UM COMEÇO DE CONVERSA

FREDERICO BENEVIDES PARENTE

Na tentativa de mapear aspectos de uma "função produtor", Fred Benevides conversa com Luana Melgaço, produtora da Teia, para quem não há um perfil de produtor que possa ser apartado dos processos subjetivos. Trata-se, nesta entrevista, de se pensar como "o modo de produção de uma obra e sua potência estão intrinsecamente ligados".

Há um acontecimento que se tornou uma espécie de parábola contemporânea do cinema: durante as gravações de seu filme *Ossos* (1997), Pedro Costa decide apagar seus refletores devido à reclamação de um dos moradores de Fontainhas, bairro pobre onde filmava, em Lisboa. A luz entrava pelas frestas de sua precária habitação e o trabalhador em questão precisava do descanso para que a "máquina" funcionasse bem no dia seguinte.[1] Podemos pensar esse momento como uma encruzilhada – ali estavam as mesmas pessoas, o mesmo lugar. O diretor está na difícil posição de optar por algo que trará mudanças drásticas, seja qual for o caminho, e ele sabe disso. Sua decisão não é apenas técnica, nem apenas estética (e há algo que seja assim restrito?), mas por um modo de produção.

O episódio pontua uma forma de trabalhar com cinema que decide por observar seu entorno, incorporar os acasos e pensar o gesto da realização como produção de mundo. Também sugere uma valorização do processo em detrimento de uma logística preestabelecida. Ou melhor, ilustra bem o fato de que o modo de produção de uma obra e sua potência estão intrinsecamente ligados. E nesse momento, o diretor assume uma postura que influi diretamente em tudo o que a equipe de produção teria delineado para aquele filme.

Qual seria, então, o papel do produtor? Se a mesma pergunta for direcionada ao fotógrafo, a resposta é simples, digamos: captar as imagens. O diretor de som? Capta o que nós ouviremos no filme. Sobre o diretor, há uma vasta literatura, tanto dedicada aos grandes autores quanto manuais e diários de filmagens. A literatura dedicada à produção cinematográfica, no entanto, é rara. Sabemos, por alto, das várias áreas da produção: produção executiva, direção de produção, produção de artes, objetos etc. etc. Manuais, formulários, fichas abundam. Mas é difícil encontrar uma discussão que ultrapasse a seara das tecnicidades. O que é uma cruel injustiça, pois, na maioria dos filmes, o maior contato com o entorno fora da bolha que se torna um *set* de filmagem (essencial) é realizado por pessoas na função produtor. Frequentemente é a equipe que mais mobiliza multiplicidades – saberes, fazeres, estruturas, locais – e coordena esses fluxos para que o plano concebido inicialmente progrida em sua construção.

Qual o equipamento de um produtor? Certamente o mais precioso é um tipo de inteligência social que convoca sua cognição e sua afetividade.

1

Esse episódio sempre faz lembrar de Crônica de um verão, 1960, de Jean Rouch e Edgar Morin, quando um trabalhador de fábrica é indagado sobre sua jornada de trabalho, responde que é de 24 horas, somando às horas de trabalho na fábrica seu próprio sono, que é o descanso de que a "máquina" (seu corpo) necessita para poder trabalhar mais.

Só a partir do desejo da produção de possíveis, de campos brancos se pode ter êxito nessa função.

Recentemente, tive contato com Luana Melgaço. Em uma de nossas primeiras conversas, me disse não acreditar em um perfil de produtor apartado dos processos subjetivos. Tendo em vista o conjunto específico de filmes em que trabalhou, isso não soou surpreendente, já que as obras, diferentes entre si, trazem em comum uma busca por estabelecer relação com os personagens e espaços que pretendem investigar.[2] Este começo de conversa dedica-se a entender melhor sua relação com uma possível "função-produtor" e com os filmes que marcam sua trajetória até aqui.

Como começou o seu trabalho como produtora? Quais eram os seus interesses?

Quando comecei a trabalhar com cinema, me interessava a experiência. Estar próxima à prática, entender os métodos, as funções, a linguagem. Os primeiros filmes em que trabalhei como assistente de produção e coordenadora de produção foram essenciais. O importante naquele momento era o desafio da logística – locações difíceis, equipes complexas. Nos longas que fiz[3] pude exercitar e aprender, construir um terreno sólido de conhecimento de logística e prática da produção. Conheci pessoas e profissionais que me ajudaram, apostaram no meu trabalho e me alimentaram com desafios diários de produção de *set*. Tinha um modelo como referência, e dependia da experiência e da prática para a minha formação.

Alternei longas-metragens de ficção, com logísticas de *set* complexas, com filmes que tinham como desafio administrar sutilezas, detalhes, me envolver no processo e me aproximar do pensamento do realizador.

E depois de três anos trabalhando em condições e projetos diversos, fiz uma escolha. Começou a me interessar criar relações que fossem mais duradouras e estreitas, estabelecer laços mais fortes tanto com a equipe de trabalho (principalmente com os realizadores) quanto com os próprios filmes. O desafio deixou de ser o da logística e passou a ser, mais amplamente, o de um projeto de vida e carreira, um conjunto de elementos mais subjetivos, ligados à troca, à experiência e convivência com o processo de criação; como pensar o desenho de produção que se adaptasse melhor aos filmes, e não o contrário;

2

Os filmes sobre os quais nos detivemos foram *Trecho* (2006), *A falta que mabros* (2010) e *Girimunho* (2011), todos produções da Teia.

3

Os filmes constam na biofilmografia de Luana.

e principalmente entender o papel da produção em cada etapa de realização, desde o argumento até a distribuição, e não apenas durante o evento da filmagem.

Você poderia falar melhor sobre essa ideia de o evento não ser o aspecto mais valorizado em um filme?

Eu penso muito na ideia de evento quando associamos a palavra produção aos seus aspectos práticos como técnica, burocracia, logística. A maioria dos filmes precisa de um aparato complexo para que a filmagem aconteça, em um modelo muito próximo ao da montagem de um evento. São aspectos que também me preocupam: planejamento, funcionamento, cumprimento de metas e gastos. Mas nos projetos que coordeno hoje, em sua maioria filmes de baixo orçamento e com forte vocação autoral, com diretores que têm processos singulares de trabalho, fora dos padrões oficiais, a produção precisa equalizar o impacto que a estrutura pode causar ao processo. É preciso eliminar entraves e regras para dar conta daquele universo, e não apenas focar no aparato técnico que é coordenado durante a filmagem ou pós-produção. Ao contrário, hoje quero pensar em como simplificar a estrutura e montar uma organização que ajude o desenvolvimento da criação, que favoreça o clima necessário ao longo do processo de realização de um filme – desde a ideia, o argumento, até a exibição.

> *Equipe do Boi,*
> *Como todos devem saber, na terça feira dia 06/09 começa a nossa viagem para as filmagens do BOI. Na segunda, vou ligar para todos informando o horário em que deverão ser pegos em casa.*
> *Temos uma programação aproximada de cada dia de trabalho, mas este é um filme em que as surpresas serão muito bem-vindas e aos poucos teremos que adaptar o nosso cronograma. Isso quer dizer que pode ser que nem sempre vamos ter certeza de onde vamos estar, onde vamos dormir ou comer. Assim, vamos precisar contar com a compreensão e com o bom humor de todos para viver cada dia de filmagem.*
> *Vamos levar pouca mala, só o essencial, mas acredito que...*

O e-mail do qual esse fragmento foi extraído, foi enviado por Luana para a equipe do filme que veio a se chamar Trecho, seu primeiro trabalho à frente de uma direção de produção, em 2005. O filme, dirigido

por Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., também inaugura sua parceria com a Teia.

Eu tinha acabado de sair de um longa com uma equipe com mais de cem pessoas, 15 horas de trabalho por dia. Foi uma mudança grande, porque no curta eu trabalhava sozinha na produção, eu e Clarissa imaginando por onde nossa viagem ia seguir. No meio da pré-produção, resolvemos adiar a filmagem para que os diretores conversassem mais sobre o processo, e para nos adequarmos à agenda dos outros integrantes da equipe. Era importantíssimo, mais do que qualquer logística de produção, que a pequena equipe de sete pessoas fosse composta por profissionais que tivessem afinidade com os diretores. Na verdade, nem tínhamos muita logística, não sabíamos ao certo o que ia acontecer na viagem. Menos barulho, menos evento, menos impacto por onde passávamos. Um trabalho mais anônimo, mais invisível e discreto. *Trecho* é o começo e a virada. Mudou meu modo de pensar.

A produção dos filmes da Teia me mostrou um papel mais amplo do produtor, que envolve o conhecimento das leis de incentivo e dos editais públicos, o entendimento de como a esfera política da cultura modifica as condições de produção e distribuição dos filmes, a necessidade de conhecer a produção audiovisual atual e o trabalho de outros produtores e realizadores, o circuito de festivais e os caminhos existentes para que os filmes cheguem ao público.

Quando você se refere ao processo como mais anônimo, fico pensando nesses estereótipos com os quais a "função-produtor" convive em nosso imaginário (e nas práticas) de cinema. Bem rápido, poderíamos detectar dois modelos – problemáticos, como todo modelo, mas que nos servem para conversarmos. O primeiro é o da invisibilidade. A "função-produtor", neste caso, se restringe a resolver problemas, remover os obstáculos à criação do artista. O segundo modelo é o da visibilidade máxima. Cabe à "função-produtor" apresentar os artistas, inseri-los no circuito e no mercado. Como você se relaciona com isso?

O perfil de invisibilidade busca antecipar problemas e evitá-los, procura a perfeição no sentido da administração, um desenho de encaixes, de definições de função, uma engrenagem em que o erro deve ser evitado para dar segurança à realização. Cumprir prazos, metas, orçamentos, rubricas. Aqui, o produtor bem administra, mas não se destaca no processo, o lugar prioritário é do realizador, do

autor. A visibilidade é o perfil do total controle. Como exemplo desse modelo estão os filmes de Hollywood, nos quais as decisões passam primeiro por grandes executivos, empresários e critérios financeiros. Aqui também o diretor tem um papel de destaque, mas ele não realiza, dirige. Quem decide é o produtor. É ele quem escolhe, faz apostas, é o dono do projeto.

Acho um pouco arriscado mencionar esses modelos como perfis independentes, porque na maioria das vezes há interseção entre eles. Eu me vejo ainda como alguém que está começando, que olha para as referências – outros produtores e produções – e tenta encontrar um jeito de trabalhar que combine comigo, soe natural em meu dia a dia e não force atitudes apenas porque "tem que ser assim", ou porque "um bom produtor faz assim". O importante é que o produtor aja de acordo com as qualidades e virtudes que ele tem. Não existe uma tabela de funções rígida. Você vai trocando experiências, estabelecendo relações nesse modelo por se fazer. Existem manuais que ensinem como resolver coisas, um suposto perfil: "o produtor tem que ser desembolado, cara de pau, ousado, pechinchar...". Acredito que os estereótipos são muito falhos, cada um encontra a sua forma de agir dentro daquele universo e dos desafios que a prática e o planejamento da produção oferecem em seu dia a dia de trabalho. Tenho pensado a produção como pesquisa também. Não buscar a invisibilidade e perfeição, porque se o processo de realização é de alguma forma instável e permeado de trocas subjetivas a produção também precisa ser, para que a troca seja harmônica. Se a criação está aberta à experimentação, a produção também vai experimentar novas formas de agir ou de se organizar. Também não é o modelo da total visibilidade, porque o produtor não conduz o processo como dono dele, as decisões são conjuntas entre realização e produção em mútua confiança.

Pensando um pouco sobre os processos dos filmes, situações com as quais você se deparou, é possível identificar marcas de diferenciação entre essas opções/visões de formas de produção e que tenham interferido no resultado final do filme?

Uma vez me perguntaram sobre quantos quilômetros viajamos para rodar o *Trecho*. Fomos de BH a Recife, por um caminho que não era o mais curto. Alguns sugeriram que não precisávamos viajar tanto, que um trajeto entre BH e Nova Lima (uma

cidadezinha da região metropolitana de Belo Horizonte) seria suficiente para as imagens de que precisávamos. Aí fica clara a diferença entre produção baseada em logística e produção baseada em processos. Na primeira, o diretor tem uma ideia, um plano de um filme, escolhe seu personagem e determina o que ele deve fazer, que emoções ele vai sentir, que palavras ele vai pronunciar. A produção ajuda o diretor a escolher o trecho da estrada mais viável, mais próximo, que contenha imagens e cenários interessantes, faz um cronograma de filmagem – 12 horas de trabalho, 1 hora de almoço, 12 horas de descanso, mapa de transporte, repete a cena algumas vezes até ficar bom. No segundo exemplo (no caso, do *Trecho*), o personagem volta ao cenário que viveu dez anos antes. Não sabemos onde vamos filmar, quais lugares ele vai reconhecer, os casos que ele vai contar. Vivemos o processo juntos – desde os diretores, personagem, produtora, câmera e som, motorista. Horas dentro da van, Canário e Pablo faziam poesia, Libério cantava, líamos juntos em voz alta o *Notas sobre o cinematógrafo* do Robert Bresson. É a experiência conjunta que vai dar o tom do caminho e, logo, do filme. Tudo isso está no filme.

Em *A falta que me faz*, me encantou ver o filme se transformando a cada viagem, assim como durante a montagem, quando a Marília abandonou o tema das flores do campo para fazer um filme sobre quatro meninas em sua transição para a vida adulta. Precisei estar preparada para as mudanças, ser flexível para o imprevisto. Acho que foi esse o espírito do filme. Voltamos a filmar no meio da montagem, refizemos o som durante a finalização. Algumas mudanças na equipe e no orçamento aconteceram para adaptá-los às necessidades do filme. A diretora queria se aproximar mais das personagens, queria encontrar o filme que estava fazendo. Trabalhamos muito juntas para encontrar essa equação, descobrir qual era a estrutura ideal para o documentário acontecer.

Em *O Céu sobre os ombros* o imprevisto era a regra, e o diálogo com o diretor Sergio Borges guiou a forma como a produção precisava atuar durante as filmagens. Por exemplo, na cena de sexo da Dani, eu tinha preocupações práticas. Era no meio da rua, num lugar de Belo Horizonte não tão seguro. Pensei em montar um *set*, armar toda uma estrutura para garantir a segurança da equipe e do trabalho. Mas ele não queria. Ele queria intimidade, um ambiente escuro, algo mais próximo da realidade. O risco, nesse caso, fazia diferença.

Em *Girimunho* experimentamos um desenho de produção bem diferente dos processos anteriores dos projetos da Teia. Pela primeira vez estabelecemos parcerias e coproduções formais com outras produtoras nacionais e internacionais. Conseguimos unir o potencial criativo da Teia com a experiência e credibilidade da Dezenove Som e Imagem.[4] Internacionalmente, tivemos como parceiros a Autentika Films[5] e Eddie Saeta[6]. Esse novo desenho da equipe de produção trouxe para o filme, além de visibilidade, possibilidade de acesso a recursos e fundos estrangeiros e abertura para o mercado de vendas e distribuição em outros países.

Como acontece a organização interna da Teia? Ser produtora da Teia significa administrar o coletivo, a casa também? O que esse modelo de organização implica para o trabalho da produção?

Desde sua fundação em 2002, a Teia vem experimentando uma forma de organização que se adapte à singularidade de suas relações internas. Os integrantes do grupo trabalham de forma independente, não existindo, na prática, laços jurídicos entre nós. A escolha dos trabalhos em comum acontece por afinidade ou interesse de acordo com cada projeto e as parcerias são frutos de uma real troca de experiências em cada filme.

Há dez anos dividindo o aluguel e as despesas em uma casa antiga em um bairro tranquilo de Belo Horizonte, o espaço que compartilhamos se adapta às demandas específicas da pesquisa e função de cada um de nós e propicia o encontro e o diálogo entre o grupo. Mas, ao mesmo tempo, manter um espaço em comum e uma estrutura que nos dê conforto exige uma administração diária, lidar com coisas práticas e burocráticas. O que tentamos fazer é dividir a dedicação com essa estrutura de acordo com o perfil e a disponibilidade de cada um.

O início da minha parceria com a Teia aconteceu com o *Trecho* em 2006, mas oficialmente me tornei parte do grupo em 2010. Desde 2008, quando passei a me dedicar mais aos filmes da Teia, comecei a me envolver com questões da casa e das relações como um todo. Mas da mesma forma que acontece com os outros integrantes, a minha participação nos filmes e projetos acontece por afinidade, interesse e disponibilidade. A administração do grupo é uma responsabilidade de todos, e não apenas do produtor.

4

Produtora paulistana dirigida por Sara Silveira.

5

Produtora espanhola, dirigida por Luis Miñarro.

6

Produtora alemã, dirigida por Paulo de Carvalho e Gudula Meinzolt.

O modelo de organização da Teia está sempre em transformação, as relações são constantemente reavaliadas, as parcerias renovadas de acordo com cada momento vivido por nós. A cada filme, a cada projeto realizado, cada passo em nossa carreira traz mudanças no dia a dia da casa e as novidades precisam ser entendidas e absorvidas pelo grupo. Outra coisa que eu acho importante nesse modelo é a participação dos diretores no processo de produção de suas obras. Acredito que um bom diretor precisa conhecer os métodos de organização, exigências legais, prestação de contas e o modo como essas coisas acabam interferindo no projeto que eles vão executar. As questões referentes à produção e direção são compartilhadas, estamos todos fazendo o mesmo filme. Ocasionalmente, podemos até pensar em trocar de lugar, com o produtor contribuindo para a criação e o diretor encontrando soluções práticas para a produção. O artista tem que saber o que essas questões da produção significam para o seu trabalho. E o produtor precisa ter abertura forte para a dimensão subjetiva e inventiva, montando uma estrutura de possibilidades para cada filme, que é único.

Além de todos os papéis que é possível assumir durante a concretização do filme, existe uma implicação enorme do produtor com muitas outras instâncias. Acho que é nesse momento que falamos sobre outras atribuições dessa "função-produtor".

Claro que existe um trabalho de produção para além da realização dos filmes, um envolvimento que implica escolhas, posicionamentos, participação, política. Produtores e realizadores precisam acompanhar o trabalho das agências reguladoras. Participar das decisões da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e do Ministério da Cultura (MinC), conhecer os editais e modelos de fomento, entender quais políticas podem beneficiar o seu projeto.

Hoje na Teia trabalhamos com um perfil de cinema autoral, independente, de baixo e baixíssimo orçamento. São filmes que têm um modo particular de existir dentro do contexto do cinema brasileiro e precisam encontrar um espaço próprio para serem financiados e exibidos.

No fim de 2010 lançamos *Acácio* e *A falta que me faz*, da Marília Rocha, nas salas de cinema. Foi um processo um pouco

decepcionante. Dificuldades em encontrar salas disponíveis, total vulnerabilidade, poucas opções de promoção dos filmes, altos custos. O parque exibidor é muito restrito e muito disputado. Uma alternativa à comercialização formal foi o projeto de distribuição na rede de cineclubes do Cine Mais Cultura e do Conselho Nacional de Cineclubes. Foram mil DVDs enviados para cineclubes de todo o país, a maioria deles situados em cidades que não possuem sala de cinema. Os filmes foram exibidos, discutidos, reprisados. Chegaram a mais lugares e pessoas que o abrangido pelo processo formal reconhecido pela Ancine. Em 2011, em uma iniciativa em conjunto com distribuidora Vitrine Filmes, 22.000 DVDs de *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* (de Gabriel Mascaro) foram enviados em um encarte especial da revista *Piauí*, com texto de Cezar Migliorin. Em 2012, *O céu sobre os ombros* também será lançado na rede cineclubista brasileira.

O Ministério da Cultura tem um papel importante nos projetos de difusão alternativa no país. Por intermédio do programa Cine Mais Cultura, disponibiliza equipamento de projeção digital para mais de mil cineclubes em todo o território e mantém um programa de excelente qualidade e resultados como a Programadora Brasil, que possibilita o acesso da população a mais de oitocentos filmes, entre longas, médias e curtas distribuídos em DVD. Mas, por outro lado, o poder público ainda não reconhece o circuito alternativo como forma de exibição e difusão dos filmes, é como se eles não tivessem sido assistidos. Precisamos mudar isso de alguma forma e fortalecer esse tipo de iniciativa, encontrar novos espaços e circuitos de exibição. Muitos realizadores estão tentando fazer o mesmo, e a troca de experiências e desejos é importante.

Ao mesmo tempo que buscamos ampliar a nossa forma de exibir os filmes e procurar espaços alternativos, é importante pensarmos em estratégias para ocupar o circuito tradicional de salas de cinema, televisão aberta e a cabo, vídeo doméstico. Não acredito que o cinema que fazemos seja difícil de compreender e distante do público. Faltam políticas culturais que incentivem o cinema independente e a formação de público, valorizem a produção local e ampliem a cultura audiovisual do brasileiro, muitas vezes limitada aos programas importados e novelas das principais emissoras de televisão. A Lei 12.485/2011, que visa a regulamentar a comunicação audiovisual na TV paga, pode trazer avanços no

acesso e circulação de produtos audiovisuais brasileiros, mas as contradições sobre a qualidade e quem vai produzir esse conteúdo ainda estão em discussão.

Alguns filmes vão fazer sucesso nas salas de cinema e trazer retorno financeiro, fomentar um mercado audiovisual forte no país e criar o sonho de uma possível indústria que seja independente dos recursos estatais e estimule o desenvolvimento de tecnologias e formação de mão de obra qualificada para diversas funções. Outros filmes vão trabalhar além da lógica industrial, propor novas formas de organização de suas equipes, mudar o foco da atenção da produção, promover inovações de linguagem e estética. Esses filmes vão representar o Brasil fora do país, dialogar com a crítica, com a universidade e estabelecer ligações entre grupos de realizadores.

Devemos propor novas formas de reconhecer a trajetória de um filme, redefinir o que seja o sucesso. O poder público não dá conta do cinema que estamos fazendo e a estrutura é muito engessada para entendê-lo. Os números não dão conta da nossa realidade, os editais não conhecem outros modelos de produção e de criação. Por isso, torna-se urgente fortalecer os editais locais e promover linhas de financiamento específicas para filmes de baixo orçamento e de vocação autoral (nos editais já existentes como o do BNDES, o Fundo Setorial Audiovisual e o B.O. do MinC) e iniciativas como DOC TV.

Para finalizar, destaco a importância dos acordos de coprodução internacional, possibilitando que os realizadores busquem recursos fora do país e facilitando a exibição e distribuição no mercado estrangeiro. A busca de financiamento internacional representa alternativa possível para filmes com orçamentos variados. Realizar coproduções não é uma tarefa simples. Produtores vão encontrar barreiras alfandegárias, administrar custos com documentação, impostos sobre transferências de remessas, questões trabalhistas, entre outras dificuldades. Mas o processo é valorizado pela troca de experiências, renovação de conhecimentos técnicos e ampliação da comunicação com públicos variados. O interesse no cinema brasileiro é muito grande por parte do mercado mundial, tendo em vista o desempenho dos nossos filmes nos festivais internacionais. Mas os últimos relatórios da Ancine indicam que o potencial de trabalhos realizados em parceria com outros países ainda é tímido.

E que trabalhos estão hoje no seu campo de interesses?

Tenho interesse nos trabalhos que deem continuidade às parcerias construídas nos últimos anos. Porque essas relações vão aos poucos construindo uma obra, amadurecendo a experiência de grupo e estreitando os laços entre o realizador e o produtor. Existe uma troca muito rica entre os realizadores de grupos diferentes nessa nova geração de cineastas que está surgindo. Essa troca vai desde uma discussão ampla sobre estética, cinefilia, formatos, até a participação artística de uns no trabalho dos outros. A produção também deve fazer parte desse espaço de troca e de convivência, aproximando grupos e artistas.

Espero que eu consiga continuar nesse caminho, que a gente consiga valorizar esse cinema "de arte", de invenção, de mais liberdade e experimentação. Quero ajudar a encontrar o espaço para que ele seja visto e aproximá-lo do público.

Eu tenho o privilégio de trabalhar com diretores cujo trabalho admiro muito e as parcerias estabelecidas têm sido duradouras.

LUANA MELGAÇO

Vive e trabalha em Belo Horizonte. Formada em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais, desde 2005 se dedica à produção audiovisual. Trabalhou como coordenadora de produção dos longas Pequenas histórias e Batismo de sangue, de Helvécio Ratton, produzidos pela Quimera Filmes. Na Camisa Listrada, foi coordenadora de produção no filme Cinco frações de uma quase história (direção coletiva) e assistente de produção executiva do longa Fronteira, de Rafael Conde. É integrante da Teia desde 2010, tendo desenvolvido projetos e produzido curtas, longas e instalações em parceria com os realizadores do grupo. Mantém um diálogo constante com realizadores e produtores fora da Teia, produziu oito documentários de Marcos Pimentel e o longa-metragem Linz, quando todos acidentes acontecem, de Alexandre Veras, em parceria com a Alumbramento. Os filmes que produziu ganharam prêmios e foram exibidos em festivais nacionais e internacionais, lançados em sala de cinema, DVD e televisão.

BALANÇA MAS NÃO CAI
(Leonardo Barcelos) Brasil | 2012 | 77'

GIRIMUNHO
(Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr)
Brasil, Espanha, Alemanha | 2011 | 90'

ADORMECIDOS (Clarissa Campolina)
Brasil | 2011 | 6'

SÉCULO (Marcos Pimentel)
Brasil | 2011 | 11'

A POEIRA E O VENTO
(Marcos Pimentel) Brasil | 2011 | 18'

O CÉU SOBRE OS OMBROS
(Sergio Borges) Brasil | 2010 | 71'

TABA (Marcos Pimentel)
Brasil | 2010 | 16'

QUEDA (Pablo Lobato)
Brasil | 2010 | 14'35

A FALTA QUE ME FAZ (Marília Rocha)
Brasil | 2009 | 85'

PÓLIS (Marcos Pimentel)
Brasil | 2009 | 22'

ACÁCIO (Marília Rocha)
Brasil, Portugal, Angola | 2008 | 88'

A ARQUITETURA DO CORPO
(Marcos Pimentel) Brasil | 2008 | 21'

OUTONO (Pablo Lobato)
Brasil | 2007 | 21'15

TRECHO (Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr) Brasil | 2006 | 16'