

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

PALOMA DE OLIVEIRA BRITO

MEMÓRIA E CRIAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA DE *CONSTRUINDO PONTES*
(2017), DE HELOÍSA PASSOS

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
DEZEMBRO DE 2024

PALOMA DE OLIVEIRA BRITO

**MEMÓRIA E CRIAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA DE *CONSTRUINDO PONTES*
(2017), DE HELOÍSA PASSOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural.
Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira.

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
DEZEMBRO DE 2024**

B877m

Brito, Paloma de Oliveira.

Memória e criação na cinematografia de *Construindo Pontes* (2017), de
Heloísa Passos. / Paloma de Oliveira Brito, 2024.

137f.

Orientador (a): Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa
de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2024.

Inclui referência F. 114 – 115

1. Memória. 2. Criação. 3. Cinematografia. 4. Construindo Pontes. 5. Heloísa
Passos. 6. Documentário. I. Oliveira, Rogério Luiz Silva de. II. Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e
Sociedade. III. T.

CDD: 778.53

Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134
UESB – *Campus* Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Memory and creation in the cinematography of *Construindo Pontes* (2017), by
Heloísa Passos

Palavras-chaves em Inglês: Memory; Creation; Cinematography; Building Bridges; Heloísa Passos;
Documentary.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira (Presidente), Profa. Dra. Milene de
Cássia Silveira Gusmão (Titular), Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco (Titular).

Data da Defesa: 11 de dezembro de 2024.

Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

PALOMA DE OLIVEIRA BRITO

**MEMÓRIA E CRIAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA DE *CONSTRUINDO*
*PONTES, DE HELOÍSA PASSOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 11 de dezembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
(Presidente)
Instituição: UESB

gov.br Documento assinado digitalmente
ROGERIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA
Data: 12/12/2024 13:08:21-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão
Instituição: UESB

gov.br Documento assinado digitalmente
MILENE DE CASSIA SILVEIRA GUSMAO
Data: 12/12/2024 18:22:47-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco
Instituição: UFF

gov.br Documento assinado digitalmente
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 12/12/2024 15:18:07-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Ass.: _____

DEDICATÓRIA

Para meus queridos avós, Mila (*in memoriam*), Joaquim (*in memoriam*), Jonas (*in memoriam*) e Té, sementes afetivas de um jardim familiar e protagonistas das minhas memórias de infância.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: linguagem e sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

No coletivo a vida tem sentido, por isso, não posso deixar de agradecer a essas pessoas que tornaram possível esse momento tão importante pra mim.

Em primeiro lugar, ao Amor e transforma minha vida para melhor todos os dias, sendo meu refúgio, não importa o que aconteça.

À minha família querida, fonte de apoio em todos os sentidos. Mainha, obrigada por tanto cuidado e respeito, pelos lanches e colo quando eu precisava chorar, sua companhia fez tudo ficar mais fácil. Painho, obrigada por toda força, pelos passeios na roça, descansos na rede e carinho, mesmo quando a saudade apertava. Poli, obrigada por sempre ter com quem dividir tudo, pelos puxões de orelha e palhaçadinhas para me ver feliz.

Ao meu querido amigo e orientador, Rogério Luiz, que me acompanha desde a graduação com tanto conhecimento, bondade e gentileza. Obrigada por todo esforço, parceria e por ser uma referência para mim.

A Heloísa Passos, pela gentileza e auxílio nas reflexões sobre o documentário.

A todos meus amigos, amigas e aos colegas da pesquisa, que me apoiaram tanto e aguentaram meu sumiço no processo de escrita da dissertação. Também à galera do esporte, companhia em meus momentos de respiro e cuidado do corpo.

Junto comigo, vocês acreditaram no cinema, ter vocês ao meu lado é a melhor coisa que eu poderia querer na vida.

“Cada memória é como um lar
De portas abertas
E não importa o tempo, o ano, ou lugar
Lá estamos juntos”

Lar, Tiago Arrais.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar o modo como Heloísa Passos transforma o afeto - elemento constitutivo da memória na cinematografia de **Construindo Pontes**, seu primeiro longa-metragem. Por meio da análise fílmica, os três capítulos se ancoram em uma ferramenta teórico-metodológica que passa pelo estudo de alguns autores. Dentre eles Marina Tedesco, no que diz respeito às fotografias do audiovisual brasileiro; Rogério Luiz Oliveira, em relação aos regimes de memória encontrados no fazer cinematográfico; Georges Didi-Huberman, na questão dos diferentes tempos presentes na imagem; Irene Chauvin, apontando sobre a transformação dos espaços físicos em espaços afetivos fílmicos; e Fayga Ostrower sobre processos de criação e afetividade. A partir dessas e de outras contribuições complementares entendemos sobre o modo como diferentes afetos a partir de Heloísa Passos se encontram ordenados numa mesma imagem em movimento.

Palavras-chave: Memória; Criação; Cinematografia; Construindo Pontes; Heloísa Passos; Documentário.

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate how Heloísa Passos transforms affection - a constitutive element of memory in the Cinematography of **Building Bridges**, her first feature film. Through filmic analysis, the three chapters are anchored in a theoretical-methodological tool that goes through the study of some authors. Among them Marina Tedesco, with regard to the photographers of the Brazilian audiovisual; Rogério Luiz Oliveira, in relation to the regimes of memory found in cinematographic making; Georges Didi-Huberman, in the question of the different times present in the image; Irene Chauvin, pointing to the transformation of physical spaces into filmic affective Spaces; and Fayga Ostrower on processes of creation and affectivity. From these and other complementary contributions we understand how different affections from Heloísa Passos are ordered in the same moving image.

Keywords: Memory; Creation; Cinematography; Building Bridges; Heloísa Passos; Documentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Heloísa e Álvaro no carro	20
Figura 2 – Participação feminina na Cinematografia brasileira	28
Figura 3 – Álvaro assiste às projeções	47
Figura 4 – Plano emoldurado	49
Figura 5 – Plano emoldurado	50
Figura 6 - Projeção nas paredes da usina.....	52
Figura 7 – sobrevoos sobre o Lago de Itaipu.....	54
Figura 8 – Plano fixo com Heloísa em quadro	56
Figura 9 – Plano fixo com Heloísa em quadro	56
Figura 10 – Plano fixo com Heloísa em quadro	57
Figura 11 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera	57
Figura 12 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera	58
Figura 13 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera	58
Figura 14 – Sobreposição de imagens (a)	60
Figura 15 – Sobreposição de imagens (b)	60
Figura 16 – Sobreposição de imagens (c).....	60
Figura 17 – Sobreposição de imagens (d)	61
Figura 18 – Sobreposição de imagens (e).....	61
Figura 19 – Sobreposição de imagens (f)	62
Figura 20 – Sobreposição de imagens (g)	62
Figura 21 – Sobreposição de imagens (h)	62
Figura 22 – Sobreposição de imagens (i)	63
Figura 23 – Sobreposição de imagens (j)	64
Figura 24 – Sobreposição de imagens (k)	64
Figura 25 – Sobreposição de imagens (l)	64
Figura 26 – Sobrevoos de drone sobre o Lago de Itaipu	74
Figura 27 – Álvaro cortando a grama	76
Figura 28 – A busca pelo plano (a).....	78
Figura 29 – A busca pelo plano (b)	78
Figura 30 – A busca pelo plano (c).....	78
Figura 31 – Heloísa e Álvaro no carro	87
Figura 32 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte.....	88
Figura 33 – Heloísa e Álvaro ao lado da ponte/ferrovia	89
Figura 34 – Álvaro e Eneida assistindo às projeções.....	92
Figura 35 – Heloísa discute com Álvaro.	933
Figura 36 – Águas revoltas tomam conta do plano	95
Figura 37 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte.....	966
Figura 38 – Primeiro plano de Construindo Pontes	98
Figura 39 – Imagem de arquivo no período da ditadura	99
Figura 40 – Imagem de arquivo da construção das estradas	100
Figura 41 – Imagem de arquivo da família tirando férias	102

Figura 42 – Mesa de jantar na casa de Álvaro e Eneida.....	106
Figura 43 – Cachoeira de Sete Quedas	107
Figura 44 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte.....	108

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Cinematografia de Heloísa Passos.....	332
---	------------

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 A TRAJETÓRIA DE HELOÍSA PASSOS	188
2.1 A formação de Heloísa Passos	19
2.1.1 Reconhecimento e premiações	23
2.2 O ser mulher fotógrafa no Brasil	26
2.3 O conjunto da obra de Heloísa Passos	31
2.4 O caminho até Construindo Pontes	39
3 A CRIAÇÃO EM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	44
3.1 A direção de fotografia e a espacialidade	45
3.2 Cinematografia e memória	53
3.3 Particularidades de uma diretora fotógrafa	67
3.4 A cinematografia e a montagem.....	73
4 MEMÓRIA E ANACRONISMO EM <i>CONSTRUINDO PONTES</i>	82
4.1 Anacronismo na direção de fotografia.....	83
4.2 Relação entre pai e filha.....	90
4.3 Imagens de arquivo	97
4.4 Espaços afetivos	103
5 CONCLUSÃO	Erro! Indicador não definido.
REFERÊNCIAS.....	1144
ANEXO A.....	1166

1 INTRODUÇÃO

A imagem esteve presente na minha vida desde a infância. Lembro muito bem dos álbuns de fotografia que a minha mãe guardava com tanto carinho e que volta e meia a gente se reunia para ver. Até então era fotografia analógica, a gente não tinha uma câmera em casa, então quando o desejo era registrar, chamávamos o vizinho que morava na mesma rua, para fazer fotos nossas. Eu achava curioso ele ficar por trás de uma caixinha preta, e depois de uns vinte dias chegar com as fotos prontas. Ver as imagens e pensar sobre elas era sempre uma festa, mal sabia eu que mais tarde isso guiaria boa parte da minha vida profissional.

A imagem estática chegou primeiro, mas logo a gente começou a ver imagens em movimento, essa lembrança é com meu pai. Existe um documentário chamado **Cerrado - o Pai das águas do Brasil**. O ritual era sempre o mesmo. Em alguns dias à noite a gente deitava no tapete da sala, eu pegava a fita VHS (*video home system*) que tinha uma foto de cachoeira na capa, inseria a fita no aparelho e a gente assistia ao filme inteiro.

Um pouco depois disso, a gente conseguiu a nossa primeira câmera. Era da família, de todo mundo. Aqui a minha irmã entra na história. Geralmente, filmávamos quando algo nos tocava, um passeio, uma ida à praia, até a família reunida para fazer farinha. Revivendo essas memórias, considero que, na verdade, era o início de tudo para que eu me encantasse pela fotografia, e decidisse cursar Cinema e Audiovisual. Quatro anos de graduação que ampliaram meu repertório técnico/estético, me fizeram conhecer gente comprometida com o audiovisual brasileiro, além de me permitir atuar em sets de filmagem, lugar que tanto amo. É a partir dessas lembranças da infância, e principalmente da minha formação, que decidi seguir estudando sobre o cinema e agora me dedico às memórias afetivas na direção de fotografia.

O meu objeto de pesquisa neste trabalho é o documentário **Construindo Pontes**¹, que tem a fotografia dirigida por Heloísa Passos. Vemos que, assim como para mim, para ela, a afetividade também é força motora em seu processo de criação. Meu encontro com a obra de Heloísa foi espontâneo, mas parece que ele apontava para algo que já existia há muito tempo. Em **Construindo Pontes**, é uma cachoeira (de Sete Quedas) o lugar a partir de onde Heloísa inicia a construção do filme. Segundo ela, foi esse lugar e as suas memórias submersas que a fizeram buscar o seu pai. A motivação é afetiva e, através da sua obra, a proposta aqui é

¹ Construindo Pontes. Direção: Heloísa Passos. Brasil. 2017.

investigar o modo como ela transforma o afeto - elemento constitutivo da memória -, na Cinematografia de **Construindo Pontes**.

O filme constitui o *corpus* da pesquisa a ser desenvolvida na análise, pois é feito sob a perspectiva de uma linha que aponta para uma relação entre imagem e memória. Desse modo, esse trabalho considera o envolvimento pessoal da diretora, suas vivências, experiências e, conseqüentemente, suas memórias, apresentadas na composição das suas imagens. Vale ainda lembrar que, além de diretora de fotografia do documentário, Heloísa é também a diretora, por isso, em alguma medida, nos interessa pontuar sobre esse espaço múltiplo que ocupa. Além disso, a proposta é auxiliar na área da pesquisa da direção de fotografia brasileira, que carece de estudos e análises feitos a partir de trabalhos dirigidos e fotografados por mulheres. A importância da pesquisa não se deve apenas pela questão de gênero, mas também pela tentativa de compreender o resultado imagético, bem como o processo de criação das imagens de uma fotógrafa, a partir da cinematografia, entendida nesse trabalho como sinônimo de direção de fotografia, enquanto um fenômeno de memória marcado pelo afeto.

Para refletir sobre a memória, elemento central deste trabalho, utilizo como principal referência o conceito de anacronismo proposto por Didi-Huberman, que o define como uma “extraordinária montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Por isso, em alguns momentos, compreendemos a memória como um sinônimo do anacronismo, buscando investigá-la a partir da criação que emerge desse atravessamento temporal. Dentro dessa dinâmica, é importante destacar o papel do afeto, aspecto fundamental da pesquisa. Embora amplamente estudado em diversas áreas, aqui ele é entendido como um elemento constitutivo da memória — ou seja, memória e afeto operam de maneira interdependente.

Sendo assim, a nossa ferramenta teórico-metodológica passa pelo estudo de alguns autores destacados nos capítulos a seguir. Marina Tedesco, que nos auxilia em relação à questão de gênero, às problemáticas e estratégias existentes no trabalho de mulheres fotógrafas do audiovisual brasileiro. O trabalho de Rogério Luiz Oliveira, em relação à memória criativa, na busca por identificar esse fenômeno através do fazer cinematográfico. Georges Didi-Huberman, no que diz respeito ao anacronismo presente nas imagens, nos fazendo questionar sobre uma pluralidade de tempos. Irene Depetris Chauvin, que nos aponta um caminho para refletirmos sobre a espacialidade fílmica e o atravessamento de afetos. E, por fim, o trabalho de Fayga Ostrower, que nos ajuda a entender sobre os processos de criação e o quanto o afeto e a memória estão articulados com a memória através da materialidade fílmica. Essa ferramenta que destacamos é ainda complementada por meio de uma revisão de

literatura abarcando outros trabalhos que ajudam a definir qual o modelo de observação do objeto da nossa pesquisa, citadas nas seções a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado “A trajetória de Heloísa Passos”, apresentaremos a caminhada de Heloísa Passos a partir do seu contato inicial com a fotografia, e entenderemos sobre as suas experiências e seu encantamento pela imagem em movimento. Dentro desse percurso, investigaremos o fato de ser mulher e atuar em um departamento majoritariamente masculino. Para isso, nos ancoramos no trabalho de Marina Tedesco, que tem sua pesquisa voltada para as mulheres no cinema, identificando os desafios e as possíveis soluções para um cenário audiovisual mais igualitário. A autora também atua com projetos de catalogação de obras criadas por fotógrafas brasileiras, e é a partir dessa estratégia que nesse capítulo decidimos entender um pouco mais da obra de Heloísa, fazendo uma breve organização dos filmes em que assina a direção de fotografia, a fim de compreender um pouco mais sobre seus procedimentos técnico-estéticos, bem como o fato de atuar em trabalhos em que as mulheres são protagonistas do ponto de vista da hierarquia cinematográfica. Para fechar esse primeiro capítulo, buscamos investigar as motivações, a criação do dispositivo que fez com que Heloísa desenvolvesse seu próprio método na criação de um filme tão único como **Construindo Pontes**.

Na segunda parte do trabalho, “A criação em direção de fotografia”, entenderemos sobre a direção de fotografia a partir da espacialidade, aspecto importante na criação das camadas documentais. Para isso, trazemos a materialidade fílmica, através de planos do filme, (aqui representados por *frames*), que nos auxiliarão a entender o modo como Heloísa constitui sua fotografia, suas preferências, e até mesmo alguns padrões em seu modo de fotografar. Para além da função que ocupa e sendo o foco principal da pesquisa, nos interessa entender sobre as particularidades que a constituem, já que Heloísa também desempenha a função de diretora do filme. Para isso, refletimos sobre o quanto ser uma diretora fotógrafa influencia no seu modo de trabalhar, identificando os desafios e as facilidades de ocupar esses dois lugares. Nesse capítulo, é onde começamos a falar de forma mais ativa sobre nosso elo principal, a memória. Para isso, contamos com o pensamento de Rogério Luiz Oliveira, ao investigarmos os diferentes regimes de memória através do trabalho de Heloísa, seja ela a partir de um repertório técnico/estético, pela forma com que escolhe gravar planos fixos, e até mesmo pela sobreposição das imagens que propõe. Em relação a isso, achamos necessário destacar a relação entre a cinematografia e a montagem, que juntas compõem um elo fundamental no documentário. Destacamos por fim, um desejo constante da fotógrafa: a busca por planos que sirvam à narrativa fílmica, percebido tanto nas imagens quanto em sua fala e que revelam uma

pluralidade de conhecimento no que diz respeito ao percurso de filmagens desde as gravações até a pós-produção.

No último capítulo, “A memória e o Anacronismo em **Construindo Pontes**”, damos continuidade ao tema da memória, falando sobre a perspectiva anacrônica a partir da direção de fotografia de **Construindo Pontes**. Para isso, a partir do trabalho de George Didi-Huberman pontuamos sobre essa multiplicidade de tempos coexistindo em um mesmo espaço. Para aprofundarmos um pouco mais, junto a Irene Chauvin e Fayga Ostrower, investigamos a relação entre Heloísa e Álvaro, que é o coração do filme e nos aponta para esse lugar de compreensão de um afeto que permeia tanto a relação dos dois, quanto o fazer de Heloísa. Neste capítulo, destacamos ainda uma das camadas do documentário para refletirmos no modo como Heloísa articula passado/presente, bem como sobre os espaços afetivos de **Construindo Pontes**, espaços físicos que Heloísa, movida pelo afeto, transforma em espaços fílmicos relacionando o íntimo com o externo por meio da espacialidade.

Durante a pesquisa, algumas estratégias foram adotadas para auxiliar na escrita. Para isso, era necessário aprofundar o conhecimento sobre meu objeto de estudo: a direção de fotografia do filme. Assim, iniciou-se uma decupagem ao mesmo tempo em que eram realizadas outras leituras e buscas das informações e dados. Como referência, utilizou-se a Etnografia Fílmica de Rogério Luiz Oliveira, presente no livro **Memória e Criação na Direção de Fotografia Audiovisual** (2023), no qual o autor analisa três filmes brasileiros. Foi criada uma tabela destacando os tipos de plano, a duração e uma breve descrição das cenas, além de marcações sobre a atuação da câmera.

A obra de Heloísa Passos como um todo também se mostrou fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Por isso, tornou-se necessário catalogar todas as suas produções, registrando o ano, uma breve descrição e a composição da equipe, especialmente se era majoritariamente feminina. Para isso, foram assistidos alguns filmes e analisados os trailers de todos, o que permitiu observar a riqueza narrativa da direção de fotografia de Heloísa e como sua trajetória e repertório técnico/estético moldam seu modo de trabalhar.

Por fim, nos três capítulos, procuramos verificar o modo como diferentes afetos se encontram numa mesma imagem em movimento. Isso, a partir de uma reflexão sobre o modo como Heloísa mobiliza estratégias, conhecimentos em seu trabalho ao fazer uma organização em si mesma e transformar essa memória afetiva na direção de fotografia de **Construindo Pontes**. Nos valendo dos caminhos pelos quais ela passa ao se tornar diretora de fotografia, e em como sua maneira de fazer cinematografia influência no resultado final dos seus trabalhos.

2 A TRAJETÓRIA DE HELOÍSA PASSOS

Heloísa Passos é uma das pioneiras no que diz respeito à direção de fotografia no Brasil. Além dessa, ela desenvolve outras funções no cinema, mas aqui nosso foco será apenas neste departamento. Por analisar uma de suas obras, **Construindo Pontes** (2017), acreditamos ser fundamental entender sobre a sua trajetória no âmbito humano e profissional. Nosso modo de fazer filmes é diretamente influenciado por nossas experiências, escolhas, formações. Ou seja, um olhar moldado e que molda. A fim de identificar os detalhes de vida dessa fotógrafa que marca a história da fotografia brasileira há mais de 20 anos, separamos esse capítulo em 4 seções.

Para a realização dessa pesquisa, se faz necessário citar, valorizar, e utilizar outros trabalhos que vieram antes desse e serviram como inspiração. Portanto, destacamos o trabalho da professora Marina Tedesco, que pesquisa sobre a atuação de mulheres no cinema, especificamente neste capítulo seu texto **Heloisa Passos: Interpelando Uma Trajetória a Partir do Gênero**; bem como as dissertações de mestrado que tem o trabalho cinematográfico de Heloísa Passos como foco. A de Thaise Jorge Mendonça (2017), intitulada **Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes; De Heloisa Passos**, a de Anna Paula Zétola, **Cinema de mulheres em Curitiba: subjetividade feminista indireta livre na construção de um contracinema**, e a de Anna França, **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989**.

Na primeira seção deste trabalho, a perspectiva é mais biográfica: juntamos informações da sua vida, desde a sua adolescência até chegar oficialmente à profissão de diretora de fotografia. Ser mulher e ter de passar por desafios para se afirmar nesse mercado de trabalho, majoritariamente ocupado por homens, é o tema da próxima seção, na qual trazemos dados em relação à participação feminina no cinema e analisamos o trabalho já citado de Marina Tedesco, refletindo sobre as problemáticas e soluções encontradas por mulheres para resistirem e permanecerem na área, a partir da história de Heloísa, mas que é representativa de outras fotógrafas.

Aprofundando um pouco mais, a terceira seção traz um breve panorama das obras de longa metragens fotografadas por Heloísa, através de uma catalogação que fizemos. A intenção foi identificar as especificidades das suas obras tanto do ponto de vista técnico, quanto estético - sem que se queira promover uma análise da filmografia - também por serem obras marcadas pela formação de uma equipe majoritariamente feminina. Para fechar o primeiro capítulo, na quarta seção decidimos apresentar a influência do percurso de Heloísa

até chegar à direção do seu primeiro longa-metragem, bem como pontuar os processos de pré-produção, as transformações até a concepção de uma narrativa de forma mais assertiva.

2.1 A formação de Heloísa Passos

Para a realização desse capítulo que possui caráter biográfico, se faz necessário marcar as fontes utilizadas em busca dessas informações. Para isso, recorreremos ao próprio site² de Heloísa Passos na aba “sobre”, além da entrevista feita por Thaíse Jorge Mendonça em sua dissertação de mestrado já citada anteriormente. A nossa intenção, reunindo esses dados, é refletir a respeito dos caminhos trilhados pela fotógrafa que contribuíram para sua formação e nos apontam sobre a relação entre o afeto e as suas memórias. É também uma tentativa de, através da materialidade fílmica, perceber como as experiências vividas por Heloísa são expressas em **Construindo Pontes**. Trata-se de compreender

[...] o repertório de conhecimentos técnicos do fotógrafo como sendo o traço de recordação que ele carrega para as imagens que ajuda a conceber [...] este passado de aquisição de técnicas ressurge em forma de resolução prática para realizar as ideias solicitadas no roteiro pelo diretor ou que impulsionam a própria condição para que o próprio fotógrafo crie [...]. (OLIVEIRA, 2023, p.109).

Embora seja a plasticidade das imagens que nos interessa principalmente, também apontamos para o fato de que o caminho trilhado por Heloísa Passos em relação à cinematografia é influenciador no seu processo de criação das imagens. É uma memória de repertório atrelado ao seu fazer que a molda enquanto profissional.

Heloísa Passos é diretora de fotografia, diretora, produtora e fotógrafa. Fotografou documentários, longas, curtas, entre outros trabalhos audiovisuais, viajando o mundo e tendo sido reconhecida com aclamação pela crítica e premiações. É natural da cidade de Curitiba - PR, nascida em 06 de maio de 1967, mas possui dupla cidadania, brasileira e portuguesa. Junto com Tina Hardy³, é fundadora da Máquina Filmes, onde desenvolve alguns de seus projetos. É membra da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), e do Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do departamento de Fotografia do Brasil (DAFB). Atualmente, é moradora da cidade de São Paulo e foi traçando sua trajetória dentro da cinematografia, sendo uma das

²Site de Heloísa Passos: <https://heloisapassos.com/>

³ Tina Herdy é uma cineasta brasileira que atua no cinema como montadora, produtora, roteirista diretora, e sócia da Máquina Filmes.

primeiras mulheres a assinar na direção de fotografia brasileira. Heloísa segue em atividade até hoje, mas foi em 1991 que fez a sua primeira assistência de câmera, função na qual permaneceu até 1998, momento em que decidiu aceitar trabalhos apenas como diretora de fotografia.

Heloísa fez um primeiro curso de fotografia quando tinha 15 anos. Na juventude, movida pela busca por uma perspectiva ecológica, chegou a cursar a faculdade de Agronomia na Universidade Federal do Paraná. Depois de dois anos, acabou trancando o curso por conta de uma quebra de expectativas e se mudou para Londres, local onde trabalhou por um tempo como garçom. Um dos motivos para a mudança, inclusive, foi o desentendimento e a dificuldade de lidar com seu pai, Álvaro. Isso é mostrado no documentário **Construindo Pontes**, objeto de estudo deste trabalho. É nele que Heloísa, através da relação familiar com seu pai, traça toda a narrativa do filme. Na cinematografia percebemos como a convivência entre eles se estabelece. É apenas no final do documentário onde vemos Heloísa e Álvaro aparecerem com mais frequência juntos.

Figura 1 – Heloísa e Álvaro no carro



Fonte: Construindo Pontes (2017)

No terceiro ato do filme eles fazem uma viagem juntos em busca de um encontro com o lugar que inspira a diretora a fazer o filme. O *frame* acima faz parte de uma sequência de planos dos dois dentro do carro que revelam esse espaço de conflito e convivência entre eles. Durante os planos vemos Heloísa e Álvaro se desentendendo sobre a finalização do documentário. Existe uma quebra de expectativa sobre o último plano, mas ainda assim, eles,

juntos, apesar das diferenças, se propõem a pensar na possibilidade de um novo final, indicando que, assim como no filme, na trajetória profissional de Heloísa e na vida, os caminhos nem sempre são conhecidos, e que os processos são tão importantes quanto os resultados alcançados.

Partindo deste *frame* destacamos um conceito fundamental que nos auxilia na análise fílmica através das imagens, a materialidade trazida por Fayga Ostrower ao propor uma relação entre o pensar e o fazer. Entendemos então, que o plano é a nossa matéria utilizada para propor um pensar, isso inclui e abarca outros elementos como as suas próprias formas, ordenações, todas as potencialidades que a imagem nos apresenta. Fayga Ostrower marca que a materialidade seria, portanto, “a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais” (OSTROWER, 1987, p.43). Ampliando essa compreensão, ela ainda a relaciona com o indivíduo. Em outras palavras, Heloísa Passos, ao pensar e criar os planos de **Construindo Pontes**, propõe uma estruturação não apenas da matéria, mas de si mesma.

É apontando para uma relação entre matéria e fotógrafa que retomamos sobre a formação de Heloísa. Pouco depois desse desentendimento com o pai, ela consegue ter acesso a outros cursos de fotografia e laboratório em preto e branco, descobrindo assim, a sua paixão pela produção das imagens, mas especificamente, com o manuseio da câmera. Com o primeiro dinheiro que teve, Heloísa fez a primeira compra de sua câmera fotográfica. Ela passa então a fotografar em preto e branco, revelar e ampliar essas fotografias.

Algum tempo depois, ela retorna ao Brasil e monta um laboratório no banheiro da casa dos pais. Nesse tempo perde uma grande amiga; em suas próprias palavras, “o mundo ficou incompreensível” (PASSOS, 2020), e ela passa a se esconder na sua concha protetora, apelido dado por ela à sua câmera. Com 21 anos, atua como assistente de iluminação de Marcelo Marchioro⁴, de outros grupos de teatro e fotografa da cena teatral da cidade de Curitiba. Nessa época, ela estudava sociologia, e é quando vai ser estagiária do Museu da Imagem e do Som (MIS).

Por conta de um curso na Fundação Cultural de Curitiba com José Joffily⁵, Heloísa teve seu primeiro contato com uma câmera de cinema, uma 16 mm. Eles então realizam um curta-metragem que chega a ser montado na moviola da Cinemateca. Fascinada com aquele

⁴ Marcelo Marchioro foi diretor de teatro, tendo assumido a direção do Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo. Também atuou como colunista de teatro e cinema em jornais.

⁵ José Joffily é diretor, roteirista, produtor e ator brasileiro. Entre outras produções audiovisuais, dirigiu cerca de 14 longas-metragens.

universo, Heloísa passa a frequentar o Cine Groff⁶ e a Cinemateca nas sessões da noite. Mas o desejo de fazer cinema acaba se limitando, porque até então existiam poucas Universidades no país com disponibilidade do curso, e Heloísa não tinha condições de ir para nenhuma das quatro onde havia.

A direção do MIS mudou e, com a chegada de Valêncio Xavier⁷, mudanças aconteceram. A equipe passou a realizar mais, a fazerem contatos com a Embrafilme, e Heloísa foi entrando cada vez mais no mundo do cinema. Ela atribui seu contato com a arte e a importância de chegar a lugares longes a três pessoas: Xavier, Jarbas Schünemann⁸, e Lucila Broetto⁹. Com eles, Heloísa passa a ter contato com autores importantes que a Sociologia não estava contemplando. Essas leituras e os filmes disseram a ela que o cinema era o que realmente ela queria fazer.

Na época, três cursos são feitos: um de produção, de roteiro e outro de direção de fotografia. Deste último, Heloísa é a coordenadora, trabalhando ao lado do ministrante do curso, César Charlone¹⁰, de quem acaba se tornando amiga, e posteriormente assistente. Quando ela faz esse curso, pouco depois Valêncio a coloca para ser assistente de direção de Fernando Severo¹¹ no curta-metragem **Os Desertos Dias** (1991), no qual acaba fazendo um estágio de câmera. Quando ela está fazendo o curta, chega um fotógrafo do Rio de Janeiro, Fábio Ferreira¹², e quem fazia assistência para ele é uma mulher, Isabela Fernandes¹³. Para Heloísa, foi uma surpresa inspiradora encontrá-la ali: “quando eu vejo essa mulher trabalhando com a câmera de cinema profissional eu digo: ‘nossa, se ela faz isso, eu também posso fazer!’” (PASSOS, 2020, p. 121). De alguma forma foi um momento de identificação ao se sentir representada em um ambiente majoritariamente masculino. Para ela, todos esses acontecimentos e essas pessoas são responsáveis por uma grande oportunidade que chegava a ela dentro da sua carreira profissional.

Heloísa continua a trabalhar, fazendo o curta **Bakum** (1989), ganha o Curitiba Arte5 como melhor vídeo, e nesse mesmo ano percebe que estava vivendo um grande sonho.

⁶ O Cine Groff foi um dos primeiros cinemas públicos da cidade de Curitiba. Considerado um cinema de arte, tem nome que homenageia o cineasta paranaense João Baptista Groff.

⁷ Valêncio Xavier foi um escritor, cineasta, roteirista e diretor de tv brasileiro.

⁸ Jarbas Schünemann foi um artista brasileiro que participou de exposições no Museu Municipal de Arte (MuMA) em Curitiba, destacando-se na fase contemporânea dos anos 1980 e 1990.

⁹ Lucila Broetto foi uma artista brasileira, fundadora da Escola Livre de Artes e Estudos em Antroposofia.

¹⁰ César Charlone é um cineasta, roteirista, ator e diretor de fotografia uruguaio. Ganhou destaque internacional pela direção de fotografia do filme **Cidade de Deus** (2002), pelo qual foi indicado ao Oscar de Melhor fotografia em 2003.

¹¹ Fernando Severo é um cineasta brasileiro reconhecido por seu trabalho como diretor, editor e roteirista. Além da sua atuação no cinema, ele foi diretor do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

¹² Fábio Ferreira é um fotógrafo e cineasta português especializado em fotografia digital e produção de vídeos

¹³ Isabela Fernandes foi assistente de câmera do filme **Os Desertos Dias**.

Conforme dito anteriormente, alguns anos atrás ela havia perdido sua melhor amiga, em 1988 se sentia perdida no mundo; um ano depois, segundo ela mesma, estava vivendo um grande sonho descobrindo esse universo do cinema. Depois desse momento, ela chega a São Paulo realmente em busca do cinema, principalmente a fim de encontrar Isabella Fernandes, a assistente do filme de Severo, mas que, segundo Heloísa, estava no Rio de Janeiro. Então ela passa a ir atrás de outras pessoas dos cursos que fez em Curitiba.

Através da sua trajetória, percebemos que seu envolvimento pessoal e experiências a formaram enquanto profissional. Cada afeto gerado fez com que Heloísa se tornasse uma diretora de fotografia, além de diretora, produtora de curtas e longa metragens com um olhar sensível. Isso pode ser percebido através dos reconhecimentos e premiações (ainda que para uma mulher conseguir atuar e ser valorizada ainda seja um desafio).

2.1.1 Reconhecimento e premiações¹⁴

Apesar das dificuldades encontradas por Heloísa Passos ao ser uma das pioneiras na cinematografia brasileira, principalmente no que diz respeito a ser uma fotógrafa em uma época onde menos mulheres trabalhavam no mercado audiovisual, ela consegue de destacar na área fazendo com que sua obra seja vista, alcançando reconhecimento e premiações bem como valorização. Nosso destaque gira em torno das áreas que pretendemos investigar nessa pesquisa: a direção, a direção de fotografia, bem como os filmes em que ocupou as duas funções.

2.1.1.1 Direção

Atuando na direção, Heloísa recebe prêmio pelo **Viva Volta** (2007), seu primeiro curta-documental que fez uma carreira internacional. Além disso, dirigiu os curtas **Karollyne** (2015) e **Birdie** (2015) para a plataforma *Field of Vision*. Como diretora de longa-metragem, estreou no Festival Internacional de filmes documentários (IDFA) em 2017, com **Construindo Pontes**. Recebeu diversos prêmios, entre eles, Prêmio Cora Coralina de melhor filme no XX FICA, Prêmio de la crítica CAMIRA no VIII Festival Márgenes e Prêmio Marco Antônio Guimarães no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

¹⁴ Informações retiradas do site de Heloísa Passos: <https://heloisapassos.com/>

2.1.1.2 Direção de Fotografia

Recebeu o *Excellence in Cinematography* no *Sundance Film* ao dirigir a fotografia do longa-metragem documental **Manda Bala** (2007) de Jason Kohn¹⁵. Recebeu prêmios no Festival do Rio pela fotografia de filmes como **Viajo porque preciso, volto porque te amo** (2009). Fez câmera adicional para o documentário vencedor do Oscar de 2015, **Citizenfour**, de Laura Poitras¹⁶. Co-dirigiu a fotografia do documentário indicado ao Oscar, **Lixo Extraordinário**, de Lucy Walker¹⁷, que estreou no Festival de Sundance e de Berlim em 2009.

No ano de 2016 foi fotógrafa da série de televisão **Me Chama de Bruna**, dirigida por Márcia Faria¹⁸, que inclusive obteve a maior audiência da história da FOX para a América Latina. Heloísa trabalhou como diretora de fotografia adicional para Petra Costa¹⁹, no documentário indicado ao Oscar de 2020, **Democracia em Vertigem**, e para Ross Kauffman²⁰, em **Taken by the Tiger**, exibido em Sundance FF 2019.

Recebeu prêmio no Festival do Rio pela fotografia do filme **Mulher do Pai** (2017). No ano seguinte teve nomeação duas vezes pela fotografia do filme **Deslembro**, de Flávia Castro²¹ (2018), uma pela Associação Brasileira de Cinematografia e outra pela Academia Brasileira de Cinema. No ano de 2021, foi premiada por melhor direção de fotografia no 11° *FICBC* por **Fortaleza Hotel**, de Armando Praça²². Em 2019/2020 foi residente do *Field of Vison Fellowship program* em Nova York, programa colaborativo destinado a ajudar cineastas a alcançarem seus objetivos artísticos a longo prazo. Recentemente dirigiu a fotografia de dois longas metragens ficcionais, dirigidos por Flavia Castro, **Cyclone** e **As Vitrines**. Ela é fotógrafa e produtora associada de **Nada é Eterno (Nothing Lasts Forever)**,

¹⁵ Jason Kohn é um cineasta estadunidense conhecido por seus documentários que abordam temas sociais e culturais. Também é professor na *Maine Media Workshops + College*.

¹⁶ Laura Poitras é uma cineasta e jornalista estadunidense reconhecida por seus documentários investigativos sobre temas de vigilância e direitos civis.

¹⁷ Lucy Walker é uma cineasta britânica, reconhecida por seus documentários que exploram temas sociais e culturais.

¹⁸ Márcia Faria é uma cineasta brasileira que também atua como diretora, roteirista e produtora.

¹⁹ Petra Costa é uma cineasta brasileira reconhecida pela direção em documentários. Além disso, é membra da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

²⁰ Ross Kauffman é um cineasta, produtor e diretor de fotografia norte-americano. Atuante no cinema, ele também é professor no Centro de Produção Cinematográfica Digital da Universidade de Rutgers, onde continua a produzir documentários e orienta novos cineastas.

²¹ Flávia Castro é uma cineasta brasileira reconhecida por seu trabalho como roteirista e diretora em filmes que exploram temas como memória, identidade e história política do Brasil.

²² Armando Praça é um cineasta brasileiro. Em suas obras costuma abordar temas sociais e humanos a partir de uma perspectiva sensível e realista.

de Jason Kohn (2022), exibido em Berlinale, tendo recebido o prêmio de melhor direção de fotografia *Broadcast* no Cinema *Eye Honor* em 2024.

2.1.1.3 Direção e Direção de Fotografia

Realizou a direção geral e fotografia da série para TV, **Caminhos**, Prêmios TAL de melhor série de TV da América Latina em 2012, no DocMontevideo. Dirigiu e fotografou seu segundo longa-metragem, chamado **Eneida**, que foi selecionado para a 27ª mostra competitiva do Festival É Tudo Verdade, depois de estreiar nas salas de cinema no Brasil e em Portugal. Heloísa também auxiliou na produção de instalações com vários artistas, entre eles Wendelein Van Oldenborgh²³, Janaina Tschäpe²⁴ e Karim Aïnouz²⁵. Em 2021, ela participou da exposição coletiva “*I Am New Here*” com sua Instalação *Deserto D’água* na *Galerie Ron Mandos* em Amsterdam, material inspirado no documentário que estudamos neste trabalho.

Tendo realizado esse panorama da formação de Heloísa e dos prêmios recebidos, damos mais um passo ao percebermos a importância da marcação do recorte de gênero dentro do mercado de trabalho audiovisual brasileiro. Embora branca e sulista, Heloísa, assim como muitas mulheres precisou enfrentar diversos desafios, preconceitos que ainda rondam a área da fotografia do audiovisual brasileiro, mesmo tendo sua carreira já consolidada. Para aprofundarmos nessas questões, utilizaremos do trabalho da professora Marina Tedesco (2021) intitulado **Heloísa Passos: interpellando uma trajetória a partir do gênero**, uma pesquisa onde ela pontua o quanto a fotografia é uma das áreas do cinema com menos mulheres. Indo além da última pesquisa que se deu por um mapeamento das diretoras de fotografia, Marina sentiu a necessidade de agora entrevistar Heloísa Passos a fim de compreender os fatores, ainda que de forma lenta, mas que contribuíram para que mais espaços fossem conquistados pelas fotógrafas. Além disso, existe ainda uma busca por compreender o que ser mulher significa em relação ao mercado de trabalho.

A partir de dados da sua pesquisa, Tedesco (2021) pontua sobre o fato de que há muito tempo já existiam mulheres fazendo cinema, mas que só agora estão sendo mais vistas. Infelizmente, esses desafios estão marcados na história de Heloísa e de tantas outras

²³ Wendelein Van Oldenborgh é uma artista holandesa. Trabalha com instalações, pintura e vídeo. Seus trabalhos abordam questões sociais e políticas, utilizando o cinema como ferramenta para explorar narrativas coletivas e individuais.

²⁴ Janaina Tschäpe é uma artista visual germano-brasileira. Sua prática interdisciplinar abrange pintura, desenho, fotografia, vídeo e escultura, incorporando elementos da vida aquática, vegetal e humana para criar universos.

²⁵ Karim Aïnouz é um cineasta, roteirista e artista visual brasileiro. Seus filmes exploram temas como identidade, afetividade e memória, muitas vezes com foco em personagens femininas e questões sociais.

fotógrafas do cinema brasileiro, que encontram tantos problemas dentro do mercado de trabalho. Segundo Heloísa, ela sempre teve que trabalhar mais que homens. Por muitas vezes foi desencorajada a entrar na equipe de fotografia e também teve de presenciar um dia em que o diretor mudou de um filme para outro, e todas as pessoas foram promovidas; apenas ela, única mulher da equipe, permaneceu onde estava.

Ainda no início da carreira, Heloísa percebeu o quanto ser mulher influenciaria nas suas oportunidades. Foi quando parou de aceitar trabalhos como assistente, assumindo apenas enquanto diretora de fotografia. Ao perceber que as oportunidades demorariam a chegar, ela se viu com a necessidade de ser produtora e se tornar sócia de vários filmes que trabalhava. Nessa época, por volta de 1990, as assistentes de câmera eram poucas, e de diretora de fotografia mesmo, apenas a Kátia Coelho, primeira diretora de fotografia de longa-metragem brasileira com **Tônica Dominante** (2000), também dirigido por uma mulher, Lina Chamie. Falando mais especificamente do gênero fílmico estudado neste trabalho, achamos pertinente marcar a primeira fotógrafa de longa-metragem documental, Ludmilla Ferolla, com **Anésia: um voo no tempo** (2001), filme que, inclusive, destaca a vida e ofício da primeira aviadora brasileira.

Por fim, entendemos que Heloísa se faz presente dentro da cinematografia brasileira, a partir do seu olhar, fazendo com que sua voz, corpo e história sejam vistos. Ainda assim, apesar de todo talento, premiações, carreira consolidada, infelizmente, enfrenta dificuldade por ser uma fotógrafa dentro de uma área majoritariamente masculina. Para além dos desafios encontrados dentro do fazer cinema, ser fotógrafa no Brasil ainda é um tema marcante e urgente. É a partir da análise de dados dessas problemáticas que a próxima seção se estrutura, tendo a experiência de Heloísa como um exemplo do que ela e tantas outras mulheres têm de enfrentar, como se articulam e criam ações e estratégias para conseguirem atuar dentro do cinema brasileiro.

2.2 O ser mulher fotógrafa no Brasil

No processo de escolha do meu objeto já sabia que queria pesquisar sobre o trabalho de uma diretora de fotografia brasileira. A necessidade agora seria uma busca por entender de/sobre qual lugar estou falando. O esforço teve que ser um pouco maior, já que por conta de uma problemática histórica, não conhecia tanto o trabalho de mulheres dentro dessa área do audiovisual. A pesquisa ajudou a aumentar o meu repertório fílmico feminino, além de me

permitir investigar as nuances que fazem a direção de fotografia ser uma das áreas com menos mulheres dentro da cinematografia.

Os estudos sobre gênero e cinema, principalmente com foco no feminino atrás das câmeras, têm sido parte fundamental para dar luz à problemática da diferença e dos desafios que é ser fotógrafa no Brasil. Aqui, destacamos, (além do citado na seção anterior) outros trabalhos da professora Marina Cavalcanti Tedesco e Karla Holanda no livro: **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro, Trabalhadoras do cinema brasileiro**, bem como outras produções como o documentário *À luz delas*, materiais imprescindíveis que inspiram essa pesquisa.

Enquanto fotógrafa, algumas situações que passei em set de filmagem me fizeram questionar sobre a minha capacidade de estar nesse lugar de poder, com uma câmera dando sentido e propondo imagens do meu jeito. Um homem de fora da equipe se aproximou, e sem muitas perguntas foi mexendo no equipamento que eu utilizava e sugerindo mudar configurações de exposição. Lembro que cheguei em casa em lágrimas e profundamente magoada. Passada a situação, cada vez mais fui entendendo que essa, infelizmente, não seria a última vez que passaria por isso. Estar nessa posição majoritariamente masculina requer ações de resistência. Por isso, a análise desse lugar é também uma tentativa de contribuir na área da pesquisa da direção de fotografia brasileira que carece de estudos e análises feitos a partir de trabalhos dirigidos e fotografados por mulheres.

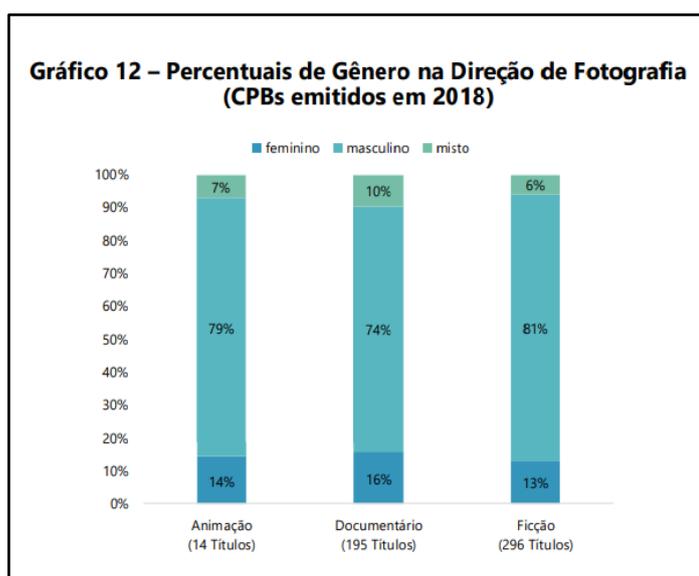
A partir do trabalho de Tedesco (2021), entendemos que sempre existiram mulheres trabalhando na operação de câmera. Em 1896, a cineasta francesa Alice Guy Blaché chegou a atuar nessa função (ainda que não tenha trabalhado regularmente nela), segundo a publicação *The Moving Picture World*. Ela fez contribuições revolucionárias dentro do cinema, ao utilizar novas técnicas, narrativas, e fazer uso constante do *close-up*, por exemplo. Em breve pesquisa, encontramos esse tipo de plano sempre associado a nomes masculinos, como por exemplo o de D. W. Griffith, quando, na verdade, ele só lançou seu filme quatro anos após a produção de Alice Guy. Não é a primeira vez que a história das mulheres é invisibilizada. Narrada predominantemente por homens, ela fez com que muitas informações permanecessem desconhecidas pelo público. Certamente, isso aconteceu com outras mulheres em diferentes lugares do mundo. Aqui no Brasil, por exemplo, não foi diferente. Eva Nill, atriz brasileira, chegou a trabalhar na operação de câmera algumas vezes, mas não teve creditação justa por isso (TEDESCO, 2021).

Tais dados demonstram que a direção de fotografia, com destaque no Brasil, sempre esteve permeada pelo trabalho de mulheres, embora ainda seja majoritariamente ocupada por

homens. Outro dado importante da pesquisa de Tedesco (2021) é que foram mais de 100 anos de cinema brasileiro até que chegasse a ser exibido no circuito comercial o primeiro longa-metragem de ficção dirigido e fotografado por mulheres, o **Tônica Dominante** (2000) (Direção: Lina Chamie; Fotografia: Kátia Coelho).

Além disso, a Agência Nacional do Cinema (Ancine), realizou um levantamento sobre a participação feminina no audiovisual brasileiro que mostra o quanto ainda não existe equidade de gênero dentro da direção de fotografia e conseqüentemente na área acadêmica.

Figura 2 – Participação feminina na Cinematografia brasileira



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2019)

No gráfico acima percebe-se que a Ancine levou em consideração os filmes que tiveram Certificado de Produto Brasileiro no ano de 2018, no qual foi possível identificar que a participação feminina no departamento de direção de fotografia é consideravelmente menor que a participação masculina, tanto em ficção quanto em documentário, que é o formato do filme analisado nesta dissertação.

Dando continuidade, nos aprofundamos e utilizaremos agora do trabalho de Marina Tedesco (2021) intitulado **Heloísa Passos: interpelando uma história a partir do gênero**, o qual apresenta que, embora lentamente haja um aumento na produção de filmes de ficção fotografados por mulheres, os desafios de ser fotógrafa estão para além dos dados quantitativos. A pesquisa da autora aponta também para as diversas problemáticas dentro do mercado de trabalho que influenciam diretamente na trajetória profissional delas. Aqui, nosso

esforço se concentrou em, a partir dos dados e das problemáticas trazidas por ela, refletir, principalmente nas implicações que o ser mulher fotógrafa no Brasil carrega, marcando sempre a trajetória de Heloísa como representativa.

Para traçar um breve panorama, dentro dessas questões encontramos na pesquisa: a dificuldade de incentivo para as fotógrafas; a falta de oportunidade de ingresso; o desafio de ascender profissionalmente; e a quase inexistência de indicação quando a equipe de direção é masculina. O que faz com que elas sigam na luta por criar, encontrar, reformular ações e estratégias de sobrevivência dentro de um mercado de trabalho ainda marcado por um machismo estrutural.

Segundo a pesquisa de Tedesco (2021), hoje em dia, os relatos de impedimento de formação e sindicalização feminina são poucos, mas ainda assim, as violências de teor simbólico, físico, psicológico, a falta de confiabilidade na capacidade feminina, a dificuldade de conciliar maternidade e trabalho entre outras questões ainda são problemáticas pelas quais as mulheres do cinema passam.

Uma outra questão analisada na pesquisa é também sobre a preferência das diretoras de fotografia por obras de menor orçamento, um cinema mais independente. O questionamento feito pela autora é se essa escolha caracteriza realmente uma decisão, ou se trata de uma obrigação. O que se tem percebido é de que pode ser uma estratégia, uma ação de resistência, já que dentro desse cinema mais comercial acaba se tornando mais difícil trabalhar, seja por ser ainda ocupado por práticas machistas ou por encontrarem dificuldades para encontrarem trabalhos. Por conta disso, algumas fotógrafas acabam tendo que procurar uma segunda opção de trabalho. Heloísa, por exemplo, acabou se tornando produtora, e depois diretora, quando viu que dificilmente seria chamada para fotografar filmes de forma constante.

Decidi não esperar o telefone tocar e abri minha produtora, dirigi meus projetos e, por conta dessa exclusão inicial, hoje desempenho outros papéis no cinema para além da fotografia. Mas percebo como trabalhei mais e ganhei menos do que colegas homens que começaram comigo. (PASSOS, 2018).

Por conta desse ambiente, outras estratégias de resistência são procuradas. Tedesco (2021) vai pontuar, pela fala de Heloísa e da comparação com outras mulheres numa área de trabalho diferente, que existe um processo chamado por ela de masculinização, de acordo com os padrões de masculinidade no Brasil. Esse processo é marcado por certo endurecimento e braveza. Heloísa Passos diz que ter passado por tantas situações preconceituosas a formaram de um jeito diferente e que agora ela caminha a fim de se desendurecer; na verdade, essa é

uma outra consequência de movimentos violentos que afetam até mesmo nossa identidade enquanto mulher.

A partir disso, percebemos que muitas são as ações de resistência com o intuito de que o cenário para as fotógrafas seja diferente. A fim de uma busca para solucionar tais problemáticas, além das já citadas anteriormente, Tedesco (2021) apresenta que as mulheres fotógrafas tem se fortalecido através de ações como: indicação de trabalho de fotógrafas, incentivo através de articulações e grupos como a criação do Coletivo de Mulheres e pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Cinema Brasileiro (DAFB). O destaque para o coletivo é também para que se torne cada vez mais conhecido, já que ele tem trabalhado a fim de mudar a trajetória de mulheres do departamento de cinematografia ao oferecer cursos, promover cineclubes, palestras, debates, além de criar uma plataforma digital, na qual mulheres de todo Brasil podem se cadastrar com um portfólio na plataforma.

Durante o processo de pesquisa, que inclusive sempre ajuda no encontro de informações, algo foi percebido. Os dados, bem como os relatos de vida das fotógrafas apontam que lentamente o cenário para as mulheres que trabalham com cinema tem mudado, mas houve certo espanto ao encontrar uma série documental chamada **Luz e Sombra - fotógrafos do cinema brasileiro** do Canal Curta (2016), no qual de 26 entrevistados, apenas 1 era mulher, Kátia Coelho. Ou ainda o documentário **Iuminados**, primeiro filme destinado ao ofício da direção de fotografia no Brasil, no qual um convite é feito a seis fotógrafos, todos homens, para executarem a direção de fotografia de um mesmo roteiro. Isso inclusive marca algo presente nas falas de fotógrafas brasileiras: o quão é cansativo ficar sempre batendo nesse ponto, tendo que nos reafirmarmos enquanto mulheres trabalhadoras.

O DAFB, por exemplo, surgiu quando uma importante produtora nacional, a O2 Filmes, criou e publicou uma lista em seu próprio site com aqueles que compõem a nova geração de fotógrafos de cinema no Brasil contendo apenas nomes de homens brancos. Algumas das diretoras, que já tinham a ideia do coletivo em mente, escreveram uma carta afirmando a existência dessas trabalhadoras, já que a justificativa deles foi de terem encontrado poucas fotógrafas atuantes no mercado de trabalho.

Como ação de defesa da classe feminina na cinematografia, Luana Farias e Marina Tedesco dirigiram um documentário intitulado **À luz delas**, que apresenta as experiências e os desafios do trabalho de mulheres fotógrafas brasileiras, fruto inclusive da pesquisa de Tedesco (2021) motivada por sua experiência como profissional da área e como professora. O filme conta com os depoimentos de oito fotógrafas, desde as pioneiras às mais contemporâneas, tendo Heloísa Passos participado como uma das entrevistadas.

Vale ainda lembrar que o ser fotógrafa no Brasil, por ser um recorte de gênero, se caracteriza como algo amplo. Não se pode deixar de lado o fato de que outros marcadores como raça, classe, região influenciam de forma direta na trajetória dessas profissionais. Estudamos aqui, a partir da história de Heloísa Passos, mulher branca, atual moradora de São Paulo. Sendo assim, os desafios que ela enfrenta são diferentes do que uma mulher negra de outro estado e região do país encontraria. Inclusive o marcador de raça sempre revela que, por conta de uma história no país marcada pelo racismo, para a mulher negra está inserida e ser valorizada dentro do cinema, é sempre mais desafiador.

Reconhecemos a importância de expor sobre a temática do quão o cinema, mais especificamente a direção de fotografia, ainda é marcado por uma invisibilidade feminina. Por isso as estratégias citadas, entre outras ações que as fotógrafas estão diariamente tendo que tomar, são necessárias e garantem a sobrevivência delas dentro de um mercado de trabalho mais justo. Por outro lado, esse não é o foco principal desta pesquisa. Falar sobre resistência é importante, mas também é essencial falar sobre nossos processos de criação. Afinal, queremos contar as nossas histórias, do nosso jeito. Por isso, este recorte da pesquisa busca compreender de que lugar se fala e sobre quem se fala.

Para além de trazer dados e relatos das dificuldades encontradas por Heloísa Passos, o objetivo principal e motivo de existência dessa dissertação é analisar o trabalho dela, principalmente do ponto de vista do seu processo de criação das imagens, os sentidos atribuídos, à sua organização interior, enfim, da sua cinematografia técnica e artística. Desse modo, na próxima seção analisaremos sumariamente o conjunto de sua obra até a atualidade.

2.3 O conjunto da obra de Heloísa Passos

A caminhada de Heloísa dentro do departamento de Fotografia começou em 1991, tendo permanecido na função até 1998, momento em que ela decidiu aceitar trabalhos apenas como diretora de fotografia. A partir de então, diversos trabalhos seus foram premiados nacional e internacionalmente. A fim de analisarmos um pouco da sua obra, tanto a técnica quanto a estética, realizamos uma catalogação para entendermos um pouco mais sobre seu trabalho enquanto diretora de fotografia. A tabela foi feita a partir de longas metragens, fossem eles documentais ou ficcionais, isso por que aqui nos interessa apenas esse formato cinematográfico, já que **Construindo Pontes** (2017), objeto de estudo da pesquisa, também é um longa.

Entretanto, vale lembrar que Heloísa, para além de longas metragens, atua na cinematografia de curtas, audiovisual televisivo, entre outros tipos, tendo inclusive já sido premiada por estes. Os filmes foram pesquisados a partir do seu próprio site, que possui na aba “Direção de Fotografia” uma sessão específica para estes. A metodologia utilizada foi conhecer um pouco mais sobre as melhores de suas obras, assistir algumas, ver o *trailer* de todas, bem como entender a especificidade da equipe técnica de cada filme. Por fim, tabelar os longas com informações importantes para a pesquisa, como por exemplo: o tipo, a direção (com destaque para equipes majoritariamente femininas), a descrição e o ano.

Tabela 1 – Cinematografia de Heloísa Passos

Tipo	Cinematografia por Heloísa Passos	Direção	Descrição	Ano
Longa-metragem documental	Meninas	Sandra Werneck, Gisela Camara (equipe majoritariamente feminina)	Um documentário sobre gravidez na adolescência, a partir da história de 4 meninas grávidas moradoras de favela do Rio de Janeiro.	2006
Longa-metragem ficcional	Mulheres do Brasil	Malu de Martino (equipe majoritariamente feminina)	O filme reúne histórias de escritoras brasileiras situadas em diferentes regiões do Brasil: Maceió, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Bom Jesus da Lapa. Assim, o longa é dividido em cinco episódios.	2006
Longa-metragem documental	Manda bala	Jason Kohn	Documentário estadunidense sobre a corrupção e o sequestro no Brasil.	2007
Longa-metragem documental	KFZ-1338	Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso	A história de um fusca serve como fio condutor para a história de 8 dos seus proprietários. O fim dele em um ferro velho revela mudanças econômicas no país.	2008
Longa-metragem	O amor segundo B. Schianberg	Beto Brant	Casal preso dentro de um apartamento em São Paulo,	2009

ficcional			um ator e uma realizadora audiovisual exploram o amor. Adaptação do personagem Benjamin Schianberg, presente no livro de Marçal Aquino.	
Longa-metragem documental	Depois de ontem, antes de amanhã	Christine Liu (equipe majoritariamente feminina).	Josenilda, Lucivânia e Daniel são amigos. Os três vivem na cidade de Araçoiaba, interior de Pernambuco, a 67 km de Recife. Os três se unem pela amizade e pelo amor à cidade.	2009
Longa-metragem ficcional	Viajo porque preciso, volto porque te amo	Karim Aïnouz e Marcelo Gomes	<i>Road-movie</i> que acompanha uma jornada física e emocional sobre geólogo que foi enviado para realizar uma pesquisa, onde terá que atravessar todo o sertão nordestino.	2009
Longa-metragem documental	Lixo Extraordinário	Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley	Uma análise sobre o trabalho do artista plástico Vik Muniz no Jardim Gramacho, que é um dos maiores aterros sanitários do mundo.	2010
Longa metragem-ficcional/documental	Amor?	João Jardim	Filme híbrido sobre 8 relações amorosas que envolvem alguma forma de violência. Atrizes e atores interpretam o depoimento sincero de pessoas que viveram isso.	2010
Longa-metragem ficcional	Como esquecer	Malu de Martino (equipe majoritariamente feminina)	Uma professora termina seu relacionamento com sua parceira depois de 10 anos e precisa aprender a lidar com a dor e os desafios de amar.	2011
Longa-metragem ficcional	Rânia	Roberta Marques (equipe majoritariamente feminina)	A adolescente Rânia sonha em ser dançarina. Ela tem de lidar com os desafios entre ser aluna, os afazeres domésticos e o trabalho em uma barraca.	2012

Longa-metragem ficcional	O que se move	Caetano Gotardo (equipe majoritariamente feminina)	Três núcleos familiares, em três diferentes situações, precisam lidar com mudanças súbitas em suas vidas, envolvendo alguma perda ou um reencontro há muito esperado.	2013
Longa-metragem documental	Girl Rising	Richard Robbins (equipe majoritariamente feminina)	Documentário que retrata a história de nove meninas de 7 a 16 anos que vivem em comunidades de países pobres e recebem a oportunidade de ir à escola.	2013
Longa-metragem documental	5 vezes Chico - o velho e sua gente	Gustavo Spolidoro, Ana Rieper, Camilo Cavalcante, Eduardo Goldenstein e Eduardo Nunes	Cada um dos estados brasileiros banhados pelo rio São Francisco é visto pelo olhar de um diretor diferente. As margens do rio encontram a cultura, a vida e a luta pela sobrevivência das comunidades ribeirinhas do Velho Chico.	2015
Longa-metragem documental	Time to Choose	Charles Ferguson	As mudanças climáticas são transformações a longo prazo nos padrões de temperatura e clima. As atividades humanas têm sido o principal impulsionador das mudanças climáticas, principalmente devido à queima de combustíveis fósseis como carvão, petróleo e gás.	2015
Longa-metragem ficcional	Mulher do Pai	Cristiane Oliveira (equipe majoritariamente feminina)	Uma adolescente precisa cuidar do pai cego, após a morte da avó que os criou como irmãos. Quando ele percebe o amadurecimento da filha, surge uma desconcertante intimidade entre eles. Mas, com a chegada de Rosário, o	2015

			ciúme ganhará espaço na vida de ambos.	
Longa-metragem ficcional	Deslembro	Flavia Castro (equipe majoritariamente feminina)	O Rio de Janeiro não é nada familiar para Joana, adolescente que teve o pai refém como prisioneiro político durante os anos de ditadura no Brasil. Ela passou quase toda a sua vida em Paris, cidade onde o resto de sua família se exilou. Tendo sido decretada a Lei da Anistia, a menina agora está, a contragosto, de volta a sua cidade natal. As memórias amargas de tempos difíceis vêm à tona, causando um forte desconforto.	2018
Longa-metragem documental	Construindo Pontes	Heloísa Passos (equipe majoritariamente feminina)	Heloisa Passos, a cineasta, é filha de Álvaro, um engenheiro civil que viveu seu auge na carreira durante a ditadura militar no Brasil. Agora, entre memórias do passado e um futuro incerto diante da atual instabilidade política no País, pai e filha procuram outras formas de enxergar o mundo.	2018
Longa-metragem documental	Eneida	Heloísa Passos (equipe majoritariamente feminina)	Eneida, faz uma jornada rumo a seu passado, em busca da filha primogênita que não vê há mais de 25 anos. O documentário acompanha todo o processo, e juntas, mãe e filha transitam por momentos de descobertas, esperanças, medos e incertezas.	2021
Longa metragem documental	Fortaleza Hotel	Armando Praça (equipe majoritariamente feminina)	O filme acompanha a trajetória de Pilar, que está de partida para Dublin, mas ainda trabalha como camareira no Fortaleza Hotel, e Shin, uma hóspede	2022

			<p>sul-coreana que viaja ao Brasil para resgatar o corpo de seu falecido marido. Em meio às dificuldades que surgem, elas estabelecem uma relação de solidariedade para solucionar seus problemas.</p>	
<p>Longa-metragem documental</p>	<p>A Assembleia - Brasil</p>	<p>Beatriz Sayad, Heloisa Passos E Juliana Jardim (equipe majoritariamente feminina)</p>	<p>Um jantar entre quatro pessoas — Carmen Silva, Cleifson Dias, Mateus Bandeira e Leandro Piquet — com posicionamentos políticos diferentes é transformado em uma assembleia por quatro atores e duas mediadoras.</p>	<p>2022</p>
<p>Longa-metragem ficcional</p>	<p>Bocaina</p>	<p>Ana Flavia Cavalcanti e Fellipe Barbosa (equipe majoritariamente feminina)</p>	<p>Em Bocaina, Minas Gerais, duas irmãs vivem tranquilamente e isoladas, até a chegada de um forasteiro à região. Um sujeito misterioso que, junto com essas duas mulheres, cheias de conflitos, ajuda-as a se libertarem das suas amarras. Sob o contexto de pandemia, a narrativa aborda a sensação de suspensão e incerteza.</p>	<p>2022</p>
<p>Longa-metragem documental</p>	<p>Nothing lasts forever</p>	<p>Jason Kohn</p>	<p>Escondida da vista do público, uma guerra está acontecendo dentro da indústria de diamantes. Em jogo está nada menos do que o símbolo universal de amor e compromisso - o anel de noivado. Apresentando alguns dos mais coloridos e poderosos membros da indústria, esse filme é uma investigação criminal.</p>	<p>2022</p>

Fonte: elaboração própria (2024)

O que obtemos ao final desse processo foi que, dos 23 longas metragens fotografados por ela, 15 contam com uma equipe majoritariamente feminina e os outros 8 não deixam de ter mulheres de forma significativa na equipe. A contagem entre homens e mulheres foi feita a partir dos departamentos chefes dentro do cinema, como: direção, produção, direção de arte, som e edição.

Tais dados serviram para reafirmar que, para além da função que ocupa, Heloísa se preocupa com a luta de estar inserida em trabalhos que servem para equiparar a diferença dentro do mercado de trabalho audiovisual. Para além disso, vemos que sua escolha, pontuada em seção anterior como estratégia, também é perceptível, ao se trabalhar em produções independentes, já que produções maiores ainda são marcadas diretamente por ser um ambiente no qual o machismo ainda persiste.

Para além das pontuações feitas a partir do trabalho de Heloísa, que constantemente apresenta a presença de mulheres dentro do cinema, vale ainda apontar as diferenças e valorizar o mérito dessas obras construídas a partir de um olhar feminino que conseqüentemente foram reconhecidos através de premiações no âmbito nacional e internacional. Abre-se aqui um parêntese para indicar que as premiações são sempre importantes para a carreira de cineastas, mas, infelizmente, a realidade feminina ainda é mais cruel. Até o ano de 2023, no Oscar, por exemplo, uma das premiações mundiais mais famosas do mundo do cinema, a direção de fotografia era a única categoria que ainda não tinha premiado uma mulher. Além de que, dentro de 95 anos de edição, uma fotógrafa estava disputando o prêmio pela terceira vez²⁶. Dados esses que revelam a diferença absurda, se compararmos com a presença masculina na fotografia, que nunca tiveram que se preocupar com a inserção de seus trabalhos nesses espaços.

Tendo dito isso, a fim de explorar a diferença positiva que um olhar feminino traz, nesse caso para essas obras em específico, decidimos pontuar algumas questões. Primeiro, falaremos sobre a forma que vemos o mundo. Adentrando no processo de criação da cinematografia, é importante ressaltar que o nosso olhar é sempre condicionado, moldado pelas vivências, experiências, memórias e interesses individuais. Por isso, é que todo filme sempre vai refletir algo que é muito nosso, muito pessoal. Esse olhar moldado é capaz de moldar, já que quando vemos uma obra, somos influenciados, fazemos associações a partir do que vivemos.

²⁶ A primeira mulher indicada ao Oscar de Direção de Fotografia foi Rachel Morrison em 2018 por **Mudbound - Lágrimas sobre o Mississippi** (2017). Em 2022 Ari Wegner foi indicada por **Ataque dos Cães** (2021). Em 2023, Mandy Walker por **Elvis** (2022).

Desse modo, o jeito que aprendemos a viver a vida influencia diretamente no nosso ofício. Por isso existe uma diferença quando falamos do olhar feminino em relação ao olhar masculino, já que historicamente, as construções de gênero foram feitas de uma forma que segrega e não valoriza a pluralidade. Infelizmente, o fato de crescermos em uma sociedade marcada pelo machismo faz com que homens tenham mais dificuldade de se expressarem, principalmente no que diz respeito à sensibilidade. Alguns padrões foram criados e a masculinidade passou a ser vivida de maneira tóxica. Por muitos anos, ser homem sempre esteve ligado à visão de autossuficiência, agressividade, competitividade, independência, necessidade de superioridade entre outras. Esse pensamento machista também influenciou na vida das mulheres, ao serem colocadas de forma objetificada, sexualizada, a serem rivais de outras mulheres e a viverem em busca desse ideal de mulher perfeita. Tais aspectos podem ser percebidos através desse imaginário social que necessita de uma desconstrução de violências ainda que simbólicas naturalizadas ao longo da vida.

É por exemplo o que Pierre Bourdieu vai tratar em seu livro **A dominação masculina**, ao refletir que essa dominação é aprendida pelo homem e absorvida de forma inconsciente pela mulher. Um machismo que assim se apresenta, precisa ser encarado como um problema social e deve ser combatido não apenas nos resultados. Sobretudo, nessa discussão políticas feministas carecem de ser entendidas como estratégias realizadas por todo mundo, homens, mulheres, crianças, idosos. A obra **O feminismo é para todo mundo - políticas arrebatadoras** de Bell Hooks, nos convida e ensina sobre a importância do coletivo na luta feminista contra todo tipo de exploração sexista, ao propor mudanças não apenas em relação a equidade de gênero, mas também ao mercado de trabalho, nos afazeres domésticos, na criação de filhos, na garantia dos direitos. Propondo assim um ponto de vista revolucionário que vai do micro ao macro, já que socialmente essa dominação masculina ainda é enraizada e invisibilizada muitas vezes.

Mas, falando especificamente do audiovisual, ao longo dos anos, mudanças aconteceram e as produções listadas aqui servem como forma de resistir e afirmar esse lugar feminino, bem como a diferença que o olhar (olhar que é também sentir) delas tem em produções cinematográficas. Os longas metragens mapeados e relacionados na tabela, marcados ou por participação majoritária ou significativa de mulheres, indicam, por meio das imagens, o quanto uma produção assim oferece resultados positivos, tanto do ponto de vista de ocupar espaços, quanto do ponto de vista do conjunto imagético da obra. Filmes como **Deslembro, Mulher do Pai, Fortaleza Hotel, Como esquecer** e até mesmo **Construindo Pontes**, que são reconhecidos por premiações, também são admiráveis e singulares como um

todo, mas destaco aqui o cuidado com as composições, iluminação, enquadramentos, cores, duração dos planos, entre outros aspectos que nos fazem encher os olhos. São filmes bem acabados do ponto de vista técnico e estético. Não posso deixar de marcar que esses são filmes permeados pela sensibilidade, pela força, por expressarem afeto e também nos afetam de forma íntima. A qualidade das imagens nesse levantamento prova que o trabalho das fotógrafas não deixa a desejar em nada.

Assim, essa análise do conjunto da obra de Heloísa, a partir da sua cinematografia em longas metragens, serviu para reafirmar a excelência do seu trabalho, bem como a forma estratégica de escolher trabalhos realizados majoritariamente por mulheres. Essa seção entra nesse trabalho, para que possamos refletir que mesmo com as dificuldades encontradas no fazer cinematográfico, ainda assim, as mulheres fotógrafas seguem pensando em soluções e ações encontradas para que elas produzam cinema. Heloísa Passos é a prova de que se tivermos mais mulheres na área, além da equidade de gênero, permitimos a existência de obras mais diversas e sensíveis, como **Construindo Pontes** (2017), documentário feito por ela, a partir de uma narrativa afetiva e íntima com um processo de criação de mais de 10 anos que será explorado na próxima seção.

2.4 O caminho até **Construindo Pontes**

Todos os filmes catalogados acima de alguma maneira ou outra serviram como um passo para que Heloísa desenvolvesse **Construindo Pontes**, seu primeiro longa-metragem, dirigido, fotografado e protagonizado por ela. Em entrevista ao site **Mulher no cinema**²⁷, Heloísa acredita que esse ponto da sua caminhada tenha acontecido de forma muito natural, principalmente para alguém que já está envolvida no cinema há mais de 25 anos. Por muito tempo ela trabalhou como assistente de câmera para profissionais como Edgar Moura, Andreas Heiniger, Rodolfo Sanchez, Pedro Farkas, Lauro Escorel, Lúcio Kodato e Lito Mendes da Rocha²⁸, até passar a fotografar para novos diretores.

Ela afirma que para se tornar diretora de fotografia no cinema brasileiro, acabou se tornando sócia de vários filmes. Quando percebeu que as oportunidades demorariam para chegar, ela começou a se envolver em curtas-metragens com locadoras e parceiros que

²⁷ *Link* da entrevista: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/heloisa-passos-sobre-construindo-pontes-e-preciso-humanizar-as-relacoes-politicas>

²⁸ Esses são diretores de fotografias brasileiros (exceto Rodolfo Sanchez, argentino, mas que se estabeleceu no Brasil), com os quais Heloísa atuou como assistente de fotografia. Todos são reconhecidos pelo legado pela contribuição à cinematografia brasileira.

poderiam apoiar e viabilizar o filme de um jeito criativo e sem cobranças. Após a produção de alguns curtas e de ter sido premiada por melhor direção com **Volta Viva**, ela decidiu trabalhar dirigindo o seu primeiro longa-metragem, mas vale lembrar que a direção de projetos audiovisuais já estava presente em sua vida há bastante tempo.

O seu primeiro longa-metragem, **Construindo Pontes** (2017), apresenta a relação de filha e pai marcada por memórias que permanecem no presente e apontam para questionamentos sobre um futuro possível diante da diferença de posicionamento político entre os dois. O processo de criação do longa começou há cerca de 10 anos, quando Heloísa Passos ganhou de presente uma coleção de rolinhos de super 8 com vídeos das Sete Quedas, cachoeiras que existiam na fronteira do Brasil com o Paraguai, mas que foram totalmente afogadas para a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu. Ela diz que esse lugar a conectou com uma viagem que fez quando tinha 15 anos. Ela não conheceu a cidade de Guaíra, nem as cachoeiras no início dos anos 1980.

No início, ela começou a trabalhar num filme contemplativo e coletivo, indo para esse lugar chamado por ela de Deserto d'água²⁹ e ouvindo moradores da região, pessoas que tinham ligações com as cachoeiras submergidas. Mas quando ia a Curitiba conversava com seu pai, começando a gravar essas conversas e, num segundo momento, entendeu que o filme agora não seria mais um deserto d'água, mas sim a construção de uma ponte. “As pontes de ferro, concreto que meu pai, engenheiro, construiu no período da ditadura civil militar e as pontes afetivas que poderíamos construir fazendo o filme. São sete anos entre desertos d'águas e construindo pontes” (PASSOS, 2020).

Segundo Heloísa, foi um processo demorado até ela entender que o filme se concentrava em apenas dois personagens. O convite para seu pai e sua família realizarem o filme com ela surgiu durante o processo de pesquisa, que receberam a proposta de forma amorosa e cuidadosa, já que esse é um desejo dessa e de tantas outras famílias, estarem juntos. Foi assim que as conversas de forma despretensiosa levaram ao que segundo ela é o “coração do filme”, a relação de pai e filha.

Para explorar as imagens no âmbito histórico e pessoal, Heloísa passou um tempo imersa em álbuns da família, encontrando fotos, quando achou os rolinhos super 8. Antes disso, ela já tinha um desejo de trabalhar com Marcos Venâncio, um dos maiores

²⁹ **Deserto d'água** é também o nome de um trabalho audiovisual encontrado em seu site. As imagens são as mesmas apresentadas no início de **Construindo Pontes**. Ele, na verdade, foi um projeto de documentário selecionado pela terceira edição do Prêmio estadual de Cinema e Vídeo do Paraná, em 2008 na categoria Telefilmes. Os recursos deste edital fizeram Heloísa e a sua equipe iniciarem a pesquisa, bem como algumas gravações na região de Guaíra, divisa com o Paraguai.

pesquisadores do cinema brasileiro, e por isso começou uma amizade com ele, antes mesmo de o projeto ter financiamento. Nesse momento ela já enviava pra ele materiais que ela tinha filmado e arquivos pessoais. Antes de irem para a montagem, Antônio sugeriu uma pesquisa em alguns materiais específicos em Curitiba, o que segundo ela foi importantíssimo para a constituição da narrativa. Aqui eles encontraram imagens de algumas das obras que seu pai construiu nos anos 1960 e 1970: são das projeções feitas na casa dele, logo no início do filme. Essas imagens eram inéditas para Álvaro, apenas foram mostradas no momento das gravações.

Não podemos deixar de destacar que, desde a pesquisa, o filme se expressa também de forma poética e política a partir da trajetória de Heloísa que, ao revisitar as memórias submersas, não apenas compreende seu passado de outro prisma, mas lança um olhar crítico sobre o presente, destacando a riqueza intrínseca das conexões entre memória e afeto. Além de que, toda a trajetória de Heloísa se expressa em **Construindo Pontes**, as suas vivências tanto no que diz respeito à parte técnica, quanto à parte sensorial foram fundamentais para o processo. Segundo ela, a sua experiência na direção de fotografia, tanto ficcional, quanto documental, a ajudaram a receber o imprevisto e o acaso, já que inicialmente, não sabia muito que rumo o filme tomava.

Esse processo descrito até aqui nos aponta para uma dimensão de um conjunto de tempos protagonizado pela cinematografia de Heloísa Passos. E se estamos falando nisso, introduzimos alguns conceitos que preparam o caminho para reflexões futuras, como por exemplo, “o anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23), ao representar a memória e nos indicar sobre os diferentes tempos que acontecem na imagem. Falar sobre aspectos temporais, é também falar de espacialidade (CHAUVIN, 2019, p. 1, tradução nossa) e do modo como as relações estabelecidas com os lugares nos afetam. Esse pensamento a respeito da materialidade do filme, nos auxiliará nessa busca ao entender que ao criar a cinematografia de um filme, existe uma ordenação interior afetiva (OSTROWER, 1987 p. 25), e que consequentemente tem a ver com os espaços e com nossas memórias.

Quando Heloísa decide filmar a casa do pai, sem uma equipe, é obrigada a descobrir como, conciliar diferentes papéis, enquanto diretora, fotógrafa, produtora e protagonista. Para isso ela se preparou em uma sala com geografia parecida da casa do pai para entender o funcionamento das suas câmeras a serem utilizadas, do gravador de som e dos projetores. Foi realizado teste de câmera com eles e um estudo de decupagem nesse ambiente. Nessa parte a decisão de não se ter uma equipe, segundo ela foi com o objetivo de tornar a narrativa mais íntima e delicada.

Em 2016 foi o ano em que Heloísa filmava os encontros com o pai, mesmo período em que Dilma foi impedida de governar o país. Segundo ela, se sentiu dentro de uma das cachoeiras submersas, pois os temas atuais chegavam de forma rápida e constante. Por muito tempo ela disse que não entendia que filme ela estava construindo, e que foi um processo longo de medir os diferentes temas que surgiam até encontrar o fio condutor. Nas suas próprias palavras, “a partir do momento que entendi que o norte do filme é a relação entre pai e filha, as coisas ganharam mais sentido e uma identidade clara para mim.” (PASSOS, 2018).

Todos os processos criativos de Heloísa, seu repertório técnico, suas vivências dentro do audiovisual foram fundamentais para que ela desenvolvesse um jeito próprio de filmar. Para ela, por exemplo, pensar na linguagem da câmera não se distingue quando a obra é ficcional ou documental. Nas gravações das imagens deste documentário, ela afirma inclusive utilizar de elementos que transitam entre os dois formatos. As cenas que foram gravadas no carro, e até mesmo na casa do pai são resultados de testes que ela havia feito na ficção. Estar atenta a esses movimentos, bem como se colocar à disposição para erros e acertos, tornam o fazer de Heloísa um espaço de reflexão. Ao decidir realizar o filme, por exemplo, surge um questionamento, como tratar de uma questão tão íntima ao passo em que fizesse o filme apontar para vivências comuns. Nas palavras da própria diretora:

Quando decidi fazer **Construindo Pontes**, o meu maior desafio era fazer com que um filme pessoal se convertesse em uma experiência coletiva. Estamos vivendo, no Brasil de hoje, um momento extremamente turbulento politicamente e a polarização tomou conta do nosso país, inclusive nas relações familiares. Ao me debruçar na relação que tenho com meu pai, entendo que, através dos afetos, podemos compartilhar o aprendizado do diálogo e exercitar cotidianamente a prática da democracia. (PASSOS, 2020).

Tais reflexões auxiliaram Heloísa a perceber qual filme ia sendo criado no caminho. Para ela, receber as imagens de arquivo das cachoeiras de Sete Quedas dizia muito a respeito de uma ideia de construção a partir de um lugar destruído, afogado. Articular isso com a relação com seu pai, também era nesse sentido de criarem juntos, de entender que apesar das diferenças e vivências de cada um, ainda assim eles se aceitavam. Mas todo esse movimento só foi percebido depois de um tempo. Em entrevista, Heloísa pontua que nem ela nem seu pai sabiam os rumos que o filme ia tomar e é por isso que ele possui esse tom de afeto e espontaneidade.

Mas para Heloísa chegar a utilizar a câmera na casa do seu pai, por exemplo, foi um exercício difícil. Por isso foi que, para trabalhar nisso, antes ela realizava testes na marcação

das projeções para que fosse possível facilitar os diálogos. Por muito tempo, ela visitava o pai apenas com o gravador, registrando em áudio as histórias contadas. Segundo ela, foi com o passar do tempo que ela entendeu que o momento de agora pensar a partir da câmera havia chegado. Todo esse processo para ela foi significativo, pois entendeu que houve uma mudança de perspectiva sobre o afeto em relação a seu pai; ela mesma diz sobre agora estar em um lugar de mais compreensão e paciência.

Heloísa marca que um bom tempo foi gasto na tentativa de entrelaçamento de tantas memórias, a histórica, as afetivas e as inventadas. Dentro da equipe, uma questão ainda se fazia presente: como fazer que a vida de personagens quaisquer se confunda com os destinos pessoais e a “memória do mundo”? De alguma maneira, essa pergunta se assemelhava com o objetivo deste trabalho: se para elas a questão era entender o entrelaçamento das memórias, nosso desejo é aqui é identificar como essa memória afetiva, se transforma/expressa através da direção de fotografia feita por Heloísa. Fato é que o longa mostra algo comum a nós, brasileiros, que nos últimos tempos, vivenciamos o desafio de manter relações diante da diferença de posicionamento político com pessoas muito próximas.

3 A CRIAÇÃO EM DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

O objeto de estudo deste trabalho é a cinematografia do filme **Construindo Pontes**. Por isso, neste capítulo tratamos inicialmente sobre ela, também entendida como sinônimo da direção de fotografia e o modo como a espacialidade é criada a partir de uma dimensão anacrônica e afetiva. O filme explora a relação entre Álvaro e Heloísa, a qual é marcada pela memória. Relação esta que é atravessada pelo tempo e pelo afeto nutrido um pelo outro. Além disso, o documentário não se caracteriza apenas como uma documentação, ele na verdade é uma reflexão sobre a construção da imagem e o modo como a memória funciona como um processo dinâmico ao se recriar e reconfigurar.

A cinematografia de Heloísa Passos neste documentário é em muitos aspectos uma busca por uma imagem capaz de dialogar com as subjetividades das experiências que o filme propõe. Os planos criados, a partir principalmente da relação de Heloísa e Álvaro, são carregados de uma curiosidade estética e afetiva revelando a complexidade das relações humanas, além das camadas de tempo envolvidas. É nesse contexto que nos aprofundamos na perspectiva da memória, entendendo seus regimes, bem como o anacronismo presente nas imagens. São diferentes regimes percebidos, seja pelo repertório técnico de Heloísa, pela interação entre corpo e câmera e pelas escolhas da composição visual na montagem por meio das sobreposições, revelando uma memória anacrônica.

Nos interessa ainda compreender os dois lugares que Heloísa Passos ocupa, sendo diretora e diretora de fotografia, e qual a influência disso no resultado imagético do filme. Analisamos ao longo do texto que essa escolha inicialmente chega a ela enquanto uma necessidade, já que o cenário para diretoras de fotografia de longas-metragens era desafiador e marcado por uma forte presença masculina. Mas depois de se assumir enquanto diretora fotógrafa, se torna uma escolha criativa que molda a narrativa e a estética dos seus filmes.

Além disso, na última seção apresentamos a relação de troca estabelecida entre a cinematografia feita por Heloísa Passos e a montagem de Tina Hardy e Isabella Monteiro³⁰, destacando como essas áreas servem uma à outra. Heloísa, desde as filmagens, procura garantir uma certa funcionalidade para a narrativa. Dessa maneira sempre existe uma busca constante por um plano que reflète seu comprometimento, mas também a natureza experimental do seu trabalho, ao se permitir errar e visitar momentos. Por fim, como um elo que é percebido através dos planos destacados está a reorganização de memórias através da

³⁰ Isabella Monteiro é uma editora de filmes brasileira, reconhecida por seu trabalho em diversas produções cinematográficas e televisivas.

montagem. Heloísa reconfigura o tempo, onde as imagens são alteradas e sobrepostas, permitindo novas memórias e experiências, revelando que o cinema, além de documentar, é um espaço de criação. Essa perspectiva anacrônica da memória introduzida aqui prepara o caminho para o próximo capítulo, onde nos aprofundamos no tema.

3.1 A direção de fotografia e a espacialidade

No cinema, a direção de fotografia é o departamento responsável pela criação imagética. Ela diz respeito a elementos como: iluminação, composição, entre outras ferramentas. Também é chamada de Cinematografia, com origem etimológica grega a partir da junção de outras duas palavras: *kinesis*, que significa movimento e *graphein*, que significa escrita. A direção de fotografia surge junto ao cinema, num início no qual muitos dos realizadores eram fotógrafos de profissão (já que a fotografia surge antes mesmo do cinema) operavam as câmeras fazendo o trabalho de um diretor de fotografia, ainda que na época essa função não fosse bem definida como hoje.

Dentro de uma produção audiovisual, o(a) fotógrafo(a) começa a trabalhar desde a leitura do roteiro. O filme precisa manter uma unidade visual, para isso, fotógrafo e diretor mantêm uma relação de parceria direta. Edgar Moura (2001) diz em seu livro **50 anos: Luz, câmera e ação** que o fotógrafo é na verdade um “pintor do quadro dos outros”, ou seja, não é somente sobre sua própria visão ou gosto, mas, principalmente sobre a perspectiva do diretor. Em **Construindo Pontes**, essa diferenciação não é uma questão, já que Heloísa Passos assina ambas as áreas.

Por estarmos falando sobre a criação na direção de fotografia audiovisual, existem alguns conceitos intrínsecos a esse fazer. A memória serve como força motora para a transformação do pensamento em imagens. Ela está intimamente ligada aos processos criativos, e “criar é, basicamente formar” (Ostrower, 1987 p.9). A autora, ao falar sobre estes processos, indica que os seres humanos se movem entre formas, desde os atos mais corriqueiros do dia a dia ao desenvolvimento de atividades que exigem mais da nossa cognição, estamos formando. Dessa maneira, entendemos que o que Heloísa Passos faz ao criar as imagens de **Construindo Pontes** é dar forma, moldar. Por isso é que os planos cinematográficos são plásticos em sua essência, já que se configuram como uma matéria moldável. Isso só é possível porque somos seres sensíveis, e é essa sensibilidade “uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (OSTROWER, 1987, p. 12). É a partir dessa

sensibilidade que Heloísa Passos consegue perceber o mundo externo, se organizando internamente ao criar imagens.

Destacamos aqui, que uma das maneiras com que Heloísa cria a cinematografia do filme é a partir do espaço. Analisando as imagens, entendemos que a separação das camadas do filme é a partir dele. Irene Chauvin (2019) traz o conceito de David Harvey conhecido como “consciência espacial”³¹, ao propor que a espacialidade diz respeito a uma relação do indivíduo com os locais em que estão inseridos. Ou seja, para além do físico é pensá-lo a partir das relações sociais, políticas e culturais. Em outras palavras, é a maneira como nos comportamos com o que está ao nosso redor e somos afetados por isso.

Aqui nossa intenção é mobilizar, junto à espacialidade, o conceito de afeto, mas sem nos debruçarmos de forma profunda no tema e nas questões que o rodeiam, como fez Spinoza (2013). Ainda assim, o referenciamos por ter sido um dos maiores estudiosos do tema. Para ele “existe algo que constantemente nos afeta” (SPINOZA, 2013, p. 185), por isso, além de sermos seres racionais, segundo ele somos seres afetivos. Essa afetividade diz respeito à capacidade de afetar e de ser afetado, isso inclui todas “as paixões, os estados de ânimo, as sensações, os sentimentos, as emoções” (CHAUVIN, 2019, p.11, tradução nossa)³². É dessa maneira que Heloísa consegue criar a cinematografia de **Construindo Pontes**, a partir dos espaços físicos/fílmicos e do quanto e como eles a afetam.

É a partir de uma memória vivenciada nos espaços da casa do pai, da usina, do carro e da ponte que ela se propõe a pensar nos sentidos e em uma ordenação de si e das imagens que cria. A princípio, são espaços completamente distintos e sem relação. Mas com sua experiência técnica/artística os une potencializando-os para que se tornem mais que uma geografia. Por isso é que para Irene e para nós utilizar desse espaço é tão norteador para compreendermos a construção da cinematografia do filme, segundo ela,

[...] considerar as dimensões espaciais no cinema é uma poderosa ferramenta que pode revelar significados e experiências afetivas, estéticas, políticas e históricas se nos aventuramos a considerar o espaço além de um elemento formal que se limita a proporcionar uma representação verossímil de um território geográfico. (CHAUVIN, 2019, p. 3, tradução nossa)³³.

³¹ “Conciencia espacial”.

³² “[...] como las pasiones, los estados de ánimo, las sensaciones, los sentimientos y las emociones [...]”.

³³ “La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas si nos aventuramos a considerar el espacio más allá de un elemento formal que se limita a proporcionar una representación verosímil de un territorio geográfico.”

É através de Irene que percebemos o quanto Heloísa amplia e encontra potência nesses espaços. Para além do que são, ela percebe e analisa as questões que o rodeiam, reafirmando a relação de conceitos trazidos por Irene Chauvin como “espacialidade e nosso ser/estar no mundo” (CHAUVIN, 2019, p.2, tradução nossa)³⁴. Dessa forma, estabelecida a relação entre imagem, espaço e afeto, exploraremos mais a frente como a memória é viva, presente e permeia por estes três elementos.

Mas, antes disso, nos ancorando na materialidade, destacamos a escolha de Heloísa em compor uma das camadas do documentário na casa do seu pai. Ela, inicialmente, optou por alugar um quarto de apartamento no qual pôde testar a disposição dos equipamentos dos primeiros planos de gravação. Como resultado final do plano, temos Álvaro assistindo ao material de arquivo, como mostra a imagem abaixo.

Figura 3 – Álvaro assiste às projeções



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Heloísa utilizou de duas câmeras, posicionou as luzes, bem como o projetor na parede e realizou vários testes para que a permitisse maior liberdade para quando chegasse o momento oficial das gravações. Antes mesmo de iniciar, segundo ela, como forma de preparação, a escolha foi por conversar com seu pai, depois de montar tripés e câmeras na casa dele para que se familiarizassem com os equipamentos e pudessem estar mais à vontade em frente às câmeras. Heloísa afirma que ter realizado tantos testes antes foi fundamental para

³⁴ “[...] espacialidad y nuestro ser/estar en el mundo.”

que no momento das gravações ela pudesse se preocupar mais em ser personagem que diretora de fotografia.

Na Figura 3, o foco está na projeção em segundo plano. Em primeiro, vemos desfocados Álvaro e Eneida assistindo as imagens que Heloísa escolhe do período em que seu pai trabalhava enquanto engenheiro na construção de estradas no período da ditadura. Nos valendo do conceito de geografia afetiva (CHAUVIN, 2019, p. 1, tradução nossa)³⁵, buscamos entender como a diretora de fotografia lida com esses espaços. Heloísa cria e amplia a espacialidade através de procedimentos como o afeto e da própria cinematografia. Em outras palavras, com seu repertório enquanto fotógrafa se vale tanto da técnica, quanto da sensibilidade.

Não é por acaso a escolha de Heloísa de projetar esses registros em um lugar marcado pela memória. A casa dos seus pais é o lugar escolhido para algumas das cenas que compõem uma camada importante do documentário. A partir da leitura da obra de Didi-Huberman (2015), percebemos que nesse espaço existe um atravessamento de tempos acontecendo. Sobre a parede daquele que é o lar dos seus pais, em um tempo completamente distinto, Heloísa projeta imagens da época em que seu pai trabalhava na construção das estradas. É nessa sequência que percebemos que esta é a primeira vez que Álvaro aparece em quadro. Ele está em casa, e é nesse lugar de conforto que expõe sobre o que pensa, é também nesse espaço onde o início do conflito entre eles surge. Apenas com Álvaro em quadro, ouvimos ele dizer que só houve um projeto de país no período da revolução. A perspectiva é anacrônica. Nesse espaço, um embaralhamento de tempos percebidos através dos planos fotografados destacando a diferença entre as memórias, em relação ao que aconteceu e as percepções de Álvaro e Heloísa.

Por meio da cinematografia, percebemos que a casa de Álvaro é tanto um espaço de conflito quanto de convivência. Algumas escolhas estéticas da fotógrafa evidenciam essa dualidade, como o uso de enquadramentos que posicionam o assunto principal dentro de molduras, como portas, direcionando o olhar do espectador por meio de linhas que conduzem a atenção para pontos específicos da imagem ao longo do filme.

Vale destacar que desde o início do projeto ela ainda não sabia que a temática do relacionamento entre pai e filha seria tão norteadora do filme. Segundo Heloísa, só depois de realizar alguns testes, gravar diferentes tipos de imagens, foi que começou a compreender que

³⁵ “Geografias afectivas.

esse relacionamento era o coração do filme. Com isso como um norte, para ela, as coisas passaram a ter mais significado e identidade.

Aos 7 minutos do filme, a imagem de arquivo que está sendo exibida na projeção trava logo depois de Heloísa pedir um tempo. A pausa feita em pós-produção nos aponta para esse lugar de conflito entre eles. Este é o primeiro momento que o confronto entre os dois se apresenta em tela. Pelo tom de Heloísa, identificamos que ela é mais firme, enquanto Álvaro explica as coisas de um jeito tranquilo. Heloísa questiona a fala do seu pai sobre ter tido um projeto de país na época da ditadura. Os planos seguintes mostram apenas Álvaro explicando o sentido do seu posicionamento.

Figura 4 – Plano emoldurado



Fonte: *frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 5 – Plano emoldurado

Fonte: *frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Depois desse momento de tensão, o próximo plano (**Figura 4**) nos apresenta um momento calmo em família. É na similaridade dos frames que percebemos o quanto esse primeiro espaço da casa é marcante, principalmente na parte inicial do documentário. Percebemos pelas imagens o contraste entre as sensações provocadas pelos planos, que combinados às falas e à narração de Heloísa, anunciam esse lugar, marcado por uma heterogeneidade. No plano anterior, temos a primeira discussão no documentário, onde só Álvaro aparece em cena. Nesse plano agora, temos ele, com Eneida, sentados à mesa, comendo com Heloísa, que ainda não aparece no quadro. Mas, em uma leitura nossa, identificamos que as motivações de conflito podem até ser individuais, mas a resposta para possíveis soluções e a possibilidade de convivência é sempre coletiva.

A escolha de filmá-los à mesa marca esse espaço que, em muitas circunstâncias, simboliza um espaço de sociabilidade, especialmente numa dinâmica familiar. Muitas memórias afetivas são criadas ali. Fazendo uma comparação com os elementos da cinematografia da cena, a forma com que Heloísa cria esse plano nos indica o recorte a ser mostrado agora. O foco da luz é para estar não no conflito, mas na convivência entre eles. Heloísa escolhe nos mostrar isso em específico, tanto é que existe uma luz apenas no lado esquerdo da imagem, onde Álvaro e Eneida estão sentados. O primeiro plano está levemente desfocado, e não existe nenhuma iluminação sobre ele, a imagem é subexposta, por isso que quando ela chega a nós, nosso olhar rapidamente vai para o canto esquerdo da imagem. Além da luz, a porta também é um elemento utilizado pela fotógrafa que auxilia na composição da

imagem fazendo uma espécie de moldura. Um tipo de enquadramento que mostra ao espectador para onde o seu olhar deve ir.

Além do espaço desses dois planos (**Figuras 4 e 5**) serem o da casa, encontramos outras similaridades nas escolhas cinematográficas, como por exemplo, ambos serem marcados por uma iluminação mais subexposta onde a presença da luz destaca personagem e ação. Este segundo *frame* aparece depois de uma sequência no qual Heloísa decide acompanhar Álvaro no seu dia a dia, chegando em casa, cuidando de plantas e lendo jornal. É um momento em que Heloísa marca que, para além da diferença de posicionamento político, seu pai é igual a tantos outros.

Dessa forma, pensamos então o quanto a criação desses espaços dentro de **Construindo Pontes**, ou seja, a criação de camadas é atravessada pelo afeto. Entendemos a escolha de filmar estes planos na casa carregada de um potencial sensível que a imagem criada por Heloísa nos oferece. Ambos os planos representam um espaço para a contemplação e respiro, principalmente por essa sequência aparecer depois que o primeiro conflito é instaurado. Os momentos anteriores são de tensão e divergência, mas agora é calma e coletividade. E se estamos falando desse espaço que abarca e serve como palco para diversas experiências, entendemos também que é sobre “como distintas configurações culturais imaginam relações e inscrições no espaço que não podem separar-se de um pensamento sobre a temporalidade e o vínculo com os outros” (Chauvin, 2019, p. 11, tradução nossa)³⁶.

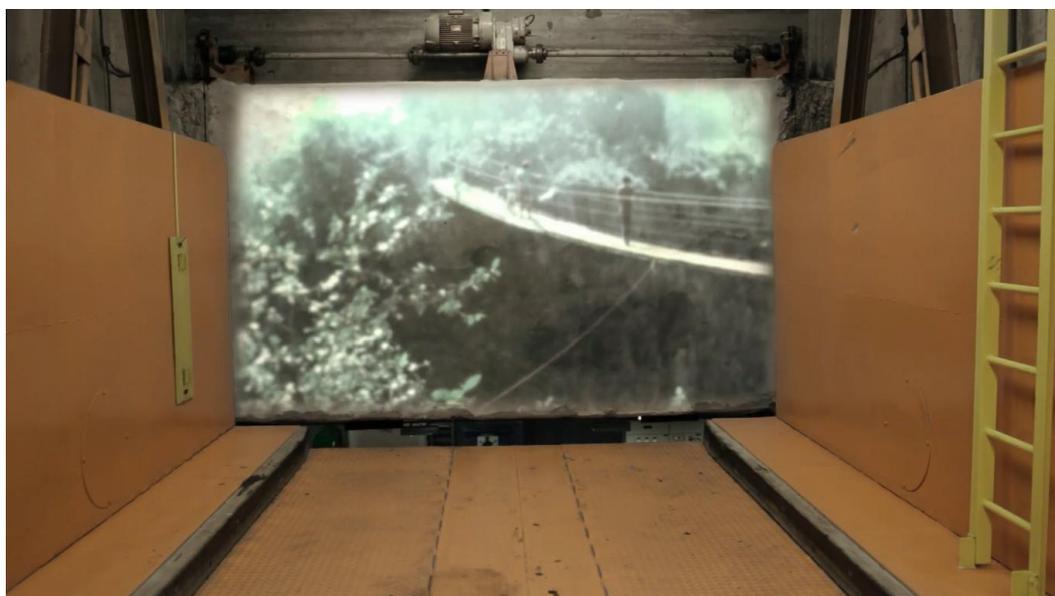
Dando continuidade sobre a direção de fotografia, destacamos o quanto este é um departamento formado tanto técnica quanto estética/artisticamente. Existem diferentes visões sobre esse caráter dual da cinematografia, mas é fato que, para além de trabalhar com a parte manual de câmeras, tripés, refletores, toda e qualquer escolha do fotógrafo diz respeito a uma intenção que serve à narrativa do filme. Para além da beleza que encontramos nas imagens, elas precisam funcionar dentro de um todo.

Numa tentativa de marcar a diferença entre fotografar documentário e ficção, conversamos com Heloísa sobre o seu jeito de fazer direção de foto. Ela, entretanto, cria as imagens dos seus filmes de forma igual, para ela não existe diferença na sua criação entre fotografia para documentário e outra para ficção (Passos, 2024). Isso a dá mais liberdade criativa quando pensa nos planos. Em **Construindo Pontes**, ela não se prende, por exemplo, à extrema fidelidade dos acontecimentos em relação à seu tempo, o que a deixa livre para, por exemplo, brincar com esse tempo/memória, como acontece tanto quando ela utiliza de

³⁶ “[...]cómo distintas configuraciones culturales imaginan unas relaciones e inscripciones en el espacio que no pueden separarse de un pensamiento sobre la temporalidad y los vínculos con los otros.”

projeções das imagens de arquivo do rolinho super 8 sobre as paredes da Usina Hidrelétrica de Itaipu, bem como na casa do pai como mostrado nos frames acima.

Figura 6 - Projeção nas paredes da usina



Fonte: *frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Sobre as paredes da usina, Heloísa projeta as imagens da família visitando a cachoeira das Sete Quedas. De um ponto de vista detalhado da cinematografia, essa sequência de planos será explorada mais a frente, mas aqui percebemos que tanto na casa do pai, como na usina, a questão da espacialidade é determinante. E agora não apenas falando sobre espaço e afeto, mas também criando as imagens sob uma perspectiva anacrônica. Com equipamentos, com sua técnica e utilizando recursos da montagem, Heloísa brinca com os limites entre o documentário e a ficção ao propor um jeito de fotografar único, lembrando Irene Chauvin ao tratar sobre o pensamento de Didi-Huberman (2015) de que a força do anacronismo “nos permite assumir laços com uma dimensão temporal sempre aberta a novas associações” (CHAUVIN, 2019, p.2, tradução nossa)³⁷. A partir desse pensamento percebemos o modo como a memória está ligada e também é criação. Na Figura 6, percebemos que Heloísa em seu documentário pela manipulação das imagens propõe um atravessamento de tempos, espaços e acontecimentos. Do presente recebido do amigo do seu pai, sob o qual a cachoeira das Sete Quedas está afogada, ela projeta nas paredes de concreto, ao lado das ferragens,

³⁷ “[...] nos permite asumir lazos con una dimensión temporal siempre abierta a nuevas asociaciones.”

registros da família visitando as cachoeiras. Texturas, memórias, imagens diferentes, mas mobilizadas por um afeto que a movimenta em busca da criação desses planos.

3.2 Cinematografia e memória

A perspectiva que adotamos permite dizer que falar de cinematografia implica em considerar a memória, manifestada de diferentes maneiras. Com a finalidade de compreender de que maneira os planos de um filme plasmam o fenômeno da memória criativa, o trabalho de Rogério Luiz Oliveira (2023), **Memória e Criação na direção de fotografia audiovisual**, se estrutura e serve como base principal desta seção. Nele, são analisados os trabalhos de três diretores de fotografia brasileiros: Edgar Brazil, Dib Lutfi e Walter Carvalho a partir de filmes fotografados por eles.

A princípio, identificamos no trabalho a presença de uma memória criativa/inventiva em Edgar Brazil de acordo com o seu jeito de fotografar através do modo como trabalha a exposição, a luz, o diafragma, o posicionamento da câmera. Nosso esforço aqui se concentra, então, em entender de forma mais ampla sobre a relação entre o trabalho do fotógrafo e como essa memória é sempre mobilizada no processo de criação de imagens. Partimos de um ponto de vista mais geral, mas sempre tendo como referência o trabalho de Heloísa Passos em **Construindo Pontes**. Para que consigamos nos debruçar sobre o conceito, recorreremos ao que Oliveira (2023, p. 109) conceitua sobre a memória criativa:

[...] o repertório de conhecimentos técnicos do fotógrafo como sendo o traço de recordação que ele carrega para as imagens que ajuda a conceber. São estes conhecimentos que acompanham o fotógrafo diante da necessidade de desenvolver novos artifícios ou mecanismos para possibilitar a feitura da imagem. As ideias do passado se confundem, sem que seja possível localizar exatamente onde este saber está. Incorporado, este passado de aquisição de técnicas ressurgem em forma de resolução prática para realizar as ideias solicitadas no roteiro pelo diretor ou que impulsionam a própria condição para que próprio fotógrafo crie e sugira movimentos.

Em outras palavras, essa memória diz respeito a um acúmulo de conhecimento do fotógrafo que faz com que ele materialize através dos planos de um filme, estratégias utilizadas por ele para pensar/criar as imagens de determinada obra. Em **Construindo Pontes**, percebemos Heloísa fazer isso desde os primeiros planos. Sua própria narração marca que quando assiste às imagens de super 8 ganhadas de presente, em sua memória logo vêm à tona imagens da sua infância e das perdas, tanto da sua família quanto do seu país. Percebemos que muitas memórias estão presentes nesse momento, as do material de arquivo e as suas

memórias pessoais. Mas queremos destacar aqui a memória que faz parte do seu trabalho enquanto diretora de fotografia.

Essa escolha que ela faz logo no início do filme de fazer um sobrevoo de drone próximo às águas da superfície na qual estão afogadas as Sete Quedas, quase em plano sequência, aponta para a presença de uma memória criativa que a fez brincar com os diferentes tempos entrelaçados nessa imagem. Ela tinha imagens daquele lugar quando ainda eram as cachoeiras, e agora decide filmar o mesmo lugar colocando sobre a tela toda a sua grandiosidade, mas que nos faz pensar no desconforto e na tristeza que é observar através da sua composição as árvores secas que insistem em permanecer de pé, apesar dos desgastes do tempo. A duração do plano é longa, a escolha é por um enquadramento geral mostrando todo o ambiente. A linha do horizonte um pouco abaixo da metade do quadro divide as águas e o céu. Ainda no início do plano, vez ou outra percebemos a câmera se mexer, como se estivesse em busca da melhor imagem. O plano é cortado quando os galhos sobre as águas param de aparecer.

Figura 7 – sobrevoo sobre o Lago de Itaipu



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Percebemos que esta é uma experiência contemplativa, um plano mais aberto, neste momento não existe a presença da voz *off* de Heloísa. Apenas nos concentramos nas imagens e ouvimos alguns sons metálicos, a narração só retorna no próximo plano. Desse modo, identificamos que essa memória criativa também pode ser encontrada por meio de padrões dentro do próprio filme. Por exemplo, a criação de um plano geral, com a ação acontecendo,

seja por uma câmera que interfere no espaço, ou pela ação dos personagens, se repete em outros momentos, e até em outros filmes que Heloísa fotografa.

A partir do que Rogério Luiz Oliveira (2023) defende, entendemos que esse fenômeno de memória se dá ao passo em que requer da fotógrafa um conhecimento de padrões da imagem, de iluminação, composição e movimento da câmera. Pensamos, então, o quanto esses planos contemplativos servem à narrativa fílmica. Eles vão nos revelar a intenção da fotógrafa apresentada por uma memória que se manifesta carregada de sentidos e critérios técnicos que a fizeram encontrar estratégias/procedimentos, refletindo seu próprio jeito de propor a criação das imagens.

Existe ainda um outro ponto de vista dessa memória criativa que é marcada pela relação entre equipamento e fotógrafo, que é o seu corpo. Na verdade, talvez não seja um outro ponto de vista, mas o mesmo, com um acréscimo, pois entendemos que, nesse caso, a fotógrafa “experimenta seu repertório e traduz a expressão de uma memória que carrega no modo mesmo de segurar, apoiar e enquadrar” (OLIVEIRA, 2023, p. 104).

Falando do trabalho de Heloísa em **Construindo Pontes**, essa memória através do corpo é manifestada de formas diferentes. Se em sua obra, ao falar desta relação, Rogério Luiz Oliveira (2023) exemplifica pelo trabalho de Dib Lufti o fenômeno de memória expressado através de seu uso constante da câmera no ombro, aqui, essa relação é marcada por um outro equipamento que podemos entender que, assim como a câmera, funciona como uma extensão do próprio corpo, o tripé. Isso porque, na maior parte do filme, percebemos a presença de uma câmera fixa, tanto nos planos em que Heloísa atua como diretora de fotografia, quanto naqueles em que é personagem e aparece na frente da câmera. Destacamos esse aspecto por entendermos que a memória se manifesta em seu corpo, ainda que de uma forma diferente. Ou seja, mesmo na operação do tripé, o corpo é mobilizado.

Para exemplificar a materialização dessa memória, trazemos a materialidade fílmica. Para isso, escolhemos 6 planos do filme. Nos 3 primeiros, Heloísa aparece em quadro junto com seu pai. Nos 3 últimos, entendemos que ela está operando a câmera de forma mais próxima. Em todos os planos, a atenção dada é para o fato de que sempre que a câmera está no tripé, nos planos escolhidos, não existe uma movimentação, ou seja, de maneira mais testemunhal, é uma câmera que observa a ação acontecendo, mas não interfere de forma tão direta na cena por meio de movimentos ou outros recursos dessa natureza.

Figura 8 – Plano fixo com Heloísa em quadro



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Figura 9 – Plano fixo com Heloísa em quadro



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Figura 10 – Plano fixo com Heloísa em quadro



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Figura 11 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Figura 12 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Figura 13 – Plano fixo em que Heloísa opera a câmera



Fonte: *Frame* de Construindo Pontes (2017).

Independentemente se Heloísa prepara a câmera e entra em quadro ou não, percebemos sua escolha em manter uma câmera estática, parada no tripé. Seja por gosto, ou por entender como a melhor solução para fotografar no momento, o fenômeno da memória permanece. Vamos considerar e utilizar o pensamento de Oliveira (2023, p. 154) para entender estes traços da cinematografia “como expressões de uma sucessão de antigos presentes imagéticos vividos ao longo da vida do fotógrafo”. Ou seja, um saber que ao longo

do tempo fez com que Heloísa encontrasse estratégias para solucionar e resolver, imprimindo seu jeito particular de fotografar esses planos de forma fixa.

Entendendo esta memória criativa influenciada pela presença entre a relação câmera e corpo, tomamos a liberdade para investigar um possível passado que sobrevive nessa escolha estética de Heloísa por uma câmera mais fixa. Quando assistimos esses planos do filme, temos a sensação de olhar para uma fotografia estática. Se retomamos um pouco da trajetória de Heloísa, vamos perceber que seu encantamento pela imagem começa pelos álbuns de fotografia, apresentados a ela ainda em sua infância. A imagem estática marca tanto sua vida ao ponto de hoje ela ainda seguir fotografando e criando esses álbuns. Uma memória criativa, marcada pelo afeto que, inclusive, é destacada pela forma com que opera a câmera. Através do seu corpo, seu trabalho de fotografar une e faz coexistir esses diferentes tempos: o encantamento pelas narrativas imagéticas dos álbuns de fotografia, aliado com um saber técnico desenvolvido em cinematografia.

Para finalizar, nossa referência é o terceiro capítulo do livro, nele temos uma análise da obra de Walter Carvalho e nela a luz é o elemento escolhido enquanto um disparador das reflexões. Aqui, em Heloísa Passos utilizaremos a composição enquanto esse disparador. Para essa seção, seguiremos trabalhando a partir da materialidade fílmica que, por si só, serve como um “ápice dos encontros de diferentes momentos de uma memória técnica” (OLIVEIRA, 2023, p.211). Nos interessa, então, entender o modo como Heloísa trabalha na composição das suas imagens, fazendo com que a memória se manifeste de diferentes maneiras. Uma memória criativa, que está a serviço do filme, expressa através do seu corpo e que permanece em forma de estratégias plásticas.

Por falarmos em plasticidade da imagem, que é sobre a presença desse caráter moldável, de dar forma, é que escolhemos 3 conjuntos de planos que Heloísa fotografa, fazendo uma manipulação das imagens, onde departamentos de direção de fotografia e edição (tema da próxima seção) conversam entre si a partir de uma sobreposição de memórias.

Figura 14 – Sobreposição de imagens (a)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 15 – Sobreposição de imagens (b)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 16 – Sobreposição de imagens (c)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 17 – Sobreposição de imagens (d)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Tentamos entender aqui a memória de Heloísa, a partir de uma perspectiva anacrônica que opta por uma sobreposição de imagens. Essa primeira sequência exemplificada nos mostra a preocupação da fotógrafa em fazer com que as imagens façam sentido à narrativa. No primeiro plano, em uma câmera fixa, mostrando a visão de quem está no carro, temos a sensação de que estamos entrando nas águas da usina hidrelétrica de Itaipu, lugar responsável pelo afogamento das Sete Quedas. A reflexão que Heloísa faz é também a partir do plano. Ouvimos o barulho das bolhas e o carro chega a entrar na água. Corte. Depois disso, o plano é de uma câmera solta se afundando na água, vemos um elemento símbolo da usina, a torre de energia sumir por conta da água, ao passo em que a câmera mergulha e vemos a água turva em tom mais quente até chegar ao avermelhado. No próximo plano temos a sensação de que a água se mistura, afundando o que vemos na tela. São imagens de arquivo de soldados militares nas ruas do país, violentando pessoas na época da ditadura.

Figura 18 – Sobreposição de imagens (e)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 19 – Sobreposição de imagens (f)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 20 – Sobreposição de imagens (g)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 21 – Sobreposição de imagens (h)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

A próxima sequência que analisamos a respeito da sobreposição de imagens acontece próxima ao meio do filme. A imagem anterior é um plano geral da usina vista da parte externa. Depois do corte vemos a imagem do primeiro plano (Figura 18). Ela está desfocada e podemos ver as paredes cinzas do interior da usina iluminadas por um feixe de luz que há no teto. A imagem se mexe, pois vemos a câmera descer numa tentativa de ajustar o enquadramento. Existe um corte que dá continuidade à ação anterior, mas parece que a

intenção aqui era a construção de um plano sequência. Depois do corte, a imagem volta em foco e acompanhamos algum veículo se movendo. A câmera é operada sobre ele. Um elevador desce e um portão abre. Um funcionário está posicionado no canto direito do plano e controla os botões do elevador. A câmera segue acompanhando a ação, a pausa é feita quando o veículo entra no elevador. Vemos orientações para que o motorista entre devagar. O elevador começa a subir. Sobre as paredes da usina, manchadas, Heloísa e as montadoras (na pós-produção) projetam imagens naquele espaço. Reconhecemos que são as imagens de super 8 que nos foram apresentadas no início do filme: uma família visitando as cachoeiras das Sete Quedas. Temos a sensação de que o elevador continua subindo, depois de 4 blocos de imagens que se alternam entre as projeções e planos da usina, o portão se abre e reconhecemos a imagem de arquivo que vemos, porque ela também está presente no início do filme. É a explosão das dinamites que muda o curso do rio Paraná para a construção da usina.

Durante esta sequência de planos, Heloísa escolhe não narrar sobre a imagem. A câmera fixa que acompanha a ação funciona num caráter contemplativo/reflexivo, é a diretora de fotografia nos dando a possibilidade de pensarmos nós mesmos sobre as imagens que vemos. Se compararmos esses com os planos anteriores destacados aqui, percebemos que a sobreposição de imagens que revelam um anacronismo, dá margem para as nossas próprias memórias enquanto público.

Para finalizar o destaque desses planos nesta seção, veremos mais um bloco de 4 planos, agora do final do filme, que marcam esta sobreposição de imagens feita por Heloísa. Eles aparecem no final do filme, e correspondem à viagem que eles fazem na busca do plano que vai finalizar o documentário.

Figura 22 – Sobreposição de imagens (i)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 23 – Sobreposição de imagens (j)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 24 – Sobreposição de imagens (k)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 25 – Sobreposição de imagens (l)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Diferente das outras seqüências de planos, a sobreposição de imagens feita aqui não é com material de arquivo, mas com imagens gravadas para o próprio documentário. Apesar do enquadramento ser quase o mesmo, percebemos que nessa cena existe um ritmo e dinamicidade da imagem que acompanha o crescimento da conversa deles. No primeiro plano, a imagem está sem nenhuma intervenção. Vemos Álvaro posicionado ao lado esquerdo

do plano e apenas os braços de Heloísa aparecem dirigindo o carro; até então eles estão parados por conta de uma abordagem feita por um funcionário do Departamento Nacional de Infraestrutura de Transporte (DNIT). Com os planos que se seguem, vemos que a mesma discussão iniciada em casa retorna. Politicamente, eles discordam muito. Álvaro fala que o país nunca passou por uma crise como a atual (trechos gravados em 2016). Heloísa diz que o problema não é esse. O tema da ditadura retorna e à medida que a discussão cresce, percebemos a força através das imagens. Heloísa trabalha novamente com a sobreposição.

Quando as coisas estão mais calmas, vemos uma espécie de névoa com pássaros voando, o que nos indica que é a imagem do céu, sobre o plano onde Álvaro está enquadrado. Quando a conversa fica mais difícil, vemos que a velocidade com que a imagem sobreposta se altera é como se fosse o reflexo das árvores na janela do carro, que passam de forma rápida. A imagem tremula, as árvores são muitas, quase não há espaço entre uma e outra. Depois, quando a discussão parece não ter mais para onde ir, as imagens são substituídas por outras, onde as árvores estão mais espaçadas, agora passando em velocidade mais lenta, conseguimos ver mais espaço entre elas. Álvaro termina falando do projeto de país que só existiu na época da revolução. Heloísa segue afirmando que foi uma loucura, pois houve muita violência. Ela toma um gole d'água e vemos a sobreposição desaparecer no finalzinho do plano. Agora é a imagem de Álvaro pura, apenas com o reflexo da própria janela.

Percebemos que essa viagem que eles fazem é marcada pela divergência de pensamento entre eles, ao mesmo tempo em que o afeto entre pai e filha, bem como a vontade de empenho na busca pelo plano certo, impulsiona e torna possível o relacionamento entre pai e filha. Isso é percebido justamente por esse jogo feito por Heloísa de sobrepor essas imagens. Assim como a vida, se em um momento o que vemos é tranquilidade e pássaros no céu, em outro a turbulência e caos por conta da velocidade também são percebidas. Dentro do nosso recorte, a memória não deixa de aparecer. São as imagens materializando o encontro das diferentes memórias. Álvaro e Heloísa. Tempos e pensamentos diferentes, mas que dão um jeito de existir em um mesmo tempo. É assim que Georges Didi-Huberman (2015) pensa essa coexistência como uma “extraordinária montagem de tempos heterogêneos”. Para ele, assim como para nós, é fundamental entendermos sobre esses tempos presentes na cinematografia de Heloísa já que “propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

O recurso das sobreposições, analisadas ao longo do filme, nos faz lembrar de uma montagem que trabalha a partir de memórias, de sobrevivências. Destacando o termo

Nachleben, proposto por Aby Warburg, estudado por Didi-Huberman (2015), percebemos o quanto a sobreposição devolve vida às imagens, principalmente quando são planos de um outro tempo, como por exemplo, as imagens de arquivo da cachoeira, da ditadura, e da própria família. Entendemos que, assim, a montagem funciona como uma grande aliada da direção de fotografia. Heloísa junto às montadoras trabalham a fim de utilizar de um novo jeito a força dessas imagens.

Nos apropriando do termo apresentado por Didi-Huberman (2015), o que acontece é um renascimento de imagens. Ou seja, Heloísa utiliza desse material de arquivo, gravado num outro tempo, ressignificando a história e dando uma continuidade de vida a essa imagem. São planos que pulsam novamente sob o olhar da diretora. É também um jeito de superar os limites da própria criação, já que a sobrevivência “torna complexa a história: libera uma espécie de margem de indeterminação” na correlação histórica dos fenômenos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.69). Não é sobre fidelidade dos acontecimentos, ou seja, de uma organização temporal, mas sim, sobre a potencialidade das imagens. Falando sobre as sobreposições feitas por Heloísa em **Construindo Pontes**, entendemos que o filme não se preocupa em seguir uma ordem cronológica dos acontecimentos. Nos atentando, por exemplo, ao recurso da projeção na parede da casa do seu pai e da Usina, ela dá força, mostrando o modo como essa imagem sobrevive.

Marcamos assim, então, através da montagem, como essa sobrevivência parece ampliar a história, também tornar complexa, criar aberturas e possibilidades. Na sequência do mergulho nas águas, vemos Heloísa reviver imagens da ditadura, e brincar com os sentidos, inclusive da sua própria história, com a história do país. Dentro de casa ela aponta para o modo que levava uma infância tranquila e feliz enquanto do lado de fora pessoas eram torturadas e mortas. Mais à frente, imagens de arquivo da sua infância, e elas também são projetadas na parede de casa. A imagem que sobrevive é carregada de tempos diferentes. Heloísa a partir do filme brinca com os diferentes tempos presentes na imagem e reflete até mesmo sobre um paradoxo apresentado e proposto por ela e pelas imagens, em uma única sequência de planos, “são sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 71).

Para concluir essa seção, retomamos as dimensões da memória citadas aqui. Observamos que essa memória inventiva, que diz respeito ao repertório de conhecimento, é percebida no trabalho de Heloísa. Todas as estratégias, e sua experiência de trabalho, moldam e moldaram seu jeito de fazer filmes. Isso é manifestado através do seu corpo, da sua maneira de enquadrar, de posicionar os equipamentos, até mesmo de pensar nas melhores soluções

para os possíveis desafios do seu ofício enquanto fotógrafa. Por fim, falamos dessa memória que tem sua materialização por meio da composição que Heloísa faz, da escolha dos equipamentos, dos elementos que decide colocar em quadro, retratados aqui, principalmente por um recurso adotado por ela na criação das imagens do documentário. Memória esta que “permanece pela repetição em forma de estratégias plásticas” (OLIVEIRA, 2023, p. 292). Nesse caso específico, vemos o trabalho de Heloísa manifestar sua memória ao passo em que ela escolhe adotar a sobreposição de imagens como uma técnica recorrente da direção de fotografia que aparece em diferentes momentos do filme, no início, no meio e no final, isso combinado à montagem/edição, já que para a criação destes planos, ela conta também com a pós-produção. Dessa maneira, vemos o quanto Heloísa utiliza e relaciona as duas áreas responsáveis por dar vida e forma aos planos do filme.

3.3 Particularidades de uma diretora fotógrafa

Em seu livro **50 anos luz, câmera, ação**, Edgar Moura (2001) aponta sobre o tripé da criação cinematográfica, que se dá basicamente a partir das funções de diretor, diretor de fotografia e arte. Mas, nessa seção, nos aprofundaremos apenas nas duas primeiras. É importante saber que dentro de uma equipe de cinema independente, por exemplo, alguns acordos ao longo de anos de prática foram determinados para que fossem definidos os limites de cada função. Vale lembrar que isso é muito variável de acordo com a cultura de cada país que define esse ofício do fotografar.

Aqui no Brasil, entendemos que o diretor de fotografia “é um pintor do quadro dos outros, em palavras mais concretas é quem cuida de luz e câmera” (Moura, 2001, p. 209), enquanto o diretor tem um papel de liderança, tomando decisões no filme, se é plano aberto, fechado, entre outros. Para além dessas, existe ainda a função de operador de câmera, que em filmes de grandes estúdios é mais comum. Nesse caso, uma pessoa fica responsável pela operação da câmera, a partir daquilo que o diretor de fotografia planejou. Mas em produções independentes, como é o caso da obra analisada, essa divisão não acontece, e a diretora de fotografia é quem fica responsável também pela operação da câmera.

Edgar Moura (2001) indica que normalmente o sucesso de um filme diz respeito ao envolvimento coletivo da equipe. Se esse tripé de funções citado acima funciona e a equipe consegue atuar de forma eficiente, muito provavelmente o resultado final do filme é positivo; o contrário também acontece. Mas, tendo definido as especificações entre diretor e diretor de fotografia, vale lembrar que por diferentes motivos, muitos fotógrafos com o tempo acabam

se tornando diretores e entenderemos sobre como foi a experiência de Heloísa Passos ao articular essas duas funções, bem como a influência em seu trabalho.

Cada uma das funções tem um peso específico dentro da criação cinematográfica. As diferenças fundamentais entre essas duas estão no fato de que, enquanto diretora de fotografia, Heloísa fica responsável por criar uma estética visual do filme a partir de recursos como iluminação, composição e movimentação de câmera. Sendo que enquanto diretora, sua função requer uma visão mais geral do filme, precisando trabalhar a narrativa como um todo, articulando aspectos tanto técnicos quanto artísticos a fim de transmitir um filme em que a história esteja coerente.

Entendendo esses dois lugares, percebemos a diferença entre os filmes em que só fotografa e os que dirige e fotografa ao mesmo tempo. Toma-se como exemplo **Viajo porque preciso, Volto porque te amo** (2009), filme em que atua apenas enquanto diretora de fotografia. Nele, Heloísa trabalha com os diretores colaborando na criação de uma estética intimista, pessoal e cotidiana do personagem, mas sem poder conduzir a narrativa ou outras demandas como a direção dos atores. Pensando em **Construindo Pontes**, em que assina tanto a direção quanto a direção de fotografia, agora ela assume uma visão total do filme, trabalhando tanto na parte visual quanto na narrativa. Isso faz com que surja uma relação maior entre a história do filme e a imagem, já que desse modo, é possível atuar na fotografia de acordo com a narrativa, com as emoções que ela pretende explorar. Vemos que através da narrativa junto à criação das imagens, Heloísa dá ênfase aos conflitos entre ela e o pai, tendo um pouco mais de controle na forma com que a câmera registra e revela as emoções entre os dois.

Em entrevista, Heloísa explica que esse lugar que assume enquanto fotógrafa e diretora, vem a ela primeiro enquanto uma necessidade (PASSOS, 2020). No início do seu trabalho como diretora, tendo iniciado em curtas-metragens, ela havia percebido que, por conta de uma conjuntura patriarcal, dificilmente seria convidada para fotografar filmes maiores. A fim de garantir oportunidade de trabalho para si mesma, ela decide produzir e logo depois passa a dirigir seus próprios curtas, ainda mais porque nesse início os desafios eram muitos, já que até então só existia uma única fotógrafa de longa metragem atuante, Kátia Coelho.

Construindo Pontes é o seu primeiro trabalho enquanto diretora; para ela foi muito natural assumir esse lugar, já que estava há 25 anos no audiovisual. Percebemos que esse lugar que ocupa tanto enquanto diretora, quanto fotógrafa, é agora visto como uma escolha e não apenas como uma condição para trabalhar. Se antes a melhor opção para Heloísa era

assumir esses dois lugares para que fosse possível alcançar outros espaços, agora é uma escolha sua continuar nas duas áreas. Heloísa entra no mundo da direção e da direção de fotografia movida por essa vontade de se fazer presente, contando suas próprias histórias. A nossa tentativa de marcar a diferença desses dois lugares no início da sessão é com o intuito de valorizar a potencialidade de Heloísa, mas compreendemos que analisando seu processo de reinvenção de si mesma, agora, não nos parece possível separar a diretora da diretora de fotografia.

Fizemos uma comparação entre **Construindo Pontes** e o seu segundo longa-metragem **Eneida**³⁸ (2021), focado no fato de que no primeiro assina a direção de fotografia sozinha, enquanto que no segundo divide com outras duas colegas de profissão, Hellen Braga³⁹ e Julia Zakia⁴⁰. Em entrevista, Heloísa marca que essa diferença está muito relacionada aos personagens protagonistas do filme. No primeiro, ela faz uma leitura de que seu pai é como um pavão, exibido, não tem questões em relação a estar sendo filmado, enquanto no segundo, identifica que ela precisava cuidar da mãe, estar mais próxima, olhar no olho, por isso opta por realizar a fotografia do filme com outras fotógrafas. Percebemos então, as escolhas assertivas de Heloísa dentro desse lugar. Movida por um objetivo maior em relação ao sentido narrativo, entende que outra configuração de equipe é melhor para deixar sua mãe à vontade e consequentemente proporcionar resultados positivos dentro do filme. Sendo assim, ela assume esse lugar de respeito e de reinvenção enquanto profissional.

Destacamos que a importância do coletivo dentro do cinema é sempre presente nas entrevistas realizadas com Heloísa Passos. Ainda nessa seção, pontuamos em como para ela trabalhar com uma equipe, ter uma rede de profissionais que agregam foi fundamental para sua caminhada dentro do cinema. Mas, mesmo contando com uma equipe de excelência, em **Construindo Pontes**, ela acabou tendo que realizar essas duas funções principais na constituição do seu filme, e por isso entendemos que existe esse diferencial ao ser uma diretora que é também fotógrafa.

Seguimos utilizando o trabalho **Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes de Heloísa Passos**, de Thaise Mendonça (2020), principalmente as entrevistas. Além disso, tivemos a oportunidade de conversar com Heloísa

³⁸ **Eneida** é o segundo longa-metragem dirigido por Heloísa Passos. No filme, sua mãe, Eneida, de 83 anos, faz uma jornada rumo a seu passado, em busca da filha primogênita, que não vê há mais de duas décadas. Com a ajuda de sua filha do meio, a cineasta Heloísa, embarca em uma odisseia para tentar derrubar o muro que divide a família, transitando por momentos de descobertas e medo, de esperança e incerteza.

³⁹ Hellen Braga é cineasta brasileira e trabalha na área de fotografia. Trabalhou como assistente de câmera em diversos curtas metragem, longas de ficção e documentários, séries pra TV, *streaming* e videoclipes.

⁴⁰ Julia Zakia é cineasta brasileira, ela atua como diretora, diretora de fotografia, roteirista e produtora.

Passos em uma oficina da Rodada de Estudos Audiovisuais (REAU), sobre Memória e Imaginação, onde foi possível tratar dos filmes **Construindo Pontes** e **Eneida**, as informações abaixo apresentadas foram extraídas dessas duas fontes.

Como dito anteriormente, Heloísa Passos tem sua carreira consolidada na área da direção de fotografia. Ela é uma amante de tudo o que o departamento envolve, luzes, câmeras, composições, mas desde 2001 trabalha também como diretora de curtas-metragens. Na direção, segundo ela, a sua construção foi feita sem pressa, diferente da foto, ofício que fez com que ela alcançasse espaço, mercado e estabilidade financeira. Mas, dentro de todo esse jogo, é presente em sua fala uma necessidade junto com uma vontade de se expressar, de dar significado ao seu processo enquanto uma artista mulher.

Para Heloísa, essa trajetória tem a ver com maturidade e o lugar no qual ela se encontra. Analisando a sua vida, ela passa a perceber temas que a influenciam e que gosta de trabalhar, como por exemplo, sua infância. Essa temática da memória é algo pertinente em seus filmes, como no próprio **Construindo Pontes** e **Eneida**.

Trazer situações do âmbito íntimo, pessoal, é também uma forma de organização; ao mesmo tempo em que ela trabalha essa memória, esse tempo que sempre se reconfigura através das imagens que ela cria, se misturando a invenção e imaginação. Aqui, trazemos uma aproximação entre essa força motora do trabalho de Heloísa e as palavras de Fayga Ostrower (1987, p. 18-19), ao nos indicar sobre esse caráter plural da memória:

[...] o espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. [...] Outros territórios não de se lhe incorporar ainda. Imensos e ilimitáveis. Acompanhamos a interpretação da memória no poder imaginativo do homem, e simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus voos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências.

Dentro do desejo de expressar e afirmar seu lugar no mundo, Heloísa marca que passou a ser vista de forma diferente enquanto diretora depois que dirige seu primeiro longa, **Construindo Pontes**. Ainda que outras pessoas gastassem menos tempo entre a pré-produção até a exibição de um filme no cinema, para ela foi um longo período no qual teve de respeitar seu tempo e o de seus outros afazeres. Foi nesse meio tempo que ela foi aprovada em um edital do Fundo Setorial para realizar seu segundo filme (hoje lançado) **Eneida**, no qual ela é diretora e diretora de fotografia. Além desses, Heloísa nesse tempo esteve envolvida em

outros projetos, realizando parcerias e atuando ora como diretora, diretora de fotografia e até mesmo como produtora.

Foi esse trabalho coletivo e a sua relação com outros profissionais que fez com que uma rede mútua fosse desenvolvida e também uma “força para além da direção de fotografia” (PASSOS, 2020, p. 117), a colocando nesse lugar de autora, de contadora das suas próprias histórias. Para Heloísa, dentre as alegrias presentes na direção cinematográfica, os desafios a acompanham. Durante a entrevista, Heloísa (Passos, 2020), falando a partir de **Construindo Pontes**, por exemplo, diz sentir todas as novidades envolvidas em construir uma narrativa de 72 minutos, trabalhar a construção de personagens, desenvolver um roteiro, além de aprender sobre novas situações.

Assim, percebemos o fato de Heloísa se colocar nesse lugar de estudo, ao mesmo tempo em que fazedora, também espectadora, pois, para ela existe uma escola para além da academia. São os filmes que servem como referência, com os quais ela se identifica, gosta e que a ensinam a fazer, além da sua defesa do trabalho coletivo, que para ela foi fundamental em seu processo de dirigir obras audiovisuais. Nesse sentido, Heloísa afirma: “eu não venho da academia, nem na fotografia e nem na direção – mas eu me junto com pessoas que vão agregar, que vão contribuir e que me fortalecem nesse lugar de querer fazer esse cinema e aprender. Eu acho que isso é o novo do **Construindo Pontes**” (PASSOS, 2020, p. 117). Para ela, o que agregou de forma positiva em seu trabalho foi justamente essa montagem de equipe para auxiliá-la a chegar nesses lugares que chegou; em suas próprias palavras, “dirigir é um trabalho solitário, mas tem lugares específicos nos quais você tem que entender que tem que sair desse solitário para agregar, para receber quem vai te mostrar caminhos (PASSOS, 2020, p. 117).

Nessa entrevista, Heloísa, ao falar da importância da sua equipe, também fala sobre o método que encontrou para auxiliá-la no processo da direção. O filme não pode fazer sentido apenas para ela e para a equipe que o faz, mas precisa tocar um público além desse. Por isso, em determinado ponto ela mostra o filme para algumas pessoas que fazem cinema com ela a fim de não apenas só estar segura, mas de ouvir e fazer anotações. Anotações essas que para seu trabalho fazem diferença. Ela vai experimentar na ilha de montagem a partir daquilo que ouviu. Mesmo com esse método que ela encontra e utiliza ao dirigir um filme, Heloísa pontua a importância de ser ter um filtro, saber a hora de finalizar um filme, porque é sempre um caminho de obras inacabadas, já que ao entregar uma obra para o público, ela sempre vai ganhar vida própria.

Perguntamos a Heloísa especificamente sobre conciliar a direção e a direção de fotografia em **Construindo Pontes**. Para ela, trabalhar nessas funções, além de dividir o protagonismo do filme com seu pai foi um processo desafiador, talvez tenha sido uma das experiências mais difíceis da sua vida. Segundo ela, para fazer isso é interessante que sejam esquecidas as questões técnicas da fotografia, ou seja, enquanto você tem de fazer um esforço para pensar tecnicamente, o processo acaba ficando mais difícil. Ela passou por isso, já que no documentário, esse conhecimento não foi vindo de forma intuitiva. Por isso, ela recorre aos testes a fim de dominar isso. Esse esquecimento da técnica tem a ver com algo que Nestor Almendros (1980) fala em seu livro **Dias de uma câmara** sobre o ofício do fotógrafo. Para ele, as qualidades principais de um diretor de fotografia são: sensibilidade plástica e uma cultura sólida. Ele entende que o que comumente chamam de técnica cinematográfica é apenas um auxiliar durante o processo, pois através do visor da câmera não só enquadramos, mas também organizamos o mundo exterior (ALMENDROS, 1980). Essa reflexão de nenhuma maneira invalida o fato de que fotografar um filme se dá em um campo técnico/artístico, a intenção foi apenas relacionar o modo como Heloísa pensa no seu próprio fazer e a aproximação disso com o pensamento de Almendros (1980), principalmente no que diz respeito à sensibilidade e repertório do fotógrafo.

Vemos então que atuar como Heloísa nessas duas funções nos permite refletir sobre os impactos positivos e negativos de ser a responsável por dois departamentos de grande relevância dentro de uma produção. Aqui, entendemos que, se por um lado, esse repertório de dois saberes a ajudaram a formar um olhar que a permite criar à sua maneira, incorporando unicidade em seu jeito de fazer filme, por outro lado, esse acúmulo de funções causou certo desconforto a ela, já que o desgaste foi um pouco maior pois não pode se dedicar especificamente a determinada função como gostaria, em **Construindo Pontes**. Ainda assim, ser diretora e fotógrafa é o que propicia uma intimidade com seu pai, já que se fosse uma outra pessoa operando a câmera, talvez não seria possível a criação desse ambiente de intimidade.

Um outro ponto que podemos perceber dentro de **Construindo Pontes** é que ser diretora em um filme como esse faz surgir outras questões. Existe uma dificuldade para a Heloísa diretora fotógrafa que precisa articular com esse pai porque há uma relação patriarcal presente, é essa figura masculina autoritária sendo dirigido por uma filha mulher, mas também existe dentro desse contexto uma outra relação que é afetiva. É uma situação complexa, cheia de nuances particulares. Mas Heloísa diz que esse dirigir/fotografar é uma posição de

mediadora, entre personagem e câmera. Para ela, quanto menos julgar esse personagem é melhor, porque assim existe mais abertura para receber do filme o que vai acontecer.

Percebemos que Heloísa assina a direção de fotografia de filmes de outros diretores, mas não existem filmes em que assina apenas a direção sem atuar ao mesmo tempo na fotografia. Numa leitura particular nossa, não nos parece ser possível dividir a diretora da fotógrafa, já que ocupar esses dois espaços faz parte de quem Heloísa é. Essa posição de assumir a direção vem a ela inicialmente, como uma necessidade, quase como uma resposta em forma de denúncia ao fato de que poucas mulheres eram convidadas para fotografar longas metragens no Brasil. Hoje, portanto, esse lugar não é mais uma condição para trabalhar, mas sim uma escolha de se expressar, de contar suas histórias do seu próprio jeito.

Portanto, ao analisar a trajetória de Heloísa Passos, notamos que sua atuação como diretora e diretora de fotografia transcende a uma mera acumulação de funções, se tornando uma expressão da sua identidade artística e da sua trajetória dentro do cinema. Seu percurso aponta para os desafios enfrentados, desde a necessidade inicial de ocupar múltiplos papéis a fim de garantir sua presença no mercado cinematográfico até mesmo a escolha consciente de dar continuidade nessa posição compondo suas obras a partir de técnica e sensibilidade. Em **Construindo Pontes**, essa junção entre direção e fotografia permite que ela consiga explorar uma narrativa que ressoa com sua experiência pessoal ao articular memórias de forma íntima e única. Desse modo, atuar enquanto uma diretora fotógrafa não apenas define um estilo, mas também configura Heloísa enquanto uma profissional que se reinventa e conta suas histórias com autonomia e profundidade.

3.4 A cinematografia e a montagem

No processo de análise da cinematografia de **Construindo Pontes** há de se destacar a relação íntima que as imagens feitas por Heloísa Passos têm com a área da montagem, feita por Tina Hardy e Isabella Monteiro. Destacamos, ainda, a experiência e conhecimento da fotógrafa por sempre estar em uma busca pelo plano que sirva ao filme. Isso é percebido tanto pela marcação disso na sua fala, quanto pelas próprias imagens criadas. Em relação às montadoras, percebemos também um cuidado com as imagens de modo que garanta um ritmo do documentário, seja pela ordem dos acontecimentos e até mesmo pela manipulação das imagens, principalmente em relação às sobreposições (citadas anteriormente), um dos recursos onde cinematografia e montagem atuam, mais presentes no documentário.

Para falar sobre esse processo que se inicia na direção de fotografia e finaliza na montagem, utilizaremos o trabalho de Danilo Scaldaferrri (2014) **Estratégias De Confecção da Imagem e da Montagem; do Palace II às Cidades De Deus e dos Homens: Questões de Estilo e Autoria**, no qual ele analisa estas obras a partir de padrões encontrados e que, segundo ele, se caracterizam como um fenômeno de destaque dentro da produção audiovisual contemporânea através do trabalho de fotógrafos e montadores, além da investigação desse efeito de realidade pensado a partir das duas áreas nas obras escolhidas.

Na busca por tentar entender essa relação entre cinematografia e montagem, falaremos sobre alguns procedimentos percebidos do fazer cinematográfico das profissionais envolvidas. Visto ainda nas primeiras imagens do filme, Heloísa, enquanto fotógrafa, não se preocupa em mexer na câmera enquanto a ação acontece. Movida por um desejo de busca do melhor plano, da melhor composição, ela faz alguns movimentos em partes do filme nessa tentativa de aperfeiçoar sua cinematografia.

Nestes primeiros planos, por exemplo, percebemos a movimentação que a câmera do *drone* realiza enquanto sobrevoa o lugar onde as Sete Quedas estão afogadas. É uma câmera que percorre o espaço, explorando aquilo que a imagem tem para oferecer. Percebemos que de forma sutil ela se movimenta para um lado, para o outro, procura pelos galhos das árvores e o plano só é cortado quando estes galhos não estão mais presentes na imagem.

Figura 26 – Sobrevo de drone sobre o Lago de Itaipu



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Heloísa não tem problema em mostrar para o espectador detalhes de bastidores, ou mexer no enquadramento da câmera enquanto a gravação é feita. Além desse momento, vemos que ela, por exemplo, inclui o gravador em quadro. Em outro momento, passa frente à câmera com um tripé e câmera na mão. Uma escolha combinada, já que ela decide deixar a câmera rodando e a montagem decide manter estes planos dentro do filme.

Percebemos que, assim como para a criação das imagens, a memória é um guia também na realização da montagem. Existe uma mobilização desta em favor dos elementos utilizados na sua construção, percebemos que são vestígios de temporalidade. E por assim dizer, analisamos e em uma leitura nossa, diferentes características que fazem a montagem de **Construindo Pontes** se destacar tanto, como por exemplo, a articulação das imagens que contém água, o contraste das memórias entre Heloísa e Álvaro, bem como as sobreposições de imagens.

Dando continuidade, a partir desse último frame, destacamos a água, que serve como um símbolo potencializador central do documentário, nos parece que é dela que todas as outras imagens surgem. Desde o início do documentário, vemos as imagens de arquivo das cachoeiras de Sete Quedas, com barulho das águas e em alguns momentos a voz off de Heloísa. Uma grande explosão acontece nas águas. Não é apenas ilustrativa essa imagem, o incômodo, a subida das águas, o barulho, muda completamente a atmosfera que vinha sendo construída. Depois disso, a tranquilidade percebida pelos outros planos nos mostra a barragem da Usina, apesar daquelas águas passarem uma calma e constância, ali identificamos que é nesse lugar de incômodo, que precisamos adentrar para investigar quais memórias são essas.

Esse jogo acontece em outras partes do filme, isso nos indica que essa técnica diz respeito, segundo Scaldaferrri (2014, p. 29), “a um modo de fazer identificável e reproduzível - um estilo - crê-se também na presença autoral”, neste caso da diretora de fotografia e da montadora. Ou seja, ao mesmo tempo que se encontra o padrão, também identificamos um estilo próprio dentro da cinematografia de Heloísa e da montagem de Tina e de Isabella. Pensando especificamente na primeira, vemos que para ela interessa acompanhar o seu pai no dia a dia, filmá-lo desenvolvendo alguma ação que sirva narrativamente ao filme. Para as montadoras (em consenso com a fotógrafa diretora), elas optam por tornar esse momento real, cômico e, por exemplo, não substituem o diálogo por uma trilha sonora.

Figura 27 – Álvaro cortando a grama



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

O plano começa e reconhecemos a casa de Álvaro e Eneida por já ter aparecido em um outro momento do filme. Posicionado ao lado esquerdo, Álvaro está mexendo no cortador de grama e logo coloca ele no chão para trabalhar. Pouco tempo depois o barulho fica diferente, ele olha para a câmera e diz que acabou a fita e não dá para trabalhar mais, então sugere fingir. Heloísa acata a ideia e o plano segue com ele fingindo que está cortando. Provavelmente nesse momento, o planejamento seria utilizar apenas a imagem, mas na montagem o áudio também entrou, ou seja, mais uma vez entendemos que esse jeito de Heloísa de fazer filmes e contar história não implica em esconder a realidade, desse ponto de vista para o espectador. Por outro lado, essa ação dá margem para pensarmos no quanto a memória é um jogo de encenação. A composição do plano, desse modo dirigido e consentido, mostra o quanto a manifestação de lembranças, seja de Álvaro, seja de Heloísa, ajuda a moldar as tomadas.

Dando continuidade a essa busca constante pelo plano percebido através da cinematografia de Heloísa e da sua fala, vemos que esse desejo a guia em todo o seu processo de construção das imagens. Veremos isso, especificamente em uma parte do filme que diz respeito à última camada, ao terceiro bloco de imagens que é a viagem com seu pai na busca para encontrarem o final do filme. Abrindo um parêntese aqui, inclusive para reafirmar aquilo que Danilo Scaldaferrri (2014) fala em sua obra em relação tanto à forma de filmar, quanto ao estilo imprimido nas imagens pela fotógrafa e montadoras.

Nesse momento do documentário, Álvaro diz que ele acha que Heloísa precisa fechar a concepção final do filme, porque é o mais importante. Segundo ele, muitas coisas não precisam ser gravadas, ou ela pode adicionar depois. Para ele, ela acaba perdendo tempo com esse método. Heloísa se posiciona e diz algo que para nós é norteador e justifica a criação dessa seção sobre a relação entre essas áreas, já que, segundo ela, o filme é um processo. Ela diz ao seu pai que é uma escolha filmar algumas coisas e ir concebendo a narrativa. Aqui, ela pontua que ficou na filmagem por um tempo, passou 2 meses na edição e agora retornaria ao mesmo padrão. Ela afirma que a narrativa do seu filme está sendo construída tanto na filmagem quanto na edição, em nossas palavras, é justamente a importância dessa relação entre cinematografia e montagem que analisamos.

A montagem do filme é também importante para dar forma aos conflitos existentes entre Heloísa e Álvaro. Capaz de criar contrastes, ela serve como um grande auxílio à narrativa ao explorar temas como os da memória, sejam elas pessoais, como quando mostra o cotidiano de Álvaro, ou quando aborda temas mais gerais como a ditadura. Em diversos momentos, a montagem reforça essa sensação de confronto, como por exemplo ao mostrar as discussões que acontecem entre Heloísa e Álvaro sobre política e sociedade.

Heloísa muitas vezes tenta confrontar as visões de seu pai com um tom de ironia e intensidade, enquanto ele, mais calmo, mantém seu ponto de vista, criando uma dinâmica de conflito, mas numa tentativa de conexão. Vemos momentos de tensão acontecendo, intercalados com outros momentos mais leves e reflexivos. Essas escolhas da montagem ajudam a retratar não apenas o debate ideológico, mas também a intimidade e vulnerabilidade da relação familiar.

A direção de fotografia junto à montagem faz com que algumas imagens sobrevivam ganhando novos sentidos e possibilidades, como por exemplo, as imagens de arquivo, pensadas por Heloísa e pelas montadoras utilizadas em diferentes momentos do filme, para nos apresentar a cachoeira das Sete Quedas, as obras construídas por Álvaro, as fotografias da família. São elementos utilizados a fim de construir uma narrativa afetiva e política.

Ao passo em que as imagens vão sendo criadas no momento de filmagem, existe também no trabalho de Heloísa uma montagem já planejada nesse momento. São estratégias e procedimentos estabelecidos por ela que auxiliam e influenciam diretamente no trabalho das montadoras. Aqui reafirmamos esse seu desejo que é parte principal do documentário: o de sempre estar atrás do plano. Em diferentes momentos, sejam apresentados pela imagem, ou até mesmo em sua fala, vemos uma preocupação constante de Heloísa em busca do plano que vai fazer sentido e servir à narrativa. Apesar dessa sua vontade e o fato de procurar com tanto

afinco por uma imagem que funcione, Heloísa se coloca numa posição de experimentar e até mesmo de errar.

Para explicar melhor, destacamos um trecho no qual ela faz a tentativa de filmar um único plano 3 vezes seguidas. Nos planos trazidos abaixo, vemos ela e Álvaro chegarem ao lugar que foi o impulsionador para que ela decidisse fazer o filme.

Figura 28 – A busca pelo plano (a)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 29 – A busca pelo plano (b)



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Figura 30 – A busca pelo plano (c)



Fonte: *Frame de Construindo Pontes* (2017).

Nesta sequência é a voz *off* de Heloísa que nos avisa que este seria o lugar escolhido para finalizar o filme, o último plano que fecharia essa história contada por ela e seu pai. São três *takes* do mesmo plano, no qual a câmera acoplada no carro filma as costas dos dois, pelo para-brisas vemos o que Heloísa diz ser um deserto d'água, o lugar onde as Sete Quedas estão afogadas. O carro chega três vezes, uma seguida da outra. Álvaro sempre tenta mudar sua fala quando chega ao local. Pelo retrovisor vemos a expressão do seu rosto. Mais uma vez vemos que existe uma diferença entre eles, as memórias de cada um coexistindo em um só lugar. Para Heloísa, o espaço escolhido é inspiração para realização do filme e para conclusão da narrativa. Para Álvaro não significa nada. Os três planos são do mesmo enquadramento, a maior mudança que vemos é da iluminação do fim da tarde que desce de forma rápida por conta do pôr do sol interferindo na exposição da imagem.

Esta sequência de planos exemplifica o que defendemos aqui: a relação da cinematografia com o que vem a ser a montagem influencia no resultado imagético do filme. A característica documental de mostrar de forma honesta o que realmente aconteceu envolve o público na narrativa, apresentando que o lugar da produção também é permitido tentar, errar, fazer de novo, tanto é que mesmo com Heloísa em busca desse plano criado por ela, ainda assim, está aberta a outras possibilidades. É esse o momento em que ela ouve o seu pai e constroem juntos o plano final do filme, que conecta as diferentes memórias que existem a partir desse espaço afetivo.

Apesar de encontrarmos no trabalho de Danilo Scaldaferri (2014) indicativos desse efeito real que também encontramos nas imagens feitas por Heloísa, essa não é para ela uma regra do seu trabalho, tanto é que percebemos muitas vezes esse caráter imaginativo da sua memória atuando através das imagens. Heloísa está aberta às novas possibilidades, ao improvisado, ao acaso. Para ela é fundamental saber que nem tudo sai conforme o planejado, e é assim que ela defende e se encanta por um cinema que trabalha essa memória ligada à imaginação. Segundo ela, existem várias memórias permeando o cinema, mas a que a mais interessa é essa memória inventada, onde você tem liberdade para criar, para brincar com as imagens, alterar a ordem, sobrepor-las, projetá-las nas paredes de uma usina, colocá-las no fundo d'água. Dessa forma, vemos que a maioria dessas intervenções e desse jogo de imaginação passa necessariamente desde a criação até a montagem das imagens. Se pensarmos em uma linha cronológica, a cinematografia é como se fosse o início do processo, e a montagem o ponto final, ambas conectadas, se relacionando de forma direta e servindo mutuamente uma à outra.

Por fim, em **Construindo Pontes**, entendemos que existe uma conexão no modo como a montagem reorganiza o material bruto feito por Heloísa ao atribuir novos significados. Didi-Huberman (2017) explora, por exemplo, em **Remontagens do tempo sofrido**, a ideia de que a montagem está para além de uma simples organização das imagens. Portanto, para ele, a montagem fílmica “faz surgir e agrupa [...] formas heterogêneas ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-as num mesmo plano de proximidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 81). Ela é então, um processo criativo que possibilita uma rememoração e até mesmo invenção dos diferentes tempos, no qual, o passado é reconfigurado em relação ao presente. Heloísa, reconfigura esses tempos, através de uma montagem que também constrói uma narrativa que está para além da simples documentação, ao criar novas possibilidades de reflexões, e diálogos entre as diferentes memórias, sejam elas pessoais ou coletivas. Junto às montadoras, o que Heloísa faz é trabalhar com os diferentes registros temporais: sejam as imagens de arquivo, os planos do cotidiano do pai, as imagens da usina, os dois tentando dialogar, no carro, na ponte. A montagem, brinca com a cronologia dos acontecimentos ao remontar uma experiência de vida e da própria relação com seu pai, que inclusive nos apresenta um amadurecimento dos dois em relação a esse lugar ocupado por eles de conflito e convivência.

Por fim, entendemos que, a partir da cinematografia, a montagem se caracteriza então, como um processo que atribui sentido ao propor uma nova forma de olhar para os acontecimentos e suas implicações emocionais, políticas e sociais. Didi-Huberman apresenta

que a montagem possui uma capacidade de criar uma narrativa que transcende a linearidade do tempo, reorganizando fragmentos para evocar memórias e sentimentos. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.156-159).

4 MEMÓRIA E ANACRONISMO EM *CONSTRUINDO PONTES*

Neste capítulo nos aprofundamos no tema da memória, principalmente em relação ao anacronismo, marcado pela presença dos diferentes tempos em uma imagem. Para isso, seguimos trazendo planos do filme como forma de compreendermos de quais camadas temporais e afetivas estamos falando. Percebemos que a imagem não carrega apenas o presente do instante filmado, mas também evoca um passado de memórias pessoais e históricas que se entrelaçam e ressignificam. Mais que esses dois tempos, estamos falando das diferenças entre pai e filha, das transformações políticas do país, enfim desse espaço onde atuam passado, presente, conflito e convivência.

Dentro dessa perspectiva, a próxima seção se desdobra, por meio da dinâmica entre Álvaro e Heloísa. Analisando a materialidade percebemos os diferentes tempos existentes a partir da imagem e para além dela. O contraste geracional, por exemplo, é delineado através da interação entre eles, e até mesmo no modo como a narrativa se apresenta. Percepções diferentes em relação à ditadura e ao governo no período das gravações fazem com que o conflito cresça, e percebemos que apesar desses desacordos, existe uma aproximação entre pai e filha mediada pela câmera. Basicamente, a essência do documentário é esta relação, na qual vemos o afeto permeando as imagens e diálogos, se tornando a ponte entre os diferentes tempos e espaços.

Seguindo na busca por marcar os diferentes tempos, destacamos as imagens de arquivos, que juntas formam uma camada importante dentro do documentário. A partir de vídeos das cachoeiras de Sete Quedas, percebemos o ponto de partida do filme e o modo como Heloísa estabelece uma relação entre seu contexto pessoal e a história da construção da usina de Itaipu. Vemos que essa dimensão anacrônica permite a Heloísa manipular diferentes temporalidades que passam: pelas cachoeiras, pelo cotidiano familiar, pelas imagens da ditadura e das construções da ponte.

Para finalizar o capítulo, retomamos a afetividade, falando sobre a transformação que Heloísa faz dos espaços físicos em espaços fílmicos afetivos. Percebendo o cinema como um espaço onde memória e imaginação coexistem e se entrelaçam, analisamos a possibilidade de construção de espaços, que não se limitam apenas ao físico. Desse modo, pontuamos três desses espaços: a casa, representando as memórias de infância e o desejo de estar junto de Heloísa em relação a Álvaro; a água, que representa esse elo entre acontecimentos do passado e presente; e por fim, ponte, o espaço que representa o ponto culminante da relação entre Heloísa e Álvaro. Por meio da cinematografia, entendemos que ela se caracteriza como o

símbolo maior de conexão, das diferenças e dos encontros que revelam esse lugar permeado pela memória e pelo afeto.

4.1 Anacronismo na direção de fotografia

Em seu trabalho **Walter Carvalho Entre Luzes e Sombras: Intermidialidade, Anacronismo e a Estética da Estranheza na Direção De Fotografia**, Ana Carolina Roure de Malta Sá (2021), trata a direção de fotografia de uma perspectiva poética nos filmes. Ana analisa o trabalho de Walter, eu o de Heloísa. A semelhança dos trabalhos é dentro de diferentes perspectivas, uma delas está no fato de que para além das imagens bonitas, eles se preocupam com imagens que vão servir à narrativa do filme.

Aqui, nos interessa, a relação entre imagem e tempo. Didi-Huberman (2015) fala sobre esses tempos entrelaçados, não de forma linear e cronológica, mas a partir de uma ótica plural e heterogênea. Essa perspectiva é a base para compreensão do anacronismo. Para nós, ele servirá como um recurso para analisarmos a complexidade e força das imagens que representam essa “montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

Se estamos falando sobre essa imagem e o tempo, estamos falando sobre memória e sua sobrevivência. Didi-Huberman (2015) destaca a importância do cuidado ao analisar as imagens. Para ele, há um problema de eucronia, ou seja, a tendência de enxergar apenas o artista e seu tempo, quando, na verdade, a imagem carrega um emaranhado de temporalidades em sobrevivência. Ver a imagem exclusivamente sob essa perspectiva significa rejeitar sua natureza anacrônica, o que implica simplificá-la e não absorver toda a sua complexidade. (Didi-Huberman, 2015).

Em **Construindo Pontes**, por exemplo, conseguimos perceber o quanto esses tempos se entrecruzam, são camadas pelas quais Heloísa, enquanto diretora/fotógrafa, precisa atravessar. Ainda que algumas vezes se refira ao mesmo período, estes tempos retratados por meio das imagens são carregados de memórias distintas, coexistindo em um mesmo espaço.

Por serem distintos, acreditamos que existem mais tempos do que aqueles que podemos elencar. Mas, trabalhamos a partir de uma breve apresentação de alguns desses tempos. É o tempo de Heloísa, que do passado carrega vivências da infância, vista nas fotografias projetadas, as viagens com a família, os passeios coletivos, enquanto o país passava por um dos períodos mais sombrios da história, a ditadura militar. Do presente, ressignifica, por meio até mesmo do esquecimento desse tempo, a indignação por lembrar o sofrimento de tantas pessoas. E do futuro, procurar um lugar de convivência e comunicação

com seu pai, ainda que pensem diferente. É o desejo de encurtar a distância e construir a ponte.

O tempo de Álvaro, do passado, são as lembranças de ter trabalhado em um dos projetos mais bem sucedidos a nível nacional, a construção das estradas e ferrovias, de trabalhar fora para cuidar da família. Do presente, é o entendimento de ter trabalhado e feito o melhor que pode, e mesmo quando errou, assumir as consequências. No futuro, para ele significa mais uma continuidade da vida, não aparenta ser uma questão resolver o desafio de convivência com a filha, porque para ele parece que esse desafio não existe. Em uma de suas falas, quando eles estão discutindo, é como se ele quisesse que Heloísa não se envolvesse emocionalmente.

Não nos parece agora que estamos lidando com apenas dois tempos, o de Álvaro e o de Heloísa. Há o tempo das imagens de arquivo, o tempo da ditadura, das outras pessoas da família envolvidas, e o tempo do público que assiste. Relembramos, então, que isso tudo acontece porque ao estarmos diante dessas imagens, “estamos diante do tempo”, na verdade, de tempos diferentes (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16, grifos do autor).

Por falar sobre essa perspectiva anacrônica, outro momento em que as imagens o retratam, é quando logo após a tentativa de um plano sequência a câmera percorre os corredores da usina, chegando até um elevador que sobe. Naquele mesmo espaço, em um tempo diferente, são projetadas as imagens das Sete Quedas. Esse movimento anacrônico nos revela as memórias que foram submersas. Mas entendemos que o que Heloísa parece fazer é o papel de uma fotógrafa que escolhe as imagens, as remexendo, sabendo que por um tempo elas foram colocadas nesse lugar de afogamento, mas que agora, ela se aprofunda, para trazer à superfície e encontrar um caminho.

Vemos que a ponte se constrói através do anacronismo, da montagem dos tempos. Sobre essa ponte-ferrovia, Heloísa e Álvaro se entendem, conversam, e fazem novas descobertas. Essa aproximação entre eles não se instaura aqui. Depois de momentos conflituosos vistos nas imagens do documentário, se iniciou aquilo que já apontava para uma convivência mais possível. Desse modo, destacam-se as cenas dos dois trabalhando juntos, na tentativa de consertar o aparelho das projeções que havia parado de funcionar. Este é o

primeiro momento em que os dois aparecem em quadro e não estão discutindo, apenas trabalhando juntos a fim de consertar o objeto, o que já parece uma previsão da cena final. Conflitos apaziguados para que a relação entre eles acontecesse. Outro momento é quando eles estão olhando os mapas das cidades onde o pai trabalhou. Enquanto observam, traçam alguns caminhos, marcando pontos.

Logo mais à frente, não apenas eles, mas Tina, companheira de Heloísa, e Eneida, sua mãe, também são vistas no quadro. A disposição dos objetos, as pessoas transitando, Heloísa mexendo no gravador, indicam que a convivência coletiva é uma memória importante, ao fundo da cena, música com conversas entre a família. Na narração, Heloísa diz que por volta de 1973, quando ela tinha seis anos, auge da repressão no país, seus pais viajavam, e ela ansiosa, esperava semanas por um domingo para junto com seu pai fazer projeções de *slides* da viagem, para conhecer através das imagens, o Japão, o Havaí e outros países. O pai ligava um som na sala, e eles passavam o dia juntos, visitando o mundo inteiro.

Heloísa narra esse acontecimento com as imagens gravadas ainda na mesa de jantar: “Eu ganhei minha primeira câmera fotográfica do meu pai, com ela fiz as minhas primeiras imagens” (PASSOS, 2017). Com esse novo detalhe que surge, nos lembramos desse encontro de Heloísa com suas memórias ao encontrar uma marcação daquilo que mais tarde se tornaria algo norteador em sua vida: a paixão pela imagem. Além do fato de ser seu pai quem a presenteou, e que agora com ela, protagoniza esse filme. Há de se lembrar ainda que as projeções aconteciam a fim de moldar o documentário, mas também como uma forma de revisitar essa lembrança da infância com o pai. Heloísa e Álvaro, aproximados pelas diferenças temporais. Em palavras “didi-hubermanianas”, acontecia ali uma montagem de tempos heterogêneos, fossem eles marcados pelo contraste entre as gerações, ou até mesmo pelo contraste das memórias.

Nos planos que se seguem, continuamos a ver os dois interagindo. O conflito por vezes retorna como, por exemplo, quando o plano é dos dois discutindo sobre a finalização do filme. Álvaro acredita que Heloísa comete um erro ao não pensar de forma definida sobre o final do filme, pois para ele não faz sentido filmar muita coisa para depois resolver. Heloísa explica que isso faz parte do processo de filmar, ela diz que o documentário é concebido tanto nas filmagens, quanto na edição. O passar do tempo do filme, mostra que existe agora, uma diferença quando o atrito surge. Se olharmos para o início dele, quando o primeiro embate aconteceu, a fotógrafa optou por interromper. Aqui, a fala continua. Ou ela se posiciona e segue gravando, ou dá um passo para um próximo plano.

Mais à frente, vemos que os dois estão sentados à mesa e o que parece ser um *déjà vu*

é, na verdade, a repetição dos dois em quadro. Com um mapa, dessa vez eles traçam um caminho, não das obras que o pai fez, mas do percurso pelo qual eles vão passar para chegarem ao destino (plano) final do filme. Heloísa faz um convite para o pai, é a primeira vez que eles viajam juntos, sozinhos. O intuito é chegar ao local onde as Sete Quedas estão submersas e ver a mudança da paisagem. Os planos dessa sequência indicam uma relação de sentido ao mesmo tempo literal, já que eles realmente estão traçando e pensando em caminhos pelos quais vão passar na viagem, e metafórico do ponto de vista de encontrar caminhos onde seja possível a convivência, apesar das diferenças.

No início da viagem, não sabemos se de forma proposital ou não, os planos filmados são caracterizados pela presença de apenas um deles no enquadramento. Ou Álvaro, ou Heloísa. Se o outro aparece é apenas uma parte do corpo e em baixa profundidade de campo. Na maioria dos planos eles estão conversando sobre a viagem. Mas o tema da política retorna. Nessa hora, o incômodo, a turbulência entre eles, se apresenta nas imagens, através do que parece ser uma dupla-exposição. A imagem de Álvaro no quadro aparece sobre uma espécie de névoa, e logo vemos que ela é misturada com imagens do céu. Quando a discussão cresce, a imagem é de Álvaro combinado às árvores da estrada de forma a preencher mais o quadro. A imagem treme e as árvores são vistas passando com mais velocidade até diminuir.

A narração de Heloísa retorna. Pela primeira vez dentro desta cena, os dois são vistos no plano de forma mais simétrica, o plano é filmado das costas, e aparece uma parte de Heloísa e do seu pai. Transitando sobre uma ponte, vemos Álvaro e Heloísa dividindo a tela, de alguma maneira pela escolha do enquadramento, é uma forma de colocá-los lado a lado, com tantas memórias diferentes, mas, tendo a possibilidade de estarem juntos.

Figura 31 – Heloísa e Álvaro no carro



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Ouvimos dela: “Ele fala a moça, eu falo a presidenta, ele bebe cerveja, eu bebo uísque, ele gosta de doce de abóbora, eu detesto doce de abóbora, ele fala revolução, eu falo ditadura, ele fala impeachment, eu falo golpe, ele é craque no pingue-pongue, e eu também.” (PASSOS, 2017). O fato dos dois serem craques no pingue-pongue implica no próprio embate travado entre essas duas memórias.

No filme, isso se apresenta como um desafio com o qual lidar. As diferentes memórias que eles carregam, mas agora decidem seguir juntos e, no fim das contas, é esse desafio que se apresenta como a solução. Duas pessoas que se conectam anacronicamente por meio das imagens. A essa altura, a busca pelo plano, citada anteriormente, se torna coletiva. Não é sem propósito que os planos finais do filme, como mostra a Imagem 32, são deles dois entrando pequeninos no quadro sobre uma ponte pela qual passa uma ferrovia. Tanto a ferrovia quanto a ponte são lugares de passagem. Metaforicamente falando, são lugares por onde as memórias passam e, mais do que isso, ambas caracterizam a possibilidade de conexão, de ligação entre pontos relativamente distantes.

Figura 32 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte

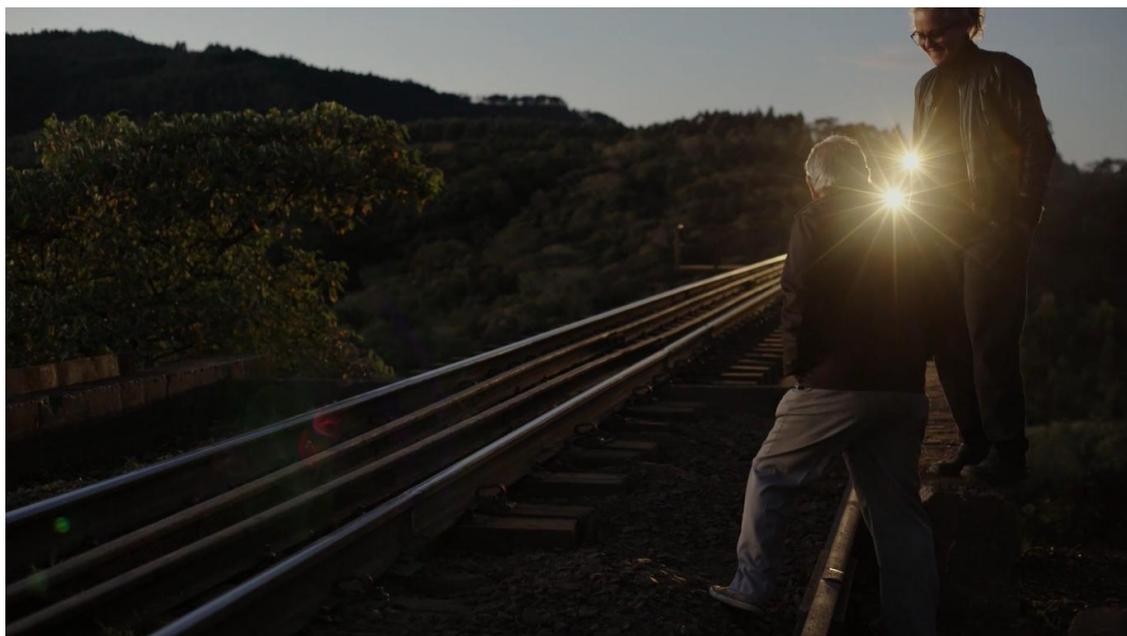


Fonte: *Frame de Construindo Pontes* (2017).

Apesar das diferenças entre Heloísa e Álvaro, nestes últimos planos temos ainda um vislumbre de que a convivência é possível. Outros *frames* do filme já nos apontavam isso, duas pessoas em busca de possíveis caminhos a serem trilhados. Esse caminho que vemos existe sob esse lugar de proteção que os dois se encontram, não é sobre um convencer o outro a mudar de opinião, mas sobre a possibilidade de convivência que se dá sobre a perspectiva do afeto nutrido um pelo outro.

Nos planos que seguem, vemos a tela preta, e ouvimos a buzina do trem que anuncia sua chegada. Existe uma contraluz quente por conta do farol do trem. Aqui, percebemos que Heloísa aproveita dessa luz técnica, mas que também funciona como uma luz metafórica. É como se o trem fosse a vida lançando luz à relação deles.

Figura 33 – Heloísa e Álvaro ao lado da ponte/ferrovia



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Se de um lado temos a luz do trem, por entre os vagões vemos uma luz que vaza, pontuada por Heloísa. É a luz do pôr do sol mostrando que apesar da quantidade enorme de vagões, do quão pesado é a imagem escura deles, da textura áspera, conseguimos ver pequenos feixes de luz que lançam luz sobre as superfícies, destacando objetos e até mesmo a relação dos dois. Aqui tudo se define. Apesar dos desafios da vida, por vezes dura e escura, ainda é possível encontrar um lugar de luz que possibilite a convivência de forma afetiva.

A leitura que fazemos é também de que a escolha por fotografá-los em cima desse lugar faz com que o anacronismo, esse emaranhado de memórias, seja representado pela própria ponte. Sobre essa ponte-ferrovia, Heloísa e Álvaro se entendem, conversam, e fazem novas descobertas. Depois de momentos conflituosos vistos nas imagens do documentário, se iniciou aquilo que já apontava para uma convivência mais possível. Sendo o anacronismo a chave para resolução, há de se relembrar, que ligado a ele, temos o afeto, intimamente ligado às suas memórias/tempo. No filme, as diferentes memórias que eles carregam se apresentam como um desafio a lidar, mas agora, decidem seguir juntos, e no fim das contas é esse desafio que se apresenta como a solução.

Essa última sequência de Heloísa e Álvaro sobre a ponte é uma materialização do fenômeno da memória por outro aspecto. As memórias individuais dos dois funcionam como um alicerce para o modo como ela e ele se colocam diante daquele momento. Ela é um olhar de encantamento, o dele, um olhar mais pragmático. Ela olha rindo e ele sério com a mão no

bolso. Ele está analisando tecnicamente o estado da ponte, por conta de uma trajetória pela profissão dele. Enquanto que ela demonstra seu encantamento enquanto fotógrafa, tentando dar sentido.

Existe uma perspectiva interessante ainda que é a expressão da memória a partir de um saber. Isso simboliza e traduz uma trajetória feita de uma memória técnica, afetiva. Aquilo que a gente aprende a fazer nos ensina a olhar determinada coisa. Ela presta atenção nas frestas, ele olha mais no chão, para o estado da ponte por onde o trem passa. O quanto os corpos deles falam, e o quanto isso ajuda a contornar uma condição de memória que me interessa, que é a memória da diretora de fotografia Heloísa Passos.

A condição de memória de Heloísa reflete a presença de um olhar moldado e que agora também molda. Toda imagem que vemos diante de nós é resultado de um longo processo em que essas matérias primas foram moldadas e filtradas pelo olhar. Sendo assim, a constituição da fotografia do filme é feita por Heloísa a partir do afeto, presente na memória, não só dela, mas das pessoas envolvidas no filme. Deixando marcas que refletem em um processo seu de maturação já que uma imagem nunca é carregada apenas da memória de quem a vê, mas nesse caso específico, principalmente de quem a constrói.

4.2 Relação entre pai e filha

Por estarmos falando dessa montagem de tempos heterogêneos que diz respeito às diferentes memórias presentes no documentário é que escolhemos a relação entre Heloísa e Álvaro para falarmos nesta seção. Esse elo, apesar dos contrastes, é marcado de forma direta pelo afeto que é o que torna possível a convivência e é também a força motora para Heloísa criar a cinematografia do filme. Para iniciar esta, daremos continuidade à investigação a partir da materialidade, identificando aquilo que a imagem representa e o que está para além dela.

É importante destacarmos algumas das diferenças entre Heloísa e Álvaro, a fim de compreendermos sobre quais marcadores sociais eles se apresentam. De um lado temos Heloísa, com 49 anos no período das gravações do filme em 2016, com uma visão mais progressista, possui um posicionamento político contra a ditadura, bem como da operação Lava-Jato. No filme, vemos a cineasta de forma mais energética, irritada quando as discussões aparecem. Durante a ditadura, embora Heloísa fosse ainda criança, no filme, ela analisa esse tempo de forma diferente, mas entendendo e apresentando através das imagens de arquivo, as violências sofridas pelas pessoas que discordavam do governo. Aos 22 anos, ela sai de casa devido a um conflito com seu pai, que desaprova seu relacionamento com uma menina.

Do outro lado, temos Álvaro, 78 anos, engenheiro civil, com uma postura mais serena e com um posicionamento político conservador, percebido principalmente nas falas em relação à ditadura, a qual sempre se refere ao período da “revolução”, além de defender a postura de Sérgio Moro durante a Lava-jato. Para ele, esse período representa um momento de crescimento econômico, no qual ele teve seu auge profissional. Nessa relação, é assim que os dois protagonistas se apresentam, marcados por uma diferença geracional de quase 30 anos de diferença de idade, o que marca um contraste na forma como se formaram culturalmente. Além disso, ainda que sejam do mesmo núcleo familiar, existe uma diferença na ocupação entre pai e filha e de gênero.

No filme, a referência a Álvaro aparece pela primeira vez ainda no início do filme, quando ela recebe as imagens de película Super-8 de um amigo do seu pai. Nesse momento de apresentação, as imagens de arquivo das cachoeiras, da usina hidrelétrica vêm à tona. Por volta dos cinco minutos do filme percebemos pela voz *off* de Heloísa, que esse afogamento das Sete Quedas e as suas memórias submersas, das perdas da infância, do país a fizeram buscar seu pai. Trata-se de uma relação íntima, familiar, mas que é atravessada por um contexto amplo. Irene Chauvin (2019) vai dizer em seu trabalho *Geografias afectivas* sobre as diferentes dimensões de tempo e espaço como produto das interações sociais e, por isso, é que se apresenta de forma plural, dinâmica e sempre em transformação. Uma abertura que, segundo ela, possibilita esse contato entre presente e passado, nos indicando que essa dimensão é sempre aberta para novas associações.

Em outras palavras, entendemos que Álvaro, Heloísa e o próprio espectador do filme, são responsáveis por criar seu próprio tempo a partir de suas relações consigo e com o outro. Isso ocorre porque é dentro dessa perspectiva anacrônica que existe espaço para as diferenças temporais. Didi-Huberman (2015) trata do anacronismo como esse espaço fecundo de entender as possíveis aberturas às possibilidades ao analisarmos essas imagens. E se estamos falando da relação entre Álvaro e Heloísa, necessariamente estamos falando sobre esses diferenciais de tempos que percebemos através das imagens.

Para entendermos essa relação apresentada a nós através das imagens feitas por Heloísa, procuramos o primeiro momento em que seu pai aparece em quadro. Álvaro está ao lado de Eneida, sua esposa, a iluminação é subexposta por conta das projeções feitas na parede. De Heloísa só conseguimos ouvir a voz, ela explica ao pai que vai passar as imagens de arquivo e pede a ele que vá comentando ao longo do caminho.

Figura 34 – Álvaro e Eneida assistindo às projeções



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Heloísa escolhe por aparecer nos primeiros planos apenas em *voz off*. Os comentários feitos por seu pai logo nos apontam para o pano de fundo dessa relação, a diferença de posicionamento político entre eles. É dentro dessa perspectiva pessoal que vemos refletida na tela a realidade de muitas famílias brasileiras a partir de uma polarização que tomou conta do país. É um exercício de democracia o que Heloísa propõe, através da relação, do afeto, estimular possíveis diálogos. Identificamos ainda o papel da memória que consegue fazer com que esse passado sobreviva ainda no presente, seja pelas imagens projetadas ou pelas memórias individuais entre pai e filha.

Nesta relação afetiva, mas conflituosa, a câmera funciona como uma estratégia de aproximação entre esses dois mundos tão distintos. Ao longo do filme, percebemos que existe uma maturidade da cineasta ao perceber as aberturas para esse “estar junto”. É o que Irene Chauvin pontua ao dizer sobre a possibilidade que o cinema traz ao propor encontros e “articulações entre corpos e coletividades” (CHAUVIN, 2019, p. 12, tradução nossa)⁴¹. Através da câmera, observamos que a própria estética visual do filme é criada a fim de refletir o conflito e a complexidade da relação entre Heloísa e Álvaro, não apenas com a intenção de registrar, mas também se tornar uma parte ativa no diálogo entre eles. Percebemos isso, principalmente, num movimento anacrônico através das imagens do filme. Um passeio ora

⁴¹ “[...] articulaciones entre cuerpos y colectividades”.

pelo passado, ora pelo presente numa tentativa de entender, investigar, buscar aproximação entre esses personagens.

Quando falamos desse movimento anacrônico, estamos falando, principalmente, sobre o que Didi-Huberman pensa em relação ao fato de que essas “imagens trouxeram, produziram memória. Ora a memória também joga em várias frentes do tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Não se resumindo a um tempo linear, cronológico, as memórias servem como um elo nessa relação, seja para apresentar momentos de tensão ou momentos de afeto. Por exemplo, é a diferença geracional, uma das maiores questões que fazem os dois entrarem em conflito. Essa diferença implica diretamente no posicionamento político entre eles formado pela vivência em tempos diferentes. Enquanto Heloísa enxerga a partir de uma visão progressista, no qual, a ditadura, por exemplo, ela entende como uma tragédia acontecida, para Álvaro, foi um momento que o país precisou passar.

A câmera, ao fazer este passeio, mostra por exemplo, as imagens de arquivo que representam para Álvaro esse período de crescimento econômico, em que ele como um engenheiro recebe um salário justo, o país cresce a partir da construção de estradas, da geração de empregos, enquanto mais a frente vamos ver em outras imagens, que nesse momento Heloísa vive uma infância tranquila e feliz dentro de casa. Agora, portanto, com uma outra visão sobre a vida, sobre o mundo, e com um amadurecimento da vida adulta, ela percebe que, na verdade, sua experiência era muito particular e protegida do que acontecia nas ruas do país.

Figura 35 – Heloísa discute com Álvaro



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Esta é a primeira vez em que Heloísa aparece à frente das câmeras. Dando continuidade à uma discussão iniciada em algumas sequências, Heloísa entra em quadro, ora em foco, ora desfocada, Álvaro vem atrás. Eles continuam a discussão. Em voz *off* ela diz “dessa vez eu não posso desistir, não vou desligar a câmera, preciso continuar filmando esse lugar de conflito e convivência. Heloísa. Álvaro. Um passo pra frente, dois passos pra trás. Eu realmente não gosto de mim quando estou com meu pai” (PASSOS, 2017).

Esse plano é um disparador no que diz respeito à questão da memória, que é aqui manifestada por pontos de vista completamente opostos. Na fala dos dois, percebemos que o passado ainda sobrevive no presente e assim temos pela materialidade da imagem a possibilidade de identificar as aberturas que ela nos proporciona. Simbolicamente utilizamos um elemento nesse plano fazendo uma comparação com o que Didi-Huberman afirma ao dizer que diante da imagem, estamos como que “diante do vão de uma porta aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17). A imagem é assim como a porta um lugar de passagem, de novas possibilidades entre lugares. Perto dessa porta Heloísa e Álvaro convivem com suas diferenças em busca de um lugar de aproximação que reflete o tempo de cada um deles, mas também outros tempos que a imagem apresenta.

É nesse movimento anacrônico que percebemos pela abertura da imagem uma plasticidade, um jeito de moldar dessas imagens tanto pela direção de fotografia quanto pela montagem, os diferentes ritmos e tempos. Percebemos isso já que pouco depois desse plano, no ápice da discussão, a sequência seguinte se divide em três planos, no qual vemos água jorrando para cima em diferentes ângulos. Logo em seguida, vemos essas águas revoltas entrando no quadro aos poucos até preencher o plano completamente.

Figura 36 – Águas revoltas tomam conta do plano



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Falamos da porta enquanto esse lugar de passagem, aqui nesta imagem, são as comportas da usina abertas que dão vazão para uma grande quantidade de água. A porta é lugar de passagem, mas é também um elemento que limita, contém e segura. Quando essas águas turbulentas aparecem depois da discussão entendemos como uma metáfora em relação às diferenças entre eles, impossíveis de controlar, que chegam com tanto barulho e força.

Para além do que a cinematografia nos mostra, vemos que existem outras questões a serem percebidas. Heloísa marca em sua narração a lembrança do início de uma convivência mais difícil com seu pai. Ela tinha 22 anos, eles tiveram uma briga feia, e nenhum sabia o que fazer com o outro. Nesse período, ela se muda para São Paulo. Esse é o momento em que ela começa a apresentar possíveis pontos de conexão entre dois espaços diferentes: a construção da Usina de Itaipu e o ambiente familiar. A Argentina quis impedir a obra, alegando que ela poderia ser usada como uma bomba que alagaria parte do país. Heloísa diz que sobre isso, quase ninguém fala nada, assim como nas famílias. Para ela, família é o não dito.

Percebemos que, nesse momento, a imagem nos mostra esse lugar de convivência enquanto a fala de Heloísa marca o início do conflito dentro da relação deles. Aqui, a cinematografia junto ao áudio aponta para os diferentes tempos que estão acontecendo. A busca de Heloísa não é para tentar defini-los, mas, sim, investigar justamente esse espaço no qual conflito e convivência coexistem.

A relação entre pai e filha é fundamental para a construção narrativa do documentário. A maneira com que os planos são apresentados vão nos indicando como essa conexão entre eles sobrevive para além das diferenças geracionais, políticas e culturais. Entendemos, por fim, que, segundo Heloísa, a relação entre ela e seu pai é realmente o coração do filme. Sendo assim, ousamos dizer que o afeto é a alma. Esse lugar sensível, que marca toda e qualquer relação, se caracteriza pela capacidade de afetar e ser afetado. Nas palavras de Irene, uma onda afetiva permeando toda e qualquer relação humana (CHAUVIN, 2019, p.11, tradução nossa)⁴².

Figura 37 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

No início desta sessão, apresentamos o primeiro plano em que Álvaro aparece em tela. Até então, Heloísa é apenas ouvida. Observando todo o percurso do filme, entendemos um movimento de coletividade que se expressa através das imagens, bem como do próprio fazer de Heloísa. De certa forma, existe também uma maturidade, apresentada tanto pelos dois, quanto pela cinematografia e própria montagem. Álvaro e Heloísa, sobre o mesmo lugar, cada um à sua maneira, lendo a vida, olhando aspectos diferentes, não concordam em tudo, mas se mantêm nesse lugar. Se no primeiro plano em que a relação deles se manifesta através do corpo, temos apenas Álvaro junto à Eneida, no último, aos 1 ‘01’’, temos Heloísa ao lado de

⁴² “[...] giro afectivo”.

Álvaro, juntos, em um plano que representa um fechamento do ciclo, ou melhor, a construção de possibilidades, o afeto coletivo funcionando como a ponte que une os diferentes tempos, memórias, espaços e pessoas.

4.3 Imagens de arquivo

Uma das camadas importantes do documentário é a das imagens de arquivo, presentes durante toda a construção desde o primeiro minuto. Imaginamos que o primeiro quadro com que uma obra audiovisual é aberta é sempre norteador de muitas questões. Em **Construindo Pontes** são as imagens das cachoeiras de Sete Quedas que dão o pontapé inicial do filme. Com o passar do tempo, algumas dessas imagens retornam e, além dessas, outras são incorporadas à montagem e à cinematografia, passando por imagens que dizem respeito tanto ao contexto externo social, quanto ao interno, íntimo.

Presentes no filme em mais de 90 planos, as imagens de arquivo constituem blocos fundamentais quando analisamos as imagens de **Construindo Pontes**. Elas são carregadas de memórias pelo conteúdo transmitido, por Heloísa que se apropria dessas imagens e as manipula, e também por uma memória nossa ao refletirmos sobre essas imagens. Marcamos essas, mas entendemos que dificilmente conseguiríamos categorizar todas as memórias/tempos presentes em cada um dos planos. Nossa tentativa é identificar alguns deles expressos através das imagens utilizadas por Heloísa. Sendo assim, marcamos a presença de quatro grandes blocos das imagens de arquivo, sejam elas fixas ou em movimento, assim sistematizadas: as cachoeiras das Sete quedas, a construção das estradas/ dos políticos, as da ditadura e as imagens da família.

Essas imagens vão nos apresentar uma perspectiva anacrônica, expressa através dos diferentes tempos que a tocam. Para começar, temos o bloco de imagens de arquivo das cachoeiras, que inicialmente é feito de forma aérea (provavelmente gravado de um avião, por conta da asa que aparece em uma das imagens). O plano é geral e de cima vemos o rio passar com água forte e de cor escura.

Figura 38 – Primeiro plano de Construindo Pontes



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Os planos seguintes mostram as cachoeiras a partir de um outro ângulo, agora, a câmera está no chão, e uma família é registrada caminhando sobre uma ponte. Heloísa recebe essas imagens de um tempo muito diferente do seu, e olhar para elas a fez acessar memórias da sua infância e do seu pai. Através do seu conhecimento técnico, faz a escolha de incorporá-las dando sentido e justificando sua existência dentro do filme.

Analisando o filme como um todo, vemos que existe uma remontagem dos tempos, que é plural a partir de diferentes perspectivas. Vamos falar primeiro do contraste entre primeiro e último plano. Temos, inicialmente, a imagem aérea das cachoeiras, feitas em um tempo passado, alguns planos depois, uma família sobre uma ponte. No último plano do filme, agora não mais em imagens de arquivo, mas imagens feitas por Heloísa para o documentário, Álvaro e Heloísa sobre a ponte. Nas palavras de Ana Caroline Roure Sá (2021, p. 80), o que vemos aqui é a “sobrevivência de memórias distintas, sem coincidências cronológicas, que se mesclam e se atualizam no presente de sua criação”. É isso o que Heloísa faz enquanto diretora e fotógrafa, a manipulação dos tempos que quando pensamos de forma mais geral, irá refletir numa memória que sobrevive e se mistura, seja ela por ser uma imagem de arquivo, por ser utilizada no filme por Heloísa e até mesmo provocar novas sensações no espectador e despertar memórias do seu próprio ponto de vista.

Ana Caroline Roure Sá (2021), a partir do pensamento de Didi-Huberman, nos lembra que junto à criadora da obra nos incluímos nessa jornada de investigação a fim de entender de

quais tempos são esses, afirmando a importância de compreender uma imagem do ponto de vista da sua memória, mas apontando para o fato de que essa compreensão das imagens deve ser feita não apenas pela dimensão da “eucronia”, ou seja, do artista e seu próprio tempo, mas também dos outros tempos, já que o que existe é uma manipulação dos tempos através das imagens. No filme, por exemplo, Heloísa brinca com esses diferentes tempos, para além dos seus, inclusive. Ainda no início do filme, ela traz imagens do período da ditadura de um tempo passado, mas as relaciona com o seu presente.

Figura 39 – Imagem de arquivo no período da ditadura



Fonte: *Frame de Construindo Pontes* (2017).

Heloísa realiza a manipulação desses diferentes tempos e procuramos compreender a plasticidade não apenas dessa imagem de arquivo, mas também das outras que aparecem no decorrer da história. Os planos da ditadura que vemos em tela são tanto de imagem em movimento, quanto estáticas. São imagens de soldados nas ruas, montados em cavalos, pessoas atirando coisas, às vezes de braços dados fazendo uma corrente na rua, soldados violentamente empurrando pessoas em camburões, levando outras presas, com cassetetes nas mãos. Enquanto isso, vemos que existe um trabalho de pós-produção que adiciona tons avermelhados aos planos, além de bolhas nas transições entre uma imagem e outra. Em nossa leitura, entendemos que a utilização dessas cores é uma estratégia encontrada por Heloísa para marcar o quão sangrento foi aquele período. Pela sua narração, entendemos que enquanto isso acontecia no país, ela tinha uma infância perfeita de menina rica. O contraste entre aquilo que

ouvimos e vemos, serve justamente para nos indicar o quão Heloísa opera os diferentes tempos. A partir de uma vivência atual, ela acessa suas memórias de um outro período, além de relacioná-las com o que acontecia para além da sua própria vivência individual. Enquanto criança, seu mundo era outro, somente depois do amadurecimento proporcionado pela vida adulta é que pode revisitar seu passado, identificando o quanto seu tempo é tão diferente do seu país. É somente a partir da cinematografia e da montagem que é possível entendermos a dimensão anacrônica dessas imagens.

Um pouco antes dos planos da ditadura, as imagens de arquivo que vemos são quase do mesmo período. Entendemos que existe um novo tempo sob as imagens, é o de Álvaro que assiste a imagens projetadas sobre a parede da sua casa. Heloísa, nessa camada do documentário, utiliza pela primeira vez uma técnica de novamente manipular esse tempo ao fazer uso de projeções das imagens de um passado referente à época em que Álvaro trabalhou nas construções das estradas do país. Curiosamente, vemos nessas imagens a presença das construções de diferentes pontes, elemento que Heloísa utiliza como referência ao seu próprio filme, e que servirá posteriormente como um espaço afetivo que possibilitará a convivência, a conexão de pontos diferentes que tudo tem a ver com a perspectiva anacrônica.

Figura 40 – Imagem de arquivo da construção das estradas



Fonte: *Frame de Construindo Pontes* (2017).

Esse anacronismo se encontra intrínseco às imagens. Didi-Huberman (2015) vai nos dizer que existe uma limitação em relação à própria imagem quando não aceitamos nela a existência do anacronismo, que deixamos de analisar o quão plurais, complexas e exuberantes são as imagens. O autor se aprofunda e até mesmo categoriza o anacronismo como uma necessidade. Desse ponto de vista, se pensarmos assim, veremos que sem buscar entender as minúcias, os detalhes desse tempo, talvez pouco a imagem conseguiria nos dizer, ou nos diria algo incompleto, justamente porque “o anacronismo é necessário, [...] é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Se pensamos nesse ou em qualquer um dos outros planos de forma separada, solta, ou nos apegando somente ao frame que escolhemos aqui, sem nos questionarmos de que tempo é esse, sem relacionar com os tempos de Álvaro, Heloísa, do país, teríamos uma visão incompleta.

Nessa sequência de planos, vemos Heloísa utilizar várias imagens de arquivo para mostrar ao seu pai as obras do período em que ele trabalhou enquanto engenheiro. Álvaro relembra o seu início quando a firma era pequena, e alguns planos à frente diz que os militares tinham uma formação que fizeram com que fosse possível um projeto de país que segundo ele apenas ocorreu nesse período. Heloísa então faz sua própria remontagem de tempos a partir da escolha das imagens de arquivo para o documentário. Ela utiliza das memórias familiares, do seu pai, para entender sobre seu tempo, já que o filme é sobre a relação deles; também utiliza das memórias políticas do país, a ditadura que acontecia, e junto a tantos tempos, as suas próprias memórias individuais que serve como elemento para organizar as imagens/tempos tão diferentes.

Para falar sobre as últimas, destacamos um plano do último bloco das imagens de arquivo que escolhemos analisar, é uma fotografia estática da família em uma de suas viagens. Pela narração de Heloísa, percebemos que existe um certo desconforto já que, segundo ela, essa foi a única viagem da qual ela se lembra do pai ficando ausente o tempo inteiro, pois sempre saía para trabalhar. Eneida, sua mãe, confirma dizendo que a família viajava bastante, mas que Álvaro quase nunca estava presente. Álvaro fala então sobre seu trabalho e que quase nunca tirava férias.

Figura 41 – Imagem de arquivo da família tirando férias



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Neste *frame* temos a família de Heloísa reunida, posicionados ao centro da imagem com montanhas de neve ao fundo. Esta é a última foto de uma sequência de fotografias da família que aparecem nessa parte do filme, é também a única foto em que Álvaro aparece. Nesse momento, eles estão revisitando as fotografias de quando Heloísa era criança. Não é por acaso que essa é a última foto desse bloco. Dentro de Heloísa, um desejo de quem sentiu falta, de quem teve memórias de uma não presença de seu pai e que no fim sempre queria estar junta. Nos parece que sua intenção com esse seu documentário, além de resolver e organizar suas próprias questões, acaba se tornando um jeito de passar tempo e criar novas memórias com seu pai. Destacamos ainda que esses blocos de fotografias fixas retornam no final do filme, após o plano da ponte, quando os créditos entram, e a música de Belchior *Comentários a respeito de John* começa a tocar. A primeira imagem é de Álvaro com uma criança, que nos parece ser Heloísa, mais uma vez ela brinca com esses diferentes tempos através das imagens. Se o último plano do filme termina com Heloísa e Álvaro presentes, a primeira imagem que abre os créditos é deles e de um passado que, na verdade, se misturam, se mesclam e se atualizam.

O plano em que eles estão sobre a ponte é um momento que culmina e resolve tanto narrativamente quanto do ponto de vista dos seus próprios afetos, tanto é que ela propõe: “ali é o plano, pai, nós dois tínhamos que ir ali” (PASSOS, 2017). Olhando para o plano fazemos

uma leitura de que posicionado como está, em uma câmera fixa, onde os dois realizam poucos movimentos sobre o lugar de proteção, essa é quase uma fotografia estática dos álbuns de família, uma viagem que ela fez com seu pai, e puderam estar juntos, presentes, inclusive pela primeira vez. Essa sensação de uma fotografia parece se intensificar ainda mais durante a duração do plano, quando ela decide cortar o áudio da conversa entre eles, e ouvimos apenas o som ambiente, os carros passando na estrada, os grilos cantando, é um momento contemplativo, uma revisitação que Heloísa faz ao seu passado que também sobrevive no aqui e agora.

Amparados por esse lugar em que eles estão observando o plano, percebemos a presença de uma metáfora em relação a esse espaço de proteção, sobre a ponte, esse lugar de tantas passagens e que permite a existência de memórias/tempos tão distintos, eles se encontram ali, um ambiente seguro que serve como um refúgio caso eles sejam pegos de surpresa com a chegada de um trem. Se a vida passar com seus conflitos e turbulência, Álvaro e Heloísa podem segurar nesse espaço que é o afeto.

4.4 Espaços afetivos

Esta seção se ancora na materialidade presente nas imagens feitas por Heloísa Passos, para aprofundar no que ela pode nos oferecer e nos fazer questionar sobre o que está no plano. Utilizamos como referência, para isso, o trabalho *Geografias afetivas* de Irene Depetris Chauvin (2019). Iremos analisar como Heloísa em **Construindo Pontes** cria espaços e o que eles têm a nos dizer sobre o que está dentro do quadro. Isso porque, em sua obra, Irene se propõe a repensar os sentidos da espacialidade, a partir de um acervo de filmes argentinos, chilenos e brasileiros escolhidos por ela, identificando que esses espaços estão ligados de forma direta à afetividade e como a partir disso podemos refletir sobre nossa relação com o espaço para além do quadro fílmico, pensando em formas de nos conectarmos com as memórias e com os outros, segundo ela mesma, buscando “novos modos de ser/estar juntos.” (CHAUVIN, 2019, p.6, tradução nossa)⁴³.

Aproximando os pensadores que estudamos nesta dissertação, bem como para manter em vista nosso principal filtro de trabalho, a memória, retomamos que, para nós, ela é sempre um atravessamento de tempos, uma grande montagem de períodos distintos coexistindo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23). Sendo assim, entendemos a imagem como um espaço

⁴³ “[...] nuevos modos de ser/estar juntos.”

desses tempos atravessados. Podemos aqui comparar o espaço geográfico com o espaço fílmico, esse lugar habitado, que é móvel, instável e que revela coisas que estão para além do que está posto, pensando nessa imagem/espaço, dentro de um contexto maior. Irene Chauvin (2019) aprofunda um pouco mais sobre esses espaços e identifica ainda o cinema como uma reinvenção deles, reafirmando a existência entre memória e imaginação. Aqui, delimitaremos mais, e nos debruçaremos na invenção desses espaços através da cinematografia.

Em **Construindo Pontes**, assim como em outros filmes dirigidos por ela, Heloísa rompe com as barreiras entre os acontecimentos e a memória inventada. Com essa liberdade, ela intervém e, por meio das camadas do documentário, cria esses espaços dentro do filme. Aqui, entenderemos que a fotógrafa utiliza dos espaços físicos para criação desses espaços fílmicos marcados pelo afeto, manifestado através do corpo. É desse ponto de vista que temos aquilo que a partir da leitura do trabalho de Irene vamos chamar de espaços afetivos dentro do documentário, divididos aqui em camadas. Na 1ª camada: a casa de Álvaro e Eneida; na 2ª: as cachoeiras (água) e na 3ª: o ponto de chegada da viagem, a ponte.

Dentro desses espaços, percebemos que a sua existência demonstra que necessariamente estão atravessados pelo afeto, elemento constitutivo da memória. Ele funciona como uma chave que permeia todos esses espaços. No filme, isso é percebido de diversas maneiras, mas destacamos principalmente, por meio da relação de Heloísa e Álvaro [As suas diferenças, colocam cada um de um lado, a memória afetiva/o afeto os coloca sobre a ponte, o lugar onde a convivência é possível]. Sobre isso, Chauvin nos aponta a importância do coletivo e do quanto o afeto é relacional, ao falar sobre Spinoza, pontua que “para além de falar do sujeito e da individualidade, é preciso refletir em torno dos encontros e articulações entre corpos e coletividade” (CHAUVIN, 2019, p. 12, tradução nossa)⁴⁴, ou seja, nosso corpo é o grande instrumento pelo qual sentimos o mundo e os afetos, se estamos falando nele mesmo enquanto um espaço, nos cabe entender que essa corporeidade tudo tem a ver com as relações que desenvolvemos.

Para falarmos sobre esse caráter relacional do afeto, inicialmente falamos sobre o espaço da casa dos pais. Esse lugar é escolhido como parte fundamental na constituição da narrativa do filme, ele é o primeiro lugar onde vemos Álvaro, junto a Eneida, assistindo às projeções das construções das estradas sugeridas por ela. O fato de escolher projetar imagens na parede, de alguma forma nos indica que outras imagens também estão impregnadas em seu corpo, em sua memória. A escolha da casa dos pais não é feita por acaso, em nossa leitura

⁴⁴ “por encima de hablar de sujeto y de individualidad, se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectividades.”

entendemos o quanto Heloísa é marcada por um afeto que a faz criar/pensar nas imagens que nos apresentarão o mundo de Álvaro, um mundo que já foi dela, no qual ela teve uma infância marcada por boas memórias afetivas.

Em diversos momentos, a casa aparece em tela enquanto esse espaço físico, mas sua representação está para além, pois Heloísa reconfigura a criação desse lugar a partir de si mesma. A casa dos pais representa sua infância, é o lugar onde ela decide apresentar o mundo do seu pai ao público a partir dos planos de seus afazeres. Álvaro é visto chegando em casa, cortando a grama, lendo jornal, assistindo as imagens projetadas, mas é também o lugar de Heloísa, que cria todos esses planos refletindo sobre esse espaço da relação deles. A casa é onde o primeiro conflito acontece, é o lugar no qual eles conseguem se organizar mapeando os pontos da viagem, é onde juntos eles consertam o projetor. Mais especificamente no plano que escolhemos para falar da questão relacional, representado pelo plano abaixo (Figura 42) de quase 2 minutos em que a câmera está fixa, o elemento principal é uma mesa, pronta para a refeição de aproximadamente sete pessoas, como indica a disposição dos pratos. Eneida arruma algumas coisas na mesa, sai do quadro. Uma música começa a tocar. Aparecem as mãos de Heloísa mexendo no gravador que está sobre a mesa. Uma adolescente e depois Tina atravessam o plano. Heloísa entra no plano, conversa com Tina. A adolescente volta. Heloísa mexe novamente no gravador e bate uma claquete com a mão. Por último, antes do plano terminar, Álvaro também entra e sai de quadro.

Heloísa, mesmo sem falar especificamente isso, nos mostra o quanto as suas memórias estão condicionadas à relação com seu pai, ao escolher esse plano nos inclui a partir de uma sensação de intimidade com seu ambiente coletivo e familiar. Enquanto vemos esse encontro entre eles e a imagem acontecerem, ela narra que passava semanas esperando um domingo em que seu pai estivesse em casa para projetar os *slides* das viagens feitas por ele. Álvaro ligava um som na sala e eles passavam o dia viajando pelo mundo.

Figura 42 – Mesa de jantar na casa de Álvaro e Eneida



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Vemos Heloísa se apropriar de uma memória sua da infância enquanto a usa como um dispositivo para gravar as imagens com seu pai. A espera da viagem antes, agora não mais acontece, pois ela mesma é criadora e reconfigura esse espaço da casa. Como na infância, mas atravessada por sua imaginação, projeta imagens para que eles passem esse momento juntos.

Em relação ao que nos toca, nos afeta, Chauvin (2019, p. 13-14, tradução nossa)⁴⁵ vai pontuar também sobre o corpo como uma “superfície de sentidos, um lugar em relação com o mundo, um mapa sensível”, bem como fato de que temos os nossos “sentidos fundamentados na materialidade do nosso corpo”. Ou seja, é através desse corpo que Heloísa se relaciona com o mundo, utilizando do seu repertório para criar as imagens, transformando seus afetos em cinematografia.

Dando continuidade à importância do corpo dentro desta discussão, continuamos com Chauvin (2019) para entendermos sobre a “percepção háptica” a partir do cinema que nos possibilita experienciar os nossos sentidos de diferentes formas. Essa percepção está ligada àquilo que é tátil, ao que podemos sentir por meio das imagens, entendendo que por vezes isso pode ser subvertido. Analisando o livro *The skin of the film* de Laura Marks (2000), Chauvin (2019) explica sobre a utilização do termo “visualidade háptica”⁴⁶, trazendo a ideia de que os nossos olhos são passíveis de serem identificados como órgãos do tato. Laura

⁴⁵ “[...] superficie de sentidos, un lugar en relación con el mundo, un mapa sensible [...]”. “Todos los sentidos están fundamentados en la materialidad de nuestros cuerpos (Elsaesser y Hagener 2015, 137) [...]”

⁴⁶ “Visualidad Háptica”.

Marks, segundo Irene Chauvin, utiliza do pensamento de Deleuze sobre imagem e afeto a fim de compreender as imagens que despertam uma resposta em nós ligada a emoções.

Entendemos, portanto, que em relação a esse afeto do qual temos falado, não é possível compreendê-lo sem o relacionarmos ao tempo e a memória dentro da cinematografia de Heloísa Passos. E se estamos falando daquilo que é sensível, do que é háptico, trazemos mais uma vez a materialidade do filme, por meio de um outro espaço proposto por Heloísa aqui representado pelas cachoeiras, mas tendo em mente, que talvez poderíamos expandir para os “espaços aquáticos”, lugares permeados pela água, já que para Heloísa esse é um elemento tão fundamental para as camadas do filme.

Figura 43 – Cachoeira de Sete Quedas



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

Para explorarmos esse caráter háptico da imagem, lembraremos dos planos em que a água serve à narrativa. De forma mais definida, entenderemos que háptico se relaciona ao tátil, à capacidade de entrar em contato e através da experiência nos fazer utilizar nossos sentidos, que junto à autora, percebemos estarem atravessados.

No início do filme já temos imagens de arquivo das cachoeiras, que de alguma forma nos insere nesse ambiente íntimo. O caráter experimental delas nos indica que poderiam ter sido feitas por qualquer um de nós. Logo depois, os planos são do lago de Itaipu (local onde as Sete Quedas foram submersas), a partir do que vemos e ouvimos, um sentimento de melancolia, pelo desaparecimento das cachoeiras e de tantas memórias que foram submersas.

Assim, Heloísa também nos convida a um mergulho em seu próprio tempo para compreendermos o que acontecia em sua infância, no país, além de nos apresentar alguns planos à frente, o espaço da usina, que por si só é marcado pela força das águas.

Irene Chauvin (2019, p. 18, tradução nossa)⁴⁷ afirma, ainda, que essa “experiência tátil e íntima nos abre a uma experiência tanto de um estar no mundo no presente como a uma viagem à nossa memória sensorial, e histórica comum”. Não há como olhar para as imagens feitas por Heloísa, sem pensarmos em nossas próprias memórias e bagagens, é justamente isso que ela fala sobre o fato do nosso próprio corpo nos auxiliar na construção dos espaços, pois é a partir dele que experimentamos o mundo e conseguimos relacionar, aquilo que é íntimo/interno do que é comum/externo.

Para concluir nosso pensamento, reafirmamos sobre a presença do corpo marcado pelo afeto, e que também diz respeito a um atravessamento de tempos distintos, e segundo Chauvin (2019) auxilia na construção dos espaços, entendendo a imagem enquanto exterioridade e o afeto, o elo pelo qual corpo e imagem conversam entre si. Para isso, podemos pensar a partir da experiência sensorial através do corpo de Heloísa ao se relacionar com a cinematografia criando planos do filme. Assim, trazemos o último espaço afetivo que destacamos, a ponte.

Figura 44 – Heloísa e Álvaro sobre a ponte



Fonte: *Frame* de **Construindo Pontes** (2017).

⁴⁷ “La experiencia tátil e íntima nos abre a una experiencia tanto de un estar en el mundo en el presente como a un viaje a nuestra memoria sensorial e histórica común.”

Esse é também o espaço em que ela, movida pelo afeto, consegue acessar o exterior por meio da criação desse plano. Isso é percebido pela forma como a cinematografia nos é apresentada. Aqui, abrimos um parêntese para unir os dois outros traços da imagem que citamos ao longo do trabalho, que são percebidos nesse último plano. Temos nele a dimensão do quanto o afeto é relacional, já que temos a relação dos dois colocada em destaque, marcados, inclusive, pela presença dos dois em quadro, além da percepção háptica, que diz respeito ao modo como Heloísa sentiu a imagem, bem como o plano que serviria para concluir o filme. Em outras palavras, pelo pensamento de Chauvin (2019), o que Heloísa faz é criar esses espaços físicos no filme, configurando um outro espaço fílmico/afetivo que é dela.

Além disso, percebemos nesse plano uma composição visual que reforça a relação afetiva tão marcada durante o filme, enquanto o elemento da ponte serve à narrativa tanto de maneira literal quanto simbólica. Literalmente, ela conecta dois espaços físicos; simbolicamente, atua como metáfora a partir da aproximação entre Heloísa e Álvaro. Essa ponte/ferrovia não apenas une espaços, mas também evidencia os desafios dessa travessia relacional afetiva. A posição dos personagens, juntos, mas pequenos em relação à imensidão do cenário remete à fragilidade da conexão entre eles quanto à esperança de um possível diálogo e aproximação.

Como já pontuado anteriormente, a cinematografia utiliza luzes e sombras para, por meio do espaço, nos inserir numa atmosfera de introspecção e melancolia. A luz do entardecer, além de criar um ambiente intimista, sugere uma transição tanto temporal quanto afetiva. Aqui, Heloísa, não apenas registra a imagem, mas sente e a transforma em um espaço de conexão sensível, um espaço fílmico que é simultaneamente emocional e visual. Por fim, a escolha de Heloísa em tornar essa a última sequência do filme nos indica que ela não busca uma resolução definitiva, mas sim, uma construção contínua, assim como a ponte, sustentada por gestos e afetos, mesmo que imperfeitos.

5 CONCLUSÃO

Construindo Pontes é um filme fundamentado na memória de diversas maneiras. A partir das imagens feitas por Heloísa Passos, nosso interesse se baseou em investigar o modo com que ela transforma afeto - elemento constitutivo da memória - em cinematografia. Para isso, nos aprofundamos em sua trajetória a fim de entender os caminhos por ela trilhados, a sua formação, seu primeiro contato com uma câmera, bem como o modo como era por suas vivências e o quando aquilo moldava o seu olhar. O processo de entender esse lugar que ocupa foi fundamental para percebermos as implicações de atuar enquanto uma mulher fotógrafa dentro do mercado de trabalho brasileiro, ainda tão marcado por um machismo estrutural. Para além dos desafios, identificamos em Heloísa o encontro com um modo único de fotografar filmes potentes e sensíveis a partir de uma breve organização de seus longas-metragens, marcados por uma presença ativa de mulheres atuando em departamentos-chefe dentro do cinema. Assim compreendemos, o quanto sua trajetória a guiou para que fosse possível dirigir, bem como dirigir a fotografia de um filme como **Construindo Pontes**.

Por meio dos elementos da direção de fotografia além da espacialidade, analisamos neste trabalho, o jeito de fotografar de Heloísa, suas preferências e alguns padrões a partir do documentário. Ainda que o foco da nossa pesquisa tenha sido pela função que ocupa na cinematografia, para nós, foi pertinente o fato de também ser uma diretora. Por isso, compreendemos sua ocupação nesses dois lugares, agora impossível de separá-los, apontando as dificuldades e os benefícios em ser uma diretora fotógrafa. Dentro desses apontamentos, sempre marcamos o elo do nosso trabalho, no qual, analisamos os diferentes regimes de memória encontrados no trabalho de Heloísa. Uma memória que se afirma sobre um ponto de vista de um repertório técnico/estético, pelo jeito que escolhe gravar os planos fixos, e pela sobreposição de imagens, tão presentes na narrativa fílmica. Durante a nossa pesquisa, percebemos ainda a relação entre a cinematografia e montagem a partir de uma busca por planos que servissem à narrativa fílmica, um desejo de Heloísa revelado pelas suas estratégias e procedimentos que auxiliaram e influenciaram diretamente no trabalho das montadoras.

Os caminhos percorridos nesta pesquisa não apenas contribuem para a reflexão teórica sobre cinematografia, mas também dialogam diretamente com minha atuação como diretora de fotografia. A escolha de estudar o trabalho de uma diretora de fotografia brasileira surgiu de um processo de identificação e do interesse em investigar o cinema documental feito por mulheres. Para além da contribuição acadêmica, essa pesquisa também provocou

transformações em nosso olhar profissional e consolidou a base para um aprofundamento teórico contínuo sobre o tema.

A pesquisa teve início com a intenção de compreender a relação entre cinematografia e memória. No decorrer do trabalho, essa abordagem foi se concentrando em um olhar anacrônico sobre as imagens. Inicialmente, o afeto foi concebido como uma categoria da memória, mas, ao longo do processo, tornou-se evidente que ele atua como um elemento constitutivo da criação cinematográfica. Assim, pensar memória nesta pesquisa significou, inevitavelmente, pensar afeto e suas implicações na construção da imagem, não sendo necessário desenvolver a ideia de afeto como um conceito à parte, mas integrado ao todo do processo criativo.

Além disso, esse estudo serviu como um disparador de reflexões sobre a prática cinematográfica, especialmente no que diz respeito às escolhas estéticas e estratégicas na direção de fotografia. Compreender a cinematografia passa, agora, por uma reflexão sobre o próprio ato de criação — um olhar que molda e é moldado ao mesmo tempo. Em outras palavras, a cinematografia deixou de ser apenas uma questão de escolhas técnicas ou estéticas para se revelar como um campo de tensões e subjetividades, onde cada decisão carrega vestígios de vivências e histórias. A forma como uma imagem se constrói não está apenas nos enquadramentos, na iluminação ou na decupagem, mas nas estratégias e sensibilidades que permeiam cada escolha. Nesse sentido, a pesquisa nos levou a perceber que atuar na fotografia audiovisual é, antes de tudo, um processo de imersão, de constante revisão e de diálogo entre o que vemos e o que sentimos.

Os procedimentos adotados permitiram um aprofundamento na análise do objeto de estudo, mas algumas questões permaneceram em aberto, indicando a necessidade de investigações futuras como por exemplo, o aprofundamento em teorias feministas do cinema, além da relação entre autoria feminina e novas formas de linguagem do cinema. A análise fílmica também pode ser expandida a partir da tabela de decupagem da direção de fotografia, explorando aspectos que não puderam ser abordados com a profundidade desejada nesta dissertação. Assim, a continuidade dessa pesquisa se desenha tanto no âmbito acadêmico, por meio de novos estudos, quanto na produção audiovisual, ampliando as conexões entre teoria e prática na cinematografia.

No aprofundamento do tema da memória, a partir da direção de fotografia de Heloísa, marcamos a presença do anacronismo, no qual foi possível destacar os diferentes tempos coexistindo em suas imagens. Por essa perspectiva, escolhemos uma das camadas do documentário, as imagens de arquivos, presentes do início ao final do filme para pontuarmos

sobre esses tempos. Dentro destes, apresentamos ainda, o coração do filme, a relação entre pai e filha marcadas por esse afeto que permeia tanto a relação deles quanto o próprio fazer de Heloísa ao transformar os espaços físicos apresentados no filme em espaços afetivos.

É dessa maneira que chegamos ao nosso objetivo e marcamos o fato das vivências de Heloísa terem sido materializadas em plasticidade. Em outras palavras, toda a estrutura desse trabalho nos apontou para esse ordenamento feito por ela, transformando o afeto em cinematografia. Unindo todos os apontamentos, e novamente retomando o afeto ordenado que se transforma na cinematografia de Heloísa, contamos com Fayga Ostrower (1987), já apresentada ao longo do texto no que diz respeito ao processo de criação das imagens e à essa materialidade fílmica, mas agora de uma perspectiva que aponta para a forma cinematográfica e o ordenamento dos afetos. Ela aponta que o criar tem tudo a ver com a sensibilidade e que esta é uma “porta de entrada das sensações”. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (OSTROWER, 1987, p. 12). Ela tem tudo a ver com o afeto do qual falamos, o modo como percebemos os acontecimentos, e o quanto aquilo nos toca.

Buscar entender a relação entre afeto e imagem na vida de Heloísa tem a ver com o elemento porta, presente no pensamento de Fayga Ostrower. É essa abertura para o mundo, para aquilo que acontece, fator, inclusive necessário para a sobrevivência, a necessidade de estar aberta ao ambiente, a como ele será sentido e qual será a reação. Essa porta serve como um lugar de proteção, mas também de integração entre pontos diferentes. A reação da qual falamos nada mais é que a capacidade humana, aqui representada por Heloísa de comunicar através de ordenações e formas.

As imagens produzidas por ela refletem uma composição de tempos distintos, que se aproxima de uma grande ordenação. Segundo Ostrower (2001, p. 24), “no que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando. Tudo se lhe dá a conhecer em disposições, nas quais as coisas se estruturam”. Esse ordenar tem tudo a ver com aquilo que nos afeta, que nos toca “trata-se nessas ordenações interiores, de processos afetivos, ou seja, de formas do íntimo sentimento de vida.” (OSTROWER, 2001, p.25).

Nesse processo, perguntas norteadoras nos serviram como instrumento para entender de forma estruturada o afeto-criação de Heloísa, como por exemplo, como se dá a escolha dos planos? Porque filmar o pai desenvolvendo determinada atividade? Através de Ostrower (2001, p. 25), interpretamos que essas imagens da cinematografia são na verdade formas, já que ela está presente no cerne da criação. Essas “formas simbólicas são configurações de uma matéria física ou psíquica em que se encontram articulados aspectos espaciais e temporais.”

Em outras palavras, é a partir da marcação de tempo e espaço que o afeto acontece. Só a partir deles podemos perceber nós mesmos e a nossa experiência de vida. Por isso, entendemos que o processo de Heloísa reflete seu interior. Assim como na vida, transformamos o nosso afeto em força motora para caminhar, é o que Heloísa faz nesse filme ao transformá-lo em cinematografia.

Sendo assim, Heloísa pensa em sua relação com seu pai, aquele que é o coração do filme, a partir de ordenações. É a combinação, criação, associação das imagens, das camadas do documentário, da busca pelo plano que ajuda ela a se organizar no que diz respeito às questões íntimas. Vale ainda lembrar que esse afeto do qual falamos, também passa pela tensão, pelo conflito que existe, pelo fato de serem pessoas diferentes e principalmente por posicionamentos políticos diferentes. Essa tensão, na verdade, nos dá abertura para pensarmos de um ponto de vista onde seja possível das diferenças encontrarem abrigo, por mais desafiador que seja. Dificilmente não nos enxergamos na história contada por Heloísa e Álvaro, mas entendemos que é no coletivo, no encontro que a vida faz sentido. Assim, como na vida, o filme também nos aponta para uma busca por aquilo que é profundo, submerso, mas nos parece que a resposta está mesmo acima da superfície. Só se pode chegar a ela, depois de mergulhar para enxergar as estruturas, os detalhes, analisando as memórias marcadas pelo afeto a fim de construir a ponte.

REFERÊNCIAS

- ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.
- CHAUVIN, Irene. **Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil**. Estados Unidos, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo - história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**. O olho da história II. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: EdUFMG. 2018.
- FRANÇA, Ana Claudia. CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Heloísa Passos: entre álbuns de fotografia e um documentário autobiográfico**. Cinema em Português, XIII jornadas. LABCOM, pp 191- 209. Covilhã, 2021.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo – Políticas arrebatadoras**. Trad. Ana Luiza Libâni. 1. ed. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos, 2018.
- IMDB**. IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com>. Acesso em: jan 2025.
- HOLANDA, Karla. TEDESCO, Marina. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP. Papirus, 2017.
- LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo. Hucitec, 2016.
- MENDONÇA, Thaise Jorge. **Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes (2017) de Heloisa Passos**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Do Vídeo (PPG-CINEAV). 2020.
- MOURA, Edgar. **50 Anos, luz, câmera e ação**. Editora Senac. São Paulo, 2001.
- NORONHA, Danielle De. **Heloísa Passos, ABC: “Construindo Pontes”**. Entrevista feita a Heloísa Passos. 2018. Disponível em: <https://abcine.org.br/entrevistas/heloisa-passos-abc-construindo-pontes/> Acesso em: nov 2023.
- OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Memória e criação na direção de fotografia audiovisual**. Rio de Janeiro: Cinemas e Educações, 2023.
- OSTROWER, FAYGA. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes. 1987.
- Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Ancine. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 13/06/2019. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf. Acesso em: set 2022.

PASSOS, Heloísa. **Eneida**. (Documentário) Direção: Heloísa Passos. Colorido. Brasil. 2021. 79 min.

PASSOS, Heloísa. **Construindo Pontes**. (Documentário). Direção: Heloísa Passos. Colorido. Brasil. 2017. 73 min.

PÉCORA, Luisa. **Heloisa Passos, de “Construindo Pontes”**: “É preciso humanizar relações políticas”. Entrevista feita a Heloísa Passos. 2018. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/heloisa-passos-sobre-construindo-pontes-e-preciso-humanizar-as-relacoes-politicas/> Acesso em: nov 2023.

SÁ, Ana Carolina Roure Malta de. **Walter Carvalho entre luzes e sombras**: intermedialidade, anacronismo e a estética da estranheza na direção de fotografia. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília – UnB. 2021.

SCALDAFERRI, Danilo. **Estratégias de Confecção da Imagem e da Montagem**: Do Palace II Às Cidades De Deus e dos Homens: Questões de Estilo e Autoria. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

Site Diretoras de Fotografia. Disponível em: <https://diretorasdefotografia.com.br/>. Acesso em: março 2024.

SOTRATTI, Marcelo Antônio. Espaço. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/62/espaco>. Acesso em: mai, 2024.

TEDESCO, Marina. **Heloisa Passos**: Interpelando Uma Trajetória a Partir do Gênero. Atas do IX Encontro Anual da AIM (Associação de investigadores da Imagem em Movimento), Lisboa, 2019.

TEDESCO, Marina. **Mulheres atrás das câmeras**: a presença feminina na direção de fotografia de longas metragens ficcionais brasileiros. Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 46, 2016, pp. 47-68. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

TEDESCO, Marina. **Trabalhadora do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. Rio de Janeiro: Nau, 2021.

ZÉTOLA, Anna Paula. **Cinema de mulheres em Curitiba**: subjetividade feminista indireta livre na construção de um contracinema. Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2020.

ANEXO A

Decupagem feita a partir do filme **Construindo Pontes**, gentilmente cedido por Heloísa Passos, utilizando como modelo a Etnografia Fílmica feita por Rogério Luiz Oliveira ao analisar os três filmes em seu livro: **Memória e Criação na Direção de Fotografia Audiovisual**.

Filme: Construindo Pontes

Direção e Direção de Fotografia: Heloísa Passos

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
Crédito	00'01''	Crédito	Oficial selection idfa 2017
Crédito	00'06''	Crédito	50º Festival de Brasília do cinema Brasileiro / 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo
Crédito	00'10''	Crédito	Espaço Filmes
Crédito	00'15''	Crédito	FiGa Films
Crédito	00'20''	Crédito	Ancine - Agência Nacional do Cinema
Crédito	00'26''	Crédito	FSA - Fundo Setorial do Audiovisual (sons de água submersa)
Crédito	00'33''	Crédito	BRDE - Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
Crédito	00'33''	Crédito	Máquina Filmes
Crédito	00'33''	Crédito	Apresentam
Tela Preta	00'47''	TELA PRETA	TELA PRETA
1	00'49''	Geral	Câmera aérea acompanha percurso de rio de forte correnteza com árvores ao redor (Estética de filmagem analógica amadora) (imagem de arquivo)
2	01'02''	Detalhe	Câmera na mão mostra a asa de um avião sobrevoando o rio, que são quedas d'água. (sons de água no final do plano) (imagem de arquivo)
3	01'16''	Geral	Câmera na mão mostra as quedas d'água (imagem de arquivo)
4	01'16''	Americano	Câmera na mão mostra as quedas d'água, mas faz um movimento <i>pan</i> sobre a água (imagem de arquivo)

5	01'31''	Americano	Câmera na mão mostra as quedas d'água, mas faz um movimento <i>tilt</i> sobre a água. Ao lado esquerdo uma ponte de madeira. (imagem de arquivo)
6	01'38'	Geral	Câmera fixa mostra ponte com 4 pessoas caminhando em ângulo normal, realiza um pequeno zoom nas pessoas. (imagem de arquivo)
7	01'41'	Geral	Câmera fixa mostra ponte com 4 pessoas caminhando em ângulo plongée. (imagem de arquivo)
8	01'48'	Geral	Câmera na mão realiza movimento <i>pan</i> mostrando as quedas d'água. Plano mais longo até agora (Inicia a narração de Heloísa, explicando que ela ganhou uma coleção de rolinhos super 8 com imagens das 7 quedas) (imagem de arquivo)
9	02'20'	Geral	Câmera na mão mostrando as quedas d'água. <i>Zoom</i> feito até a imagem ficar apenas da névoa da água. (imagem de arquivo)
10	02'36'	Geral	Câmera fixa mostra bombas explodindo na água. <i>Zoom</i> é feito em direção à explosão. (imagem de arquivo)
11	02'59'	Geral	Transição de névoa da água
12	03'05'	Zenital	Câmera fixa mostra rio corrente. CONSTRUINDO PONTES em caixa alta
13	03'15'	Sequência	Câmera sobrevoa rio com árvore seca afogada. Ao fundo céu preenchendo um pouco mais da metade do plano.
14	04'45'	Detalhe	Câmera fixa, primeiro plano desfocado na água. Foco em segundo plano nas árvores secas afogadas. (Heloísa fala que ali são as 7 quedas embaixo)
15	04'26'	Americano	Câmera fixa mostra água com galhos secos ao fundo e céu azul.
16	05'06''	Americano	Câmera fixa mostra árvore seca afogada ao centro do plano.
17	05'34''	Geral	Câmera fixa mostra uma represa (sons de maquinário metálico)
18	06'05''	Geral	Câmera fixa mostra casa amarela com árvore ao lado esquerdo.

19	06'11''	Primeiro plano	Câmera fixa mostra Álvaro, pai de Heloísa, ao lado do sua esposa Eneida. (Heloísa explica a filmagem)
20	06'16''	Primeiro plano	Câmera fixa mostra Álvaro e Eneida de costas, desfocados. Foco na projeção.
21	06'28	Geral	Câmera (imagem de arquivo) em movimento <i>tilt</i> , mostra a obra (narração do pai)
22	06'30	Geral	Imagem de arquivo, mostra a obra de outro ângulo (narração do pai). Trabalhadores sobre uma ponte de madeira.
23	06'34''	Geral	Câmera fixa (imagem de arquivo), construção das estradas. Carros passando.
24	06'41'	Geral	Câmera (imagem de arquivo) em movimento <i>pan</i> , mostra construção de estradas numa serra.
25	06'44'	Geral	Câmera em ângulo <i>plongée</i> realiza movimento <i>pan</i> (imagem de arquivo) mostrando a construção da estrada.
26	06'50	Geral	Câmera (imagem de arquivo) em <i>zoom out</i> mostra a construção da estrada de longe.
27	06'53	Geral	Câmera fixa (imagem de arquivo) mostra avião da força aérea brasileira pousando.
28	07'00''	Americano	Câmera (imagem de arquivo) acompanha o movimento da descida do avião da chegada o presidente da época Arthus Costa e Silva (dado da narração jornalística da projeção)
29	07'07''	Americano	Câmera fixa (imagem de arquivo) mostra o que parece ser um general batendo continência ao lado de outros soldados.
30	07'09	Primeiro Plano	Câmera em movimento (imagem de arquivo) acompanha o presidente cumprimentando as pessoas.
31	07'14''	Plano médio	Câmera fixa (imagem de arquivo) acompanha o presidente cumprimentando as pessoas. Efeito <i>glitch</i> , aponta que se trata de filmagem analógica.
32	07'15''	Primeiro Plano	Câmera fixa mostra Álvaro, pai de Heloísa, ao lado do sua esposa Eneida com olhos na projeção na parede da casa.
33	07'21	Americano	Câmera (imagem de arquivo) acompanha o

			movimento do presidente cortando uma faixa e as pessoas aplaudindo.
34	07'25''	Primeiro Plano	Câmera fixa mostra o presidente dentro de um carro se despedindo.
35	07'27''	Geral	Carros passando pela primeira vez na rodovia. (imagem de arquivo)
36	07'32''	Geral	Carros passando pela primeira vez na rodovia. de outro ângulo (imagem de arquivo)
37	07'34''	Primeiro plano	Câmera na mão acompanha o movimento de Álvaro, como que procurasse o melhor ângulo. Ele fala sobre a mudança positiva no período da ditadura, chamado por ele pela primeira vez de revolução.
38	07'53''	Geral	Carros passando na estrada (imagem de arquivo). Imagem trava no final quando entra a narração de Heloísa.
39	08'03	Primeiro Plano	Câmera acompanha Álvaro, ele explicando seu ponto de vista, até que ele senta e sai do quadro.
40	08'25''	Primeiro Plano	Álvaro sentando desfocado, depois de um tempo a câmera se move e o foco é feito.
41	09'01''	Inteiro	Câmera fixa, Álvaro e Eneida sentados à mesa comendo, posicionados no canto esquerdo da imagem. Parecem olhar para Heloísa que não vemos por estar atrás da parede. Cachorro entra em quadro. (narração de Heloísa relembra memórias de não se dar bem com seu pai e se mudar para São Paulo. Faz uma pausa e retorna falando sobre a construção da Usina de Itaipu. fala da sua relevância, mas da sua periculosidade, porque a Argentina disse que ela poderia ser usada como uma arma, uma bomba que alagaria parte do país e afirma “disso quase ninguém fala, nas ditaduras muita coisa não é falada. nas famílias também. Ela disse o que família se traduz pra ela "Família é o não dito, na nossa casa a gente nunca fala daquilo que perdeu.”). Plano longo.
42	10'18	Geral	Câmera fixa, mostra Álvaro entrando na garagem de casa com carro e parando no fundo de outro, posicionado no canto esquerdo da imagem e com foco cravado nele. Portão fecha. Álvaro desce do carro.

43	10'43''	Geral	Câmera fixa com primeiro plano subexposto. No segundo plano Álvaro folheia um caderno, a moldura da porta e o contraste da iluminação guia nosso olhar para ação de Álvaro fora da casa que está posicionado no centro da imagem. (Plano silencioso, som da ação)
44	10'59''	Primeiro plano	Câmera fixa mostra claquete (imagem de arquivo em preto e branco)
45	11'01''	Geral	Câmera fixa mostra máquinas tipo tratores trabalhando na estrada. (Imagem de arquivo em preto e branco)
46	11'05''	Detalhe	Câmera acompanha o movimento de pá da máquina mexendo na areia. (imagem de arquivo em preto e branco)
47	11'06	Detalhe	Câmera começa em plano detalhe na terra, depois realiza movimento <i>tilt</i> , até mostrar um trator passando sobre a estrada.
48	11'17	Primeiro plano	Álvaro e Eneida sentados. Profundidade de campo baixa. Foco em Álvaro conversando.
49	11'25''	Inteiro	Álvaro filmado de costas com foco na projeção. Imagem da projeção filma parte da máquina que fica no chão)
50	11'31''	Detalhe	Câmera fixa filma parte da máquina que fica no chão. (imagem de arquivo em preto e branco)
51	11'32''	Detalhe	Câmera fixa filma outra parte da máquina que fica no chão. (imagem de arquivo em preto e branco)
52	11'39''	Primeiro Plano	Álvaro e Eneida sentados. Profundidade de campo baixa. Foco em Álvaro conversando.
53	11'50''	Geral	Câmera fixa mostra caminhão trabalhando na estrada (imagem de arquivo em preto e branco) (narração Álvaro explicando as imagens).
54	11'57''	Geral	Câmera fixa mostra caminhão trabalhando na estrada de outro ângulo (imagem de arquivo em preto e branco) (narração Álvaro explicando as imagens).
55	11'58	Primeiro plano	Câmera fixa mostra trabalhador em ação. (imagem de arquivo em preto e branco)
56	12'01''	Inteiro	Câmera fixa mostra trabalhador em ação, de costas (imagem de arquivo em preto e branco)

57	12'04''	Inteiro	Pessoas sobre um carro, são filmadas de costas, uma pessoa com câmera na mão em pé, o carro passa dentro de um túnel nas construções (imagem de arquivo em preto e branco)
58	12'06''	Detalhe	Pessoas filmadas de costas no que parece ser um trem ou ônibus, posicionadas no canto esquerdo da imagem. (imagem de arquivo em preto e branco)
59	12'09''	Primeiro Plano	Álvaro e Eneida sentados. Profundidade de campo baixa. Foco em Álvaro conversando. Álvaro responde a pergunta de Eneida dizendo que o engenheiro chefe da época era ele. De vez em quando ele olha pra Câmera.
60	12'15''	Geral	Pessoas filmadas de costas no num trem ou ônibus tirando fotos ou filmando, posicionadas no canto esquerdo da imagem. (imagem de arquivo em preto e branco). Foco no trem em segundo plano.
61	12'27''	Detalhe	Câmera filma lugar onde sai a fumaça do trem (imagem de arquivo em preto e branco).
62	12'29''	Detalhe	Imagem desfocada do que parece ser uma mão tampando a imagem da construção. Momento em que Álvaro fala das empresas “todas dentro do período revolucionário). (Imagem de arquivo em preto e branco).
63	12'31''	Geral	Vagões de trem. (Imagem de arquivo em preto e branco)
64	12'34''	Geral	Colunas levantadas na construção (Imagem de arquivo em preto e branco)
61	12'35	Inteiro	Colunas levantadas na construção de outro ângulo. (Imagem de arquivo em preto e branco)
62	12'38''	Inteiro	Foto de um guindaste levantando uma barra sobre as colunas (imagem de arquivo em preto e branco) (narração de Heloísa marca que são fotografias)
63	12'40''	Geral	Foto de homens olhando as construções (imagem de arquivo em preto e branco).
64	12'42''	Primeiro Plano	Foto de homens olhando um mapa do Paraná (imagem de arquivo em preto e branco). A conversa de Heloísa e Álvaro marca a presença dele na foto.

65	12'45''	Primeiro Plano	Foto de homens que parecem ser os chefes de departamento das construções. (Imagem de arquivo em preto e branco)
66	12'50''	Médio	Álvaro e Eneida filmados de costas com foco na projeção.
67	12'57''	Primeiro Plano	Câmera fixa. Álvaro filmado quase que de frente para a câmera, mas posicionado do lado esquerdo. Luz da projeção toca em seu rosto.
68	13'03''	Médio	Álvaro e Eneida filmados de costas com foco na projeção.
69	13'14''	Primeiro Plano	Álvaro e Eneida sentados. Profundidade de campo baixa. Foco em Álvaro conversando. Eneida mexe a boca como se quisesse falar algo. Ela comenta em poucas palavras.
70	13'33	Médio	Álvaro e Eneida filmados de costas com foco na projeção. Eneida se levanta quando percebe a discussão e diz que vai comer mais alguma coisa e oferece aos dois. Passam em frente à câmera.
71	13'44	Primeiro Plano	Álvaro sentando posicionado ao centro da imagem. Ele discute com Heloísa que ainda não apareceu na imagem do documentário.
72	14'04''	Primeiro Plano	Câmera fixa, Álvaro em foco sentado de costas. Luz da projeção em seu rosto. Iluminação mais subexposta.
73	14'10''	Primeiro Plano.	Álvaro sentando posicionado ao centro da imagem. Ele discute com Heloísa, mas com semblante tranquilo, ela aumenta o volume da voz.
74	14'16''	Primeiro Plano	Câmera inicia fixa, Álvaro em foco sentado de costas. Luz da projeção em seu rosto. Iluminação mais subexposta. Ele se levanta pra conversar, a câmera o acompanha.
75	14'21	Detalhe	Câmera acompanha o movimento das mãos de Álvaro conversando, iluminadas pela projeção. Nem sempre elas estão focadas. Ao final do plano alguém mexe na câmera bruscamente, Heloísa vê a discussão crescer e diz que vai cortar a câmera A imagem é cortada
76	14'40''	Tela preta	Voz de heloísa: “não, eu vou cortar a câmera, vou cortar o som”. Silêncio.

77	14'46''	Geral	Câmera fiz posicionada sobre capô de carro, à frente água. A imagem treme por conta do movimento do carro. O carro chega até a água e entra como se mergulhasse. A narração de Heloísa diz: “eu aprendi a nadar no mar com meu pai, ele sempre me dizia pra ir mais fundo e mais longe, e eu ia.”
78	15'21''	Inteiro	Torre sobre a água. Vemos água tomar de conta do plano, como se a câmera fizesse um mergulho. Barulho de bolhas.
79	15'28''	Médio	Transição para imagens de arquivo de soldados na ditadura em tons sépia. (sem voz <i>off</i>)
80	15'32''	Primeiro Plano	Imagens de arquivo de soldados na ditadura. (sem voz <i>off</i>)
81	15'36''	Geral	Transição, água e bolhas em tons sépia. (sem voz <i>off</i>)
82	15'40	Geral	Soldados na ditadura, pessoas passam em frente à câmera. (imagens de arquivo sem voz <i>off</i>)
83	15'45	Geral	Imagem estática dos soldados jogando coisas nas pessoas na rua. Tons avermelhados surgem na imagem. Sobreposição de bolhas com a imagem de arquivo. (sem voz <i>off</i>).
84	15'55	Geral	Transição mantendo o tom avermelhado com bolhas na imagem. Pessoas caminham nas ruas entrelaçadas umas às outras. A narração de Heloísa retorna. A sobreposição das bolhas continua.
85	16'00''	Geral	Imagem estática de soldados na ditadura montados em cavalos com cacetete nas mãos. (imagem de arquivo)
86	16'03	Médio	Soldados apreendendo um homem. (imagem de arquivo). Os tons avermelhados permanecem.
87	16'04	Inteiro	Câmera se aproxima e acompanha a ação de soldados que colocam uma pessoa presa em um camburão (imagens de arquivo em tons avermelhados).
88	16'06	Inteiro	Câmera filma pessoa deitada no chão, soldados e outras pessoas em volta, alguém passa na frente da câmera.
89	16'07	Transição	Transição, água e bolhas em tons avermelhados.

90	16'10''	Inteiro	Foto de soldados na ditadura batendo nas pessoas (imagem de arquivo em tons avermelhados)
91	16'13''	Primeiro Plano	Foto de soldados na ditadura batendo e segurando em uma pessoa (imagem de arquivo em tons avermelhados).
92	16'15''	Geral	Soldados à cavalo pelas ruas. (imagem de arquivo em tons avermelhados).
93	16'19	Geral	Pessoas correndo nas ruas.
94	16'21''	Geral	Mulher sendo apreendida pelos soldados (imagem de arquivo em tons avermelhados)
95	16'24''	Inteiro	Foto de pessoa caindo enquanto foge dos soldados com cacete na rua (imagem de arquivo em tons avermelhados).
96	16'32	Transição	Transição em tons avermelhados até a imagem escurecer.
97	16'35''	Inteiro	Fotografia de família brincando na neve. (imagem de arquivo)
98	16'43''	Médio	Câmera fixa em Álvaro que mexe no projetor.
99	16'45	Geral	Câmera fixa em Álvaro em primeiro plano desfocado, foco está ao fundo nas fotografias sendo projetadas. (risadas ao fundo, eles reconhecem Heloísa quando criança)
100	16'55''	Inteiro	Foto de Eneida e duas crianças na neve (imagem de arquivo).
101	17'10	Médio	Câmera fixa em Álvaro que mexe no projetor.
102	17'16''	Geral	Foto de família olhando um veado (imagem de arquivo).
103	17'30''	Inteiro	Foto de crianças olhando para câmera, ao lado esquerdo do plano, à direita, o veado. (voz off de Heloísa dizer que aquela foi a única férias que o pai ficou o tempo todo, Álvaro e Eneida concordam) (imagem de arquivo)
104	17'39	Geral	Câmera fixa em Álvaro em primeiro plano desfocado ao lado esquerdo, o foco está ao fundo nas fotografias sendo projetadas.
105	17'46''	Médio	Foto de duas crianças olhando para a câmera, em segundo plano desfocado, o veado. (imagem de

			arquivo)
106	17'51''	Médio	Câmera fixa em Álvaro que mexe no projetor.
107	18'11''	Geral	Fotografia da família na neve (imagem de arquivo)
108	18'20''	Geral	Câmera fixa, Álvaro posicionado o lado esquerdo do plano em frente à sua casa, mexe em um cortador de grama, logo ele para e diz que não dá mais que a fita acabou, e disse que vai fingir, Heloísa concorda.
109	19'23''	Médio	Câmera fixa em Álvaro, posicionado ao lado esquerdo do plano sentado em frente à televisão que passa uma reportagem do dia da prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva
110	19'36	Geral	Imagem aérea da reportagem filma prédio (imagem de arquivo)
111	19'39''	Geral	Imagem de prédio e carros pretos (imagem de arquivo)
112	19'41	Geral	Imagem aérea mostrando prédios e carros (imagem de arquivo)
113	19'44''	Geral	Imagem aérea mostrando prédios e carros de outro ângulo (imagem de arquivo)
114	19'44''	Americano	Manifestantes reunidos em frente ao apartamento de Lula com bandeira do Brasil (imagem de arquivo)
115	19'51	Médio	Manifestantes reunidos em frente ao apartamento de Lula (imagem de arquivo)
116	19'52''	Geral	Pessoas batendo em outra que está no chão (imagem de arquivo)
117	19'55	Médio	Câmera fixa em Álvaro posicionado ao lado esquerdo do plano sentado em frente à televisão que passa uma reportagem do dia da prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Eneida se posiciona falando que o partido dos trabalhadores quer promover uma baderna.
118	20'05''	Americano	Plano da reportagem, pessoa saindo do carro da Receita Federal (imagem de arquivo)
119	20'06''	Geral	Imagem aérea de carros da DPF (imagem de arquivo)

120	20'07''	Geral	Carro saindo com seguranças ao redor (imagem de arquivo)
121	20'09''	Médio	Lula discursando com microfone na mão (imagem de arquivo)
122	20'11''	Americano	Homens conversam em frente à uma parede escrita Odebrecht (imagem de arquivo)
123	20'14''	Geral	Imagem aérea de prédio (imagem de arquivo)
124	20'16''	Médio	Sérgio Moro falando ao microfone (imagem de arquivo).
125	20'18''	Médio	Câmera fixa em Álvaro posicionado ao lado esquerdo do plano sentado em frente à televisão. Heloísa falando que todos devem ser presos e não apenas Lula, que o objetivo da lava-jato é político e a intenção é que ele não se candidate a presidente em 2018.
126	20'48''	Inteiro	Lula discursando ao lado de pessoas e imprensa (imagem de arquivo)
127	20'51''	Médio	Manifestantes favoráveis a Lula com faixas (imagem de arquivo)
128	20'52''	Geral	Imagem aérea de manifestantes favoráveis a Lula com faixas (imagem de arquivo)
129	20'56	Primeiro Plano	Lula acena para pessoas (imagem de arquivo)
130	21'02''	Geral	Imagem aérea de carro com Lula passando, apoiadores ao redor. (imagem de arquivo) Heloísa diz que anotou no caderno do filme que de todos presidentes do Brasil, só 4 presidentes eleitos terminaram seus mandatos, “nossas escolhas de tempos em tempo são afogadas.”
131	21'09''	Geral	Manifestantes com faixas (imagem de arquivo)
132	21'13''	Médio	Lula falando em microfone (imagem de arquivo)
133	21'17''	Médio	Câmera fixa em Álvaro posicionado ao lado esquerdo do plano sentado em frente à televisão, agora ele está virado em direção à câmera.
134	21'24''	Médio	Lula falando em microfone (imagem de arquivo) Heloísa diz que o problema é eles analisarem somente o PT
135	21'32''	Médio	Câmera fixa em Álvaro posicionado ao lado

			esquerdo do plano sentado em frente à televisão, agora ele está virado em direção à câmera conversando com Heloísa que não é vista em quadro.
136	21'42''	Médio	Lula falando em microfone (imagem de arquivo)
137	21'44''	Médio	Câmera fixa em Álvaro posicionado ao lado esquerdo do plano sentado em frente à televisão. Álvaro e Eneida se levantam e saem do quadro.
138	21'52''	Médio	Câmera fixa mostra uma porta, Heloísa entra em quadro, ora em foco, ora desfocada, Álvaro vem atrás. Eles continuam a discussão. Heloísa em voz off “dessa vez eu não posso desistir, não vou desligar a câmera, preciso continuar filmando esse lugar de conflito e convivência. Heloísa. Álvaro. Um passo pra frente, dois passos pra trás. eu realmente não gosto de mim quando estou com meu pai.”
139	22'43''	Detalhe	Água jorrando para cima.
140	23'02''	Detalhe	Água jorrando, vista de lado.
141	23'08''	Detalhe	Água jorrando, vista de cima.
142	23'36''	Detalhe	Água em rebuliço, entra no quadro aos poucos e toma conta da imagem até preencher o quadro.
143	24'02''	Geral	Câmera fixa em água jorrando da usina ao lado esquerdo, do lado direito do plano passa uma estrada. (som fica mais silencioso, diferente de quando a câmera filmava de perto)
144	24'15''	Médio	Câmera ou desce em uma plataforma, ou o equipamento de dentro da usina sobe.
145	24'29	Geral	Câmera faz movimento <i>tilt</i> de dentro da usina, começa em ângulo normal até se tornar um zenital.
146	24'52''	Médio	Câmera fixa, mostra Heloísa passando com tripé e câmera na mão. Mesmo enquadramento do plano 138. Parece ser a continuação da discussão. Álvaro entra no plano, Heloísa passa algumas vezes na frente da câmera, às vezes o enquadramento fica vazio.
147	25'45''	Primeiro Plano	Câmera fixa mostra Álvaro conversando com Heloísa posicionado no canto esquerdo do plano.

			Heloísa passa na frente da câmera.
148	25'54	Médio	Câmera fixa mostra Álvaro conversando com Heloísa posicionado no canto direito do plano, Heloísa passa por ele, vai para o segundo plano que está desfocado.
149	26'22''	Primeiro Plano	Câmera fixa mostra Álvaro conversando com Heloísa posicionado no canto esquerdo do plano. Álvaro pede que Heloísa não se envolva emocionalmente. Ela pergunta como.
150	26'37''	Médio	Câmera fixa mostra Álvaro conversando com Heloísa posicionado no canto direito do plano com mãos na cabeça. Heloísa entra no plano, instantaneamente muda a conversa e pede pro seu pai traçar ponto no mapa onde ele trabalho.
151	27'08	Detalhe	Câmera fixa mostra mãos de Álvaro riscando pontos em um mapa.
152	27'18	Primeiro Plano	Câmera em contra-plongée fixa no rosto de Álvaro. Seu rosto está levemente desfocado.
153	27'26	Detalhe	Câmera filma mapa que está focado. Ombro de Álvaro em primeiro plano desfocado. O nome Paraná é visto.
154	27'33	Primeiro Plano	Câmera em contra-plongée fixa no rosto de Álvaro. Seu rosto está levemente desfocado.
155	27'45''	Detalhe	Câmera em movimento filma mapa que está focado no nome Paraná. Ombros de Álvaro em primeiro plano desfocados, ele risca o mapa.
156	27'26	Primeiro Plano	Câmera em movimento procura rosto de Álvaro e retorna ao mapa.
157	28'04''	Detalhe	Câmera em movimento filma mapa. Ombros de Álvaro em primeiro plano desfocados, ele risca o mapa.
158	28'15''	Detalhe	Câmera desfocada, procura rapidamente a mão de Álvaro.
159	28'23''	Detalhe	Câmera em movimento filma mapa.
160	28'25''	Primeiro Plano	Câmera em contra-plongée fixa no rosto de Álvaro.
161	28'27''	Inteiro	Câmera fixa mostra água, árvore seca afogada no centro do plano, ao fundo torres elétricas.

162	28'34	Geral	Câmera fixa em torres elétricas. Primeiro plano torre do lado direito, as outras torres estão desfocadas por conta da baixa profundidade de campo.
163	28'54''	Médio	Câmera fixa em torre elétrica, árvores ao redor e outras torres ao fundo.
164	29'06	Geral	Câmera fixa filma a usina hidrelétrica.
165	29'21''	Médio	Câmera desfocada percorre corredores da usina.
166	29'26''	Diverso (plano-sequência)	Câmera focada percorre corredores da usina. É um plano sequência, chegamos à um local que o portão desce. A câmera parece estar sob uma espécie de automóvel. Vemos um funcionário da usina controlando os comandos do portão. A plataforma que funciona como um elevador sobe. Até que um corte é feito.
167	31'16''	Inteiro	O plano é a continuação do anterior. Câmera continua a subir na plataforma. Imitando projeções, na parede da usina, vemos as imagens de arquivo de rolinho super 8 que Heloísa ganhou e apareceu no início do filme da cachoeira de 7 quedas. A plataforma continua a subir, e a sensação é de que as imagens estão passando por um processo de afogamento. Plataforma para de subir e vemos no portão limite máximo. A imagem treme, o portão abre. Vemos na projeção imagem de arquivo das bombas explodindo o rio Paraná.
168	33'28''	TELA BRANCA	Transição para o branco.
169	33'30''	Médio	Álvaro posicionado no canto esquerdo do plano. Só aparece as mãos de Heloisa. Eles conversam sobre as obras que o ele construiu. Sobre a mesa, tem um mapa.
170	33'48''	Primeiro Plano	De outro ângulo, apenas Álvaro aparece no plano, no canto esquerdo.
171	34'02''	Médio	Álvaro posicionado no canto esquerdo do plano. Vemos Heloísa aparecendo mais no canto direito. Eles conversam sobre as obras que ele construiu. Sobre a mesa, tem um mapa. (Entra voz off de Heloísa).
172	34'45''	Primeiro	Apenas Álvaro no plano, no canto esquerdo.

		Plano	
173	34'54''	Médio	Álvaro posicionado no canto esquerdo do plano. Só aparece as mãos de Heloisa. Eles conversam sobre as obras que ele construiu. Sobre a mesa, tem um mapa.
174	35'04''	Primeiro Plano	Apenas Álvaro no plano, no canto esquerdo.
175	35'11''	Médio	Álvaro posicionado no canto esquerdo do plano. Só aparece as mãos de Heloisa. Eles conversam sobre as obras que ele construiu. Sobre a mesa, tem um mapa.
176	35'20''	Primeiro Plano	Apenas Álvaro no plano, no canto esquerdo.
177	35'32''	Inteiro (plano sequência)	Câmera em movimento em contra plongée filma a construção do que parece ser uma ferrovia. A imagem tem temperatura mais fria, exceto pelas luzes do poste das ruas. Começa com uma névoa. Que depois percebemos é limpada pelo limpador de parabrisas. (no som ouvimos trilha que remete a infância, cavalgar de cavalos, crianças brincando).
178	36'28''	Inteiro	Filmagem caseira feita de câmera analógica de uma criança nadando na piscina (imagem de arquivo)
179	36'45''	Geral	Filmagem caseira feita de câmera analógica de pessoas à beira da piscina, depois a câmera filma um adulto e duas crianças nadando (imagem de arquivo)
180	36'54''	Inteiro	Crianças brincando na piscina com uma boia (imagem de arquivo)
181	37'01''	Geral	Filmagem caseira feita de câmera analógica de pessoas à beira da piscina. Um adulto levanta duas crianças e as joga na piscina (imagem de arquivo)
182	37'09''	Médio	Vemos a projeção rebobinando. Uma pessoa passa na frente da câmera
183	37'18''	Inteiro	Filmagem caseira feita de câmera analógica de uma criança nadando na piscina com efeito reverso, depois a imagem retorna com a velocidade normal (imagem de arquivo) (Eneida, Álvaro e Heloísa reconhecem a filha nadando)

			(imagem de arquivo)
184	37'41''	Inteiro	Álvaro nadando ao lado das crianças. Pelo tom da conversa, a escolha desse plano depois do outro parece ter sido para que fizessem uma comparação entre o nado de Heloísa de o de Álvaro. (imagem de arquivo)
185	37'47''	Inteiro	Fita rebobinando. Projeção com defeito.
186	37'51''	Médio	Álvaro e Eneida ao fundo. Vemos as costas de Heloísa em primeiro plano desfocada bem perto da câmera tentando consertar o projetor.
187	38'18''	Primeiro plano	Álvaro no canto direito do plano, se levanta e sai para ajudar Heloísa a identificar o problema.
188	38'27''	Médio	Primeira vez que vemos os dois filmados inteiros dentro do plano sem estarem discutindo. Iluminação mais subexposta. Eles tentam consertar o projetor. O pai mexe enquanto Heloísa segura uma lanterna de celular.
189	39'01''	Inteiro	Criança na piscina. Entra como se fosse um líquido na imagem piorando o defeito. Heloísa se assusta.
190	39'06	Médio	Heloísa e Álvaro conversam, discordam sobre os procedimentos para identificarem o problema do projetor. Álvaro indica o que tem de ser feito. Dá certo e eles veem que o problema é no carretel. A câmera parece estar no mesmo ângulo de antes, mas agora com mais luz no plano.
191	39'56	Geral	Câmera fixa mostra Álvaro focado em segundo plano. Em primeiro plano, a porta o emoldura. A luz está fotometrada nele, a parte do interior da casa que vemos, está escuro. No final do plano Heloísa entra pelo canto direito, coloca o gravador e sai de cena. Na narração ela marca sobre o beijo que deu em uma menina,
192	40'34''	Médio	Câmera fixa mostra uma mesa, está mais para o canto esquerdo do plano. Eneida arruma algumas coisas na mesa. Aparece as mãos de Heloísa mexendo no gravador que também está sobre a mesa. Uma adolescente e depois Tina atravessam o plano. Heloísa entra no plano, conversa com Tina. A adolescente volta. Álvaro também atravessa o plano. Heloísa mexe novamente no gravador, bate uma claquete com a mão. Eneida

			passa no plano.
193	42'26''	Inteiro	Câmera fixa. Álvaro sentado em frente ao computador. Heloísa em pé o auxilia. Eles estão posicionados no canto direito do plano, dentro de um quarto da casa. Heloísa se senta, Álvaro vira pra ela e começa a falar sobre a finalização do documentário.
194	44'22''	Médio	Álvaro está sentado posicionado no canto direito da imagem. Anota coisas em um caderninho, olha o mapa que está sobre a mesa. Heloísa entra no quadro. Arruma o gravador, tira uma xícara. Puxa uma cadeira e senta à mesa com o pai. O foco está em Álvaro. Ele explica a ela sobre a possibilidade dos dois trajetos. A narração dela, marca o convite feito ao pai para ele conhecer o lugar que a inspirou fazer o filme.
195	46'25''	Primeiro Plano	Câmera fixa filma eles no carro. Foco está em Álvaro que está em segundo plano. Heloísa em primeiro, aparecendo bem pouco é quem dirige.
196	48'05''	Geral	Sol a pino com seus raios entre montanhas e árvores é filmado através do pára-brisa.
197	48'14''	Primeiro Plano	Álvaro é filmado de frente, sozinho, ligeiramente de cima, através do pára-brisas. Ele está posicionado no canto esquerdo da imagem. Em primeiro plano vemos os reflexos das árvores no vidro.
198	48'26''	Primeiro Plano	Heloísa é filmada de frente, sozinha, através do pára-brisas. Ela está posicionada no canto direito da imagem. Em primeiro plano vemos os reflexos das árvores no vidro.
199	48'40''	Primeiro Plano	Foco está em Álvaro que está em segundo plano. Heloísa em primeiro, aparecendo bem pouco. Pela velocidade do carro a imagem fica mais trêmula.
200	49'05''	Primeiro Plano	Plano de longa duração. Mesmo enquadramento do plano anterior. Foco está em Álvaro. Heloísa para o carro, e ao abaixar o retrovisor, percebemos que a imagem estava sendo gravada de fora do carro. Ouvimos a voz de um homem, que anuncia uma entrevista do DNIT (Departamento Nacional de Trânsito de Infraestrutura de Transporte). A maioria das perguntas feitas é respondida por Álvaro. Ao final, Heloísa agradece, sobre o vidro e pega a

			estrada novamente.
201	51'33''	Primeiro Plano	Mesmo enquadramento do plano anterior. Foco está em Álvaro. Aqui parece que foi utilizada a técnica de dupla exposição. Vemos pássaros passando no céu. Álvaro mais uma vez discute política com Heloísa, mas ele se apresenta de forma calma. O carro está parado.
202	52'44	Primeiro Plano	Existe uma transição suave, a imagem agora fica mais trêmula por conta do movimento do carro. As imagens que se sobrepõem à figura de Álvaro são árvores. A turbulência da imagem se assemelha com o crescimento da discussão.
203	53'02''	Primeiro Plano	As imagens que se sobrepõem à figura de Álvaro são árvores. A turbulência da imagem se assemelha com o crescimento da discussão. O áudio nem sempre está sincronizado com a fala dele na imagem.
204	53'13''	Primeiro Plano	As imagens que se sobrepõem à figura de Álvaro são árvores. A turbulência da imagem fica cada vez menos. As árvores que estavam sobrepostas passam agora sob a imagem de maneira mais tranquila. Apesar do corte entre os planos, as transições são quase imperceptíveis dando a ideia de um único plano longo.
205	53'51''	Primeiro Plano	O enquadramento é o mesmo dos anteriores. Álvaro posicionado à direita do plano, vemos uma parte do corpo de Heloísa, a diferença mais marcante se dá ainda na sobreposição das imagens, que estão mais tranquilas, ao ponto que eles vão acalmando a discussão.
206	54'02''	Primeiro Plano	A câmera filma eles de costas, vemos mais o corpo de Heloísa no canto esquerdo do plano. As costas de Álvaro quase não aparecem, mas vemos seu olhar e parte do seu rosto pelo retrovisor central. Vemos o para-brisas do carro completo, do lado de fora, as plantações.
207	54'18''	Primeiro Plano	Álvaro está de um lado do plano, o esquerdo, Heloísa do outro. Desse ângulo, conseguimos ver melhor a expressão dos dois. A imagem balança por conta da estrada. Heloísa narra fatos que os colocam em posições completamente opostas. O único ponto que eles se assemelham é no pingue-pongue. Inclusive uma referência à conversa calorosa deles sobre política.

208	54'34''	Geral	Vemos apenas a estrada com plantações ao redor, e a água ao fundo, indicando à chegada ao lugar onde as 7 quedas estão submersas. Eles passam por um caminhão que vem na mão contrária.
209	54'53	Primeiro plano	Álvaro e Heloísa de costas. O plano filma os dois dividindo o plano na mesma proporção. No retrovisor central ainda vemos o olhar de Álvaro. A imagem está mais subexposta, contrastando com o lado de fora com árvores e luz do sol ainda, mas entendemos que o entardecer está chegando. Eles chegam até a beira d'água. Heloísa marca na narração que esse foi o lugar que ela planejou finalizar o filme.
210	55'46''	Primeiro plano	Mesmo enquadramento anterior, imagem mais subexposta por conta do pôr do sol. (2ª tentativa)
211	56'02''	Primeiro plano	Mesmo enquadramento anterior, imagem ainda mais subexposta por conta do pôr do sol. (3ª tentativa)
212	56'43''	Inteiro	No canto esquerdo da imagem vemos o letreiro vermelho Hotel 7 quedas, filmado em contraplongée, ao fundo, céu com nuvens. A narração de Heloísa marca seu pai sugerindo outro final para o filme.
213	57'15''	Primeiro plano	Álvaro está de um lado do plano, o esquerdo, Heloísa do outro, desse ângulo, conseguimos ver a expressão dos dois. A força da luz no rosto deles indica que é um novo dia. Vez ou outra a imagem tremula por conta da movimentação do carro. Ao fundo da imagem, carros estão passando.
214	58'11''	Primeiríssimo plano/Geral	Heloísa e Álvaro de costas, vemos uma parte muito pequena do corpo deles, cada um de um lado do quadro. Pelo para brisa vemos que eles estão passando sobre uma ponte.
215	58'25''	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto direito do plano, só vemos um pedaço do corpo de Heloísa dirigindo. Imagens de árvores se sobrepõem a de Álvaro. O sol entra no plano de forma forte e estourada.
216	58'54''	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto direito do plano, só vemos um pedaço do corpo de Heloísa dirigindo. É o mesmo plano de antes. A iluminação é mais equilibrada. Ouvimos Álvaro se preocupar com a chegada, pois eles parecem não estar acertando o

			caminho, ele comenta se eles ainda têm luz para filmar. Heloísa diz que sim, e que assim é mais emocionante. Eles sorriem. Heloísa sobe a janela do carro.
217	59'47	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto esquerdo da imagem. O vemos de fora do pára-brisa. Sobreposta a essa imagem, vemos o reflexo das árvores.
218	59'55	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto direito do plano, só vemos um pedaço do corpo de Heloísa dirigindo. Eles param e pegam uma informação com um moço que entra no plano desfocado. Heloísa termina a conversa perguntando e afirmando: <i>tamo no caminho?!</i>
219	1h32'41''	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto direito do plano, só vemos um pedaço do corpo de Heloísa dirigindo. A imagem tremula um pouco por conta da estrada. A iluminação está mais subexposta, indicando que o final da tarde se aproximou. Mas logo um feixe da luz do sol invade o quadro, Álvaro avista a estrada de ferro que eles procuravam, mas estava escondida na vegetação. Heloísa se surpreende e fica encantada pela imagem.
220	1h01'31''	Primeiro plano	Álvaro posicionado no canto direito do plano, só vemos um pedaço do corpo de Heloísa. O carro está parado. Álvaro abre a porta e desce do carro. Heloísa pede o pai pra ela fazer uma ré e chegar de novo.
221	1h01'43''	Geral	Câmera fixa mostra ponte-ferrovia focada. Em primeiro plano um galho seco. Em segundo a ponte, árvores ao redor. Céu azul do entardecer. Proteção posicionada ao lado direito. Heloísa fala com o pai que eles dois tinham que ir ali. Ali é o plano, ali ela resolve sua vida. Devagar eles entram no plano do lado direito. Heloísa na frente, Álvaro atrás. Os dois chegam à proteção. Heloísa ajuda Álvaro. Eles ficam pequeninos dentro da imagem. A voz deles saem. Ouvimos apenas o som ambiente e vemos os dois conversarem. O plano é longo.
222	1h03'28''	TELA PRETA	Som da buzina do trem. Heloísa xinga.
	1h03'37''	Geral	A imagem começa desfoca, a câmera parece estar

			na mão terminando de ser ajustada. Heloísa e Álvaro estão no canto direito do plano. Do lado esquerdo um contra-luz do trem vindo na direção deles. O trem passa, os dois saem do plano. Heloísa retorna, a câmera a procura. O foco está no trem. Álvaro entra em plano novamente e explica a Heloísa sobre os vagões. Ela se encanta pela beleza da imagem, ele, das construções. O trem continua a passar. Heloísa aponta que há vazamento da luz do sol entre os vagões. Álvaro insiste em fala do projeto do país que fez com que o tem tivessem tantos vagões. Heloísa continua mostrando a luz do sol e a chegada da luz da lua
223	1h06'46''	TELA PRETA	
224	1h06'49''	Crédito	Para minha irmã Márcia Passos Frischmann
225	1h06'55''	Crédito	Sobre a foto de Álvaro com o braço em torno de Heloísa ainda criança (imagem de arquivo), o crédito com Álvaro Passos Heloísa Passos.
226	1h07'03''	Crédito	Sobre a foto de Álvaro e Eneida jovens (imagem de arquivo) o crédito, Participação Eneida Azevedo Passos Juliana Passos Schneider Tina Hardy
227	1h07'12''	Crédito	Sobre a foto de duas crianças em um ônibus (imagem de arquivo) o crédito, Direção Heloísa Passos
228	1h07'17''	Crédito	Sobre a foto de uma pessoa cavalgando (imagem de arquivo), o crédito Roteiro Heloísa Passos Letícia Simões Stefanie Kremser
229	1h07'26''	Crédito	Sobre a foto de Eneida com três crianças em uma cama (imagem de arquivo), o crédito Montagem Tina Hardy Isabela Monteiro de Castro

230	1h07'32''	Crédito	Sobre a foto de Álvaro e as três crianças em um barco (imagem de arquivo), o crédito Edição de Som Beto Ferraz Mixagem André Tadeu
231	1h07'41''	Crédito	Sobre a foto de Álvaro Jovem em cima de uma ponte (imagem de arquivo), o crédito Direção de Fotografia Heloísa Passos, ABC
232	1h07'47''	Crédito	Sobre a foto de duas crianças em cima de uma bóia na piscina vista nas filmagens durante o documentário (imagem de arquivo), o crédito Arte Marina Willer Hamlet Auyeung
233	1h07'53''	Crédito	Sobre a foto de Eneida e uma criança esquiando na neve (imagem de arquivo), o crédito Pesquisa de Imagem Antônio Venâncio Coordenação de Pós-produção Laura Futuro
234	1h08'01''	Crédito	Sobre a foto de Heloisa criança nadando (imagem de arquivo) o crédito Produção Executiva Luciane Passos Produção Heloisa Passos Tina Hardy
235	1h08'13'' a 1h12'58''	Tela preta com créditos	Creditação de toda equipe.