



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – DFCH
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

CATARINA DE SOUZA COSTA
JUAN CARLO FERNANDES GOMES

O CIÚME

(Média-metragem documental)

Vitória da Conquista – BA

2025

CATARINA DE SOUZA COSTA
JUAN CARLO FERNANDES GOMES

O CIÚME

(Média-metragem documental)

Trabalho de Conclusão de Curso na modalidade média-metragem documental, apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB.

Orientação: Prof. Dr. Glauber Brito Matos Lacerda

Vitória da Conquista – BA

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – DFCH
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva
(Avaliador externo – DCH/UNEB)

Prof. Dr. Filipe Brito Gama
(Avaliador interno – DFCH/UESB)

Prof. Dr. Glauber Brito Matos Lacerda
(Orientador – DFCH/UESB)

Aos nossos familiares, amigos e professores. Que possamos sempre sentir saudade.

RESUMO

O presente memorial analítico-descritivo relata o processo de feitura do documentário *O Ciúme* através do detalhamento das etapas de produção e criação deste média-metragem. Inspirado na música de Caetano Veloso, o filme versa sobre a relação entre as cidades de Juazeiro e Petrolina de maneira íntima, trazendo como personagens a própria diretora desse documentário e seu pai. Assim, pretende-se neste memorial revelar as escolhas, referências e técnicas utilizadas para conceber a poética do documentário *O Ciúme*.

Palavras-chave: documentário; música; Juazeiro; Petrolina; poética.

Dorme o Sol à flor do Chico, meio-dia
Tudo esbarra embriagado de seu lume
Dorme ponte, Pernambuco, Rio, Bahia
Só vigia um ponto negro: o meu ciúme
O ciúme lançou sua flecha preta
E se viu ferido justo na garganta
Quem nem alegre, nem triste, nem poeta
Entre Petrolina e Juazeiro canta
Velho Chico, vens de Minas
De onde o oculto do mistério se escondeu
Sei que o levas todo em ti, não me ensinas
E eu sou só eu, só eu, só, eu
Juazeiro, nem te lembras dessa tarde
Petrolina, nem chegaste a perceber
Mas na voz que canta tudo ainda arde
Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê?
Tanta gente canta, tanta gente cala
Tantas almas esticadas no curtume
Sobre toda estrada, sobre toda sala
Paira, monstruosa, a sombra do ciúme

Caetano Veloso

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. PRÉ-PRODUÇÃO	8
2.1. Como surge a ideia.....	9
2.2. Pesquisa	10
2.3. Tentativa de roteiro	11
3. PRODUÇÃO	11
3.1. Direção	12
3.2. Arte	13
3.3. Filmagem	16
3.3.1. Fotografia	16
3.4. Entrevista	22
3.5. Som	22
3.5.1 Captação de áudio	22
3.5.2 Música	23
3.5.3. Narração	24
4. PÓS-PRODUÇÃO	26
4.1 Montagem	27
4.1.1. A função de um montador	27
4.1.2. Metodologia de organização e fluxo de montagem	27
4.1.3. A distância entre mim e o tema	29
4.1.4. A primeira reunião	31
4.1.5 A definição da estrutura narrativa	32
4.1.6 O primeiro dia de montagem	34
4.1.7 Outros cortes	35
4.2. Sonorização	37
4.2.1 A edição de som	37
4.2.2 Metodologia e organização da edição sonora	38
4.2.3 Processo geral de sonorização	40
4.2.4 Construção de camadas sonoras	41
4.2.5 Experimentações sonoras e temáticas	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
ANEXOS	45
ANEXO I – Fotos da entrevista	
ANEXO II – Transcrição da narração	
ANEXO III – Rascunhos	
ANEXO IV – Recortes	
ANEXO V – Fotos do montador	

1. INTRODUÇÃO

Partindo de um conhecimento geral, Petrolina-PE e Juazeiro-BA, cidades divididas pelo Rio São Francisco e ligadas pela ponte Presidente Dutra, estabelecem uma relação de irmandade. Essa perspectiva é popularmente encontrada na música *Petrolina e Juazeiro* escrita por Chico Agra e Jorge de Altinho, que traz a afirmação “todas duas eu acho uma coisa linda, eu gosto de Juazeiro e adoro Petrolina”.

No entanto, desmistificando essa ideia, o documentário *O Ciúme* propõe-se a tratar sobre os contrastes socioculturais entre essas duas cidades, evidenciando a dualidade geográfica pelo sentimento bairrista presente em seus moradores. Valendo-se da condição de documentário performático e poético, *O Ciúme* traça um paralelo entre o binômio Juazeiro/Petrolina e a relação pai/filha de maneira subjetiva e metafórica.

Destacamos que o memorial foi organizado seguindo as respectivas etapas: pré-produção, produção e pós-produção. Na etapa de pré-produção consta o surgimento da ideia do filme, a pesquisa e a tentativa de execução do roteiro desse documentário. Na produção são destacados os aspectos da direção, arte, filmagem, entrevista e som. Já na pós-produção os aspectos metodológicos e os processos da montagem e da sonorização são pormenorizados.

O média-metragem *O Ciúme* foi produto de uma parceria maturada, ao longo do curso de Cinema e Audiovisual, pelos alunos Catarina Costa e Juan Carlo. Embora a produção de *O Ciúme* tenha contado com um empenho conjunto, pontuamos que ao final da introdução deste memorial, a escrita passará da terceira pessoa para a primeira pessoa. Sendo, os tópicos de pré-produção e produção escritos por Catarina Costa e o tópico de pós-produção escrito por Juan Carlo.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

2.1 Como surge a ideia

Em 2023, no SESC Petrolina, participei de uma oficina de elaboração e gestão de projetos audiovisuais realizada pela produtora 9 Oitavos, através do projeto DAPI – Desenvolvimento para o Audiovisual no Interior de Pernambuco. Nesta oficina, os inscritos deveriam apresentar uma proposta de projeto audiovisual para submissão em edital, diferentemente dos outros alunos eu ainda não tinha algo concreto. Ao decorrer de alguns encontros tive uma epifania a respeito de um tema. Não cheguei a compartilhar o que havia

pensado com os outros. Fiquei imersa nos meus pensamentos, mas sabia que queria falar sobre Juazeiro e Petrolina.

Naquele momento me perguntava: como duas cidades tão próximas podem ser tão diferentes? Outra pergunta surgiu depois da oficina. Enquanto voltava para casa fui conversando com um motorista de aplicativo sobre a dificuldade dos motoristas de Petrolina aceitarem corridas para Juazeiro. Ele também me contou sobre as diferenças que percebia entre os moradores das duas cidades. Então, me perguntei: por que os habitantes das duas cidades não conseguiam conviver bem com as diferenças entre elas?

Logo, lembrei da questão do bairrismo. A necessidade excessiva de defender o lugar em que você nasceu e o menosprezo pelo lugar estrangeiro ao seu. Esse sentimento que meu pai juazeirense havia me ensinado desde criança quando cantava “Eu gosto de Juazeiro e *vá pra porra (sic)*, Petrolina!”. A partir desses questionamentos, conversas e da lembrança, encontrei no bairrismo a questão norteadora da minha produção audiovisual.

E diante dessa definição, senti a necessidade de achar um possível título para o documentário. Como gosto de criar partindo de canções, logo me veio à cabeça a canção *O Ciúme*, de Caetano Veloso. De todas as músicas que trazem Juazeiro e Petrolina em suas letras, essa canção é a que mais me intrigava a entender o seu sentido e a que eu sentia com mais intensidade. Achava também que essa canção conversava bem com a temática, por trazer as duas cidades vinculadas à palavra ciúme – que remete a um sentimento de exclusividade assim como o bairrismo. Foi dessa maneira que a canção *O Ciúme* se tornou uma referência e o possível título da produção audiovisual pretendida.

2.2 Pesquisa

Iniciei as buscas por documentos sobre a história de Juazeiro e Petrolina. Também procurei registros que evidenciassem o bairrismo entre as duas cidades. A pesquisa documental foi realizada no Acervo Maria Franco Pires, localizado na Universidade do Estado da Bahia – UNEB no campus Juazeiro, onde encontrei muitos livros e notícias sobre as duas cidades, mas nada específico foi encontrado sobre o bairrismo. Na verdade, os jornais juazeirenses da época traziam curiosamente menções elogiosas à vizinha Petrolina.

A partir da constatação do pouco ou nada do que se tinha registrado sobre o bairrismo, resolvi apelar para a história oral. Ainda no acervo, a coordenadora Laís Lino me contou algumas histórias que comprovavam o bairrismo entre os moradores das cidades. Entre as

histórias, a mais chocante foi a da morte de uma pessoa influente na região causada pela rivalidade entre as duas cidades. Inclusive, Laís Lino fez o pedido de não revelar a identidade da pessoa, algo que me fez entender a delicadeza do tema.

Esse relato também demonstrou que deveria pesquisar sobre esse tema através da memória oral. Fiz então uma pré-entrevista com meu pai, José Carlos, que me contou muitas histórias sobre a época em que o bairrismo era mais evidente e mais violento.

Da mesma forma, colhi relatos de familiares e amigos dos meus pais sobre a temática. Um relato muito interessante foi o da minha tia. Ela contou sobre a dificuldade encontrada pelos petrolinenses e juazeirenses para se relacionar amorosamente entre si. Quase um Romeu e Julieta. No contexto da juventude dela, quem era de Juazeiro não podia namorar alguém de Petrolina e vice-versa. Relato que foi importante para definir mais à frente a estrutura de *O Ciúme*.

Além disso, assisti às produções audiovisuais *EntreCidades: um passeio pelos patrimônios históricos e culturais entre Petrolina e Juazeiro* (2021) dirigido por Joedson Silva, *Travessias: Memórias e Histórias das Barquinhas* (2021) dirigido por Cleriton F. Alves e o curta *Juazeiro* (1967) dirigido por Oscar Santana. Esses produtos audiovisuais me deram um norte para entender como a região havia sido representada em documentários e como eu poderia inovar ao retratar as cidades.

3.2 Tentativa de roteiro

Durante minha trajetória no curso de cinema, me encantei mais pelo gênero documental. As aulas de Documentário no Brasil e Produção de Documentários, ministradas pelo professor Glauber Lacerda, ampliaram meu conhecimento sobre o que o documentário poderia ser. Para além da realidade, o documentário poderia ser ficção. Quando pensei em *O Ciúme*, não imaginava ele sendo um documentário apenas expositivo. Como havia aprendido nas disciplinas, *O Ciúme* poderia ser fantasia. Abertamente atravessado por minha subjetividade.

No primeiro semestre de 2024, tive a possibilidade de desenvolver a ideia que tinha. Através da disciplina de Argumento e Roteiro II, ministrada pelo professor Gildon Oliveira, deveria criar um roteiro de documentário. Ao final da disciplina foi então construído e entregue um roteiro intitulado *O Ciúme*. No entanto, o enredo desse era bastante diferente do que futuramente seria executado.

Passei a entender que meu pai seria um personagem entrevistado e, para contrariá-lo, queria também encontrar alguém de Petrolina que fosse tão bairrista como ele. Mas não satisfeita em criar um documentário somente com entrevistas, pensei em alternar esses momentos com performances entre dois dançarinos que simbolizariam as cidades de Juazeiro e Petrolina. Essa ideia, no entanto, foi perdendo força, mas deixou a decisão assertiva de meu pai como personagem.

Recordo-me de na primeira aula da disciplina de Documentário no Brasil falar sobre Agnès Varda ser a minha documentarista favorita. Ali não imaginava que ao final do curso iria fazer um documentário inspirado na metodologia dela e que meu orientador seria o professor Glauber Lacerda. No final de 2024, eu adquiri o livro *Cinesaios Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si*, de Sarah Yakhni (2014), a partir dessa leitura pude compreender como a Varda constrói sua narrativa documental.

Influenciada pelo cinema vanguardista de Agnès Varda aproximei a ideia de *O Ciúme* do texto ensaístico e da esfera íntima. Da mesma maneira que ela, decidi tornar-me personagem do meu próprio documentário. Utilizaria a narração em *off* como método para me inserir no filme e falaria sobre a relação entre Juazeiro e Petrolina através da minha relação com o meu pai.

Entendi que além do meu pai, eu também era bairrista. Ele me influenciou, no entanto, a questão do bairrismo já não fazia mais tanto efeito sobre mim; pois passei a conhecer mais de Petrolina e derrubei muitos dos preconceitos que tinha. Isso foi me fazendo perceber que havia chegado a um elemento essencial para o roteiro: o conflito. Acredito que já tinha esse elemento com a relação das duas cidades, mas encontrei na relação com meu pai algo mais sólido.

Pensar em momentos subjetivos, me fez chegar ao ponto também da distância. Decidi através da distância estabelecer um paralelo entre Juazeiro/Petrolina e pai/filha. Talvez tenha encontrado também nessa relação outro elemento do roteiro: o protagonista e o antagonista. Mas não na perspectiva melodramática da mocinha e do vilão. Acho que em *O Ciúme* eu machuco o meu pai assim como ele me machuca e eu o admiro assim como ele me admira.

No final do primeiro semestre de 2025, eu e Juan nos reunimos com Glauber para falar sobre a proposta de TCC que tínhamos até então. Naquela reunião surgiu o início, o meio e o fim de *O Ciúme*. Glauber sugeriu três atos possíveis: ódio a Petrolina, enamoramento/atravessar e encantamento por Petrolina. Que funcionaram como tópicos-chave a serem desenvolvidos.

Mesmo já tendo entendido por quais caminhos eu queria seguir, não consegui construir um roteiro de fato. Segundo Patrício Guzmán (2017, p. 28) é importante “[...] escrever sobre o que não se sabe, aventurar-se numa elaboração desconhecida, redigir um texto sem certeza e no fundo fantasiar, já que um documentário se torna concreto na filmagem e na montagem.”

Ainda sem palavras no papel, fui escrevendo um texto na minha imaginação. Enquanto filmava, fui redigindo o texto por meio das imagens e foi na montagem que o texto teve o seu fim. *O Ciúme*, portanto, foi concebido sem que houvesse de fato um roteiro. Eu e Juan tomamos a produção desse documentário como uma grande aventura e transformamos *O Ciúme* em uma fantasia nossa.

3. PRODUÇÃO

3.1 Direção

Nasci em Juazeiro-BA. Quando fui para Vitória da Conquista – BA para cursar Cinema e Audiovisual, senti-me extremamente saudosa da minha cidade. Quando me distanciei de Juazeiro, curiosamente pude observar as nuances da cidade com mais clareza. E todas às vezes que voltava à Juazeiro achava-a mais interessante e imponente. Em *O Ciúme* me tornei diretora porque não poderia tratar de um tema com mais propriedade do que o lugar que eu venho.

Ao realizar *O Ciúme*, mescliei a experimentação formal e a perspectiva ensaística. Não só tratei de uma temática tão própria a mim, mas também escolhi transformar esse documentário em um experimento. Tinha a árdua tarefa de dirigir e ser personagem do meu próprio filme.

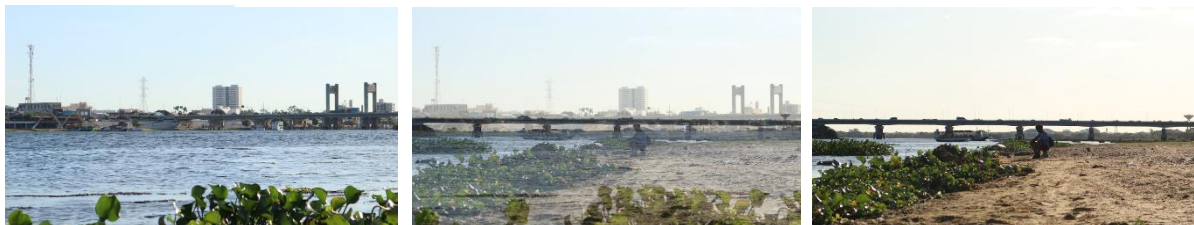
Ao longo do processo de feitura do documentário surgiram dúvidas. Seria o título *O Ciúme* um bom título? Será que os espectadores entenderão o porquê desse título? Será que é preciso deixar clara a relação entre título e obra?

Bill Nichols (2012, p.140) afirma que “[...] a ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante de muitos documentários poéticos”. Desde que pensei no meu documentário sabia que ele iria para um viés poético. O documentário poético possibilita uma abertura subjetiva, uma certa abstração. Assim, direcionei o meu documentário para que ele pudesse gerar leituras evidentes, mas que também as leituras subjetivas e abstratas pudessem ser bem-vindas. Mais que entendido, *O Ciúme* seria sentido.

Para garantir isso, percorri todas as etapas de produção. Na etapa da montagem, passei a fazer algo que chamei de “recortes”, que consistia em refazer algumas sequências feitas por Juan. Já havia praticado na disciplina de Tutoria e Montagem II, ministrada por Filipe Gama, o

uso de sobreposições. Esse recurso foi escolhido muitas vezes por mim como solução para sequências que Juan sentiu dificuldade em fazer.

Figura 1, 2 e 3 – Sequência da sobreposição.



Fonte: fotogramas tirados de *O Ciúme* (2025).

Estar presente em todas as etapas da feitura de *O Ciúme* foi essencial para me tornar autora da minha própria obra e garantir que o filme fosse feito de modo sensível. Não poderia ter um melhor parceiro para guiar juntamente comigo essa produção. Juan trouxe sua sensibilidade e sua autoria para a montagem e sonorização. Apesar de guiá-lo nesse processo, trabalhamos sem hierarquias e opinamos sobre o trabalho um do outro. Da mesma maneira quis trazer outros artistas para essa produção, e eles foram responsáveis por elevar mais ainda a sensibilidade de *O Ciúme*.

3.2 ARTE

Para a arte do filme, encontrei nos filmes de Agnès Varda novamente referência. Mas foi dos cenários naturais do Vale do São Francisco que a arte realmente se valeu. Muito do que foi planejado acabou não sendo usado como eu pretendia, a exemplo de dois peixes que comprei para servir de objeto de cena na entrevista com meu pai. Por coincidência, posteriormente, ao filmar o ateliê da escultora Carina Lacerda, deparei-me com muitos objetos de arte, inclusive dois peixes pendurados na parede.

Figura 4 – Peixes que eu havia comprado.



Fonte: acervo pessoal.

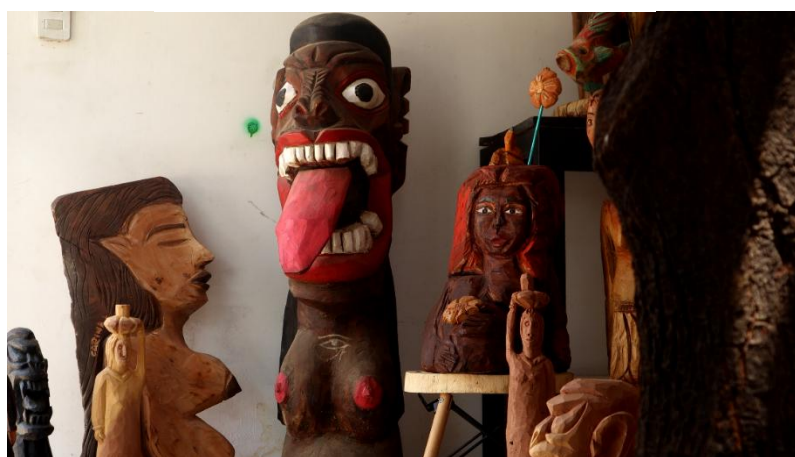
Figura 5 – Peixes do ateliê de Carina Lacerda.



Fonte: fotograma tirado de *O Ciúme* (2025)

Em determinado momento da narração de *O Ciúme*, surgiu a necessidade de falar sobre crescimento e feminilidade, questionei-me sobre quais elementos visuais poderiam ilustrar esses temas. Recordei-me do primeiro episódio intitulado “Carranca com Peito” da série *Natureza Forte* (2018) dirigido por Fernando Pereira. Esse episódio mostrava as esculturas de carrancas com peito feitas por Carina Lacerda, que poderiam perfeitamente ilustrar o que estava procurando. Tentei logo entrar em contato e chegando ao ateliê dela, encontrei um cenário digno da direção de arte que almejava para o filme.

Figura 6 –Ateliê de Carina Lacerda.



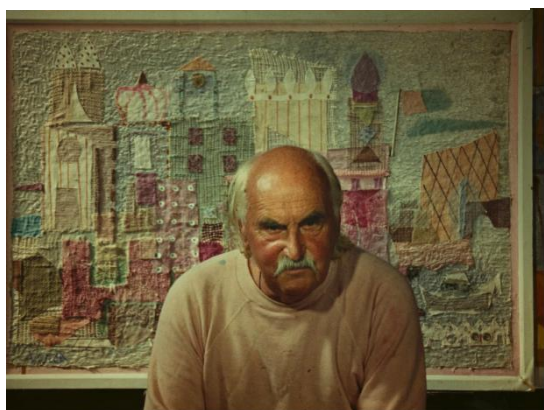
Fonte: acervo pessoal.

Em 2025, assisti pela primeira vez *Tio Yanco* (1967), filme de Agnès Varda. Jean “Yanco” Varda era um artista que trabalhava com colagens. Fiquei deslumbrada com a cena em que Yanco está respondendo às perguntas de Varda posicionado à frente de um dos seus

murais de colagens. Pensei que na entrevista com meu pai poderia confeccionar um mural com elementos visuais que remetessem às duas cidades. O mural ficaria no fundo e meu pai à frente, assim como em *Tio Yanco* (1967).

Lembrei que a artista e amiga Amanda Lins havia feito uma colagem que eu tinha gostado muito. Mostrei para ela a cena do mural de *Tio Yanco* (1967) e também mostrei alguns desenhos que eu tinha feito com elementos visuais das duas cidades. Perguntei se ela aceitaria fazer alguns recortes manuais e ela aceitou. Mais adiante, recebi, diretamente de Recife - PE, os recortes.

Figura 7 – Yanco e o mural.



Fonte: fotograma de *Tio Yanco* (1967).

Figura 8 – Recortes de Amanda Lins.



Fonte: foto recebida de Amanda Lins.

Havia também pensado na possibilidade de não dar certo o mural e, dessa forma, os recortes serviriam para os créditos e tipografia do filme. Os elementos feitos por Amanda Lins contribuíram para dar unidade visual ao filme. Como aprendi na disciplina de História da Arte ministrada pela professora Mônica Medina, para criar uma boa arte é preciso que haja unidade visual. Mesmo que apareçam nos minutos finais do filme, o recortes feitos por Amanda reforçam essa ideia ao trazer na sua composição coesão e harmonia. As cores e formas dos recortes servem para ancorar o filme no universo do Vale do São-Francisco.

Outros objetos cênicos importantes foram as fotografias impressas e os discos de vinil. O disco de vinil de Caetano Veloso foi uma aquisição que fiz especificamente para o filme. Colocando ele juntamente com outros discos do meu pai, o disco *Caetano* (1987), álbum que inclui a música *O Ciúme*, se tornou um item importante para conectar o título do filme à narrativa.

Figura 9 – Disco *Caetano* (1987).

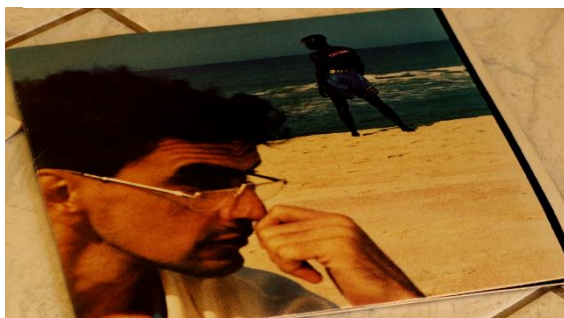


Figura 10 – Fotografia “Eu, mãe e pai”.



Fonte: fotografamas tirados de *O Ciúme* (2025).

A memória o tempo inteiro é evocada em *O Ciúme*. Quando trago o objeto cênico das fotografias impressas, é a memória que está ali sendo evidenciada. No ato de preservar um documento, ato tão reforçado pela professora Milene Gusmão no curso de Cinema e Audiovisual, mostro a fotografia revelada e a fotografia em película. Preservo minha história pelo documento e pelo registro da imagem.

3.1 FILMAGEM

Antes mesmo de fazer o curso de Cinema e Audiovisual, eu já tinha contato com a fotografia. Aprendi com meus pais a fotografar. Viajei a cidades para capturar imagens, li *A Câmara Clara* de Roland Barthes e *Sobre Fotografia* de Susan Sontag. Possuía uma *Canon Powershot G16* que, apesar de compacta, fazia boas fotos e vídeos.

Operava essa câmera sem saber muito sobre ISO, obturador e diafragma. Em 2022, foi na aula de Fotografia e Iluminação, ministrada pelo professor Rogério Luiz, que de fato aprendi as técnicas de fotografia. Por uma coincidência infeliz, durante uma aula dessa disciplina, a tela da minha câmera quebrou. Somente no final de 2024, consegui de novo ter uma câmera. Dessa vez tinha em mãos uma *Canon M50 Mark II*, mais potente do que a que eu tinha anteriormente e mais leve do que as *Canon 7D* e a *Canon 70D*, ambas *DLSR*, dos meus pais.

A câmera *mirroless Canon M50 Mark II* foi justamente adquirida para a realização do filme *O Ciúme*. Queria uma câmera leve que possibilitasse uma fácil locomoção e mobilidade para operá-la. Foi assim que munida de uma câmera, duas lentes *zoom* (15-45mm e 55-200mm) e um tripé *Benro* caminhei pelas ruas de Juazeiro e Petrolina em busca de imagens.

3.1.2 Fotografia

Quando Roland Barthes disse que para ele o órgão principal do fotógrafo não é o olho, mas sim o dedo (2015, p. 21) a fotografia fez sentido para mim. O que mais importa não é o olho que premedita no plano, mas sim o gesto de apertar o botão que faz com que o imprevisível seja capturado. Barthes me faz lembrar de como o acaso e o improvisado podem criar boas imagens. E esses dois elementos foram companheiros fiéis na minha jornada de filmar sem roteiro.

Partindo dos temas que norteavam o documentário, deveria produzir imagens ilustrativas das duas cidades e imagens que evocassem distância, contrastes e paixão. Ainda, partindo da ideia de me inserir no documentário, deveria também produzir imagens mais subjetivas e caseiras. No meu processo de filmagem foi preciso que a câmera deixasse “[...] de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz.” (Martin, 2011, p. 33).

Através da câmera surgiram planos, enquadramentos e movimentos. Foi ela o agente condutor de tudo que fiz. Se eu olhava o objeto na realidade ele era um, mas se olhava o objeto pela câmera ele era outro. Apertei o botão e deixei que a câmera me guiasse por onde eu ia.

Comecei as filmagens no final de 2024. Saí pelas ruas de Juazeiro, às vezes acompanhada, mas na maioria das vezes sozinha. No início, senti uma certa timidez ao filmar a minha cidade. Também não consegui atravessar e filmar Petrolina. Até então só tinha feito imagens de Juazeiro em *Full HD*, mas conversando com o professor Márcio Venâncio, entenderia que seria melhor gravar em *4k*.

Esse primeiro momento foi um teste. Em julho de 2025, comecei a gravar os *takes* que seriam finalmente utilizados em *O Ciúme*. Mais à vontade para filmar, peregrinei pelas ruas de Juazeiro e Petrolina. Não tinha um plano de filmagem e muito menos ordem do dia, filmava quando podia ou quando dava vontade. Assim, ia aproveitando e registrando os momentos acidentais que surgiam.

Minha locação passou a ser principalmente as orlas das duas cidades. Percebi que a ponte e o rio seriam elementos imagéticos representativos da distância e da proximidade entre as duas cidades e, paralelamente, entre eu e meu pai. Fui, então, tentando procurar recursos fotográficos diferentes para registrar esses dois elementos.

No longa-metragem *O Futebol* (2015), o diretor Sergio Oksman narra sobre a distância entre ele e o pai. Para além da narrativa, foi na fotografia que *O Futebol* (2015) surgiu como referência para mim. A fotografia feita por André Brandão ilustra a distância entre pai e filho através do uso de planos abertos que revelam contrastes em sua composição. Partindo da

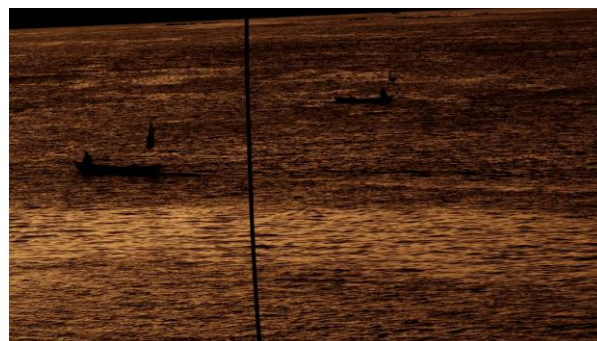
referência de Brandão, utilizei-me também de composições em plano aberto que evocavam contrastes.

Figura 11 – Composição de André Brandão.



Fonte: fotograma de *O Futebol* (2015)

Figura 12 – Composição de Catarina Costa.



Fonte: fotograma de *O Ciúme* (2025)

O recurso do contraluz foi algo muito utilizado por mim principalmente no intuito de evocar uma plasticidade na imagem, além de reforçar a ideia de contraste. As duas cidades, por serem muito solares, proporcionam um jogo interessante com a luz natural. Uma espécie de volume é gerado pelo encontro entre luz e sombra. O contraluz faz a imagem transmitir sua presença escultural.

Figura 13, 14 e 15 – Sequência utilizando o contraluz.



Fonte: Fotogramas de *O Ciúme* (2025).

Outro recurso utilizado para reforçar a ambientação do filme nas cidades solares de Juazeiro e Petrolina foi o *flare*. Deixo a luz incidir diretamente na câmera e mostro esse importante elemento presente nas duas cidades: o sol.

Figura 16 – Uso do *flare*.



Fonte: Fotograma de *O Ciúme* (2025).

Em alguns *takes* utilizei também o recurso do *motion blur*. Com a velocidade do obturador mais lenta, utilizei o efeito *motion blur* em algumas cenas para dar mais dinamicidade, à exemplo do carro passando em frente à ponte; e brincar também com a plasticidade da imagem, à exemplo o movimento do rio e como ele vai ganhando uma nova textura ao passo em que a velocidade do obturador vai diminuindo.

Figura 17 – Rio com efeito *motion blur*.

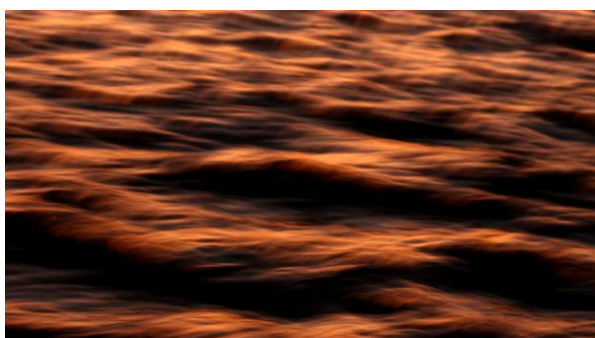


Figura 18 – Carro com efeito *motion blur*.



Fonte: Fotogramas de *O Ciúme* (2025).

As cores quentes se destacam no filme, é notada a prevalência da cor de tons amarelos e alaranjados complementados pelos tons de azul, que também tem seu destaque na composição dos planos. Apesar de o azul ser utilizado comumente como uma cor fria, ao registrar Juazeiro e Petrolina, o azul se apresenta como uma cor quente.

Quanto ao movimento de câmera, em grande parte do filme utilizei o tripé parado. Somente no *take* dos discos é que pode ser visto o uso do movimento panorâmico feito com tripé, mas em muitos *takes* optei por não utilizá-lo. Ao tratar do método de câmera na mão utilizado por Dib Lutfi, Rogério Luiz Oliveira (2023, p. 165) afirma que “O corpo faz as vezes dos artefatos e o efeito plástico é resultante de uma extensão do próprio corpo.” .

Diferentemente de Dib Lutfi, não levei a câmera ao meu ombro. Mas ao manusear a câmera na mão pude trazer a minha subjetividade corpórea para o plano plástico da imagem. Fiz *travellings* pelo simples ato de caminhar e filmei meus pés com as minhas mãos. Mostrei meu corpo em seu estado de apaixonamento.

Em *Os Catadores e Eu* (2000), Agnès Varda aparece de frente às câmeras e aproxima seu documentário do viés performático. Para Bill Nichols, “[...] o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (2012, p. 169). Toda vez que meu corpo aparece de frente à câmera transformo o meu documentário em performático. Revelo minhas subjetividades e afetividades quando interajo com a imagem.

Na fotografia sempre admirei fotógrafos que faziam autorretratos como Francesca Woodman, Robert Mapplethorpe, Carrie Mae Weems, Ilse Bing e Vivian Maier. Em *O Ciúme* deveria filmar a mim mesma. Mas no ato de me auto-retratar acabei não revelando muito de mim. Na imagem, em um momento sou sombra e em outro estou desfocada. Quando escolho ser sombra, posso dizer que isso foi uma inspiração direta da fotógrafa Vivian Maier e do mistério de seus autorretratos.

Figura 19 – *Self-portrait*, Vivian Maier, 1976. Figura 20 – Autorretrato Catarina Costa.



Fonte: Artsy.



Fonte: fotograma de *O Ciúme* (2025)

Susan Sontag (2004, p. 196) afirma que “[...] a força das imagens fotográficas provém de serem elas [...] meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade

numa sombra”. Essa frase de Sontag faz uma relação interessante também com a função desse documentário, que pretendeu o tempo inteiro, não retratar a realidade, mas sim transformá-la.

Outra fotógrafa que me inspirou foi Carrie Mae Weems. Do mesmo modo das fotos de Weems, utilizei a luz direta vindo de uma luminária pendente que serviram em para iluminação e cenário para a filmagem da entrevista com meu pai. Mesmo tendo feito a filmagem da entrevista, somente seria utilizado para compor a montagem final o *take* que fiz posteriormente à entrevista, no qual obtive com um contraluz a silhueta minha e do meu pai.

Figura 21 – *untitled*, Carrie Mae Weems.



Fonte: Wright.

Figura 22 – Filha e pai.



Fonte: fotograma de *O Ciúme* (2025).

É importante destacar que as filmagens continuaram sendo feitas à medida que foi sentida a falta de algum elemento visual para compor a montagem. Da mesma forma, a narração também ditou que algumas cenas fossem feitas. As filmagens, portanto, percorreram todas as etapas de produção desse documentário, seja no momento anterior com as filmagens em *full HD* até as últimas semanas de montagem do produto audiovisual apresentado.

3.2 ENTREVISTA

A etapa da entrevista surge no meio das filmagens, aqui além de ter sido planejado um cenário e iluminação, estipulei também um dia e horário certos para acontecer a entrevista. Procurei fazer a entrevista em um lugar que meu pai se sentiria confortável.

Planejei também algumas perguntas e outras surgiram no improviso do momento. A entrevista foi extremamente importante para o processo de *O Ciúme*. Para Sérgio Puccini (2007, p. 100) “[...] a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção”. Sem a entrevista com o meu pai não existiria esse documentário.

Mas mesmo que tenha filmado a entrevista do meu pai, já entendia que o que mais importava eram as falas dele. Queria ir além do uso do *talking head*, queria captar a voz do meu pai e o que ele falava. Provoquei-o a dizer a frase “Eu gosto de Juazeiro e *vá pra porra (sic)*, Petrolina!” que, para mim, seria a frase que nortearia todo o filme.

Meu pai estava ciente que iria ser entrevistado para falar de Juazeiro e Petrolina e do seu bairrismo. Mas o detalhe mais significativo do momento da entrevista é que ele não sabia que iria ser perguntado sobre assuntos íntimos entre eu e ele. Ao não revelar esse detalhe, a entrevista ficou mais natural. O tom de voz dele transmitiu mais sensibilidade e emoção. Como imaginei, ele não deixou de dizer o que pensava e o que sentia.

A entrevista não foi um momento fácil para mim e imagino que nem para ele, mas ouvir ele falar sobre os sentimentos dele em relação à nossa distância emocional curiosamente fez eu me sentir um tanto curada.

3.3 SOM

3.3.1 Captação de áudio

Em 2025 adquiri um *ZOOM H1n*, com esse gravador captei o áudio da entrevista do meu pai, gravei as músicas do filme e a minha narração. Ainda, captei sons ambientes que foram

importantíssimos para a plasticidade sonora do filme. Sons como o do motor da barca, da água do rio, das pessoas na orla e dos barzinhos contribuíram para criar a atmosfera de *O Ciúme*.

A captação da entrevista foi feita por mim, no intuito de deixar meu pai totalmente à vontade. Nas minhas idas solitárias em busca de imagens para o documentário, captei também alguns sons ambientes das cidades. Com exceção da entrevista, os outros áudios de *O Ciúme* foram feitos todos sem sincronização com a imagem.

Operei ora tendo em mãos a câmera e ora tendo em mãos o gravador. Para conseguir operar melhor a câmera, convidei minha mãe, Joana Pereira, para operar o gravador em algumas idas minhas às ruas de Juazeiro. Também convidei Letícia Benvindo, que trabalhou em algumas produções audiovisuais da região do Vale do São Francisco como operadora de som. Já com essa experiência, Letícia Benvindo me ajudou na captação dos sons mais pontuais, como o da barquinha e o do rio.

3.3.2 Música

Anteriormente, pensava em utilizar a música *O Ciúme* de Caetano Veloso no documentário. Procurei entender como eu poderia adquirir os direitos autorais para a utilização da música. Tentei alguns canais mais diretos nas redes sociais com o cantor e a produtora, mas não tive sucesso. Busquei informação pelo ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, mandei um *e-mail* e eles me explicaram gentilmente que o que eu queria era o licenciamento para o direito de sincronização da obra e fonograma, assunto que eles não lidavam.

Então, me mandaram o contato da editora *Warner Chappell Music*, detentora dos direitos de composição da música. Eles logo me responderam e recebi uma tabela para que eu preenchesse com as informações do projeto audiovisual. A coordenadora de licença da *Warner Chappell Music* também me lembrou que eles só cuidavam das composições e o direito do áudio deveria ser liberado com a gravadora da música.

Diante do pouquíssimo orçamento que tinha - ou seja, nenhum orçamento - resolvi não lidar com as possíveis burocracias futuras. Decidi que eu mesmo construiria as músicas do documentário e chamei um amigo, Carlos Tailan, para criar canções instrumentais comigo.

Estudei violão na escola de música Villa-Lobos, localizada em Juazeiro, durante boa parte da minha vida. Aprendi com o professor Paulo César sobre melodia, arranjo e teoria musical, conheci o violão popular e clássico. Dessa maneira, já dominava o ato de criar

melodias no violão. Pude ter um parceiro na música quando conheci Tailan, um músico e agrônomo assim como Luiz Galvão¹.

Havia pensado em canções que utilizassem apenas instrumentos de corda. Fiz uma *playlist* com referências que variavam entre o gênero *folk* e MPB. Algumas músicas que levavam em suas letras o nome das duas cidades apareciam na *playlist*, como *Petrolina e Juazeiro* de Geraldo Azevedo, *Só Se Não For Brasileiro* dos Novos Baianos, *Juazeiro* interpretada por Gilberto Gil e *O Ciúme* interpretada por Geraldo Azevedo.

Partindo das referências trazidas na *playlist* foram criadas algumas canções. Em uma tarde, eu e Tailan nos reunimos para criar as canções. Como tínhamos o hábito de tocar juntos, facilmente inventamos melodias. Gravamos as músicas com o gravador *ZOOM H1N*, na esperança de que desse boas gravações, mas já preparados para, caso não desse certo, pensar em uma gravação em estúdio. Infelizmente, o áudio da gravação não saiu dos melhores e, por causa do pouco tempo que tínhamos para finalizar o produto audiovisual, Glauber aconselhou que a gente não regravasse por enquanto.

Como dito, pelo pouco tempo tido para a finalização do documentário, as músicas acabaram não podendo ter um tratamento adequado. Vendo a montagem também notei que algumas músicas poderiam ser substituídas e novas poderiam ser criadas. Futuramente, pretendo fazer gravações em estúdio e criar novas canções para compor o filme. Por enquanto, as músicas criadas puderam guiar *O Ciúme* em sua estrutura.

3.3.3 Narração

O processo da narração foi o mais desafiador para mim, porque foi aqui que o meu texto, até então visual, teve que aderir às palavras. Minhas inspirações para a narração começaram no cinema com Agnès Varda e percorreram a literatura com Tamara Klink e Annie Ernaux.

O recurso da voz *off* é muito utilizado nos documentários de Agnès Varda. Para se inserir nas temáticas que retrata, ela utiliza como principal ferramenta a narração. No curta *Daguerreótipos* (1975), Agnès Varda narra sobre o bairro em que vivia. Embora Varda não apareça em nenhum momento diante da tela, ela se mostra presente através de sua narração em *off*.

¹ Luiz Galvão foi um poeta e músico nascido em Juazeiro-Bahia. Fundador dos Novos Baianos, Luiz Galvão foi formado em Agronomia e chegou a atuar na área por 6 anos.

A voz *off* vai se constituir como um dos dispositivos mais importantes das narrativas documentais de Varda e seu uso será sempre associado à configuração de uma personagem que, apesar de permanecer fora de campo (nos filmes em que não se apresenta como presença diegética), cria inflexões, como o uso da primeira pessoa, o bom humor, o comprometimento com uma opinião ou interpretação pessoal com a afetividade. (Yakhni, 2014, pág. 95)

Varda é, portanto, uma narradora-personagem. Michel Chion chama essa voz executada por Varda de *voz-eu*. Para ele, essa voz representa mais do que uma simples voz *off* ou uma narração feita em primeira pessoa, “[...] trata-se sobretudo de um modo de ressonar e de ocupar o espaço” (CHION, 1999, p. 49). Era exatamente isso que deveria fazer: me fazer presente e personagem através da minha voz.

Indo além do uso comum de narração descritiva, tentei operar uma voz *off* que ressonaria nos espaços. Também utilizando-me da escrita ensaística pude ancorar minha escrita no campo da subjetividade. Para Sarah Yakhni o uso do ensaio dialoga com o experimental e com o não definitivo, possibilitando uma escrita situada na subjetividade de quem escreve (p. 32).

O ensaio possibilitou que eu escrevesse palavras em fluxo sem me preocupar inicialmente com a certeza do que eu dizia. Fui lapidando o texto da narração enquanto eu lia o que escrevia ou quando terceiros pontuavam o que poderia melhorar. A narração foi se construindo a partir da improvisação e experimentação e só assim pude expressar as palavras vindas de mim.

Quando li *A Vergonha* (2022) de Annie Ernaux me deparei com a frase “[...] gostaria de ser etnóloga de mim mesma. (Ernaux, 2022, pág. 24). Ao descrever um evento em que seu pai quase mata a sua mãe, Ernaux traz lugares e eventos do seu passado. Numa escrita chamada de “autossociobiográfica”, ela conta sobre a sua cidade detalhando as coisas e as geografias às quais está inserida. Ernaux me dá a lição de que a escrita pode ser tão subjetiva à ponto de ser possível transformar as convenções literárias.

Não me considero uma boa escritora, tenho um contato mais direto com as minhas palavras devido aos meus diários. Foi pela importância do diário que descobri uma referência importante para a minha escrita: Tamara Klink. No livro *Nós: o Atlântico em solitário* (2023), a autora Tamara Klink traz os escritos do seu diário para narrar sobre sua jornada pelo Atlântico. Ao ler esse livro, entendi ainda mais como eu poderia escrever um texto mais informal e ainda assim bem construído.

Além disso, pude ouvir o *audiobook* de *Nós: o Atlântico em solitário* (2023)² lido pela própria Tamara Klink. Ao ouvir Tamara Klink narrar sobre as suas próprias histórias, pensei em como poderia fazer uma leitura fluida como a dela. O desafio foi exatamente não falar as palavras que eu tinha escrito como se eu tivesse lendo um texto.

Sarah Yakhni afirma que Varda utilizava em suas narrações a “‘proximidade máxima’ em relação ao microfone, o que cria um sentimento de intimidade com a voz, de maneira que nenhuma distância seja percebida entre a voz e os nossos ouvidos.” (p. 97). Projetar a minha voz para ressoar intimidade era outro desafio que tinha.

Ao assistir *Julie, Agosto, Setembro* (2011), curta dirigido por Jarleo Barbosa, pude entrar em contato com a narração em uma ficção. Através das narrações em *off* da personagem Julie, notei com mais clareza a variação de entonação da voz da narradora de acordo com a variação de suas emoções. Em *O Ciúme* procurei variar a entonação da minha voz por exemplo enquanto falava sobre algo de cunho íntimo ou sarcástico.

Um elemento importante na construção da subjetividade da minha narração foi o sotaque. William Guynn (1998, p. 93 apud CHAVES. 2022, p.136) aponta que na narração o sotaque representa mais que uma voz de autoridade, ele representa uma perspectiva de enunciação histórica. Enquanto conto a minha história, por meio do sotaque reforço a minha identidade.

Ao passo que a narração ia se construindo, a estrutura de *O Ciúme* ia se modificando. Enquanto analisa o filme *O Livro de Cabeceira* (1996) de Peter Greenway, Renata Udler Cromberg (200, pág. 153) diz: “A história de uma passagem: a de ser obra do pai para fazer obra, tornar-se autora de sua própria vida de mulher. Pensar uma vida em movimento, que pede para ser escutada com o olho e vista com o ouvido. Apesar de trazer a análise de outro filme, essa fala coube perfeitamente no que queria para a narrativa do meu documentário.

Juntamente com as imagens, a narração serviria para mostrar a minha emancipação diante das ideias do meu pai e a minha construção enquanto mulher emancipada. Minha voz precisava ressoar isso. A narração acabou se tornando uma espécie de roteiro para a direção do filme e também para a montagem. Essa etapa assim como todas as etapas de *O Ciúme* foram se modificando e tomando forma no improvisado.

4. PÓS-PRODUÇÃO

² O *audiobook* estava disponível de forma gratuita no *Spotify*. Podendo antes ser acessado pelo *podcast* da Rádio Companhia, mas infelizmente não está mais disponível.

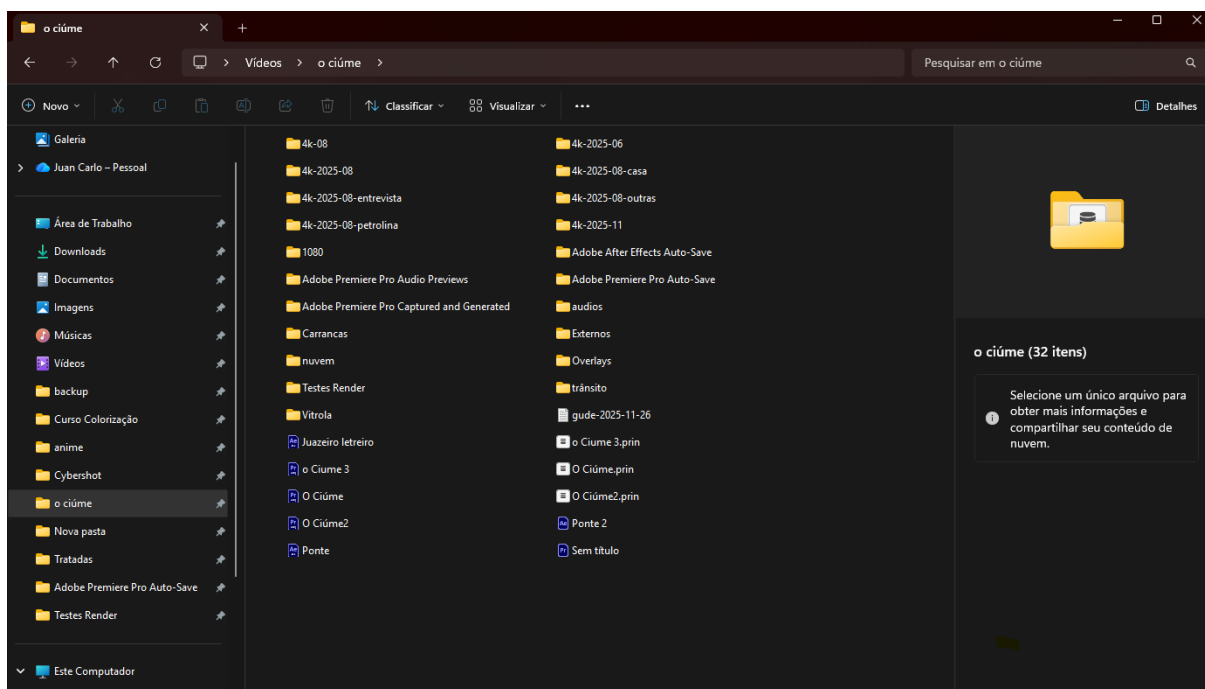
4.1 MONTAGEM

4.1.1. A função de um montador

Nesse projeto, minha função principal foi a de montador, responsável por orquestrar as imagens em movimento para produzir sentidos narrativos e subtextuais. No documentário, porém, o montador atua quase como um segundo roteirista, já que esse tipo de filme raramente possui um roteiro fechado a ser seguido. Muitas vezes, o documentário se constrói e se reconstrói diversas vezes na *timeline* de montagem, exigindo decisões constantes de reorganização e reinterpretação do material.

Além disso, devido ao tamanho reduzido da nossa equipe, assumi também outras funções. Em alguns dias participei diretamente das filmagens, como nas cenas do disco de vinil, chegando inclusive a operar a câmera e servir de *logger* em algumas filmagens. Por fim, fiquei igualmente responsável pela construção sonora do filme, desenvolvendo em paralelo à montagem toda a composição das camadas de áudio e realizando a masterização.

Figura 22 - Organização do Material Bruto

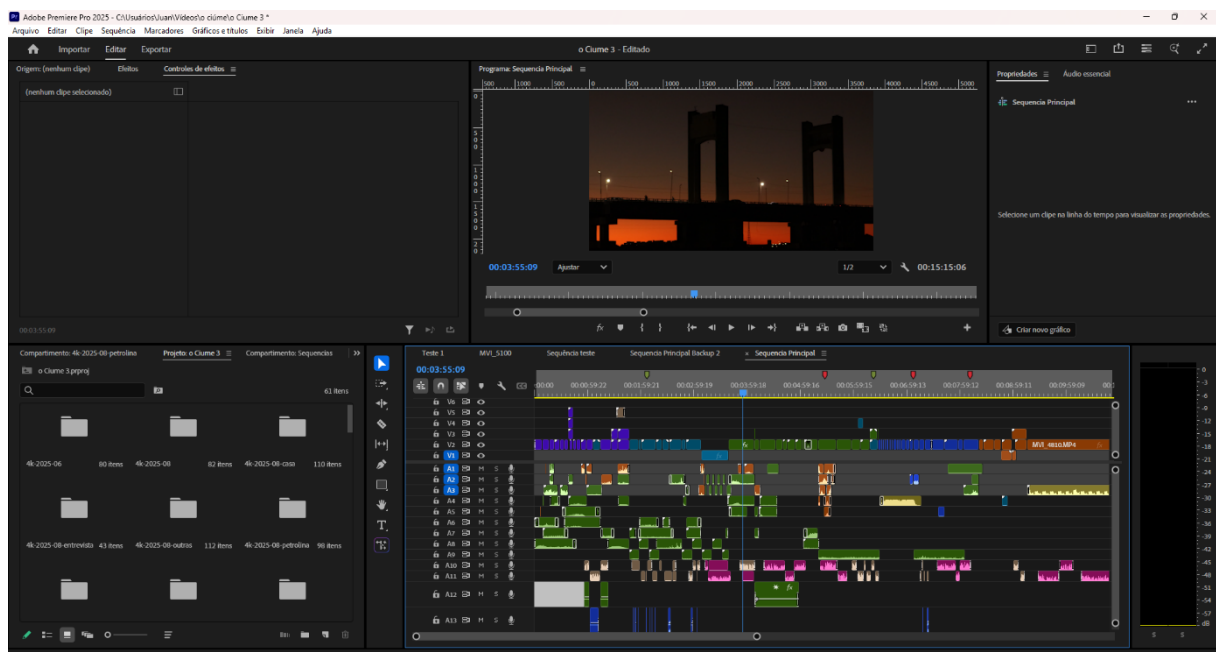


Fonte: Acervo pessoal.

4.1.2 Metodologia de organização e fluxo de montagem

Durante o processo de montagem, utilizei uma metodologia de organização baseada no uso de cores. Os materiais foram separados em vários blocos que funcionavam como pequenos arcos narrativos, e cada arco recebia uma cor específica. O arco inicial, por exemplo, foi identificado com a cor roxa; o seguinte, com a cor azul; e assim por diante. Esse sistema facilitou a visualização macro da estrutura do documentário e permitiu reconhecer rapidamente a função narrativa de cada trecho na timeline, facilitando uma maior maleabilidade do projeto, uma metodologia que funciona de forma semelhante a *post-its*, permitindo organizar e reorganizar os arcos com grande facilidade visual e testar diversas possibilidades narrativas.

Figura 23 – Organização da *timeline*.



Fonte: Acervo pessoal.

Outro recurso fundamental foram as *sequências*, ferramenta do *Adobe Premiere* que possibilita criar múltiplas *timelines* dentro de um mesmo projeto. Essa abordagem permitiu realizar experimentações em tempo real sem comprometer o progresso já estabelecido em outras linhas de montagem, além de aumentar significativamente a organização do processo. Por exemplo, todo o procedimento de decupagem dos vídeos foi realizado em uma sequência específica, enquanto outra sequência era dedicada ao processo de montagem final, proporcionando maior agilidade e clareza no fluxo de trabalho.

Outra ferramenta importante que contribuiu significativamente para o nosso fluxo de trabalho foi o uso de outros *softwares* da *Adobe*. O *Adobe After Effects*, por exemplo,

desempenhou um papel essencial na criação de elementos visuais mais elaborados. A integração rápida entre os programas é possibilitada por uma função chamada *Dynamic Link*, que permite a exportação direta de timelines entre o *Premiere* e o *After Effects* sem qualquer complicação adicional. Esse recurso foi fundamental para a construção de algumas máscaras e sobreposições utilizadas no filme, como no plano dos meninos sentados na orla enquanto a placa de “Juazeiro” aparece ao fundo, presente na sequência inicial do média. Além disso, o *After Effects* continuará sendo utilizado à medida que avançarmos para novas versões do corte final, principalmente caso o documentário seja adequado futuramente a um formato de curta-metragem, por ser um formato de melhor distribuição e absorção no mercado cinematográfico.

4.3 A distância entre mim e o tema

Fui convidado a participar do documentário *O Ciúme* entre o final de 2024 e o começo de 2025, e entrei nesse projeto como quem chega a uma margem pela primeira vez. Eu, Juan Carlo, nunca estive em Juazeiro nem em Petrolina. De ambas as cidades, eu só tinha ouvido falar nas aulas de geografia e nas músicas que citavam o Velho Chico. O rio São Francisco, para mim, existia apenas em mapas, fotografias e no material que Catarina, diretora e amiga, trazia das filmagens. Ainda assim, aceitei o convite rapidamente. Era como se eu tivesse sido chamado para costurar duas margens que eu nunca tinha pisado, dois territórios que se tensionavam diante de mim antes mesmo de eu conhecê-los. Naquele momento, me tornei oficialmente o montador de *O Ciúme*.

Nas primeiras conversas, Catarina ainda tinha uma ideia difusa sobre o que se trataria o documentário, só sabíamos que iríamos falar sobre Juazeiro e Petrolina, algumas semanas mais tarde foi quando batemos o martelo sobre o tema. A relação entre ela e o próprio pai que se espelhava na relação entre Juazeiro e Petrolina. Afeto, conflito, geografia e memória formavam um imaginário. Para me aproximar desse universo que não era meu, comecei a buscar referências, e uma delas foi ouvir repetidas vezes *O Ciúme*, de Caetano Veloso, a qual inspirou o título do documentário e funcionou para mim como uma espécie de bússola poética. Aos poucos, fui entendendo que o rio não separa apenas dois territórios, mas também carrega tensões sociais, políticas e afetivas. Caetano parecia enunciar isso quando cantava: “Sobre toda estrada, sobre toda sala / Paira, monstruosa, a sombra do ciúme.”

Esses versos se tornaram fundamentais para pensar como a montagem poderia materializar um sentimento que existe tanto no espaço quanto no corpo.

Antes mesmo de abrir o primeiro arquivo, eu já estava montando mentalmente. Estudava Montagem I naquele período, e a disciplina ampliou meu entendimento sobre o que significa montar um filme. Enquanto Catarina filmava em Juazeiro, eu assistia às aulas e me perguntava: qual linguagem de montagem esse filme exige? Seria uma montagem discursiva, guiada por depoimentos e explicações? Ou uma montagem de ambiência³, conduzida por sensações, texturas, fluxos, vento, água, silêncio? Talvez ainda uma montagem próxima ao arquivo, às lacunas, aos rastros deixados pela memória.

(Foi nesse momento que as teorias de Bill Nichols e Jean-Louis Comolli começaram a atravessar meu processo. Nichols me lembrava constantemente que “todo filme é um documentário” (2010, p. 26), no sentido de que sempre é uma construção de mundo, e isso incluía minha própria distância do território filmado. Ele também dizia que cada documentário é marcado por uma “voz”, e isso me fez pensar em qual voz emergiria da montagem: a voz da diretora? A do rio? A da tensão entre as cidades?

Comolli, por sua vez, me fazia lembrar que “a todo momento somos obrigados a fazer escolhas e tomar decisões diante da imagem que fazemos ou vemos”⁴. Percebendo isso, entendi que montar também é. Mesmo sem ter estado fisicamente em Juazeiro ou Petrolina, eu tomava posição sobre o material que recebia, sobre a forma de organizar as tensões e afetos que estavam ali. Comolli também dizia que “não se filma nem se vê impunemente” (COMOLLI, 2008, p.30) e eu ampliava essa frase para a sala de edição: não existe inocência no corte. Cada escolha criava sentido, ritmo, política.

Nesse período, dois filmes vistos em sessões do Cineclube Película atravessaram profundamente meu processo: *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda, e *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker. Varda me ensinou sobre um cinema que colhe fragmentos do mundo com ternura e liberdade, e Marker me mostrou como a montagem pode ser um pensamento que viaja, associa, dobra o tempo e o espaço. Esses filmes se tornaram pilares enquanto eu refletia sobre *O Ciúme*, principalmente aquilo que tangia a montagem. Enquanto imaginava possibilidades, a voz de Caetano ainda ressoava: “Tanta gente canta, tanta gente cala.” Com o tempo percebi

³ Os termos “montagem discursiva” e “montagem de ambiência” são formulações minhas, surgidas a partir do modo como interpreto alguns textos de Nichols e Comolli. Em Bill Nichols, especialmente em Introdução ao Documentário, a montagem ligada ao depoimento, à explicação e ao argumento, típica do modo expositivo, me ajudou a pensar no que chamo aqui de montagem discursiva, mais apoiada na fala como eixo que organiza o filme. Já em Comolli, a ênfase dele nas forças sensoriais e materiais do cinema, naquilo que escapa ao controle do discurso, abriu espaço para eu pensar numa montagem mais voltada à ambiência: feita de texturas, respirações, ruídos, fluxos e silêncios. Ou seja, as expressões são minhas, mas nascem da leitura desses autores.

⁴FERNANDES, Fellipe. Jean-Louis Comolli: Os limites do visível. Revista Continente, 2014

que montar é também isso, escolher quem canta e quem cala, quais imagens se chocam, quais se aproximam, quais se recusam.

Assim, antes mesmo de começar a montagem na prática, eu já vivia um embate interno: seguir uma montagem discursiva ou uma montagem de ambiência? Optar pela construção racional de sentidos ou pela textura sensorial do rio? Pelas vozes diretas ou pelos vazios?

No fim, minhas escolhas não se fixaram em um único caminho. Encontrei uma forma que se equilibra entre as duas linguagens: um gesto híbrido, que combina o pensamento discursivo com a respiração da ambiência.

Agora, entendo que ser estranho ao tema não foi um obstáculo, e sim um ponto de partida. A distância me obrigou a respeitar o ritmo das margens, a não falar por elas, mas a montar com elas. Se não caminhei pelas ruas de Juazeiro, caminhei pelos intervalos das imagens. E ali encontrei o meu próprio lugar de pertencimento.

4.4. A primeira reunião

A primeira reunião oficial de montagem aconteceu em 06 de setembro de 2025. Nos encontramos em um dos quiosques da UESB. Catarina levou o notebook dela e começou a me mostrar o material que havia filmado até então. Eram imagens em 1080p registrando o cotidiano em Juazeiro e Petrolina, sobretudo a região da orla entre as duas cidades. Havia planos de dias chuvosos, da circulação de pessoas, e muitas imagens do rio. Lembro que, naquele momento, meu primeiro contato concreto com o território filmado foi através daquela tela pequena e algo naquela visão inicial já sugeria uma tensão entre o ordinário e o poético.

Curiosamente, quase nenhuma daquelas imagens entrou no corte final. Pouco tempo depois, Catarina conseguiu adquirir uma nova câmera que grava em 4K, e o salto de qualidade visual inevitavelmente deslocou o centro do projeto. O filme começou a se constituir com esse segundo bloco de filmagens, mais estável, mais denso, com uma presença mais firme do rio e dos espaços urbanos. Ainda assim, aquele primeiro encontro não foi perdido: ali definimos não apenas o ponto de partida, mas a atmosfera e as intenções que guiariam todo o processo.

Naquele dia, conversamos longamente sobre a possibilidade de o filme assumir uma montagem mais experimental. Lembramos de algumas referências marcantes, entre elas *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, um filme cuja liberdade formal e invenção visual sempre nos inspiraram. Decidimos que certos elementos daquele espírito vanguardista poderiam atravessar *O Ciúme*, não como imitação, mas como gesto de liberdade.

Esse impulso experimental acabou se concretizando principalmente no uso de sobreposições. A sequência vinil parando é o exemplo mais claro disso. Ali, as camadas visuais foram usadas para criar uma textura própria, algo quase tátil e ao mesmo tempo abstrato. A sobreposição permitiu que essa parte do filme ganhasse um caráter estranho, sensorial, que dava conta da singularidade daquele momento, um espaço de travessia tanto literal quanto afetiva. Destacaram-se os modos de mesclagem, multiplicação e luz suave, além de transições cruzadas e aditivas.

Figura 24 e 25 – Cenas utilizando a sobreposição.



Fonte: Frames do filme.

Essa primeira reunião, mesmo com imagens que não sobreviveram ao corte, foi a que estabeleceu o chão do processo: entendemos juntos que *O Ciúme* não seria apenas um filme sobre duas cidades, mas sobre como essas cidades se manifestam através de camadas de memória, de imagem, de rio e de montagem.

4.5. Definição da estrutura narrativa

Entre o dia 6 de setembro e o primeiro dia efetivo de montagem, realizamos outras reuniões, inclusive uma orientação importante com nosso professor e orientador, Glauber Lacerda. Foi nessa conversa que começamos a enxergar com mais nitidez o caminho narrativo que poderíamos seguir a partir do material já gravado. Glauber nos ajudou a organizar as ideias que estavam dispersas. Naquele dia, estruturamos o filme em três atos fundamentais, uma espinha dorsal que nos acompanharia até o corte final.

O primeiro ato partiria de um conflito geográfico e emocional: a justaposição entre Petrolina e Juazeiro e, ao mesmo tempo, entre Catarina e José Carlos, seu pai. A tensão entre

essas duas margens, territoriais e afetivas, funcionaria como o ponto de partida do filme. O segundo ato trataria do afastamento: o processo de crescimento, mudança e diferenciação entre pai e filha, um distanciamento que se inscreve não apenas na vida, mas no rio, na ponte, no espaço urbano. Por fim, o terceiro ato caminharia para um desenlace. A ideia era sugerir que talvez Petrolina não esteja tão distante de Juazeiro quanto parece; afinal, existe uma ponte que liga as duas cidades e, simbolicamente, uma ponte que liga Catarina ao pai.

Apesar disso, algumas dúvidas ainda pairavam sobre nós naquele momento. A principal era: qual seria o dispositivo que dispararia toda a narrativa?

Foi aí que entrei em contato com a reflexão de Patricio Guzmán sobre o documentário como um gesto que precisa de um elemento gerador, algo que organiza o olhar e permite que a memória se articule.

Guzmán trata o dispositivo como um eixo catalisador. “As melhores ideias as mais eficazes são aquelas que costumam se acomodar dentro de um ‘envoltório narrativo’. Também podemos chamá-lo de ‘dispositivo narrativo’” (Guzmán, 2017, p. 31). Uma perspectiva que flertamos durante todo o processo de montagem, apesar de não termos um dispositivo estabelecido, construímos elementos que traçam paralelos com essa ideia. Ele diz que “um país sem documentário é como uma família sem álbum de fotografias”⁵, lembrando que o cinema documental nasce de algo que precisa ser ativado para existir: uma memória, uma ferida, um desejo, uma busca.

A pergunta, então, tornou-se inevitável: o que dispara o desejo do filme? O que colocaria a narrativa em movimento?

A resposta só veio posteriormente, quando percebemos que a própria canção *O Ciúme*, de Caetano Veloso, e a música que lhe dá nome, poderiam funcionar como esse disparador, um paralelo a um dispositivo, ainda que não seja o eixo principal para se classificar como tal. A canção não apenas carregava simbolicamente as tensões entre Juazeiro e Petrolina, mas também dialogava diretamente com a relação entre Catarina e o pai. Era como se a música oferecesse um ponto de partida emocional, geográfico e poético ao mesmo tempo.

Assim, acabamos adotando o próprio disco e a canção *O Ciúme* como disparadores da narrativa, um forte elemento narrativo que reorganiza a memória, convoca o passado e um conflito e nos permite atravessar o rio junto com Catarina, José Carlos e todo o território que se impõe entre eles.

⁵ YÁNEZ, Mauricio *et al.* Entrevista a Patricio Guzmán: Um documentalista filmando y construyendo história. Revista Chilena de Antropología Visual, 2000.

4.6. O primeiro dia de montagem

No dia 29 de setembro, começamos oficialmente a montagem. Desmontei meu computador, empacotei tudo e peguei um *Uber* até a casa de Catarina, onde passei o final de semana inteiro. Logo de início, nos sentamos para ver, pela primeira vez juntos, todo o material bruto. Eram inicialmente 7 pastas, cada uma com algumas dezenas de vídeos, número que mais tarde chegaria a 12 pastas. O conteúdo era extremamente variado: imagens cotidianas na orla, pessoas caminhando, barcos, *jet ski*, registros da travessia de barco entre as cidades e da travessia da ponte, takes mais íntimos dentro da casa dela, detalhes do *LP* do Caetano Veloso, que trazia *O Ciúme*, música que viria a se tornar o disparador conceitual do filme e ainda uma entrevista do pai de Catarina, com cerca de uma hora de duração. Também tive meu primeiro contato com as músicas e captações de áudio que ela havia feito, e antes de qualquer tentativa de montar algo, passamos horas avaliando e discutindo o material, tentando entender por onde começar.

Nesse mesmo dia, surgiu um elemento inesperado que influenciou muito o rumo inicial da montagem: um vídeo chamado *love breaks my bones and I laugh*, do canal Anna Maria Luisa, uma espécie de *vlog* documental com uma montagem experimental, quase lembrando aberturas de novelas dos anos 2000. Ficamos imediatamente fascinados com aquilo, e por um momento quase redesenhamos todo o conceito do nosso filme. Tanto que, no primeiro corte, a abertura de Juazeiro estava repleta de sobreposições, máscaras e movimentos mais soltos, embalados por uma música de batida próxima da MPB, criando um clima leve e colorido, algo que posteriormente abandonamos em busca de um tom mais amadurecido e aterrado, que só seria quebrado pontualmente em trechos estratégicos.

Abri o *Premiere Pro 2025*, programa que decidi usar para montar, e nesses dois primeiros dias senti muita dificuldade para criar conexões sólidas entre as imagens, ainda era tudo muito incipiente. O resultado da sessão foi um corte de menos de três minutos, composto por uma introdução ainda tímida de Juazeiro e sua orla, algumas experimentações envolvendo a Ilha do Fogo, ponto geográfico tão singular entre as duas cidades, e uma primeira tentativa da sequência do *LP*, que naquele momento ainda soava literal, pouco dinâmica e excessivamente “blocada”, algo que mais tarde seria totalmente reorganizado no corpo do documentário. O vídeo praticamente não tinha sons; apenas a música temporária ao fundo e, como a narração que Catarina pretendia gravar ainda não existia, certas lacunas ficavam muito evidentes.

Também nesse dia, Catarina preparou um boletim de áudio com todos os sons captados no *Zoom H1n*, material que mais tarde se tornou essencial para mim quando comecei o trabalho de sonorização. Paralelamente, iniciei uma decupagem manual no meu caderno de anotações: selecionei cerca de cinquenta *takes* que me interessavam, número que depois se expandiu para algo em torno de cem, acompanhados de uma longa decupagem digital onde eu organizava e classificava tudo com maior precisão.

Esses primeiros cortes, seleções e percepções, ainda muito embrionários, acabaram servindo como base para as orientações que tivemos mais tarde com o nosso orientador Glauber Lacerda e com o professor Felipe Gama, encontros que ajudaram a consolidar o caminho narrativo e estético que o filme viria a seguir.

4.7 Outros cortes

Com o passar dos dias, nossas reuniões passaram a acontecer de forma remota. Agora, com os *feedbacks* das orientações e com uma ideia mais sólida na cabeça depois de rever o material bruto várias vezes, percebemos que precisávamos afinar o filme para uma linha narrativa que realmente guiasse o processo. Catarina começou a escrever algumas versões do roteiro enquanto eu buscava organizar imagens que conversassem com essa estrutura. Eu carregava comigo a atmosfera sóbria, efêmera e sensorial que absorvi dos filmes da Varda, mas, ao mesmo tempo, tentava manter uma brasilidade própria do nosso tema, evitando recorrer a imagens externas que não fossem necessárias e ressaltando as características das cidades e do rio como matéria principal.

Em algumas semanas, já tínhamos uma boa parte do documentário em construção. A montagem começa com uma sequência de apresentação de Juazeiro: a imagem de abertura mostrava um painel de *LED* com temperatura e horário, situando imediatamente o espectador naquela Juazeiro quente, praiana, luminosa, quase romântica, a mesma visão idealizada que a personagem de Catarina carrega no início. Seguíamos então com uma pequena montagem da orla e dos arredores, convidando quem assiste a entrar na cidade “maravilhosa” que a protagonista recorda.

O bloco seguinte vinha quebrando um pouco essa leveza. Iniciava com uma imagem escura: uma janela de vitrais colorida em tons opostos, insinuando desde cedo a presença de dualidades e tensões, entretanto posteriormente resolvemos realocar esse take mais pro fim do documentário. Logo depois, surgia uma fotografia de Catarina e seu pai, estabelecendo o

primeiro laço explícito entre os dois planos, o geográfico e o afetivo. A partir daí, entrávamos numa série de planos dentro da casa de Catarina, um espaço mais íntimo, acompanhado de uma narração mais pessoal, convidando o espectador a mergulhar de vez na dimensão emocional da história. Todo esse caminho conduzia ao *LP* de Caetano Veloso.

O *LP* é o ponto de virada. A entrevista com o pai de Catarina começa a entrar no fluxo do filme, e o tom deixa de ser apenas amistoso. Surge então a imagem da ponte, símbolo maior de distância e ligação, tensão e encontro, filmada em um fim de tarde que reforça a transição para uma atmosfera mais noturna e contemplativa. A partir daí estabelecemos um momento de respiro, começamos a introduzir Petrolina.

Petrolina aparece como uma cidade mais beligerante, ritmada, contrastando com a leveza de Juazeiro. Construimos uma sequência que dialoga com as montagens clássicas das sinfonias documentais, trazendo prédios e arranha-céus acelerados ao som de uma música mais marcada, quase industrial. A orla, mais vazia e silenciosa, reforça essa sensação de uma cidade moderna e atravessada por um misto de inveja e ciúme, sentimentos ecoados pelas falas em voz over. Petrolina, nesse ponto, não surge apenas como antagonista geográfica, como também uma paisagem emocional que reverbera os conflitos íntimos do filme.

Em seguida, entramos na dualidade que Petrolina provoca na personagem Catarina. Há um encantamento evidente: a cidade oferece aquilo que Juazeiro, por vezes, não permitia, uma promessa de novidade, modernidade e expansão. As sequências noturnas introduzem uma outra Juazeiro, agora filtrada pelo olhar já contaminado por Petrolina. Ao mesmo tempo que essa nova paisagem urbana produz repulsa, também desperta fascinação. As sobreposições reforçam essa ambiguidade, construindo um diálogo visual entre o novo e o velho, entre o familiar e o desconhecido, preparando o terreno para a sequência central da ponte.

A ponte surge como eixo simbólico e emocional do documentário: uma longa cena crua, aguda e incômoda. É o momento em que o pai de Catarina “põe as cartas na mesa”, e a música inquietante, repetitiva e tensa, amplifica o sentimento de agonia que atravessa o depoimento. Durante esse processo, realizamos diversos experimentos visuais, mas acabamos descartando-os por não encontrarmos soluções que se harmonizassem com a proposta estética geral. Ainda assim, permanecem como possibilidades a serem revisitadas em cortes futuros.

Figura 26 – Frame descartado da sequência da ponte.



Fonte: Acervo pessoal.

A partir da ponte, partimos para o desenlace da trama. A transição se dá por meio da imagem de uma lua cheia, símbolo associado ao feminino, que nos conduz às carrancas, esculturas ribeirinhas que, com seus seios expostos, evocam, ancestralidade e maturação e um possível prelúdio para a personagem de Catarina que revela ter se apaixonado por uma mulher. Essas imagens dialogam diretamente com a jornada da personagem, apontando para um processo de crescimento afetivo e identitário. Em seguida, retomamos a Ilha do Fogo, território entre Juazeiro e Petrolina, que aqui aparece como espaço simbólico de mediação e reflexão.

Por fim, reaparece o *LP Caetano*, que toca no início do filme, funcionando como um dos disparadores narrativos e emocionais. É nesse momento que a protagonista encontra sua voz: a narração final costura uma retrospectiva introspectiva, trazendo passagens mais lúdicas e representativas, como o abrir e fechar da porta de casa, que metaforizam ciclos, escolhas e reconciliações. Essa conclusão amarra a jornada, reforçando a dimensão afetiva que sempre esteve no centro do processo de montagem e da própria existência do filme.

4.2 SONORIZAÇÃO

4.2.1 A Edição de Som

A função de um editor de som é construir, organizar e tratar todos os elementos sonoros de um filme, diálogos, ruídos, ambientes, efeitos e trilha, de modo a criar uma atmosfera coerente com a narrativa e potencializar o impacto emocional das imagens. É responsabilidade do editor limpar e editar os áudios captados, compor camadas sonoras, equilibrar volumes, inserir sons adicionais quando necessário e estruturar o desenho de som que guiará a percepção do espectador. Em síntese, ele, junto com o mixador que cuida da etapa final de criação sonora⁶, transforma o som bruto em experiência estética, contribuindo diretamente para o ritmo, o tom e a imersão do documentário.

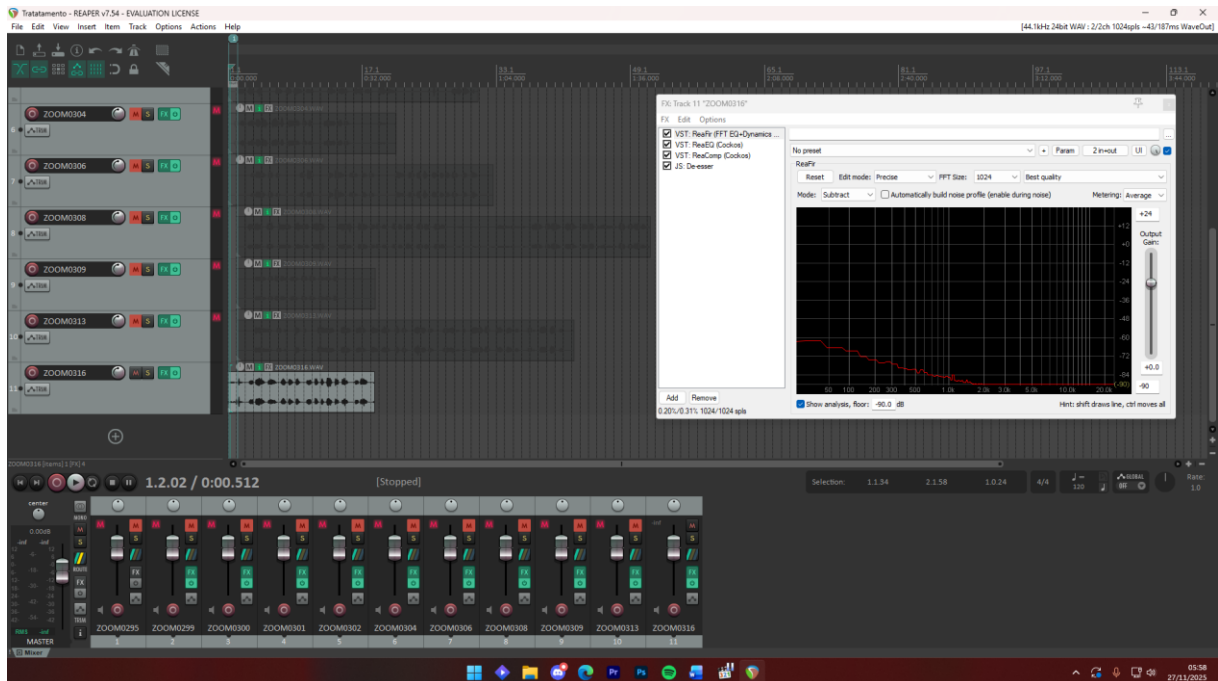
4.2.2 Metodologia e organização da edição sonora

A metodologia adotada para a sonorização seguiu uma lógica muito semelhante à da montagem, já que grande parte do processo ocorreu diretamente no *Adobe Premiere*, ambiente em que o desenho de som se desenvolveu simultaneamente às escolhas imagéticas. Para organizar o fluxo de trabalho, todas as faixas de áudio foram categorizadas por cor, cada cor representando um tipo específico de material sonoro: efeitos sonoros, ambientes, músicas, narração de Catarina e trechos da entrevista com José Carlos. Essa distinção visual permitiu rapidez na navegação pela *timeline* e facilitou o encaixe das camadas sonoras conforme a estrutura narrativa avançava.

Alguns tratamentos específicos foram realizados no *software Reaper*, sobretudo quando era necessário aplicar *plugins* de equalização, redução de ruído, controle de sibilância, entre outras correções. Apesar dessas ferramentas estarem disponíveis e terem sido testadas, até o momento optamos por manter grande parte dos áudios em seus estados mais crus. Essa decisão foi, sobretudo, estética: acreditamos que a rugosidade e a textura sonora original dialogam de forma mais orgânica com a atmosfera do filme, respeitando seus espaços, sua ambiência e a sensorialidade que buscamos construir. Ainda assim, eventuais ajustes ou polimentos podem ser revisados em cortes futuros, caso o desenvolvimento final da narrativa exija.

⁶ É importante salientar que para a versão apresentada na banca, o filme não passou por uma mixagem profissional, o que será feito *a posteriori*.

Figura 27 – Tratamento de sons no *Reaper*



Fonte: Acervo pessoal.

Outro elemento fundamental da metodologia foi o boletim de áudio produzido por Catarina, que serviu como guia para navegar pelos registros sonoros captados durante o processo de filmagem. Somado a isso, houve um cuidado constante na organização das pastas com áudios externos adquiridos de bancos de dados, garantindo que cada som suplementar estivesse devidamente catalogado e facilmente recuperável durante o processo de criação das camadas sonoras. Essa combinação entre organização, método e sensibilidade estética foi essencial para dar solidez ao desenho de som do documentário.

Figura 28 – Boletim de áudio.

AUDIO	DESCRIÇÃO
ZOOM071	Rua de Juazeiro – carros, motos, pessoas, bicicleta
ZOOM072	Rua de Juazeiro – carros, motos, pessoas, bicicleta
ZOOM073	Rua de Juazeiro – carros, motos, pessoas, bicicleta
ZOOM076	Ambiente - Pássaros, moto
ZOOM077	Ambiente - Pássaros, carro
ZOOM078	Ambiente – Pássaros, carro
ZOOM80	Rua – Moto e passos
ZOOM81	Rua – Moto passa em frente e carro
ZOOM82	Orla de Petrolina – Carro, moto, carroça, passos
ZOOM83	Orla Juazeiro – pássaros, água (bem baixa), pessoas, música
ZOOM84	Orla de Juazeiro – vento, barquinha, música
ZOOM85	Orla de Juazeiro – Rio, música ao fundo (
ZOOM86	Orla de Juazeiro – Rio, música ao fundo
ZOOM87	Orla de Juazeiro – música de bar
ZOOM88	Rio, barquinha chegando, pessoas
ZOOM89	Rio, música ao fundo
ZOOM90	Dentro da barquinha, música ao fundo, pessoas entrando, motor ligando
ZOOM91	Motor da barquinha
ZOOM97	Entrevista
ZOOM98	Entrevista
ZOOM99	Rua, pássaros, buzina, carro, pessoas
ZOOM100	Rua, pássaros, buzina, <u>carro moto</u> , pessoas
ZOOM104	Pássaro, rede
ZOOM105	Água
ZOOM106	Água, buzina, pessoas
ZOOM107	
ZOOM109	
ZOOM110	
ZOOM111	Isqueiro
ZOOM112	Isqueiro, cachorro latindo
ZOOM113	Fósforo acendendo
ZOOM114	Fósforo acendendo e queimando
ZOOM116	Fósforo acendendo e queimando, cachorro
ZOOM117	Fósforo acendendo e queimando, cachorro
ZOOM118	Fósforo acendendo e queimando e apagando

Fonte: Acervo pessoal.

4.2.3 Processo geral de sonorização

A sonorização foi iniciada relativamente tarde no processo de pós-produção, já que antes precisávamos gravar as narrações que, junto com os recortes da entrevista, formariam o fio narrativo do documentário. Essas gravações nos permitiram estabilizar a estrutura dramática e com isso ajustar partes da montagem que ainda estavam soltas ou pouco definidas.

Todo o procedimento foi conduzido com bastante meticulosidade, especialmente no tratamento de cada fala. O objetivo era alcançar uniformidade sonora sem cair na redundância entre imagem e narração, buscávamos sempre que a imagem complementasse o que era dito sem tantas repetições. O alinhamento das falas atravessou vários dias e combinou sessões presenciais na casa de Catarina com reuniões remotas, organizadas via *Google Meet* ou *Discord*.

4.2.4 Construção de camadas sonoras

Com as vozes estruturadas na timeline, iniciou-se a etapa mais complexa do projeto: compor camadas de ambiências e efeitos sonoros que refletissem o clima emocional desejado. Uma das principais referências foi o documentário *Acidente* (2006), cuja sonorização é assinada pelo grupo O Grivo, que trabalha com música experimental e com uma escuta sensível e atenta aos ruídos, muitas vezes sons não convencionais no cinema narrativo. Essa estética inspirou nossa abordagem, mesmo que em nosso filme a voz permaneça sempre como o primeiro plano sonoro.

Nesse ponto vale citar Michel Chion, que discute como, no cinema, a voz assume frequentemente uma posição de centralidade perceptiva, funcionando como eixo que organiza a escuta do espectador. É ele quem afirma que

[...] no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento. (Chion, 2011, p. 13)

Em *O Ciúme*, a voz de Catarina segue o padrão vococêntrico, muito comum em documentários performáticos, ocupando o topo pirâmide da trilha sonora.

4.2.5 Experimentações sonoras e temáticas

Em diversos momentos trabalhamos com sons dissidentes da imagem, especialmente durante pausas, respiros ou silêncios da narração. Essas camadas experimentais foram

atravessadas por um tema central: a água. O rio, como metáfora de travessia, separação, fluxo, transformação e introspecção, guiou parte do desenho de som. Assim, pequenas texturas, ruídos líquidos, ressonâncias graves e elementos atmosféricos foram incorporados em diferentes momentos da narrativa.

Além das ambiências, a música também foi estruturante. Diversas faixas aparecem como *background*, outras funcionam como sequências musicais síncronas às imagens ou às falas. Um exemplo marcante é a cena do vinil parando: utilizamos como base o ruído da vitrola rodando sem disco, um som áspero, que lembrava água corrente, sobre o qual sobrepusemos ruídos de vinil desacelerando, criando uma textura híbrida entre materialidade e fluxo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *O Ciúme* é uma obra marcada pela experimentação. Aqui como diz Gúzman (2012, p. 30) “o projeto muda, se modifica, se constrói e destrói ao mesmo tempo.”. Quando nos unimos para fazer esse média-metragem, começamos de uma ideia solta. Não tínhamos um roteiro. Filmamos e montamos o filme sem saber ao certo onde tudo isso ia dar. O filme se destruiu e se construiu constantemente.

Devido ao nosso empenho diante das etapas de produção descritas nesse memorial, o nosso documentário pôde se concretizar como trabalho de conclusão de curso. E mesmo assim não pretendemos que *O Ciúme* pare por aqui. Chegamos ao fim de uma etapa importante para nós, mas não chegamos ao fim definitivo de *O Ciúme*.

Pretendemos ainda encontrar melhores soluções visuais, narrativas e sonoras. Mas entendemos que o nosso empenho nos levou a produzir um documentário bem feito. E que ao falar de duas cidades opostas, falamos da relação entre pai e filha, falamos das contradições do mundo, falamos da importância do amadurecimento, falamos de ódio, de amor, de silêncio e de música. Assim como falamos de coisas inomináveis, coisas que só são entendidas quando sentidas.

Na produção desse documentário levamos a sério a frase “a vida tomada de surpresa”⁷ de Dziga Vertov a quem tanto admiramos enquanto documentarista. Com influências vertovianas e vanguardistas, *O Ciúme* foi feito – e está sendo feito – valendo-se do uso mais singelo da liberdade.

⁷ Tradução trazida por Luiz Felipe Labaki.

6. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHAVES, Renan Paiva. **A formação do som do documentário**: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador. Campinas, SP: [s.n.], 2022.

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

FERNANDES, Fellipe. Jean-Louis Comolli: Os limites do visível. **Revista Continente**, 2014. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/157/jean-louis-comolli--os-limites-do-visivel>. Acesso em: 24 nov. 2025.

COMOLLI, Jean-Louis. O desaparecimento: Disneyland, monvieuxpays natal, de Arnaud des Pallières. In _____. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CROMBERG, Renata Udler. Tornar-se autora. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 149-183.

ERNNAUX, Annie. **A vergonha**. São Paulo: Fósforo, 2022.

KLINK, Tamara. **Nós**: O Atlântico em solitário. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

LUIZ, Rogério Luiz Silva de. **Memória e criação na direção de fotografia audiovisual**. Rio de Janeiro: Cinemas e Educações, 2023.

GUZMÁN, Patricio *et al.* **Filmar o que não se vê**: Um modo de fazer documentários. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema**: da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios de Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. São Paulo: Fapesp, 2014.

YÁNEZ, Mauricio *et al.* Entrevista a Patricio Guzmán: Um documentalista filmando y construyendo história. **Revista Chilena de Antropología Visual**, 2000. Disponível em: https://www.rchav.cl/2004_4_ent02_yanez.html. Acesso em: 24 nov. 2025.

FILMOGRAFIA

ACIDENTE. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato. Produção: Cinco Em Ponto e Teia Films, 2006.

DAGUERREÓTIPOS. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris, 1975.

ENTRECIDADES: um passeio pelos patrimônios históricos e culturais entre Petrolina e Juazeiro. Direção: Joedson Silva. Produção: NU7, 2021.

JUAZEIRO. Direção: Oscar Santana. Produção: Sani Filmes, 1967.

JULIE, Agosto, Setembro. Direção: Jarleo Barbosa, Produção: Panaceia Filmes, 2011.

LOVE breaks my bones and I laugh. [S. l.: s. n.], 2025. 1 vídeo (12min) Publicado pelo canal Anna Maria Luisa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_cfmTVzyzPg&t=92s. Acesso em: 21 de Novembro de 2025.

CARRANCA com peito (Temporada 2, ep. 1). Natureza forte. Direção: Fernando Pereira. Produção: WW Filmes, 2018.

O FUTEBOL. Direção: Sergio Oksman. Produção: Canal Brasil, DOK Films e TVE, 2015.

O HOMEM com a câmera. Direção: Dziga Vertov. Produção: VUFKU, 1929.

OS CATADORES e eu. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris, 2000.

SANS soleil. Direção: Chris Marker. Produção: Argos films, 1983.

TRAVESSIAS: memórias e histórias das barquinhas. Direção: Cleriton F. Alves. Produção: NU7, 2021.

TIO Yanco. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné-Tamaris, 1967.

MÚSICAS

JUAZEIRO E PETROLINA. Intérprete: Jorge de Altinho. *In*: 20 super sucessos: Jorge de Altinho.

O CIÚME. Intérprete: Caetano Veloso. *in*: Caetano.

ANEXO I – Fotos da entrevista



ANEXO II – Transcrição da narração

Ato 1 - Introdução

A minha cidade tem o mesmo sol, o mesmo sotaque e o mesmo rio que outra cidade. O meu território tem divisas assim como qualquer outro, mas posso imaginar quando essas divisas não existiam e, ao invés de duas cidades, aqui já foi um lugar só.

Na minha terra, muitos cantores olharam para o rio, compuseram canções e se tornaram, além de cantores, poetas.

(Intervalo na narração)

Eu nasci na Bahia, em Juazeiro. E assim como eu, aqui nasceram Luís Galvão, João Gilberto, Josyara e Ivete Sangalo.

Lembro de meu pai contar com orgulho da primeira vez que viu Ivete Sangalo se apresentar. No intervalo de um show, Ivete, ainda nova e desconhecida, subiu ao palco, pegou o violão e começou a cantar. Meu pai disse com convicção "Essa daí vai ser famosa" Cresci acreditando nas histórias do meu pai.

Nasci em 1º de abril de 1997. Meu pai ligou para minhas tias avisando do meu nascimento. Elas não foram me visitar. Naquele dia ninguém acreditou nele.

(Intervalo na narração)

Quando eu era criança, meu pai me colocava pra dormir com música. Quando eu era adolescente, ele me acordava com música. Eventualmente, eu aprendi a gostar das mesmas músicas que ele.

(Aguilha sobre o disco rodando)

PAI: 02:52 a 03:22 *Do outro lado do rio tem uma cidade que na minha mocidade eu visitava todo dia, atravessava a ponte ai que alegria, chegava em Juazeiro, Juazeiro da Bahia. Eu gosto de Juazeiro e adoro Petrolina, eu gosto de Juazeiro e adoro Petrolina. Mas eu cantava e canto assim: eu gosto de Juazeiro e vá pra porra Petrolina.*

Por muito tempo era isso que ouvia do meu pai. Via a grande admiração com que as pessoas riam e se encantavam pelos absurdos ditos por ele. Quis então também ser admirada ao falar absurdos. Me tornei bairrista assim como ele.

(imagem da ponte)

Ato 2 - Juazeiro versus Petrolina/distâncias

PAI: 21:48 a 22:45 *Que maravilhoso esse rio! Além de nos trazer riqueza e tudo, ele separou as duas cidades. Isso é bárbaro, isso é maravilhoso. Como é que vem um rio pra separar essas duas coisas? Eu ficava assim sempre apaixonado cada vez mais pelo rio todo dia por essa possibilidade. [...] Aquilo que o rio separou a ponte vem e junta, não une, junta. Aproxima. É tanto que era o palco das brigas da gente, que eram sempre as cabeceiras da ponte. Essa ponte tentando unir também provocou muita briga entre a gente.*

(começar com a fala sobre "paus e pedras na subida da ponte" e a fala sobre como ele aprendeu a ser bairrista com minha vó.)

(Pai falando da cultura e da música)

O bairrismo se tornou coisa de família: minha avó passou pro meu pai e ele passou pra mim.

Nunca pertenci, como meu pai, à periferia. Meus primeiros contatos com a cidade de Petrolina foram por causa do *Shopping*. Porque era lá que ficava o cinema. Por anos, esse foi meu único trajeto em Petrolina. Depois foram incluídas no meu roteiro: faculdade particular de Direito e condomínios de amigos. Tudo me fazia ver Petrolina como uma cidade elitizada e soberba.

Ficava envergonhada quando ouvia dos petrolinenses que Juazeiro era caótica, barulhenta, não tinha uma boa estrutura, nem iluminação e o trânsito era ruim. Tentava me defender dizendo que os juazeirenses eram mais divertidos, nosso carnaval era melhor e a vista da orla da cidade era mais bonita.

Mas nunca vou me esquecer que uma amiga uma vez me disse que a vista da orla de Juazeiro só era bonita porque dava pra ver Petrolina.

(procurar fala de pai falando sobre o desenvolvimento de petrolina/ o ciúme da outra cidade/ música o ciúme)

(vários prédios passando)

De Petrolina, vejo Juazeiro. Através das baronesas, vejo os poucos prédios da minha cidade. É estranho ver Juazeiro de longe.

Parece que Juazeiro parou no tempo.

Como duas coisas tão próximas podem ser tão distantes?

PONTE PASSANDO + MUSICA ESTRANHA)

mais falas do meu pai dizendo sobre a distância entre nós dois)

PAI: em todos os lugares que eu ia eu levava você...

PAI: 30:48 a A pessoa mais próxima sua você ofende, quando você tiver raiva, você tiver ódio, quando você não gostar de alguma coisa, ofende aquela pessoa. [...] Só que é ruim isso.

Ato 3

("Cada vez mais que você foi se tornando mulher...")
(trazer imagens sobre beleza, feminilidade)25:50

Antigamente, na juventude do meu pai, se relacionar com alguém de Petrolina sendo de Juazeiro era considerado um tabu. Se relacionar com alguém do mesmo sexo também. Foi assim que, contradizendo as convicções do tempo dele, eu me apaixonei por uma petrolinense.

Entrei na água e meu corpo de mulher estava em outro estado. Passei a enxergar uma Petrolina diferente. Conheci novos bairros, novas ruas e ritmos. Dancei maracatu, manguebeat e frevo como uma boa pernambucana. Gostei e me apaixonei por aquela cultura.

Em 10 minutos pra sair da Bahia e ir pra Pernambuco. A ilha do fogo fica no meio. Há muitas dúvidas se a ilha pertence a Petrolina ou a Juazeiro. Mas a gente se habituou a dizer que a ilha do fogo é do povo.

Não acho que estar no meio seja a melhor solução. Não tenho como e não quero tirar Juazeiro de dentro de mim. Mas quando estou em Petrolina não me sinto mais estrangeira. Vejo as diferenças entre as duas cidades e quero atravessá-las.

(voltar para um ambiente mais interior, trazer imagens que remetem ao disco [inclusive explicitar a letra de o ciúme do disco] para então abrir o disco e finalizar com o letreiro "O Ciúme" e foto)

Ser bairrista foi mais uma das falhas que cometi ao tentar ser parecida com meu pai. Considero ele o melhor pai que eu poderia ter. Mas existe um momento de diferenciação. O medo da perda da filha, a falta de controle sobre algo que era seu. Entrar no rio e sumir de vista.

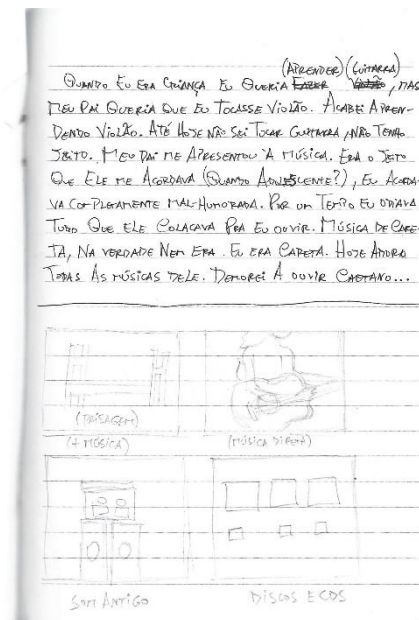
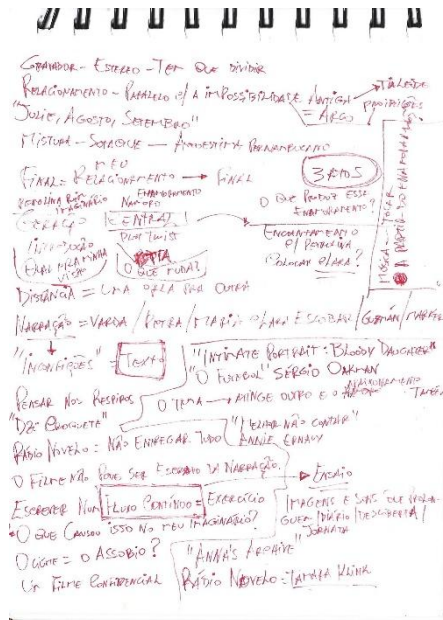
Ter a sabedoria pra entender quando termina o outro e começa você.

Entre Petrolina e Juazeiro, aprendi com meu pai a ser eu.

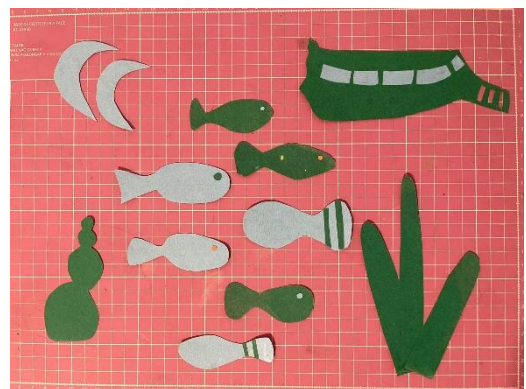
(Imagem do disco e depois foto minha e pai)

FIM

ANEXO III – Rascunhos



ANEXO IV – Recortes



ANEXO IV – Fotos do montador

