado também na edição. O tempo se encarregou de mudar pelo menos uma opinião radical de Álvaro, demonstrando que esse personagem foi capaz de tomar atitudes extremas motivado por uma ideia equivocada.

De fato, no filme, o que realmente reforça a diferença de opiniões entre pai e filha é o cenário político do momento da realização da obra. Mesmo tendo sido prejudicado pela forma como o país se desenvolveu, pois Álvaro fracassou quando tentou empreender por conta própria, provavelmente porque não tinha como competir em um mercado monopolizado por poucas empresas empreiteiras, o patriarca não consegue enxergar como o projeto de país que tanto defende é o mesmo projeto que atropela o sonho dos trabalhadores de todos os níveis. Heloísa faz a crítica ao "milagre econômico", que no campo discursivo é sedutor, mas na vida prática do brasileiro de classe média está representado no fracasso do pai. Há uma ironia nessa situação, uma vez que é a diretora quem tenta elucidar o insucesso como consequência de um processo mais amplo, e assim levá-lo a uma certa redenção, mas ele não consegue assimilar por não conseguir contornar sua visão de mundo equivocada e cristalizada. Tanto é assim que ele se mostra incapaz de enxergar, diante da condução coercitiva de Lula em março de 2016, as pistas de que a história pode se repetir.

O trecho final do filme, no qual Heloísa e Álvaro viajam juntos, é bastante elucidativo do ponto de vista narrativo, uma vez que a desavença entre os dois parece se desfazer, aos poucos, diante da parceria firmada em busca do melhor final para o filme. Quando o final da diretora fracassa, uma vez que Álvaro não sente empatia alguma pelo que está submerso nas águas da inundação de Sete Quedas, é ele quem propõe o final que realmente funciona para fechar o filme. Eles encontram um objetivo comum, capaz de amenizar suas diferenças. Como em um grande ciclo histórico, Heloísa retorna às Sete Quedas (ao local e ao hotel de mesmo nome), introduzido no início do filme, e ressignifica esse tema ao encontrar a ponte impressionante que seu pai ajudou a construir. Mesmo que cada personagem tenha uma experiência diferente diante do trem que passa - Heloísa fica maravilhada com a beleza do trem passando diante do pôr do sol enquanto Álvaro está encantado com a capacidade industrial de transporte do trem de cargas - é uma

espécie de redenção compartilhada, pois ambos foram recompensados pelo esforço de buscarem juntos um final para o filme. Ainda que cada um olhe para o que lhe interessa, Heloísa frente à experiência estética, Alvaro deslumbrado com o maquinário da expansão capitalista, a cena mostra que dois pontos de vista tão diferentes podem coexistir sem estar em confronto o tempo todo. Inclusive, é a colaboração entre eles que leva a esse resultado tão satisfatório. Enfim, trata-se de uma reaproximação e reconciliação entre os dois personagens que estão diante das câmeras. Em última instância, o que os une é o cinema, o cinema de Heloísa: “Desde que eu vivo no mundo, é o momento em que eu mais convivi com o meu pai, fazendo o filme” (PASSOS, 2025).

Já em *Eneida* (2022), não há uma desavença entre as protagonistas do filme, a diretora e sua mãe. Pelo contrário, desde as primeiras cenas após o título do filme, Heloísa demonstra carinho e intimidade com sua mãe, algo raro em seu filme anterior. Neste caso, a personagem, objetivo da reaproximação, está fora do alcance da câmera, o que exige diferentes estratégias de representação. Embora a relação com Maísa seja obviamente diferente para elas - uma é mãe e a outra é irmã - a dupla trabalha em conjunto, Heloísa pensando e executando estratégias de aproximação e Eneida alinhando palavras de reconciliação. No entanto, embora Heloísa seja incansável na procura por novas formas de se aproximarem de Maísa e Eneida seja muito clara ao reiterar seu amor incondicional de mãe, a busca fracassa e o objetivo não é atingido. Mais uma vez, como no projeto do filme anterior, Heloísa tem que encontrar um rumo para um novo final possível. E a escolha de colocar em evidência a força da mãe, a cena do vôlei, a cena do carnaval, a carta na qual pede perdão (mostrando que ela percebeu que só o seu amor incondicional não era o suficiente para a filha aceitá-la) são escolhas importantes nesse trecho final da narrativa. A mãe é forte e suporta a perda, suporta o próprio filme. Mas no passado ela foi "frágil" ao não se pronunciar contrária à briga dos homens. Ela deixou a filha ser levada pelo genro, na fratura familiar. Ela demorou muito tempo para lutar contra isso e tentar reverter a situação. E a vida não é possível de ser revertida.

O desfecho amargo, inclusive, poderia ter sido motivo de cancelamento do projeto, uma vez que não é o final desejado nem pelas personagens e nem pelo espectador que acompanha a jornada. Inclusive, o fato de a produção não ter contato direto com Maísa implica em decisões complexas em torno da exposição desta história, uma vez que envolve pessoas que fazem parte da narrativa, mas não

chegaram a consentir com a publicação da obra. Embora o resultado da busca não tenha sido o desejado, Heloísa ressalta o saldo positivo de se arriscar em uma obra auto referenciada envolvendo a própria família: “Minha mãe passa a vir para São Paulo, eu passo a ir para Curitiba. Eu vou com frequência, mas eu passo a ir com mais frequência ainda” (PASSOS, 2025).

O papel dos personagens principais nos filmes também é diferente. Álvaro Passos interfere na realização da obra, emite opiniões, oferece conselhos e sugestões. Eneida vive a sua busca, como se o filme apenas acompanhasse a sua jornada, sem demonstrar preocupação com a realização da obra. Enquanto Álvaro é um construtor, Eneida é a estrela de seu próprio drama.

São filmes irmãos, sobre uma mesma família, realizados pela mesma diretora, sobre o seu pai e sua mãe, em um curto espaço de tempo. Porém, são essencialmente diferentes, pois as narrativas que os guiam são diversas e pedem abordagens mais apropriadas e específicas para cada obra por parte da diretora.

Outro aspecto que se sobressai ao analisarmos a obra autoral de Heloísa é a forma como ela realiza seus filmes. Para tal, vamos propor uma comparação de seu estilo com o do diretor argentino Andrés Di Tella, uma vez que é uma referência importante para Heloísa e ambos realizaram filmes sobre os seus pais. Ao analisar os filmes do diretor argentino constatamos que o estilo do cineasta segue uma linha de documentário observativo, no qual o operador de câmera filma Andrés em suas conversas e encontros com diferentes personagens. Trata-se de uma câmera na mão que vai desvendando uma história, que Andres não sabe bem qual é. O estilo assumido pelo diretor causa a ilusão de que está atrasado em relação ao ritmo de sua própria obra, lembrando a forma como João Gilberto, músico da Bossa Nova, executava suas músicas. Trata-se de um estilo que causa estranhamento, mas, no decorrer da obra, a narrativa se articula de forma fluida e a história vai sendo contada despretensiosamente.

Nos filmes de Heloísa, por sua vez, tudo parece muito bem calculado: os enquadramentos, o ritmo de montagem, a fotografia. Tal abordagem denota uma direção autoral muito ligada à técnica, resultado de anos de trabalho como diretora de fotografia. Esse rigor dialoga de forma interessante com a ideia de Maya Deren a respeito da câmera como um dispositivo de criação artística.

A arte se distingue de outras atividades e expressões humanas por essa função orgânica da forma na projeção da experiência imaginativa na

realidade. A relação entre o instrumento e a forma — a unidade entre eles — é clara o suficiente na pintura, onde a forma da pintura é uma só com a tinta e o pincel; ou na poesia, onde a forma é uma só com as palavras. No entanto, pensar no mecanismo do cinema como uma extensão das faculdades humanas é negar a vantagem da máquina. Toda a emoção de trabalhar com uma máquina como instrumento criativo reside, ao contrário, no reconhecimento de sua capacidade para uma dimensão de projeção qualitativamente diferente. O instrumento (e com isso me refiro tanto à câmera quanto à edição do filme) deixa de ser um transmissor passivo e ajustável de decisões formais, tornando-se um fator ativo, contributivo e formativo (DEREN, 2005, p.25)²⁰.

Ou seja, Heloísa não só assume a capacidade ativa da câmera ao projetar sua imaginação na realização de sua obra como domina de forma minuciosa essa característica.

A composição é um lugar interessante, aí ele vai ficar, vai ficar para sempre, você vai montar o filme e vai ficar para sempre esse quadro, é um quadro, você está fazendo quadros, você está falando de enquadramento, você está fazendo quadros, então esse cuidado de como enquadrar sem ficar estetizando o personagem ou deixando ele mais heroi ou menos heroi, que não é sobre isso, mas deixando ele o mais humano possível no lugar dele, para mim essa busca é em qualquer filme, em qualquer filme (PASSOS, 2025).

Por outro lado, Heloísa defende a construção de um quadro no qual os personagens possam transitar, evitando uma interferência tão direta que quebre a possível naturalidade da cena.

Para mim, não que seja uma busca da câmera perfeita o tempo todo, tem horas que a câmera está ali e está acontecendo, você não tem como mudar, é ali que está, é isso que está acontecendo, o que interessa é a pessoa, o que interessa é que a pessoa se sinta confortável e que as coisas aconteçam na câmera. Eu não posso estar atrapalhando o próximo minuto, eu não posso atrapalhar o próximo minuto, mas eu posso estar sempre compondo (PASSOS, 2025).

Um tipo de cena recorrente em ambos os filmes é quando um diálogo entre Heloísa e o personagem acontece dentro do carro em movimento. Em *Construindo Pontes* (2018), essa forma de filmar se concentra no terço final do filme, no qual ela e Álvaro viajam até o deserto d'água e, em seguida, até a ponte que o engenheiro construiu. É valiosa a forma como a diretora, desde o início, propõe enquadramentos interessantes, que revelam a sua relação com o personagem e dão a dimensão do movimento e do deslocamento. Também é rica a variedade de planos diferentes que

²⁰ Art is distinguished from other human activities and expression by this organic function of form in the projection of imaginative experience into reality. The relationship of the instrument to the form—the oneness between them—is clear enough in painting, where the form of painting is one with the paint and brush; or in poetry, where the form is one with the words. But to think of the mechanism of the cinema as an extension of human faculties is to deny the advantage of the machine. The entire excitement of working with a machine as a creative instrument rests, on the contrary, in the recognition of its capacity for a qualitatively different dimension of projection (DEREN, 2005, p.25).

Heloísa extrai da cena, mudando a câmera de posição, encontrando novos enquadramentos para a mesma disposição dela e do personagem dentro do carro. Inclusive, é preciso ressaltar a dificuldade técnica dos enquadramentos utilizados pela diretora, uma vez que a câmera é posicionada fora do carro, certamente com equipamentos apropriados e seguros, mas que, de qualquer forma, exigem conhecimento e habilidade técnica para a execução correta. Esses posicionamentos permitem composições interessantes, nas quais, além dos personagens, também céu, estrada e reflexos nos vidros do carro fazem parte do enquadramento, ampliando a riqueza visual de cada enquadramento.

Em *Eneida* (2022), a primeira cena pós-título do filme já é um plano da protagonista dentro de um carro em movimento, filmado por dois pontos de vista diferentes. Na sequência do filme, essa abordagem se repete inúmeras vezes, o carro como local de conversas estratégicas, de memórias e também afetivas, entre Heloísa e Eneida. No entanto, esse recurso é utilizado quando as personagens estão na cidade de São Paulo porque, quando estão em Curitiba, cidade onde mora Eneida, as conversas acontecem em um parque local. Isso não está explícito no filme, mas é possível observar e supor que a maior metrópole do país, que exige que seus ocupantes passem longos períodos se deslocando em automóveis inspire que longas conversas possam acontecer durante esses deslocamentos. Também é a cidade onde vive Maísa, a filha perdida, local onde as personagens precisam travar batalhas para avançar na busca a que se propuseram. Enquanto, em Curitiba, uma capital um tanto quanto pacata, distante do “campo de batalhas”, as conversas acontecem em ambiente tranquilo e, geralmente, tratam de temas menos urgentes mas igualmente profundos, evocando memórias e tratando de temáticas delicadas, como o machismo que oprimiu Eneida em toda a sua vida.

Assim, é possível esboçar uma lista de características estilísticas da cinematografia de Heloísa Passos: efeitos de projeção de imagens de arquivo em cenários contemporâneos para conectar passado e presente; conversar em carros em movimento como forma de dinamizar e enriquecer os diálogos; texto em *voice over* ou fora de quadro acompanhando imagens do pára-brisas do carro como variação estética da narrativa; enquadramentos estratégicos e rigorosos; câmeras fixas, até mesmo nos carros; multiformatos audiovisuais provenientes de diferentes câmeras de gravação.

Retomando o dispositivo teórico desenvolvido por Maya Deren, é interessante observar como a construção dos filmes constantemente lança mão de momentos horizontais, no qual a narrativa avança, e verticais, no qual reflexões poéticas são o objetivo da cena. Porém, ao passo que alguns recursos cinematográficos se repetem em ambos os filmes, como a inserção de material de arquivo em imagens captadas pela produção, outras soluções estão mais ligadas a uma ou outra obra.

Em *Construindo Pontes* (2022), as inserções poéticas são feitas, em sua maioria, através da edição que, em meio aos blocos mais narrativos, intercala cenas contemplativas: imagens de Álvaro dedicado a tarefas desprezíveis; paisagens da destruição, como o lago da inundação e torres de energia desoladas; planos externos e internos da Represa de Itaipu. O filme também conta com a sobreposição de imagens, construindo momentos poéticos potentes, como as fotografias da violência militar sobre as águas da submersão e as famílias em momento de lazer, incrustadas no elevador da Usina de Itaipu.

Já em *Eneida* (2017), Heloísa realiza ataques verticais (poéticos) ao construir cenas, de forma que o *mise-en-scène* supera a ideia de um mero registro da realidade cotidiana. Um exemplo é o momento em Eneida quebra a sua rotina cotidiana ao participar do carnaval em Caiobá. Embora o carnaval de rua não seja uma proposta da produção, a cena toda, que inclui o ritual de preparação da protagonista e, depois, sua diversão ao desfrutar da festa popular, é uma proposição da direção do filme, pois, por mais natural que seja, se trata de uma situação criada para ser registrada pela câmera do filme. Já a cena do carrossel pode ser tratada como uma produção à parte, pois foi totalmente criada e produzida para o filme, não sendo um acontecimento do mundo histórico familiar. Heloísa, como artista, interfere na realidade a ser captada ao pensar, planejar e executar os modos e as condições de captação pela câmera, deixando pouco ou quase nada ao acaso.

Retomando um exemplo de Maya Deren, a teórica aponta os monólogos das peças de Shakespeare como ataques poéticos em meio à narrativa linear da obra. Nos filmes de Heloísa, é possível identificar algumas cenas que funcionam como monólogos: o elevador de Itaipu, as suas famílias incrustadas em suas entranhas; o redentor carnaval de Eneida; e o carrossel familiar dos sonhos de Eneida e Heloísa. No caso de *Construindo Pontes*, trata-se de uma poesia intelectual, uma construção vertical, lembrando uma instalação de vídeo, ao combinar imagens. Já os monólogos de Eneida são mais poéticos e lúdicos. Eneida no carnaval é uma poesia

imprevisível, espontânea, real. Já o carrossel é o final sonhado, por isso tem algo onírico, lírico, e uma atmosfera que lembra um sonho bom.

Outro aspecto a ser ressaltado é que, para escrever sua poesia cinematográfica em *Construindo Pontes* (2017), Heloísa trabalha mais com materiais de arquivo e edição, e, em *Eneida* (2022) a diretora faz uso de sua experiência com ficção para planejar e produzir cenas que lhe servem como representação objetiva e real daquilo que é subjetivo e abstrato.

De forma geral, é possível tomar como guia o fluxo de criação proposto por Maya Deren, no qual o artista parte de sua experiência real para criar uma nova realidade capaz de gerar novas experiências, para entender o processo autoral de Heloísa Passos. A diretora parte de suas amplas e profundas experiências íntimas com sua família para então elaborar, através do processo criativo, que inclui o seu vasto repertório prático, e realizar duas obras de arte cinematográficas, capazes de gerar novas experiências quando postas em relação com os espectadores, dentro de um modelo de exibição social e historicamente pré-estabelecidos. Inclusive, para Maya Deren, “na verdade, a emoção destilada e experiencial de um incidente é mais universal e atemporal do que o incidente em si” (DEREN, 2015). Ou seja, uma experiência processada e objetivada pelo trabalho criativo da artista é algo que se torna público, deixando de ser um incidente individual e passando a ser uma realidade socialmente acessível.

A partir disso, também é interessante observar que ainda existe uma nova experiência a ser notada: a da artista com o resultado concreto de seu trabalho. Na entrevista realizada, Heloísa demonstra que a imersão em seu próprio universo particular lhe trouxe inúmeras reflexões em torno de sua realização artística e também como indivíduo que lida com questões familiares durante sua vida:

E eu consegui fazer um filme onde eu consigo construir pontes, o nome já diz, e trazer respeito, trazer respeito a um tema tão delicado dentro de uma família [...]. Então, eu acho tão difícil fazer um filme desse e no momento da feitura, você não se pergunta para você o que você está fazendo, ele é tão importante, você está tão envolvida, você só vai saber depois. Então, hoje, para mim, esses dois filmes, eu acho que eles me levam a um... eu não vou dizer envelhecimento, porque eu tenho 57 anos, vou fazer 58 anos, mas eles me levam para entrar em uma nova década quando eu tiver 60 anos de uma forma muito... com uma energia muito boa. Porque eu enfrentei e consegui, através da arte, o poder da arte, mexer em coisas tão difíceis (PASSOS, 2025).

Da mesma forma, no âmbito profissional, em relação à produção e ao mercado brasileiro de cinema, Heloísa enxerga sua realização como um marco em sua carreira:

Então, para mim, é muito bom como artista eu poder conseguir falar das minhas coisas com tanta facilidade, porque isso me fortifica. Fortifica como mulher. Eu sou de uma geração onde pouquíssimas mulheres, raríssimas mulheres, trabalhavam no departamento de fotografia [...] Então, de algum jeito, junto... Claro, a Katinha, a Kátia (Kátia Coelho), é pioneira, mas, de algum jeito, eu também sou pioneira como fotógrafa de longa-metragens no Brasil. Então, eu acho que fazer esses filmes era uma necessidade minha como artista para me preparar para um estado de leveza, para me encarar nesse estado de dureza que a gente já vive há muitos anos, mas com uma certa idade que já tenho (PASSOS, 2025).

Nessa declaração, a palavra “necessidade” indica uma determinação interna de Heloísa como artista em lidar com a delicadeza de um tema interior quase como um rito de passagem que resulta em um amadurecimento pessoal e profissional. De fato, uma diretora de cinema que se permite reviver e retratar traumas particulares em frente à sua câmera carrega a articulação entre autoconhecimento, noção de sua formação emocional e psicológica e compreensão de suas origens familiares. Para um cineasta, a realização de um documentário autobiográfico, subjetivo, em primeira pessoa, é, certamente, uma das experiências autorais mais desafiadoras e exigentes que esse artista pode se propor.

Ao percorrer a filmografia de Heloísa Passos, fica evidente que sua obra combina, de maneira engenhosa e criativa, autobiografia, poesia e rigor cinematográfico. Seus longas-metragens consolidam-se como contribuições fundamentais não apenas para a tradição do cinema em primeira pessoa, mas para a própria linguagem fílmica — transformando o olhar documental em um gesto artístico que realiza, com rara sensibilidade, a subjetividade de maneira objetiva. Seja pela força das imagens, pela construção sensível das cenas ou pela capacidade de dialogar com o espectador em um registro ao mesmo tempo íntimo e universal, sua obra deixa claro que a verdade do cinema não reside apenas no que é filmado, mas em como a experiência humana é poeticamente revelada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Ana; MOURÃO, Maria Dora Genis. Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil In: REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v.2, n.2 (2013) Rebeca 4: São Paulo/SP. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.308>. Acesso em: 10 fev, 2025.

BATISTA, Natália Cristina. 1964-2014: uma análise crítica historiográfica do Regime Militar brasileiro (1964-2014) resenha crítica do livro “1964: História do Regime Militar Brasileiro” de Marcos Napolitano (editora Contexto, 2014). Cadernos de História, Belo Horizonte, v. 15, n. 22, p. 209–215, 2014. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/cadernoshistoria/article/view/7505>.

BELLO, Enzo et al. Operação Lava Jato: ideologia, narrativa e (re) articulação da hegemonia. Rev. Direito e Práxis, Rio de Janeiro, Vol. 12, N. 3, 2021, p. 1645-1678. Disponível em scielo.br/j/rdp/a/HyCbvWSs4mNxc5fBTxhm4Hr/?format=pdf&lang=pt
Rev. Direito e Práx., Rio de Janeiro, Vol. 12, N. 3, 2021, p. 1645-1678. Enzo Bello, Gustavo Capela e René José Keller DOI: 10.1590/2179-8966/2020/53884| ISSN: 2179-8966

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora Genis; LABAKI, Amir (orgs.). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 142 - 156.

BRUSS, Elizabeth, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, texto publicado no livro *Essays Theoretical and Critical*, editado por James Olney, Princeton University Press Princeton, New Jersey, 1980.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira; DA MOTTA BRANDÃO, Rafael Vaz. A construção da usina hidrelétrica de Itaipu durante a ditadura: Violações de direitos e favorecimento a grandes grupos econômicos. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 77, p. 7-34, 2023.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/61481>. Acesso em: 7 de março de 2024.

DEREN, Maya. El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Tradução de Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015.

DEREN, Maya. Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren. Nova Iorque, McPherson & Co, 2004.

DEREN, Maya. Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas. Film Culture, n. 29, p. 55-63, 1963. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html. Acesso em: 3 de fevereiro de 2024.

DOS SANTOS, Ana Paula. História oral e memória: uma abordagem acerca da construção da hidrelétrica de Itaipu. *Patrimônio e Memória*, v. 1, n. 2, p. 188-193, 2007. <http://200.145.164.4/index.php/pem/article/viewFile/203/433>

FELDMAN, Ilana. O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo. "Teia 2002 – 2012". Org. André Brasil. Belo Horizonte: Teia, 2012. Disponível em:

https://www.academia.edu/28830699/O_%C3%AAxito_do_fracasso_notas_sobre_o_document%C3%A1rio_brasileiro_contempor%C3%A2neo_Teia_2002_2012_Org_Andr%C3%A9_Brasil_Belo_Horizonte_Teia_2012. Acesso em: 26 de julho de 2025.

FERRO, Fernanda I. A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren [livro eletrônico], 1. ed. - Araraquara, SP: Letraria, 2023.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

HARDY, Tina. Entrevista concedida a Fernando Coelho. 25 maio, 2025.

IMDB. Heloísa Passos. Internet Movie Database, [s.d.]. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/name/nm0664941/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_1_nm_2_in_0_q_Heloisa%2520passos. Acesso em: 21 mar. 2025.

MENDONÇA, Thaíse. Processo de Criação e Intimidade em Dissenso no Documentário Construindo Pontes (2017) de Heloísa Passos. Dissertação de mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. Nunca fomos tão felizes: o milagre econômico e seus limites. In: 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

PORTUGES, Catherine. 1988, Seeing Subjects: Women Directors and Cinematic Autobiography, texto publicado no *Theorizing Women's Autobiography*, editado por BRODZKI, Bell e SCHENCK, Celeste; Ithaca e Londres, *Cornell University Press*, 1988.

PASSOS, Heloísa. Entrevista concedida a Fernando Coelho. 27 jan, 2025.

PASSOS, Heloísa. ABC,DAFB. Disponível em: www.heloíapassos.com. Acesso em: 15 fev. 2025b.

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

PORTA CURTAS. Heloísa Passos: Viva Volta. [s.d.]. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=Heloisa_passos. Acesso em: 10 fev. 2025.

SEED PR. Heloísa Passos lança "Caminhos da Escola Paraná", no Cinevídeo. [17/12/2007]. Disponível em:

<http://www.filmes.seed.pr.gov.br/modules/noticias/makepdf.php?storyid=76>. Acesso em: 8 fev. 2025.

RAMOS, Fernão. Mas afinal... o que é mesmo documentário? Senac, São Paulo, 2008.

SCHMITT, Judite Veranisa et al. Os atingidos por Itaipu: história e memória. Oeste do Paraná, décadas de 1970 a 2000. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2008. <https://tede.unioeste.br/handle/tede/1736>

SESSI, Valdir et al. O povo do abismo: trabalhadores e aparato repressivo durante a construção da Hidrelétrica de Itaipu (1974 – 1987). Dissertação de Mestrado em História, Universidade do Oeste do Paraná, 2015. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/1723>

TONELO, Guilherme, O Documentário Autobiográfico: O Cinema de Cambridge e a Obra de Ross Mcelwee, tese de doutorado publicada pela Universidade Estadual de Campinas, 2017.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

100 FRONTEIRA. BR-277: você conhece a história da rodovia? 4 de novembro de 2003. Disponível em <https://100fronteiras.com>

FILMES

CONSTRUINDO Pontes de Deus. Direção de Heloísa Passos. Maquina Filmes, 2017. Hospedado no site Vimeo.

ENEIDA. Direção de Heloísa Passos. Maquina Filmes, 2022. Hospedado no site Vimeo.

FOTOGRAFÍAS. Direção de Andrés di Tella, 2007. Hospedado no site Vimeo.

LA T.V. Y YO. Direção de Andrés di Tella, 2007. Hospedado no site Vimeo.

ANEXO 1

Entrevista com Heloísa Passos

Realizada no dia 27 de janeiro de 2025 pela plataforma Google Meets.

FERNANDO:

Então, a primeira pergunta, no texto da Thaise (MENDONÇA, 2021) ela fala que você via as fotos de viagem do seu pai, acho que de Tóquio, do Havaí, umas coisas assim, você lembra disso? Eu queria que você me falasse mais sobre essa memória, na verdade, se você acredita que essa é uma das suas primeiras relações com a fotografia, com a imagem, num sentido mais amplo.

Heloísa

O meu primeiro contato com a imagem, eu tenho algumas memórias dos meus primeiros contatos com a fotografia, elas estão relacionadas a um lugar afetivo, que é dentro de casa, não só com o meu pai, mas com o meu avô. O meu avô era um homem bem simples, no sentido que ele veio do norte de Portugal, com 12 anos para o Brasil, foi caixeiro viajante, e ele gostava de fotografar a família com uma câmera muito pequena, e ele fazia esses álbuns de fotografia de dia de natal, dia de almoço, e dava de presente para a minha mãe.

Tanto que foi com esse álbum que eu vou para Portugal, conhecer a casa de pedra onde ele nasceu com a minha mãe. Então eu tenho essa memória, mas eu tenho uma memória que eu até uso, acho que no prefácio de um pequeno livro que se chama *Desdobramento* (2006), que eu editei, que eu falo que meu pai viajava muito, então ele não era tão presente na minha infância, era um engenheiro que construiu estradas, então ele viajava muito, mas ele tinha um projetor de slide e ele fotografava e projetava essas fotos na parede de casa. Então eu tenho essa projeção dessas fotografias, elas me trazem um momento de família, elas me trazem um momento de encontro, é um momento de paz, vamos dizer assim, dentro do núcleo familiar, onde você está vendo imagens de lugares onde meu pai não foi, mas ele fotografava a gente, então a gente se via nessa parede da sala.

Além de se ver, ele fez uma grande viagem na vida, uma única viagem na vida grande, que foi da volta ao mundo com a minha mãe, e essa volta ao mundo foi de algum jeito a trabalho, ele vai para o Japão, quando falo de Tóquio e tal, ele vai para o Japão para essas fábricas de Komatsu, eu lembro o nome da fábrica, Komatsu é o nome dela, de uma fábrica de trator, eu lembro que tinha chaveirinho em casa da Komatsu e tal, então eles dão uma volta ao mundo porque eles começam, eu não

sei se eles começam pela Europa ou pelos Estados Unidos, mas de alguma forma eles saem dos Estados Unidos para o Havaí, do Havaí eles vão para o Japão e do Japão eles voltam para o Atlântico, e aí eles acham que conhecem a Europa, então eles começam pelos Estados Unidos, lá eles tinham, também ele foi conhecer fábrica relativa ao trabalho dele, mas o que eu me lembro era a Komatsu, e me chama muita atenção, eu era muito criança, eu lembro que eu fiquei com meus avós, e essa sessão de slides elas se repetiram, ele fotografou muito, então esses slides eles ficaram, ele comprou carrocéis e ele deixou esses slides nos carrocéis, estava fora que você tinha que pôr de novo no carrocéu, estava pronto para projetar, então tinha a parte do Japão, tinha a parte da Califórnia, tinha a parte da França, então essas imagens eram sinônimos para mim de um lugar do novo, desconhecido, de lugares onde a gente tinha ido, e tinha um lugar de paz, tinha um lugar onde menos falação, não tinha diálogo, tinha uma contação ali que era cada imagem, mas era um lugar onde não se entrava em nenhum conflito, era um lugar completamente, tinha um prazer, essas fotos geravam um prazer, e de algum jeito fantasia, porque é uma imagem, a imagem é por si só inventada.

FERNANDO

E você lembra que idade você tinha ou mais ou menos que época que é isso?

Heloísa

Eu era bem nova quando eles deram volta ao mundo, então eu tinha 4, 5 anos, mas esse projetor e esse carrocéu, eles passaram pela minha infância, não só quando eu tinha 5 anos, quando os 7 passaram de novo, eles não viajaram de novo, meu pai não foi para a Europa de novo, ele projetou essas fotos de novo.

FERNANDO:

Então era uma coisa recorrente assim no período da infância? Na infância, isso foi presente.

Outra pergunta: você fala que as primeiras fotos que você tirou era com uma câmera emprestada, acho que do seu pai também, você tem ideia de quando que é isso e que fotos foram essas primeiras que você tirou? Isso marcou você de alguma forma, a primeira foto que você tirou? Ou foi mais um processo de aprendizado do que imagens específicas marcantes?

Heloísa

Eu tinha 15 anos quando eu fiz meu primeiro curso de fotografia. Eu fiz meu primeiro curso de fotografia num lugar chamado Ótica Boa Vista, em Curitiba, onde se vendia

câmera fotográfica, óculos e lentes, e no andar de cima, no centro da cidade, nessa ótica tinha um curso de fotografia. O meu pai tinha uma Canon AE-1, foi minha primeira câmera, eu fiz esse curso e a gente tinha como tarefa, essa ótica, como eu falei, era no centro da cidade, perto das lojas Americanas, que eu lembro, e a gente tinha como exercício fotografar a cidade. Eu escolhi fotografar a Rua das Flores. Eu chamei uma amiga, que é a Dedé, a Andrea, que é uma grande amiga até hoje, e eu fotografei a Dedé em alguns lugares da Rua das Flores.

Tenho essas fotos guardadas, nunca usei, não todas, mas a Dedé na Rua das Flores eu tenho. Tenho também o meu primo embaixo de um ipê amarelo, que é uma muda que eu plantei na frente da casa dos meus pais. Lembro de fazer essa foto na frente da casa dos meus pais que é a mesma casa em que eles moram até hoje, inclusive. E essa câmera era uma câmera que estava lá na estante. Meu pai já não estava mais fotografando tanto. A vida dele se complicou e ele parou de ter isso como lazer. Então essa câmera estava lá na estante do escritório dele. E eu peço pra usar. Então eu vou, eu me aproximo desse objeto em casa. E faço esse curso.

E a partir desse momento eu passo a fotografar. Só que essa câmera em específico, quando eu passei no vestibular, eu tinha 16 anos, eu fui de viagem com essa amiga, com a Andréa, pra casa de praia dela em Camboriú. E a gente foi pegar uma carona pra ir pra Florianópolis e roubaram essa câmera.

Roubaram tudo que a gente tinha. Roubaram a minha bolsa, roubaram essa câmera. Então, eu depois... Depois de anos, eu consegui comprar uma câmera parecida ou igual a uma Canon AE1. A minha primeira câmera que eu comprei é uma câmera igual à que meu pai tinha. Que é essa câmera Canon AE1. Depois eu vendi e passo até Nikon. Mas eu começo a fotografar com a câmera dele. Essa câmera foi roubada. E depois eu compro uma câmera igual.

FERNANDO

Daí, por que você fez agronomia?

Heloísa

Então, naquele momento, nos anos 80, já tinha uma revista chamada Manchete, a revista Manchete. Já nas capas dessa revista, da Manchete, já tinha ali uma destruição da Amazônia. Já tinha capas com troncos gigantes de aves derrubadas.

E eu entrei na agronomia em um lugar de pensar em estudar uma palavra que era muito usada naquele momento, que hoje a gente usa outra, que era ecologia. Para

entrar e pensar como se refloresta. Tanto que eu fiquei em dúvida se eu fazia engenharia florestal ou agronomia.

E pensando nesse lugar da floresta e da preservação do meio-ambiente. Na ecologia mesmo. O Greenpeace nem existia no Brasil, mas já se ouvia falar em movimento verde.

E no Greenpeace, estou falando em 1983, porque entrei na faculdade com 16 anos. E eu entro na agronomia com esse lugar de pensar a floresta, de pensar esse lugar do povo, que a gente fala povo originário, mas naquela época a gente falava indígena mesmo. Eu acho que recentemente até eu li uma carta de uma grande amiga minha que morreu quando tinha 20 anos, que era a Paula, foi assassinada em Curitiba. Ela deixou uma carta e recentemente, nas minhas mudanças, eu li. A gente devia ter 15 anos, ou 16. Era mais ou menos isso. E ela fala na carta de coisas que eu gostava. “Ah, você que gosta de índio...”. Aquilo me chama a atenção, porque ano passado eu dirigi um curta, fui convidada a co-dirigir junto com um **cineasta indígena**. Estou finalizando esse curta agora.

Daí eu li essa carta e eu acho que a agronomia tinha a ver com olhar para esse lugar. Eu entro na faculdade, não entrei na federal, entrei na Universidade Estadual de Ponta Grossa e me envolvi com o movimento estudantil. Fui para o Congresso Nacional de Estudantes de Agronomia, Conea, em Sousa, Paraíba.

Depois eu fui para um outro encontro em Londrina, que era o primeiro ano, acho, do curso na UEPG. E eu tenho um depoimento num desses encontros, acho que foi no encontro de Londrina, dizendo que eu tinha descoberto que eu tinha entrado num curso que estava à mercê da monocultura e da soja no Estado do Paraná, e que era uma lástima ter descoberto aquilo. E foi gravado isso.

E bem nesse momento, eu e um colega e mais poucas pessoas estávamos tentando abrir o Centro Acadêmico de Agronomia na universidade, quando o reitor me chama e fala se você continuar participando desses congressos e está pensando que vai abrir um centro acadêmico agora aqui na universidade, a porta do país é ali. Eu saí e não voltei mais. Daí eu fiz aquele cursinho de um semestre e eu passei na Federal.

Então eu entrei na Federal do Paraná e aí eu me envolvi com um trabalho muito legal, que é a Horta Comunitária da Prefeitura de Curitiba. E eu acabei descobrindo que o que eu mais gostava desse trabalho eram as pessoas e não estudar como se planta exatamente, ou como é que está o solo. E cada vez mais o curso tinha matérias muito difíceis, tinha que estudar muito.

E quando eu entrei na Federal, eu entrei na Federal em Agronomia e na Católica em Artes Dramáticas. Eu já estava envolvida com teatro quando eu entrei na Federal e eu fiquei dividida. “Mas é isso, meu pai olhou pra mim e falou: “minha filha é Federal, a outra tem que pagar.”

Eu estudei na Federal. Então eu cursei quase dois anos de Agronomia e meus amigos todos estavam fazendo Educação Artística, Música, Comunicação Visual e aí eu tranquei o curso. É que não estava fazendo sentido pra mim fazer um curso tão técnico que os dois primeiros anos de Agronomia é muito técnico.

FERNANDO

E daí você vai pra Londres. Imagino que tenha sido um período bem rico que você fez cursos, aprendeu a revelar e tal. Não precisa contar a experiência toda, mas o que foi especial esse ano fora? Porque sempre é uma experiência muito intensa ficar fora do país estudando, ainda mais foi a primeira vez que você estava estudando com mais intensidade a fotografia que é o que viria a ser a sua profissão.

Heloísa

Eu fiz cursos bem básicos em Londres. Eu fiz curso de laboratório preto e branco, então é um curso bem básico. Lá eu comprei a minha primeira câmera, foi em Londres que eu comprei a minha câmera, e eu fui com o dinheiro pra ficar um mês e fiquei um ano.

Então eu fui garçõete quase todo o tempo, então eu trabalhava. Agora, pra mim é um... Eu estava lá em 1987, então eu trabalhava pra comprar filme fotográfico e ir em show.

Então eu vinha no show do David Bowie e comprava o Ilford FP4 ou o Ilford HP5, que eu voltei a usar recentemente nesses filmes. E aí eu fazia parte de um laboratório onde eu revelava minhas fotos. E eu voltei pro Brasil com um book de fotografia que eu montei, decidida que eu queria trabalhar com fotografia.

O que foi importante pra mim, em Londres, foram muitas coisas que foram importantes pra mim. Foi importante saber que eu podia morar sozinha, que na época que eu cheguei lá eu fui morar com outras brasileiras e logo entendi que aquilo não servia pra mim, porque ali eu não estava aprendendo inglês. Então eu achei um lugar pra eu morar que era um quarto onde não tinha brasileiros.

E aí eu descobri muita coisa que eu podia fazer e seguir, e aquilo foi o grande portal pra mim. Porque ser longe da família te faz buscar coisas muito concretas. Eu não

queria voltar. Principalmente o trabalho e a liberdade de poder fazer o que eu bem entendia. De não ter que dar satisfação pra ninguém e poder ali estar trabalhando e descobrindo o mundo. Então Londres realmente pra mim podia ter sido outra cidade, mas foi Londres. Eu tinha 19 anos e eu descobri um lugar de autonomia. De autonomia, de pagar as minhas contas, comprar filme fotográfico, ir nos shows, aprender inglês. E eu tinha trancado um curso.

Voltando pro Brasil eu teria que pensar o que eu ia estudar. Eu não ia voltar pra agronomia. E eu comecei a ver filmes de cinema lá. Inclusive cinema brasileiro. E foi lá que eu vi *A Hora da Estrela* (1985). Foi em Londres que eu vi *A Hora da Estrela*.

Eu lembro que eu vi a *Ópera do Malandro* (1978) também. *A Hora da Estrela* foi muito importante pra mim. Era uma diretora mulher. A Suzana Amaral. Então nos créditos você via o nome de uma mulher dirigindo um cinema brasileiro. Ah, então eu também posso fazer isso. Então ali pra mim foi uma grande foi uma cachoeira com muito volume de água. De muita coisa que eu vivenciei. Eu fui pra Londres e tinha, ali dentro do meu coração, eu tava indo encontrar o meu namorado. Cheguei lá e o meu namorado não queria mais. Então de algum jeito eu fui rejeitada por ele. Então, assim, essa rejeição, esse lugar de querer não ficar com brasileiros, de descobrir a fotografia, de eu revelar as minhas fotos e estar naquele quarto escuro com aquela lâmpada vermelha olhando as imagens aparecendo na bandeja e vendo o poder das imagens e o que eu queria falar com essas imagens.

Então pra mim Londres é talvez um marco e um ponto um lugar onde tudo começou onde muita coisa começou. Porque tudo começa em vários... eu acho que tudo, não dá pra falar tudo porque as coisas vão começando e as coisas se conectam se agregam e você entende o todo. Mas Londres foi uma grande explosão pra mim. Você estar andando na Portobello Road, você escutar *Transa* e saber que o Gil morou ali naquela rua, há 10 anos atrás ele morou ali. Em 72 ele tava lá, 15 anos atrás, eu tava lá em 86. 15 anos depois que o Gil morou eu tava ali andando pra lá e pra cá na Portobello Road. Então tinha um lugar de descobrir a liberdade e pra mim mesmo é por isso que eu podia fazer o que eu queria. Quando eu volto pro Brasil eu queria fazer cinema, não tinha esse curso na cidade Curitiba queria ir pra São Paulo, não era uma possibilidade então eu fui estudar Ciências Sociais.

FERNANDO

Você não chegou a terminar? Você começa a trabalhar e daí vai pro São Paulo no meio do curso e não termina, né?

Heloísa

Exatamente, eu venho pra um curso aqui de fotografia na Oficina Oswald de Andrade que se chama Oficina Três Rios, mas eu acho que eu dou ali a dica do que aconteceu. Eu me desentendi com meu pai pela minha sexualidade eu não tava nem fazendo uma opção ainda, eu tava descobrindo, era uma questão descoberta da minha homossexualidade, quando meu pai me encontra no sofá com uma outra menina e aquilo pra ele era imperdoável inconcebível e aí ele realmente se descontrola e me coloca pra fora de casa. Fui eu, né? Quando uma pessoa, no caso seu pai, diz pra você, pra você ficar aqui você vai ter que chegar no horário tal, tal, tal, me dá todas essas limitações, não vai mais usar o carro, não vai mais poder sair depois das 10 da noite. Eu tinha 20 anos, eu já tinha morado em Londres e eu falei qual é a outra opção? A outra opção é a porta ali, então foi a porta.

FERNANDO

Agora que você contou, também fez mais sentido. Você volta de uma experiência internacional que você se sente, não sente, mas você sabe que é capaz de ser independente voltar a morar com os pais já é um choque cultural e ainda mais com as questões que vão surgindo vão se empilhando em relação a isso

Heloísa

Sim, sim e aí realmente eu venho pra São Paulo atrás de um curso que eu consegui vaga e também eu tinha amigos de teatro que já estavam morando aqui então isso era um facilitador. Eu já tinha feito assistência de direção em dois curtas em Curitiba, com o Fernando Severo e com o Fran Amorim. Já tinha trabalhado com os dois então eu conhecia uma ou outra pessoa. Pouquíssimas pessoas que moravam em São Paulo e no Rio, mas eu conhecia uma assistente de câmera mulher que foi a assistente que fez o filme *Desertos Dias* (1991) do Fernando Severo, a Isabela Fernandes, então eu sabia que era possível ser assistente de câmera no cinema brasileiro. Uma mulher que poderia ser assistente de câmera porque eu tinha conhecido a Isabela em 1989. Eu tinha certeza que eu não poderia ficar na casa dos meus pais, eu tinha que ir. Então eu vim de Curitiba naquele momento, eu nem estava querendo sair de Curitiba eu estava num momento muito importante pra mim ali, porque eu estava estudando numa faculdade que eu gostava, que era na Federal de novo, ciências sociais né, sociologia, e eu estava trabalhando com teatro eu era assistente de iluminação do Marcelo Marchioro em um teatro. E eu estava fazendo assistência de direção, e eu estava também trabalhando no Museu da Imagem e

Som com o Valêncio Xavier, eu tinha 22 anos, né? Então, eu estava num momento muito agitado com pessoas muito interessantes. Talvez o Valêncio Xavier tenha sido a primeira pessoa eloquente que eu tive intimidade na minha vida, que me apresentou muita gente num período muito curto de tempo e me deu muita oportunidade como estagiária no Museu da Imagem e Som.

FERNANDO

Sobre o estágio, você foi convidada? Surgiu a oportunidade ou você se inscreveu? Como é que você foi parar lá nesse estágio?

Heloísa

Eu acho que existe até hoje, tem um programa na universidade, eu não sei como chama. Aí você vai lá no lugar e você coloca tem opções e tinha lá Secretaria de Estado da Cultura “estudante estagiário”, aí eu me coloquei como candidata, fui selecionada e fui chamada para uma entrevista e aí era no Museu da Imagem e Som. Ele estava na verdade numa sede provisória, ele estava fechado visitação, mas estava sendo repensado na época. Quem era o diretor era o Francisco Beck. Aí tinha uma pessoa que estava montando um departamento lá de história oral, que era a Lucila Broetto, e aí foi feita uma entrevista comigo e a Secretaria de Cultura me contratou como estagiária para ser estagiária do MIS.

FERNANDO

Perfeito!

Heloísa

E aí eu me envolvi no lugar certo, no momento certo.

FERNANDO

Deixa eu te perguntar só uma questão aqui, porque nesses anos você faz um monte de coisa ao mesmo tempo, segundo a entrevista e a dissertação da Thaise. Em 89 você trabalha como assistente do Fernando Severo em *Desertos Dias* (1991), você estreia na direção com dois curtas em formato de vídeo, o *Bakun* (1989), sobre o pintor Miguel Bakun, e *Não Sei Quando Volto* (1989) sobre o Tropeirismo no Paraná. Esses dois filmes que você dirigiu foram antes de você ir para São Paulo ou você já tinha ido para São Paulo?

Heloísa

Foi antes.

FERNANDO

Então no espaço de um ano e meio ali você foi de zero a cem: fez o estágio, fez a oficina, dirigiu, trabalhou como assistente.

Heloísa

Eu abri a Maquina Filmes, em 89, quando a Lucila Broetto, que é essa pessoa que foi muito importante na minha vida, historiadora, trabalhava no MIS, tinha o departamento de história oral, ela chega para mim e fala a “Secretaria de Cultura vai abrir uma sala chamada Miguel Bakun, eles precisam de um vídeo e me chamaram para pensar nesse vídeo, só que eu não posso dirigir porque eu sou funcionária da Secretaria”. Eu falei: “bem, eu sou sua estagiária”, aí eu abri a Maquina Filmes para fazer esse vídeo. Eu abri rapidamente a Máquina Filmes, a gente fez uma proposta de roteiro para o departamento que chamava CDM, Centro de Museus da Secretaria, lembro que era o Ivens Fontoura que era o diretor. Ele aprovou e a gente foi contratada com um time pago para fazer o vídeo para passar na abertura da sala. Só que aí eu peguei e inscrevi o vídeo no Curitiba Arte 5, que era o salão de artes, e eu ganhei o melhor vídeo. Inclusive o prêmio era uma viagem ida e volta para Salvador, com hotel. Eu não conhecia, então eu fui para Salvador. Nesse mesmo ano o Valêncio Xavier chega para mim e fala assim: “a gente tem que fazer um vídeo”, tudo ele queria fazer vídeo, tudo, se eu tivesse ficado lá eu teria feito vários vídeos. Eu comecei a fazer eu comecei a fazer uma pesquisa de filmar o Corpo de Baile do Teatro Guaíra com a “Maria Bueno” e foi no cemitério. Eu comecei a fazer umas imagens com o tema da Maria Bueno que eu não continuei. Então, o Valêncio chegou para mim e falou assim “a Secretaria da Cultura está promovendo a festa dos tropeiros entre Castro e Ponta Grossa e a gente precisa registrar”. Eu falei: “Registrar? Registrar Valêncio? Registrar, não! Vamos fazer um filme! Registrar é casamento. Tinha a Câmara da Secretaria do Estado e aí eu consegui uma ilha de edição na Universidade Federal do Paraná, do Departamento de Comunicação. Na verdade eu produzi e consegui para os meus amigos para fazer comigo. Eu transformei esse registro dos tropeiros, dessa festa dos tropeiros da Secretaria da Cultura, num filme chamado *Não Sei Quando Volto* (1989) e aí esse filme também ganhou um prêmio de resgate histórico no Festival de Vídeo em Porto Alegre quando o René Dotti era secretário. Então o Valêncio falou “agora nós vamos levar esse prêmio para o secretário”, eu falei “mas Valêncio, esse prêmio é nosso. Era para o secretário fazer um registro dos tropeiros e a gente fez um curta!”. Eu me tornei meio que a pupila do Valêncio, assim, abrindo as portas para mim e eu

fazendo. Eu acho que em 89 foi uma explosão. Eu montei uma exposição fotográfica também. Meu primeiro trabalho fotográfico foi em Antonina. É uma série de cartões postais que eu lancei e eu consegui também produzir pela Máquina Filmes.

A Lucila foi uma grande parceira minha, inspiradora de todos esses conteúdos que eu gerei entre Antonina e *Não Sei Quando Volto* (1989), o *Bakun* (1989) que ela faz comigo, ela assina roteiro. Aí vem essa essa, como é que eu vou chamar, talvez essa tragédia, talvez vem essa tragédia, entre eu e meu pai. Hoje, talvez eu olhe como tragédia, porque a tragédia tem um lado muito interessante porque eu consigo chamar ela de tragédia hoje. Nunca tinha chamado de tragédia, mas a primeira vez que estou chamando é hoje. Tragédia no sentido de que você dá volta, com as tragédias você se reinventa. Naquele momento a leitura não era tragédia, naquele momento eu preciso sair da cidade, preciso sair de casa, não bastava só sair de casa, ficar longe de tudo. Eu não queria sair de Curitiba porque eu estava fazendo muita coisa em Curitiba, e fora muita coisa que eu estava fazendo, eu tenho amigos e amizades que até hoje perduram daquele momento. Então, eu acho que hoje eu estou chamando de tragédia como um lugar de como a tragédia pode transformar a tua vida para um outro sentido que seja restabelecer o novo, você tem que seguir, você não vai seguir com a tragédia, você vai seguir com a reinvenção dela. Eu acho que eu me reinventei com esse acontecimento no final de 89, que foi meu pai me encontrar com uma com uma menina, com uma namorada na casa dele, então eu acho que isso foi um lugar de dor profunda. Depois de anos, a forma como eu saí, quando você está dentro de uma de uma tragédia você não está pensando profundamente sobre a dor, você na verdade tem que atuar, você tem que achar um caminho, você tem que seguir, amanhã é outro dia e você tem que ir, então o meu outro dia foi acordar em São Paulo.

FERNANDO

Você faz parte da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Quando aconteceu e como foi esse convite?

Heloísa

Em 2017, eu recebi, na verdade eu não vi, foi para o SPAM. Eu estava fazendo a locação do filme *Deslembro* (2019) em São Paulo, com a Flávia Castro, diretora, aí eu recebo uma mensagem de um amigo em Los Angeles dizendo “Helô parabéns!”. Eu falei “pelo que?”. Você é membro da academia, eu falei: “acho que você está fazendo confusão”, aí ele falou “sim, sim! Está aqui na lista dos brasileiros”. Daí eu

fui tentar achar alguma coisa. Não achei e esse meu amigo falou assim: “Helô, tem que localizar o convite, eles devem ter te convidado”. Aí eu acabei de fazer essa locação, cheguei à noite, eu lembro que eu estava no Rio de Janeiro, cheguei aí eu fui para o meu computador fazer uma busca lá: “academia não sei o que...”, estava no SPAM. Eu não tinha respondido e eu estava lá na lista 2017, eu acho que isso tem muito a ver com o movimento que aconteceu em 2016 do “Me Too” quando em Hollywood, as atrizes especialmente as atrizes, elas vão reivindicar salários iguais aos atores e aí esse movimento das mulheres em Hollywood fez a academia pensar o quanto mais mulheres deveriam ter na academia e não só mulheres, como mulheres não americanas, mulheres latinas e mulheres. Eles me convidam e colocam lá o meu filme o *Viva Volta* (2005) e o *Manda Bala* (2007) como principais da minha filmografia. Quando eles divulgaram o meu nome, para mim foi uma loucura, porque eles divulgaram o meu nome junto com o Karim Aïnouz, junto com o Cacá Diegues, junto com o Affonso Beato e eu como documentarista, não como fotógrafa. Então, desde 2017 eu volto na Academia. Depois, no ano seguinte, ou dois anos depois, eu não entendi muito quem me indicou. Passei anos sem entender. Existe um método, já há alguns anos, pra outra pessoa entrar duas pessoas do mesmo branch tem que indicar a pessoa. Por exemplo, no ano passado, eu indiquei junto com a Karin Ackerman o Jorge Bodanzky. O Jorge Bodanzky foi convidado pra academia e eu e a Karin que indicamos, então pra mim é uma honra dizer que eu indiquei o Jorge Bodanzky. Então é assim que funciona, dois diretores tem que indicar um diretor, dois documentaristas indicam um documentarista, eu fiz uma busca, não há muitos anos atrás, e descobri que Ana Maria Bahiana, jornalista, ela me indicou.

FERNANDO

Então tá, as informações, os buracos que eu precisava fechar eram esses. Agora vamos abrir novos buracos: como os filmes do André Di Tella te inspiraram? Ele fez um filme com a mãe, outro filme com o pai, além disso, o que mais te inspirou nos filmes dele?

Heloísa

Eu acho que antes de conhecer os filmes dele, eu conheci ele. Eu fui selecionada pra participar de um encontro em Montevideu, que se chama Doc Montevideu, onde a Marta Andreu e o André Di Tella eram os coordenadores. E eu fiquei no grupo da Marta Andreu, que foi depois a consultora do *Construindo Pontes* (2017). E o Di

Tella era o outro coordenador, então eles dividiram os participantes em dois grupos. Ali houve uma consultoria deles, dos projetos, eu já tava com o *Construindo Pontes*, quando eu cheguei no Doc Montevidéo. Eu não lembro se eu já conhecia alguma parte da obra dele, mas o que eu lembro muito é conhecer ele pessoalmente, ouvi-lo, porque ele fala muito bem, né? Eu o ouvi e depois fui atrás de outras obras dele. Eu acho que eu já tinha tido contato com *A Televisão e eu* (2002), mas depois eu fui ter contato com *Fotografias* (2007). E depois eu segui vendo os outros filmes que ele passava a lançar. E dentro das coisas que ele fala, né? Ele fala que toda família tem vários filmes, são muitos filmes, né? Depois de passar a vida filmando a própria família.

E eu já tinha o projeto *Construindo Pontes*. Eu acho que dei mil voltas, muitas voltas, para chegar no *Construindo Pontes*. Porque eu tinha um projeto anterior ao *Construindo Pontes*, que hoje, você sabe qual é, que se chama *Deserto D'água*, que vira uma instalação e que eu vou lá nas margens dos cataratas, eu vou lá em Guaira, eu vou lá no leste do Paraná, no Rio do Sul, no Rio do Paraná, e vou lá pensar esse lugar, né? Tudo que tem que construir para construir e envolver as pessoas. E aí chegou no meu pai, né? Eu acho que hoje eu consigo ter um distanciamento, porque quando eu falei com a Thaise, né? Quando eu falei com a Thaise, eu acho que era mais recente. Quanto mais você vai se distanciando, mais você... Eu não sei se mais você entende ou você desentende, mas você consegue refletir outras coisas que você não refletia naquele momento. Eu acho que eu consegui encontrar no cinema, que é uma ferramenta para lidar com coisas que eu não consigo lidar na vida, no lugar da realidade da vida.

FERNANDO

Você fala isso, acho que no *Eneida* (2024), né? Que eu sou uma cineasta e eu lido através... Fala alguma coisa assim desse tipo.

Heloísa

Me aproximo das imagens e me aproximo das pessoas. É uma forma... O cinema é um grande encontro, né? O cinema gera muitos encontros, né? Se você está aberta a isso. E eu acho que usei a ferramenta do cinema para me aproximar do meu pai e me reaproximar dele e poder olhar para a minha mãe de outra forma, para poder olhar para a minha mãe e reconhecê-la de outra forma. Eu acho que eu não teria o tempo que eu tive, por exemplo, no *Construindo Pontes*. Foi um momento, desde que eu vivo no mundo, é o momento que eu mais convivi com o meu pai, fazendo

filme. E com o *Eneida*, de alguma forma, sim. Minha mãe passa a vir para São Paulo, eu passo a ir para Curitiba. Eu vou com frequência, mas eu passo a ir com mais frequência ainda. E essa busca da sua irmã, que é a filha dela, também é uma busca minha. O filme é focado na busca de *Eneida*, mas é uma busca minha também. Então, de alguma forma, no *Construindo Pontes*, eu dedico a minha irmã. E o *Eneida*, de alguma forma, eu também estou buscando ela. Eu estou buscando ela. Então, eu usei essas duas. Eu usei, de algum jeito, a ferramenta do cinema para me aproximar deles e também me aproximar da minha irmã. Quase lidando com o impossível. Então, eu uso da arte, eu uso, de algum jeito, dessa ferramenta que é a câmera para me aproximar dessas pessoas que são tão íntimas minhas e que a intimidade é tão difícil. Porque você falar de si, intimidade, intimidade para mim, é você conseguir falar de você para o outro e o outro conseguir falar dele para você. Essa intimidade. E isso é muito difícil. É difícil para a humanidade. O outro falar de si e você falar de questões tão internas, tão íntimas. Então, a minha câmera, a minha câmera próxima a esses temas, não só no *Eneida*, nem no *Construindo Pontes*, mas nos filmes que eu faço, que eu realizo como fotógrafa, eu tenho essa câmera próxima e eu acho que essa câmera promove um encontro e ela traz também o desejo de gerar intimidade. Então, através da câmera, quando eu falo que a câmera é uma instituição do meu corpo, é nesse lugar. É através da câmera que eu consigo me aproximar de lugares e de pessoas que me parecem na vida impossível.

FERNANDO

Eu vou fazer uma pergunta que eu acho que tem relação direta com isso. Quando você fala que esses filmes foram uma forma de se aproximar, quem não viu os filmes pode pensar que é uma experiência somente pessoal. E quem viu os filmes sabe que é uma experiência cinematográfica muito completa e muito profunda. E te pergunto no sentido assim, o jeito do Di Tella filmar é muito solto. Vai alguém filmando, ele vai conversando e no próprio filme ele ri de si mesmo. Ele tem isso de “Eu ia fazer um filme sobre isso, mas acabei fazendo um filme sobre aquilo. Esse filme devia ser sobre isso, mas ninguém ia querer ver, então era melhor não”. Então ele brinca com isso. Ele parece o João Gilberto cantando Bossa Nova. Parece que não vai dar certo, que ele não vai chegar lá. Acaba o filme e você fica pensando dias sobre o que ele fez. E o teu estilo é o contrário disso. Você, acho que desde que eu te conheci, desde que a gente se conheceu e as conversas que a gente teve sobre cinema, sobre filmar, sobre câmeras, você sempre falou muito do rigor. Talvez seja

algo da direção de fotografia que é muito ligado ao rigor técnico cinematográfico. E na sua entrevista com a Thaise você fala que construiu um mapa da casa do seu pai no apartamento que você estava em Curitiba para saber aonde você ia colocar a câmera e tal. Então o Di Tella tem esse estilo totalmente solto, com uma câmera na mão e as coisas vão acontecendo e aí ele vai costurando e isso vai gerando o próximo passo. E o seu filme, ambos os filmes, foi algo que me chamou muita atenção. No *Eneida*, quando assisti, eu decidi mudar de ideia da minha pesquisa, foi isso. Como você tem um rigor cinematográfico técnico alto, mas filmando a própria família, filmando a própria intimidade e filmando documentário, que muitas vezes a gente está acostumado a pensar documentário como essa coisa meio câmera na mão e vai andando. Como é que você enxerga isso? Você, Heloísa, fazendo esse cinema documentário e autobiográfico, com muito cuidado técnico, eu vejo uma direção muito incisiva, muito autoral. Não é uma coisa que você deixou correr. Esteticamente, você finca bem o pé de diretora, de autora.

Heloísa

Eu acho que eu também deixo as coisas rolarem, porque eu recebo o que acontece, mas nesse sentido, como eu venho também da fotografia de ficção e esse lugar para mim da ficção e da não ficção, quando eu penso câmera, para mim não tem diferença. Não tem diferença porque eu estou buscando um lugar, estou buscando uma forma, que é linguagem, de como contar história. Como contar história num roteiro de ficção ou num argumento de não ficção. Eu tenho que pensar onde eu vou colocar a câmera. É uma busca muito semelhante, porque a altura da câmera é a altura do olho, é um pouco mais abaixo para deixar a pessoa com mais dignidade. É uma câmera que não está tão longe porque a pessoa está conversando comigo, ela não está sozinha. Eu não estou fora, eu não estou fazendo um filme só observativo. Eu também estou em cena, então eu posso entrar em qualquer momento em cena, porque eu estou próximo, então essa câmera não é uma câmera que só observa, é uma câmera que observa e participa. Eu acho o meu lugar nos quadros, tem essa busca de achar o meu lugar nos quadros. Eu acho que esse exercício de fazer cinema, para mim, não tem diferença de como eu penso em colocar a câmera na ficção ou não ficção, porque é busca de como contar história. Para mim, não que seja uma busca da câmera perfeita o tempo todo, tem horas que a câmera está ali e está acontecendo, você não tem como mudar, é ali que está, é isso que está acontecendo, o que interessa é a pessoa, o que interessa é que a pessoa se sinta

confortável e que as coisas aconteçam na câmera. Eu não posso estar atrapalhando o próximo minuto, eu não posso atrapalhar o próximo minuto, mas eu posso estar sempre compondo. Eu acho que tem um lugar de fechar essa janela para não ter essa alta-luz à frente de mim, trazer a cortina, pensar em tirar os objetos vermelhos que estão falando mais que o rosto da minha mãe, o vermelho está no figurino dela e não no quadro que está lá atrás, e tirar aquela tela, porque isso é fotografia também, é direção de arte, mas é fotografia também, então esses elementos sempre me preocupam, eles estão sempre me rodeando. É um lugar que, para mim, a composição é um lugar interessante, aí ele vai ficar, vai ficar para sempre, você vai montar o filme e vai ficar para sempre esse quadro, é um quadro, você está fazendo quadros, você está falando de enquadramento, você está fazendo quadros, então esse cuidado de como enquadrar sem ficar estetizando o personagem ou deixando ele mais heroi ou menos heroi, que não é sobre isso, mas deixando ele o mais humano possível no lugar dele, para mim essa busca é em qualquer filme, em qualquer filme.

FERNANDO

Perfeito. Minha próxima pergunta é sobre... Na verdade, são as duas últimas perguntas, uma é por que o documentário em primeira pessoa chamou a sua atenção. Na sua entrevista você já fala um pouco disso, na entrevista com a Thaise, mas reforçando um pouco mais esse caráter específico desse tipo de documentário, que é um documentário sobre si próprio, sobre o seu universo interno, sobre o seu universo familiar e tal, por que você acha que você encontrou nisso a sua forma autoral dos seus primeiros filmes? Não que você não vá fazer ficção, não que você não vá fazer outras coisas, mas eu acho interessante como você passou por várias variações dos gêneros, tanto de ficção e documentário, mas os seus primeiros dois filmes longos autorais são nesse estilo, você podia ter feito um filme entre *a Eneida* e *Construindo Pontes*, um outro longa, outra coisa, mas você fez, cravou esses dois filmes de primeira.

Heloísa

Eu acho que o artista é magnetizado pelas coisas que puxam ele. Então eu, como artista, eu fui quase... Eu acho que os filmes me escolheram. Eu criei eles, mas de algum jeito, a minha história de vida pedia isso. Eu acho que fazer esses filmes era quase uma necessidade sem eu ter consciência absoluta disso. E hoje eu vejo o quanto isso me transformou como uma mulher mais madura. Hoje eu sou uma

fotógrafa que eu posso dizer que, nossa, eu quase saí do mercado, mas não conseguiram me tirar do mercado. Mas eu acho que existe uma possibilidade de eu estar surfando na direção com tanta intensidade, emendando dois filmes tão difíceis, um *Construindo Pontes* e o *Eneida*, um estreou em 2017, outro em 2022. Então, em um curto espaço de tempo, se você pensar, eu fiquei quase nove anos com esses dois filmes. De 2015 a 2023. Então são muitos anos envolvida nesses dois filmes. E eu não deixei de estar envolvida em outros projetos, mas eu tive que negar uma lista de filmes que eu não fotografei ou que eu não tive presente. Mas eles têm uma importância muito grande para mim como artista, como um lugar de transformação para mim, de olhar para coisas que eu não conseguia olhar e hoje eu consigo olhar, hoje eu consigo falar com muita facilidade sobre essa minha trajetória. Eu acho que me dignificou, porque tem uma exposição muito grande nisso tudo, mas ele tem quase um alívio meu por ter essa coragem mesmo, porque ele é corajoso, por ter essa coragem de ter feito esses dois filmes e hoje eu consigo lidar, eu acho, eu acho com uma serenidade, sabe? Eu posso fazer qualquer filme hoje, qualquer filme como fotógrafa, como diretora, como produtora, não só de tamanho como de temas, porque eu lidei com coisas tão difíceis. Lidar com meu pai é muito difícil. Ele é um homem muito violento, ele é um homem violento, o qual não imprime violência. E eu consegui fazer um filme onde eu consigo construir pontes, o nome já diz, e trazer respeito, trazer respeito a um tema tão delicado dentro de uma família, que é um personagem, uma pessoa, um personagem que se descontrola e eu consigo trazer ele para o controle dentro da cena. Então, eu acho tão difícil fazer um filme desse e no momento da feitura, você não se pergunta para você o que você está fazendo, ele é tão importante, você está tão envolvida, você só vai saber depois. Então, hoje, para mim, esses dois filmes, eu acho que eles me levam a um... eu não vou dizer envelhecimento, porque eu tenho 57 anos, vou fazer 58 anos, mas eles me levam para entrar em uma nova década quando eu tiver 60 anos de uma forma muito... com uma energia muito boa. Porque eu enfrentei e consegui, através da arte, o poder da arte, mexer em coisas tão difíceis. E é como se você tivesse sementes, já que eu fiz agronomia, não tenho como... É como se você tivesse um saco de sementes, e dentro desse saco de sementes, você tem sementes que não dá. Não é que elas sejam podres, mas são sementes ruins. E eu mexi com essas sementes ruins. Eu reguei essas sementes, plantei coisas que são muito bonitas na minha família. E eu acho que não só na minha família. O caminho que esses filmes

fizeram, eles continuam fazendo. Estou aqui conversando com vocês sobre eles. Ou eles continuam falando em questões que não só sobre família. É sobre o estado das coisas. Ele, acima de tudo, é sobre as diferenças e o estado de cada um. E isso é muito universal. Então, eu acho que esses filmes me prepararam para entrar nessa... Eu acho que me prepararam para entrar em um lugar mais de magia, mais de fantasia, mais de outro tipo de elaborações que me permitam outras coisas que não sejam... Que sejam mais mágicas, mesmo nesse mundo tão duro que a gente se encontra. O presidente americano fazendo o que está fazendo nos últimos dias, assinando esses decretos, tirando as empresas, a questão do gênero sendo pisada. Então, no mundo que a gente se encontra hoje, eu pensar que o fim desses filmes, esses filmes... O *Eneida* deve ser lançado em streaming esse ano, no final do ano. Então, para mim, é muito bom como artista eu poder conseguir falar das minhas coisas com tanta facilidade, porque isso me fortifica. Fortifica como mulher. Eu sou de uma geração onde pouquíssimas mulheres, raríssimas mulheres, trabalhavam no departamento de fotografia. Então, de algum jeito, junto... Claro, a Catinha, a Cátia, é pioneira, mas, de algum jeito, eu também sou pioneira como fotógrafa de longa-metragens no Brasil. Então, eu acho que fazer esses filmes era uma necessidade minha como artista para me preparar para um estado de leveza, para me encarar nesse estado de dureza que a gente já vive há muitos anos, mas com uma certa idade que já tenho. Então, isso me dá leveza para encarar.

FERNANDO

E a última pergunta também vai nessa linha. Essa tendência da qual você faz parte de 2000 para cá, primeiro, muito na Argentina, embora no Brasil tenha o *Um Passaporte húngaro* (2001) e o *Trinta e Três Dias* (2012), que são filmes autobiográficos, mas no Brasil demora um pouco para pegar essa onda, depois multiplica bastante, mas na Argentina também. Esses filmes, na Argentina, estão muito ligados a descendentes da ditadura que, depois de uma geração de 80, 90, que faziam filmes mais “piqueteiros”, como é o termo que o autor argentino usa, que o é Pablo Piedras, e eles vão fazer outra abordagem, eles vão fazer abordagens sensíveis, tem o *Los Rubios* (2003), tem o próprio *A Televisão e eu* (. Então, é interessante como esse tipo de filme, esse gênero, você vai encontrar explicações para o mundo, explicações complexas para épocas, para períodos históricos complexos, como a ditadura, dentro de indivíduos. Então, é só uma reflexão, na verdade, que eu peço para você me ajudar a pensar como que a gente vai encontrar

dentro dos indivíduos explicações para coisas complexas da humanidade inteira, da história, de períodos históricos, e como um documentário, não como uma reflexão ficcional e tal, mas como documentário a gente consegue, e através até de representações subjetivas, como você faz no teu filme. Por exemplo, quando você leva a *Eneida* para passar um carnaval, ou quando a gente, dentro da usina da Itaipu, encontra as famílias curtindo a Sete Quedas, então, basicamente é isso. Por que você acha que é tão forte essa tendência e por que ela acaba se mostrando muito relevante de a gente procurar dentro das pessoas explicações para coisas que estão fora, que fazem parte, que são históricas?

Heloísa

Eu acho que, por exemplo, eu não sei se é uma tendência, mas eu acho que esse cinema já existe há muitos anos, feito diários, eu acho que o Bill Viola, a Agnes Varda. Eu acho que na história do cinema a gente pode pegar esse cinema da intimidade com muitos cineastas separados pelo mundo, a Naomi Cavalli, vai filmar a avó dela. Então eu fiz uma lista, principalmente de mulheres brasileiras, que é a Sandra Kogut, a Flávia Castro, que faz o *Diário de Uma Busca*, que era recente quando eu estava pesquisando o *Construindo Pontes*, a Maria Cláudia Escobar, *Dias com ele* (2014), que ela filma com o pai, um filme maravilhoso, então, assim, claro, aí eu vou pesquisar outras mulheres, eu acho que a Varda, para mim, é uma das principais nesse sentido. Não sei, eu acho que aumenta, eu não sei especificamente, eu acho que aumenta o número desses filmes, porque existe, porque essa, eu acho que isso também vem junto com a possibilidade das câmaras digitais, a gente ter as próprias câmaras, de aumentar o número de digitais e de também abrir as possibilidades de nós, mulheres, querermos, eu acho que ter mais possibilidade, mais oportunidade de nos expressar. Aqui no Brasil a gente tem um grande exemplo, que é o Cao Guimarães, a própria Petra Costa, filmando a *Elena* (2012), ela na frente e atrás da câmera, então, assim, não tem como não falar do Cao Guimarães, para mim, porque eu acho que é um cineasta fotógrafo que é muito recorrente, olhar para a obra dele, a filmografia toda dele, eu acho, ele faz um filme chamado *Otto* (2021), quando o primeiro filho dele nasce, tem vários filmes pessoais, muito dentro do universo dele, pertence a ele. Eu acho que a própria Chantal Ackerman é uma pessoa que me inspirou muito, eu acho uma obra-prima aquele filme que ela faz em Nova York, que é uma carta para a mãe dela, eu acho que até chama *O Diário*, [*No Home Movie*, 2015] acho que a Chantal, ela para mim,

talvez, acho que ela seja a chave para mim, pensar como, olhar para, olhar para esse cinema mesmo, então, acho que esses filmes já bem sendo feitos, eles aumentaram. Mas existem clássicos, esse filme da Chantal é um clássico. A Letícia Simões, que faz roteiro comigo, que é bem jovem, depois também é minha parceira na *Eneida*, que ela faz o argumento comigo do *Eneida*, aí o *Eneida* é contemplado, a Letícia vai fazer filmes, faz *Casa* (2019), faz filme com a mãe dela, então, ela vai também trabalhar esses temas como diretora. Eu acho que esse cinema é um cinema que existe há um tempo, bem significativo, e que interessa a todos os artistas, não só cineastas, tem público e tem festival para isso, o público é muito menor, mas todos esses filmes, de algum jeito, estão ligados a uma forma muito genuína do que você, você como artista, você é, do que você é, do que você é naquele momento e do que você está vivendo, e eu acho que o mundo cada vez mais está pedindo isso, não só para voltar para o analógico, para você pensar em escrever para o planeta e fotografar com o Chile e o Irã, mas como você olhar para o que te pertence, para esse universo, esse universo que é universal, olhando para a sua própria história, então, assim, de algum jeito, o *Ainda Estou Aqui* (2024) não é, mas tem uma biografia ali, ele encontrou um lugar de fala para contar aquela vida da classe média no Leblon, ali naquela casa, ele encontrou um lugar ali muito bonito de como dirigir aquilo tudo, mas eu acho que claro, tem a biografia e tem a autobiografia, mas eu acho que a autobiografia é um grande caminho de obras do cinema que a gente pode visitar cineastas do mundo inteiro, eu não sou uma grande pesquisadora, mas eu acho que eu posso falar da Cavaz ?, da Chantal Ackerman, da Agnes Varda, da Flávia Castro, do Maricário Cobarca?, estou falando de mulheres, porque me interessa falar dessas mulheres...

FERNANDO

E uma questão interessante é que a maior parte desse tipo de filmes são feitos por mulheres, especialmente nas últimas décadas também, tem um grupo em Portugal que estuda isso, se dedica a isso. Emendando nessa pergunta, se você acha que tem algum motivo pelo fato das mulheres explorarem mais seus universos íntimos do que... não que não tenha exemplos de homens, tem vários, mas isso floresceu muito mais entre as mulheres.

Heloísa

Eu nunca parei para repetir sobre isso, mas isso deve ter a ver com a falta de oportunidade que a gente teve e dos espaços que a gente teve que criar para se

inventar dentro desse lugar chamado cinema mundial. Eu acho que eu consigo ver que nós, mulheres, a gente tem que inventar um lugar para a gente dentro desse lugar chamado cinema mundial. Eu acho que... Eu consigo ver que nós, mulheres, a gente tem que inventar um lugar para a gente dentro desse circuito, vamos dizer assim. E talvez, não que o homem não tenha que se inventar como artista, ele tem que se inventar, mas talvez tenha um lugar já existente para ele em algumas décadas na história do cinema, ou no sistema atual. As portas são mais abertas, estavam mais abertas para eles, tanto que a gente vê. Se você pegar uma orquestra sinfônica, agora eu fui a uma orquestra sinfônica recente, sábado, no centro da cidade de São Paulo, e contando quantas mulheres tinham, não tinha 20% de mulheres. Então, assim, eu trabalhei por muitos anos onde a equipe de fotografia era eu e mais uma, eu e minha assistente, trabalhei com muitas mulheres assistentes. Hoje isso mudou? Mudou. Mas ainda, sim. A gente não trabalha em paridade. Ainda é a minoria, né? Não trabalha em paridade, ainda está longe disso. E isso faz com que a gente, sim... Eu acho que tem um lugar de reflexão, tem um lugar analítico mesmo. A gente se analisar e, como artista, entender que caminho a gente pode tomar para fazer esse cinema. Então, acho que esse lugar de busca de identidade, filme da Maria Clara, o meu, da própria Cláudia, da Sandra, eu acho que tem muito a ver nesse lugar que a gente queria se fortificar para poder... para poder estar forte nesse lugar que não é um combate, mas é um lugar... é um lugar onde a gente precisa muito saber quem somos para poder... para poder se guiar. Esse lugar da busca interior, que a gente passa uma vida fazendo essa busca, mas ele tem um lugar específico na arte. O cinema tem muito esse lugar. Não à toa as mulheres estão... estão muito fazendo esses filmes, não só... a gente falou há anos atrás, mas recentes. Eu não sei desses números, mas me faz algum sentido pensar nisso. Acho que faz sentido pensar nisso. A gente quer se fortificar para poder... para poder estar fazendo. As portas não... não estavam abertas, né? Abriu as portas. As portas não estão abertas, mas a gente abriu as portas, a gente teve que descobrir como é que abria. Eu me considero assim, as portas não estavam abertas, eu descobri como é que abria a porta. Você destravar uma porta, ela demora. Demora se você não tem a chave. Ninguém te dá a chave. E onde está a chave? E a chave é muito... são segredos, né? Você tem que descobrir os códigos, como que você permanece. Eu vou fazer 35 anos que eu faço cinema, estou fazendo. É como é que você permanece, né? Então, são códigos, né? Elegantes. Eu acho que muito é aprender

a ouvir e aprender a dialogar. Esse é o código. E fazer esses filmes é isso, é aprender a ouvir e dialogar. E eu acho que a mulher, não que os homens não estão aprendendo a ouvir e dialogar, eu sinto que o corpo feminino está fazendo muito isso. Muito isso. Inclusive para a gente permanecer nesse lugar que a gente já conquistou. Que não está seguro, né? Não está nada garantido. Nada é garantido.

FERNANDO

Então, deixa eu parar de gravar aqui. Eram essas perguntas que eu tinha para o momento.

ANEXO 2

Entrevista Tina Hardy

Realizada no dia 28 de junho de 2025 pela plataforma WhatsApp.

FERNANDO:

Oi Tina! Aqui é o Fernando, que está fazendo uma dissertação sobre os longas da Heloísa. Tina, eu tenho uma questão pontual, a Heloísa recomendou falar com você sobre a música da Eneida. Eu tinha a impressão de que toda a trilha era baseada em uma sonoridade judaica, mas a Helô me falou que só a música da cena do aniversário é judaica mesmo. Então fiquei querendo entender um pouco mais de onde veio a inspiração/referência para as demais músicas do filme. Agradeço desde já a sua atenção

TINA:

Oi, Fernando, tudo bom? Vou gravar um áudio aqui, estou numa correria. Então, a música da festa de aniversário da *Eneida* é realmente uma música judaica. Ela foi pensada, porque aquela sequência para mim, ela tinha, a sequência da festa, ela tinha uma característica no meu sentimento naquele momento, que era uma alegria e uma melancolia ao mesmo tempo. Então, eu fiquei buscando, e também queria trazer a presença da Márcia, a presença, a ausência da Márcia para dentro dessa comemoração. E aí fui atrás dessa música, que foi fazendo uma pesquisa dentro da loja da Apple, inclusive, nem tenho certeza, mas acho que foi. E aí, eu fui trazendo as outras músicas, mas como referência, um pouco para o BID, só que depois a construção da trilha mesmo foi o BID que fez as outras músicas, e aí ele foi se inspirando nessa trilha judaica da festa, trazendo elementos judaicos para as músicas criadas por ele, ele inclusive é judeu, é um produtor musical bem legal aqui de São Paulo, e ele foi trazendo essas referências que vieram a partir da primeira música, para ter uma certa unidade.

FERNANDO:

A minha pergunta era exatamente essa, se todas as músicas tinham algum elemento judaico, essa coisa meio, não sei se eu vou usar os adjetivos certos, um pouco trágico, um pouco... acho que não é irônico, mas que tem um certo humor na tragédia judaica. Esse é um jeito que a música imprime no filme. Era isso que eu

queria entender, se uma boa parte da construção de música bebe um pouco nessa fonte do judaísmo, porque acho que isso permeia a história.

TINA:

Sim, acho que você matou bem a charada, pra mim sempre teve esse lugar da alegria e da tristeza, né, que é meio tragicômico mesmo, porque a Eneida é essa pessoa que, né, apesar dessa tragédia, ela tem essa alegria de vida, assim, essa força de vida e tudo mais. Então, a trilha foi pensada pra isso mesmo, pra trazer um pouco dessa alegria dela, mas também dessa melancolia, né, dessa tristeza, dessa frustração por ter perdido a filha, enfim, é uma mistura de sentimentos que eu acho que permeia o filme todo, assim. Então, é bem por aí mesmo, tá?

FERNANDO:

Ótimo! Obrigado!

Tabela 1, notas filme *Construindo Pontes*

| Minutagem | Descrição da Cena |
|-----------|--|
| 00:00:49 | fade in - para imagem aérea da região das Sete Quedas |
| 00:01:02 | imagem do rio com asa do avião |
| 00:02:38 | explosão barragem |
| 00:03:13 | título |
| 00:03:28 | árvore com som de serra ao fundo (sequência deserto d'água) |
| 00:05:35 | imagem de Itaipu |
| 00:06:06 | fachada da casa |
| 00:06:12 | Álvaro e Eneida ouvem Heloísa explicar sobre projeção |
| 00:07:38 | Álvaro fala do projeto de Brasil da ditadura |
| 00:09:03 | Família tomando café |
| 00:10:20 | pai estacionando carro |
| 00:10:46 | pai olha um livro (Helô filma de longe, pela moldura da porta) |
| 00:10:59 | um claquete primitiva em PB marca o início de uma nova olhada nos filmes de estrada em 8mm |
| 00:11:45 | “Família desprotegida” |
| 00:13:34 | diante de uma nova discussão, Eneida se levanta e sai |
| 00:14:22 | Álvaro se levanta defendendo a retidão militar |
| 00:14:24 | Álvaro defende as mortes do exército |

| | |
|----------|--|
| 00:14:28 | Heloísa declara que essa discussão não é o filme e encerra a captação. |
| 00:14:47 | O veículo militar anfíbio entra na represa. |
| 00:15:11 | Heloísa conta que aprendeu a nadar com o pai no mar (mais fundo e mais longe) |
| 00:15:22 | imagem de submersão |
| 00:15:31 | imagens de militares |
| 00:16:03 | Heloísa fala de uma infância de menina rica durante a ditadura militar. “Me sentia protegida e achava que o mundo era perfeito.” |
| 00:16:36 | Foto da família na neve. |
| 00:16:46 | uma criança na neve (Heloísa) |
| 00:17:14 | Álvaro operando o projetor de slides - Álvaro conta que nunca tirava férias. A família viajava sem ele. |
| 00:18:24 | Álvaro em frente à sua casa, diante do cortador de grama. Carros passam entre a câmera e Álvaro |
| 00:18:52 | Álvaro comunica que “acabou”. Só se eu fingir que estou cortando”. “Finge então”. |
| 00:19:23 | Álvaro assiste à perseguição do Lula |
| | Heloísa fala que apenas quatro presidentes eleitos conseguiram terminar seus mandatos |
| 00:21:59 | Heloísa e Álvaro se confrontam diante da câmera. Heloísa fala sobre não desistir de debater e nem desligar a câmera. |
| 00:22:30 | “o filme fala sobre arbitrariedade” |

| | |
|----------|---|
| 00:22:43 | imagem de água jorrando |
| 00:24:05 | plano aberto do vertedouro, carro pequeno perto do volume de água |
| 00:24:25 | elevador Itaipu |
| 00:24:50 | fosso Itaipú |
| 00:24:52 | Heloísa entra na sala com a câmera e discute com o pai, entrando e saindo de quadro |
| 00:25:50 | Plano de Álvaro respondendo, primeiro “plano e contra-plano” do filme |
| 00:26:45 | Heloísa e Álvaro olham um mapa na mesa. Heloísa explica que a ideia não era ver o jornal nacional e perseguição a Lula |
| 00:27:09 | Álvaro começa a traçar as estradas que construiu. |
| 00:27:48 | Primeira câmera na mão - Álvaro fala da ferrovia Apucarana - Paranaguá, que, pelo mapa, se estende por uma longa distância. |
| 00:28:28 | paisagem da destruição - lago com árvore morta |
| 00:28:26 | torres elétricas. Heloísa fala do congresso e seus interesses mercadológicos. |
| 00:28:08 | Itaipu triste |
| 00:29:22 | sequência dos corredores da Itaipu - câmera na mão, sobre um veículo |
| 00:30:04 | Porta do elevador, laranja PHB, dentro do elevador um técnico; Não é um plano sequência |

| | |
|----------|--|
| 00:31:31 | imagem “projetada” de família atravessando a passarela |
| 00:33:18 | explosão da barragem dentro do elevador, com reflexos nos cantos |
| 00:33:29 | Heloísa e Álvaro diante dos mapas |
| 00:34:06 | Heloísa confronta Álvaro sobre a decisão de sair de empresa e se dar mal e sobre como isso pode ter a ver com a situação do país |
| 00:34:14 | Heloísa conta de quando o pai apareceu para pegar o carro na universidade para vendê-lo. “O milagre econômico desmoronava e começava lá em casa” |
| 00:34:55 | Álvaro não acredita que sua história é um exemplo |
| 00:35:33 | imagem de ponte, vista de baixa, vidro embaçado |
| 00:36:27 | sons de crianças brincando |
| 00:36:30 | menina nadando, imagem de 8mm da família |
| 00:37:11 | filme sai do rolo |
| 00:37:35 | Heloísa nadando |
| 00:38:41 | Heloísa e Álvaro juntos tentando consertar o projetor de 8mm. |
| 00:40:04 | Álvaro de costas na sacada de casa. Heloísa conta o episódio que a fez sair de casa aos 22 anos. “Ele não soube o que fazer comigo e eu não soube o que fazer com ele. Fui embora.” Heloísa fala sobre Tina, o amor de sua vida. |
| 00:41:06 | mesa posta com gravador. Heloísa fala sobre a lente que está usando com Álvaro. |
| 00:41:14 | Tina entre em quadro e fala com Heloísa |

| | |
|----------|---|
| 00:41:39 | Heloísa liga e desliga o gravador, bate palma do sinc. Heloísa fala das projeções com o pai. |
| 00:42:57 | Álvaro no computador com Heloísa ao lado. Álvaro diz como Heloísa deve terminar o filme. Heloísa explica o processo. |
| 00:44:15 | Álvaro e Heloísa planejam a viagem. Heloísa explica que convidou Álvaro para conhecer o lago que cobre as sete quedas. |
| 00:46:27 | Heloísa e Álvaro no carro indo viajar. Heloísa conta que Álvaro já estava pronto quando chegou. Explica que é a primeira vez que viajam juntos. Planos externos do parabrisas dos carro mostrando Helo e Álvaro |
| 00:50:00 | Cena funcionário do DNIT os aborda no carro |
| 00:52:31 | Heloísa e Álvaro discutem novamente com o carro parado. |
| 00:53:26 | Álvaro fala novamente que só teve projeto de país durante a revolução Montagem jumpcut |
| 00:54:42 | imagem do lago com caminhão e trabalhadores |
| 00:55:30 | Heloísa para o carro em frente ao lago e revela que essa paisagem foi a inspiração inicial para fazer o filme. Deserto D'água. Fala também que foi ali que imaginou terminar o filme. Tenta três vezes. "Para ele, esse lugar não significa nada, nenhuma epifania" |

| | |
|----------|--|
| 00:56:42 | Som do freio de mão corta a cena |
| 00:56:43 | Hotel - Álvaro já tomou café e espera por Heloísa |
| 00:57:13 | “Meu pai sugeriu outro final pro filme” |
| 00:57:15 | Heloísa dirigindo o carro novamente com Álvaro ao seu lado. Novo enquadramento. Retoma o tema da natação. “Eu e meu pai não temos uma boa sincronização. O que é necessário para ter uma boa sincronização?” |
| 00:58:13 | atravessando uma ponte |
| 00:59:17 | Riem juntos. Álvaro fala da luz, Heloísa fala que assim, no limite da luz, é mais emocionante. |
| 01:00:23 | Álvaro pede informação. Heloísa enquadra posicionando o carro. |
| 01:01:34 | Heloísa pede mais um take, Álvaro sai do carro sem atender. |
| 01:02:41 | Álvaro e Helo andam pela ponte. A imagem deles é distante, mas o áudio é próximo. |
| 01:03:09 | A interação segue, mas o áudio da conversa some. |
| 01:03:32 | no escuro, soa a buzina do trem |
| 01:03:36 | Surge a imagem desestabilizada do trem sobre a ponte, muito próximo a Álvaro. Em seguida, Heloísa surge na imagem. Câmera na mão. |

Tabela 2, notas Eneida

| Minutagem | Descrição da cena |
|-----------|---|
| 00:00:46 | imagem de estrada com neblina - formato 4x3 - textura película |
| 00:00:51 | “Nossa senhora, como tá subindo, Heloísa de Deus! Tamo no topo do mundo. É isolado do mundo né. |
| 00:01:00 | “Acho que a gente passou” Heloísa |
| 00:01:38 | Heloísa pergunta e confirma que estão em castanheira do norte |
| 00:01:42 | Eneida surge em quadro |
| 00:02:18 | Eneida conta para alguém que seu pai nasceu em Castanheira e foi para o Brasil com 12 anos |
| 00:02:27 | Música inicia. Guitarra, triângulo. |
| 00:02:48 | melodia judaica? |
| 00:03:03 | Heloísa no reflexo do trem |
| 00:03:17 | Eneida na janela do trem, com reflexo |
| 00:03:18 | Voice Over Heloísa “algo aconteceu com a minha mãe nessa viagem” |
| 00:03:22 | foto de pai de Eneida em fusão com o movimento do trem |
| 00:03:25 | foto de Eneida no mesmo local do em fusão com o movimento do trem |
| 00:03:31 | Foto de arquivo em PB, três filhas. Ainda com fusão com o movimento do trem. A trilha segue se desenvolvendo. |

| | |
|----------|--|
| 00:03:34 | foto de arquivo de Eneida com bebe no colo, em fusão com o movimento do trem |
| 00:03:41 | imagem arquivo da família, Eneida com uma menina grandinha na sua frente, Álvaro ao lado |
| 00:03:46 | imagens captadas na viagem de pessoas na aldeia em Portugal. Parecem estar colhendo castanhas |
| 00:03:50 | Heloísa conta que Eneida pediu ajuda para se reaproximar da irmã mais velha. “Talvez ela tenha se dado conta que não tem tanto tempo para reencontrar a filha que perdeu. Foi aí que percebi que não podia mais adiar esse pedido” |
| 00:04:17 | Título |
| 00:04:29 | Eneida sentada no carro, de frente, com algumas interferências do braço de Helô |
| 00:04:31 | Plano mostrando Eneida de costas, olhando para a rua, com presença da rua no quadro |
| 00:04:57 | Eneida conta que lembrou do nascimento de Maisa, sua filha mais velha. Eneida conta que engravidou quando Álvaro trabalhou em Paranaguá. |
| 00:06:00 | Heloísa pergunta sobre onde ela mora e diz que só tem um endereço. |
| 00:06:36 | Eneida com um buquê de flores no colo. |
| 00:06:55 | Heloísa faz carinho em Eneida |
| 00:07:48 | Plano lateral de Eneida, câmera na mão. Revela muito pouco onde estão. Eneida fala com o porteiro pelo interfone. |
| 00:07:59 | corta para tela preta |

| | |
|----------|--|
| 00:08:00 | Plano frontal de Eneida e Heloísa olhando uma tela de computador. Eneida lê a mensagem que escreveu para Maísa. |
| 00:08:30 | Plano detalhe da tela do computador, revelando a textura pixelada da tela. |
| 00:09:29 | Eneida descobre que foi bloqueada pela filha no Facebook |
| 00:09:52 | Eneida mostra que escreveu para a neta. A neta respondeu e em seguida bloqueou |
| 00:11:40 | Helo fala que tentou convidar a irmã para o aniversário de 80 anos da mãe |
| 00:11:48 | Eneida se emociona ao pensar na festa e na ausência da filha |
| 00:12:07 | Heloísa no telefone duas vezes, com figurinos diferentes. |
| 00:13:08 | Mãos de Eneida embaralham cartas |
| 00:13:15 | Eneide e Heloísa decidem beber uísque, riem juntas. |
| 00:13:20 | brindam |
| 00:13:40 | Jogam baralho. Heloísa pergunta sobre maternidade. Eneida conta que casou tarde para sua época, com 27 anos. Que não sonhava em ser mãe. Helo pergunta se Eneida casou virgem. “Eu namorei bastante antes de casar.” Helo fala sobre maternidade em seu relacionamento com Tina. |
| 00:15:58 | Eneida bate no jogo, Heloísa bate na mesa. |
| 00:16:00 | Heloísa liga novamente. Outra luz, outra roupa, outro cabelo. Maísa atende. (Encenação) |

| | |
|----------|---|
| 00:16:34 | Uma música chama o corte, imagens da festa de 80 anos de Eneida. |
| | Música peculiar, que lembra o universo musical judaico. |
| 00:17:28 | <p>Em um corte abrupto, uma imagem de uma foto e Eneida falando sobre a foto. Na foto, a filha Maísa e os netos Mariah e Ariel.</p> <p>Em um salão de beleza, Heloísa conta que nasceu em São Paulo.</p> <p>Eneida conta que viu um filme chamado “Imitação da Vida”, na qual a filha renegava a mãe.</p> <p>A cabeleireira pergunta “e o rompimento foi aonde?”</p> <p>Eneida conta da situação da casa.</p> |
| 00:20:04 | <p>imagem de uma casa, de uma área externa. Uma imagem de arquivo da família inserida no vidro.</p> <p>Música trágica, judaica</p> <p>Heloísa fala que passou na casa da infância.</p> |
| 00:20:18 | no corredor, com um bicicleta pequena e nova, uma projeção de arquivo de bicicletas rodando |
| 00:20:28 | <p>Imagens de arquivo tomam conta da tela</p> <p>“Minha irmã mais velha se casou cedo, se tornou adulta e também mãe nesse casa”</p> <p>“Eles, os homens da família, em uma conversa entre quatros paredes, transformaram a casa da infância, na casa da desavença”</p> <p>“Nós, as mulheres ignoradas, nos perdemos nessa história.”</p> |

| | |
|----------|---|
| 00:21:08 | corta para apartamento da Helo, música continua. Eneida entra pela porta. Heloísa pergunta sobre papel de carta. |
| 00:21:30 | Eneida escreve uma carta |
| 00:22:14 | Enquanto Heloísa pensa na estratégia para entregar a carta, Eneida se preocupa com o capricho da carta. Eneida com papeis escritos a mão, Heloísa com um computador moderno, com uma tabela na tela. |
| 00:22:46 | Eneida ao lado de uma janela de um ônibus em movimento em um dia chuvoso. Leitura da carta de Eneida para Ravi. "Sou a bisavó dos seus filhos" |
| 00:23:15 | contou que levou flores na portaria do prédio |
| 00:24:14 | álbum de fotos - três filhas juntas quando crianças |
| 00:24:22 | Eneida e neta olhando o álbum. Falam sobre preocupação de Eneida estar mais alta que Álvaro no casamento Falam sobre babar na Mariah, primeira neta. |
| 00:25:19 | Uma página com fotos com muitas pessoas reunidas. A neta fala "sinta falta da casa assim". A neta fala sobre um bercinho que ficava no quarto onde dormia, na quarta da Maísa |
| 00:25:49 | Eneida conta que ela e todos os irmão dormiram no berço, depois todos os netos, enquanto a Neta entra em um pequeno depósito embaixo da escada para pegar o berço. |

| | |
|----------|---|
| 00:26:09 | Na mesma sacada de Construindo Pontes, a neta chega com um berço. Ao lado da casa havia uma construção, que não havia no primeiro filme. |
| 00:27:37 | Na sacada, Eneida conta que faz 15 anos que o berço estava guardado debaixo da escada. O berço tem 81 anos. Fazem as contas e percebem que o berço havia ficado para 15 anos em outro momento também. |
| 00:28:20 | “A primeira que estreou este berço foi a Maisa” |
| 00:28:54 | Berço no meio do campo. Som de trem ao fundo. Heloísa conta que depois do rompimento as notícias sobre Maísa chegavam aos poucos. |
| 00:29:06 | Ficaram sabendo que se tornou judia ortodoxa, ficou viúva, casou de novo, e que hoje tem netas e netos. “Mas na minha imaginação, ela não deixou de ser aquela menina tímida, estudiosa e enigmática.” |
| 00:29:21 | Heloísa surge em quadro. “Eu não sei se ela sabe que me tornei cineasta, e é assim que eu sei me aproximar das pessoas” |
| 00:29:41 | Berço no meio do campo de outro ângulo, parece ser mais cedo. Somente sons do mato, pássaros, insetos. |
| 00:29:56 | Eneida andando de carro no banco do passageiro. Faz lembrar os planos de carro do “Construindo Pontes”. Paisagem urbana passa pela janela. |
| 00:30:10 | Eneida comenta que é gozado que Heloísa nunca encontrou com Maísa, fazendo referência ao fato de que moram perto uma da outra em São Paulo. |

| | |
|----------|---|
| 00:31:06 | Eneida conta de quando uma amiga encontrou com Maísa em Caiobá, mas ela estava em Fortaleza com Heloísa. Depois fala sobre pessoas conhecidas que encontraram Maísa em Caiobá e em outros lugares e lamenta que ela mesma não tenha encontrado a própria filha. |
| 00:31:35 | Eneida comenta que os judeus ortodoxos não usam maiô e Heloísa fala de uma praia em Nova Iorque em que as judias entram no mar de roupa. |
| 00:31:59 | O plano da mão de Eneida, feita com uma câmera na mão de alguém que está no banco de trás é usado como corte para mudança de assunto. |
| 00:32:17 | Agora o plano lateral inclui um pouco do rosto de Heloísa no quadro, na posição de motorista do carro e a diretora fala sobre estar um pouco perdida no caminho. |
| 00:32:21 | Agora a câmera que está sendo operada manualmente no banco de trás mostra a rua que tem uma feira acontecendo. |
| 00:33:18 | Encontram a escola. |
| 00:33:34 | Uma câmera distante, estabilizada (tripé) mostra Eneida e Heloísa do outro lado da rua, apertando o botão do interfone da escola. |
| 00:34:10 | Apenas a voz de um segurança da escola pode ser ouvida. Eneida explica que quer entregar uma carta para o rabino Ravi. |
| 00:33:58 | Um corte de Heloísa e Eneida estão paradas diante de um portão com grandes estrelas de Davi, símbolo da religião judaica. O som do segurança falando em um |

| | |
|----------|--|
| | <p>comunicador de rádio fornece algumas frases como “a família não se fala, a família não se fala”. É, é uma briga de família”. Uma pessoa, provavelmente o segurança, se aproxima da câmera e diz “você não tem autorização pra fazer isso” e quem está atrás da câmera responde “ele nem está ali, eu não estou fazendo nada de errado”.</p> |
| 00:34:19 | <p>Então ele se vira e é possível ver o seu quipá, outro símbolo dos praticantes do judaísmo. Ele diz no rádio “Não é pro Ravi sair”.</p> |
| 00:34:31 | <p>Fora de quadro, o segurança explica que a instituição tem preocupação com a imagem das crianças e da própria escola. Heloísa esclarece que Eneida só quer entregar a carta para Ravi pessoalmente e que ele não será filmado pois Heloísa vai desligar a câmera.</p> |
| 00:35:53 | <p>A operadora da câmera sugere que mostrem o enquadramento para esclarecer que só estão filmando Heloísa e Eneida. Heloísa atravessa a rua em direção a câmera e pede que guardem a câmera e que ficará só gravando o áudio da situação.</p> |
| 00:36:09 | <p>Eneida sozinha no quadro. Corte para quadro preto.</p> |
| 00:36:25 | <p>A imagem volta dentro do carro e Heloísa comenta sobre a conversa que tiveram com Ravi.</p> |
| 00:37:30 | <p>Eneida fala sobre como Ravi olha nos olhos e que foi melhor conversar do que entregar a carta.</p> |
| 00:38:12 | <p>Plano do banco de trás mostra a rua, os olhos de Helô no espelho retrovisor e os seus cabelos, que são o elemento em foco. Heloísa fala que Maísa talvez queira que a mãe peça perdão e que discorda que a mãe tenha que pedir perdão.</p> |

| | |
|----------|---|
| 00:38:49 | Falam que Ravi deixou claro que no judaísmo os filhos têm que respeitar a decisão dos pais, em referência a Mariah, filha de Maísa, que não pode falar com Eneida se a mãe deixá-la fazer isso. Eneida se coloca como uma mãe que não é respeitada. |
| 00:39:40 | “A gente deu um bom nózinho pra ele desatar”, Eneida. |
| 00:40:14 | Heloísa e Eneida tomam sorvete. |
| 00:41:30 | Eneida, sentada no sofá, no telefone. |
| 00:41:41 | Eneida conta para Álvaro que recebeu um retorno de Ravi no celular. |
| 00:42:42 | Eneida conta que Ravi conversou com Maísa e que ela disse que precisava pensar. Álvaro chama de “um passo gigantesco”. Eneida se emociona. |
| 00:43:13 | Eneida e Heloísa olham fotografias sobre uma mesa. |
| 00:43:42 | Falam de uma foto de Maísa ainda bebê no colo de Eneida, grávida de Heloísa, que enviaram para a filha e ela devolveu. Fala sobre Heloísa ter 10 meses de diferença. |
| 00:44:45 | Eneida fala sobre ter amparo da família e Maísa não ter ninguém. |
| 00:45:11 | Eneida com a neta no colo. |
| 00:45:21 | Eneida faz a barba do neto. |
| 00:46:20 | Ao redor da mesa com comida, Tina, Bruna, Irmã, Eneida e Heloísa conversam. Falam sobre um episódio recente de pressão alta de Eneida. |
| 00:46:38 | Eneida e Álvaro arrumam a cama. |

| | |
|----------|--|
| 00:46:52 | Eneida joga volei. |
| 00:47:36 | Eneida comemora o ponto. |
| 00:47:44 | Eneida em um café com as amigas do vôlei falam sobre o jogo. |
| 00:48:24 | Eneida conta que é bisavó de oito bisnetos. Mariah tem 6 filhos, sendo que os gêmeos nascerem no dia do seu aniversário. |
| 00:48:55 | Eneida e Heloísa andam e conversam em um parque. |
| 00:50:00 | Eneida conta que seu namorado não pode ir à sua formatura, quando ela tinha 18 anos, porque seu pai não consentiu com o namoro. “É um machismo muito grande que existe na minha vida. Esse eu não consegui vencer até hoje e vou conviver com ele até o fim da minha vida.” Falam sobre opressão. |
| | Eneida conta que não pode estudar contabilidade porque o pai não permitia que ela trabalhasse em ambiente em que houvesse homens. |
| 00:52:11 | Pára-brisas do carro em movimento, estrada e chuva. |
| 00:52:17 | O telefone toca, Heloísa atende, fora de quadro. Eneida conta que Ravi retornou. A mensagem de áudio de Ravi toca e ele explica que sua sogra, Maísa, se sentiu abandonada pelos pais por uma questão financeira. Heloísa ressalta que a informação é importante. Eneida argumenta que sempre tentou se reaproximar e que nunca abandonou a filha. |
| 00:54:51 | Eneida dorme. |
| 00:55:11 | Eneida caminha na Praia Mansa, parte do balneário de Caioba. Uma captação com câmera na mão |

| | |
|----------|---|
| | acompanha a personagem. Leitura da nova carta para Maísa. Eneida fala sobre não ter conseguido contornar a situação devido a fragilidade feminina. Acredita que ainda há tempo e pede para ser ouvida. |
| 00:55:53 | Eneida toma banho |
| 00:56:12 | Eneida se veste |
| 00:56:27 | Pés colocando meia |
| 00:56:36 | Eneida pintando o rosto e cantando |
| 00:57:02 | Eneida termina de se arrumar em frente ao espelho. |
| 00:57:03 | Eneida chega no carnaval de rua com sua jovem neta, dança com ela, dança com uma rapaz e, muito alegre, gargalha em meio à festa. |
| 00:58:28 | imagem em movimento de ponte em Nova Iorque |
| 00:58:36 | imagens de judeus ortodoxos em Nova Iorque. Heloísa, em áudio de uma ligação ou mensagem, conta que está na cidade que aconteceu uma coincidência. No mesmo áudio, um homem explica que é muito próximo de Ariel, marido de Maísa e que conhece um rabino muito próximo da família. |
| 01:00:09 | imagem de cadeira na chuva. Heloísa digita no celular, somente som e o rosto dela. |
| 01:00:37 | Heloísa dirigindo |
| 01:00:54 | Rosto de rapaz |
| 01:03:30 | Plano aberto de um pequeno quintal com a cadeira do plano anterior, uma bola de pilates. Som de Heloísa falando com Eneida pelo telefone. Conta que chamou |

| | |
|----------|---|
| | um amigo para aproximá-la do rabino da família de Maísa. |
| 01:04:42 | Imagem de um judeu ortodoxo caminhando em uma cidade não identificada captada de dentro de um carro. Em seguida, Heloísa no carro conversa com Eneida. Explica que acabou de conversar com o rabino e que acabou de sair do bairro Bom Retiro, o bairro deles. |
| 01:04:56 | Imagem da Av. Paulista de dentro de um carro. Final de tarde chuvoso. A conversa com Eneida continua, fora de quadro. Heloísa conta que o rabino se sensibilizou com a carta de Eneida. |
| 01:06:15 | Plano fechado no espelho retrovisor com os olhos de Heloísa em foco, carro em movimento. Câmera na mão. Até o final da conversa. |
| 01:06:36 | imagem de pássaros voando, formato quadrado de tela. Aparentemente filmada em outro suporte do restante do filme. Heloísa fala do ritual caparoti, que acontece um dia antes do yonquipur, no qual se tem um dia para pensar no que fizemos de errado ao longo da vida. Dizer três vezes: “essa é a minha mudança”. Depois, fala de algo similar que faz em seu terreiro: eparrei Oyá, senhora dos ventos, oya ventania que balança as folhas das árvores, mojuba, trago o vento da mudança, eparrei Oyá. |
| 01:07:33 | Eneida sentada, imagem feita através de uma janela, com reflexos de plantas. Fora de quadro, Heloísa avisa que o rabino acabou de responder. |
| 01:07:52 | Heloísa e Eneida ouvem juntas a resposta do rabino. Ele diz que aguarda uma oportunidade de encontrá-la. |

| | |
|----------|---|
| 01:08:23 | Eneida e Heloísa tomam sol. |
| 01:08:33 | imagem de uma paisagem em movimento, câmera na mão, uma música instrumental positiva. |
| 01:09:02 | Plano fechado de Heloísa falando sobre a conversa que o rabino teve com Maísa e conta que ela aceitou se encontrar com Eneida, que se emociona. |
| 01:09:18 | Mãe e filha se abraçam. |
| 01:09:46 | Plano aberto das duas rindo de felicidade. Tela preta |
| 01:10:04 | Heloísa e Eneida em um carro. Eneida está bem arrumada e leva flores. Câmera fixa. |
| 01:10:19 | O plano de observação mostra parcialmente Heloísa e Eneida na portaria do prédio. Conversa com o porteiro. Câmera na mão levemente desestabilizada. Eneida entra e Heloísa volta para o carro. |
| 01:11:02 | Em fusão, ocorre uma transição para uma imagem desfocada. Toca uma música extra diegética, com características judaicas, semelhantes à música do início do filme. A imagem entra em foco, trata-se de um carrossel em movimento. A câmera se afasta vagorosamente, em um movimento de travelling out. A imagem foi gravada em mais de 24 quadros por segundo, gerando uma exibição em baixa velocidade (slow motion). No carrossel, familiares de Heloísa, apresentados durante o filme, ocupam os brinquedos, inclusive a própria diretora. Também surgem personagens desconhecidos, caracterizados como judeus ortodoxos. |
| 01:12:17 | som de telefone tocando vai surgindo enquanto o volume da música vai baixando. Sobre uma imagem |

| | |
|----------|---|
| | <p>desfocada da janela do carro, Eneida avisa por telefone que está descendo. Uma rápida conversa de Heloísa com Maísa acontece no áudio do filme.</p> |
| 01:13:21 | <p>Heloísa e Eneida entram no carro. “Nada feito”, diz Eneida. Heloísa pergunta e Eneida apenas responde: “Ela não aceitou”. Quando Eneida fecha a porta, corta para a imagem do carro em movimento e as luzes da cidade iluminam o rosto de Eneida. Uma imagem da rua em movimento fora de foco fecha o filme. O título surge outra vez sobre essa imagem. Uma música triste toma conta. Uma guitarra melancólica rasga a cena. O tema musical evolui para a mesma música judaica.</p> |