



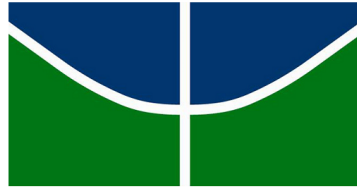
**Universidade de Brasília**  
**Faculdade de Comunicação**

# **CARRETEL**

**As raízes e a costura**

**Ana Júlia Gonçalves de Melo**

**Novembro de 2016**



**Universidade de Brasília**  
**Faculdade de Comunicação**  
**Departamento de Audiovisual e Publicidade**

**Trabalho de Conclusão de Curso**

## **CARRETEL**

**As raízes e a costura**

Memória da Pesquisa do Produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social – Habilitação Audiovisual – sob a orientação da Profa. Érika Bauer.

**Novembro de 2016**

Brasília-DF  
2º semester de 2016

Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação Social  
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Ana Júlia Gonçalves de Melo

Projeto aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ para obtenção do grau de Bacharela em  
Comunicação Social, Habilitação Audiovisual.

Banca Examinadora:

---

Professora Orientadora Érika Bauer

---

Professora Dione Moura

---

Professora Denise Moraes

---

Professora Suplente Dácia Ibiapina

*“Ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem.”*

*A Ciranda as Mulheres Sábias*

## **AGRADECIMENTOS**

À existência pela oportunidade de estar viva e fazer desta passagem pelo mundo um grande aprendizado.

À minha avó pela memória, aprendizado e oportunidade de conhecê-la e também de autoconhecimento. Peço a bênção Dona Celina.

À minha família, compreensiva e presente e principalmente à minha linhagem feminina, não apenas avó, mas mãe, madrinha, irmã. Anabel, Raquel e Luísa, muito agradecida.

À minha equipe de filmagem, sem eles a ideia não havia de sair da cabeça e do papel. Junneras, Jiló e Mauro.

Às mulheres da equipe, Nath e Luísa, o toque e a força feminina que colocaram nesse projeto.

Ao meu companheiro Davi pela paciência e leveza.

Às minhas gatas pela serenidade diária.

À minha orientadora Erika Bauer, professora, mulher, mãe e também avó.

## SUMÁRIO

1. Resumo .....	07
2. Palavras-chave .....	07
3. Introdução .....	08
4. Problema de Pesquisa .....	12
5. Justificativa .....	14
6. Objetivos .....	16
7. Referencial Teórico .....	17
7.1. O documentário .....	17
7.2. A velhice .....	24
8. Metodologia .....	27
8.1. A Costura .....	27
8.2. O Filme .....	29
8.3. Pré-Produção .....	30
8.4. Produção .....	33
8.5. Pós-Produção .....	36
9. Considerações Finais .....	39
10. Bibliografia .....	42
11. Filmografia .....	43
12. Anexos .....	44
12.1. Equipe .....	44
12.2. Cronograma .....	44
13.2. Orçamento .....	45

## 1. RESUMO

Carretel é um documentário de curta metragem sobre Celina Gonçalves Modesto, costureira, mulher, esposa, mãe e avó. Aposentada, aos 80 anos ela conta fragmentos de sua história de vida. Momentos de dificuldades e alegrias que perpassam a costura, ofício que teve durante mais de 50 anos de sua vida. O filme fala sobre as experiências vividas da mulher e costureira, de avó e neta. A velhice como questão universal independente de classe e gênero, mas com foco na imagem feminina, perpassa o filme como objeto de reflexão, além da costura como tema imprescindível à história contada.

**2. PALAVRAS-CHAVE:** documentário; costura; mulher; velhice.

### 3. INTRODUÇÃO

O filme **Carretel** tem como objeto principal, e as lentes voltadas sob, Celina Gonçalves Modesto, minha avó com seus completos 80 anos. Filha de Josefa Lemos do Prado e Calixto Gonçalves da Silva. Não a mais velha, mas a *primeira*, como costuma dizer, de 11 filhas e filhos. Nasceu na Fazenda Água Doce, em Unaí-Minas Gerais, no dia 10 de novembro de 1936, às 17h. Costureira desde que se entende por gente, aprendeu a costurar aos 13 anos de idade. Antes disso, já modelava a roupa dos bonecos de sabugo na roça. Dessa forma, costurou por toda a vida, fazendo da costura seu ofício<sup>1</sup>.

A costura foi a ocupação de sua vida, trabalho do qual ela tirou sustento para a família por tantos anos e colocou comida na mesa para 5 filhos. Ofício que começou por gosto, e também por necessidade de vestir os irmãos. No começo, mesmo que fizesse um vestido no tamanho exato do molde, e não coubesse na futura dona, sempre havia uma irmã mais nova para vesti-lo. Para além do gosto, a costura tornou-se um trabalho remunerado diante das necessidades da família constituída. Com muito comprometimento, ela era a provedora principal da casa, trabalhando dia e noite, sem hora para começar ou terminar, sem conseguir separar o trabalho de casa e o trabalho da costura.

Minha avó casou-se aos 25 anos, já velha para a época. Ainda em Unaí-Minas Gerais, teve as três primeiras filhas Anabel, Raquel e Maria Izabel, em seguida dois filhos Flávio Lúcio e Calixto Jorge. Se mudou a contragosto para Brasília em 1970, meu avô Abel sonhava em ter uma vida melhor na nova capital. Os planos não saíram como imaginados, perante a dificuldade financeira morando em Taguatinga, Celina foi trabalhar com um costureiro no Plano Piloto. Por cerca de dois anos, levantava cedo para ir trabalhar e voltava de noite. Ainda lactante, passava o dia fora com os seios cheios deixando os filhos aos cuidados de minha bisavó Josefa, que alimentava meu tio Flávio, ainda neném de colo, com mamadeira de caldo de feijão.

---

<sup>1</sup> *O.fí.cio [s.m.]*: Toda ação e/ou trabalho em que a técnica, a habilidade e a especialização são necessárias. Ação de se ocupar com; ocupação. Trabalho remunerado através do uma pessoa retira os meios necessários à sua sobrevivência; emprego. Serviço que uma pessoa se compromete a fazer; incumbência: o ofício da docência. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/oficio/>> Acesso em: 19/09/2016.



Trabalhou com Ubirajara de Castro, grande nome da costura de Brasília na época, na SQN 407 da Asa Norte que, segundo minha avó, só costurava para madames chiques do Plano. Lá aprendeu a alta costura, a valorizar seu próprio trabalho e ganhou a clientela. Quando deixou de trabalhar com Ubirajara voltou a tomar conta dos filhos – a pedido de meu bisavô Calixto, tendo em vista a saúde de minha bisavó Josefa e o trabalho que tinha com os meninos – e a costurar em casa, mas agora era ela quem daria o preço de suas peças e de seu trabalho. Caprichosa sem igual, a clientela perguntava por ela na Asa Norte, e assim cativou a freguesia, que passou a ir em Taguatinga atrás de seus serviços.

Dessa forma a costura gerava a renda base em casa, colocava a comida na mesa e pagava as contas e as despesas das crianças. Meu avô trabalhava, mas depois de não poder renovar o contrato de motorista por problemas na visão, ia de serviço em serviço. Já havia sido além de motorista de ônibus e taxi, alfaiate, pedreiro, pintor, e tudo que precisasse ou arranjasse para completar a renda. Minha avó, determinada perante as adversidades, trabalhava dia e noite para não deixar faltar nada em casa. Para os meus tios, ainda crianças, que acordavam e deitavam ao som da costura, o barulho da máquina é hoje uma memória afetiva da infância. Era no quarto de costura que eles dormiam, estudavam e brincavam. Faziam da mesa da máquina com roda e pedal, o carrinho, o caminhão ou o foguete imaginário que pilotavam quando crianças.

Anos de costura, de trabalho e de amizades feitas. As freguesas, esposas de doutores, aliviavam as contas. Lembra ela que foi um desses doutores que fez a laqueadura das trompas, que “só assim, graças a Deus, parei de ter filhos. Imagina, se cinco já davam trabalho!”. Com o passar do tempo, as filhas crescendo, começaram a ajudar com a casa e com os gastos. Nenhuma delas se tornou costureira. Apesar de ajudarem minha avó com a barra de um vestido ou outros detalhes, Celina não queria que elas fossem costureiras. Era um trabalho muito duro, e que no fim não era bem recompensado. Ela dizia para as filhas serem professoras, que assim teriam um salário fixo (bem remunerado na época) e direito à férias, o que minha avó não sabia o que era em tantos anos de trabalho. E assim foi, se esforçou para que as filhas pudessem estudar, e formou três professoras.

Mesmo sem condição de comprar o melhor para os filhos, principalmente para as filhas - já que sempre costurou roupas para mulher -, não deixava que andassem desarrumadas. Fez para elas as roupas de batizado, primeira comunhão, crisma e até casamento. Conta minha mãe que mesmo sem condição de ter outros bens materiais, ela e as irmãs andavam sempre arrumadas e eram sempre elogiadas. Muitas vezes estavam mais bem vestidas que as amigas que tinham dinheiro e podiam comprar as melhores roupas. “Nós sim andávamos com as melhores roupas, e era tudo por esforço dela (Celina). Sem dúvidas minha mãe era um ótima costureira.”

Com o passar do tempo os sinais da velhice chegaram. As costas doíam, o desvio na coluna era evidente, consequência de anos debruçada sobre a máquina de costura; além da vista falha e os movimentos das mãos que já não eram mais precisos. Se aposentou em 2006, a exatos 10 anos, perto de completar 70 anos de idade. Ainda hoje consegue costurar, e de vez em quando tira a poeira da máquina. Costurou o vestido das bodas de prata da minha mãe em 2010, e seu próprio vestido para o casamento da primeira neta em 2015. Mesmo reclamando da vista e das costas, das pernas e dos pés que incham, ainda, vez ou outra, mata a saudade da máquina aposentada.

Na época que começou a costurar não existia *shopping* e grandes lojas de departamento, as roupas, conta ela, eram de carregamento ou feitas sob medida. Sobre o próprio trabalho, ela conta que antigamente a relação com as roupas era outra. A roupa era usada até acabar ou passada para outra pessoa ou, como lembrança, se guardava.

A relação que se estabelecia com uma peça de roupa era outra, muito diferente dos dias atuais. O valor afetivo que se tinha, hoje se perdeu. Assim como desapareceram tantas costureiras que trabalhavam em casa como Celina. O mundo moderno baseado no consumo fez com que perdêssemos esse contato, não só com a roupa, mas com a linha de produção que faz com que a roupa chegue até nós. Desconhecemos de onde vem o tecido e a linha, as mãos que costuram, ou manuseiam as máquinas. Desapareceu o momento de tirar a medida e da prova no corpo, perdeu-se o contato humano, a história e o afeto com o produto final.

Atualmente, roupas entram e saem do guarda roupa às vezes sem terem sido usadas. Já não se sabe de onde vêm, a que custo e a que tempo foram feitas. Assim como outros produtos do mundo de hoje, as roupas passam por nossas mãos sem serem sentidas, e sem vínculo, para facilmente serem descartadas, um ciclo de consumo inconsciente. A história de Celina é um forma de questionar essas mudanças quase despercebidas entre as gerações de avó e neta, de ressignificar o aprendizado, na tentativa de manter o laço de ancestralidade como uma ciranda de mulheres. Como diz Estés o ofício de uma mulher velha, nesse caso a costura, tem sua força de questionamento e resistência sobre os caminhos da vida.

Em todos os seus trabalhos e ofícios, as velhas falavam de como era importante questionar a vida insossa e os chamarizes da ganância do consumo, e até necessariamente resistir a eles. Elas acreditavam que não era só nosso dever, mas também nossa função e prazer, pôr em perigo toda a tirania, detonar todos os poços obstruídos, desafiar todas as ordens e normas que pudessem prejudicar ou arrasar nosso espírito, ou esvaziar nossa esperança.<sup>2</sup>

Minha avó sempre foi uma pessoa de grande e inabalável fé. “Em tudo dai graças” repete sempre, e agradece – mesmo diante a tantas dificuldades em vida – a vida, a felicidade e as bênçãos de seu Deus. Lembro de aprender a Ave Maria e o Pai Nosso com ela, que diariamente reza o terço e vai religiosamente todos os dias à missa. Essa força da mulher guerreira está presente nela e pulsa em todas as suas ações, em todas as batalhas que enfrentou sem perder a esperança. Foram lutas e batalhas diárias para as filhas e filhos, para a família, para a sua independência e sobrevivência. Indiretamente, para que eu pudesse chegar até aqui.

Diante de tanta força, a minha tentativa nesse documentário de falar sobre Celina; pois contar a sua história seria impossível em apenas um curta metragem. A costura é o mote para uma história, ou um recorte das minhas impressões sobre essa história de vida.

---

<sup>2</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A Ciranda da mulheres sábias*, 2007, p.68.

#### 4. PROBLEMA DE PESQUISA

O cinema traz com ele um encantamento inexplicável, sempre houve a afinidade, mas eu nunca havia pensado na ideia de audiovisual como profissão ou formação até que a graduação em jornalismo não me pareceu suficiente. Uma segunda habilitação em audiovisual seria, para mim, uma formação mais completa e ampla. Com o cinema o mundo visível ganha outra dimensão ao se tornar som e imagem, e a possibilidade desse registro, dessa nova visão, de uma impressão pessoal sobre o mundo aumenta o encantamento sobre as possibilidades da vida.

Diante desse desejo de registrar o mundo, suas nuances e complexidades, por que Celina? Aos 27 anos, me vejo ainda, apenas começando a caminhada de me descobrir como mulher. Numa linhagem de mulheres fortes, guerreiras, que batalharam para conseguir seu espaço, e conquistar seus sonhos, sua independência, paro e me pergunto, essas mulheres, quem são elas?

Uma vez sonhei que estava contando histórias e sentia alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. "Não, não" disse-lhe eu. "Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova." "Nada disso" insistiu ela. "É assim que deve ser." Percebi que ela também estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros...<sup>3</sup>

Quem são essas velhas, se não elas, as mulheres da minha família, a minha ancestralidade feminina; se não eu, em tempo, já velha à carregar nos ombros uma jovem mulher. Quem é essa mulher, Celina, sobre a qual poderia escrever muitas histórias: as que me contaram ou as das lembranças de infância. A busca de raízes, o preenchimento de um vazio, a descoberta de um novo sujeito, uma nova Celina. Abrir uma porta para (re)conhecer essa pessoa, minha avó.

---

<sup>3</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola, *Mulheres que Correm com os Lobos*, 1992. p.

Acreditava-se que o espírito da pedra ou da madeira permanecia na porta, e ele também era convocado para servir de guardião do aposento. Nos primeiros tempos, havia mais portas nos túmulos do que nas casas, a própria imagem da porta já indicava que alguma coisa de valor espiritual jazia ali dentro, ou que ali dentro havia algo que devia ser mantido preso.<sup>4</sup>

O interesse em abrir a porta de sua vida e entrar em seu universo mostra o valor que essa pessoa e sua história de vida representa para mim, e para a minha própria história de vida. O desejo de aumentar os laços da relação avó e neta, entrar no universo da mulher velha, da mulher sábia. Imaginar o quanto eu poderia aprender com ela, o quanto eu já não havia perdido por desconhecê-la.

Para além da parte filosófica, a parte prática do projeto também é um desafio. Dirigir um filme sobre a minha avó, conhecer alguém que *a priori* julgo já conhecer. Adentrar um outro universo, o da costura. Conhecê-la a partir de um outro ponto de vista e estabelecer outro tipo de interação, para além da relação avó e neta, a relação documentada e documentarista.

A partir do momento que se pretende filmar a vida de uma pessoa, ela passa a ser uma personagem. A relação se estende e pode variar entre a colaboração ou o confronto, afinal, um filme não daria conta de toda extensão e realidade da vida daquela pessoa. Mas o filme é uma (das) realidade, a partir da minha decisão, do que eu opto ou não colocar na tela. A partir dessa possibilidade, o que filmar da minha avó, e ainda, como filmá-la. Como retratar e criar a história que eu quero contar. Como falar, com imagens, o que eu quero dizer sobre Celina, sobre costura, sobre velhice, sobre ser mulher.

---

<sup>4</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola, *Mulheres que Correm com os Lobos*, 1992. p.67.

## 5. JUSTIFICATIVA

Primeiramente, o projeto **Carretel** nasce com a intensão de uma busca pessoal de raízes, das mulheres da minha família, e de mim mesma. Sob essa inquietação, a reflexão sobre o ato de costurar, sobre ato de contar e resgatar histórias, e não menos importante, sobre o ato de filmar: o registro e a criação.

Entre meus quatro avós, Celina é a única que ainda tenho viva. Prestes a fazer seus 80 anos, lúcida e enérgica, ela gosta de lembrar histórias que a memória ainda permite. O registro de um filme em sua homenagem com sua história de vida, dificuldades e alegrias, é uma forma de resgatar essas lembranças e preservar a sua memória.

Também se mostra importante do ponto de vista social a necessidade de dar voz a mulher, como personagem histórico dona de um voz própria. Podemos pensar em duas linhas de fala, a minha voz como documentarista e a voz de Celina como personagem. No caso de Celina, retratar sua história de vida e suas impressões sobre o que viveu, sob a perspectiva da entrevista, espaço de fala sobre seus diversos papéis de mulher, esposa, trabalhadora, mãe, avó e hoje também bisavó. No caso da documentarista, eu, a neta, espaço para falar sobre a minha forma particular de ver a história de Celina, que poderia ser tantos filmes diferentes, dependendo da voz de quem a conte.

A velhice é uma questão universal, independente de classe social, ou gênero, todos estamos destinados em vida à, se o tempo permitir, envelhecer. A imagem da velhice, principalmente do mundo ocidental, é associada à doenças, à dor e à privação, consequência da deterioração do corpo físico, e também das capacidades mentais. A sociedade moderna já vê a velhice como uma doença em si mesma<sup>5</sup>, e busca a todo custo os tratamentos e soluções para temido mal. A busca por rejuvenescimento é bem vista quando interpretada como uma busca da dita terceira idade em não se contentar e aceitar, apático, a chegada do fim da vida. Por outra

---

<sup>5</sup> TUMA, Rogério. *Envelhecimento é doença*. Revista Carta Capital, 19/11/2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/876/envelhecimento-e-doenca-3434.html>> Acesso em: setembro de 2016.

lado, esse ponto de vista nega que a velhice é algo natural, e dificulta a aceitação dessa categoria e suas consequências para aqueles que chegam a esse ponto da vida.

Nos estudos de gênero dentro da comunicação é fortemente analisada o poder da imagem na formação de valores. A imagem apelativa da mulher é mais marcante que a do homem, tendo em vista a importância midiática dada ao corpo da mulher, muitas vezes objetificado e vazio de importância subjetiva. A representação que temos na mídia sobre o envelhecimento é tema de estudo pelo seu potencial impacto social.

Para as relações de gênero, ainda é do feminino que advém as cobranças com maiores cuidados com o corpo, visivelmente forte no Brasil<sup>6</sup>. Embora algumas mulheres se sintam mais livres na velhice em alguns aspectos, a pressão quanto à aparência permanece. Fatores de controle dos sinais de envelhecimento no corpo e rosto, cirurgias, reposições hormonais, controle do peso, entre outros costumam fazer parte da rotina feminina na velhice.

O cinema como grande difusor de transformações de comportamento, até mesmo guia na sociedade, ditando modas e tendências de todos os tipos, é foco de debates sobre o tipo de imagem que oferece ao público e seu valor simbólico. Por mais que o silêncio sobre o tema já tenha sido quebrado se faz necessário o debate constante, e a análise da imagem que se cria sobre a velhice, e as consequências para a criação de imaginários e comportamentos na sociedade.

---

<sup>6</sup> BEIRÃO, Nirlando. Como a beleza, no Brasil, virou religião e o corpo, uma obsessão. Revista Carta Capital, 25/12/2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/827/liberdade-sobre-o-proprio-corpo-veio-com-o-dever-de-ser-belo-305.html>> Acesso em: outubro de 2016.

## 6. OBJETIVOS

Realizar um documentário de curta metragem em formato digital HD de aproximadamente 12 minutos, com enfoque em uma senhora aposentada que trabalhou toda sua vida dedicada ao mesmo ofício de costureira. Como neta, registrar e homenagear em vida a minha ultima avó viva, Celina Gonçalves Modesto, que completa seus 80 anos no dia 10 de novembro de 2016.

Como busca pessoal e de raízes me aproximar e conhecer melhor essa pessoa que julgo íntima e próxima, e que ao mesmo tempo tanto desconheço. Refletir sobre a velhice e a vida das mulheres, em especial das mulheres da minha família e da minha genealogia direta, e conseqüentemente sobre a minha vida, a minha pessoa e o meu lugar no mundo como mulher dessa família.

Como produto audiovisual repensar a forma de retratar a mulher no cinema como personagem, com foco na representação da velhice, em especial a imagem do envelhecer da figura feminina. Refletir sobre a força das imagens já presentes no imaginário coletivo sobre ser velha, e a possibilidade de mudança.

Como realizadora mulher, estudante de comunicação, dar espaço e criar diálogos e reflexões sobre o fazer cinema por mulheres e sobre mulheres. Levantando também temas relacionados que tangem as questões sociais de empoderamento feminino, feminismo, atuação da mulher no mercado de trabalho e dentro da família, as cobranças e seu papel social.



## 7. REFERENCIAL TEÓRICO

### 7.1 O Documentário

O documentário, dentro da história do cinema, já foi e continua sendo muito estudado, principalmente quando se tenta defini-lo. Assim como a ficção ele conta uma história, mas essas histórias segundo Bill Nichols (2010, p.25.) “falam do mundo que compartilhamos com clareza e envolvimento”, o que fica evidente na década de 1980, a era de ouro do documentário, quando as premiações do Oscar que em meados da década de 80 marcam a popularização do documentário como cinema.

O termo *documentário* foi usado primeiramente por John Grierson em 1930, quando o definiu como "tratamento criativo da realidade". Essa definição ainda usada, porém ultrapassada na contemporaneidade, diz respeito a escola inglesa de documentário de base educacional que Grierson desenvolveu e organizou na Grã-Bretanha. Mesmo não sendo o único a fazer documentário na época, ele reuniu um grupo de cineastas que com patrocínio do governo realizava suas produções, e segundo Nichols (2010, p.130.) “foi Grierson que assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentários”.

Com o passar do tempo, as mudanças no documentário começaram a atribuir características específicas e distintas para os vários tipos de documentário. De maneira geral Nichols define documentário como:

*Uma forma de cinema que nos fala sobre situações e acontecimentos reais. Envolve pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós em histórias que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos retratados. O ponto de vista distinto do cineasta molda essa história numa proposta ou perspectiva direta sobre o mundo histórico, acatando fatos conhecidos, e não criando alegoria fictícia.*<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, 2010, p.153.

O próprio autor pondera que esta definição, por mais útil que seja, não chega a tocar nas diferenças entre os vários tipos de documentários que encontramos hoje. Levando em conta fatores definitivos que os distingue, ele divide em seis os principais modos de fazer documentário:

- Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *O homem que ouvia a Grã-Bretanha* (1941), *Noite e neblina* (1955), *Koyaanisqatsi*. Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal e de vanguarda.
- Modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: *The plow that broke the plains*, *A terra espanhola* (1937), *Trance and dance in Bali* (1952), *Os mestres loucos* (1955) e noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas associa a documentário em geral.
- Modo observativo: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que o cineasta filma, conforme são observadas por um câmera discreta. Exemplos: *Primárias*, *A escola*, *Caixeiro-Viajante* (1969), *The war room* (1993) e *Metalica: some kind of monster* (2004).
- Modo participativo: enfatiza a interação do cineasta com aqueles que ele filma. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, de conversas a provocações. Frequentemente une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas. Exemplos: *Crônicas de um verão*, *Vlast Solovetskaya* (1988), *Shoah* (1985), *Sob a névoa da guerra* (2003) e *Enron: Os mais espertos da sala*.
- Modo reflexivo: chama atenção para as suposições e convenções que regem o cinema documentário. Acentua nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. Exemplos: *O homem da câmera*, *Terra sem pão*, *The ax fight* (1975), *O jogo da guerra* (1966) e *Reagrupamento* (1982).
- Modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com um tema; empenha-se para aumentar a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocação e afeto. Exemplos: *The act of seeing with one's own eyes* (1971), *História e memória* (1991), *Línguas desatadas* (1989), *Chile, la*

*memoria obstinada* (1997), *Valsa com Bashir* e reality shows de televisão, como *Cops* (um exemplo vulgar desse modo). Todos os filmes desse modo compartilham as características dos filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.

Dentre a classificação de Nichols, lembrando a característica híbrida que pode acometer qualquer um dos estilos, **Carretel** se enquadra majoritariamente no modo participativo e em menor peso no modo observativo. Ambos surgem por volta da década de 1960, com avanço tecnológico seja pelo tamanho das câmeras, mais práticas e menos pesadas, a possibilidade de manusear e carregar os equipamentos como gravadores de áudio, a possibilidade do som direto, sejam eles para observá-los discretamente – no modo observativo – ou para interagir diretamente com o personagem – modo participativo –.

O modo *participativo* foca na interação do cineasta com, no meu caso, a personagem - Celina - e tem como base a entrevista. Segundo Nichols esse modo de documentário é uma alternativa para a observação passiva e oratória clássica. Se limita pelo ponto de vista do outro, e pela perda da independência de julgamento. Trata o conhecimento como: o que aprendemos das interações pessoais; o que as pessoas dizem e fazem quando confrontadas ou envolvidas pelas outras; o que pode ser transmitido por entrevistas e outras formas de encontro. Uma voz caracterizada por envolvimento, investimento alto no encontro com os outros ou na apresentação de uma perspectiva histórica.

No caso de **Carretel**, a entrevista guia o enredo em uma narrativa baseada na fala do personagem, são os depoimentos e as histórias contadas por Celina que dão fluxo a história, as impressões de mundo dela, e suas lembranças. Sem dúvidas o ponto de vista é dado por ela a partir de sua vivência, podendo sim ser um fator limitante desse modo como afirma Nichols (2010, p.123-124).

Como espectadores, temos a sensação de que somos testemunhas de uma forma de diálogo entre o cineasta e seu tema - seja ele uma questão, como uma greve de trabalhadores, seja ele uma pessoa, como a mãe do cineasta - que enfatiza o envolvimento situado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características dão ao modo participativo do documentário um atrativo considerável, pois ele vaga por uma variedade grande de

temas, dos mais pessoais aos mais históricos. De fato, com frequência, esse modo demonstra como o pessoal e o político entrelaçam-se para produzir representações do mundo histórico de perspectivas específicas, tanto contingentes quanto comprometidas.

O envolvimento perpassa o meu projeto, que se baseia na relação entre neta e avó, no encontro que se cria na proposta de filmagem. Encontro esse que se diferencia totalmente dos encontros cotidianos, pela sua intenção primeira de *filmar* o sujeito social, a Dona Celina.

De forma não predominante, mas significativa, o modo *observativo* também está presente. Nesse modo olhamos para a vida no momento em que ela é vivida e revelamos aspectos de caráter e individualidade. A intenção da filmagem observacional segundo o autor é a de fazer interferências e tirar conclusões baseado no comportamento que observamos ou ouvimos, e deixar o público decidir por si mesmo sobre o que vê e ouve. “O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.” (NICHOLS, 2010, p.183.)

Em **Carretel** os dois modos se misturam, entre a interação direta e próxima do modo participativo com a entrevista e a intimidade já existente entre minha avó e eu, e também, a relação nova que se constrói diante da situação proposta pelas filmagens. Também há o desejo da visão mais distanciada e observativa, de deixar fluir e tentar registrar o momento sem muita interferência, para conhecer e captar aquela pessoa em seu cotidiano e seu modo de ser.

Nesse documentário, por opção e característica desejada para o filme, não há narração em over conhecida popularmente como voz de Deus. O som sincrônico é de grande importância para a entrevista, dando a possibilidades de mesclar os depoimentos de minha avó com as próprias imagens da entrevista ou em pano de fundo, com voz over da personagem em outras imagens relacionadas para cobertura e composição estética.

A relação tempo e espaço do filme é contínuo, mas não linear, podendo interligar presentes e passado a partir da fala da personagem. Ao contar a história da minha avó o local de ação é o seu apartamento, espaço primordial das

gravações, e suas ações estão no tempo presente com o depoimento da sua história de vida e os anos de costura, os quais caminharam através da memória do passado até o momento presente, na sua velhice, o tempo em que a costura não lhe é mais possível.

Arthur Omar, artista brasileiro que trabalha com cinema, vídeo, fotografia, instalações entre outras, em seu artigo *O antidocumentário, provisoriamente* afirma que o cinema nasce e se desenvolve voltado para a ficção e que seu papel, sua função social é o espetáculo. “Não existe o filme documentário como linguagem autônoma, isto é, o documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético” (1997). Para ele o documentário incorpora e se cruza de forma convergente à ficção em sua função maior de ser: espetáculo.

O espectador se aproxima do objeto do filme documentário, (objeto esse que pode ser qualquer um) com a ilusão de conhecer. É preciso esse interesse em conhecer, que só é possível com a exterioridade do sujeito e do objeto. Para Omar (1997), dessa forma o sujeito que se reconhece isolado do objeto tem a pretensão de conhecê-lo.

Para haver um documentário, é preciso uma exterioridade do sujeito e objeto. Ou seja, só se documenta aquilo de que não se participa. Ou seja, ainda, um objeto só se torna objeto de documentário no momento em que o sujeito se reconhece exilado desse objeto. Surge então a pretensão de conhecê-lo, produzir um filme onde se processe um efeito, a película de um efeito no sujeito que o assiste, que é o de estar sendo apresentado ao objeto e estar tomando conhecimento de seus elementos.

Para Omar, documentário é um estudo, uma abordagem exterior. O autor, que em seu artigo analisa seu próprio filme CONGO<sup>8</sup>, diferencia participar da congada e estudar a congada, sendo que fazer um documentário seria estudá-la. Fazer o documentário **Carretel**, apesar da intenção de falar da costura, não é em si costurar, mas estudar o objeto e o sujeito, a costura e principalmente sobre costureira. Saber sobre a história da vestimenta, as técnicas de costura, e ter a minha avó como uma fonte de aprendizado, assim como fonte de estudo.

---

<sup>8</sup> OMAR, Arthur. CONGO, Brasil, 1972.

O documentarista João Moreira Salles em seu artigo *A dificuldade do documentário* faz uma reflexão sobre a instabilidade de técnicas e estilos dentro do documentário, assim como Nichols, ao falar sobre essa dificuldade de se saber o que é o documentário e o hibridismo que perpassa os documentários e seus diversos modos de fazê-lo. Entretanto, afirma Salles (2005, p. 58.) que “esse polimorfismo é apenas a face aparente da nossa dificuldade”.

Para Salles dois pontos são importantes de se ressaltar ao definir o documentário. A moldura institucional, que faz do documentário um rótulo, e que os filmes sejam assim vistos porque assim foram definidos, é um primeiro ponto que altera nossa forma de ver o filme assim intitulado. A própria recepção de quem vê é um segundo ponto. Para o autor, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador. Entretanto, ele diferencia categoricamente a *compreensão* não-ficcional – de que até um filme de ficção pode ser visto analisando seus aspectos indiciais da imagem –, e o *artefato* não-ficcional, como o documentário que independe dos usos individuais e é um fenômeno social.

Sobre esse ponto de recepção do público, Nichols pontua especificamente quanto ao modo participativo do documentário e sua relação com o material que o cineasta tem controle, afirmando que “a ênfase participativa desloca-se da interação do cineasta com o tema para a interação do espectador com o material reunido” (2010, p. 189.).

O que Omar crítica como não autônoma e Salles ressaltava como característica, é a linguagem que o documentário toma em parte da ficção. O documentário se vale da estrutura narrativa para contar uma história mesmo que o registro seja importante, ele precisa, além de descrever, de construir.

Salles exemplifica a diferenciação entre os antigos filmes de variedade e o pioneiro do documentário, *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty que, considerado por muitos o primeiro documentário da história, usa do imaginário na construção do filme, “ele filma pensando no valor não da imagem, mas da sequência. O sentido não reside mais no avulso, mas na cena construída”<sup>9</sup>, e dessa forma se apropria da “gramática do cinema ficcional”.

---

<sup>9</sup> SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*, 2005, p.63.

Para Salles o verdadeiro problema do documentário, e o nosso problema como documentarista, está em não nos contentar em ser apenas um registro e querer ser também uma história bem contada. A oscilação entre documento e representação, a sobreposição da camada retórica ao material bruto. "Nossa natureza está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas". (SALLES, 2005, p.64.)

**Carretel** nasce com o tema e a ideia, mas se transforma na medida que a relação é estabelecida durante a filmagem, e também depois durante a montagem. "O documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema" (SALLES, 2005, p.65.). Essa relação pode estar ligada ao discurso, a maneira de falar, ou seja a retórica. Salles porém avança em seu texto sobre a dificuldade do documentário, não sobre a maneira de falar, mas caminha em outro rumo, colocando a responsabilidade ética como grande problema a se refletir dentro do fazer documentário; colocando o foco no documentarista, e não no personagem. "Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. *No caso essa outra coisa criada é um personagem*" (SALLES, 2005, p.67).

Nesse caso, para o documentarista a responsabilidade ética é o que afasta o documentário da ficção, e a relação documentarista e documentado é a questão central do documentário. É importante lembrar que a pessoa filmada tem uma vida além do filme, e daí parte a natureza ética. Dentro do que vem sendo produzido atualmente, o que traz de novo e de melhor nos últimos documentários, para o autor, são aqueles filmes que "tentam transformar a fórmula *eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para você*. (...) Filmes assim não tentam falar do outro, mas do encontro com o outro" (SALLES, 2005, p. 70.).

Sobre o propósito da ética no documentário, também Nichols se atenta para os riscos, os questionamentos e os desafios existentes na relação com o outro e desse encontro ao se filmar. "A ética passa a ser a medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e as pessoas que ele filma têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores" (NICHOLS, 2010, p. 71).

## 7.2 A velhice feminina e o cinema

Os meios de comunicação podem ser vistos como um produto cultural gerador de significados. Dentre eles, o cinema é um importante mediador das relações entre sujeito e sociedade, ele não somente representa, mas também constitui imaginários, criando mitos e construindo identidades. Ou seja, através desse instrumento é possível reforçar preconceitos e estereótipos, mas também colocar em discussão papéis exercidos na sociedade. Nesse sentido, é de grande importância lutar por um espaço de representação legítimo nos meios de comunicação.

Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista britânica em sua obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>10</sup>, de 1975, apresenta uma análise da imagem, baseando-se em conceitos psicanalíticos para criticar a produção do cinema hollywoodiano como produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponde a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. A autora faz uso do conceito de escopofilia, desejo de obter prazer a partir do olhar ou da observação. Dentro do cinema, essa fantasia humana em tornar pessoas em objetos, é causa geradora de fetichismos sob a imagem feminina.

A autora, Mirian Goldenberg, trás em seu artigo *Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira*, de 2011, o conceito de corpo capital (físico e simbólico). No texto ela discorre sobre a força determinante que o corpo dito perfeito – ou a sua inalcançabilidade –, pode ter na felicidade ou na insatisfação do brasileiro, principalmente das brasileiras, e cita Bourdieu (1999):

A “dominação masculina”, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo e para o olhar dos outros como objetos receptivos, atraentes e disponíveis. (...) Sob o olhar dos outros, as mulheres são obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real a que estão presas, e o corpo ideal, o qual procuram infatigavelmente alcançar.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989.

<sup>11</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.



A aceitação da imagem sexista como padrão, valorizando a beleza e a juventude exclui e esconde a velhice. A mesma autora escreve sobre o poder do corpo em nossa cultura, citando que, diferente de outros países como a Alemanha, no Brasil “o envelhecimento é experimentado como uma fase de perdas e faltas” (2011, p. 82). Em sua pesquisa, por outro lado, algumas mulheres de idade mais avançada, em alguns aspectos, “deixam de se preocupar com a opinião dos outros e passam a priorizar os próprios desejos” (GOLDENBERG, 2011, p. 82).

Com o aumento da expectativa de vida, as transformações na sociedade e no âmbito familiar trouxeram maior visibilidade ao envelhecimento feminino. Entretanto, a velhice ainda é vista como sinônimo de perdas, reais e simbólicas, e carrega uma discriminação implícita pela propagação de uma visão negativa da mulher que envelhece. O envelhecimento do corpo da mulher trás, para além da perspectiva externa do outro, a autodepreciação da sua imagem, muitas vezes junto com sentimentos de vergonha e culpa. O caráter precívél da vida é insuportável e marginaliza a velhice. A restrição da percepção do envelhecimento às perdas, a partir de uma perspectiva binária, conclui que envelhecer é morrer.

Dentro do universo simbólico do cinema de conformação e ressignificação de imaginários, a pesquisadora Clarissa Motter Senta coloca o afeto como potencia dentro de questões de gênero e envelhecimento em seu artigo. A autora atenta para o fato do olhar não ser algo despolitizado. “As imagens são o resultado de um processo imaginário que é sempre coletivo, na medida em que emergem de um estado afetivo de um determinado grupo, ou de uma comunidade específica, em um espaço/tempo singular” (SENTA, 2012, p.6).

Em um cenário no qual os corpos podem ser entendidos como potências afetivas do agir, Senta (2012, p.7) afirma em seu estudo que as narrativas cinematográficas que abordam o processo de envelhecer tendem a transitar por três eixos simbólicos principais:

- EIXO 1: Se refere às visões estigmatizadas da velhice, (...) imaginário mais antigo: a associação do envelhecimento à decadência física e ao isolamento afetivo-sexual. Prevaecem aqui relações afetivas de passividade, (...) as paixões, afetos que se determinam por causas exteriores aos corpos afetados, tais como sentimentos de dependência, necessidade de proteção, de cuidados, sentimentos de solidão.

- EIXO 2: Adquire força na contemporaneidade e abarca as apresentações negativas da velhice, negativas porque recusam, negam o envelhecer corporal em uma tentativa de superação do tempo e da morte. As imagens que sobressaem (...) fazem dos corpos velhos corpos medicalizados, transformados, maquiados, enquadrados para não parecerem velhos.
- EIXO 3: Reconciliação com a velhice e a morte na qual se abrem possibilidades de pensar um diálogo entre o novo e o velho, (...) não mais se recusa as perdas corporais advindas do envelhecer, mas a elas se conjugam os ganhos da maturidade. Da ideia de juventude (manutenção do corpo jovem), passa-se para a perspectiva da jovialidade.

Em contraposição ao primeiro eixo, de imaginário mais antigo da velhice decadente, o segundo eixo trabalha com o envelhecimento ativo, entretanto os arranjos afetivos se mantêm tradicionais, com a manutenção do corpo jovem e afetos passivos. Por outro lado, no terceiro eixo simbólico há um processo afirmativo e ressignificativo que se apresenta nas imagens do envelhecer como recomeço. “É possível viver então a velhice com menor resistência às marcas corporais advindas da passagem do tempo” (SENTA, 2012, p. 8).

**Carretel** tomando como inspiração a possibilidade desse terceiro eixo simbólico, busca uma imagem de velhice que não tenda à aceitação passiva da velhice, nem à desnaturalização do envelhecer. Mas que seja uma nova possibilidade não só da imagem e do corpo, mas da vivência de afetos, do potencial de agir humano e suas formas de sensibilidade.

Refletindo sobre uma forma positiva de envelhecer, a “bela velhice” de Simone de Beauvoir<sup>12</sup>, Goldenber conclui, sobre o conceito de “as novas velhas”, que a possibilidade existe para aquelas mulheres mais velhas que “conseguem se libertar da ditadura da aparência e se preocupar mais com saúde, qualidade de vida e bem-estar. Elas tiram o olhar do foco dos outros, e passam a priorizar o próprio prazer, desejos e vontades” (2011, p.84).

---

<sup>12</sup> BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

## 8. METODOLOGIA

### 8.1 A Costura

A costura<sup>13</sup> como conceito se limita a descrição do ato de costurar e a união de duas peças. Já a importância social vem desde a bíblia, quando na passagem sobre a criação do mundo Adão e Eva ao pecar se descobrem nus e se vestem. Já em uma perspectiva histórica a roupa nasce com a necessidade humana de se proteger do frio. A invenção da agulha de mão foi um dos grandes avanços tecnológicos da história, comparada em importância por James Laver à invenção da roda e à descoberta do fogo. “(...) Agulhas feitas de marfim de mamute, de ossos de rena e de presa de leão marinho foram encontradas em cavernas paleolíticas, onde foram depositadas há 40 mil anos” (2006, p.10). Mais um passo na evolução do vestuário, anos depois surge a tecelagem, que exigia abrigo fixo, uma vez que o tear tende a ser grande e pesado, técnica que se mantém até hoje em método semelhante. “Uma vez estabelecida a manufatura de tecidos, mesmo que fosse em escala pequena, abriu-se o caminho para o desenvolvimento das roupas como a conhecemos” (LAVÉR, 2006, p.12).

Junto com a costura nasce o ofício de costureira. As mãos que se profissionalizam para dar forma e vida à roupa é um trabalho antigo e encontrado em todo o mundo, e assim como outras profissões vista muitas vezes como tarefa de mulher. Porém nem sempre foi assim, as costureiras, a exemplo da França, berço da moda, no século XVIII, explica Calanca (2001, p.123-124) dividiam em termo de organização do trabalho seu ofício com alfaiates que tinham maior prestígio e as *lingères* que fabricavam e comercializavam roupas íntimas. Elas, as costureiras, ganharam espaço por reconhecimento legal de sua corporação em 1675 quando o campo de ação masculina e feminina separam-se, marcando uma mudança em matéria econômica e sociológica do vestuário. Antes disso havia o monopólio masculino, dos alfaiates.

---

<sup>13</sup> *Cos.tu.ra* [s.f.]: 1.União de duas peças de estofa ou de couro, por meio de pontos. 2. É a forma artesanal ou manufaturada de se juntar duas partes de um tecido pano, couro, casca, ou outros materiais, utilizando agulha e linha. Disponível em: <<http://costuranapratica.com.br/historia-da-costura/>> Acesso em: 19/09/2016



Making off: segundo dia de filmagem, outubro de 2016.

Ao pensar a história social da moda e seu surgimento está visível o embate entre antigo e moderno, e a sua relação com a temporalidade das coisas. Encontramos sua primeira manifestação quando os jovens começam a se diferenciar esteticamente de seus pais, mudança não só estética mas de comportamento.

O termo moda é conceituado como “fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório”<sup>14</sup> e alude a uma dicotomia temporal entre “velho” e “novo”. Porém moda também é associada de forma direta ao costume. O costume por sua vez, que remete a algo constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser.

---

<sup>14</sup> U. Volli, 1988 in: CALANCA, Daniela, 2011, p. 11.

“Se é verdade que no corpo vestido está em jogo também o modo pelo qual o homem está no mundo, como se relaciona com a realidade de seu tempo na dimensão concreta: no modo em que compreendo o meu tempo está em jogo também o comportamento existencial que assumo e os comportamentos que colocarei em prática. A metamorfose das roupas, mais do que um fazer, é um modo de estar no mundo, de se relacionar com a realidade” (CALANCA, 2001, p.51).

O que vestimos mostra para mundo quem somos, como nos relacionamos com o corpo e com os outros. Seja para se parecer ou se diferenciar, a roupa é a camada primeira que mostramos. “Na psicologia arquetípica, a roupa simboliza a presença externa. Ela é a máscara que a pessoa mostra ao mundo. Ela esconde muita coisa” (ESTÉS, 1992, p. 71). A roupa mostra à primeira vista o que somos, aos olhos dos outros, ou o que queremos ser para esse outro. A costureira, era, e em pequeno percentual ainda é, a responsável por essa possibilidade de reinvenção e realização do eu através da roupa.

## 8.2 O Filme

As etapas filmicas, com algumas variações, se aplicam tanto para ficção como para não ficção, quando se trata da realização de um filme. Basicamente se divide as etapas de produção em pré-produção, produção e pós-produção. Da mesma forma dividi a produção do meu filme, e também a do memorial deste projeto.

Todo filme nasce de uma ideia, e no caso do documentário não é diferente, com algumas mudanças durante o processo. A ideia é o primeiro sopro de vida para um filme. Da ideia inicial passa-se para a tentativa de expressá-la no papel. Comumente o argumento e o roteiro dão conta desse passo, entretanto o documentário devida a suas características próprias e incertas, raras vezes pode ser colocado dentro de um roteiro padrão, muito menos fixo. Parte-se então para a pesquisa, que dará rumo e a possibilidade de materializar a ideia. "O conhecimento do tema (que será abordado na pesquisa) é o principal motor de funcionamento da filmagem", afirma Aída Marques em seu livro *Ideias em Movimento*. (p. 21).

Como esclarece a autora: “O filme nasce a cada etapa de produção, condição necessária para que chegue a seu destino final com vivacidade e pulsação” (p. 21), e assim foi o processo de produção do documentário **Carretel**, um outro filme a cada passo, um novo filme a cada etapa de sua realização.

### 8.3 Pré-produção

A pesquisa sobre minha avó Celina se iniciou de fora para dentro por assim dizer. Primeiramente fui captando as referências dela como avó, as lembranças que eu tinha da sua presença na minha infância e as suas características como pessoa que ficaram guardadas para mim, neta. Eu tinha na minha cabeça a ideia de uma pessoa carinhosa, prestativa, muito religiosa. Aquela estereótipo comum de avó que faz bolo, biscoito e, sendo a minha mineira, pão de queijo.

Em um segundo momento, para conhecer melhor Celina não apenas como avó, mas também como mãe de cinco filhos, entrevistei meus quatro tios e tias, e minha mãe, a filha mais velha. Assim comecei a ver um outro lado dela que eu desconhecia, ou nunca havia parado para escutar e refletir. Histórias e lembranças mais antigas do que as minhas levaram-me à mãe brava, batalhadora, mulher guerreira que não era de dar muito carinho e colo, que cobrava muito dos filhos e lutava para a sobrevivência deles com unhas e dentes, linha e agulha.

Em especial, a entrevista da minha mãe, Anabel, foi marcante para a descoberta da minha personagem. A descoberta do tipo de mãe que foi minha avó Celina, se transformou também em uma descoberta da minha mãe como filha, e as dificuldades e diferenças que tiveram durante a vida. Nesse momento me dei conta que todo o processo de conhecimento sobre ela seria também um processo de descobertas de mim mesma, como filha e como neta. Sem dúvidas, parte da pessoa que sou e venho me tornando está diretamente relacionada com a mulher que é a minha mãe, e a mulher que é a minha avó, influência para a minha formação, sendo elas referência de feminino, de comportamento e de força. O embate de gerações também se estabelece, o estranhamento nas formas de ver e interpretar o mundo estão postas. Tomar conhecimento de como viveram ou vivem trás o meu julgamento sobre suas formas de viver, e de ser mulher.

Descobri dentro da mulher Celina – forte e trabalhadora, avó carinhosa, mãe dura – uma mescla de identidades, uma mistura de criação, cultura e geração, além do seu perfil individual. Na fala da minha mãe percebi que parte da culpa que direcionava a ela por ter, na minha visão, uma falta de conexão entre nós, não começava na nossa relação. Havia uma lacuna de conexão entre as mulheres da minha família, e que me faltava, que eu desejava. Em vez de lamentá-la, se tornou mais um dos objetivos do meu trabalho: me aproximar dessas mulheres, me aproximar da matriarca da minha família, minha única avó viva.

O retorno da minha irmã para o Brasil depois de um ano e meio fora do país também me ajudou a ter uma outra visão sobre a minha avó. Luísa foi a única neta que aprendeu a costurar e se interessou pela máquina de costura. “Luísa já nasceu sabendo, aprendeu sozinha e é muito caprichosa. Uma artista!”, diz sempre, ao afirmar que a máquina de costura é herança dela para Luísa. Minha irmã, conectada pela costura, laço que a aproximou da minha avó, me ajudou nessa descoberta. Me mostrou uma vaidade quase escondida pela idade de minha avó, mas que se mostra nas conversas de convívio diário. Me contou que para ir a missa, optava pelo sapato que a incomodava, porém o mais bonito. A roupa para eventos era escolhida com antecedência e precaução de combinar as peças na medida certa. Essa ligação existente entre minha irmã e minha avó deixou clara que além da afinidade pela costura (que eu não tinha), havia também uma parcela de ausência, que era minha responsabilidade, mas que eu ainda poderia reverter à tempo.

Comecei a me perguntar quem é essa mulher, e se as respostas que eu tinha me eram suficientes. Havia uma ideia de pessoa construída na minha cabeça, que foi se desconstruindo e se remontando nesse processo. Passando da minha personagem imaginada para um filme, a uma personagem com vida própria. Ela não era mais aquela ideia pensada para o trabalho de conclusão de curso, Celina se transformava a cada passo do processo.

O documentário, ao invés de roteiro, tem como base a pesquisa. Com a impossibilidade de prever as falas e ações por completo, parti então de uma escaleta como suporte para a filmagem listando as sequências identificadas por título, com breve descrição da ação, tentando organizar a história do argumento em uma estrutura para a gravação.

Outro fator decisivo e não menos importante para o resultado final foi a escolha da equipe. Naturalmente os trabalhos de final de curso, quando produtos, são abraçados por colegas de faculdade que se engajam no projeto. Iniciei a dupla habilitação no meio do fluxo, e infelizmente não tive afinidade suficiente com a turma e chegando à reta final do curso havia um desconforto em me colocar na posição de pedir ajuda para compor a equipe. Foi com a pouca experiência já adquirida no mercado e alguns amigos que havia feito pelo caminho, conversando sobre o projeto **Carretel**, que ganhei uma equipe. Da mesma forma havia o desconforto de pedir ajuda, sem poder oferecer uma remuneração real pelo trabalho. Essas pessoas se dispuseram a trabalhar pela minha ideia, sem cachê ou por valores simbólicos. Dessa forma, considero que a equipe foi quem me escolheu, e acolheu o meu projeto.

Um dia antes de começar a filmagem liguei pra minha avó lembrando da gravação. Dona Celina me contou que já tinha limpado a casa e que o quarto de costura já estava organizado. Que o genro havia desmontado a cama do quatinho e que a mesa pequena da cozinha tinha ido para o lugar da cama. Definitivamente ela seria parte ativa desse documentário, que mais do que história, seria encontro.



Making off: quarto de costura, outubro de 2016.



## 8.4 Produção

Tendo em mãos a escaleta e a equipe fechada, a filmagem se dividiu em três dias intensos de gravação e convivência. Abrimos a porta e entramos na casa e na vida de Dona Celina. Chegando na casa, ela mostrou os cômodos, como as coisas eram dispostas, os santinhos e onde era o lugar da máquina. Antes de começarmos ela queria sair para comprar um pano para forrar a mesa, que não podia aparecer na filmagem daquele jeito. Expliquei que a costura seria só no dia seguinte e que compraríamos o forro para mesa. O primeiro dia de gravação começou com a entrevista principal, que além dos depoimentos já previstos pelas perguntas poderia dar mais ideias e possibilidades para as filmagens dos próximos dias. As respostas fluíram, e ela falava com facilidade. Terminada a lista de perguntas, senti que ainda precisava de mais, mesmo sem saber o que, faltava respostas.

Pausa para o almoço, descanso, café, montagem do set e gravando outra vez. A tarde foi o feitiço do biscoito, ela na cozinha, já no intuito de nos preparar o lanche da tarde. Tudo caminhou no tempo dela, acelerada não esperava o aviso de “gravando”, a ação começava em seu próprio tempo. Por outro lado, estranhava a câmera que a seguia. “Tá gravando?”, ou o microfone *boom* que carinhosamente, por medo ou susto, ela apelidou de “lagarta peluda” que a seguia pela casa. Em um intervalo durante a filmagem comentou que achava que eu sozinha iria fazer o filme, e não imaginava que precisaria desse tanto de gente (3 pessoas além da neta). O técnico de som, Paulo Jiló, contou que já havia trabalhado com 70 a 100 pessoas em outros filmes. Dessa informação ela concluiu e comentou, “então esse meu filme vai ficar fraco demais”.

Já no primeiro dia vi estampada na minha avó a pessoa engraçada e vaidosa. Espontaneamente fazia piadas e comentários hilários, e se sentia importante e feliz de estar sendo filmada. Contava para quem ligasse em casa que estava ocupada, que a neta estava fazendo um filme sobre ela. Desse contato inicial visualizei uma outra personagem. A ideia de velhice, tristeza e solidão que vinha a cabeça existia, e era visível na carência por atenção, mas definitivamente não era o principal sentimento, e não seria o sentimento que guiaria este filme. Ela é sem dúvidas uma pessoa alegre e feliz, como ela mesma conta, “minha mãe dizia que eu nasci de um parto sem dor, e por isso seria muito feliz, e sou muito feliz”.

No segundo dia tivemos sorte, pela manhã saímos para filmagens externas e foi dos dias de filmagem o que fez melhor tempo. Nesse dia percebi que diferente da empolgação do primeiro dia, por mais que ainda estivesse com muita energia, ela já se cansava, perguntava se já estávamos saindo ou porque demorávamos tanto. Sem perder a simpatia, contava ao dono do armário sobre o filme dela e perguntava o que estávamos filmando, se ela estava do lado oposto da câmera. De forma sutil, parecia que Dona Celina a muito tempo já se preparava para o dia em que fossem fazer um filme; quem sabe tinha um sonho escondido de ter sido atriz.

Na parte da tarde, aula de costura, minha irmã estava de assistente ajudando nos bastidores, e durante a filmagem minha avó a chama pelo nome para ajudar. “Luísa vem aqui que eu não enxergo mais” chamou, e completou: “ela é caprichosa como a avó.” Em um instante estávamos as três na mesa de costura, momento emocionante para mim. Independente de estar ou não no filme, foi um momento de conexão com as mulheres da minha família, quase uma energia ancestral de passagem de conhecimento de uma para a outra.

Através das suas práticas diárias, tornou-se aparente para mim que não era apenas o *quê* da vida de uma velha era importante, mas também os recursos interiores - o que havia dentro dela, que sabedoria e força de coração tinham sido acumuladas... parte semeada de propósito, parte trazida pelo vento -, mas tudo colhido com consciência. (A Ciranda das mulheres sábias)

A reflexão sobre o que era o mais importante naquele filme começou a aparecer durante a filmagem. Eu havia pensado o que filmar, havia planejado, mas o que eu queria exatamente naquele momento? E como na Ciranda das mulheres sábias, não era o *quê* (a costura, a história de vida), mas os recursos interiores, a graciosidade, a risada, o cuidado e a dedicação que era admirável nela.

Eu, como diretora, queria gravar todo suspiro, comentário, risada. Principalmente quando passamos para parte da costura, as imagens que para mim seriam de maior importância. A sensação era de que a câmera deveria ficar ligada ininterruptamente para não ter o risco de perder nada. Esse receio vinha também da minha inexperiência e dificuldade de dirigir. Deixava as coisas fluírem no tempo da

minha avó, mas também porque me faltava segurança suficiente para dirigi-la realmente. Era difícil me colocar como agente, uma vez que eu queria que tudo acontecesse do jeito dela. Tinha dúvidas de até que ponto interferir e na forma como eu queria captá-la. Receio de não conseguir ao final ter o retrato que desejava dela.

No término do segundo dia percebi (o que já era óbvio) que só havia mais um dia de filmagem, entretanto parecia nem ter começado ainda. O plano de filmagem seguia como o planejado, mas não me parecia suficiente para dizer tudo o que eu queria dizer no filme. Começo assim uma fase difícil de aceitação de que aquilo era e seria um fragmento, de apenas alguns minutos seria feito o corte final, um curta metragem, esse tempo não daria conta de toda aquela história. Três dias de gravação eram suficientes para o filme, porém não me conectaria à minha avó da forma que eu desejava. Conexão, era isso afinal o que eu buscava.



Making off: segundo dia de filmagem, outubro de 2016.

Terceiro e último dia, a gravação começou depois do almoço. Inimaginável no primeiro dia, mas Dona Celina precisava descansar um pouco. Aspectos esse da velhice que não entraria no filme, mas nas minhas reflexões. Começamos a gravação com as imagens ainda da costura, ela impaciente não aguentava ficar quieta. Enquanto reorganizávamos o quarto da costura para a filmagem na máquina, ela já estava refazendo à mão a barra do vestido de primeira comunhão da minha mãe; ação essa que seria feita para a filmagem seguinte. O argumento dela: “você

estão demorando demais!”. Seguimos o plano de filmagem, terminamos toda a lista de imagens a serem captadas, mas sabia que não era tudo, mas era o fim.

Na lista das últimas imagens, tema ao qual eu estava resistente e não queria colocar foco, a religião. Uma imagem dela rezando, que havia presenciado no dia anterior ao chegar na casa dela, seria o peso exato para esse assunto. Mas, como já era imaginado desde o começo do processo, ela era parte viva na realização do filme. Sem precisar pedir ou falar nada, ela foi narrando as ações que queria que filmássemos: acender a vela, rezar parte do terço e de repente ela já estava de joelhos; entregue a fé e a devoção como sempre foi.



Making off: terceiro dia de filmagem, outubro de 2016.

## 8.5 Pós-produção

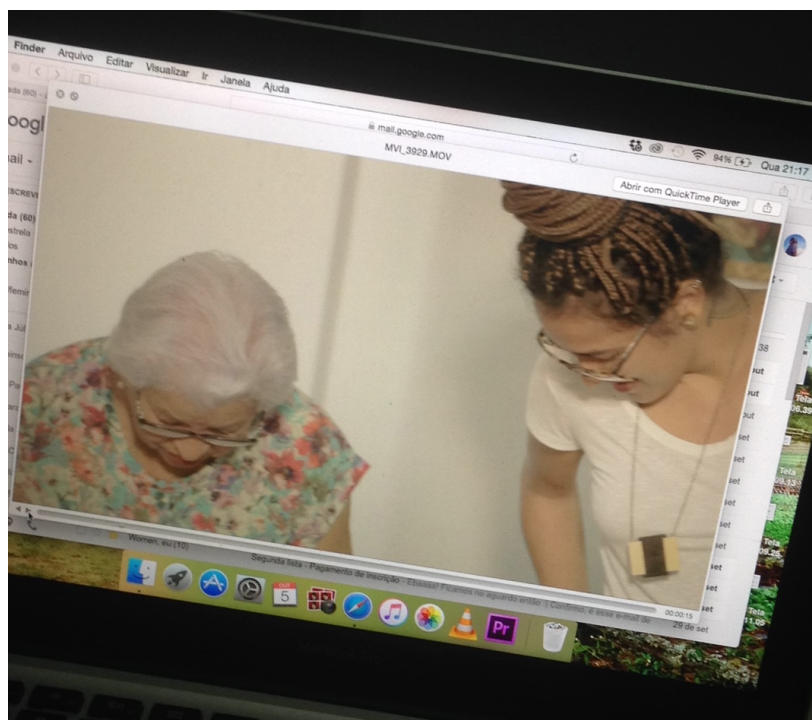
No dia seguinte ao término das filmagens recebi uma ligação da minha avó, pela primeira vez ela ligava na minha casa. Ligava para dizer o vazio que estava aquele apartamento e a saudade que ela já sentia de todas aquelas pessoas em volta dela, enchendo a casa. Pediu que eu mandasse um beijo para os meninos, e citou os três nomes da ponta da língua: Junior, Mauro e Jiló.

A necessidade de desapego e uma visão externa, além da falta de tempo, foi fator de grande peso na decisão de não editar eu mesma o projeto. Mais uma etapa, e mais uma vez passar pela aceitação de que aquilo era um fragmento, passar pelo aprendizado necessário do cineasta de se relacionar, de forma equilibrada, com a possibilidade de certa imagem estar ou não no filme, não pelo valor afetivo que se cria, mas pelo valor final para o filme.

Uma pessoa filmada por mim é um conjunto de imagens partidas: primeiro, a pessoa vista, ao alcance da mão, do olfato, da audição; um rosto percebido na escuridão do visor; uma lembrança, às vezes fugidia, às vezes de uma clareza lapidar; um conjunto de fotogramas numa ilha de edição; algumas fotografias; e finalmente a figura se movendo na tela do cinema. (Mac Dougall in SALLES, p.67)

Não estaria no filme o cansaço, as piadas, o tato, e nem o olfato como diz Dougall, a imagem filmada até se transformar em filme. A velhice traz a decadência do corpo e suas consequências, mas por trás da ação do tempo há uma segurança de si e uma determinação invejável a qualquer jovem. Uma força própria, uma fonte de coragem de se admirar. Me perguntei muitas vezes se conseguiria mostrar tudo isso em tais fotogramas.

Na ilha e a cada corte feito havia grande dificuldade em decidir em todo o material gravado o que iria compor o produto final. Mais de 10 cortes diferentes entre escolha de conteúdo e imagem de cobertura para tentar chegar próximo aos 10 minutos pensados inicialmente. A parte de conteúdo sobrava material para usar, na parte de cobertura, ao contrário, faltavam imagens. Mesmo a entrevista sendo pequena comparada a gravação total, parecia na edição ser a maior parte de todo o material. Grande aprendizado de que fazer um plano extra, dois ou três, pensar as imagens antes e se abrir a repensá-las durante, me preocupar menos com conteúdo e mais com as possibilidades das imagens, tudo isso faz falta no processo de montagem.



Revisão do material filmado, outubro de 2016

A ilha de edição é mais um local no qual o filme se transforma, um terceiro filme, depois do pensado e do filmado. Era mais um passo para a construção de Celina, personagem. O filme não se faz sozinho, a cada processo, a cada pessoa que participava, tomava parte do filme e deixava um pouco de si nele. Ao final, chegar a um filme que poderia ser tantos outros a cada imagem colocado ou retirada, e nesse processo chegar ao fragmento que me coube escolher e que também aconteceu sem a minha escolha, orgânico e fluido.

## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao final desse projeto, e ao encerrar mais um ciclo, o momento de refletir sobre o processo de fazer **Carretel**. Com a versão final do filme em mãos, o sentimento de inconcluso, de que ainda poderia fazer mais, me mostrou o filme como objeto vivo que só termina quando decidimos parar. Entretanto o potencial de possibilidade para ele ainda se mantém.

Ao olhar para o personagem, não apenas no produto final, mas durante todo o processo de realização, encaro a descoberta de uma nova e de uma outra pessoa. A visão de que a minha avó não é a mesma imaginada inicialmente para o filme, e nem a mesma para mim como neta; ela havia se transformado e mudado a imagem que eu tinha cristalizada de sua pessoa.

Mac Dougall lembra que, uma vez pronto, o filme representa tudo para o espectador; já para o diretor, pode representar muito pouco. Para este - que teve o personagem diante de si, que respirou o mesmo ar que ele; que sentiu com ele calor, se estava calor, ou frio, se estava frio, e que junto com ele se aborreceu quando uma sirene de ambulância interrompeu a fala; que riu, que se interessou ou se irritou com o que foi dito -, o filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou, para sermos mais otimistas, é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem. (SALLES, 2005, p.67-68)

Celina se tornou para mim uma nova pessoa, e também uma pessoa que não é necessariamente a do filme. Como diz Salles, a personagem do filme, o recorte escolhido, é por fim uma redução da complexidade. É a experiência do encontro de neta e avó, resultando no documentário, por sua vez uma outra experiência. A minha avó, aquela com a qual a minha necessidade de reconexão me levou a fazer o filme, é em **Carretel** apenas um de seus possíveis fragmentos. Mais do que o objetivo inicial de memória e de homenagem, o filme foi além em seus desdobramentos.

Arthur Omar (1997) crítica o documentário como atitude de conservação e preservação, como eu inicialmente achava que seria **Carretel** pela minha necessidade de resgatar a memória de minha avó. O filme sobre Celina se mostrou

uma vivência, e me fez perceber que era, como o autor propõe, algo mais presente, “o filme como gesto e ação, uma obra aqui e agora”.

**Carretel** se concretizou na intenção de mostrar um recorte de envelhecimento longe de triste, mas alegre, independente e forte. Em todo o processo, o reconhecimento da velhice estava visível aos meus olhos, como algo certo para toda e qualquer pessoa, mas agora de certa forma mais palpável e real para mim. Aquela pessoa, e aquele lugar, um dia serei eu, dessa mesma forma e nesse mesmo lugar.

Mesmo não sendo eu uma pessoa religiosa, seu depoimento de não ter medo da morte me espantou, e ao mesmo tempo me confortou. Saber que eu poderia e posso chegar ali, que sou forte o suficiente para entrar neste círculo que fala Estes, avançar e me sentir parte dessa ciranda de mulheres sábias da qual minha avó faz parte, junto com tantas outras mulheres magníficas e guerreiras da minha ancestralidade.

Elas reivindicavam um lugar na sua sociedade, essencialmente qualquer lugar que desejassem pois não queriam esperar, implorar nem precisar adular para que alguém - a família ou a cultura - lhes concedessem esse lugar. Elas traçavam um círculo. Entravam nele. E diziam: 'Estou aqui. Se vocês quiserem proximidade, fiquem perto de mim. Se não, afastem-se, porque nós vamos avançar.'<sup>15</sup>

Assim como a minha avó eu posso e vou traçar um círculo e dizer “estou aqui!”, e mais, dizer para o que vim. “Aos poucos, nós mulheres nos tornamos cada vez mais parecidas com quem ou com o quê nós mais contemplamos e mais admiramos” (ESTÉS, 2007, p.71), e acredito aos poucos e a cada passo me tornar uma mulher, dentro do meu contexto, forte e guerreira, como minha avó que além de admirar passou a me inspirar.

Com esse filme acredito conseguir mostrar, mesmo de forma subjetiva, a possibilidade de uma experiência inovadora de envelhecimento, natural e ao mesmo tempo bem vindo e bem visto, já que a periodização da vida é fluida e muda constantemente, assim como a costura e os costumes.

---

<sup>15</sup> ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. 2007, p.69-70).



Que esse filme seja, assim como foi para mim, a possibilidade de reivindicar uma identidade nova de mulher e de suas infinitas possibilidades, uma jovem com a sabedoria da velha, na esperança de ser uma velha cheia de jovialidade no envelhecer. Ao final, apenas peço a benção Celina em sinal de respeito e agradecimento.

Por fim, alcançado o objetivo primeiro de realizar um documentário, o desejo de ter alcançado a *epistefilia* (um desejo de saber) que o documentário estimula no público, e assim como diz Nichols “obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado” (2010, p.60).

## 10. BIBLIOGRAFIA

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. 2ª edição. Editora Senac São Paulo, São Paulo, 2011.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2014.

GOLDENBERG, Mirian. *Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira*. Contemporânea. Ed. 18, Vol. 9, nº 2, 2011.

LAVER, James. *A roupa e a moda. Uma história concisa*. Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

MAC DOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princiton: Princiton Universty Press, 1998. p.25. In: SALLES, João Moreira. "A dificuldade do documentário", 2005.

MARQUES, Aída. *Idéias em Movimento. Produzindo e realizando filmes no Brasil*. Editora Artemídia Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Nova Edição. Papirus Editora, São Paulo, 2010.

OMAR, Arthur. "O anti-documentário, provisoriamente", In: Revista Cinemais no 8, novembro/dezembro, 1997, p. 179-203.

SALLES, João Moreira. "A dificuldade do documentário", In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. *Gênero e envelhecimento no cinema sul-americano contemporâneo: o afeto como potência*. UFG, 2012.

## 11. FILMOGRAFIA

*Aquarius*. Kleber Mendonça, Brasil, Ficção, 2016.

*Bela*. Isabelle de Oliveira Araújo, Brasília-Brasil, Documentário, 2014.

*Coco avant Chanel* (Coco antes de Chanel). Anne Fontaine, França, Ficção 2009.

*Costura do Tempo*, A. Kátia Klock, SC-Brasil, Documentário, 2012.

*Edifício Master*. Eduardo Coutinho, Brasil, Documentário, 2002.

*Elena*. Petra Costa, Brasil, Documentário, 2012.

*Fim e o Princípio*, O. Eduardo Coutinho, Brasil, Documentário, 2005.

*Glória*. Sebastián Lelio, Chile, Ficção, 2013.

*Mãezinha dos Tambor*, Daniela Mariano Tonaco, Brasília-Brasil, Documentário, 2011.

*Olhos de Ressaca*. Petra Costa, Brasil, Documentário, 2009.

*Que horas ela volta?* Anna Muylaert, Brasil, Ficção, 2015.

*Santiago*. João Moreira Salles, Brasil, Documentário, 2007.

*Suffragette* (As Sufragistas). Sarah Gavron, Reino Unido, Ficção, 2015.

## 12. ANEXOS

### 12.1 Equipe

- Direção e produção: Ana Júlia Melo.
- Direção de fotografia: Junneras.
- Assistente de câmera: Mauro Rodrigo.
- Técnico de som: Paulo Ferreira Jiló.
- Edição e Montagem: Nathalia Schenekenberg
- Designer: Luísa Melo
- Trilha original: Jonas Caminha e Will Mourão

### 12.2 Cronograma

ETAPA	DURAÇÃO	DATA	DESCRIÇÃO
<b>PRÉ-PRODUÇÃO</b>		novembro de 2015	Primeira entrevista: sobre o projeto e sobre costura.
	2 dias	maio de 2016	Segunda entrevista: história de vida, infância, trabalho e costura.
	4 semanas	agosto de 2016	Pesquisa histórica e bibliográfica.
	2 dias	setembro de 2016	Reunião de equipe e definições de projeto e filmagem.
	1 dia	setembro de 2016	Visita de locação.
	1 dia	setembro de 2016	Preparação e organização da locação.
<b>PRODUÇÃO</b>		04 outubro de 2016	Filmagem da entrevista principal e filmagem observacional do ambiente e cotidiano.
		05 outubro de 2016	Filmagem externas, aula de costura, objetos de costura e da casa, local de trabalho.
	3 dias de gravação	06 outubro de 2016	Filmagem da continuação da aula de costura, entrevista secundária, vaidade, religiosidade, fotos antigas, roupas antigas.
<b>PÓS-PRODUÇÃO</b>	1 dia	07 outubro de 2016	Logg e back up do material bruto.
	1 semana	outubro de 2016	Decupagem do material.
	3 semanas	outubro de 2016	Edição e montagem.
	1 semana	novembro de 2016	Finalização.

### 12.3 Orçamento

ITEM	UNIDADES	VALOR UNITÁRIO	VALOR TOTAL
<b>1. Produção</b>			
1.1 Produção de objetos	1	R\$ 79,80	R\$ 79,80
1.2 Material de costura	6	R\$ 5,00	R\$ 30,00
1.3 HD Externo	1	R\$ 330,00	R\$ 330,00
1.4 Ajuda de custo	3	R\$ 150,00	R\$ 450,00
1.5 Transporte/gasolina	1	R\$ 80,00	R\$ 80,00
<b>2. Equipe</b>			
2.1 Diretor de Fotografia	1	R\$ 200,00	R\$ 200,00
2.2 Assistente de Câmera	1	R\$ 150,00	R\$ 150,00
2.3 Técnico de Som	1	R\$ 150,00	R\$ 150,00
2.4 Editora	1	R\$ 700,00	R\$ 700,00
2.5 Designer	1	R\$ 300,00	R\$ 300,00
2.6 Trilha Sonora Original	1	R\$ 600,00	R\$ 600,00
<b>3. Alimentação</b>			
3.1 Cozinha	1		R\$ 0,00
3.2 Compras de mercado	1		R\$ 25,00
3.3 Lanches	3		R\$ 40,00
<b>4. Finalização</b>			
4.1 Impressão do projeto	4	R\$ 11,00	R\$ 44,00
4.2 Encadernação	4	R\$ 3,00	R\$ 12,00
4.3 Impressão do encarte DVD	5	R\$ 15,00	R\$ 75,00
4.4 Midia em DVD	5	R\$ 5,00	R\$ 25,00
<b>5. TOTAL</b>			<b>R\$ 3.290,80</b>