



Documentário Brasileiro Contemporâneo: Narrativas Sociais e Novos Dispositivos¹

Alinny Ayalla Cosmo dos ANJOS²

Luciana OLIVEIRA³

Maria Beatriz COLUCCI⁴

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE

Resumo

Este artigo sintetiza as discussões do projeto de pesquisa “Cinema documental brasileiro: narrativas sociais e novos dispositivos” que investiga a produção de obras dentro do contexto de autorrepresentação. A partir deste princípio norteador, são problematizadas as tendências do documentário brasileiro na contemporaneidade, especificamente as que incluem os chamados documentários de busca e os filmes em que se destaca um certo engajamento social. O foco de análise da pesquisa é a produção discursiva e a categorização de dezoito filmes realizados entre 2002 e 2012 que trazem temáticas diversas mas que se cruzam na sua produção, onde o diretor é motivador principal do filme ou compartilha da construção de sentido com o sujeito fílmico.

Palavras-chave: cinema documentário; cinema brasileiro; autorrepresentação; análise fílmica.

1 Introdução

Este artigo dá prosseguimento às atividades desenvolvidas em pesquisa anterior (2012), que buscou categorizar as estratégias e os dispositivos de autorrepresentação presentes nos documentários, com base nos conceitos discutidos por Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (2005), sobre as categorias e classificações do gênero fílmico documental, nas questões éticas, cênicas e narrativas abordadas por Fernão Pessoa Ramos em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008) e para contextualização das tendências documentárias contemporâneas com Jean-Claude Bernardet no livro *O cinema do real* (2005) e Consuelo Lins e Cláudia Mesquita em *Filmar o Real* (2008).

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFS, e-mail: ayallaufs@gmail.com.

³ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Audiovisual da UFS, e-mail: luoliveira.vieira@gmail.com

⁴ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UFS, e-mail: biacolucci@gmail.com



O objetivo que orienta a pesquisa “Cinema documental brasileiro: narrativas sociais e novos dispositivos”, vinculada ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFS), é a análise de documentários brasileiros lançados especificadamente de 2000-2012, tendo como ponto de partida a presença de uma busca pela autorrepresentação, considerando apenas os dados da lista da ANCINE.

Através da análise desses documentos, foram identificados dezoito documentários produzidos entre 2000 e 2012, a partir da ideia de autorrepresentação, seja esta delimitada pela negociação de sentidos e representações do diretor com um grupo a partir da ótica destes, ou pela atuação do próprio diretor como personagem, narrador ou enunciador de uma história, que remete sempre ao universo de experiências pessoais, memórias afetivas, lembranças e vivências familiares.

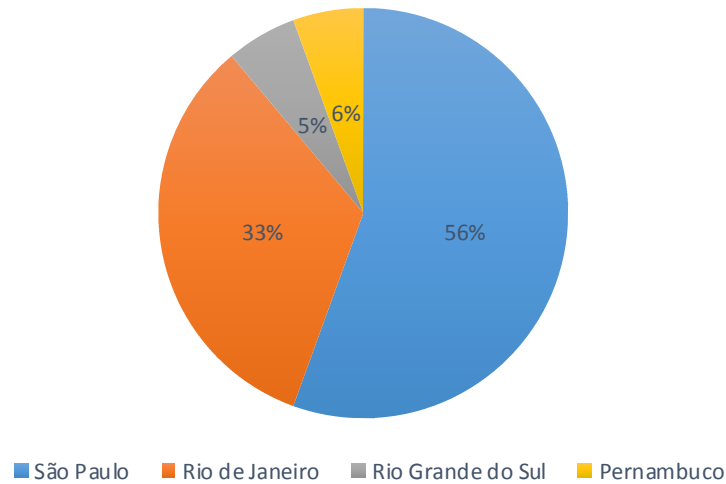
Os documentários identificados são: *Marighella* (2012) de Inês Grinspum Ferraz, *Constantino* (2012) de Otavio Cury, *Corumbiara* (2011) de Vincent Robert Carelli, *Diário de uma Busca* (2011) de Flavia Castro, *Samba que Mora em Mim* (2011) de Geórgia Guerra-Peixe, *Walachai* (2011) de Rejane Zilles, *Luto Como Mãe* (2010) de Luís Carlos Nascimento, *O Diário de Sintra* (2009) de Paula Gaitán, *O Mundo em duas voltas* (2007) de David Schürmann, *Person* (2007) de Marina Person, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, *Do luto à luta* (2006) de Evaldo Mocarzel, *A Mochila do Mascate* (2006) de Gabriela Greeb e Antônia Ratto, *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes* (2006) de Carlos Mendes, *33* (2004) de Kiko Goifman, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004) de Paulo Sacramento, *Um Passaporte Húngaro* (2003) de Sandra Kogut e *Rocha que Voa* (2002) de Eryk Rocha.

De acordo com dados do Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual – OCA, da Agência Nacional de Cinema⁵, percebemos que a maior concentração geográfica dos filmes produzidos é em São Paulo, com 56% das obras (Cf. Figura 1).

Apesar dos mecanismos de incentivo e fomento, como editais de cultura, é complicado tornar real a produção e realização do filme com apenas esse tipo de captação de recursos. Nos maiores centros está a maior parte de movimentação de capital, mercado e pessoas, gerando assim grande concentração de produção, distribuição e exibição.

⁵ In: <<http://oca.ancine.gov.br>>

Figura 1 - Distribuição geográfica dos documentários de Autorrepresentação (2000-2012)



Fonte: Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual – OCA, da Agência Nacional de Cinema (<http://oca.ancine.gov.br/>)

Mas a questão não esbarra apenas na dificuldade de arrecadar fundos para a produção, pois com o avanço tecnológico, é possível atualmente fazer um filme com uma câmera fotográfica comum e poucos recursos. A distribuição é um dos maiores problemas, pois de cada dez salas de cinema no Brasil, sete estão nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (mais de 50%), Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná.

Outro ponto interessante é que o filme *O Mundo em duas voltas* de David Schürmann, por exemplo, documentário que mais se aproxima da linguagem ficcional de proposta mais comercial, tenha obtido o maior número de público no cinema (54.683 pessoas) e a maior renda (R\$ 507.392,00). Em segundo lugar, encontra-se *Santiago* de João Moreira Salles, diretor renomado e bastante conhecido, com 48.339 pessoas e renda de R\$ 430.422,00.

Outros filmes, como *Luto Como Mãe*, de Luís Carlos Nascimento, e *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes*, de Carlos Mendes, não dispõem de dados na lista da Ancine. Porém, a lista define apenas o alcance primário da obra – as salas de cinema – deixando de contabilizar além da participação em mostras e festivais nacionais e internacionais, um processo constante e ilimitado da veiculação do mesmo, por canais de televisão aberta, por assinatura e no mercado paralelo da pirataria física e virtual.



2 Tendências de Autorrepresentação

A partir da primeira análise da lista da ANCINE dos filmes documentais brasileiros realizados entre os anos de 2000-2012, pôde-se notar a busca pela autorrepresentação com diferentes características nesses filmes. Por essa razão, propomos duas tendências de autorrepresentação: o documentário de busca e o engajamento social. Dentro dessas tendências foram escolhidos dois filmes a serem analisados na próxima etapa deste estudo, *Walachai* (2011), de Rejane Zilles e *Luto como Mãe* (2010), de Luis Carlos Nascimento.

O documentário de busca é voltado para a experiência pessoal do cineasta, a procura pela identidade, a busca familiar em sua obra. O que Teixeira (2013) denomina “documentários em primeira pessoa” e questiona,

Por que documentários em primeira pessoa? Por que fazer convergir e lançar no mesmo caldeirão tamanha disparidade categorial como sujeito, subjetividade, identidade, consciência, eu, pessoa, indivíduo, autobiografia, auto-retrato, privado, íntimo? (TEIXEIRA, 2013, p. 263)

Em *Walachai* (2010), Rejane Zilles retorna a sua origem na comunidade alemã onde viveu até aos nove anos de idade, para mostrar como vive o seu povo. É um reencontro com familiares, amigos de seus pais, e um resgate de uma parte de sua história que foi deixada para trás na infância. Apesar do longo período que passou distante de *Walachai* ela interage de forma bem pessoal e familiar com os entrevistados durante o filme, pois se trata do lugar onde nasceu, é uma busca por sua identidade.

A outra tendência do documentário autorrepresentativo é o engajamento social. Afinal, quando o diretor compartilha com o sujeito fílmico a construção de sentido, está ali mesmo que não seja intencionalmente, uma posição política em relação a dar a voz ao outro. O cinema traduz, os valores da sociedade e do momento sócio-histórico de sua realização. As experiências de dar a voz ao sujeito filmado e sua autorrepresentação, tem um valor social simbólico, para que “o outro de classe assumo o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta” (BERNARDET, 2003, p. 126), contrapondo a tendência de o diretor apresentar a sua análise e visão dos fatos. O que o silêncio desse sujeito fílmico esconde?

A construção e produção de significados juntamente com grupos ou pessoas da própria comunidade sobre a realidade cotidiana é uma experiência peculiar. Essa



representação imagética da construção subjetiva do indivíduo torna-se uníssono para outros que a compartilham, além de ser uma representação social do mundo. Nesse sentido, essas experiências de autorrepresentação,

[...] têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens (LINS; MESQUITA, 2008, p.38).

Na obra *Luto Como Mãe* (2010), Luís Carlos Nascimento trata das histórias de mães que perderam seus filhos para a violência no Rio de Janeiro. Durante quatro anos de produção, o diretor trabalhou conjuntamente com essas mulheres que filmaram, dirigiram e roteirizaram as narrativas de luta incansável por justiça e visibilidade. De fato, o diretor compartilha da construção de sentido do filme. Segundo Nascimento, em entrevista, o filme serviria “como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas [mães], podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva”, ou seja, a representação cinematográfica e se amplia para uma representação política.

2.1 Em nome de si, do pai e da família: histórias e memórias nos documentários de busca

Em meados da década de 1980 esses conceitos voltados para o “eu” foram motivo de debate em diversas áreas, entre elas, literatura, ciências humanas, psicanálise e a filosofia. Esses debates resultaram em uma mudança no que se refere ao conceito intelectual já estabelecido, o cinema também foi alvo dessa transformação. O que ocorreu foi um retorno para o homem, o sujeito, o autor, para si. Naquele momento, os conceitos da filosofia do sujeito e da consciência eram revisitados e o resultado era uma reflexão para o “eu”. Deste modo, essa nova modalidade de documentário, o performático, é voltada para as atividades do pensamento.

Teixeira (2013), explica, através de Raymond Bellour e sua busca por uma “Escritura do eu no cinema”, o cinema de performance e esse retorno para si, para o íntimo. Bellour (1997) destacou dois modos de experiência subjetiva: o autobiográfico e o auto-retrato. Para este autor, a autobiografia no cinema se fragmenta, é limitada e



incerta, e o auto-retrato é definido como uma experiência, algo incerto onde os resultados lançam ainda mais perguntas. E é neste último conceito que iremos nos deter para o estudo de uma proposta de análise fílmica.

No método de análise fílmica proposta por Teixeira se destaca a importância de se levar em conta, primordialmente, “o filme em sua espessura própria, em sua qualidade de objeto estético autônomo, para só depois tentar averiguar as possibilidades de sua inserção num campo teórico mais vasto”. (TEIXEIRA, 2013, p. 269). Dentro dessa proposta, assim, primeiramente é preciso que se faça um inventário dos materiais e dados de composição do filme, levantando elementos que o cineasta utiliza na construção fílmica, como: objetos cênicos representativos para a narrativa, objetos que de algum modo dialogam com o tema tratado. Além disso, é considerada também a trilha sonora, tomadas, e até mesmo as personagens, sejam eles reais ou atores. São esses elementos que compõem a construção imagético-narrativa do filme.

É importante também, segundo o autor, estar atento aos modos de composição, a colagem de materiais visuais, o que no caso de um dos filmes analisados nesta pesquisa, Walachai (2010), de Rejane Zilles, podemos citar o livro que conta a história do vilarejo e fotos de famílias que lá residem. Neste filme, a colagem de materiais visuais e sonoros ocorre quando imagens do livro são sobrepostas pela voz off da própria cineasta narrando o que ali está escrito. Teixeira também enfatiza, na análise, a necessidade de se perceber a dissociação entre o visual e o sonoro, quando o que se vê não coincide ou condiz com o que se ouve, característica que estaria mais próxima de um cinema experimental. (TEIXEIRA, 2013, p. 273).

Teixeira (2013) aborda também a câmera e suas funções ou enquadramentos nomeando assim essas técnicas de objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre. Através dessas técnicas a câmera é utilizada no filme não apenas como um dispositivo, mas também como um suporte para a expressão dos pensamentos e ideias do cineasta a partir da escolha dos planos. Com a objetiva indireta o espectador vê o que a câmera vê, tomadas de uma locação externa ou interna de um espaço, por exemplo, um carro de bois numa estrada de terra, como no caso do filme que será analisado. A subjetiva direta de uma personagem mostra ao espectador o que a personagem vê, ou seja, o seu ponto de vista com relação a determinada situação, objeto, etc. Em uma narrativa indireta-livre, o ponto de vista da câmera e da personagem se confundem,



causando uma incerteza no espectador se o que vê é o olhar da câmera ou do personagem. Nesse sentido, pode-se dizer que o documentário utiliza-se, na maior parte de sua realização, de uma subjetiva indireta livre. Ou seja, em sua maioria os planos são dominados por um princípio de incerteza entre o que a câmera e as personagens veem, por uma indiscernibilidade ou dúvida a respeito de quem vê o que ou se o olhar é da câmera ou dos personagens. (TEIXEIRA, 2013, p. 274).

Ainda nesta proposta de análise fílmica, o autor coloca os modos ensaísticos e o performático como características que requerem atenção. No caso do ensaio audiovisual falamos do processo de construção do filme, o modo como os materiais são usados pelo cineasta, com uma pesquisa, investigação ou experimentação. Desta forma, o documentarista passa pelo processo de construção fílmica sem prever os resultados finais. Difere dos documentários tradicionais em que o cineasta sabe de antemão o caminho que irá percorrer no processo de construção. (Ibidem).

São os materiais e os modos de composição, a maneira como esses são organizados na montagem, que irão determinar a característica performática no filme documentário. Em Di Cavalcanti, Glauber Rocha, trabalha vários elementos que se enquadram nesse conceito, conforme discutido por Teixeira. As imagens captadas pelo cineasta não possuem som direto, por exemplo, o som é inserido em voz off no momento de edição em estúdio e em diferentes formas, comentário, declamação, depoimento, etc. O cineasta também está presente durante alguns momentos no filme, não atrás, mas na frente da câmera, também como personagem. Características que me remetem mais uma vez a um cinema mais experimental. (TEIXEIRA, 2013, p 274)

2.1 Políticas de autorrepresentação: engajamento social

A partir dos anos 2000, enquanto a produção documental brasileira crescia a todo vapor, em questão de público, mercado e produção, houve o surgimento de diversas oficinas audiovisuais para produção de vídeos e filmes nos espaços periféricos e de pouca visibilidade social que passaram a registrar e produzir suas próprias representações imagéticas. O projeto *Vídeo nas Aldeias*, criado no Centro de Trabalho Indigenista e idealizado por Vincent Carelli, é um exemplo do uso do vídeo como função referencial e política. As produções realizadas expandiram a possibilidade de



uma representação comunicativa e informativa e reforçaram a identidade a partir dos pontos de vista internos.

Neste novo contexto de reconfiguração do conceito de representação – tanto escrita quanto imagética ou audiovisual – surge com especial potência a concepção de auto-representação como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio (GONÇALVES & HEAD, 2009, p. 19).

O cinema brasileiro está interligado a história do país, caminhando lado a lado dos ciclos econômicos, políticos, sociais, e culturais. Também é espaço onde se constroem e reafirmam-se representações sociais do mundo. No caso do documentário, esses estigmas e reproduções de algumas representações se dão ainda mais pela ideia de “realismo”, quando o diretor produz na verdade interpretações do real. Além disso, mesmo que na busca pelo olhar do outro haja honestidade e solidariedade aos seus problemas, a diversidade de percepções do mundo social está totalmente ligada as experiências de vida.

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

O Prisioneiro da Grade de Ferro (2003), de Paulo Sacramento, onde segundo Colucci (2007) “nem as ruas nem as favelas aparecem, embora indiretamente se insiram no espaço fílmico pelos personagens apresentados, em sua maioria oriundos das periferias brasileiras”, poderia ser mais um filme sobre o contexto de violência do sistema carcerário no Brasil, entretanto se difere pelo contexto de sua produção.

O documentário foi filmado na Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, no complexo penitenciário Carandiru, em São Paulo, um ano antes da implosão, ocorrida em 2002. O complexo ficou conhecido em 1992 com o massacre que causou a morte de cento e onze detentos. Inicialmente foi realizado um workshop com os presos para utilização da câmera e em seguida a oportunidade de filmarem aquilo que quisessem, o seu cotidiano. O resultado é surpreendente: ao mesmo tempo que nos deparamos com imagens de pipas, do céu e do futebol, temos a realidade complexa do sistema carcerário



brasileiro com as condições sub-humanas e descaso em que os detentos sobrevivem. Uma construção que também é cheia de ambiguidade e significados.

A discussão passa então de uma já estigmatizada violência para uma discussão sobre a indiferença estatal e ineficácia desse sistema, a partir de um representação compartilhada. Além disso, durante os sete meses de filmagem, os presos puderam expressar a partir do seu olhar o que é para eles cotidianamente a situação em que vivem. Daí a importância da obra, visto que “a questão não se resume ao pluralismo, mas ao conjunto múltiplo de vozes, em uma abordagem que procura cultivar e frisar as diferenças culturais enquanto suprime as desigualdades sociais” (SHOHAT; STAM, 2006, p.312).

A questão não é a definição de quem pode falar de quem e sim dar acesso à voz e autorrepresentação aos diversos grupos sociais que, em geral, são o objeto fílmico. Além disso, é de grande importância rever algumas circunstâncias históricas, mobilizar opiniões em volta dos preceitos estruturados na sociedade e mostrar outro tipo de olhar sobre a comunidade/grupo, fora do contexto pré-estabelecido. Um exemplo disso são diversas produções cinematográficas em que a periferia é automaticamente veiculada a violência. A ideia é trabalhar em conjunto com a construção de sentido dos filmes e pensar que o produto final fará parte da experiência cognitiva e contemplativa de um outro ponto de vista, pois o espectador também compõe “a partir de suas experiências e valores, determinadas elaborações de sentidos a partir do que vêem nos filmes” (COLUCCI, 2007). Por isso é importante perceber que

as representações derivam também de práticas discursivas, produtos de convenções sociais, de articulações da linguagem, que não são apenas um meio de transparente a partir do qual a realidade é refletida. Nessa perspectiva os filmes são agentes significantes, produtores de sentidos, que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem (MONTORO, 2006, p.22).

3 Conclusão

É notável que o crescente uso das novas tecnologias trouxe mais possibilidades, pois a acessibilidade às mídias digitais é um ponto favorável para os espaços de produção fílmica no contexto documental. Algumas dessas vantagens está relacionada a uma maior pluralidade nos temas sociais, além do baixo custo, da possibilidade de dar voz de fato a comunidades ou grupos sociais marcados historicamente por



representações estereotipadas ou pela invisibilidade midiática. Nesse sentido, ter seu ponto de vista exposto e ser visto é uma forma de afirmação ou busca da identidade. Além disso, percebe-se que o hibridismo dos suportes e o momento histórico de valorização da imagem, são fatores que abrem espaço para outros tipos de experimentações de linguagem, como forma de representação do eu.

Em relação aos documentários de autorrepresentação, pode-se dizer que houve um avanço no entendimento da temática, uma maior compreensão da relação entre esta tendência e a própria trajetória do cinema documentário no mundo, marcada desde os princípios do gênero pelas possibilidades de experimentação que, conforme Bill Nichols, renovaram o gênero e permitiram um interesse crescente do público pelos documentários.

4 Referências Bibliográficas

BERNARDET, J.C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: M.D. MOURÃO e A. LABAKI, *O cinema do real*. São Paulo, Cosacnaify, p. 142-156, 2005.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Anablume, 1995.

_____. *Cineastas e Imagem do Povo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COLUCCI, Maria Beatriz. *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo*. Campinas/SP: [s.n], 2007 (tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000400906>>.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GONÇALVES, M. A. T. & HEAD, S. C. (Orgs). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”. *In*: *Devires imagéticos – Representações / apresentações de si e do outro*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.



LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (orgs.). De olho na imagem. Fundação Astrojildo Pereira. Brasília, 2006.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

_____. Representing reality: issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119.

RAMOS, Fernão P. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac/SP, 2008.

_____. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: SENAC, vol. 2, 2005.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SORANZ, G. Panorama do documentário brasileiro. Doc on-line, v. 01, p. 77-90, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

_____. Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.



XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

Filmografia

A Mochila do Mascate. Direção: Gabriela Greeb e Antônia Ratto. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2006. 1 DVD (73 min).

A Odisséia Musical de Gilberto Mendes. Direção: Carlos Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (115 min).

Constantino. Direção: Otávio Cury. São Paulo: Outros Filmes, 2012. 1 DVD (80 min).

Corumbiara. Direção: Vincent Carelli. Pernambuco: Panda Filmes, 2011. 1 DVD (117 min).

Diário de uma Busca. Direção: Flavia Castro. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2011. 1 DVD (105 min).

Do Luto à Luta. Direção: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Mais Filmes, 2006. 1 DVD (75 min).

Mariguella. Direção: Inês Grinspum Ferraz. São Paulo: Downtown Filmes, 2012. 1 DVD (100 min).

O Diário de Sintra. Direção: Paula Gaitán. Rio de Janeiro: Riofilme, 2009. 1 DVD (90 min).

O Mundo em duas voltas. Direção: David Schürmann. São Paulo: Europa/ MAM, 2007. 1 DVD (94 min).

O Prisioneiro da Grade de Ferro. Direção: Paulo Sacramento. São Paulo: Imovision, 2004. 1 DVD (123 min).

33. Direção: Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTV, 2004. 1 DVD (75min).

Person. Direção: Marina Person. São Paulo: Mais Filmes, 2007. 1DVD (55 min).

Luto Como Mãe. Diretor: Luís Carlos Nascimento. Rio de Janeiro: TV Zero Cinema, 2010. 1 DVD (70 min).



Rocha que Voa. Direção: Eryk Rocha. Rio de Janeiro: M21, 2002. 1 DVD (94 min).

Samba que mora em mim. Direção: Geórgia Guerra – Peixe. São Paulo: Pandora, 2011. 1 DVD (72 min).

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD (80 min).

Um Passaporte Húngaro. Direção: Sandra Kogut Rio de Janeiro: Riofilme, 2003. 1 DVD (71 min).

Walachai. Direção: Rejane Zilles. Rio Grande do Sul: Okna Produções, 2011. 1 DVD (83 min).