

Curso Superior do Audiovisual
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão
Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

Considerações estéticas e narrativas acerca de
Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte

Daniel Luís da Costa Cabrel
Nº USP: 8544078

São Paulo, SP
Fevereiro de 2021

Daniel Luís da Costa Cabrel

Considerações estéticas e narrativas acerca de
Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de São Paulo
para o encerramento do curso superior do
Audiovisual, sob orientação da
Prof.^a Dra. Esther Império Hamburger

São Paulo, SP
Fevereiro de 2021

Resumo

Esta análise, acompanhada de considerações estéticas e narrativas, se detém às primeiras versões do filme *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*, realizado pelo autor com sua avó e suas duas tias, as três moradoras da casa construída pelo avô, falecido. A família migrou da cidade de Itapetim, Pernambuco e de lá para São Paulo nos anos 1960. Esse texto é parte integrante do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso Superior do Audiovisual na ECA, USP. São apresentados uma introdução com as experiências no curso em questão e com questões sobre o trabalho que podem contribuir para expandir seu formato atual para a realização de mais três curtas, o desenvolvimento do projeto tal qual no formato atual de curta-metragem em 24 minutos e uma análise cena a cena acerca dos aspectos simbólicos e narrativos mais gerais presentes no filme.

Palavras-chave: 1. documentário; 2. curta-metragem; 3. análise estética

Introdução: da teoria à prática

Após oito anos de graduação – oito anos permeados por longos intervalos –, apresento o trabalho de conclusão do Curso Superior do Audiovisual. Realizado ao longo dos últimos nove meses, este trabalho é parte de um desenvolvimento que completa, hoje, alguns anos desde sua primeira concepção: o simples desejo de registrar e preservar as memórias de minha avó materna, Maria Assunção Alves da Costa. Ao longo dos seus 88 anos, sua trajetória é entrelaçada pelas muitas mudanças sociais e políticas ocorridas no Brasil, dentre elas, o êxodo rural e as grandes migrações nordestinas para o sudeste do país. Apesar dos aspectos históricos mais notáveis, não se limita aí a experiência de sua vida. Diversos outros temas, contemporâneos ou não, em voga nas discussões ou mais esquecidos, também atravessaram sua vida, como as mudanças do lugar da mulher na sociedade, a formação de uma população urbana empobrecida em larga escala e a adesão ao pentecostalismo como fenômeno de massa.

A minha experiência formal da graduação, formal no sentido de disciplinas matriculadas e acompanhamento de seus programas, foi voltada principalmente para o estudo teórico do Audiovisual. De modo que fiz todas as disciplinas chamadas teóricas oferecidas à época de meu ingresso. Participei de pouquíssimos projetos práticos oferecidos à turma: durante o exercício do rodízio de funções estávamos em greve estudantil, porém, posteriormente, editei um dos curtas (*A menina esburacada*, 2014) como projeto avulso e integrei a edição de um dos documentários da disciplina de Documentário oferecida à minha turma.

A maior participação prática efetiva desses anos se deu tanto nos exercícios quanto nos TCCs de turmas anteriores à minha. Nesse sentido, destaco os TCCs de Bruna Mass, *Sentinela*, uma videoinstalação imersiva que produzimos juntos. Assim como o documentário *Outras*, de Ana Julia Travia, que também produzi junto de Fernando Esposito. Essas atividades paralelas dentro do currículo legaram a mim ideias gerais de estruturação de projetos, fases, profissionais e tarefas envolvidas. Os trabalhos mencionados foram fundamentais para que eu compreendesse a noção de todo em um projeto audiovisual, seja um curta, documentário ou um projeto mais diverso como uma campanha de comunicação ou videoinstalação. De certa forma, durante o trajeto do curso, sempre fui bastante independente no que diz respeito à formação curricular, seja na seleção das disciplinas ou nas experiências extracurriculares.

Acrescidas a essas experiências da universidade, mais duas práticas de estágios foram importantes para distinguir quais caminhos eu poderia seguir. O primeiro deles foi um estágio de

produção no último longa-metragem de Hector Babenco, *Meu Amigo Hindu*, entre 2014 e 2015 – trabalhar com cinema em uma produção de grande escala e tida como uma clássica brasileira no sentido da estrutura de produção. Apesar das diversas experiências e aprendizados positivos que contabilizei ali, o nível de segmentação das equipes, que se achavam estritamente compartimentadas, causava grande frustração em mim. A impressão obtida a partir daquele projeto, era a de que se eu trabalhasse com cinema teria que exercer contínua e intensamente uma mesma função alienada das demais. E claro, mesmo tendo um processo criativo envolvido em todas as áreas, aquela participação estava bem longe de um processo posterior, de pensar determinado projeto em sua completude.

O meu segundo estágio foi no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), como integrante da equipe de Comunicação e Marketing, no cargo de responsável por fotografia e vídeo. Essa experiência foi muito relevante para o aperfeiçoamento de aspectos técnicos, tais como a captação de imagens e sons. Como, à época, eu ainda não havia me lançado à porção mais prática e técnica da graduação, boa parte desses aspectos tive que aprender na prática, no dia a dia do trabalho de estágio. Ali, tive uma experiência bastante ampla e, dentro dos limites institucionais, bastante livre também. Isso me permitiu desenvolver uma série de atributos técnicos que abriram mais possibilidades de encaminhamento de uma linguagem própria, através dos meios que eu possuía até o momento.

É a partir desse conjunto de experiências que me senti apto para realizar, mais tarde, um projeto prático que envolvesse também a realização de um projeto pessoal, a partir disso nasceu o *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*. Aqui, é preciso ponderar, o projeto entregue e avaliado não se encontra em seu estágio final, mas sim no processo de montagem, e já assumiu diferentes formatos, como de curta-metragem, longa-metragem e uma possível trilogia de curtas. A contribuição da banca será relevante para a finalização e definição de possíveis novos formatos a partir do mesmo material

Formulação do projeto: *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*

A primeira vez que surgiu a ideia de filmar com a minha avó foi em 2014 enquanto cursava a disciplina Toponímia Geral e do Brasil, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. A disciplina de Toponímia, que se presta ao estudo do nome das localidades, exigia um trabalho final que abarcava de forma muito livre qualquer tema que tivesse uma relação toponímica. Na época, lembro de estar muito interessado pela formação da cidade de São Paulo. Menos pela clássica formação jesuítica colonial relacionada à implantação do Colégio, mais pelo movimento de expansão e consolidação desse território como metrópole nacional, entre o final do século XIX e durante as primeiras décadas do XX, quando a cidade começa a ultrapassar suas bordas centrais, do núcleo histórico, praticamente inalterado por três séculos, modificando os espaços periféricos. A velocidade e a intensidade das transformações pelas quais a capital passou durante algumas poucas décadas foram, provavelmente, as mais intensas de sua história e, logo nas décadas subsequentes, o território refletiria essas mudanças, adotando, dentre outras alterações, um ritmo descontrolado de crescimento, que influencia suas dinâmicas até a atualidade.

Uma das consequências diretas do crescimento descontrolado foi uma política de expansão horizontal ilimitada, tal qual descrita por Raquel Rolnik, em seu livro *Territórios em conflito – São Paulo: espaço, história e política*:

A expansão horizontal ilimitada, concepção coerente com o modelo radioconcêntrico de sistema viário proposto pelo plano de Prestes Maia, viabilizou o lançamento de loteamentos em periferias distantes. A autoconstrução em lotes próprios era, por sua vez, a resposta, do ponto de vista da economia imobiliária, à crise de moradia, uma vez que permitia a trabalhadores de baixa renda comprar um pedaço de terra a prestação, em um loteamento distante, e construir pouco a pouco sua moradia, ao ritmo de sua capacidade de poupança e do emprego do tempo e esforço familiar no trabalho de construção. Dessa forma, viabilizava-se um aumento da oferta de moradia, em um quadro de baixos salários. Esse modelo se expande inclusive na escala metropolitana, contribuindo para viabilizar a instalação de indústrias multinacionais de bens modernos, como automóveis e eletrodomésticos, na medida em que a autoconstrução em loteamentos periféricos permite a manutenção de salários deprimidos, que jamais incorporaram o custo da moradia.

Esta citação sintética e didática expõe o processo de habitação pelo qual passaram milhões de famílias, e que não fogem à exceção tanto minha família materna, quanto a paterna: a primeira vinda em um dos primeiros grandes fluxos de migração nordestinos para o sudeste, enquanto a segunda de paulistas interioranos empobrecidos itinerantes vindos de regiões rurais; ambas

inseridas no contexto do êxodo rural e das transformações do trabalho, passando de força de trabalho relacionada ao setor primário e à subsistência, aos setores secundário e terciário integrados à dinâmica urbana, ainda que situados às franjas territoriais da malha urbana, não somente do ponto de vista geográfico, mas também do acesso e usufruto dos bens proporcionados por tal dinâmica.

É durante o processo de expansão horizontal ilimitada que se dá a chegada de minha família materna à São Paulo, em 1953, mais especificamente à Zona Norte da cidade, entre os distritos da Casa Verde e Cachoeirinha. Após alguns anos, estabelecem-se na Vila Santa Maria, ainda na mesma região ao norte da capital. Por coincidência, a rua em que eles começam o processo de autoconstrução da casa, como citado por Raquel Rolnik, é chamada Guarabira, mesmo nome do município paraibano de origem da minha bisavó, mãe de minha avó. À época, imaginei que esse topônimo pudesse ter alguma relação originária com os povos indígenas que habitavam São Paulo e legaram em diversos pontos os seus topônimos (Anhembi, Anhangabaú, Pacaembu, Avandava, entre outras dezenas de nomes são alguns dos exemplos dessa presença). Apesar de não haver me aprofundado nessa hipótese, dificilmente ela se confirmaria. Além de não haver registros sólidos de ocupação indígena recorrente na região, como seria o caso de aldeias ali estabelecidas, aquele pequeno trecho de rua não era um acidente geográfico maior, como um rio, córrego, monte ou mesmo um caminho que ligava uma região à outra, e também não constava nos mapas mais antigos a existência desse nome ou qualquer correlato a ele. Uma consequência do processo de expansão horizontal ilimitada é a criação, em poucas décadas, de muitos novos bairros, vilas e milhares de logradouros, que, muitas vezes, teve um processo de nomeação quase automático. Sem passar por longas justificativas ou disputas, os nomes eram apresentados e aprovados pela Câmara Municipal, em muitas ocasiões até em listagens de dezenas de logradouros com elementos comuns, como nomes de plantas, pintores, cidades, entre outros exemplos. Apesar de não haver registros nos bancos de dados online da Câmara Municipal e nem no portal “Dicionário de Ruas” da Prefeitura de São Paulo, não deve ter sido diferente com a rua Guarabira, muito possivelmente tratando-se de uma homenagem ao município homônimo paraibano.

De todo modo, antes de chegar à reflexão exposta, eu contava com a hipótese da possibilidade de origem autóctone do termo, ao que surgiu a ideia de fazer entrevistar minha avó em vídeo e tentar resgatar a partir da conversa qualquer informação relevante que contribuísse para reforçar minha hipótese, dado que minha avó seria provavelmente uma das primeiras e a mais velha moradora da rua. Infelizmente, as informações que minha avó forneceu não eram suficientes para qualquer reforço da hipótese. Entretanto, a entrevista foi proveitosa em outros aspectos, ao ponto de ela contar histórias sobre sua vida que nada tinham relação com o intuito inicial, mas que

apresentavam uma grande riqueza de detalhes e particularidades importantes daquelas narrativas. Como a história de que minha bisavó (mãe de minha avó) protegeu seus filhos com uma espingarda de um ladrão na sua casa ou então de como as mulheres da casa (minha avó e suas irmãs) trabalharam sozinhas na roça quando a seca do início dos anos 1940 tomou conta do Nordeste.

Então, eu continuei a filmar e essa entrevista rendeu em torno de 40 minutos. Lembro daquilo já despertar em mim, na época, em 2014, o alerta da necessidade de registro de seu relato, dado que ninguém mais que compartilhava daquelas lembranças estava vivo.

Nos anos seguintes, realizei uma série de conversas com a minha avó em gravações de áudio, que devem ter a duração total de algumas dezenas de horas. Várias das histórias são repetidas, quase sempre sobre o “Norte” (como ela se referia à região Nordeste). Esse exercício se torna tão recorrente que passa a ser quase automático nas visitas que eu fazia a ela: passou a me contar as antigas histórias sem que eu houvesse sequer pedido.

Surge então o desejo de criar uma série de pílulas, vídeos de curta duração (aproximadamente 1 minuto) dedicados às redes sociais, mais especificamente ao Facebook e ao Instagram. Essas pílulas contariam não só com os relatos de minha avó, mas também com temas como o cotidiano de minhas tias que moravam com ela, Salete e Carmelita, e de meu falecido avô, Honofre, pintor e ativo participante da construção da metrópole. Apesar da ideia, esse projeto fica arquivado, dado que as prioridades profissionais e acadêmicas, daquele momento, me levavam a outra direção.

No final de 2019, ao reassistir *Central do Brasil* (1998), lembro de ficar bastante comovido com toda a relação imagética criada para representar um Nordeste que, em muitos aspectos, assemelhava-se a um Nordeste de décadas atrás, e que dialogava muito com a minha construção imaginária da região a partir das histórias da minha avó. Na cena final, quando a protagonista, professora Dora, deixa o menino Josué na casa de seus irmãos e volta para o Rio de Janeiro em um ônibus e escreve uma carta a ele, em que diz o seguinte: “No dia em que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo”, foi ali que tive uma relação pessoal muito forte e comovida pela fala, passando a dar uma grande atenção ao “retratinho”, ou seja, ao registro que eles tinham feito anteriormente. Nesse momento, me senti extremamente impelido ao realizar o registro de minha avó, dado que sua idade já estava bastante avançada.

¹Link para o curta-metragem “O que lembro, tenho”: https://www.youtube.com/watch?v=08g34OK_Xj8

Somando-se a isso, ainda reverberava muito em mim o curta-metragem do diretor alagoano Rafael Barbosa, *O que lembro, tenho*¹ (2012). Tive contato pela primeira vez com o curta na SAV (Semana do Audiovisual, organizada pelos estudantes do departamento) de 2013. Dentre as mostras preparadas pelos estudantes, havia uma que selecionou curtas de todo o país. O filme mostra a íntima relação entre uma idosa, Maria, portadora de uma doença que a deixa senil, e a filha, Joana, sobretudo a partir dos acontecimentos cotidianos da vida da idosa, que alterna entre a realidade do momento presente e as lembranças de um passado distante. A exploração de uma relação íntima conjugada com as lembranças vivas de um passado distante, alternando temporalidades, é algo que sempre me interessou.

Também gostaria de reforçar aqui o impacto positivo que programações como essas geram na formação dos estudantes durante a graduação, muitas vezes apontando caminhos, influenciando debates e despertando interesses inéditos entre os participantes.

Quando a ideia de registro é retomada, tenho como orientação narrativa criar um curta-metragem com duas linhas paralelas principais: as trajetórias pessoais dos personagens e as influências e interferências de movimentos históricos relevantes em suas vidas – por exemplo, o getulismo, o golpe militar de 1964, mas sobretudo as levas migratórias do Nordeste para o Sudeste do país. Essa junção entre vida pessoal e caminhos influenciados pelo contexto histórico se mostrava rica em vários contextos. Foi durante esse período, por exemplo, que descobri que meu avô havia trabalhado na companhia Monções de Artacho Jurado, na construção de diversos edifícios que são considerados ícones modernistas da cidade. Essa abordagem que mescla acontecimentos pessoais e acontecimentos da ordem histórica-nacional me animavam pela riqueza narrativa que se poderia extrair dessas comparações, entre o ir e vir das esferas pública e privada. No entanto, era dado para mim que, se houvesse uma carga narrativa significativa voltada à história no sentido mais coletivo, ela seria integrada sobretudo após a filmagem *in loco*, durante a edição, por meio da inserção de imagens (fotografias e anúncios) e narrações sobre as cenas. Posteriormente, essa ideia do paralelismo histórico foi descartada, não por avaliá-la negativa, mas porque as narrativas pessoais demandavam uma atenção tão grande que o paralelismo ficaria desproporcional: o contexto histórico tomaria uma forma secundária na narrativa, de informação anedótica, talvez até muito pouco voltada à reflexão que certos fatos demandariam e que simplesmente não conseguiriam se desenvolver, dado que, mais uma vez, a demanda por desenvolver o lado pessoal das personagens iria prevalecer. É importante ressaltar que nesse momento eu não tinha nenhuma noção de que o

projeto previsto teria uma produção de material tão extensa; até então, eu planejava um curta com duração máxima de 25 minutos, mas parecia impossível a incorporação de diversos fatos históricos interligados aos relatos pessoais numa análise mais aprofundada e numa duração tão curta quanto essa. Dada essa limitação, comecei a desenvolver tópicos gerais que deveriam ser explorados no campo da narrativa e da estética, principalmente relacionados às personagens, foram eles:

- O cotidiano de minha avó e minhas tias: o dia a dia, as tarefas e os horários eram praticamente iguais e repetidos – ainda que às vezes isso acontecesse de forma caótica –, o que criava um quadro homogêneo sobre o que era o cotidiano daquela casa;
- As lembranças de minha avó;
- Os afazeres de Tia Carmelita: terceira filha de minha avó que ficou até os 15 anos em Pernambuco, não veio junto de minha avó e meu avô pois era muito doente, sua migração e inclusão na família foram tardias e desde então auxiliou minha avó nos seus afazeres domésticos diários;
- A questão do reconhecimento de Tia Salete: primeira filha de minha avó que tem pouquíssimas lembranças do Nordeste e passou toda a vida em convivência muito próxima de minha avó;

Ainda que o projeto tenha se desdobrado, tomando novas formas e incorporando outras ideias, esses pontos básicos sempre estiveram ancorados entre os tópicos principais.

As gravações compreenderam cerca de quinze dias, durante o mês de agosto de 2020. As idas eram praticamente diárias à casa de minha avó, quando em geral chegava por volta do meio-dia e saía em torno das oito horas da noite. O processo era desgastante. Eu não dispunha de um roteiro, e hoje realizo a avaliação de que, de qualquer forma, não teria sido útil ter um ali. O que eu tinha em mente era a série de tópicos que precisariam ser abordados e as situações cotidianas em que eu deveria enquadrá-los. As situações não eram encenadas e eu tinha que me deslocar constantemente para assegurar que determinado momento, diálogo, situação seriam captados. Isso gerou um material bastante extenso, totalizando 27 horas de material bruto, e que depois passou por um longo processo de seleção como exposto nas considerações sobre a montagem.

Comentários sobre aspectos estéticos e simbólicos: *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*

Apresento nesta seção uma análise mais detida aos aspectos estéticos e simbólicos que surgem ao longo da narrativa do filme.

A primeira cena apresenta as três personagens em uma situação muito corriqueira: a limpeza da cozinha após uma refeição. A princípio, a ideia era iniciar o filme com o café da manhã, respeitando o cronograma diário citado. Entretanto, a cena utilizada é a do final de um café da tarde, quando a mesa já está sendo retirada. Essa opção se deu pelo fato da cena em questão apresentar as personagens de maneira muito direta e simbólica e com a narrativa num crescendo em torno da situação. Isso porque tanto Tia Carmelita quanto Tia Salete começam um diálogo em um tom tranquilo e amigável que, rapidamente, potencializado pelos cortes rápidos, se torna uma troca de acusações, gritos, manifestações de defesa, sem necessariamente um assunto específico que desenvolva essa movimentação desarmônica; a situação simplesmente sai do controle, em proporções coletivas, tornando-se uma exaltação descoordenada. É interessante ressaltar, de todo modo, como certas características das personagens que irão se desdobrar ao longo do filme já despontam com força ali. Em Tia Salete, a questão do reconhecimento sobre seu esforço, assim como seu autovalor, já entra em destaque na cena a partir de frases como “eu sei mãe, eu sou caprichosa, fui chamada muito de diabo, de coisa aqui, mas eu não sou isso não, eu tenho capricho com comida, com as coisas, eu acho que é importante o capricho em tudo, limpo”; ou o seu desejo por outra alternativa de vida: “não posso sair correndo daqui, se pudesse, fazia”. Tia Carmelita, por sua vez, aparece em mais uma de suas tantas tarefas cotidianas de manutenção da casa, que realiza de maneira quase servil, porém, no momento da cena descrita, está revoltada com as demandas constantes de Vó Assunção, e às vezes grita e bate objetos. Vó Assunção, por sua vez, aparece de costas durante toda a cena, distribuindo ordens de maneira autoritária, limitada por sua condição física da idade avançada e, ao mesmo tempo em que demonstra preocupação em manter o ambiente organizado, o faz através de grande autoritarismo, valendo-se de frases como “cala a boca, pega as coisas aqui!”.

Aqui, o modo de filmar, com a realização de panorâmicas horizontais contínuas, foi utilizado sobretudo nessa cena, não tendo sido, no entanto, premeditado; simplesmente me pareceu adequado fazer uso desse recurso no momento. Na sequência, fui me dar conta que essa técnica dialogava diretamente com o curta-metragem *Outras*, de Ana Julia Travia, do qual fiz parte da

produção e esteve presente nas filmagens. Este filme aborda o cotidiano de diversas mulheres nos seus afazeres domésticos, atividades profissionais, momentos de lazer, propondo algumas reflexões cruzadas entre as personagens e suas perspectivas, desejos, medos. O olhar se desenvolve livremente, sem estar preso a um personagem ou enquadramento durante as situações, enquanto narrações em áudio fornecem pistas interpretativas sobre o que é mostrado. Além da proximidade estética, o curta da mesma maneira procurava estabelecer representações e discursos de mulheres comuns que muitas vezes passam por figurações estereotipadas, nesse sentido, há um encontro também com a representação das personagens neste filme, na abertura de um leque pessoal das personagens que é dotado de perspectivas, desejos e medos, ainda que eu acredito que neste último corte as personagens tanto de minha avó quanto de Tia Carmelita ainda estejam sub-representadas, com pouco espaço para apresentar seu lado pessoal. *Outras* não utilizou necessariamente a técnica de panorâmicas horizontais continuadas, mas fazia muitas panorâmicas horizontais circulares (de 360°, explorando o ambiente), tendo como referência principal o filme *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen. Sem maiores aprofundamentos, parte da estética adotada por Laura Mulvey consistia em alterar o modo de representação visual padrão, quase sempre ditado pelos homens com relação às mulheres, a partir da exploração do corpo feminino pela imagem. A estética de Mulvey e Wollen buscava quebrar essa expectativa e criar um novo modo de narração visual para as personagens femininas. Aqui, como ao longo do filme irá se revelar, existe certo distanciamento de minha parte ao filmar. Eu não defino esse distanciamento como uma postura que se assemelharia a um *voyeur*, dado que minha presença é sentida e sabida pelas personagens, que se dirigem explicitamente a mim em diversas ocasiões. De volta à primeira cena, há um momento em que Tia Salete oferece limonada à Tia Carmelita e Vó Assunção escuta, pensando que estava sendo oferecido a ela, Tia Salete se vira em minha direção e diz: “viu como ela escutou agora?”, revelando para o público que eu estava posicionado ali, fora de quadro. Além disso, em várias das cenas, elas se referem diretamente a mim, inclusive me chamando pelo nome, ainda que minhas respostas não sejam exibidas na composição final. Tal distanciamento é intencional e servia para tentar deixar as cenas se desenvolverem com a menor interferência possível, mesmo que a presença da câmera exerça influência na atitude das personagens, sendo mais premeditada. De todo modo, creio que seriam necessárias mais reflexões que buscassem comparar a estética de Laura Mulvey e Peter Wollen à apropriação e à adaptação dessa estética por Ana Julia Travia e, posteriormente, às escolhas que adotei na filmagem dessa cena, creio que uma relação estética direta entre as obras é distante ou até inexistente, mas acho interessante a resolução estética que é adotada no *Outras* e posteriormente aqui.

De todo modo, a cena se construiu de forma consistente por conta das personagens, principalmente com relação à maneira pela qual elas ocupam o espaço, que parece ter semelhança, inclusive, com a presença de personagens no espaço teatral: Vó Assunção, como personagem central, aparece sempre fixa ao centro, esbravejando ordens, enquanto Tia Salete e Tia Carmelita orbitam tensa e constantemente em torno dela e de suas demandas.

Na última etapa de trabalho narrativo, a montagem, a tensão da cena, também foi reforçada pelos cortes que duram menor tempo e pela sobreposição de diálogos que às vezes antecipam o próximo corte ou se estendem até o posterior, adicionando ainda mais uma camada de vozes revoltosas que intensificam a situação. A cena então é suspensa por dois *takes* da cozinha vazia, tanto do ângulo da filmagem, quanto do ângulo oposto, em 180°. Toda a tensão anterior dá lugar ao vazio, sugerindo que aquela situação já não mais existe, tal qual uma lembrança ou uma presença fantasmagórica de um passado recente. Outros *takes* da casa vazia, em que se apresentam cômodos diversos da casa, quartos ou quintal, serão apresentados ao longo do filme, quase sempre antes ou depois de cenas em que as personagens estiveram presentes, reforçando esse aspecto do lugar vazio em contraposição ao movimento intenso.

A cena posterior é de apresentação de Tia Carmelita. Para construir essa cena, optei por gravar em áudio uma conversa com a personagem e depois inserir partes desse áudio em imagens gravadas. Também sabia que isso seria necessário pois várias vezes Tia Carmelita apresenta um raciocínio não linear e repetitivo, o que acarretaria em muitos cortes para um modelo convencional de entrevista, e a proposta estética que eu estava concebendo era a de ter uma cena com ambientação mais calma e lenta. Para a gravação das imagens pedi a ela que se olhasse no espelho e supusesse que aquele reflexo não era o dela; a intenção inicial era a de retomar, por meio desse exercício imagético, o episódio da morte de Angelita, gêmea idêntica de Tia Carmelita, que havia morrido no parto, e criar *takes* de duração mais longa e de observação contemplativa.

Na cena, Tia Carmelita narra, sobretudo, episódios de sua infância e adolescência no Nordeste. Sua voz é carregada de um suspense pueril ao narrar os riscos vividos nesse período de sua vida, como o de ser picada por uma cobra ou de um bicho “pegá-la”, quando fugia de casa. Existe uma tentativa estética de estabelecer um contraponto entre a narração, que se assemelha quase a um conto infantil, e a realidade das experiências violentas e traumáticas narradas ali. Essa tentativa se dá através da aplicação do recurso de *slow motion*, realizado três vezes, em momentos em que o olhar da personagem se mostra mais sério e profundo, destoando da voz e da postura infantis habituais, mas também quando ela retira suas meias e exhibe seus pés, que se tornaram mais marcados e calejados como resultado do contato constante com o solo durante sua infância. Depois

de uma série de imagens mais íntimas, Tia Carmelita narra suas tarefas cotidianas, que são, ao mesmo tempo, ilustradas pela execução delas junto dos áudios sobrepostos, que se revelam muitas, ao que a personagem finaliza com um contraditório, mas afirmativo, “e só”.

Em seguida, será apresentada a cena do preparo do almoço. O clima tenso retorna ao ambiente, mas há certa regularidade na ação das personagens, que realizam seus afazeres domésticos normalmente apesar das discussões. Um aspecto que quis reforçar nessa cena é a insistência de Vó Assunção ao cozinhar, mesmo com dificuldades de se manter em pé, ela permanece no preparo da comida junto ao fogão. A cena se encerra com um episódio cômico: Tia Salete espontaneamente brinca com a formação de um repente citando suas tarefas a serem realizadas ainda. Ao notar meu interesse na apresentação espontânea ela continua a segunda improvisação:

“o repente é assim: eu vou lavar a roupa, eu tenho que acabar a roupa, minha mãe quer que eu faça a comida, e é tanta coisa pra fazer que eu não sei mais o que faço, mas eu vou ter que fazer porque minha mãe é brava, tá velha doente e quer me bater”. Logo na sequência, é Tia Salete que vai dizer uma frase que também soa cômica, em função da quebra de expectativa, mas que já apresenta questões de autoestima que serão trabalhadas com ela ao longo do filme – *“eu fiz uma poesia de Dia das Mães, uma poesia linda, há anos, dei pra uma moça, a moça, pá, ó, achou linda a poesia, jogou fora”*. Com a dinâmica rápida de filmagem que se impunha no ambiente e à qual eu tinha rapidamente que me adaptar, não tive tempo de fechar o quadro na segunda parte do repente, após a frase sobre a poesia. A solução de montagem que adotei nesse caso foi colocar mais um *take* fixo do ambiente, nesse caso, a cozinha menor, com um avental em repouso na parede, enquanto a fala se desenvolvia em *off*.

A cena que se desenrola a seguir é a do almoço, que conta com a presença da visita de Tia Emília, irmã de Vó Assunção. Essa cena foi cortada da versão apresentada do curta-metragem, mas depois de algumas discussões, percebi que é necessário retomá-la no próximo corte. Ela vai se dar inteiramente em torno da mesa da cozinha. Ali, uma das primeiras reações vem de Vó Assunção, quando ela escuta a campainha tocar. Essa cena foi alterada por mim, que retirei o som da campainha. A ideia, aqui, assim como de algumas outras cenas em que a narrativa incorpora dados sobrenaturais, era gerar a dúvida sobre se a campainha havia realmente tocado ou se somente Vó Assunção a teria escutado, se seria um devaneio, dado que o espectador não pode ouvi-la. Em tese, após o *take* da campainha, Tia Emília já se encontra em cena, almoçando com as demais. Entretanto, pelas roupas, pode-se notar que se trata de um outro dia, não o mesmo em que a campainha soou. A dúvida então permanece. Os elementos sobrenaturais citados serão ainda mais

explorados nas cenas adiantes. Embora nunca estejam fisicamente presentes na ação, eles sempre adentram à narrativa por meio de falas ou lembranças das personagens.

É na cena do almoço que as conversas sobre a morte surgem, assim como as conversas sobre velhice. Tia Emília fala sobre uma conhecida que morreu e sobre a morte da mãe. Vó Assunção comenta esses aspectos. Em dado momento, ela se dá conta de que está com a mesma idade de quando sua própria mãe faleceu: 88 anos. Essa foi uma das filmagem mais difíceis, apesar do fato de as personagens estarem em um lugar fixo central, a mesa, havia muita agitação ao redor dela, com pessoas levantando, sentando, trocando de lugar.

Parte do trabalho de montagem foi utilizar vários *takes* de diferentes dias, mas que dialogam entre si, complementando-se, reforçando a ideia de como o cotidiano na casa é repetitivo. Essa também foi a cena em que a seleção de materiais foi a mais difícil, dado que foram horas de gravações, de muitos almoços e de muito material relevante gerado. A opção escolhida foi a de privilegiar a visita de Tia Emília, assim como os temas que abarcavam a morte, as doenças e a velhice e, assim, dialogassem mais com o quadro geral do filme.

É durante a tarde, quando Vó Assunção vai dormir, que tanto Tia Salete quanto Tia Carmelita tomam o protagonismo, elas continuam o trabalho doméstico e, depois de terminado, há um café e uma conversa. No segundo *take* dessa cena, ainda quando as tias estão realizando o serviço doméstico, Tia Salete é capturada de cima para baixo, a câmera está na laje da casa. Por coincidência, ela solta uma frase que vai de encontro ao expressado anteriormente, sobre as manifestações sobrenaturais que também tomam conta do cotidiano da casa:

“... perturbação mesmo, eu tô orando quatro dias, repreendendo os demônios, eu vi uns homens em cima da laje com um negócio jogando... eu vi, vi em visão, eu vi”. Em seguida, ela faz um gesto em que, com uma leiteira, coleta água de um balde e joga sobre as paredes do quintal. Ela estava fazendo isso na tentativa de afastar uma praga de mosquitos que infestava a casa. Sobre essa situação, ela retoma logo em seguida no café: “eu oro todo dia aqui expulsado, mas é por causa do próprio calor”, mas a leitura imediata da imagem se assemelha a um ritual de limpeza espiritual, como aspergir água benta, mais do que a uma tarefa doméstica.

Após a finalização do serviço doméstico, tanto Tia Carmelita quanto Tia Salete se reúnem para tomar o café. É também nessa cena do café da tarde em que revelo, em partes, que estou presente. Assim que ela começa a falar sobre sua médica, o meu corpo passa rapidamente duas ou três vezes em frente à câmera, pois eu estava posicionando o gravador de som – também é notável, nesse momento, que o som gera certo ruído e depois se estabiliza. Durante a conversa, é possível ainda ver meu reflexo no microondas posicionado atrás das personagens, outra intervenção na

imagem que eu não havia percebido primeiramente. Essas interferências não eram intencionais, mas acabaram sendo incorporadas sem grandes impactos estéticos ou narrativos para o filme, dado que a subtração dessas cenas seria para mim de maior impacto na narrativa.

Nesse café, será a primeira vez que Tia Salete expõe suas memórias, essas mais relacionadas ao universo familiar: a infância, a construção da casa, a relação com os pais. Também nessa conversa ela expõe suas questões sobre beleza e autoestima, assuntos sobre os quais ela já vêm dando sinais ao longo da narrativa, como quando mostra suas unhas pintadas para Tia Carmelita e diz que vai remover o esmalte, pois já faz oito dias que ela as pintou, ao que Tia Carmelita replica para que ela não remova, pois estão bonitas. A cena acaba também retomando uma temática já apresentada anteriormente sobre o desejo de Tia Salete expresso na fala “tenho vontade de sair daqui e fazer uma coisa diferente da minha vida, tô cansada de ficar aqui dentro trabalhando aqui, tenho muita coisa importante, Daniel, tenho muitos talentos, Daniel, muitos talentos”.

A cena posterior se apresenta como uma espécie de continuação desse café da tarde, mas agora com Vó Assunção como personagem central. Cheia de autoridade, Vó Assunção ordena que Tia Salete estenda os panos, pois “vai chover”. Em seguida, ela diz em tom quase profético e mantendo o olhar erguido: “começou hoje de manhã um vento quente, pode esperar”. No filme surgem duas falas de minha avó relacionadas ao contexto de chuva, a ideia seria que junto da cena final houvesse também uma cena de chuva na casa, cumprindo assim a espécie de profecia anunciada por Vó Assunção. No entanto, assim como algumas outras partes do projeto que ainda estão em aberto, essa cena teria ainda de ser filmada e a decupagem trabalhada para que se integrasse bem a finalidade de cena de conclusão, tarefas que não deram tempo de ser cumpridas.

Nessa cena, a atenção se volta para Vó Assunção, e é explorado um pouco de suas memórias, assim como ela mesma se observa na situação presente. Da mesma forma em que ocorre no almoço, as situações se desenrolam em torno da mesa principal. As discussões corriqueiras sobre os afazeres domésticos, assim como as ordens lançadas por Vó Assunção, estão presentes também aqui. Em certo momento, Vó Assunção passa a relatar as histórias de sua juventude, mas sua primeira lembrança é interrompida por sua condição de esquecimento – ela diz: “ai, meu Deus, tô com a cabeça ruim, Daniel”. Ao longo da narrativa, ela retoma a lembrança de nadar no açude com as irmãs quando criança e logo depois a vinda para São Paulo, entremeadas na narrativa por *takes* que voltam para as situações cotidianas de comando estrito de sua parte. Ao fim das lembranças, ela discursa sobre sua situação atual a partir das perguntas que fiz, mas que não são expostas ali, e as respostas vão no sentido da decadência de uma velhice mais dura, com dores, cansaço e doenças.

Da mesma forma com que a montagem é trabalhada na cena do almoço, aqui também são alternados e encaixados diferentes dias filmados com diálogos que se interconectam ou apenas com situações que possibilitam a fluidez da narrativa. Essa cena também passou por um processo difícil de escolhas na montagem, pois ela inicialmente abarcaria uma série de histórias de Vó Assunção, porém, o volume de horas e de histórias era tão grande que a decisão de escolher entre uma ou outra não era fácil. No fim, as partes escolhidas não foram narrativas completas, mas comentários e observações sobre momentos específicos de sua vida.

A cena com maior duração começa logo depois, a da conversa com Tia Salete. Ela tem duas divisões principais: enquanto ela se arruma no quarto e depois quando ela conversa na cozinha. Aqui, as questões estéticas ficam um pouco menos evidentes e a cena é mais atravessada pela narrativa oral que Tia Salete constrói.

No quarto, ela se arruma em frente ao espelho. Os temas da beleza e da autoestima são levantados de diversas formas aqui; por exemplo, por meio de falas como “eu ponho com óculos? Sem óculos, eu acho melhor, né? O óculos muda a visão da gente”. O espelho, dado como um dos elementos principais do quadro, também reforça a simbologia da visão que se tem do outro e de si mesmo. Toda essa parte da cena se dá apenas na filmagem do reflexo do espelho.

Um pouco antes da conversa começar na cozinha, há um *take* de alguns segundos em que Tia Salete apenas encara a câmera com um olhar expressivo, um respiro entre as duas partes da cena. Ali, na cozinha, irá se desenrolar uma longa conversa que passará pelos ex-namorados, pelo seminário que se formou e como nele aprendeu noções de como pregar, orar, e outras habilidades, conta sobre o falecido marido, revela que Deus mostrou a ela que está preparando um novo marido e lê uma passagem bíblica que fala de quão frágil é a vida humana e sobre a necessidade de se executar as ações ainda em vida, pois na morte já não seria mais possível.

Logo após a longa conversa com Tia Salete, é o momento da cena da oração ou espécie de culto doméstico. Ali, tomam a cena os afazeres ritualísticos como “tirar uma palavra” da Bíblia, cantar hinos cristãos, proferir testemunhos, beber a Santa Ceia (eucaristia) e, finalmente, a oração.

Essa cena sai do contexto da cozinha e ocorre na sala. Ali, terão lugar os vários rituais até a declamação do Salmo 23 por Vó Assunção. É na leitura do Salmo 23 que é retirado o nome do projeto, *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*, evidenciando um caminho limiar entre a vida e a morte, questão que perpassa as personagens. O Salmo 23 lido por Vó Assunção é o seguinte:

“1 O Senhor é o meu pastor, nada me faltará.

2 Deitar-me faz em verdes pastos, guia-me mansamente a águas tranqüilas.

3 Refrigera a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome.

4 Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam.

5 Preparas uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos, unges a minha cabeça com óleo, o meu cálice transborda.

6 Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida; e habitarei na casa do Senhor por longos dias.”

Ao fim de toda a ritualística, Vó Assunção se encaminha para o quarto para dormir. No plano sonoro, é inserida sua fala em direção à Tia Carmelita: “se você acordar mais ou menos cedo amanhã, você me chama, viu? De manhã”. Nas imagens, o primeiro *take* revela apenas Vó Assunção de costas, curvada sobre o andador enquanto adentra o caminho escuro do corredor que leva ao quarto. No *take* seguinte, a câmera, no campo de visão do corredor, a mostra entrar aos poucos no quarto, com dificuldade. Esses dois momentos são muito simbólicos, pois carregam os significados tanto de encerramento do dia quanto da própria vida. O corredor escuro surge tal qual metáfora para uma passagem desconhecida, além, tal qual a própria morte. A inserção da fala mencionada denota a continuidade e a repetição desses ciclos diários, mas também desponha como uma dúvida, “se você acordar”.

A cena final é a que considero como a mais controversa da composição. A primeira parte dela revela a mesa da cozinha maior vista a partir da cozinha menor e a narração marca as memórias de quando criança, sobre a visão de um fantasma ali. É a primeira vez que minha voz aparece diretamente no filme, realizando uma narração que irá se estender até o final. Depois de um demorado *zoom*, no qual é relatada a experiência de ver ali o suposto fantasma, irá dar lugar uma série de cortes muito rápidos, principalmente da câmera se deslocando pelos cômodos da casa, mas também alguns *zooms* e panorâmicas verticais e horizontais. O texto da narração é o seguinte:

“Uma vez, quando eu tinha uns sete anos, eu tava brincando de esconde-esconde com minha irmã na casa da minha vó. E aí, da cozinha pequena, da onde dá pra ver a cozinha grande, tinha um homem sentado na mesa. Ele tava com bota e uma calça grossa, o cotovelo apoiado na mesa e um chapéu. Eu não entendi porque aquele homem tava vestido daquele jeito. Da onde eu tava, eu não conseguia ver a cara dele, e nem ele a minha. Depois da brincadeira, eu fui perguntar quem que era aquele homem. E aí, eu descobri que aquele homem nunca existiu. Pode ter sido a partir daí

que passei a perceber como tudo na casa da minha vó era simbólico. Não só as coisas inexplicáveis, as manifestações divinas e demoníacas e todas aquelas coisas que aconteciam ali.

Mas também as risadas, as conversas, as brigas, tudo parecia que tinha ao mesmo tempo um significado oculto e manifesto. Um esconde-esconde de intenções, sonhos, desejos, repressões, medos. Aquela casa assentada ali de um jeito tão forte carregando seus fundamentos tinha isso como propriedade dela. Mas ali também era uma casa de passagem, passagem de tanta gente, tantas festas, casamentos, noivados, aniversários. Passagem também da vida pra morte. E até hoje, quando eu anda pelos quartos e pelos corredores, eu posso sentir os cheiros, as essências do passado que pairam por ali. E aí, eu sinto tudo. Os ciclos de riqueza e pobreza, os acontecimentos sobrenaturais, as saudades, os amores, os choros engolidos, os traumas indizíveis, os olhares inesquecíveis, os acordos fechados, as maldições proferidas e as bençãos recebidas, a glória e a decadência, a sensatez e a loucura, o trabalho sem fim, os suores derramados, o sangue que ainda corre por ali, as paredes que ainda pulsam com o barro, o cheiro da comida, o gosto do pão nosso de cada dia e a retumbante voz de minha avó.”

Apesar de demonstrar certa simpatia ao texto, creio que ele deva ser melhor trabalhado.

Além disso, apesar de crer que deva ser lido pela minha voz, como a fala do autor, tenho bastante recusa ao tom, timbre e, dicção que acabo utilizando. Na cena, também emprego trechos da segunda parte dos *Choros No. 10*, de Heitor Villa-Lobos, mas notei como essa inserção destoava do projeto geral se não houver ocasiões anteriores que a contextualizem de uma forma mais profunda.

Na cena final, a montagem foi desafiadora no sentido da tentativa de selecionar e concatenar diversos *takes*, em alguns deles em que usei efeitos de maior velocidade, velocidade reversa e outros recursos, na tentativa de criar um acúmulo de imagens que demonstrasse uma conexão visual entre o texto narrado e as imagens da tela.

Considerações gerais sobre a montagem

O processo de montagem foi bastante intenso. Fiz uma pré-seleção dos 27 minutos de momentos mais importantes, o que resultou numa filtragem de dez horas. Em primeiro lugar, eu tinha em mente a criação de um curta-metragem de até 25 minutos, com cenas de até três minutos cada, em média. Porém, esse cálculo se revelou bastante equivocado quando colocado em prática. As cenas maiores tinham duração média de nove a doze minutos e as tentativas de enquadrá-las em cenas menores levava muitas vezes à mutilação de partes importantes para a compreensão do universo das personagens. Nesse sentido, minha avaliação é de que, embora ainda haja alguns instantes e cenas que se alonguem mais e que podem ser revisados, a montagem de maneira geral sustenta sua linha narrativa de maneira fluida.

Dentre as principais dificuldades encontradas nesse processo destaco a de conjugar, numa mesma cena, situações que às vezes foram filmadas até quatro vezes diferentes, como é o caso da cena do almoço. Ali, abrir mão da maior parte do material e, ao mesmo tempo, criar uma linha narrativa coesa foi de tamanha dificuldade, a tal ponto que, pela primeira vez ao editar um projeto, senti necessidade de sair do plano estritamente virtual do *software* montando uma tabela física com 150 quadrados que preenchi com *post-its*. Cada *post-it* representava uma unidade de sentido, fosse uma fala, um conjunto de falas ou uma ação, isso me auxiliou a ter uma visão do todo mais objetiva pois ali eu tinha a descrição de cada *take*. É claro que eu poderia ter realizado algo parecido numa tabela de Excel, mas creio que o distanciamento do virtual era necessário nesses intervalos. Eu reorganizava as cenas que tinham muito conteúdo filmado em vários dias (cenas da preparação do almoço, do almoço propriamente, do café da tarde com Tia Salete e Tia Carmelita ou do café da tarde com Vó Assunção) na tabela física e passava essa ordem para o *software* de edição e avaliava se a linha narrativa funcionava, se estava fluida, ajustando-a se necessário para seguir.

Desse modo, finalizei um primeiro corte em quem algumas cenas me agradam mais e outras, como a cena final, ainda me desagradam bastante. Mas que, de maneira geral, consegue se estruturar com uma narrativa coesa, apesar de ainda ter uma série de elementos para serem resolvidos.

Após uma apresentação do formato do material como um longa-metragem e após algumas trocas tanto com a minha orientadora, a prof. Esther Hamburger, com Ana Julia Travia, e com Marcos Yoshi, doutorando do PPGMPA e ex-aluno do mesmo departamento e que também realizou um filme sobre sua avó, ficou claro que um dos caminhos a seguir com esse material era delinear melhor o tema que é abordado, muitos temas surgem ao longo do filme, mas eles acabam não sendo explorados em profundidade muitas vezes. Nesse sentido, retomamos a ideia do recorte de um tema

em um curta-metragem, condensando uma ideia central. O que tentei fazer nesse sentido foi um novo corte a partir do longa-metragem que havia sido apresentado, “limpando” grande parte do material anterior. Ainda assim, o resultado me deixa bastante a desejar, o aspecto da multiplicidade de temas continua presente e isso fragmenta a narrativa dificultando o foco do espectador. A partir desse último corte, tive mais uma conversa, tanto com Ana Julia quanto com Esther, principalmente sobre a temática. A ausência de minha avó como personagem mais atuante foi ressaltada por todos nós. Na conversa com Ana Júlia surgiu uma perspectiva de abordagem do material: a possibilidade de uma trilogia de curta-metragens, cada qual revelando uma das personagens e sua ótica pessoal sobre as situações que vivem. Hoje, é esta abordagem que quero adotar para o próximo corte de *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*, sendo que este primeiro curta abará majoritariamente a perspectiva de minha avó.

Conclusão

Chego ao fim deste relato e análise sem deixar de considerar que o que foi apresentado nas páginas anteriores não é o fim deste projeto. Conforme exposto, o presente trabalho trata das primeiras versões de *Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte*, no qual há uma série de pontos restantes de incômodo e para os quais precisarei encontrar soluções estéticas cabíveis de modo a avançar com o produto final.

Ainda, gostaria de ressaltar que tive uma longa caminhada durante o processo da graduação, de inúmeros intervalos e percalços, mas que, de toda maneira, nunca perdi a seriedade com a qual encarei esta experiência durante todos esses anos. É evidente que, por mais falhas que possam ter ocorrido ao longo de tantos processos iniciados e agora encerrados (outros ainda abertos), sempre busquei seguir minha intuição e cumprir ao máximo o que julguei necessário ao seu bom desenvolvimento. Este projeto também é parte disso. Poderia ter sido muito menor e mais simples, mas o projeto me desafiou; ele demandou engajamento emocional, profissional e artístico para filmar sozinho, durante a pandemia, na casa de minha avó, com ela e com minhas duas tias que moravam com ela poucos meses antes dela falecer. Com esse filme concluo o curso na Universidade de São Paulo situando minhas raízes familiares fora da metrópole, no campo nordestino, depois na cidade, em bairro de trabalhadores e em casa de autoconstrução. Procuro registrar minha admiração pela minha avó, seu rosto bonito de matriarca que compensa suas dificuldades de movimento na impaciência com as duas filhas que moram com ela e que a ela dedicaram muitos anos de suas vidas. Através dessa avó e dessas duas tias revisito e re-descubro as memórias de minha família de migrantes de Pernambuco e Paraíba.

Agradecimentos

Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof.^a Dra. Esther Império Hamburger, que sempre teve uma receptividade enorme às diversas ideias apresentadas, assim como flexibilidade em lidar com elas, nos apontamentos e perspicazes e, sobretudo, na paciência durante o processo.

Agradeço à minha avó, Maria Assunção Alves da Costa, assim como às minhas tias, Carmelita Assunção da Costa, Maria Salete Assunção da Costa Silva e Emília Efigênia Morais Messias, pela disponibilidade e abertura para a realização deste projeto.

Agradeço pelo tempo adicional disponibilizado pelos docentes na renovação da data de entrega deste material, assim como pela compreensão; ambos foram fundamentais para que o projeto pudesse ser desenvolvido e amadurecido.

Também gostaria de me valer deste espaço para agradecer à minha psicanalista Débora Gaino Albiero. Nossos vários anos de sessões contribuíram muito para que as ideias desse filme germinassem tal qual processo criativo; sua condução nesse sentido também foi de grande importância.

Este projeto não teria sido possível sem a longa parceria com minha amiga Ana Julia Travia, que ao longo dos anos tem possibilitado tanto a mim quanto a ela a produção de materiais audiovisuais.

Finalmente, gostaria de agradecer aos meus amigos (em especial, à Bruna Mass e Juliana Bitelli) e à minha família por reforçarem sempre minha capacidade diante deste projeto que eu mesmo consideraria impossível tempos atrás.