

**A MISE-EN-FILM DA FOTOGRAFIA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Glaura Cardoso Vale¹

Resumo: Tendo em vista o que Rancière enfatiza ao falar da revolução estética – “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, procurar os sintomas de um tempo, de uma sociedade ou de uma civilização nos detalhes ínfimos da vida do dia-a-dia, (...) reconstituir mundos a partir dos seus vestígios” –, este texto propõe uma imersão em dois documentários brasileiros recentes, visando uma análise dos modos como este cinema expõe a fotografia a fim de construir uma narrativa da memória que se faz de restos, fragmentos de tempos localizados nos álbuns de família, retratos que estão à margem da história oficial. Os filmes analisados são: *Acácio* (2008), dirigido por Marília Rocha, e *Nos olhos de Mariquinha* (2008), dirigido por Cláudia Mesquita e Junia Torres. Interessa mostrar como as autoras trabalham a solicitação da fotografia que funciona, aqui, como dispositivo de rememoração, corroborando a construção de narrativas que dão a ver a biografia de homens e mulheres comuns.

Palavras-chaves: Documentário brasileiro; dispositivo; fotografia.

Contato: glaura.cardoso@gmail.com

Busco, neste artigo, verificar os modos como a fotografia é colocada em cena compreendendo-a como rastro da presença de algo que já se tornou ausente – noção benjaminiana que Dubois traduz como “presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença” (2012b, 81). Este trabalho é fruto da pesquisa “A *mise-en-film* da fotografia no cinema documentário brasileiro”, que se divide em três conjuntos: arquivos de família, arquivos de resistência e arquivos de violência. O recorte aqui proposto versa sobre o primeiro conjunto, relativamente aos álbuns² de família e às “caixas de retratos”, tentando observar o gesto de solicitação da fotografia como dispositivo de rememoração. Narrar a partir das imagens, apoiar-se na sua materialidade, ao menos, nos vestígios que nela resistem – recurso fortemente verificável na filmografia brasileira, sendo o cineasta Eduardo Coutinho talvez um dos maiores expoentes na aplicação desse

¹ Doutora em Estudos Literários pela FALE/ UFMG. Residente pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, com bolsa de PNPd/CAPES. Colaboradora do *forumdoc.bh* desde 2003.

² Lembro aqui um belíssimo filme do Bergman, o *Rosto de Karin*, quando ele faz surgir personagens desde o fim do século XIX até a primeira metade do século XX, partindo da última fotografia da mãe num passaporte, e desta imagem abre um pesado álbum da família que contém uma geração de parentes já mortos.

Vale, Glaura Cardoso. 2016. “A *mise-en-film* da fotografia no cinema documentário brasileiro contemporâneo”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 494-503. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

método, traduzindo esse gestual como parte do encontro com os sujeitos filmados³ –, intenciona-se, neste texto, mostrar como essa solicitação se manifesta e corrobora a construção de camadas temporais que se entrecruzam internamente (no tecido fílmico) e quais aproximações engendra exterior à narrativa. A vida de homens e mulheres comuns, seus anseios e o que o futuro lhes reservou, sendo a fotografia apenas uma chave para o passado rememorado, embora não se possa restituí-lo, sobretudo trazer de volta vidas interrompidas. Os filmes em análise estão circunscritos em um período próximo de realização: *Acácio* (2008), de Marília Rocha, com um etnógrafo português que viveu em Angola até a década de 1970 e que se encontrava, até a data, completamente ignorado; e *Nos olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres, com uma antiga moradora da Vila Nossa Senhora de Fátima, região conhecida também como Aglomerado ou Favela da Serra (uma espécie de bairro de lata), em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, Brasil.

Ciente de que os gestos de filmagem e escolhas na montagem são distintos, o trabalho da comparação se dá também pelo contraste, sendo a solicitação da fotografia um ponto comum entre os filmes aqui analisados. Ambos podem ser considerados filmes “biográficos”, mesmo que a intenção primeira não tenha sido a construção de uma biografia. Além de comporem retratos dos sujeitos filmados, um retrato em diálogo (Mesquita 2010), o retrato, em sua forma material, apresenta um caráter metonímico, por sintetizar em cada fotografia um recorte de sentimentos e histórias que se abrem ao espectador todas as vezes que o “álbum de família” é “manuseado”.

³ Para citar alguns, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Boca de lixo* (1993), *Peões* (2004), *Moscou* (2009). Vale lembrar o texto de Cláudia Mesquita “A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta” publicado no *Catálogo do forumdoc.bh.2014*, sobre um dos filmes que compõe os extras do DVD do *Cabra Marcado para Morrer* lançado em 2014 pelo Instituto Moreira Salles. Em *A família de Elizabeth Teixeira*, Coutinho se vale “do mesmo par de fotografias” e o filme retoma a sequência do *Cabra*, como lembrou Mesquita, com as mesmas fotografias reenquadrando os personagens quando reencontrados pelo diretor: “O extra está composto de reencontros de Coutinho com a própria Elizabeth e com alguns de seus filhos, além de encontros com três de seus netos, em 2013. Além de retomar a trajetória de cada filho e de tematizar sua relação no tempo com a mãe Elizabeth, também aparecem nas conversas elementos que enriquecem o retrato de João Pedro Teixeira, cuja história de vida fornecia motivação ao projeto original e garante um dos eixos do filme de 1984. Além da imagem na fotografia de 1962, cada filho ‘reencontrado’ aparece também nas imagens cinematográficas feitas em 1981 ou 82 pela equipe de Coutinho” (Mesquita 2014, 218).

Se em *Nos olhos de Mariquinha* essa solicitação se dá pontualmente, num momento importante para compreensão do seu estado sempre alerta em relação às notícias de assassinato no aglomerado onde vive, em *Acácio*, que trabalhou para o Museu do Dundo em Angola, pertencente à extinta Diamang, permeia toda a narrativa – a iconografia solicitada é essencial para que o filme se faça. Em *Acácio*, entrecruzam-se vários tempos: a infância e juventude em Trás-os-Montes; a vida em Angola, onde seus filhos cresceram, o traumático momento de fuga do território antes de decretada a independência do país em 1975,⁴ a chegada em Portugal na condição de retornado e a ida para o Brasil (ambos correspondendo ao passado); e o tempo presente (onde se dá a rememoração, bem como imagens de Portugal e de Angola recentes que se entrecruzam, apresentando um território que o casal já não mais conhece). A memória, em boa parte, é mediada pelo visionamento do material produzido por Acácio e do material recente resultado da viagem de caminho inverso ao do casal, realizada pela equipe. É, por assim dizer, em relação a *Nos olhos de Mariquinha*, um filme mais complexo em camadas temporais e registros.

De acordo com Jean-Louis Comolli, “o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (2008, 173). Comolli afirma ainda que “mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela daria como pronto” (Comolli 2008, 177). Acredita-se que o mesmo ocorre em *Acácio* e *Nos olhos de Mariquinha*, que, a meu ver, não pretendem reduzir o mundo ao dispositivo, ao contrário, este se torna uma janela para acessar o mundo a partir do interior da casa de seus personagens e de suas caixas de retratos, até então em completo anonimato ou ao menos restrita aos arquivos particulares, no caso de *Acácio*. Cumprindo, talvez, aquilo que Rancière (2010, 37) enfatiza ao falar

⁴ Apenas para recordar, o retorno da família Videira ao país de origem coincide com o processo de redemocratização de Portugal, queda do regime salazarista que vinha se estendendo mesmo depois da sua morte. Esse momento provocou no país uma comoção social, visto a quantidade de mortos produzidos pela guerra nas colônias, cadáveres que até hoje procuram por um nome, segundo Roberto Vecchi (2010), e, em consequência, uma recusa “da sociedade” em relação àqueles que foram fazer a vida na África e voltaram sem laços territoriais e sem recursos: como um país pequenino abrigaria tanta gente que voltava derrotada junto aos fantasmas imperiais?

da “revolução estética”⁵ (quando dos grandes acontecimentos e personagens se passa à vida dos anônimos, explicando a superfície através das “camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir dos seus vestígios”), os filmes buscam um duplo movimento. Ao se concentrarem na esfera do vivido, encontram também o Fora, uma vez que só podem empurrar as imagens solicitadas para um futuro (Lissofsky 2012) – ainda que esse futuro se encerre provisoriamente na tessitura fílmica –, por estarem abertos a uma possibilidade de resignificação, pela impossibilidade de reduzi-las (as imagens) e submetê-las a uma verdade acabada.⁶ O Fora aqui pode ser tanto o fora de campo, quanto as projeções imaginárias sobre algo que não se pode apreender (pela distância temporal, pela ausência de um ente). Tais filmes operam num sistema de forças que busca potencializar o narrar, por mais vacilante e frágil que seja a fala, por mais inacessível que esteja o passado (e seus mortos), embora a fotografia possa ser prova material do tempo vivido ou de uma existência. O uso dessas imagens fotográficas parece evidenciar, nessas abordagens, algo comum: “a partilha de um filme por vir”.

Acácio: lembrar é sempre um ato de saudade

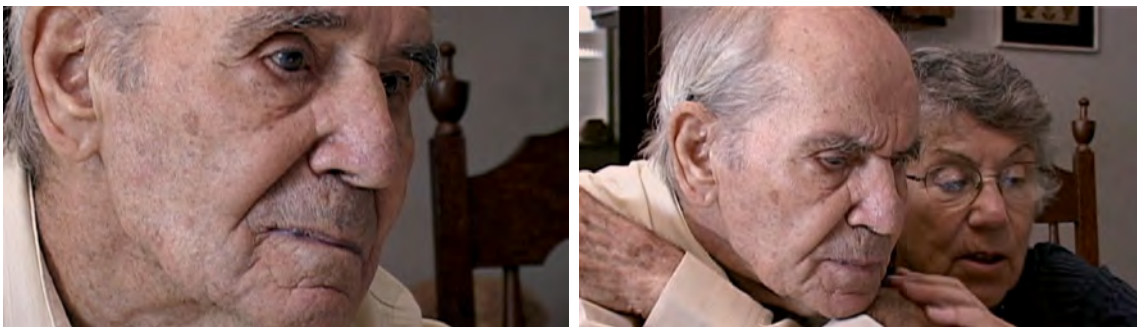


Imagem 1: *Acácio* (Marília Rocha, 2008). Momento em que Acácio e Maria da Conceição rememoram a partir de fotografias de Angola.

Em *Acácio*, o gesto de colocar a fotografia em cena está apenas sugerido. O personagem olha, mas o espectador não vê o que ele olha, não imediatamente.

⁵ No sentido de que a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica é que se inscreveram nessa lógica e não o contrário.

⁶ Mesmo que a intenção seja submetê-las a uma verdade, as imagens também falam por si, desde que tenhamos sensibilidade para observá-las, tateá-las com os olhos, portanto.

O que ele vê só é revelado como uma projeção de imagens de arquivo selecionadas pela montagem, por vezes coincidente com o relato, por vezes não. O que temos desses registros será sempre uma seleção que embaça essa zona fronteira entre o que é dito e o que é visto. As imagens estão concentradas no acervo produzido pelo personagem, e basicamente na sua vida em Angola. Destaco uma das cenas em volta da mesa (Imagem 1), a 28min do início do filme, em que o personagem olha, cuidadosamente, imagens que estão fora de campo e é impedido de tocá-las pela esposa, Maria da Conceição. Há ali uma identificação das festas, dos espaços, e um conflito de memórias. Acácio concentrado pede que a esposa espere e encontra um nome: “é o Sacamanda!”. Ele constata e ela diz: “não é não”. “É sim. É o Sacamanda sim. Não é tão velho como quando morreu”, insiste. “Ah, o velhote?” – Dona Conceição se dá por vencida.

O acervo de Acácio se divide em duas partes, como etnógrafo, retratou o cotidiano e rituais dos *tchokwe* (*quiôco* na tradução portuguesa) e como colono retratou a vida na pequena cidade onde viviam, colecionando, em seus momentos de lazer, também imagens da vida colonial em Angola. Ao voltar a câmera para si mesmo, imprime dois mundos em contraste e as contradições do colonialismo se fazem visíveis na fotografia, uma reunião de amigos, descontraídos, Maria da Conceição no canto esquerdo, sempre sorrindo, e um único negro, no canto direito, como uma escultura, provavelmente um empregado, a segurar uma criança (Imagem 2).⁷

⁷ Em outra fotografia, a imagem da família Videira, numa visita a uma aldeia, a nos interrogar. Os laços afetivos de Acácio com os povos da Lunda Norte, tendo aprendido com eles a língua *cokwe*, contrastam com uma espécie de exotismo, facilmente verificável em fotografias semelhantes de outros colonos, em visita às comunidades locais. Outras fotografias mostram a incorporação de padrões de beleza europeus por mulheres angolanas. As famosas gaiolas fotografadas por Acácio dão lugar aos não menos exóticos volumes de cabelo dos anos de 1960.



Imagem 2: *Acácio* (Marília Rocha, 2008). Fotografia de Acácio Videira utilizada na montagem do filme.

Foi necessário lançar mão de um procedimento de rememoração, rever sistematicamente as imagens retiradas de pastas e álbuns de família, para reavivar a memória, posteriormente reordenada pela montagem. Dar uma linearidade a algo descontínuo, não apenas pela memória que é falhada e fragmentada, mas pela fragmentação também territorial. Nesse sentido, o filme não só trabalha a descontinuidade da memória, como se apropria dela, vários espaços e tempos coexistem no tecido narrativo.

O filme dá a essa memória uma dimensão, tal qual é apresentada a equipe, de confinamento – o personagem já idoso, na sua casa em Contagem, região industrial da grande Belo Horizonte, revendo seus arquivos, relembrando o passado, e a impossibilidade de retorno.

Nos olhos de Mariquinha: um contra-campo possível

O filme *Nos olhos de Mariquinha*, que tem como fio narrativo e personagem central uma antiga moradora de uma vila de Belo Horizonte, trabalha a memória em pelo menos duas perspectivas: a memória recente – das mudanças ocorridas na vila e da perda de parentes –, e o passado longínquo – o da exploração do trabalho no campo. Se diferenciando da câmara confessional de *Acácio*, a personagem Mariquinha transita entre os espaços íntimos, o da casa, e o público,

becos e ruelas, bem como na Rádio Favela, cuja voz ganha outros territórios, outras ruas e bairros – por ela lembrados ao enviar um abraço a todos os ouvintes de Belo Horizonte.⁸

A *mise-en-film* da fotografia surge nos 20 minutos finais do filme, numa passagem chave para compreensão da complexidade de uma vida construída sob a insegurança e ameaça de um jogo de forças entre o tráfico e a repressão das autoridades. Obrigados a conviver cotidianamente com uma realidade violenta, cujos jovens negros são os mais atingidos, numa expectativa de vida abaixo de 29 anos.⁹ O filme não aborda essa questão diretamente, mas ela se faz presente, e é de uma tal força, que o episódio de um assassinato na mercearia Goiabal, pela atenção ao fato dada pela personagem, ganha importância na tessitura fílmica e, em consequência, nesse gesto de solicitar a fotografia. A busca pelo nome de quem foi morto, a busca inquieta de Mariquinha por um rosto, é a busca de quem não é somente mãe e avó, mas de quem perdeu muitos dos seus entes assassinados. Saber quem fora morto é saber que um dos seus ainda se mantém vivo. Todas as pistas dadas por esta procura retornam e se materializam no que sobrou de seu álbum de família. Nesse sentido, um dos encontros mais fortes do filme parece ser este, o da personagem com seus retratos.

Na casa de Mariquinha, ela exhibe algumas poucas fotografias que conseguiu recuperar: um ex-companheiro, o neto, a filha ainda pequena com uma bacia de lavar roupa – dentre outros escassos registros. Imagens atravessadas pela ausência, mas também pela ternura. Chamo atenção para as duas fotografias do neto que se tornam potência reveladora de uma ausência presente (Imagem 3). Morto na porta de casa, talvez seja a lembrança mais traumática da personagem revelada para o filme. Ao mesmo tempo em que evoca a presença do neto, na força da rememoração, a fotografia é a constatação de uma imagem sem corpo, identificando a aporia nessa relação de ausência que se faz presença e vice-versa.

⁸ Nas falas mais subjetivas da personagem, o filme altera o registro em vídeo para a memória granulada do super-8, conforme comenta Fábio de Andrade na *revista Cinética*, permitindo assim que as camadas temporais sejam demarcadas não apenas pela fala, mas também pela textura da imagem.

⁹ Esses dados podem ser consultados no *Mapa da Violência* do sociólogo argentino Julio Jacobo Waiselfisz, segundo o qual, somente em Belo Horizonte, no ano de 2012, 586 jovens foram assassinados. Conferir também artigo de Viviane Tavares: “Brasil tem como principal causa de morte entre jovens o homicídio”, In: *Revista Fórum*, 4 fev., 2013.

Conforme Susan Sontag: “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (Sontag 2004, 26).



Imagem 3: *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Momento em que a personagem do filme segura a fotografia do neto, José Roberto.

Ao solicitarem a abertura de uma “pasta” ou “caixa de retratos”, já não mais o álbum sobrevive na sua materialidade. Inspiradas talvez pelo método de Eduardo Coutinho, Junia Torres e Cláudia Mesquita cumprem um papel de escavar vestígios de histórias oprimidas, permitindo que tais imagens adentrem na porosidade da narrativa, experiência até então restrita àqueles que a viveram. O filme reivindica, desse modo, uma política contra o desaparecimento. Nesse momento, a memória da personagem passa a pertencer também à do espectador, sensível à tragédia dos homens, assim se espera nomear aquele que, para os dados oficiais, pertencia apenas a uma estatística, ao *Mapa da Violência*. O neto de Mariquinha, criado por ela desde que ele nascera, deixa de ser um número e o filme confere a ele uma certa integridade, permite que agora tenha um nome: José Roberto. A fotografia encontra um nome. É evidente que um filme não irá reparar essa perda, mas é capaz de reinserir esse jovem na linha do tempo, recapturá-lo – perante os nossos olhos – do esquecimento, imagem pensante ou que nos faz pensar. A cena de Dona Mariquinha com a foto do neto em punho, ela e ele, no dia da formatura de José Roberto, apresentando-o de frente ao público, não seria um contra-campo possível à cena em que Acácio olha e fora do quadro estão vestígios de um tempo, lugares, pessoas que também aguardam por um nome, para além de funções que exercem em sua comunidade

(costureiro, caçador, dançarino, feiticeiro), catalogadas pelos museus?¹⁰ Para Acácio Videira, uma África duplamente inalcançável, temporalmente e quando, impedido pela esposa (“não põe a mão”), tem o desejo de tocar reprimido; para Mariquinha, uma perda irreparável, resta segurar a imagem do neto com a mão firme. Contra-campo no sentido em que nos ensina Godard em *Nossa música*, “a verdade tem duas faces”.

A África de Videira representa o elo perdido, ao menos o do imaginário dos colonos, e a foto de Mariquinha com o neto, o “real” que confronta certo imaginário “imperial” que, segundo Margarida Calafate Ribeiro, se manteve mesmo em relação a África no fim do século XIX e século XX, perpetuando a ideia “da Índia e dos mares até lá navegados, de que este império é saudade e memória” (Ribeiro 2004, 15). Resta a aqueles que descendem desse imaginário reclamarem o real que lhes cabe? Um território, a existência enquanto indivíduos, a dignidade, a liberdade, seus rituais, a ressignificação na história, um nome portanto: “José Roberto”. Não podemos com isso, obviamente, simplificar os processos, mas lembrar a necessidade de uma reparação histórica, cujos retratos recuperados pelos filmes são apenas parte dessa memória.

Enquanto Acácio permanece confinado nas próprias lembranças, nas suas aventuras juvenis, na promessa frustrada de uma nova vida em Angola – tinham “uma data de empregados, a casa pintada todos os anos, duas viagens de férias por ano” –, Mariquinha só tem o futuro como saída – de um passado que constata a falência, não do seu projeto de busca, mas da nossa própria sociedade. Ao contrário de se amargurar, ela sorri e fala eloquentemente sobre tudo e amplia essa voz no microfone da rádio comunitária que ajudou a fundar.¹¹

Angola de Acácio Videira, ao menos a Angola dos ex-colonos, permanece inatingível, não há retorno possível pós-guerra colonial, quando os sonhos foram desfeitos. *Acácio* fala de uma saudade, de relações territoriais e afetivas perdidas. *Nos olhos de Mariquinha* é a constatação do fracasso de uma sociedade marcada pela opressão dos sujeitos cuja promessa de felicidade é negada desde

¹⁰ O velho (feiticeiro) na fotografia tem nome: ‘Sacamanda’, não sendo apenas um arquivo de “tipo social” ou prática ritualística de um povo, como os museus geralmente classificam.

¹¹ Sua casa tem um lugar privilegiado, acima da rua, ela se debruça sobre uma mureta, de onde pode ver, escutar e dizer, exigir que olhem para ela e fazer com que seja ouvida.

o princípio. Talvez por isso, Dona Mariquinha, mesmo ao remeter ao passado, é toda ela presente, sua vida é uma longa jornada que se faz a pé. Desde os pés espetados no benzinho, um tipo de planta rasteira com espinho, até os pés rachados pela poeira, no sobe e desce dos morros, das escadarias irregulares de cimento: "Benzinho aqui lá longe".

O que propus foi uma montagem entre elementos, em princípio heterogêneos, cuja familiaridade reside no gesto de tatear o passado, tornando-o mais uma vez presente na imagem. Para Isabel Capelo Gil:

Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quiçá de múltiplos outros (de seres humanos a animais, paisagens e espaços edificadas) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em óptica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas. (Gil 2012, 168)

Pensando nessas “formas prismáticas de compor espaços da memória”, de que nos fala Capelo Gil, procurei perceber nesta análise como esse gesto de solicitação da fotografia se dá *para e com* o outro, na construção da memória desses sujeitos à margem da história dita oficial.



Imagem 4: *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Destaque, em tela cheia, para a fotografia da personagem Mariquinha e seu neto, José Roberto.

BIBLIOGRAFIA

- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG.
- Dubois, Philippe. 2012a. “A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno”. *Revista Laika*, USP, julho. <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37> Acedido em 05 de maio de 2013.
- Dubois, Philippe. 2012b. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2014. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34.
- Gil, Isabel Capeloa. 2012. “Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks”. In *Imagem e memória*, organizado por Élcio Cornelsen, Elisa Amorim e Márcio Seligman-Silva, 159-190. Belo Horizonte: UFMG.
- Guimarães, César. 1997. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: UFMG/ POSLIT.
- Lisovsky, Maurício. 2008. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Lisovsky, Maurício. 2012. “O elo perdido da fotografia”. *Revista Laika*, USP, v. 1, junho. <http://www.revistalaika.org/o-elo-perdido-da-fotografia> Acedido em 5 de maio de 2013.
- Mesquita, Cláudia. 2010. “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente”. *CEBRAP*, São Paulo, n. 86, março. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006> Acedido em 10 de junho de 2014
- Ohata, Milton. 2013. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rancière, J. 2010. *Estética e política, a partilha do sensível*. Porto: DAFNE.
- Rancière, J. 2011. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, Margarida Calafate. 2004. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- Sontag, Susan. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vecchi, Roberto. 2010. *Exceção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento.

FILMOGRAFIA:

- Acácio*. Realização de Marília Rocha. Teia e Anavilhana filmes, 2008.
 Argumento de Glaura Cardoso Vale. Produção: Diana Gebrim e Glaura Cardoso Vale. Elenco: Acácio Videira e Maria da Conceição Videira.
 Diretor de fotografia: Clarissa Campolina. Som: Pedro Aspahan.
 Montador: Clarissa Campolina. Doc, cor & p/b, 72 min.
- Nos olhos de Mariquinha*. Realização de Cláudia Mesquita e Junia Torres.
 Associação Filmes de Quintal, 2008. Argumento de Cláudia Mesquita e Junia Torres. Produção: Shirly Ferreira e Moisés Vianna. Elenco: Maria Ribeiro dos Reis. Diretor de fotografia: Anna Karina Bartolomeu. Som: Pedro Aspahan. Montador: Pedro Aspahan. Doc, cor & p/b, 80 min.