

O arquivo futuro: as imagens vernaculares como arquivo de um documentário contemporâneo

Daniel Velasco Leão CNPq/Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9957-6779>
 dvleao@gmail.com

Resumo Propomos refletir sobre as imagens de arquivos pessoais a partir da exposição sobre o processo de concepção, pesquisa e realização do documentário *Panorama* (Djuly Gava e Daniel Leão, 2023) composto por imagens vernaculares dos moradores do Conjunto Habitacional Panorama. Ao longo do artigo, fazemos um breve mapeamento do uso dessas imagens no cinema documentário contemporâneo, discutimos sobre as motivações para o registro e a conservação da imagem vernacular e expomos nossas referências, metodologia e as questões levantadas ao longo da realização da obra. Constituído como um relato de experiência que envolveu uma reflexão crítica e teórica, o ensaio busca contribuir para os debates sobre a preservação dos acervos precários ressaltar a importância destas imagens e uma possibilidade artística e cinematográfica de apropriação arquivística. O filme *Panorama* surge dentro da pesquisa doutoral do autor, realizada na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, sendo efetivamente realizado por meio do apoio do fomento cultural possibilitado pelo Prêmio Catarinense de Cinema de 2020.

Palavras-chave Arquivo privado. Imagens vernaculares. Fotografias e vídeos de família. Cinema documentário. Filme Arquivo.

Future Archive: vernacular images as an archive of a contemporary documentary

Abstract We propose to reflect on the images of personal archives from the exhibition on the process of conception, research, and realization of the Panorama document (Djuly Gava and Daniel Leão, 2023) composed of vernacular images of the inhabitants of the Panorama Housing Project. After a short mapping of the use of found footages in contemporary documentary cinema, we discuss the motivations for the registration and conservation of the vernacular image; we expose our references, methodology, and the quests raised throughout the realization of the short film. Constituted as a story of experience that involves critical and theoretical reflection, the essay seeks to contribute to the debates on preserving precarious collections, highlighting the importance of these images and an artistic and cinematographic possibility of archival appropriation. "Panorama" arose within the author's Ph.D research, carried out in the line Contemporary Artistic Processes of the Post-Graduation Program in Visual Arts of the University of the State of Santa Catarina, being effectively carried out through the support of cultural promotion made possible by the Prêmio Catarinense de Cinema of 2020.

Keywords Private archive. Vernacular images. Family photographs and videos. Documentary cinema. Archive film.

Archivo para el futuro: imágenes vernáculas como archivo de un documental contemporáneo

Resumen Proponemos reflexionar sobre las imágenes de archivos personales de la exposición sobre el proceso de concepción, investigación y realización del documento Panorama (Djuly Gava y Daniel Leão, 2023) compuesto por imágenes vernáculas de los habitantes del Proyecto Habitacional Panorama. Después

de un breve mapeo del uso de found footages en el cine documental contemporáneo, discutimos las motivaciones para el registro y conservación de la imagen vernácula; exponemos nuestros referentes, metodología y las búsquedas planteadas a lo largo de la realización del cortometraje. Constituido como un relato de experiencia que involucra reflexión crítica y teórica, el ensayo busca contribuir a los debates sobre la preservación de acervos precarios, destacando la importancia de estas imágenes y una posibilidad artística y cinematográfica de apropiación archivística. "Panorama" surge dentro de la investigación de doctorado del autor, realizada en la línea Procesos Artísticos Contemporáneos del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad del Estado de Santa Catarina, siendo efectivamente realizada a través del apoyo de promoción cultural posibilitado por el Premio Catarinense de Cinema de 2020.

Palabras clave

Archivo privado. Imágenes vernáculas. Fotografías y vídeos familiares. Cine documental. Cine de archivo.



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Submetido em 24/10/2024
Aprovado em 01/12/2024
Publicado em 12/12/2024

1 INTRODUÇÃO

O documentário brasileiro contemporâneo tem como um de seus procedimentos estilísticos mais notáveis a apropriação de arquivos de imagens vernaculares, imagens passíveis de serem definidas como aquelas realizadas de forma integrada aos costumes sem uma interferência marcante de preocupações estéticas formais (ROSA, 2008, p. 11). A partir dessas obras pode-se perceber e investigar diversos aspectos dos arquivos privados, sobretudo suas formas de constituição, os desafios de sua conservação e aquilo que tais imagens podem agregar à nossa história comum quando migram da esfera íntima à social.

Pacific (Marcelo Pedroso, 2009) pode ser apontado como um dos filmes que primeiro percebeu a potência desse material para além de seu tradicional uso como testemunho, ilustração e prova. Nele, o arquivo privado de pessoas ordinárias passa a se constituir o único material que dá acesso ao mundo: as ideias, representações, conexões e reflexões que a montagem cinematográfica criam ou ensejam se ancoram em registros realizados para um uso inteiramente distinto – o ambiente familiar ou, quando muito, o das redes sociais que, em 2009, era bastante mais restrito do que em nossos dias. *Pacific* despertou debates sobre a postura adotada pelo cineasta diante deste material, sendo frequentemente atacado como uma obra que ridicularizaria a classe média, crítica que Jean-Claude Bernardet refuta com argumentos valiosos (Bernardet e Pedroso, 2012).

Abordaremos esta questão a partir dos arquivos privados utilizados para realização do filme *Panorama* (Djuly Gava e Daniel Leão, 2023) exibido na Mostra de Filmes do evento Arquivos Pessoais e Sociedade: Preservação e Acesso na Contemporaneidade ocorrido no CPDOC da FGV e organizado por esta instituição em parceria com a UNIRIO. O filme foi iniciado dentro de minha pesquisa doutoral em Processo Artísticos Contemporâneos no PPGAV/UDESC (2016-2020), sendo finalizado em 2023 após contemplação no Prêmio Catarinense de Cinema de 2020. Tendo recebido menção honrosa nos festivais de Bedford Documentary Film Festival (Inglaterra), no Festival de la Crítica Cinematográfica de Caracas (Venezuela) e no Ravno Selo Film Festival (Sérvia) e sido selecionado para outros vinte festivais diversas cidades do Brasil e do exterior, *Panorama* é um filme constituído apenas com imagens de arquivo dos moradores do maior condomínio popular de Florianópolis: o Conjunto Habitacional Panorama.

Localizado na antiga região do Pasto do Gado, no bairro Monte Cristo, limite continental da cidade, o Panorama é o maior Conjunto Habitacional de Florianópolis¹. Em seus 800 apartamentos, distribuídos em 41 blocos, vivem cerca de 5 mil pessoas, quantidade que supera o número de habitantes de 1.323 cidades brasileiras segundo o Censo de 2022. O Panorama dispõe-se como um quadrilátero. Sua entrada principal se dá pela Rua Joaquim Nabuco, uma rua de grande movimento onde há pequenos comércios, um posto de saúde e as Escolas Américo Dutra Machado e Pedro Vaz de Caminha. O acesso secundário se dá pela rua José Machado Simas: os blocos virados para esta rua, têm suas fachadas voltadas para uma praça comunitária ou um terreno baldio além dos quais está a Via Expressa (BR-282); também é possível avistar, ao fundo, a Baía Sul e o maciço do Cambirela. As laterais do condomínio fazem divisa com três comunidades: à esquerda, Chico Mendes e Novo Horizonte; à direita, a Grota. As vistas dos apartamentos são bastante diversas, assim como também é variável a disposição das residências e seus interiores.

Os blocos que ficam nas extremidades do conjunto têm entradas independentes e sua organização e área comum variam conforme a gestão da subsíndica: podem ter pequenos jardins, pisos de cimento ou azulejos; alguns foram pintados recentemente, enquanto outros têm em suas paredes externas o acúmulo de décadas de fuligem. No centro do conjunto, há um largo estacionamento, onde automóveis recentemente adquiridos convivem com carros abandonados. Além do estacionamento, há um pequeno parque infantil, uma quadra poliesportiva, a sede da administração e uma grande caçamba de lixo, recolhido semanalmente pela COMCAP.

A falta de moradia adequada para os habitantes das periferias urbanas é uma das mais graves e perversas características do estado brasileiro². Esse desrespeito ao direito à moradia, que constitui em muitos casos uma violação ao direito à vida, é a causa principal de tragédias como as do Morro do Bumba em Niterói em 2010 e, oito anos depois, do edifício Wilton Paes de Almeida em São Paulo. Mais do que um descaso, estas tragédias decorrem de sistemáticas políticas habitacionais que priorizam a rentabilidade do Sistema Financeiro da Habitação.

¹ Ele responde por um décimo de todas as unidades construídas pela COHAB/SC na década de 1980. Este e outros aspectos urbanísticos baseiam-se em estudos levados à cabo principalmente por professores e estudantes da UFSC, dentre os quais destaco *Características da habitação de interesse social na Região de Florianópolis: desenvolvimento de indicadores para melhoria do setor* coordenado por Fernando O.R. Pereira (s/d).

² Em relação ao crescimento populacional, considere-se que a população de Florianópolis passou de 187 mil em 1980, para 485 mil em 2017. Mais de 60% deste aumento decorre da migração, tanto de migrantes rurais de baixa renda quanto provenientes de outros grandes centros urbanos brasileiros. Segundo dados do IBGE, a falta de moradia atinge 80% de nossos municípios, passando das seis milhões e trezentas mil unidades. Florianópolis, com déficit estimado pela prefeitura em dez mil habitações, não é exceção. Cf., por exemplo, <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2016/09/deficit-habitacional-de-florianopolis-chega-10-mil-unidades-diz-prefeitura.html>, acesso em 20 de agosto de 2023.

O Estado, quando atua para diminuir ou conter o aumento deste déficit, costuma promover a segregação da população mais pobre, erradicando-a das zonas mais valorizadas das cidades, em áreas distantes dos principais espaços destinados ao lazer e à cultura e, na maioria dos casos, de seus locais de trabalho. Apesar de ser uma manifestação desta estratégia erradicatória que remonta ao início do século passado e que foi extensamente reproduzida durante a Ditadura Militar (1964-1985)³, o Conjunto Habitacional do Panorama é um projeto de extrema importância social, através do qual centenas de famílias puderam exercer o direito à moradia digna. Não fosse por ele, milhares de pessoas viveriam em sub-habitações ou teriam vidas consideravelmente mais difíceis, sujeitas que estariam ao pagamento de aluguéis e às variáveis que isto pode acarretar. Não à toa, muitos de seus primeiros moradores ainda vivem lá. Ao mesmo tempo, o Panorama testemunha a morosidade com que o Estado lida com o déficit habitacional de seus cidadãos: os terrenos nos quais estavam previstas suas expansões (Panorama II e Panorama III) foram ocupados por comunidades sem-teto.

Não lembro quando surgiu a ideia de um filme ali. Mas não demorou muito, o que não surpreende. Para um documentarista, o Panorama é irresistível. Ele não é um conjunto de prédios mas o encontro irreduzível de fenômenos miúdos que acontecem em cada cômodo de cada um de seus apartamentos.

2 AS REFERÊNCIAS

As principais referências ao projeto foram obras cinematográfica.

É difícil subestimar a participação de *Edifício Master* na gênese deste projeto já que o circunscrevemos em uma “prisão”, como Coutinho se referia ao dispositivo, semelhante quanto à restrição espacial e a abordagem realizada neste espaço. Ao contrário de filmes realizados a respeito de um lugar (como alguns dos primeiros de Alain Resnais, especialmente em *Toda a memória do mundo* sobre a Biblioteca Nacional da França), não queríamos um filme sobre Panorama, mas a partir dele, realizado com os moradores. Mas, ao contrário de Coutinho, não queríamos produzir imagens: mas nos apropriar de imagens já produzidas, levando às últimas consequências a máxima do artista e escritor Kenneth Goldsmith segundo a qual “Não precisamos

³ Mestra em Urbanismo e Arquitetura da Cidade, Margaux Vera situa ainda mais precisamente o Panorama “como uma manifestação tardia do Programa Promorar” (VERA, 2014, s/p).

da nova frase. A antiga frase reformulada é boa o suficiente” (GOLDSMITH, 2015, s/p). Operamos, assim, pelo que Cesar Aira aponta como um procedimento essencial à arte contemporânea:

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. A renúncia é nossa utopia, a de todos os artistas, mesmo os mais persistentes (AIRA, 2007, p. 8).

Quanto ao cinema de arquivo, nossas referências se bifurcavam. Havia por um lado os filmes realizados com filmes de acervos familiares, como *A queda da dinastia Romanov* (1927) de Esfir Shub. Como nos dizem Isabel Castro e Christa Blümlinger, Esfir foi “a primeira a ligar, em um mesmo gesto criador, o trabalho arquivístico (...) e a poética da montagem colocada a serviço de uma compreensão ao mesmo tempo intelectual e emocional da história” (BLÜMLINGER apud CASTRO, 2015, p. 98). *A família Bartos* de Peter Forgács, realizado a partir de mais de cinco horas de material rodado em 9,5mm entre 1920 e 1960 por Zoltán Bartos. Sobre ele, o diretor afirma: “As memórias dos membros da família Bartos são parte de uma memória coletiva húngara. A vida deles serve como modelo para o microcosmo da vida em um século vivida em uma casca de noz” (FORGÁCS; NICHOLS, 2002, p. 18). *Supermemórias — mais uma memória para uma cidade sem lembranças* de Danilo Carvalho. Realizado em 2010 a partir de filmes em super8 filmados entre os anos 1960 e 1980 na cidade de Fortaleza, o filme como lembra Janaína de Paula, é uma “enunciação coletiva, cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada, por vezes negociada, como as investidas do realizador para ter acesso a um acervo raro.” (PAULA, 2013, p. 74).

Estas referências iniciais tiveram que ser alteradas ao longo do processo uma vez que... o material que coletamos não era composto por *filmes*: de fato, dos anos anteriores à “revolução digital dos registros”, os únicos vídeos que existiam eram esparsas festas de aniversário. Afora isso, o arquivo familiar era composto apenas pela estaticidade das imagens fotográficas. Vê-se, então, que em certos espaços da cidade, apenas há poucos anos se cumpriu a profecia realizada por um jornal sob o impacto dos primeiros filmes dos irmãos Lumière:

Quando esses aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida (*La poste* apud LINS; BLANK, 2012, p. 59)

Muitos dos moradores com quem conversamos só passaram a ter registros abundantes a partir da disseminação de telefones celulares com câmeras digitais. Como escreve cineasta Yasmin Thayná, “gerações e gerações de pessoas negras, ainda que elas tivessem 20 e poucos anos de idade” não tinham imagens de acontecimentos importantes de suas vidas porque “a máquina, assim como a película de 35 milímetros, eram caras. E nas prioridades de despesa das famílias negras, as fotos nunca estavam na lista” (THAYNÁ, 2017, s/p).

Nossas referências, assim, se voltaram também para os filmes constituídos por estáticas. Alguns dos primeiros documentários realizados inteiramente com fotografias são *Si j'avais Quatre Dromadaires* (1966) de Chris Marker e *Salut les cubains* (1963) de Agnès Varda. Filmes que são, entretanto, muito distante em seu tema e abrangência – as suas reflexões a quatro vozes sobre a fotografia em *Dromadaires* e a narração autobiográfica de Varda a respeito de uma viagem à Cuba. Desejando realizar uma narrativa a partir das imagens, tivemos então como referência central um filme composto por pinturas: *Van Gogh* (1949), o primeiro curta-metragem de Alain Resnais. Esse filme, Resnais diria anos mais tarde, era “menos um filme sobre Van Gogh que uma tentativa de contar a vida imaginária de um pintor através de sua pintura. Não é nunca por seu valor pictórico ou didático que escolhemos tal ou tal detalhes de uma tela” (RESNAIS apud BORGES et al, 2008, p. 106). Nele, Resnais articula as pinturas conforme as necessidades de uma narrativa baseada na vida do pintor holandês, utilizando fragmentos de sua vasta obra, sem cronologia, para caracterizar personagens e motivações, criando uma jornada mental e geográfica entre diversos quadros através da *continuidade do cinema* — justamente o aspecto mais interessante para nós e que André Bazin abordou em no artigo *Pintura e cinema* (1991).

Sua análise começa estabelecendo as diferenças entre a tela do cinema e a tela da pintura em suas bordas, afirmando que enquanto a moldura fecha o espaço da pintura em si mesma, elidindo e dividindo de forma abrupta e inseparável a imagem representada do mundo do observador, os limites da tela de cinema, ao contrário, seriam apenas provisórios, uma vez *ao lado da imagem estaria ainda o mundo sempre passível de atravessar essa fronteira da tela e ingressar na imagem* (seja pelo movimento de câmera, seja pelo movimento de algum objeto em quadro). Ou seja, *a imagem cinematográfica se alastra para fora da tela* na mesma medida em que o mundo se alastra para dentro dela. Isso levará a seguinte afirmação de Bazin:

Os limites da tela [de cinema] não são (...) a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura [da pintura] polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga (BAZIN, 1991, p. 172-173).

Resnais não foi o primeiro a fazer “documentários de arte” (que chegou a constituir um gênero no meio do século, tendo como um dos fundadores Luciano Emmer), mas foi ele quem retirou a moldura da imagem: assim, “o espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido. (...) o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados” (BAZIN, 1991, p. 173). Isso fica claro se observamos o momento em que *Van Gogh* nos aproxima em zum de uma das janelas de *A Casa Amarela* (1888) e depois corta para a janela da pintura *Quarto em Arles* (1889) que se revelará em zum reverso.

Foi apenas depois de finalizado *Panorama* que pudemos assistir à obra *Fartura* de Yasmin Thayná (2019), um exemplo contundente do documentário negro contemporâneo que mostra por meio de fotografias e de vozes coletadas em conversas e em entrevistas uma parte da vida privada e social brasileira que não alcançara os cinemas. Esse filme é uma demonstração da importância do alimento também como forma de coesão social e espiritual.⁴

Fartura monta uma multivocalidade em primeira pessoa, reiterando experiências compartilhadas a partir de imagens de famílias negras, segundo a diretora Yasmin Thayná, em *voice over* no filme, “que puderam se registrar”. “Ver a vida dos outros nestas imagens é como estar diante das fotos que meu pai fez da nossa família”, acrescenta. Imagens de um sempre-tempo de festa, de alegria em volta de tudo o que se consegue colocar à mesa. A comida farta como elemento agregador; fartura como partilha (COSTA, 2020, s/p).

Ao longo da pesquisa cinematográfica e da prospecção de personagens, alguns aspectos do arquivo (e das relações mantidas com ele) nos chamaram atenção. Em primeiro lugar, a discrepância entre o volume: enquanto algumas famílias detinham muitas imagens, outras tinham poucas. Depois, a disposição de partilhá-lo em uma obra comum: apenas uma pequena fração das pessoas desejaram participar. Entre as que aceitaram a proposta, algumas famílias entregaram

⁴ Sobre este aspecto, aliás, escreve Antônio Bispo dos Santos em seu *A terra dá, a terra quer*. “Não há festa sem comida nem comida sem festa, assim como não há comida sem plantio. As comidas típicas de cada festa acompanham o modo de vida compartilhado e o ciclo de plantio. No tempo da festa, quem não planta também tem acesso aos produtos. A comida alimenta o corpo e alimenta a alma – a comida para nós não é só comida. O feijão que sai do supermercado e vai para as nossas festas passa a ser outro produto, incorporando outras vidas, outros espíritos. Não é mais aquele feijão, passa a ser outra coisa”. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 45)

todas suas fotografias, outras selecionaram apenas uma ou um punhado delas. Se podia-se perceber o pudor de exposição pública, somos surpreendidos também com afirmações sobre a desimportância das imagens. Depois de uma das sessões do filme ocorrida no condomínio, um dos participantes afirmou que se arrependia por não ter entregue suas fotografias tendo compreendido que também elas tinham importância histórica e comunitária. Ainda durante a pesquisa, uma das mulheres entregou seu arquivo completo, uma caixa com mais de 4 mil imagens impressas além de fitas VHS e cds com imagens digitais. Eu lhe perguntei se não tinha receio ao entregar esse acervo, e sua fala pungente reforçou para mim a importância do trabalho: “Essas fotografias só têm valor para mim e para vocês; para todos os outros, isso aí é lixo”.

Em terceiro lugar, nos chamou atenção, e agora retorno às referências, o valor francamente indicial que essas imagens têm para seus detentores. Enquanto os moradores descreviam e explicavam suas fotografias, adotavam uma postura muito semelhante àquela descrita por Roland Barthes em *Câmara clara*:

Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as delas: “Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança”; etc.; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica. (BARTHES, 1984, p.14).

Neste sentido, a fotografia mantém-se na órbita de seu mito originário que é tão bem expresso em uma das primeiras notícias publicadas no Brasil sobre o advento fotográfico:

A natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte (...) em matéria que retém o simulacro do objeto visível, e o que fica repetindo com a mais cabal semelhança, ainda depois de ausente; isto pelo que toca a natureza. Agora, pelo que respeita ao engenho do homem, foi ele quem a forçou a este milagre novo e inesperado (REVOLUÇÃO, *Jornal do Commercio*, 1839)

Raramente evocava-se aquilo que Boris Kossoy chamou de a segunda realidade da imagem.⁵ Tampouco, salvo em raras ocasiões, a técnica e a arte da fotógrafa foi referida – a coisa vista se confunde com a realidade aspectual do objeto em outro espaço-tempo. Assim, para

⁵ “Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade (...), a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica (...) O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo” (KOSSOY, 2009, p. 36-37)

usarmos os termos de Fernão Ramos, a menos em casos extraordinários, a *tomada* era sempre esquecida em nome da *figura*: “A imagem-câmera tem duas faces ligadas umbilicalmente: *tomada* e *figura*. A tomada existe através de uma subjetividade em presença [o sujeito-da-câmera] (...). O espectador lança-se *pela figura para a presença do sujeito-da-câmera*” (RAMOS, 2013, p. 89).

Notamos também um predomínio de certo tipo de imagem, algo ademais que não se restringia à situação de Panorama mas que fora observada também por Ana Caetano em uma pesquisa realizada em 2005 que tinha como intuito “reflectir sobre esta relação entre fotografia e identidade” (CAETANO, 2006, p. 71). Ela descreve uma situação bastante semelhante aquela que testemunhamos:

Festejos, como sejam casamentos, baptizados, aniversários ou festas de Natal, reuniões familiares, passeios, férias, etapas de crescimento dos filhos e dos animais de estimação ou ‘primeiros momentos’ relativos a qualquer acontecimento são os assuntos privilegiados para representar fotograficamente (CAETANO, 2006, p. 74).

Não é uma situação incompreensível. De um lado, há a questão da escassez de imagens, como abordou Thayná. De outro, aquilo que Sontag chamou de construção de uma crônica familiar por meio de uma fotografia, “uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão” (1977). A escritora estadunidense afirma que para isso, pouco importa que tipo de evento é fotografado, algo que naturalmente desconsiderada a questão da escassez diante da qual apenas o que é mais importante para tal crônica passa a ser realizado. Um grande desafio para o filme, que discutiremos adiante, foi precisamente a inexistência de imagens que contrariam essa construção da coesão familiar – e, especialmente, das imagens que pudessem atestar essa ruptura. Dito em uma palavra, fotografa-se um casamento, mas não um divórcio; um nascimento, mas não um sepultamento. Mas, como também observa Ana Caetano,

o facto de nenhum dos entrevistados deter registos fotográficos de acontecimentos negativos não implica que determinadas fotografias de bons momentos não façam recordar aspectos menos positivos dos seus percursos de vida, como é o caso da morte de familiares e amigos, ou de problemas financeiros ou emocionais (...) mesmo os momentos felizes retratados podem reenviar para memórias menos agradáveis, ainda que não tivessem por objectivo retratá-las (CAETANO, 2006, p. 80)

Essa observação aponta, ainda, para um aspecto fundamental da fotografia em relação à morte. Na verdade, trata-se de algo atestado até mesmo na origem etimológica da palavra *imagem*: “A palavra *imagem* teve a sua origem no latim *imago*, que no mundo antigo significava a

máscara de cera utilizada nos rituais de enterramento para reproduzir os mortos” (KERN, 2006, p. 15). Dois relatos de fotógrafos ressaltam esta ideia. No primeiro, Jean Mohr conta a atitude de Marcel, um agricultor que não tinha ainda uma fotografia sua, diante do encontro com o fotógrafo:

No domingo seguinte, de manhã cedo, Marcel bateu à porta. Ele estava vestindo uma camisa preta limpa e passada a ferro. Seu cabelo estava cuidadosamente penteado. Ele havia se barbeado. “Chegou o momento”, ele me disse, “de pegar o busto. Só até aqui!” Ele indicou a cintura com uma mão. Abaixo dessa linha escolhida, ele usava calça de trabalho e botas cobertas de merda de vaca. Domingo ou não, ele ainda tinha cinquenta vacas para cuidar. Ele ficou no meio da cozinha e concentrou-se na câmera que iria tirar o retrato. Quando viu esse retrato, no qual havia escolhido tudo para si, disse com um certo alívio: “E agora meus bisnetos saberão que tipo de homem eu era” (MOHR; BERGER, 1982, s/p)

No segundo relato, Larry Sultan expõe o ponto de vista de um fotógrafo artístico diante da uma série de imagens *Fotos de casa* que realiza sobre seus pais:

É difícil dizer o que me faz levar este trabalho adiante. Tem mais a ver com amor do que com sociologia, com ser uma personagem e não uma testemunha nesse drama. E no processo peculiar e atrapalhado de trabalhar nele, tudo se altera; as fronteiras são atenuadas, a minha distância esvai-se, vacila a arrogância e a ilusão da imunidade. Acordo no meio da noite, atordoado e cheio de angústia. Estes são os meus pais. Desse simples fato, tudo se segue. Apercebo-me de que, por detrás destes rolos de filme e de meia dúzia de boas imagens, das exigências do meu projeto e da minha confusão a respeito do seu significado, está o desejo de tomar a fotografia no sentido literal. Parar o tempo. Quero que os meus pais vivam para sempre (SULTAN; BRITO, 2017, s/p).

3 METODOLOGIA

A metodologia se depreendeu dessa percepção: a pesquisa estética, a pesquisa de campo, passando a criação das condições de realização da obra e, por fim, sua realização.

A pesquisa de campo foi precedida pela distribuição de convites apresentando a proposta do filme para os moradores. Em abril de 2019, uma equipe formada por mim, Djuly Gava, Adriane Canan, Carol Mariga, Patrícia Galelli e Adriane Neves, uma das moradoras que responderam ao convite. Com tags que abrem as portas dos blocos, nos dividimos em duplas (somos quase sempre quatro a cada dia), cada dupla se divide a cada par de prédios e os trabalhos têm início. Dessa forma, as escadas parecem se ligar umas às outras e em meia hora atravessamos quatro blocos. Assim, ao longo de duas semanas, com jornadas de quarta à domingo, das 14h às 21h, passamos em todos os oitocentos apartamentos dos quarenta e um blocos. Duas vezes. Uma durante a semana, outra nos dias de descanso. Durante a coleta das fotografias, conversas sobre a vida, o

Panorama, as imagens: o que é aquilo? quando foi tirada? Costumavam durar algo como trinta minutos, em alguns casos uma hora, por duas vezes mais de três. Quase sempre gravadas nos telefones portáteis, essas conversas serviriam como base para as entrevistas. Durante a edição inicial do material, entre março e junho de 2020, ouvi todas essas conversas, reli as anotações daqueles dias, destaquei as frases que poderiam servir como insumos para o corte inicial.

Digitalizamos, num processo lento e prolongado, todas as imagens coletadas. E então passamos a edição e ao roteiro. Se, em geral, o roteiro antecede a edição, em *Panorama* e certo tipo de documentário, essas etapas se sobrepõem. Como descreve Eduardo Coutinho:

Nesse tipo de documentário, o roteiro é feito na etapa de edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem demora três ou quatro meses. É preciso aprender com o material que tipo de filme você fez, pois você ainda não sabe. É o material que vai nos ensinar e vai fazer com que entendamos isso. É preciso ouvir o material. Podemos pensar que fizemos um determinado filme e na verdade pode ter sido feito outro. E é este outro que vai ser feito. (COUTINHO; XAIVER; FURTADO, 2005, p. 202)

Foram três os procedimentos: o agrupando de fotos de cada participante por tema, cronologia, alguma outra afinidade (esse reconhecimento foi importante tanto para a descoberta ou invenção do filme quanto para as entrevistas a serem realizadas no futuro); a escuta, decupagem e transcrição das pré-entrevistas; e esboços de 12 sequências que, longe de terem por objetivo constituírem o filme, deveriam ensaiar algumas ideias. Experimentávamos, nesses esboços, três tipos de unidade: sequências individuais de cada personagem, sequências coletivas a partir de algo comum (celebrações, infância, trabalho etc.) e sequências ambientais (permanências/modificações dentro dos apartamentos, da área do conjunto e ao redor dele).

Os esboços eram promissores e decidimos que reservaríamos as semanas de junho para a *montagem de um pequeno curta-metragem* para ser incorporado a tese que eu defenderia em agosto de 2020. Essa estrutura se divide em três partes cronológicas: (1) Os primeiros anos, o condomínio pacato e distante da cidade; (2) os anos 2000: a adolescência das crianças da primeira parte, a chegada da violência, a segunda onda de moradores; (3) os dias atuais. Essas três partes representariam e *seriam elas mesmas apresentadas* a partir de três tecnologias distintas: primeiro as fotografias analógicas, depois os primórdios da fotografia digital e os registros em VHS e DVD e, por fim, as *selfies* e os vídeos dos *smartphones*. Em cada um desses atos, sequências coletivas teriam origem em sequências individuais, a partir da afinidade de suas imagens

Tratava-se de um longo esboço, de um molde inicial que tinha por função central nos dar o conhecimento das propriedades do material e de suas possibilidades futuras. No ano da defesa da tese, inscrevemos o projeto do filme em um edital de fomento – o Prêmio Catarinense de Cinema. Contemplado, ele foi reiniciado em 2021. Depois de outras visitas ao Panorama para coleta de material adicional, e de um longo trabalho de edição, alcançamos a versão final que em 2022. Desde então, o filme foi exibido em 23 festivais e mostras em 14 países.

A montagem terminaria por adquirir uma faceta algo distinta daquela esboçada, mas com vínculos inegáveis. Em sua curta duração (17 minutos), ele é dividido em um prólogo em que vemos imagens do Panorama contemporâneo acompanhados por uma narração (realizada por Djuly) que expõe as condições de realização do projeto e apresenta os números do Conjunto Habitacional Panorama. A sequência inicial é constituída por fotografias antigas do Panorama e de seu entorno. Acompanhada pela trilha sonora do maestro Guilherme Vaz, o trânsito por essas imagens se dá ainda por meio de uma discreta narração que associa a inauguração do condomínio ao início da era democrática brasileira, destacando de forma sutil o isolamento do Panorama em relação à cidade (reflexo da política de desterritorialização) e a importância do dele para a vida daquelas famílias. A segunda sequência, sem trilha sonora, é autorreflexiva, abordando o ato de fotografar, fazendo referências as imagens vistas, num texto muitas vezes apropriado de escritoras e teóricas do assunto. A terceira parte, a mais longa, se constitui como um grande fluxo, sem qualquer narração, que aproxima a infância de crianças (um dos temas mais retratados) com a origem do condomínio – nela, vemos crianças dando seus primeiros passos pelo pátio do conjunto recém entregue, até que por meio de um longo zoom sobre uma fotografia, a câmera “entra” na janela de um apartamento e vemos então a vida privada nos apartamentos. Essa sequência termina com uma fusão em que múltiplas festas infantis são montadas como uma grande celebração da vida. De soslaio, ao longo de muitas dessas imagens, é possível perceber a mudança nos aparelhos de televisão, nas mobílias, nas roupas. O predomínio dessas imagens infantis é, na verdade, condição e decorrência do tipo de material de arquivo que nos foi entregue – ressaltando a importância desses rituais e o desejo de preservar, para os tempos futuros, o efêmero dessa fase da existência que não tarda a passar e que, entretanto, nos constitui de forma permanente. Essa sequência termina com uma modificação de um texto de Eugênio Bucci, no qual se lê

Não sinto que o tempo retorne quando a vejo [esta fotografia] ou quando me lembro dela, pois não sinto que aquele tempo já tenha ido embora. Sinto, isto sim, que aquela cena

ainda está lá, naquele vazio temporal em que a gente espera o peixe morder, e que o tempo não foi, apenas o espaço se curvou e fez que a água passasse (BUCCI, 2013, p. 73)

Passamos, então, a uma sequência que denominamos carrossel e que apresenta dois conjuntos de imagens sobrepostas: o primeiro, um giro em 360º (um verdadeiro panorama) filmado de cima de um dos blocos do Panorama pelo diretor de fotografia Marx Varmelatti; o segundo, composto por todo o filme que víamos (de forma acelerada e com sutis modificações com trocas de imagens) e que substitui as celebrações infantis por celebrações de religiosas ou de adultos (batizados, casamentos etc.) que, eventualmente, chegam até a filmagem de festas em DVD e VHS. Nesse momento, passam a subir os créditos. No final, temos a imagem de uma moça fotografando com uma câmera digital a câmera que registra a festa – o que nos leva à última imagem do filme: uma mulher filmando-se a si mesma com seu telefone celular enquanto caminha pelo Panorama. Esta sequência é acompanhada por uma melancólica música de Guilherme Vaz, música em tudo distinta do clima festivo que vemos nas imagens e que, pretendemos, gere um contraponto com elas precisamente para evocar aquilo que não se pode ver: a violência e a dissolução dos relacionamentos, a morte (de adolescentes), a passagem do tempo em sua dimensão mais cruel.

4 CONCLUSÃO

Panorama é um filme partilhado com os moradores em todas as suas instâncias de realização. Uma obra urdida apenas com imagens conservadas pelos moradores ao longo de suas vidas. Parte essencial da equipe foi constituída por moradoras: Adriane Neves (pesquisa), Amanda Rauber (montadora) e Djuly Gava (diretora e narradora). A estreia do filme aconteceu no salão de festas do Conjunto Habitacional Panorama, estreia seguida por uma conversa emotiva em que a obra não foi senão o pretexto para abordar a passagem do tempo nas vidas individuais, familiares e comunitárias.

Entendido de forma extensiva, é um filme que começou a ser feito quando a mais antiga das fotografias guardadas em algum dos 41 blocos foi tirada — sabe-se lá por quem, sabe-se lá em que ocasião. A diferença nas texturas dos registros de memória familiar, compostos por fitas VHS, fotografias de várias idades e diversos dispositivos digitais, constituem uma qualidade da obra, tão similar nesse aspecto variável, cambiante e precário à memória humana e às suas formas de

lembrar, esquecer, reter e deixar passar (cf. BERGSON, 2008, IZQUIERDO, 2011, HALBWACHS, 2001). Nestas migrações de imagens familiares à imagens de cinema, do passado ao atual, da escuridão à luminosidade, buscamos conservar a marca de seu tempo e sua intimidade originais, contrapondo eventualmente, sobretudo pela música, outros elementos emotivos. Impregnadas pela ternura e pelas intenções daqueles que filmam a fim de conservar o que se vive, a alegria das cerimônias, o momento de nascimento de um filho, uma irmã, e lutar contra o desaparecimento da infância, contra o esquecimento das férias, elas testemunham tão fortemente a duração vívida do instante que sua migração para a história comum, coletiva, buscou não apagar.

Realizado com estes registros de famílias, com registros da vida pública e privada, *Panorama* é um filme margina, como o *Panorama*, à margem da autoestrada, à margem das luzes da cidade, como essas imagens à margem da história e que a desbordará. É um filme em trânsito como toda lembrança, como todos os habitantes do subúrbio, um filme impregnado pelo risco, pelo correr do tempo, pelo que acontece fora do palco dos grandes acontecimentos, dentro dos corpos que crescem, diante daqueles que partem enquanto um século termina e outro surge. Patricio Guzmán, documentarista chileno, certa vez afirmou que “Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”⁶. A memória, como todo álbum de família, é uma ilha de edição⁷. Este filme talvez seja o ato de acrescentar a este álbum alguns retratos que estão fora dele, quer pela profusão contemporânea de registros digitais, quer pela perenidade dos registros antigos, guardados no fundo dos armários em fitas magnéticas fadadas ao mofo.

Como escreveu Valeria Luiselli, ao tirarmos uma fotografia estamos “criando um arquivo para o uso futuro de outra pessoa” (LUISELLI, 2016, p. 33). Um arquivo que, mantendo de forma central a motivação da fotógrafa, transborda ainda em direções imprevistas e impensadas por ela. A apropriação destes arquivos pela transcrição de obras cinematográficas é, também, um gesto de perpetuação.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Tradução: Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2007.

⁶ A frase é estampada em sua página: cf <https://www.patricioguzman.com/es/>

⁷ “A memória é uma ilha de edição” é um famoso verso de Waly Salomão. Ele inicia o poema *Carta aberta a John Ashber*. (SALOMÃO, 2014).

- ALVES, Morgana Celina. **O crescimento urbano de Florianópolis no contexto da modernização agrícola: o caso da prática de agricultura urbana na comunidade Chico Mendes, Florianópolis-SC.** 2009. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Geografia). Departamento de Geociências, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia.** Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BAZIN, André. **Cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.** Paris: Quadrige/PUF, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude; PEDROSO, Marcelo. Crítica Epistolar Pacífica. Revista de Cinema, Porto Alegre. **Teorema**, Porto Alegre, p.29-34, 2011.
- BISPO DOS SANTOS, Antonio. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: UbuEditora/PISEAGRAMA, 2023.
- BORGES, Cristian; CAMPOS, Gabriela; AISENGART, Ines. **Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória:** livro-catálogo da retrospectiva da obra do cineasta nos Centros Culturais Banco do Brasil de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 2008.
- BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: SCWARCZ, Lilia Mortiz & MAMMI, Lorenzo (Orgs.). **8 X fotografia: ensaio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CAETANO, Ana. Práticas fotográficas, experiências identitárias: A fotografia privada nos processos de (re)construção das identidades. **Sociologia, Problemas e Práticas** n.55, pp.69-89. 2007. Disponível em <https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/10061/10043.pdf> Acesso em 21 de agosto de 2021.
- CASTRO, Isabel. Só me interessa o que não é meu: filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil. **Devires**, v. 12, n. 2, pp. 94-119, Jul/dez 2015.
- CHION, Michel. **La musique au cinéma.** Librairie Arthème Fayard, 1995.
- COSTA, Tatiana Carvalho. Quilombo Cinema: ficções, fabulações, fissuras. **Catálogo Forumdoc. bh.2020**, Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2020.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FORGÁCS, Péter; NICHOLS, Bill. A memória da perda: a saga da vida familiar e inferno social de Péter Forgács. REBELLO, Patrícia; SAMPAIO, Rafael (orgs.) Péter Forgács. Arquitetura da memória. São Paulo: CCBB, 2012.
- GOLDSMITH, Kenneth. I look to theory only when I realize that somebody has dedicated their entire life to a question I have only fleetingly considered. **Poetry Foundation**, 2015. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/70209/i-look-to-theory-only-when-i-realize-that-somebody-has-dedicated-their-entire-life-to-a-question-i-have-only-fleetingly-considered> Acesso em 21 de agosto de 2021.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective.** Quebec: Edição eletrônica, 2001. Disponível em http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- IBGE. Censo 2022. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em 24 de agosto de 2024.
- IZQUIERDO, Iván. **Memória.** Porto Alegre: Artmed, 2011.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **Imagem e conhecimento.** São Paulo: Edusp, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LANGFORD, Martha. **Suspended conversations.** The Afterlife of Memory in Photographic Albums. Montreal & Kingston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2001.
- LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 52-74, 23 jun. 2012.

- LUISELLI, Valeria. The Lost Children Archive: Incomplete inventory for a documentary novel. **Revista Huun, Arte y pensamiento**, n.1. Ciudad de México, 2016.
- MOHR, Jean & BERGER, John. **Another way of telling: a possible theory of photography**. Londres: Bloomsbury, 2016.
- PAULA, Janaina Braga de. **Pequenos gestos de afeto: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará**. Fortaleza, 2013. 105F. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Ceará, 2013.
- PEREIRA, Fernando (Coordenador). **Características da habitação de interesse social na Região de Florianópolis: desenvolvimento de indicadores para melhoria do setor**. Florianópolis, sem data. Disponível em: <http://www.habitare.org.br/pdf/publicacoes/arquivos/85.pdf> Acesso em 23 de agosto de 2021.
- PERES, L. F. B.; VALLE, M. Políticas Públicas no Âmbito da Habitação de Interesse Social - Estudo de Caso: política de erradicação nas comunidades da Via Expressa *In: IX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFSC*, 1999. Caderno de Resumos. Florianópolis, 29.10.99, p. 226.
- PERES, Lino Fernando Bragança; LIMA, Renata Priore; LISBOA, Sumar. Limites e contradições da sustentabilidade do projeto Chico Mendes/BID em Florianópolis: contribuição para uma avaliação das políticas habitacionais financiadas. *In: III ENECS – Encontro Nacional sobre edificações e comunidades sustentáveis*. São Carlos, 2003.
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2013.
- REVOLUÇÃO nas artes do desenho. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, no 98, p. 2, 1o de maio 1839.
- ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. **Por que tiramos fotografias?** Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.
- ROSE, Gillian. Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study. **Transactions of the Institute of British Geographers**, Vol. 28, No. 1, pp. 5-18, mar., 2003. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3804564>. Acesso em 21 de agosto de 2021.
- SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 [recurso eletrônico]
- SANTOS, Milton. **Técnica espaço tempo – Globalização e meio técnico- científico-informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SULTAN, Larry; BRITO, Humberto. Larry Sultan e o avesso da mitologia familiar no fotolivro *Fotos de casa*. **Revista Zum**, 26 de junho de 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/livros/sultan-pictures-from-home/> Acesso em 20 de agosto de 2023.
- THAYNÁ, Yasmin. A imagem que falta. **Nexo Jornal**, 16 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-imagem-que-falta>. Acesso em 20 de agosto de 2023.
- VERA, Margaux Hildebrandt. A habitação de interesse social (2014). Disponível em: <http://questoesurbanaseintraurbanas.blogspot.com/2014/07/a-habitacao-de-interesse-social-na-a-re.html> Acesso em 20 de agosto de 2021.

NOTAS DE AUTORIA**Daniel Velasco Leão**

Pesquisador, cineasta e artista visual. Possui graduação em Comunicação Social - Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2009), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2013) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina com período sanduíche na New York University (2020). Entre 2016 e 2018, atuou como professor do curso de Cinema do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina. Em 2023, foi professor de Direção de Fotografia na Universidade do Vale do Itajaí e de Legislação Cultural no curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Atualmente, é Pós-Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq. Seus trabalhos em artes visuais e cinema foram expostos em instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) e o Sesc-Pompéia em São Paulo. Teve sua trajetória artística reconhecida no Prêmio Aldir Blanc e seus projetos artísticos e audiovisuais foram contemplados Prêmio Catarinense de Cinema, na Lei Paulo Gustavo e no edital Armando Carreirão de Florianópolis. O documentário "Panorama" (2023), do qual participou como roteirista e um dos diretores, foi selecionado para festivais na Argentina, Brasil, Colômbia, Estados Unidos, Índia, Inglaterra, Itália, Kosovo, México, Montenegro, Portugal, Turquia e Venezuela.

Link Currículo Lattes - <http://lattes.cnpq.br/5055674768456666>