

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Pedro Alves dos Santos Neto

**MINHA AMIGA GILZA:
um filme pelo endereçamento**

Belo Horizonte
2020

Pedro Alves dos Santos Neto

MINHA AMIGA GILZA: um filme pelo endereçamento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e sociabilidade contemporânea

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte

2020

301.16	Santos Neto, Pedro Alves dos.
S237m	Minha amiga Gilza [manuscrito] : um filme pelo
2020	endereçamento / Pedro Alves dos Santos Neto . - 2020.
	126 f. : il.
	Orientador: César Geraldo Guimarães.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia
	1.Comunicação – Teses. 2.Documentário (Cinema) - Teses. 3. Pescadoras –Teses. 4. Minha amiga Gilza (Filme) - Teses. I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Minha amiga Gilza: um filme pelo endereçamento

Pedro Alves dos Santos Neto

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída por:

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
orientador-FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci
PPGCINE/UFS

Profa. Dra. Luciana de Oliveira
FAFICH/UFMG

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 06 de novembro de 2020.

Agradecimentos

Agradeço à Nice Dias e Gilsa Santos pelo amor, amizade e confiança ao longo dos anos e na realização deste trabalho.

Agradeço ao professor César Guimarães pela orientação atenciosa, dedicação, paciência e envolvimento com esta pesquisa.

Às professoras Beatriz Colucci, Luciana de Oliveira, Cláudia Mesquita e André Brasil, pelas contribuições valiosas compartilhadas ao longo da pesquisa.

A Gladson Galego pela amizade, pelo amor, pela confiança, pela sensibilidade e pelo trabalho realizado com o filme. Sem você, esse filme não seria possível.

A Carlos Santana, Fátima Alves e Raimunda Alves, minha família, pelo amor incondicional, pela confiança, apoio e ensinamentos. Com vocês, tudo.

Ao Movimento das Marisqueiras de Sergipe, a todas as marisqueiras e pescadores do Brasil, e aos que lutam incansavelmente por um mundo justo onde a vida esteja acima do lucro.

À Cristiane, Cleide, Jeane, Ágata, Tenente (marido de Nice), Vaguinho e a todas as pessoas que tornaram possível a realização desse filme.

À Juliana Pacheco, Nívea Sabino, Luana Costa e Guilherme Cury, pela amizade, pelos compartilhamentos e pela recepção em Belo Horizonte. Em seus abraços, fiz meu abrigo.

Aos que acreditam e alimentam relações de amizade, agradeço e dedico este trabalho.

“Te escrevo esta carta de uma terra distante”

Chris Marker em Carta da Sibéria.

Resumo

Esta dissertação – de caráter híbrido – combina a pesquisa conceitual e analítica em torno dos filmes-carta com a criação de um documentário, intitulado *Minha amiga Gilza*, protagonizado por duas marisqueiras de Sergipe: Nice Dias (do povoado Muculanduba) e Gilsa Santos (do povoado Robalo). Após caracterizar os filmes-carta sob o modo do endereçamento – com apoio no gênero epistolar – e comentar algumas de suas principais formas de manifestação, o trabalho se propôs a criar um filme-carta guiado pela figura do cineasta-missivista. A dissertação traz também um memorial dos processos de filmagem e montagem do filme produzido.

Palavras-chave: filmes-carta; endereçamento; documentário; marisqueira; gênero epistolar.

Abstract

This dissertation – of a hybrid character – combines conceptual and analytical research around the letter-films with the creation of a documentary, entitled *Minha amiga Gilza*, starring two shellfishwoman gatherers from Sergipe: Nice Dias (from Muculanduba village) and Gilza Santos (from Robalo village). After characterizing the letter-films in the addressing mode – with support in the epistolar genre – and commenting on some of their main forms of manifestation, the work set out to create a letter-film guided by the figure of the filmmaker-writer. The dissertation also brings a memorial of the filming and editing processes of the film produced.

Keywords: letter-films; addressing; documentary; shellfishwoman; epistolary genre;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nice (à esquerda) e Valquíria/ Frame do vídeo Cerceamento das águas	22
Figura 2: Construções à margem do rio Farnaval/ Cena do vídeo Cerceamento das águas	23
Figura 3: Valquíria (à esquerda) e Nice – Cena Valquíria conta suas memórias de infância	24
Figura 4: Sequência conversa sob a mangabeira /Creuza à esquerda e Vilma à direita. Cena do vídeo-carta de Água Boa	28
Figura 5: Nice Dias / Do filme Minha amiga Gilza	32
Figura 6: Gilza Santos/ Do filme Minha amiga Gilza	33
Figura 7: Do filme Carta da Sibéria (1959), de Chris Marker	44
Figura 8: Do filme Carta Camponesa, de Safi Faye	46
Figura 9: Do filme Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus	48
Figura 10: Do filme Cidade Desterro (2009), de Gláucia Soares	49
Figura 11: Do filme Querida Mãe (2009), de Patrícia Cornils	51
Figura 12: Do filme Carta ao pai (2011), de Ythallo Rodrigues	53
Figura 13: Do vídeo-carta filmado em Conde (PB)	56
Figura 14: Do vídeo-carta filmado na Mussuca (SE)	58
Figura 15: Do filme Das crianças Ikpeng para o mundo (2001)	60
Figura 16: Cena 1: Nice saindo de casa;	70

Cena 2: Nice no ensaio com o coral;	
Cena 3: Procissão	
Figura 17: Nice e Gilza desenformam os bolos	72
Figura 18: Cena dos parabéns:	73
Nice e Gilza se abraçam ao final da missa	
Figura 19: Cena da conversa com Nice	74
Figura 20: Cenas do mangue	78
Figura 21: Cenas de Nice no riacho	80
Figura 22: Cena conversa com Gilza	82
Figura 23: Cena Gilza assistindo	83
o filme-carta de Nice	
Figura 24: Cenas 1, 2 e 3: Gilza no Bairro Industrial /	85
Cena 4: Gilza na casa de Dona Nilda	
Figura 25: Cena 1: Crianças tomando banho	87
de mangueira / Cena 2: Gilza	
e a família de Nice na praia /	
Cena 3: Família de Nice no trajeto	
à casa de Gilza	
Figura 26: Imagens da montagem manual	92
do filme-carta Minha amiga Gilza	
Figura 27: Sequência 1 da primeira montagem	97
do filme-carta	
Figura 28: Sequência 2 da primeira montagem	95
do filme-carta / fazendo os bolos	
Figura 29: Sequência 3 da primeira montagem	96/97
do filme-carta / Ensaio do coral e missa	
Figura 30: Final da missa e abraço em Gilza	98
Figura 31: Sequência 4 Nice vai à procissão,	99
Gilza fica em casa	
Figura 32: Sequência 5 Gilza e Nice almoçando	100
Figura 33: Sequência 6 Mangue íntimo	101
Figura 34: Sequência final Nice no riacho	103
endereça o filme à amiga	

Figura 35: Sequência de abertura da montagem da primeira carta	105
Figura 36: Sequência Nice telefona para Gilza e se declara à amiga	107
Figura 37: Sequência Gilza vai ao mangue ao fundo de sua casa na companhia de seu neto	108/109
Figura 38: Sequência Gilza indo ao Bairro Industrial de carro	110
Figura 39: Sequência a aparição do shopping e o mangue	112
Figura 40: Sequência Gilza no Bairro Industrial	113
Figura 41: Sequência Gilza na casa da filha	114
Figura 42: Sequência Lembranças de Gilza / Parto / Casa de Dona Nilda	116
Figura 43: Sequência Gilza relembra o aniversário na casa de Nice	117
Figura 44: Sequência final do filme-carta Minha amiga Gilza	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. AO ENCONTRO DO FILME-CARTA	19
1.1 O percurso de uma pesquisa híbrida	19
1.2 O gênero epistolar	34
2. O GESTO EPISTOLAR NO CINEMA	37
2.1 Escrever com a câmera	37
2.2 Cineasta-remetente	43
2.3 Cineasta em retirada	54
2.4 A figura do missivista	
	61
3. A REALIZAÇÃO DO FILME-CARTA	64
MINHA AMIGA GILZA	
3.1 De Nice para Gilza	67
3.2 A conversa no lugar da entrevista	73
3.3 O mangue íntimo	76
3.4 Refazer o passado, destiná-lo ao futuro	79
3.5 De Gilza para Nice	81
3.6 Assistindo uma carta	82
3.7 Ir ao encontro dos encontros	84
3.8 O encontro das personagens	87
4. AS MONTAGENS DO FILME-CARTA	89
MINHA AMIGA GILZA	
4.1 A decupagem do material bruto e a montagem manual da primeira carta	91
4.2 A montagem da primeira carta	93
4.3 A montagem final ou: montando uma correspondência	103

5. É O QUE CONTINUAMOS, INCANSAVELMENTE, A DESEJAR	120
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
8. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	126

INTRODUÇÃO

Ao lançar *Carta da Sibéria* em 1959, Chris Marker inaugurou no cinema documentário o que André Bazin chamou de *ponto de vista documentado*. Ao contrário dos inúmeros documentários até então produzidos, em que a presença de uma voz *over* – à maneira da voz de Deus ou a voz de ninguém – se destacava, Marker abria um novo caminho, de tal forma que a voz que comenta as imagens se deixará marcar por um ponto de vista ao mesmo tempo ensaístico e pessoal. Esta, porém, não foi a única invenção realizada por Marker em *Carta da Sibéria*. É fato que para alcançar essas inflexões subjetivas e autobiográficas – empregando os termos de Consuelo Lins – o cineasta se utilizou da carta enquanto objeto acionador de gestos de endereçamento e, inaugurou, como nos diz Rúbia Medeiros “o início de uma tradição da correspondência cinematográfica, não apenas como troca, mas como leitura de cartas realizada no próprio filme”¹. Embora não houvesse, naquela época, formulações e críticas cinematográficas em torno da escritura de um filme-carta, é notório que Chris Marker, com *Carta da Sibéria*, inaugurou a primeira experiência em torno dessa modalidade – se é que podemos chamar assim – e abriu outras possibilidades ao documentário, que até então desconhecia esse caráter subjetivo e ensaístico.

Mais de meio século depois do filme pioneiro de Marker, especialmente nos últimos anos, o filme-carta ou vídeo-carta ganhou uma importante presença no cinema documentário, servindo às invenções das escritas de si e a um variado conjunto de experiências pedagógicas,

¹ MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. *Partida, deslocamento e exílio - Escrever com a Imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta*. Rio de Janeiro, 2012. p.48.

políticas e sociais (tal como mostraremos no segundo capítulo). Nós mesmos fizemos parte desse movimento, com nossas experiências audiovisuais realizadas em 2015 e 2016 no estado de Sergipe, em parceria com o Movimento das Marisqueiras de Sergipe, e com pescadores, trabalhadoras rurais, artesãs e catadoras de mangaba dos municípios de Estância e Pirambu. Naquela época, tínhamos pouca ou quase nenhuma referência em torno da escritura do filme-carta, e a nossa intuição foi a responsável por nos permitir esse encontro. Porém, havia na realização desses vídeos-carta objetivos pré-definidos que atendiam a um processo de mobilização social. À época, o vídeo-carta nos oferecia um método que nos permitia provocar, junto aos moradores dos povoados, discussões políticas acerca dos direitos sociais nos municípios.

Cinco anos depois, retornamos a essas imagens e ao universo das marisqueiras (agora apanhado sob outro olhar), para lançar-lhes uma reflexão a partir desta dissertação realizada em torno da escritura do filme-carta. Buscamos não apenas fazer uma reflexão crítica a respeito dessa forma de escritura, comentando alguns filmes que assumem para si esse estatuto, suas principais características e efeitos realizados, mas principalmente – e aqui está o caráter híbrido dessa pesquisa – nos lançamos no desafio de também realizar um filme-carta protagonizado por duas marisqueiras (Nice e Gilza), orientando-nos livremente por um conjunto de reflexões teóricas e uma pequena incursão analítica em torno de alguns filmes que se faziam sob o modo do endereçamento (noção-chave do nosso trabalho, tanto para nossa argumentação quanto para a criação do filme).

No segundo capítulo, intitulado *O gesto epistolar no cinema*, voltamos nossa atenção para um pequeno e variado conjunto de filmes-carta. Percebemos que, ao longo dos anos, a presença da narração em voz *over* e da carta enquanto objeto ou gesto de escrita presentes no quadro, tornaram-se elementos recorrentes – e porque não – fundantes dos filmes-carta. Isso nos levou a desconfiar um pouco desses elementos, visto que eles surgiam, muitas vezes, mais como procedimentos formais identificadores do filme-carta do que como verdadeiros experimentos de invenção e busca cinematográfica. Já no campo da discussão conceitual e da análise fílmica, o que predominava era a frequente aproximação do filme-carta ao filme-ensaio. Dessa aproximação entre o filme e o traço literário ensaístico mantivemos algo: procuramos compreender o filme-carta a partir das características do gênero epistolar. Parecia-nos que, com essa outra abordagem, poderíamos tratar o filme-carta sem enviá-lo, necessariamente, aos traços do filme-ensaio. Com isso, procurávamos uma liberdade para pensar e realizar o nosso filme-carta.

Desse modo, no primeiro capítulo percorremos dois caminhos principais para o desenvolvimento dessa pesquisa que procurou conjugar a reflexão teórica à criação documentária: 1) o percurso que trilhamos nos últimos seis anos, acompanhado das críticas e autocríticas que lançamos à noção de representação no documentário, seguindo as formulações de Luiz Augusto Rezende em *A microfísica do documentário*; 2) a caracterização discursiva própria do gênero epistolar, guiado pelas abordagens de Brigitte Diaz e Geneviève Harouche-Bouzinac. Nessa entrada principal da dissertação – digamos assim – apontamos os diferentes elementos que compõem o gênero epistolar (uma das mais antigas formas de comunicação escrita), tais como o *princípio do endereçamento*, a *defasagem epistolar*, o *entremeio*, a *conversa*, o *exibir-se* e o *confiar-se*, a *decifração de si por meio do outro* e as relações entre os sujeitos de enunciação de uma carta: remetente e destinatário.

Munidos desses elementos, partimos, no segundo capítulo, para compreender como se configuram os gestos epistolares no cinema, levando-se em conta os seus meios expressivos próprios. Ao nos determos nos filmes-carta – comentados nesse capítulo – identificamos três traços recorrentes: 1) o princípio do endereçamento; 2) o jogo com as figuras do remetente e do destinatário; e 3) as duas principais maneiras de aparição da carta, pela exibição de sua materialidade em cena – sob a forma de uma voz que lê a carta ou de uma mão que a escreve – ou então, de modo a fazer com que o filme ele mesmo, em sua escritura, assumia a enunciação própria da carta (como na famosa abertura de *Carta da Sibéria*, de Chris Marker: “Eu te escrevo de um país distante”). Os filmes que se inscrevem nesse segundo modo de aparição são os que nos interessam mais de perto. Neles, a carta torna-se o gesto de escritura, o modo de enunciação, como se o autor – nas palavras de Rúbia Medeiros – “escrevesse com a câmera, assim como o escritor escreve com sua caneta”². Podemos mencionar também a noção de *escrissão* (formulada por Roland Barthes), que Suzanne Lima Costa emprega para analisar o filme *Carta camponesa* (1975), da cineasta Safi Faye. À maneira de um instrumento que trabalha com a inscrição ou com a incisão, o filme se escreve guiado pela mão da cineasta que maneja a câmera.

Ainda no segundo capítulo, motivados em compreender as funções assumidas pelas figuras do remetente e do destinatário, abordamos os postulados de Patrick Charaudeau acerca dos *sujeitos de enunciação no ato da linguagem*. Voltamo-nos especialmente para o que o autor define como o *lugar do fazer* e o *lugar do dizer*, buscando indicar de que modo os cineastas jogam com as figuras do remetente e destinatário em suas obras. Para melhor caracterizar o

² MEDEIROS. *Partida, deslocamento e exílio - Escrever com a Imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta*. 2012. p.62.

sujeito da enunciação próprio do regime epistolar – mas agora no âmbito do cinema – recorreremos brevemente à narratologia, servindo-nos da formulação de François Niney em torno da noção de endereçamento (*adresse*). Para o autor, no filme, por meio da passagem do objetivo ao subjetivo, a figura do remetente (ao assumir um ponto de vista) “tornará sensível uma dialética entre o campo filmado e outros campos possíveis, que poderiam ter sido filmados, ou que a fala evoca ou imagina”³.

Quanto aos filmes-carta que escolhemos comentar, eles podem ser divididos em duas principais formas de manifestação: 1) a modalidade *cinasta-remetente*, na qual os cineastas jogam com as figuras do remetente e do destinatário; e 2) a modalidade *cinasta em retirada*, presente nos filmes realizados com comunidades, escolas, grupos sociais, etc., por meio de oficinas e processos coletivos. A modalidade *cinasta-remetente* talvez seja a mais conhecida quando falamos em filmes-carta. A ela são dedicadas características importantes, como a narração em voz *over* e a presença em cena da carta (lida e/ou escrita). *Carta da Sibéria* (1959), de Chris Marker, *Carta Camponesa* (1975), de Safi Faye, *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares, *Querida Mãe* (2009), de Patrícia Cornils e *Carta ao pai* (2011) de Ythallo Rodrigues, são alguns dos filmes comentados na modalidade *cinasta-remetente*. Na segunda modalidade, *cinasta em retirada*, dedicamo-nos a olhar os vídeos-carta produzidos no âmbito do projeto *Inventar com a Diferença*, mais especificamente, o vídeo da Escola Municipal Antônio Bento da Silva, localizada na cidade do Conde (PB), destinada à Escola Professor Guerino Casassanta, em Belo Horizonte (MG); e o vídeo da Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral, localizada no Povoado Mussuca, município de Laranjeiras (SE), destinado aos colegas do projeto em Florianópolis (SC). Além desses filmes, comentamos também o filme-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001) realizado por meio do projeto *Video nas Aldeias*. No caso dos filmes-carta em que o cineasta não assume a figura do remetente (por isso dissemos que ele se retira), notamos, em muitas situações, o aparecimento do que poderíamos chamar de uma subjetividade comunitária, em que remetente e destinatário assumem, muitas vezes, dimensões coletivas.

Para que pudéssemos criar uma mediação entre a discussão teórica e a invenção do filme-carta que buscávamos, criamos uma terceira figura – mais operatória do que propriamente conceitual – que chamamos de *cinasta-missivista*. Essa figura tem para nós um valor

³ NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009. p. 117.

pragmático, vinculada às formas de se fazer o filme-carta. O missivista – termo emprestado dos profissionais que vendiam ou doavam sua habilidade de escrita àqueles que necessitavam de assumir o lugar de remetente – adquirirá atributos e funções peculiares na criação de nosso filme-carta. Queríamos, com *Minha amiga Gilza*, realizar um filme guiado pelo regime epistolar, devidamente reconfigurado para o domínio do documentário. Mais do que isso, desejávamos que o filme encontrasse seu processo e sua forma ao incorporar, em sua escritura, alguns dos componentes da amizade entre as duas amigas marisqueiras, Nice e Gilza. Esse cineasta-missivista poderia transitar, com liberdade, entre as duas modalidades principais do filme-carta que identificamos. Mas, diferença decisiva: ao contrário daquele *cineasta em retirada*, que se afasta quando os participantes da oficina assumem seus papéis de remetente e destinatário, o *cineasta-missivista* caminhará ao lado das protagonistas do filme, bem próximo dos mundos de uma e de outra, para colocá-los, justamente, em correspondência.

No terceiro capítulo apresentamos os processos experimentados para a realização do filme-carta *Minha amiga Gilza*, indicando os princípios que nos nortearam na criação das cenas e sequências nas quais as duas protagonistas desenvolveram suas *mise-en-scènes*. Mencionamos aí nossas escolhas, decisões – e hesitações também – nas diferentes etapas de construção do filme: *De Nice para Gilza* e *de Gilza para Nice*.

No quarto e último capítulo voltamos-nos para a montagem do filme, desde a decupagem do material bruto, passando pela montagem manual das cenas, a montagem da primeira carta, até alcançar a montagem final da correspondência entre Nice e Gilza, entre os mundos de uma e de outra. Ressaltamos que esta ainda não é, a rigor, a montagem final. É bem possível que, concluído este mestrado, e com a exibição do filme nos contextos em que ele foi gerado (coisa que intentávamos fazer, mas fomos impedidos pela pandemia do Covid-19), venhamos a fazer novas alterações, depois de ver o filme junto com suas protagonistas. Tudo se passaria como se Nice e Gilza, as duas correspondentes, solicitassem ao cineasta-missivista que ele revisse o filme-carta que escrevera ao lado delas e *com* elas.

Por fim, desejamos aos que nos leem – os nossos destinatários – que eles também se tornem os espectadores que Nice e Gilza um dia buscaram, com a ajuda do cineasta-missivista que escreveu essa dissertação.

1. AO ENCONTRO DO FILME-CARTA

1.1. O percurso de uma pesquisa híbrida

*Estou a filmar,
e é assim que te escrevo.*

Conta a gente velha da terra, nas brenhas do Nordeste brasileiro, que uma fenda ou rachadura ao se desenhar no chão, inventa ao menos duas qualidades de visão: podemos enxergar a fissura como uma pequena linha gravada no solo ou como cânions riscando a Terra em vales profundos. Basta observar com olhos de vaca ou com olhos de formiga para mirar a grandeza dos cânions ou a sutileza das linhas na superfície. É assim que, ao menos, devemos enxergar as coisas da vida, dizem: com olhos de formiga e de vaca, antes de qualquer tentativa de ver com olhos de passarinho.

Inúmeras são as situações vividas quando nos vemos diante de uma pequena fenda ou de um vale profundo. É fato que nem sempre escolhemos os melhores olhos para enxergar essas fissuras, e um olhar inadequado pode nos levar à equívocos e riscos. Esta pesquisa, resultante das tentativas de “olhar com olhos de vaca” e “olhar com olhos de formiga” para o universo das marisqueiras de Sergipe, é atravessada pelos riscos iminentes à criação de imagens que se querem partilhadas entre quem filma e quem é filmado, no desejo de criar um documentário minimamente aberto à participação autônoma e ativa dos sujeitos filmados.

Em 2016 tivemos a oportunidade de realizar um trabalho em parceria com o Movimento das Marisqueiras de Sergipe (MMS), por intermédio do Programa de Educação Ambiental com Comunidades Costeiras (PEAC)⁴. O trabalho resumia-se à realização de uma série de vídeos que abordariam as questões vividas pelas mulheres marisqueiras. A saúde da mulher marisqueira; o conhecimento sobre os mariscos, mangues e marés; a precarização e desvalorização do trabalho; a jornada tripla de trabalho; e o cerceamento das águas para construção de resorts, eram os principais temas elencados. Para cada tema, um vídeo. Ficou acordado entre nós, como sugestão do Movimento, que o primeiro vídeo a ser realizado

⁴ O Programa de Educação Ambiental com Comunidades Costeiras (PEAC) é uma medida de mitigação exigida pelo Licenciamento Ambiental Federal, conduzido pelo IBAMA e executado pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Foi criado para atender as condicionantes específicas de licenciamento ambiental dos empreendimentos marítimos da PETROBRAS – Unidade de Operações de Exploração e Produção de Sergipe e Alagoas (UO-SEAL). Atualmente na área de abrangência do PEAC estão inscritas 89 (oitenta e nove) comunidades distribuídas em 12 municípios e sua base (o público-alvo) são os pescadores artesanais, por ser este, o grupo social mais diretamente afetado (pelas suas mais intensas condições de vulnerabilidade).

abordaria o cerceamento das águas. Diversas eram as histórias sobre a construção de resorts e condomínios nas beiras de rios ou próximos às comunidades. Cabe comentar, aqui, que a prática da mariscagem é uma atividade realizada em sua maioria por mulheres. Essa característica é resultante de certa divisão, histórica e sexual do trabalho na qual os homens ficam responsáveis pelas atividades da pesca que duram dias em alto-mar, longe das comunidades, enquanto as mulheres se encarregam do trabalho realizado às margens dos rios e mangues, localizados próximos às comunidades. Essa divisão cria duas situações: a primeira refere-se a um discurso recorrente que considera a prática da mariscagem uma atividade menor em comparação com pesca; a segunda, é que a presença das mulheres nos mangues e beiras de rios ocorre porque as atividades domésticas e os cuidados com os filhos ficam a cargo das mulheres. Essas atividades, domésticas e familiares, são compreendidas como uma segunda jornada de trabalho das marisqueiras, somando-se ainda uma terceira, aquela referente ao beneficiamento dos mariscos. Após a mariscagem – a coleta e a limpeza dos mariscos – já em casa, as marisqueiras cozinham e separam a carne das cascas, para acumulá-las em medidas de um quilo, formando o catado do marisco que será vendido aos atravessadores, aqueles que compram os catados por um preço baixo, para revende-los por um preço maior aos restaurantes. Segundo o *Diagnóstico de Vulnerabilidade de Grupos de Marisqueiras*, realizado pelo PEAC, em maio de 2014, os dados levantados na pesquisa

comprovaram que o trabalho de mariscagem é desenvolvido em uma jornada de trabalho excessiva, exigindo das marisqueiras uma dupla ou tripla jornada – sendo dividida com as atividades domésticas e os cuidados dos filhos e companheiros – em condições difíceis, seja pelos perigos da atividade ou pela precarização dos ambientes de trabalho.⁵

A falsa dicotomia entre a pesca e a mariscagem tende a negligenciar os direitos sociais das marisqueiras enquanto pescadoras, além de intensificar as vulnerabilidades presentes na prática da mariscagem. São muitos os riscos vividos pelas marisqueiras durante a cata dos mariscos. Desde o ambiente de trabalho, o mangue, com suas raízes submersas e cortantes, até picadas de mosquitos, abelhas e ferrões de peixes. Quando estávamos no início de nossa pesquisa, recebemos a informação de que uma senhora, marisqueira de Sergipe, havia falecido

⁵ PROGRAMA DE EDUCAÇÃO AMBIENTAL COM COMUNIDADES COSTEIRAS (PEAC). Projeto de Pesquisa e Desenvolvimento Social junto as Comunidades Costeiras Abrangidas pelo PEAC. Diagnóstico de Vulnerabilidade de Grupos de Marisqueiras. São Cristóvão, 2014. p. 29.

no mangue enquanto mariscava. Segundo relatos, ela foi picada por abelhas e não conseguiu sair do mangue a tempo de ser socorrida. Muitas marisqueiras, para afastar mosquitos e insetos, fazem o uso de querosene no corpo. Apesar de trazer sérios riscos à pele, a querosene torna-se uma alternativa aos repelentes de farmácia, que são mais caros e muitas vezes difíceis de encontrar nos povoados. Vários relatos de pesquisas indicam as condições arriscadas a que estão submetidas as marisqueiras em seu trabalho cotidiano nos mangues:

A atividade laboral realizada pelas marisqueiras é considerada altamente desgastante, exigindo um grande dispêndio de força física, já que essas mulheres têm que adentrar no mangue em meio a raízes e galhos imersos na lama em busca de mariscos debaixo de sol e chuva (PEAC, 2014). Os perigos nos ambientes naturais dos mangues consistem na presença de objetos cortantes, ferrões venenosos de peixes principalmente o niquim (*Thalassophryne nattereri*) e bagre (*Siluriformes*), além da presença de animais peçonhentos como cobras e queimaduras com águas vivas.⁶

Outra situação que dificulta gravemente o trabalho das marisqueiras é a construção de resorts e condomínios próximos às comunidades e às margens dos rios. Essas construções criam prainhas privativas, levantando muros que chegam até a margem do rio, além de destruir portos artesanais e impedir o aporte de pescadores e marisqueiras. A essas questões, soma-se a inexistência de políticas públicas específicas voltadas às mulheres marisqueiras, capazes de garantir a valorização da atividade, condições dignas e seguras de trabalho, o controle sobre a venda dos mariscos, a proteção ambiental e o acesso livre aos territórios.

Talvez nunca tenhamos visto um crime ambiental tão devastador como o derramamento de óleo que ocorreu em 2019 no litoral brasileiro com início entre 28 e 29 de julho. Foram cerca de 877 locais atingidos em mais de 127 municípios de 11 estados. Das praias, foram retirados por voluntários, mais de 4500 toneladas de óleo. O governo brasileiro, por sua vez, mostrou-se incompetente (e até mesmo negligente) em executar procedimentos de contenção do óleo e amparo aos afetados, deixando órfãos de políticas os governadores e órgãos ambientais, além de não conseguir identificar a origem do derramamento (a cada semana, o governo levantava hipóteses sem fundamentos, que logo eram abandonadas). As consequências causadas à vida das marisqueiras e pescadores foram amplamente divulgadas e duraram meses, interditando o exercício da mariscagem e da pesca, e causando a queda nas vendas dos produtos.

Dito isto, voltemos às reflexões sobre o vídeo *Cerceamento das Águas*. Ele foi filmado

⁶ SANTOS, F. Cátia; LOURDES, M.S.M; GILVANE, P. L; LOUREIRO, Carlos. F; CARVALHO, M.E; PEREIRA, Ticiane; ANTÃO, J.E; BARBOSA, J. E; PINHEIRO, Fabiana. *Aspectos da saúde laboral das marisqueiras do Estado de Sergipe: desafios e possibilidades*. IX Encontro Pesquisa em Educação Ambiental (EPEA), Juiz de Fora (MG), p. 9.

no povoado de Muculanduba⁷, localizado na zona rural de Estância. As representantes do Movimento e moradoras do povoado, Nice Dias e Valquíria Pinto, foram as personagens que contaram sobre as construções dos resorts e condomínios e denunciaram suas consequências para a vida da comunidade e para a prática da mariscagem. Em um pequeno barco, fizemos o trajeto que saiu do porto do povoado Muculanduba – às margens do rio Farnaval – até as áreas em que se observava as construções. Nice e Valquíria sentaram-se na tábua de apoio ao centro do barco. Em outro barco de mesmo porte, estava a equipe técnica do projeto formada por assistentes sociais. Posicionamos a câmera na ponta do primeiro barco, de modo a criar um quadro aberto com as duas mulheres ao centro, e a vegetação e o rio às margens da cena. A equipe de filmagem (formada por duas pessoas), posicionou-se atrás das personagens, sem que aparecesse na cena e se encarregou dos cuidados com a captação de som. Durante o percurso, Nice e Valquíria relembravam histórias vividas naquelas paisagens, cumprimentavam amigas que passavam em uma canoa beirando o mangue e explicavam os movimentos que a maré fazia. O que conversavam, estava no campo de suas relações com o espaço, com as paisagens e com a maré. Era uma fala livre, por assim dizer, sem uma indicação ou sugestão de uma terceira pessoa que viesse a guiar a conversa.



Figura 1 – Nice (à esquerda) e Valquíria / Cena do vídeo Cerceamento das águas

⁷ Localizado no litoral sul do estado de Sergipe, o povoado de Muculanduba fica aproximadamente a 80 km da capital sergipana.

Havíamos combinado que, na altura do rio de onde se avistava as construções, desligaríamos o motor do barco e nos aproximariamos o tanto que pudéssemos para fazer imagens dos empreendimentos e gravar um depoimento das mulheres. O depoimento filmado foi dado por Nice, que nos contou que a construção dos resorts tem destruído áreas de porto dos pescadores e marisqueiras, além de impedir o acesso dos moradores a essas áreas. Apontando para uma das construções, Nice citou nomes de proprietários da região, ligados à grupos políticos do município. Somente à noite, quando da montagem do vídeo, notamos que durante a fala de Nice, Valquíria balbuciou a seguinte frase: “É... mas eu acho bom lá a gente só passar filmando, porque pra entrar não é bom, porque a gente sempre já sabe essas coisas...”



Figura 2 – Construções à margem do rio Farnaval/ Cena do vídeo Cerceamento das águas

Mais à frente, aportamos em uma pequena prainha onde havia uma casa de veraneio cujo muro chegava até a água delimitando suas larguras. Somente o caseiro se encontrava, a varrer o terreno da casa. As mulheres e um dos pescadores que operava o motor do barco o conheciam, de modo que tentaram colher algum depoimento dele. As circunstâncias – ao recordar a cena – foram constrangedoras. O caseiro, que também era morador de Muculanduba, sentiu um incômodo profundo, e a postura com a qual o abordamos soou um tanto ameaçadora.

Seguimos nossa viagem para conhecer um senhor pescador, amigo das marisqueiras, que passava boa parte dos dias isolado num casebre de taipa. “É um sossego viver aqui”, ele nos disse. Durante o percurso de barco até chegar à casa do pescador, a câmera e o gravador permaneceram ligados, embora já tivéssemos a sensação de que havia imagens suficientes para montar o vídeo sobre o cerceamento das águas. Em determinado momento do itinerário, ao

fazer o barco uma curva pelo braço do rio, um pequeno morro com vegetação se apresentou do outro lado da margem. Valquíria, ao perceber que nada obstruía a visão que tínhamos do morro, passou a contar o episódio que viveu ali, com seu padrasto, quando ainda era criança. A menina Valquíria e o padrasto saíram para catar sururu na beira do morro, e quando chegou a hora de retornar à casa, a maré ainda não havia secado o necessário para se voltar caminhando pela croa⁸. Foi aí que a menina se dependurou nas costas do padrasto e os dois atravessaram o rio. Valquíria sorria, lembrando da história. “Ele me dizia ‘não solte meu pescoço que você morre’. E ali eu grudava que nem um mico, nós atravessava e vinha embora”.



Figura 3 – Valquíria (à esquerda) e Nice. Cena Valquíria conta suas memórias de infância

À noite, levamos o material bruto registrado à casa de Gladson Galego⁹ para darmos início à decupagem e montagem do vídeo. No nosso entendimento, faríamos uma montagem simples que não exigiria horas na ilha de edição, visto que a finalidade da série era produzir vídeos curtos que circulariam na internet. Ao completarmos a decupagem do material, percebemo-nos à beira de um cânion. Sentimos um profundo incômodo diante do equívoco que havíamos criado ao produzir aquelas imagens. Explicamos: o vídeo tinha a pretensão de mostrar

⁸ Banco de areia que se forma no rio a partir do movimento de seca da maré.

⁹ Amigo e parceiro de trabalhos artísticos. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Pós-graduado em Artes, cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Estácio, mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), articula estudos acadêmicos entre práticas artísticas desenvolvendo trabalhos audiovisuais em diferentes segmentos. Trabalhos como ator, montador, diretor de fotografia, preparador de elenco, iluminador, além de escrever e dirigir ficção e documentários.

e denunciar a realidade das marisqueiras para que, de certa maneira, com sua divulgação, fossem criadas condições de amenizar ou tornar público os *riscos de desaparecimento* da prática da mariscagem. Ao nos aproximarmos dos empreendimentos imobiliários e gravarmos o depoimento de Nice explicando as consequências das construções e, principalmente, citando os nomes dos proprietários, o vídeo abriu uma brecha para uma situação de *sobreexposição* que poderia avivar, ainda mais, as ameaças à prática da mariscagem, colocando a vida das mulheres diante de riscos iminentes. Didi-Huberman em “*Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*” define tanto a *sobreexposição* quanto a *subexposição* como atitudes que intensificam o desaparecimento dos povos:

Os povos estão expostos a desaparecer porque são – fenômeno hoje muito flagrante, insuportavelmente triunfante na sua própria equivocidade – subexpostos na sombra da censura a que são sujeitos ou, é conforme, mas com um resultado equivalente, sobreexpostos na luz da sua espectacularização. A subexposição priva-nos dos meios para ver, pura e simplesmente, aquilo que poderia estar em causa: basta, por exemplo, não enviar um repórter fotográfico ou uma equipa de televisão aos lugares de uma qualquer injustiça – seja nas ruas de Paris ou do outro lado do mundo – para que esta, com toda a probabilidade, chegue aos seus intentos, permanecendo impune. Mas a sobreexposição vale pouco mais: demasiada luz cega. Os povos expostos à ruminação estereotipada de imagens são, também eles, povos expostos a desaparecer. Por exemplo, o mísero povo das “tele-realidades”, que ri às gargalhadas, crê sinceramente brilhar, mas chorará em breve, compadecendo-se de si mesmo – sempre por contrato, perdedor programado -, antes de desaparecer nos caixotes de lixo do espetáculo.¹⁰

Por mais que nossas intenções fossem a de produzir vídeos que pudessem minimizar os riscos de desaparecimento da mariscagem, a situação não parecia justa, pois ao lançar nosso vídeo ao mundo, não mensurávamos as possíveis retaliações ou ameaças às mulheres que poderiam surgir como reação às imagens e falas que registramos. Onde antes enxergávamos apenas uma pequena fenda, surgia um vale profundo. Para nós, da equipe, a distância que separava a situação de negação de direitos e a outra margem, nesse caso, a divulgação e a denúncia de tal situação, nos parecia mínima, como uma linha gravada na superfície. Porém, na montagem, os olhos com os quais vimos as imagens eram olhos de formiga, e a distância entre as margens, era de fato, o intervalo de um grande cânion. Como a intenção de revelar e denunciar – por meio das imagens – uma injustiça social para impedi-la de avançar, poderia – para nossa decepção e desconcerto – aumentar os riscos e a vulnerabilidade das pessoas injustiçadas? Como fazer então com que as imagens expostas dos povos lhe permitissem uma

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. “*Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural*”. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (Org). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 a. p. 42.

abertura capaz de assumir, autonomamente, o processo e as estratégias de sua aparição, sem que as imagens (e as palavras também) viessem a cristalizar a sua representação?

Estas reflexões provocadas pelas imagens que fizemos foram compartilhadas com a equipe técnica do projeto para medir os limites do próprio trabalho, visto que a denúncia das injustiças e ameaças à prática da mariscagem através da produção de imagens poderia gerar represálias às mulheres por parte dos denunciados, sem que houvesse um amparo jurídico, psicológico e físico a essas pessoas, caso alguma retaliação ou vingança viesse a acontecer. O vídeo, desse modo, não foi divulgado¹¹.

Uma outra experiência vivida em 2015, também no âmbito do PEAC, se tornou o segundo ponto de partida fundamental para esta dissertação. Referimo-nos às oficinas de vídeos-carta que realizamos na zona rural de Pirambu¹², em três povoados: Alagamar, Água Boa e Baixa Grande. A proposta das oficinas surgiu, naquele momento, como um método de mobilização social. Os vídeos-carta buscavam provocar uma troca entre os povoados sobre as atividades econômicas, os problemas sociais vivenciados e as histórias de fundação de cada localidade, para que assim os materiais audiovisuais pudessem servir como fonte de reflexão acerca das condições vividas no município. Tinha-se também o propósito, por meio da troca dos vídeos-carta, de estimular a defesa do controle social dos royalties do petróleo, visto que Pirambu é um dos municípios que mais recebe royalties em Sergipe, e um dos que possuem o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) mais baixo em comparação aos valores recebidos.

As oficinas para a realização dos vídeos-carta aconteciam em um único dia e tinham duração média de seis horas. Durante esse tempo, a equipe compartilhava algumas técnicas de filmagem em torno dos modos de operação de câmera e da captação de som. Basicamente, os filmes-carta seguiram quatro motes temáticos: 1) Entrevista com uma das pessoas mais velhas do povoado sobre o surgimento da comunidade e seus fatos históricos mais marcantes; 2) Entrevistas e imagens das principais atividades produtivas (pesca, artesanato, extrativismo da mangaba, etc.); 3) Depoimentos sobre problemas sociais (distribuição de água, problemas nas estradas, falta de espaços de lazer para os jovens, etc.); e 4) Imagens de cobertura.

Ao analisarmos as imagens anos depois, fizemos duas reflexões decisivas. A primeira delas relaciona-se ao tempo dedicado às oficinas e à produção dos vídeos, que ao nosso ver,

¹¹ Em 2016, chegamos a fazer uma montagem do vídeo dando a ele, o título *Nós não queremos perder nossas raízes*. Essa montagem buscou dar um outro foco às imagens, sem que houvesse a exposição das denúncias. Mesmo com essa outra montagem, o vídeo não foi divulgado. Disponível em: <<https://bitly.com/RGOro>>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.

¹² Pirambu é um município de Sergipe localizado no litoral norte do estado, a 52 km da capital sergipana.

garantiam o objetivo pré-estabelecido para o trabalho, mas não permitia abraçar outros temas que surgiam no decorrer das gravações. Esses temas, que ora ou outra surgiam, inesperadamente, eram considerados menos importantes em comparação com aqueles definidos pelos objetivos da realização dos vídeos-carta, que serviriam como temas de discussões e mobilização social. As oficinas não tinham o objetivo de garantir um processo de aprendizagem do cinema e nem tinham condições, pelo tempo dedicado, de efetivar qualquer trabalho nesse sentido. O que se pretendia estava bem demarcado: identificar semelhanças nos problemas sociais sofridos pelas diferentes comunidades e nas atividades produtivas e culturais dos povoados, de modo a gerar discussões e mobilização social no município. A segunda reflexão alimenta-se da primeira, pois ao propormos a realização de vídeos-carta, estávamos dando a esse gesto a importância de um método para alcançar objetivos externos à realização das imagens. Em outros termos: a produção de imagens estava à serviço de um processo de mobilização social muito antes de qualquer processo de realização cinematográfica. Isso quer dizer que, anterior à realização dos vídeos-carta, já havia compreensões e informações estabelecidas a respeito daquilo que se iria filmar, dos temas que seriam correlacionados e das principais reivindicações dos povoados que seriam listadas. Apesar dessas ressalvas, gostaríamos, no entanto, de destacar o vídeo-carta realizado no povoado de Água Boa¹³ e tecer alguns comentários, visto que ele nos serviu como exemplo e ponto de partida para a realização desta dissertação e do filme-carta que a acompanha.

Dos três povoados, Água Boa é o menor. Boa parte de seus moradores são agricultores, extrativistas da mangaba e artesãos da palha. Em uma das sequências do vídeo, as moradoras e catadoras de mangaba Dona Vilma e Dona Creuza estão diante da câmera, levemente inclinadas uma para a outra, tendo ao fundo uma mangabeira.

¹³ Disponível em: <<https://bitly.com/yvM6X>>. Acesso: 13 de outubro de 2020.



Figura 4 – Sequência da conversa sob a mangabeira /Creuza à esquerda e Vilma à direita. Cena do vídeo-carta de Água Boa

As duas mulheres passam a inventar uma *mise-en-scène* em torno de uma situação cotidiana: após um turno de cata de mangaba, elas retornam ao povoado e conversam sobre os resultados do trabalho. Ali, perguntam uma à outra quantos quilos cada uma pegou e em qual feira venderá os frutos. Essa sequência acontece por meio da invenção das mulheres, que improvisavam um diálogo e criavam uma relação propriamente cinematográfica. Na primeira brecha de silêncio que surgiu entre as personagens, a voz de uma das pessoas da equipe interrompeu a *mise-en-scène* – ou a fagulha de *auto-mise-en-scène* – das mulheres, de modo a provoca-las para que discorressem sobre as dificuldades vividas no trabalho da cata da mangaba. Essa sequência, marcada pela interrupção da *mise-en-scène* que as duas protagonistas começavam timidamente a criar, nos trouxe muitas inquietações acerca das relações que estávamos construindo com as pessoas do povoado por meio das imagens e dos sons. Mais tarde, já no mestrado, ao estudarmos mais detidamente a questão da representação no documentário e, em especial, como se dá a relação entre quem filma e quem é filmado, essas nossas preocupações encontraram um amparo nas formulações de Jean-Louis Comolli:

Essa *auto-mise-em-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apaga-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-em-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-em-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma.¹⁴

Tanto no interdito narrado sobre o vídeo *Cerceamento das águas* quanto na interrupção presente na sequência do vídeo-carta de *Água Boa*, notamos que houve, durante aqueles processos nos quais trabalhamos junto ao PEAC, uma postura – com graus de diferença – assumida por nós da equipe e pelas pessoas dos povoados. Essa postura, que guiava – a priori – toda a produção dos materiais audiovisuais, estava como que incrustada nas diretrizes do PEAC. Tomada pela necessidade de pôr as imagens a serviço da mobilização social, ela acabava por imobilizar os sujeitos retratados, retirando-lhes o poder de agência e de auto-expressão.

A equipe assumia, de certo modo, um “mandato popular” de representante das comunidades, amplificadora das injustiças sociais que sobre elas recaíam, e também se tornava detentora das situações de denúncia. Os moradores dos povoados, por sua vez, apareciam como submetidos às condições que os cerceavam, vitimados pelos processos de expropriação dos seus territórios e sob o peso da exploração de seu trabalho. Essa atitude e os métodos adotados pelo Programa nortearam a produção de imagens e as relações estabelecidas na realização dos vídeos em Pirambu e em Estância. Notamos que essa abordagem ditava as conversas de tal forma que as tornavam restritas aos temas que tocavam nos problemas sociais das comunidades.

Seja na realização dos vídeos ou em situações cotidianas de visitas técnicas, em que não havia a presença da câmera, era possível perceber que no momento em que surgiam outros assuntos e histórias que não estavam no âmbito da denúncia, tratávamos, na maioria das vezes – nós e/ou os moradores – de retomar o assunto, de maneira discreta e, às vezes, inconsciente, puxando-o de volta para o centro da conversa, espantando qualquer outro motivo que pudesse nos levar para outras direções, imprevistas.

Em pouco tempo, nos demos conta de que nossas inquietações e decepções em relação a esse processo de filmagem e aos resultados alcançados tinham a ver com uma questão

¹⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 85.

fundamental no campo dos estudos cinematográficos e, em particular, no campo documentário: a representação, definida por Jacques Aumont como o “processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”¹⁵. Nos vídeos até aqui mencionados, os moradores tornaram-se, portanto, representantes das situações de injustiças sociais: suas aparições estavam ligadas às atividades do trabalho. Nice e Valquíria, no vídeo do cerceamento das águas, por exemplo, surgiam como representantes exemplares da situação vivida por mulheres marisqueiras. O processo de filmar não levava a descobertas verdadeiras; ele se restringia a confirmar algo que se sabia previamente. Esse processo nos levava a perder, inteiramente, aquilo que Luiz Augusto Resende, na esteira de Gilles Deleuze, chamou de “virtualidades do real”, entendidas como toda a série de problemas e questões “que o documentarista encontra para fazer seu filme: como filmar, o que mostrar e de que forma, que imagens e sons estão disponíveis, o que pode ou não ser filmado, etc.”¹⁶ Nas palavras do autor, “por se supor o objeto como inteiramente dado, deixa-se à sombra o conjunto de virtualidades que também o moldam e que tornam mais complexa qualquer forma de referência”¹⁷. Em relação ao trabalho que um dia realizamos, passamos a nos perguntar, a cada cena, o porquê de não filmarmos determinadas histórias ou quais os motivos nos levavam ao corte na montagem, ou à interrupção nas filmagens quando o assunto fugia da representação buscada.

Essa atitude – hoje compreendemos bem – de procurar pela representação da mulher marisqueira ou do morador que vive em comunidades pobres ou ameaçadas, que deveria corresponder ao que imaginávamos saber sobre eles, afastava por completo outras camadas de vida constituintes da subjetividade e do espaço social habitado por essas pessoas. A representação fixava os sujeitos em seus papéis que nós mesmo havíamos preestabelecido, de tal modo que eles não podiam, nas imagens e nas falas, escapar delas. A representação surgia como uma metonímia que impedia o aflorar das subjetividades singulares dos sujeitos, aprisionados ao todo de que eram simplesmente partes: a situação social que os determinava e os explicava, por assim dizer. Desse modo, a cena de Valquíria contando suas memórias de infância e a cena de Dona Creuza e Dona Vilma em um diálogo cotidiano fugiam às representações desejadas, dando a ver outros elementos, ou nas palavras de Resende, “outras virtualidades”, consideradas secundárias ou marginais diante da questão central.

¹⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*. – Campinas, SP: Papyrus, 1993. p. 103.

¹⁶ REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 104.

¹⁷ REZENDE. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. 2013. p.128.

As perguntas feitas aos sujeitos no momento das filmagens ou as entrevistas realizadas, por sua vez, limitavam-se às condições de vida e de trabalho, impedindo que as respostas extrapolassem o universo da representação. A entrevista, no caso dos vídeos citados, tinha como função substancial o controle das situações filmadas e a negação do acaso, limitando os sujeitos filmados a um tempo que não era deles próprio, mas pertencente às finalidades estabelecidas. A entrevista, nas palavras de Rezende,

é usada, frequentemente, com a finalidade de obter argumentos testemunhais para confirmar alguma tese ou ideia previamente estabelecida, ainda que seja à custa da singularidade e da multidimensionalidade dos entrevistados. Desta forma, o conteúdo textual da entrevista deve sempre se adequar a esta tese ou ideia, podendo servir de ‘prova’ ou exemplo de suas premissas. Essa postura implica uma negação do acaso porque se trata, quase sempre, de submeter a entrevista a condições em que seja mais provável obter-se o que, já de início, se procurava¹⁸.

O tempo dedicado às oficinas de vídeos-carta também se tornava refém das formulações pré-concebidas. Não só porque as oficinas surgiam como método de mobilização social e possuíam objetivos definidos que estavam acima de um trabalho audiovisual, mas porque qualquer situação que extrapolasse a representação era sinônimo de perda de foco e de tempo. Mesmo que outros temas, acasos e situações inesperadas surgissem durante as filmagens, elas não seriam abraçadas, pois isso levaria as imagens a um lugar desconhecido, distante das facilidades de compreensão e identificação que a representação buscava criar.

Quando tratamos do universo da mariscagem e sua relação com a produção de imagens, notamos que a representação da mulher marisqueira se estendia ao espaço do mangue. O mangue torna-se o espaço do qual a representação da mulher marisqueira se alimentará, pois será nele que a representação encontrará suas facilidades. A aparição do mangue fixa-se no tempo do trabalho, afastando as virtualidades desse espaço, ligadas ao campo da invenção, da emoção, dos sentimentos, da espiritualidade e da transmissão das experiências. Diante dessas limitações trazidas pela representação, tal como criticadas acima, escolhemos então construir nossa dissertação e o filme que ela traz consigo, em torno das possibilidades expressivas do filme-carta. Para tanto, procurando avançar para além das experiências que tivemos em Pirambu – ainda muito intuitivas – buscamos sistematizar nossa caracterização do filme-carta para tomá-lo conscientemente como um gesto cinematográfico.

¹⁸ REZENDE. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. 2013. p. 208.

Desenhamos nosso projeto de pesquisa influenciado por duas grandes questões que trabalharemos no decorrer dessa escrita. A primeira delas refere-se à investigação sobre a escritura do filme-carta, visto que naquele momento em que fizemos os vídeos em Pirambu, a proposta nos surgiu muito mais como uma estratégia intuitiva atrelada aos objetivos do projeto do que como um gesto cinematográfico consciente. Buscamos adentrar o universo de filmes-carta, comentando alguns deles, criando aproximações e distinguindo, entre eles, duas grandes modalidades, como apresentaremos mais adiante. Para esse primeiro movimento conceitual em torno dos filmes-carta recorreremos inicialmente aos estudos sobre o gênero epistolar e, em seguida, procuramos caracterizar os componentes propriamente cinematográficos – no âmbito do cinema documentário – que os sustentam.

A segunda escolha que norteou nosso trabalho foi a procura da singularização das protagonistas do nosso filme-carta, em contraposição à figura genérica das marisqueiras construída pelo os vídeos produzidos no âmbito do PEAC, tal como comentamos anteriormente. Para isso, firmamos uma parceria com as amigas Nice Dias, marisqueira e moradora do povoado Muculanduba, e Gilza Santos, marisqueira e moradora do povoado Robalo, ambas ativistas do Movimento das Marisqueiras de Sergipe. Eis uma primeira apresentação das duas.



Figura 5 – Nice Dias / Do filme Minha amiga Gilza

Nice Dias tem 50 anos; é mãe, casada, avó, marisqueira e liderança do Movimento das Marisqueiras de Sergipe (MMS). Nasceu no município de Itaporanga D'Ajuda, estado de Sergipe. Filha de mãe marisqueira e pai agricultor, Nice morou no povoado Manoel Dias (Praia do Abaís - SE), em Recife (PE), até mudar-se para Muculanduba em 1998, local onde reside até hoje.



Figura 6 – Gilza Santos/ Do filme Minha amiga Gilza

Gilza Santos é mãe, viúva, avó, marisqueira e liderança do Movimento de Marisqueiras de Sergipe (MMS). Nasceu e foi criada no Bairro Industrial, um dos primeiros da cidade de Aracaju, às margens do Rio Sergipe. É filha de pai pescador e mãe marisqueira, parteira e rezadora. Viveu no Bairro Industrial até os 45 anos, mudando-se para o Robalo (próximo ao rio Vaza-Barris) no ano de 2009.

1.2 O gênero epistolar

*Antes de ser um objeto de escrita,
a carta é primeiramente um objeto de troca.*

Geneviève Harouche-Bouzinac

Ao iniciarmos nossa pesquisa acerca dos filmes-carta, percebemos que as diversas análises em torno da sua escritura têm como ponto de partida sua relação com o filme-ensaio. Boa parte das caracterizações tomam o filme-carta como um desdobramento peculiar da relação do filme-ensaio com o ensaio literário. No nosso caso, escolhemos outra abordagem, que vê no gesto ensaístico uma das muitas dimensões que o filme-carta pode tomar. Preferimos então abordá-lo pelo viés do gênero epistolar, procurando identificar como o gesto de endereçamento – emblema principal de sua dimensão relacional – poderia guiar determinados processos e práticas cinematográficas.

Inúmeros são os estudos voltados para o gênero epistolar, considerado uma das mais antigas formas de comunicação escrita. Diversos autores se dedicaram a compreender o gênero epistolar e suas variantes, além de termos hoje, uma bibliografia extensa em torno de cartas íntimas – tornadas públicas – de artistas e personalidades, que servem como fontes fundamentais para as biografias, a compreensão de fatos históricos e movimentos artísticos de um país. A nós, nos interessa, por outro lado, as cartas familiares, definidas como “àquelas que são escritas não a parentes, ou nem só a eles, tratando de assuntos domésticos, mas a todos aqueles chamados ‘amigos’”¹⁹. São nas cartas familiares que o remetente escreve a partir de suas relações de afeto ou desafeto com o destinatário, fazendo dessa relação a fonte do ato de escrever. Nas palavras de Vives, “quem escreve há de considerar quem e para quem está escrevendo e sobre que assunto, pois as mesmas coisas não serão ditas a diferentes pessoas”²⁰. Assim, um dos princípios fundamentais à carta é o endereçamento ao outro, aquele a quem se destina as palavras e cuja presença é convocada a cada frase. A presença desse outro, como destinatário, modula as expressões e as atitudes subjetivas do remetente.

Diversos elementos que compõem o gênero epistolar dão a ele características complexas como forma de comunicação. Abordaremos a seguir alguns desses elementos, que nos servirão de aproximação aos principais traços que reivindicamos para o filme-carta. O primeiro desses

¹⁹ MUHANA, A.F. *O gênero epistolar: diálogo per absentiam*. Discurso (31), 2000. p.333.

²⁰ VIVES, J.L. 1534 apud MUHANA, A.F. *O gênero epistolar: diálogo per absentiam*. Discurso (31), 2000. p.336.

elementos refere-se à capacidade da carta em ser detentora de diferentes tempos. Isso ocorre não só pelo tempo de viagem da qual ela necessita para chegar ao seu destino, mas porque no ato de escrever, no momento em que cessa seus afazeres para endereçar palavras a alguém, o remetente escreve em um tempo presente, lançando-se em uma dupla temporalidade ao destinatário. Em outras palavras: ao escrever a carta, o remetente imagina o rosto do destinatário no momento presente da escrita, ao passo que se lança também, no tempo futuro no qual a carta será lida pelo destinatário. Por sua vez o destinatário, ao receber a carta, depara-se com o rosto do remetente e consegue, por meio de vestígios (datas, locais citados, sensações descritas) imaginar o remetente no tempo passado da escrita; à medida em que lê a carta, o destinatário também acessa o remetente no presente da leitura ao fazer a pergunta: onde está você agora enquanto leio suas palavras? Em *Escritas Epistolares*, Haroche-Bouzinac denomina essa coabitação de diferentes tempos na carta de *defasagem epistolar*: “remetente e destinatário movem-se na contra-mão um do outro”, cabendo a eles “aceitarem essa noção de defasagem epistolar e a comentarem para divertir-se com ela, em vez de lamentá-la”²¹.

Outro elemento importante do gênero epistolar, ou como definiu Cícero, do “discurso dos ausentes”²², reside na capacidade da carta em tornar-se, nas palavras de Brigitte Diaz, um “intervalo de fala”²³. Ela possui a capacidade de alimentar-se de diálogos que acontece pelo seu entremeio, pois surge das relações em movimento entre remetente e destinatário. Quando, por exemplo, lemos cartas publicadas de artistas ou personalidades públicas, estamos, na verdade, lendo um intervalo de fala dos sujeitos, de modo que aquilo que está fora da carta, isto é, aquilo que antecede ou precede a escrita, somente é possível compreender a partir de indícios deixados pelo remetente na carta. Nas palavras de HAROCHE-BOUZINAC, a carta pode “ser examinada por suas qualidades estéticas, pela vivacidade do estilo, pelas anedotas que contém. Nunca deveria levar a conclusões precisas quanto à troca, ao destinatário ou ao remetente”²⁴.

A carta, esse objeto de troca, possui uma liberdade de escrita capaz de fazer habitar infinitas possibilidades de temas e assuntos, sendo “um dos raros espaços de expressão em que se é possível escrever ‘à sua maneira’²⁵. A carta tornou-se, portanto, “um meio de expressão

²¹ HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas Epistolares*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p.111.

²² Cícero apud HAROCHE-BOUZINAC. *Escritas Epistolares*. 2016, p.105.

²³ DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p.211.

²⁴ HAROCHE-BOUZINAC. *Escritas Epistolares*. 2016, p.14.

²⁵ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.22.

privilegiado, prometido para um futuro ilimitado, porque, não tendo nenhuma forma preestabelecida [...], adaptar-se a todas as necessidades, de expressar tudo”²⁶. Essa escrita livre e não pré-definida da carta, impulsionada pela presença de um destinatário, permite ao remetente alimentar processos de escrita e de invenção de si, criando abertura às memórias, narrativas de infância e lembranças. Ao escrever uma carta, o remetente lança-se em um processo de *decifração de si* que não é simplesmente um processo de espelhamento, que refletiria o remetente para que o destinatário apenas o admirasse, mas “é o processo de escrita pelo qual o sujeito se produz, tomando ciência da presença e do peso de outro na constituição de sua identidade”²⁷. O destinatário abre uma infinita quantidade de focos e uma profundidade de campo – para tomarmos emprestado, livremente, os termos do cinema – que permite ao remetente formular algo sobre si. Segundo Brigitte Diaz, os processos de escrita de si impulsionado pelo gênero epistolar são dependentes de dois gestos fundamentais para a correspondência: o *confiar-se* e o *exibir-se*. Em suas palavras, “não se confia nem se exibe sem a escuta e o olhar de um parceiro cúmplice”²⁸. É preciso, com a carta, alimentar uma relação de cumplicidade com o destinatário, de modo que o remetente se sinta seguro em seu lugar para abrir-se a diversas formulações de si, moduladas por sua relação de endereçamento ao outro. Ainda segundo a autora, duas modalidades principais de enunciação regem a carta: a conversa e o auto-retrato. A conversa – no gênero epistolar – aponta para seu caráter de escrita livre, dada pela troca da palavra falada e pelo “diálogo livre, digressivo e rapsódico, aberto a todos os assuntos, incansavelmente modulável”²⁹. Já o auto-retrato se constitui de maneira fragmentada, plural e difratada, capaz de acionar caminhos livres para às percepções de si, que estarão “mais dedicados a sondar virtualidades de ser do que enquadrar uma imagem definitiva de si”³⁰. Esse retrato, por assim dizer, oscila entre “encenação e imprevisto, entre composição e improvisação”³¹. As escritas de si oferecidas pela carta estão ligadas não a uma apreensão definitiva do eu remetente e da sua identidade, mas a um “eterno nomadismo através dos estados subjetivos variáveis”³². As variações de temas na carta, a presença de uma escrita livre, com suas diversas possibilidades inventivas – a começar por aquele que se inventa ao destinar sua escrita ao outro – fazem com que o gesto epistolar associe subjetividade e vínculo social,

²⁶ MAY, George, 1967, p.839 apud DIAZ, *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, 2016, p. 50.

²⁷ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.151.

²⁸ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.151.

²⁹ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.166.

³⁰ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.177.

³¹ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.177.

³² DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.190.

criando relações entre os mundos do remetente e do destinatário, eles próprios atravessados pelo campo político e social no qual se situam.

Atualmente, com as inúmeras formas de interação e comunicação permitidas pelas tecnologias, a prática epistolar tornou-se mais rara, substituída pelos formatos do e-mail, das chamadas de vídeo e de áudio pelo celular e das mensagens instantâneas. Porém, se não ficarmos restritos à materialidade da carta (escrita à mão ou datilografada, enviada pelo correio), perceberemos que o gesto epistolar se faz ainda presente na contemporaneidade sob novas formas, mas ainda guiadas pelo princípio do endereçamento. Para Haroche-Bouzinac, é “mais proveitoso analisar a gama das possíveis interações, os deslocamentos de conteúdos, as modificações formais da escrita epistolar provocados pela presença de novos suportes de comunicação”³³ do que afirmar que o gênero epistolar se tornou dispensável. É com essa perspectiva que procuramos identificar a presença de alguns gestos epistolares no cinema, que ainda fazem valer, ao seu modo, as possibilidades inventivas da carta.

2. O GESTO EPISTOLAR NO CINEMA

2.1 Escrever com a câmera

No decorrer da pesquisa procuramos compreender os elementos fundamentais que compõem a escritura do filme-carta, e não só isso: tentamos esmiuçar algumas de suas principais características, possibilidades e dimensões. Ao nos debruçarmos sobre alguns filmes-carta e certas formulações teóricas a eles dedicadas, buscamos apreender algumas das múltiplas formas assumidas pelas obras que reivindicam para si esse estatuto peculiar, sem pretender definir os possíveis atributos de um gênero fílmico particular. Nesse movimento, notamos ao menos três traços substanciais que sustentam o filme-carta. O primeiro deles, denominamos “princípio de endereçamento”. É certo que toda obra fílmica, em sua existência, possui um endereçamento que lhe é imanente: todo filme busca seu espectador. Assim como nos casos da música, da poesia, do romance, da fotografia, esse endereçamento faz parte do processo da criação artística, no qual o artista endereça algo ao mundo e espera que, de alguma maneira, ele reaja, manifeste uma reação diante da obra que lhe foi endereçada e que, de algum modo, o afetou. No nosso caso, que estamos a falar sobre o filme-carta, o endereçamento cria maiores

³³ HAROUCHE-BOUZINAC. *Escritas Epistolares*. 2016, p.215.

enredamentos, uma vez que além de “se endereçar ao mundo”, há a presença de um destinatário que o filme, de alguma maneira, escolhe e nomeia. A presença desse destinatário – seja um parente, uma amiga, a mãe, o pai, um país, um amor, uma escola, um povo – é elemento constitutivo e mediador da invenção do filme-carta. A presença do destinatário – explícita ou implícita – rege e alimenta aquilo que o remetente falará e mostrará ao outro acerca do seu mundo no filme. Como é próprio do gênero epistolar, segundo Brigitte Diaz, ao escrever a carta, o remetente se empenha em “integrar seu correspondente em uma mesma aventura de deciframento de si”³⁴. Esse deciframento estará diante aos olhos do outro, esse que olha não com olhos de quem encara, mas de quem passeia pelo mundo daquele que escreve. Esses mundos, colocados em contato – mesmo à distância – serão construídos pelo remetente a partir de uma “abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” – segundo os termos de Michel Foucault, retomados por Diaz:

Não é um simples reflexo de si que se ofereceria para captar o olhar fascinado daquele que se convocou para isso, mas é o processo de escrita pelo qual o sujeito se produz, tomando ciência da presença e do peso de outro na constituição de sua identidade”.³⁵

O destinatário, nas palavras da autora, ocupa uma “função cardeal, não apenas como motor da escrita – sem o que a carta não aconteceria –, mas também em razão da profundidade de campo e da quantidades de focos que abre ao olhar do epistológrafo sobre si mesmo”³⁶.

Assumindo o postulado de Patrick Charaudeau acerca dos sujeitos da linguagem, faremos alguns paralelos para melhor compreendermos as questões que envolvem as figuras do remetente e do destinatário. O autor formula sua teoria a partir do *ato de linguagem*, “esse fenômeno que combina o *dizer* e o *fazer*”³⁷. O fazer é o lugar que os sujeitos do ato de linguagem ocupam no âmbito da vida psico-social; o dizer, por sua vez, é o espaço próprio da *instância discursiva*. O ato da linguagem, para Charaudeau, é composto por dois circuitos que não se dissociam um do outro: o externo (fazer) e o interno (dizer), que compõem a relação contratual dos sujeitos.

O circuito externo (fazer), naquilo que o autor chama de interação languageira, é formado por dois sujeitos: o sujeito comunicante (EUc) e o sujeito interpretante (Tui). O sujeito

³⁴ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.150.

³⁵ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.151.

³⁶ DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. 2016, p.163.

³⁷ CHARAUDEAU, Patrick. *Uma teoria dos sujeitos da linguagem*. In: MARI. H. et alii. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001, p. 28.

comunicante é aquele que detém a iniciativa, aquele que, com conhecimentos prévios (verdadeiros ou simplesmente projetados) em relação ao sujeito interpretante, alimenta inicialmente o ato de linguagem. O sujeito interpretante, por sua vez, tem a iniciativa da interpretação diante do que lhe apresenta o sujeito comunicante. É no circuito interno (dizer), espaço da enunciação, que vemos surgir *os seres de fala da encenação do dizer*, definidos como Eu enunciador e Tu destinatário. Em outras palavras, todo ato de linguagem se assenta numa relação contratual entre os sujeitos, de modo a torna-los protagonistas no circuito do *dizer*, no espaço da encenação e da enunciação.

Em se tratando dos filmes-carta, notaremos que há um jogo praticado por aqueles que realizam o filme, de tal modo que as figuras do remetente e destinatário ganham seu estatuto relacional na contínua passagem entre o circuito externo (no âmbito da vida psico-social) e o circuito interno (no âmbito da obra fílmica), que se abre, sob graus variados, para uma aparição dos sujeitos “inventados” pelas formas da linguagem cinematográfica, podendo alcançar até a ficcionalização. Ao fazer um filme-carta (*lugar do dizer*), o cineasta ou os realizadores dão existência, no discurso fílmico, aos sujeitos remetentes e destinatários. Veremos adiante, nos comentários que dedicamos a alguns filmes-carta, como os realizadores assumem este lugar e jogam com as figuras do destinatário e remetente.

O segundo traço definidor do filme-carta concerne às diferentes maneiras de aparição da carta na escritura fílmica. Em um sentido estrito, a carta pode aparecer em sua materialidade – exibida ou não em campo, como texto que se escreve ou que se lê, inserida no arranjo da narrativa – ou então, em um sentido mais amplo, o modo próprio de enunciação da carta pode tomar todo o filme, sem que haja necessidade da sua aparição em cena: nesse caso, a carta será o próprio filme. A carta pode, portanto, surgir por diferentes maneiras na obra cinematográfica: seja por meio dos vestígios da escrita, pelo gesto e pela ação de escrever ou pela voz que lê (o texto que se escreve ou que é recebido pelo destinatário). Para os efeitos dessa pesquisa, o que nos interessa mais de perto são os filmes que fazem do modo de enunciação da carta o seu próprio processo de criação: para estes filmes, o recurso à carta torna-se o modo de escrever o filme, como sublinha Rúbia Medeiros:

Como se o autor escrevesse com a câmera, assim como o escritor escreve com sua caneta. Aqui podemos entender esse gesto de captura de imagem em paralelo ao gesto da escritura de uma carta, que pode ser livre a depender do pensamento de seu remetente e de quem a priori está captando a imagem.³⁸

³⁸ MEDEIROS. *Partida, deslocamento e exílio – Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética*

Roland Barthes chama essa forma de produzir imagens, como quem usa uma caneta ou um instrumento, de escritões: “gesto pelo qual a mão segura um instrumento, apoia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando”³⁹. Ao inspirar o modo de fazer e montar imagens, a carta surge, como nos diz Suzane Lima Costa, “não como um recurso, mas como tônica da narrativa de um filme”. Nas palavras da autora, ao comentar o filme *Carta camponesa* (1975) de Safi Faye, a carta

promove novas interrogações sobre os modos de narrar, bem como sobre o lugar de enunciação do narrador em meio às porosas fronteiras entre palavra e imagem, verbal e não verbal, formas do visível e do sensível. Sendo assim, falar de escrita aqui é falar das práticas de escrituras movidas a partir dos gestos de escrita que a câmera filmadora (ou qualquer outro objeto que ‘risque’) pode agenciar quando plantada na superfície do ombro dos cineastas.⁴⁰

Gostaríamos ainda de apontar um terceiro movimento que os filmes-carta podem realizar, mais imbricado ao processo interno de criação do filme, que “se arrisca e se aventura, que se mostra e que se lança ao outro num gesto cadente de aproximação”⁴¹. Essa abertura torna os filmes impetuosos em seus riscos, pois eles mesmos se transmutam em espaços de encontro entre remetente e destinatário, como “um tipo de conversa que através do cinema possibilita essa (outra) forma do encontro”⁴². Realizar um filme-carta nesses termos é inventar constantemente processos e formas de encontro com o sujeito destinatário, ariscar-se em caminhos de aproximação com aquele que alimenta os motivos pelos quais se escreve uma carta.

Contudo, não basta à carta e aos filmes-carta que o sujeito remetente nomeie seu destinatário e, numa caminhada egóica, gire unicamente em torno de si mesmo, à maneira de um monólogo. É fundamental, portanto, que o remetente, ao inaugurar o espaço do dizer (obra fílmica), produza-se a si mesmo, com a noção de que aquilo que produz surge por força da presença do sujeito destinatário. Os filmes-carta, por assim dizer, são filmes que estão em

em filmes-carta. 2012. p. 62.

³⁹ BARTHES. 2004, p. 174-175, apud COSTA. *De carta Camponesa (1975) à carta a Safi Faye*, 2012, p. 305.

⁴⁰ COSTA, Suzane Lima. *De carta Camponesa (1975) à carta a Safi Faye*. Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos. In: BAMBÁ, Mahomed; MEDEIROS, Alessandra, organizadores. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 305.

⁴¹ MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. *Filmes-carta: por uma (outra) estética do encontro*. In: *Filmes Carta: por uma estética do encontro*. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros, Caixa Cultural, 2013, p. 9.

⁴² MEDEIROS. *Filmes-carta: por uma (outra) estética do encontro*. 2013, p.9.

constante procura, e esse movimento, esse ir em direção a algo ou alguém, é que permite que o remetente e o destinatário se encontrem e se alimentem enquanto caminham.

Sem que possamos defini-lo – pelo menos por ora – como um gênero autônomo, o filme-carta pode ser apreendido a partir do seu modo peculiar de inscrever a subjetividade na escritura filmica, levando-se em conta a maneira com que a teoria do cinema, inspirada pela abordagem pioneira de Benveniste no campo de estudos da linguagem verbal (com sua distinção entre “história” e “discurso”), procurou identificar as marcas da enunciação no enunciado (para nos valermos dos termos empregados pelos linguistas). Este tem sido o ponto de partida dos estudos em narratologia, como os de André Gaudreault e François Jost, dentre outros.⁴³

Se *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker é considerado o marco inaugural dessa modalidade filmica, é justamente porque, como André Bazin ressaltou, lembrando-se da fórmula cunhada por Jean Vigo, ele traz consigo um “ponto de vista documentado”. Ao contrário dos inúmeros documentários que até então se valiam do comentário em voz *off* como um espaço exterior e heterogêneo àquele das imagens – à maneira da “voz de Deus” ou do ponto de vista de ninguém – o filme de Marker inscreve uma voz que, ao se valer do gesto ensaístico, estabelece uma relação lateral com a imagem (o que Bazin denominou “montagem horizontal”). O que é decisivo aqui é o fato deste ensaio ser “documentado pelo filme”, como notou Bazin, ou seja, o ponto de vista se deixa marcar, ele aparece à maneira de um dêitico (nos termos da linguística): ele constitui uma focalização (um ponto de vista mental) que designa a si mesma e a seus movimentos no decorrer do filme.

O que chamamos de focalização – seguindo a síntese elaborada por François Niney – designa as diferentes modalidades ou atitudes que o enunciador toma em relação ao que ele enuncia. A chamada “voz de Deus” ou o “ponto de vista de ninguém”, tão frequente nos filmes de propaganda, nas chamadas “atualidades cinematográficas” e nas reportagens televisivas, ao mascarar sua enunciação, possui “focalização zero”. No seu extremo oposto, na passagem do objetivo ao subjetivo, encontra-se aquela modalidade que Niney denomina “adresse” (endereçamento), no qual o cineasta endereça suas imagens ao espectador, tomado como um interlocutor⁴⁴. Ele menciona que cineastas como Resnais e Marker, assim como Rouch, Franju e Varda inventaram, de um lado, relações inéditas entre uma voz pessoal e as tomadas, e de

⁴³ Pensamos aqui em *A narrativa cinematográfica*, e especialmente no capítulo intitulado “Enunciação e narração”. Cf. GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.

⁴⁴ NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009, pp. 81-89.

outro, novas maneiras de endereçar as imagens ao espectador⁴⁵. Essa invenção poderia ser resumida em três traços:

1) Trata-se de uma voz pessoal, que pode assumir a figura do “Eu”, e mesmo que ela não tenha nome, ela endereça as imagens ao espectador (sendo essas imagens feitas por ela ou não (e mesmo assim, comentadas e endereçadas ao espectador). Reconhecemos aqui as famosas primeiras palavras que abrem a *Carta da Sibéria*, e que Marker tomou emprestado a Henri Michaux: “*Je vous écris d’un pays lointain*”.⁴⁶ 2) Essa voz pessoal endereça as imagens explicitamente ao espectador em uma troca de olhares, um dispositivo de “entre-vistas” (*entre-vues*) e de interlocução. 3) Ela se relaciona com as imagens não tomando-as – do exterior – simplesmente como um mundo representado e evidente, dado por si só e pleno de sentido, mas ao contrário, como um mundo tomado (apanhado pelo olhar da câmera e pelo gravador) sob um certo ponto de vista dentre outros possíveis, bem como recortado e montado sob certos aspectos visados e escolhidos pelo realizador. Ao assumir o ponto de vista de um “Eu” – conclui Niney – essa voz torna sensível uma dialética – realizada sob um modo poético – “entre o campo filmado e outros campos possíveis, que poderiam ter sido filmados, ou que a fala (e também a música) evoca ou imagina”⁴⁷.

Carregando esse pequeno aparato conceitual, como uma maleta de mão ou como a bolsa do carteiro, gostaríamos de comentar alguns filmes-carta que podem nos ajudar tanto na elucidação de seus principais traços e recursos expressivos, bem como na exposição das escolhas e desejos que alimentaram a realização do filme-carta *Minha amiga Gilza*, que constitui o objetivo principal desta dissertação. Os filmes que comentaremos a seguir nos permitiram caracterizar dois grandes modelos de filme-carta. Vale sublinhar que a nossa finalidade não foi a de criar uma tipologia rígida, mas tão somente esboçar um conjunto aberto de possibilidades expressivas para os filmes-carta, que podem assumir formas variadas e singulares.

2.2. O cineasta-remetente

O primeiro modelo de filme-carta concerne às obras em que os realizadores jogam, de diferentes maneiras ou formas de escições, com as figuras do remetente e com seu gesto

⁴⁵ NINEY. *Le documentaire et ses faux-semblants*. 2009, p. 117.

⁴⁶ MICHAUX, Henri. *Plume* (precede de *Lointain intérieur*). Paris: Gallimard, 1963.

⁴⁷ NINEY. *Le documentaire et ses faux-semblants*. 2009, p. 117.

fundador de dirigir-se a um destinatário. Chamaremos esse modelo de *cineasta-remetente*. Filmes como *Carta da Sibéria* (1959), de Chris Marker, *Carta camponesa* (1975), de Safi Faye, *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Cidade de sterro* (2009), de Glaucia Soares e *Querida mãe* (2009), de Patrícia Cornils, são alguns que escolhemos para indicar como pode se dar essa dinâmica. O artifício da narração em voz *over* tem presença destacada nesse primeiro modelo: ele permite à figura do *cineasta-remetente*, dentre outras coisas, comentar as imagens mostradas, convocar seu destinatário e guiar os espectadores segundo determinado ponto de vista. Encontraremos também, nessa modalidade, filmes-carta em que, no lugar da voz *over*, recorrem a um texto sobreposto às imagens, como é o caso de *Carta ao pai* (2011), de Ythallo Rodrigues.

O destinatário surgirá nos filmes como alguém a quem se destina o remetente – movido pelas relações de afeto ou desafeto – e também como uma figura ficcional interna ao filme, que regerá a sua montagem, podendo se personificar a partir de gestos ficcionais. O que estamos buscando, nesses breves comentários dedicados aos filmes, é uma aproximação entre eles. Sabemos que cada filme, considerado em sua diferença irreduzível, oferece promissoras vias de análise, mas o que buscamos aqui é apenas reter alguns elementos que eles têm em comum.

Carta da Sibéria (1959)

Chris Marker



Figura 7 – Do filme Carta da Sibéria (1959), de Chris Marker

O filme que inaugura a possibilidade da carta no cinema é *Carta da Sibéria (1957)*, de Chris Marker. O cineasta viaja até a Sibéria para realizar uma reportagem encomendada pela associação URSS/França e pelo Ministério de Relações Exteriores Soviéticos sobre o território siberiano. Na ocasião, decide escrever uma carta e fazer um filme explicitamente endereçado ao povo francês (como um destinatário projetado) e aos espectadores em geral. Com uma fala politicamente íntima, presente em todo o filme, Marker reflete sobre as imagens, sobre o povo russo e sobre os procedimentos filmicos escolhidos, sempre mediado pela presença de um outro-destinatário a quem se dirige e apresenta o território siberiano, seus habitantes e formas de vida.

Embora naquela época o termo filme-carta não fosse corrente no campo dos estudos e da crítica cinematográfica, podemos identificar o filme de Marker como “o início de uma tradição da correspondência cinematográfica, não apenas como troca, mas como leitura de cartas no próprio filme que por vezes está direcionada ao espectador”⁴⁸. Por esse e outros motivos, *Carta da Sibéria* foi caracterizado como um filme que inaugurou uma nova dimensão para o cinema documentário. André Bazin, um ano depois do lançamento do filme, em 1958, formulou, na época, que *Carta da Sibéria* “não se parece com nenhum tipo de documentário (‘tema’) que vimos até agora”⁴⁹. A forma inédita de *Carta da Sibéria* se deve, ao menos, a três características: a primeira, por ser um “ensaio sob a forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente”⁵⁰. Ao dizer no início da obra “eu vos escrevo de um país distante”, Marker expande, nas palavras de Consuelo Lins, “o campo do documentário, que até então desconhecia inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares”⁵¹. Essas inflexões, conduzidas pelo trabalho com a carta e o gênero epistolar, abre, ao documentário, a possibilidade de uma escrita ensaística.

A segunda característica refere-se à nova função atribuída à voz *over*, pois o que escutamos e o que nos guia no filme não é a “voz de Deus”, essa narração-*over* a qual comenta com autoridade e onipresença, mas sim, uma voz que, desde o início, ressalta o seu lugar pessoal e subjetivo. Valendo-se de um jogo com a montagem, ao montar uma mesma cena com três

⁴⁸ MEDEIROS. *Partida, deslocamento e exílio – Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta*, 2012, p.48.

⁴⁹ BAZIN, André. Chris Marker, *Lettre de Sibérie*. (France-Observateur, 30 de outubro de 1958. y Le cinema français de la libération à la nouvelle vague, Cahiers du Cinéma, 1998). p.35.

⁵⁰ BAZIN. Chris Marker, *Lettre de Sibérie*, 1998, p. 35-36.

⁵¹ LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad X. 2007. p. 148.

comentários diferentes, cada um com um ponto de vista distinto – o primeiro, crítico ao comunismo; o segundo, favorável ao regime soviético; e o último descritivo, assumindo uma posição mais neutra –, Marker demonstra que “a imparcialidade é uma ilusão”, como sublinha Bazin⁵². E mais, expõe ao espectador “o quanto um certo tipo de narração pode ser autoritário, contaminando seu olhar, forçando a imagem a exprimir coisas que ela não exprimiria caso não houvesse a locução”⁵³.

A terceira característica inaugural de Marker está no gesto de retomar e fazer novos arranjos a partir de imagens realizadas por outras pessoas, imagens de arquivo e também imagens captadas por ele em outros momentos da vida. Segundo Consuelo Lins, é com essa operação que os filmes de Marker “transformam-se assim no lugar de conexão desse material heterogêneo, de ressonância entre imagens, sons e acontecimentos do mundo, e de reflexão a respeito das imagens”⁵⁴. Os procedimentos do ensaio e do gênero epistolar (configurados pelos meios expressivos do cinema), permitem a Marker promover a coabitação entre imagens de diferentes origens e registros.

⁵² BAZIN. Chris Marker, *Lettre de Sibérie*, 1998, p.37.

⁵³ LINS. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. 2007, p. 149.

⁵⁴ LINS. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. 2007, p. 149.

Carta Camponesa (1975)

Safi Faye



Figura 8 – Do filme *Carta Camponesa*, de Safi Faye

O filme de Safi Faye, com o título original *Kaddu Beykat*, produzido em 1975, conta a história de Ngor e Coumba, casal que vive na aldeia Fad`jal, ao sul de Dakar, capital do Senegal; os dois pretendem se casar naquele ano. Com chuvas irregulares, a colheita do amendoim está fraca na aldeia e essa situação cria empecilhos para a preparação do casamento. Pensando em conseguir dinheiro para o matrimônio, Ngor vai à capital em busca de emprego. Lá, passa por circunstâncias adversas como prisão, demissão e dificuldades de arrumar trabalho.

No filme, antes de conhecermos a história de Ngor e Coumba, Safi Faye faz um dilatado prólogo no qual nos apresenta a aldeia em que nasceu, as colheitas, as atividades de trabalho e seus parentes. Esse prólogo, como toda a obra fílmica, é guiado pela narrativa oral da diretora, que nas palavras de Suzane Lima Costa,

narra como começa e como termina o dia dos camponeses de Fad`jal, na luta para tentar viver com os problemas gerados pela monocultura do amendoim; uma carta atravessada pela história de Ngor e Coumba, que há dois anos tentavam se casar seguindo os costumes dos mais velhos.⁵⁵

⁵⁵ COSTA. *De carta Camponesa (1975) à carta a Safi Faye*. 2012, p. 305.

Antes da carta ser atravessada pela história do casal, Faye nos permite percorrer o local, o contexto, o tempo e as relações pessoais da aldeia. Esse percurso permite ao filme demarcar o lugar (espacial e subjetivo) de onde se escreve e se envia a carta:

Escrevo esta carta para saber como você está. Eu estou muito bem. Graças a Deus. É assim que começam nossas cartas lá em casa quando (nos) escrevemos. Esta é minha aldeia. Meus pais são agricultores, criadores, minha grande família. Vocês passaram alguns momentos em nossa casa”.⁵⁶

Podemos dizer que o filme de Safi é a própria carta; nele não há um objeto-carta que antecede o filme, mas sim o gesto de realizar um filme como quem escreve uma carta. As imagens que assistimos são como passagens de uma carta, como se nos dissessem: “vejam as coisas que te escrevi”. Em certos momentos, as pessoas, filmadas em seus papéis na vida social, nos são apresentadas por aquilo que a voz narradora nos diz. Ao nos tornar próximos da aldeia e do momento em que o filme foi registrado (“filmei esta obra entre duas estações de chuva”) – o que nos permite compreender as relações de trabalho, de renda e colheita – somos convidados a adentrar na história de Ngor e Coumba. A voz de Faye se afasta com atenção, não como quem abandona algo, mas como uma mãe que se afasta com carinho para ver os primeiros passos de seus filhos. É assim que Faye acompanha as conversas, os preparativos na aldeia, a ida de Ngor à cidade, seu retorno e a festa de casamento.

Ao final do filme é que nos reencontramos com a narração *over* de Safi Faye, numa qualidade de agradecimento e assinatura (“a carta é minha, todo o resto vem da minha família. Agradeço a todos eles.”), bem como uma dedicatória (“Dedico meu filme ao meu avô, que foi agricultor durante toda a sua vida e que morreu onze dias após a filmagem”) e uma saudação final (“Termino minha carta com uma saudação a vocês todos”).

⁵⁶ Primeiras palavras narradas por Safi Faye no filme *Carta camponesa*.

Mauro em Caiena (2012)

Leonardo Mouramateus



Figura 9 – Do filme Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus

Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus, é um filme-carta endereçado a Mauro, tio do realizador, que há anos saiu do interior do Ceará para viver em Caiena, capital da Guiana Francesa. Leonardo não chegou a conhecer o tio pessoalmente, apenas através das histórias, fotografias e lembranças da família, de modo que a presença do tio se dá por seus vestígios. Mouramateus inventa um filme capaz de alcançar o ponto de encontro com o tio. Aqui também podemos afirmar que a carta é o próprio filme: as palavras e as imagens entrelaçadas, são oferecidas ao tio, essa figura que, apenas esboçada por vestígios e relatos de outras pessoas, vai ganhando, pouco a pouco, um traço de alteridade, próxima e distante, a um só tempo: um outro que foi embora, deixando suas marcas.

Mauro em Caiena é um filme endereçado tanto a Mauro quanto à família do narrador: “Vovó às vezes para na rua pra ver minha silhueta vindo de longe e me confunde contigo. Como se eu tivesse vindo não da faculdade, mas de Caiena. Ela me disse que eu tenho o seu andar, que tenho a sua voz e me abraça como se eu fosse você”. Mediante uma escrita poética, Leonardo aproxima diferentes tempos: Marquinho, o sobrinho de Mauro, que aparece no início do filme, surge relacionado à infância do tio na cidade do interior, criando um paralelo entre o

presente filmado e o passado vivido por Mauro. Um segundo paralelo, indicado na força que fizera Mauro sair da cidade em que nasceu, está presente, ora e outra, nas palavras do remetente.

Ao recolher e agregar as lembranças do tio, o remetente cria um espaço de encontro imaginário entre os dois. A cada vestígio do tio, a cada semelhança na qual o sobrinho se reconhece, uma proximidade se constrói. É no *lugar do dizer* (obra filmica), que o realizador constrói e traz para perto de si o seu destinatário. A cada ato do remetente, o destinatário se constrói diante dos nossos olhos, imaginado. Ao mesmo tempo, o remetente também diz algo de si, marcado pelas lembranças que o tio lhe deixou impressas. As essas operações de memória das quais o filme se vale sem que saibamos o que vem do real e o que é fabulado, acrescenta-se ainda um toque ensaístico, como que num afastamento calculado da voz subjetiva, com a inserção de excertos dos filmes *Godzilla Raids Again* e *Mothra vs. Godzilla*.

Cidade Desterro (2009)

Gláucia Soares



Figura 10 – Do filme Cidade desterro (2009), de Gláucia Soares

Cidade desterro é um filme que aporta como uma carta de despedida a Fortaleza, lugar onde Gláucia vivera 11 anos. A realizadora inventa um diálogo com a cidade com base no gesto de “abandonar” em lugares públicos, os objetos pessoais reunidos ao longo dos anos em que

viveu na capital cearense. A narração *over* da carta permite a Glaucia refletir sobre suas relações de afeto, lembranças e aprendizados construídos ao longo dos oito endereços em que morou. Com uma ação performática inventada também como um dispositivo fílmico, Soares percorre os endereços para deixar objetos, em um ato, digamos assim, de devolver à cidade vestígios de si. Diferente dos outros filmes até então comentados – nos quais os realizadores jogam com a invenção da figura fílmica de um remetente – Glaucia se coloca em cena, é a personagem de si, de sua própria carta. É com o corpo em cena que a realizadora redesenha seus passos. Há, em *Cidade desterro*, a intenção de abraçar em despedida, como alguém que parte, e antes de partir, busca abraçar cada pedaço de vida experimentada. O caráter processual desse filme-carta está na provocação criada ao revisitar lugares e memórias. A voz *over* de Glaucia apresenta uma Fortaleza inventada pelas suas relações de afeto: é uma outra Fortaleza e é a mesma, imponente e incógnita.

Há imbricado no filme ao menos três grupos de destinatários. O primeiro deles é a própria cidade, a capital cearense. O segundo – revelado ao final do filme – liga-se ao grupo de amigos a quem se endereça. O terceiro – que surge no interior das cenas – refere-se aos lugares em que Glaucia morou. Em *Cidade desterro*, as ações de endereçamento se configuram em três tipos: aquele que acena à cidade vivida, aquele que acena às relações pessoais e aquele que se constitui no interior do filme, a partir da ação performática de endereçar, abandonar e desterrar objetos em locais da cidade. Ao manifestar essa força tripla de endereçamento, Glaucia combina suas relações com a cidade, com os amigos e com os endereços habitados, dando a ver que estas relações são dependentes umas das outras. A cada uma dessas relações, há uma parte da remetente que aflora. Tudo se passa como se o endereçamento revelasse, a cada gesto, uma porção do mundo da remetente.

O remetente e os destinatários em *Cidade desterro* são figuras internas ao filme que jogam de formas variadas com as “figuras externas”. A Fortaleza interna ao filme não é a Fortaleza capital cearense apenas, mas a Fortaleza construída pela relação com a realizadora. Essa cidade inventada e vivenciada que se apresenta, no filme, no *lugar do dizer*. Os amigos de Glaucia, por outro lado, são destinatários com rostos, pessoas que com ela, deram sustento às relações de amor, carinho e amizade. Esses são, por assim dizer, figuras externas, existentes anteriores ao filme, potentes em suas subjetividades. A terceira camada de endereçamento ocorre interna e externa ao filme. Ao abandonar objetos nos seus antigos endereços, Glaucia oferece lembranças às casas já habitadas e eleva esses endereços à figura interna de destinatário, dando-lhes uma potência de subjetividade e lugar de memória.

Diferente do filme de Marker, Glaucia escreve a carta e o filme de um lugar conhecido, antes de ir ao desconhecido. O filme-carta, ao que nos parece, foi a maneira que a realizadora encontrou para, em despedida, eternizar um ato de abraçar uma cidade como quem abraça a mãe na porta de casa, beijando-lhe a testa e dizendo, com a mala em mãos, que tudo ficará bem, que mandará notícias. Assim como talvez fizera, Mauro, minutos antes de partir para Caiena.

Querida Mãe (2009)

Patrícia Cornils



Figura 11 – Do filme Querida mãe (2009), de Patrícia Cornils

Em *Querida mãe*, de Patrícia Cornils, observamos uma dobra no jogo dos papéis do remetente e destinatário. Isso em razão de que as cartas presentes no filme e lidas por Patrícia foram escritas por sua mãe, Zélia Maria, na década de 60. As cartas eram endereçadas a Dona Esmeraldina, mãe de Zélia e avó de Patrícia, e narravam a mudança do Recife para a região do ABC Paulista, a gravidez e o nascimento de Patrícia. A dobra que *Querida mãe* cria está no gesto que a realizadora fez ao se apropriar das cartas da mãe, lendo-as em voz *over* e elevando-se à potência do endereçamento. Patrícia retoma o endereçamento do passado para instalar uma nova camada no presente, no qual ela é quem endereça o filme à mãe, como a cineasta sublinha:

A outra coisa é que o filme se tornou, ele mesmo, uma carta minha para ela. Quando ela diz ‘venha, porque a esta altura somente você...’ – sou eu dizendo isso a ela. O fato de ser minha voz ajuda nisso, são duas mães e duas filhas se comunicando ali. Eu, minha mãe, ela e a mãe dela. E assim como eu não recebo resposta, ela também, no filme, não recebe – as cartas que minha avó escreveu para ela se perderam.⁵⁷

As palavras são emprestadas de Zélia, e ao toma-las como suas, a *cinasta-remetente* embaralha o tempo: aquilo que um dia foi escrito, transforma-se naquilo que se diz no filme. Patrícia, assim como fez Glaucia em *Cidade de sterro*, coloca-se em cena, partindo ao encontro dos lugares e pessoas mencionadas por sua mãe nas cartas. A realizadora se desloca em busca dos vestígios de Zélia, e ao fazer isso, cria uma segunda camada de encontro com a mãe que se dá no interior do filme. *Querida mãe* torna-se uma obra que, no seu interior, vivifica a presença das duas remetentes e destinatárias. O caráter processual do filme está no ato de ir em busca dos vestígios da mãe, nas conversas com amigas, na escuta das histórias contadas sobre sua mãe no Recife e na busca por refazer caminhos feitos por Zélia, como se nesse gesto fosse possível encontra-la no presente, trombar-se com a mãe pelas ruas do Recife.

A realizadora, em *Querida mãe*, opera com o *lugar do dizer* outrora construído por Zélia, para inventar um novo *lugar do dizer* com o filme, se valendo da enunciação do primeiro. Patrícia mistura-se aos *sujeitos de linguagem* contidos na carta para, desse modo, assumir o seu papel de remetente com o filme. A busca pelo encontro com a mãe torna o jogo com as figuras do remetente e destinatário latente, de modo a devolver à mãe, com o filme, suas próprias palavras, agora vestidas com os elementos do tempo presente.

⁵⁷ Este depoimento da diretora está na dissertação *Partida, Deslocamento e Exílio. Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta*, de Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros.

Carta ao Pai (2011)

Ythallo Rodrigues



Figura 12 – Do filme *Carta ao pai* (2011), de Ythallo Rodrigues

Se até aqui os filmes-carta comentados tratam de relações de afeto entre pessoas, ou entre as pessoas e uma cidade ou uma comunidade, em *Carta ao pai*, de Ythallo Rodrigues, encontramos o oposto. O filme é uma carta endereçada ao pai, movida por uma relação de desafeto; ela é uma carta de desculpas, que abre um difícil diálogo para encerra-lo nele mesmo: “essa é a primeira e última vez que te escrevo”. Não há na obra a presença da narração *over*, elemento fundamental aos filmes-carta presentes nessa primeira modalidade. O que há é a aparição do texto da carta sobreposto às imagens do filme. Ao praticar esse gesto, Ythallo confia a nós, espectadores, a leitura da carta, fazendo com que a voz de cada um de nós se torne, de certa maneira, a voz *over* interna, pessoal e silenciosa do filme. É um filme-carta escrito em silêncio; a voz de quem escreve não se manifesta de dentro para fora, das cordas vocais à boca, mas de fora para dentro, das coisas não ditas às coisas guardadas, e é na força das coisas não ditas, no íntimo das coisas guardadas, que a voz faz ecoar suas notas mais altas.

Carta ao pai é uma obra escrita para dizer aquilo que não foi possível ser dito através

da palavra falada; por isso, talvez, o silêncio, a voz muda. A carta é a última tentativa de se dizer algo que esteve engasgado, como se ela fosse uma boia nas águas da amargura, ou nas palavras de Kafka, “se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem(...)”⁵⁸. Não haveria outra maneira de falar sobre sentimentos ressentidos que marcam a despedida de um morto. O destinatário surge não como uma figura de alteridade a quem se escreve para fundar um espaço de encontro, mas como uma figura perturbadora do remetente, que escreve para fundar um lugar de despedida que possui, em seu encerramento, o desencontro. Os papéis do remetente e destinatário tornam-se limitados ao *lugar do dizer*, internos ao filme, pois no circuito externo da relação entre filho e pai – podemos supor ou imaginar – que o diálogo era inexistente ou dificultoso, resultado de suas relações conflituosas. O filme, essa boia, última esperança de um naufrago, é o único lugar de onde o remetente pode endereçar suas palavras ao destinatário, esse sujeito que não se materializa, mas figura como uma lembrança, um trauma, uma culpa e uma dor que habita o remetente. Com esse gesto, Ythalo faz surgir no filme seu destinatário, para despedir-se dele na vida, como quem se despede de um morto, minutos antes do caixão fechar. *Carta ao pai* não é somente uma epístola de desafeto, mas um ritual singelo de luto necessário e urgente, para que o destinatário faça sua passagem e para que o remetente siga seu caminho.

2.3. O cineasta em retirada

A segunda modalidade de filmes-carta pode ser identificada pelo que chamamos de *cineasta em retirada*. Trata-se de filmes inventados pela mediação de realizadores que, sem jogarem, eles mesmos, com as figuras do remetente e destinatário, se empenham – por meios de iniciativas e processos diferenciados – em criar situações para o surgimento de remetentes e destinatários através da realização de oficinas. Muitas vezes, as figuras do remetente e destinatário estarão ligadas ao coletivo; serão escolas, grupos, turmas, comunidades, povos que assumirão seus papéis. O gesto do filme-carta, nessa modalidade, é tomado, muitas vezes, como método para a realização de outros objetivos ligados a atividades políticas em comunidades, ao trabalho com a produção de imagens em ambientes escolares ou a proposição de reflexões acerca de problemas sociais vividos por determinados grupos. Um ótimo exemplo da

⁵⁸ KAFKA, Frank. Carta ao pai. Tradução Modesto Carone. Companhia das Letras, 1997.

modalidade *cinesta em retirada* é o projeto *Inventar com a Diferença*, coordenado por Cezar Migliorin. Criado em 2014, essa iniciativa já realizou mais de 1.400 vídeos em 26 estados brasileiros e no Distrito Federal, com o seguinte objetivo:

Compartilhar saberes e práticas para que todos aqueles interessados em levar o cinema e os direitos humanos para a educação possam fazê-lo, mesmo que não tenham qualquer experiência com as técnicas cinematográficas ou mesmo com a linguagem audiovisual.⁵⁹

Diversos são os *dispositivos*⁶⁰ desenvolvidos pelo projeto para a realização das oficinas. O filme-carta é um desses. A escolha do filme-carta pelo projeto se dá porque ele comporta a possibilidade de explorar uma dimensão ensaística, liberando os filmes da necessidade de atender a normas, regras internas e a um padrão tecnológico do cinema. “Assim como uma carta pode ser escrita em um guardanapo, sem com isso perder qualquer valor”⁶¹, nas palavras de Migliorin, a adoção do dispositivo do filme-carta permite a invenção de formatos variados, com muitas possibilidades de experimentação. O filme-carta no *Inventar com a Diferença*, segundo Migliorin, possui uma construção propriamente pedagógica

que coloca os estudantes imediatamente no desafio de um lugar parcial ante à realidade. Assim como qualquer estilo ou movimento, todo filme é uma forma de olhar e construir o mundo, se isso é uma evidência, precisamos de instrumentos para o trabalho e o filme-carta nos aproxima de uma multiplicidade de possibilidades e decisões de realização que aproximam os estudantes da singularidade da imagem e da necessidade de um ponto de vista, de um recorte e de uma montagem do mundo.⁶²

Vamos nos deter em dois filmes realizados no âmbito desse projeto: a Vídeo-carta da Escola Municipal Antônio Bento da Silva, localizada na cidade do Conde (PB), destinada à Escola Professor Guerino Casassanta, em Belo Horizonte (MG); e a Vídeo-carta da Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral, localizada no Povoado Mussuca, município de Laranjeiras (SE), destinada aos colegas do projeto em Florianópolis (SC).

Tomaremos também como exemplo o filme-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*

⁵⁹ Informações contidas no site www.inventarcomadiferenca.com.br.

⁶⁰ *Lá longe, aqui perto; Histórias dos objetos; Câmera subjetiva; Os sons; Máscaras e monstruosidades; Filmar a neve; Câmera escura; Montagem na câmera; Molduras; A imagem: olhar e inventar; Minuto Lumière; Espaços vazios; Modos de uso; Cores e Texturas; Filme-carta; Flipbook; Espelhos de autorretrato; Fotografias narradas; Filme-haikai; Espelho Mágico; Música e memória; Volta no quarteirão* são alguns dos dispositivos contidos no Cadernos do Inventar: cinema, educação e direitos humanos.

⁶¹ MIGLIORIN, Cezar. *O ensino do cinema e a experiência do filme-carta*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014. p. 9.

⁶² MIGLIORIN. *O ensino do cinema e a experiência do filme-carta*. 2014. p. 10-11.

(2001) ⁶³, realizado por meio do projeto *Vídeo nas Aldeias*, sobre o qual falaremos com mais detalhes a seguir. Apesar dos vídeos possuírem características, motivações e públicos específicos, tentaremos identificar os princípios desses filmes-carta e as possíveis variantes que eles assumem na modalidade *cinesta em retirada*. Interessa-nos aqui, a abertura que os filmes-carta oferecem ao trabalho do cinema a partir de práticas pedagógicas, sociais e políticas, permitindo, um olhar para si e para o próprio território em que os remetentes e destinatários convivem: sejam escolas, povoados ou aldeias.

Vídeo-carta

De: Escola Municipal Antônio Bento da Silva, Conde (PB)

Para: Escola Professor Guerino Casassanta, Belo Horizonte (MG)



Figura 13 – Do vídeo-carta filmado em Conde (PB)

O vídeo-carta da E.M. Antônio Bento da Silva foi realizado por um grupo de alunos e se inicia com a tela preta, com a voz de uma mulher que diz: “toda vida eu gostei de pescar”.

⁶³ “Sinopse: Quatro crianças Ikpeng apresentam sua aldeia respondendo à vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba. Com graça e leveza, elas mostram suas famílias, suas brincadeiras, suas festas, seu modo de vida. Curiosas em conhecer crianças de outras culturas, elas pedem para que respondam à sua vídeo-carta”.

Ouvimos essa fala enquanto lemos os nomes das escolas remetentes e destinatárias. A imagem abre e conhecemos o rosto da pessoa que narra. Ela segura uma fotografia dez por quinze. Na foto está uma mulher, de perfil, como se estivesse caminhando, rodeada de árvores em um terreiro. É uma foto antiga, apesar de ser colorida. Ela segura a fotografia com firmeza como quem segura um pedaço de sua história, um documento ao vivo e a cores que comprova a veracidade de suas palavras.

A mulher nos conta sobre uma entidade que habita o mangue, chamada *Pai do mangue*. Ele traz um chapéu grande na cabeça e, muitas vezes, confunde os caminhos de volta para casa, deixando perdidos por entre as gadeiras, pescadores e marisqueiras. Como uma pessoa que sempre viveu no mangue – e a foto permanece erguida para comprovar – ela também foi, um dia, ludibriada pelos acenos do *Pai do mangue*. Ela também nos diz sobre a abundância de mariscos encontrados no mangue e expressa o amor que sente pela pesca e pela mariscagem. O depoimento encerra-se e o vídeo-carta segue com diferentes cenas: mulheres mariscando próximas ao mangue, imagens captadas dentro d'água e de dentro do cesto de pesca. Acompanhando as imagens, escutamos um conjunto de ladainhas entoado pela voz de uma senhora (é possível supor) que saúda os rios, as águas e os manguezais. Embora não exista uma voz *over* que comenta, narra e interage com o destinatário, há, no vídeo-carta da Escola do Conde, a força motriz do endereçamento lançada pelos alunos da oficina.

A Escola Antônio Bento da Silva fica localizada na zona rural do Conde – especificamente no Sítio Guaxinduba – frequentada pelos filhos daqueles que vivem do trabalho com a pesca artesanal e a coleta de mariscos. O local em que a mulher narra suas histórias parece ser a escola, pois há livros, cadeiras, uma pequena pia e crianças que passam, ora e outra, pelo quadro. Essa composição da cena nos faz presumir uma certa proximidade da comunidade com a escola, frequentada também por pais e avôs. Ao aceitar o jogo de endereçar um vídeo-carta à Escola Guerino Casassanta, em Belo Horizonte, os alunos optaram por contar um pouco sobre a vida da comunidade por meio da voz das mulheres marisqueiras e pescadoras. Essas mulheres, provavelmente, são parentes, mães, tias, dos alunos que produziram o vídeo. A escolha realizada pelos alunos da escola remetente sobre o que mostrar à escola destinatária revela vestígios, no vídeo-carta, do lugar de onde escrevem: o arrabalde com rios e mangues, o trabalho da pesca e mariscagem como fonte de renda das famílias, a relação da escola com a comunidade, o protagonismo das mulheres e a relação histórica com o trabalho da pesca.

Todos esses elementos são apresentados de modo fluído, sem que haja uma alusão direta ao gênero epistolar ou ao destinatário. Parece-nos que esta vídeo-carta põe em cena, no lugar

do remetente, uma subjetividade coletiva, feita da escolha de elementos comuns, partilhados, que permitem dizer de sua identidade sem fechá-la ou torna-la unívoca. Em outros termos, a modalidade *cineasta em retirada* suscita o surgimento de remetentes – e também destinatários – coletivos. Para que isso ocorra, é imprescindível, antes de ligar a câmera, uma discussão entre os participantes sobre os traços ou aspectos característicos de sua comunidade, e que eles escolhem para exibir ao destinatário.

Vídeo-carta

De: Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral, Mussuca, SE

Para: Colegas do projeto em Florianópolis, SC



Figura 14 – Do vídeo-carta filmado na Mussuca (SE)

Localizada no povoado da Mussuca, um dos maiores quilombos de Sergipe, a E.M. Prefeito José Monteiro Sobral produziu um vídeo-carta que conta a história do povoado e dos seus principais personagens. No vídeo, a voz *over* discreta de uma pré-adolescente – como é revelado nos minutos iniciais – com nome de Vitória, comenta e expõe características do quilombo. O que assistimos ao longo dos onze minutos, é um apanhado dos aspectos peculiares da comunidade, reunidos pelas vozes das principais lideranças e personagens. A primeira personagem que surge no vídeo e, talvez, uma das principais, é Maria Nadir, mais conhecida

como Dona Nadir da Mussuca. Nadir é a mestra do Samba de Pareia e do São Gonçalo – folguedos do quilombo. Empunhando fotografias, Nadir nos conta que se tornou mestra por herança de seu pai; logo em seguida surgem imagens do filme *A dança de São Gonçalo de 1976*, de Sérgio Macieira e Beatriz Gois, que mostram o pai de Nadir dançando e liderando os folguedos. No bater dos pés que marca a percussão e entoando a ladainha “camarão é peixe bom”, Nadir alterna, entre rir e nos dizer, que os folguedos são sua paixão e compromisso.

A voz *over* de Vitória promove o encontro entre a tradição e o contemporâneo, entre os mundos dos mais velhos e dos mais jovens. Em todo o filme, um exibir-se e orgulhar-se de quem se é e da história que se faz parte acontece, além de apontar reivindicações por melhorias na comunidade. O filme percorre as ruas, casas e sobretudo, os diversos rostos que compõem o quilombo. A história de um dos terreiros do povoado, o Terreiro de Umbanda de Senhor Lázaro, é destaque no vídeo-carta. A sequência segue com depoimentos alternados entre a matriarca, imagens internas do terreiro e um dos cambones. O cambone, entrevistado pelas jovens que estão a produzir o vídeo, explica que começou os trabalhos tocando tambor ainda quando era criança, influenciado por sua mãe e pelo bisavô de uma das meninas que o entrevista: Seu Acildes. O cambone (cujo nome não aparece no vídeo), explica as diferenças dos tambores e diz que está ensinando aos mais novos a tocar: “eu tenho orgulho de aprender, já aprendi, né? Mas uma vez, não vou mentir, enjoa... aí eu faço o quê? Ensinando aos mais pequenos, porque Xangô também faz parte do folclórico, né? Tradição também, folclórico de Xangô”. Essa sequência surge no intuito de desfazer visões equivocadas ou preconceituosas a respeito das religiões de matrizes africanas presentes na Mussuca. Indo além dos limites da escola, este filme também nos faz ver e sentir as formas de vida de uma comunidade, apanhada na aparição singular de seus moradores: crianças, adolescentes, adultos, velhos, matriarcas e mestras da cultura popular, que se tornam, no decorrer do vídeo, parte do corpo coletivo do remetente.

Das crianças Ikpeng para o mundo (2001)

Natuyu Yuwipó Txicão, Karané Ikpeng e Kumaré Ikpeng



Frame 15: Do filme Das crianças Ikpeng para o mundo (2001)

O filme-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* é, segundo a sinopse, uma resposta ao filme-carta enviado por crianças da Sierra Maestra (Cuba) e provocado pela mediação do projeto *Vídeo nas Aldeias*, com a intenção de integrar a versão digital de “Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças” – um livro-vídeo para estudantes do ensino fundamental. Somos apresentados, ao longo do filme, à vida da aldeia Ikpeng a partir do ponto de vista de quatro crianças. Elas percorrem seu território exibindo as frutas, as comidas, os parentes, a casa do cacique, a maneira que preparam seus alimentos, como caçam e como fazem suas brincadeiras. Essa apresentação é mediada pela presença do destinatário coletivo, convocado a todo momento pelas crianças, curiosas em saber como as outras pessoas a quem se destina o filme, se alimentam e se relacionam em sua aldeia. A câmera, no filme, torna-se, por vezes, o canal direto de diálogo entre as crianças e o destinatário. A cada lugar ou maneira de fazer apresentada ao filme, as crianças, olhando para câmera, indagam “como é na sua aldeia? Vocês também fazem assim?”.

Naquilo que mostram, as crianças remetentes entrelaçam o universo infantil ao universo comunitário da aldeia. Estão em paralelo as brincadeiras e a construção de brinquedos (como

os aviões feitos de talo de palmeira) e os conhecimentos tradicionais da pesca, do trato com a mandioca e outras práticas do povo Ikpeng. Há uma característica importante neste filme para o entendimento da mediação realizada pelos *cineastas em retirada*. A mediação é desempenhada pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*, o que permite às crianças assumirem o lugar de remetente. Uma segunda mediação, porém, interna ao filme, ocorre através da presença e do trabalho dos cineastas Ikpeng, mediando a produção das imagens, os planos e a montagem, ocupando um papel secundário da escritura do filme-carta, o que podemos considerar como um papel secundário de remetente.

Nos dois vídeos-carta realizados pelos estudantes (comentados acima) e no filme Ikpeng, percebemos que a mediação produzida pelos cineastas e realizadores (aqueles que propõem oficinas de cinema como método) estará ligada às condições inventadas para a realização dos filmes. Em outros termos, para os filmes-carta desta modalidade, os realizadores assumem um papel precedente ao filme, que cria, estimula e orienta os participantes, de modo a construir situações que levem os membros do processo a tornarem-se protagonistas da escritura do filme-carta. À medida que estes membros tomam para si o princípio do endereçamento, o realizador se retira do jogo das figuras de remetente e destinatário, permitindo que os participantes tomem decisões do que filmar, como filmar e como se dará a relação com o destinatário.

2.4 A figura do missivista

Ao longo das reflexões desenvolvidas nessa pesquisa e do processo de invenção do filme-carta com Nice e Gilza, surgiu-nos uma outra possibilidade de criação para o filme-carta, embora não queiramos caracterizá-la como uma modalidade distinta das outras até aqui comentadas. De maneira muito livre, arriscamos a dizer que aqui o cineasta assume a função de um missivista que se interpõe, numa espécie de triangulação negociada, entre remetente e destinatário. Servimo-nos do termo missivista tal como ele comparece na caracterização da atividade – hoje em desapareção – daquele que vende ou empresta seu domínio da escrita para que alguém possa assumir o lugar de remetente em uma comunicação.

Na realização do filme a que nos propomos nessa dissertação, o cineasta-missivista atuará, por assim dizer, como um tradutor, cúmplice, a um só tempo, tanto do remetente quanto do destinatário. Inserindo-se, ele mesmo, por meio da amizade partilhada, como um terceiro na relação já existente entre as duas protagonistas do filme, as marisqueiras Nice e Gilza, ele se

empenhará no arranjo tanto de situações de encontros e interações entre os participantes do filme, quanto de procedimentos de criação cinematográfica, desde a composição da *mise-en-scène* até as escolhas da montagem.

Esse cineasta-missivista se envolve em criar condições dialógicas para que tanto o remetente como o destinatário alcem voo como narradores de suas próprias histórias, despontadas pelos encontros propiciados por esta triangulação entre o cineasta-missivista e as duas protagonistas. Há aqui uma diferença muito importante em relação à atuação do missivista na escrita da carta: no campo da criação cinematográfica – tal como a buscamos, pelo menos – é o cineasta quem irá ao encontro daquelas que assumirão, alternada e reciprocamente, os lugares de remetente e destinatário.

Esse gesto, por si só, não é suficiente para sustentar a escritura do filme-carta. Será preciso a construção de uma relação de confiança – construída pelo processo de realização com os meios e situações próprias do filme, e não apenas anterior a ele. Embora a amizade entre cineastas e protagonistas seja prévia ao filme, ela ganha novos desdobramentos no decorrer do trabalho. Podemos dizer que o filme se apodera desses elementos prévios e lhes concede uma nova força e função, inéditas.

É certo que as possibilidades de invenção de que se serve o cineasta-missivista virão da fonte das duas modalidades de filmes-carta que caracterizamos no capítulo anterior. Por exemplo: o cineasta-missivista também se servirá de mediações utilizadas pelo que chamamos de *cineasta em retirada*, mas aqui – traço decisivo – essa estratégia permitirá não a retirada do cineasta (realizada sua oficina ou exercícios praticados pelos que assumirão a figura do remetente), e sim, sua entrada cúmplice para mediar as relações entre remetente e destinatário. Sem ser um intruso ou um *voyeur*, o cineasta-missivista, acolhido por aquelas que se tornarão as protagonistas do filme, aceita adentrar o universo de suas relações como um corpo que adentra o mangue e sente, pouco a pouco, guiado por elas, a viscosidade da lama, as raízes submersas cortantes, o movimento da maré e o crepitar incessante quando se mergulha, como assim fizemos ao adentrar os círculos de amizade de Nice em Muculanduba e suas atividades políticas na comunidade ou, ainda mais, no retorno, físico e subjetivo, de Gilza ao Bairro Industrial, lugar onde deu seus primeiros passos como marisqueira. Só assim conseguirá o missivista cumprir seu papel de escritor de histórias ditadas. É preciso envolver-se, tornar-se parte, aceitar os convites sem perder de vista sua posição de terceiro e sem endurecer diante das contradições, desencontros, divergências ou empecilhos presentes em qualquer relação de afeto

entre pessoas. É preciso confiar, alimentar e viver a relação entre quem filma e quem é filmado, deixar que ela própria guie o processo inventivo do filme.

O cineasta-missivista fará movimentos para garantir, dentro do filme, o diálogo entre remetente e destinatário. É importante que o destinatário responda, que aquele a quem se destina a carta sinta vontade de tornar-se remetente para dizer, com suas palavras, aquilo que sente a partir do que recebeu. Essa busca será sempre alimentada pela reciprocidade, uma vontade provocada a partir do momento em que os sujeitos se dispõem a falar de si mediados pela presença do destinatário. Esse outro não será somente uma figura metafórica da destinação, mas possuirá um rosto, sustentará o desejo de falar, em exhibir-se ao seu remetente como forma de alimentar o diálogo. O filme-carta enviado ao destinatário conterà em seu âmago não só a beleza de suas palavras, cenas escolhidas e a articulação de suas sequências, mas uma força convidativa para que o destinatário se exhiba com carinho ao remetente. (Longe de ser uma norma, isso é o que nosso desejo buscou).

Adentraremos nas reflexões sobre o processo de realização do filme-carta *Minha amiga Gilza* para melhor esmiuçar a presença desse cineasta-missivista no processo inventivo de um filme guiado pelo gênero epistolar. Antes, porém, descreveremos os princípios que nortearam nosso filme.

3. A REALIZAÇÃO DO FILME-CARTA MINHA AMIGA GILZA

*Vi toda a sabedoria das nações,
 e pensei que nada valia
 a doce loucura que me inspirava minha amiga.
 Ouvi daquelas seus sublimes discursos,
 e pensei que uma palavra da boca de minha amiga
 traria a minha alma uma emoção
 Que eles não ofereceriam.
 Pintavam-me a virtude
 e suas imagens me acalentavam;
 mas teria eu preferido ver minha amiga,
 Admirá-la em silêncio e derramar uma lágrima
 que sua mão teria enxugado e seus lábios recolhido.
 tentariam maldizer sua volúpia e enlevo,
 pois é passageira e enganosa;
 e me queimava o desejo de encontrá-la nos braços de minha amiga,
 pois ela se renova quando lhe apraz,
 e como seu coração é reto
 E como suas carícias são verdadeiras.⁶⁴*

A partir dos estudos sobre o gênero epistolar e à luz das reflexões e comentários que traçamos em torno de alguns filmes-carta, esboçamos, antes da realização do nosso filme, alguns princípios que nos serviram como norteadores do trabalho cinematográfico. O primeiro deles, talvez o mais importante, é o princípio do endereçamento, um dos traços fundantes do gênero epistolar e que pretendemos reconfigurar em nosso filme. A escolha por realizar um filme-carta trouxe consigo uma série de posições em relação à realização de imagens no universo das duas marisqueiras. O fato de acreditarmos que o filme surgiria a partir da relação de amizade entre Nice e Gilza – prévia ao filme e alimentada por ele –, nos colocou distante de alguns elementos que outrora estiveram presentes no trabalho com as imagens. Em outras palavras, a escolha de fazer um filme-carta com as duas amigas era alimentada pela vontade de tomar distância em relação às representações das marisqueiras construídos pelo nosso trabalho junto ao PEAC, como discutimos anteriormente. Desta vez, o que buscamos foi nos aproximar do complexo e singular universo subjetivo das duas protagonistas.

Ao fazermos isso, liberamos o filme para abraçar quaisquer temas, assuntos e situações que surgissem durante o processo fílmico, sem que o tema do trabalho se tornasse a única fonte de interesse da obra, como foi outrora. O espaço do mangue, em consequência, amplia-se em

⁶⁴ Jacques Chouillet, 1986, pp.25-27 apud Harouche-Bouzinac, *Escritas Epistolares*. 2016, p.180.

sua aparição – muitas vezes restrita ao tempo do trabalho – erguendo-se como espaço da intimidade, da amizade, da pedagogia, da confissão, da descoberta, da diversão, da alimentação e, claro, da mariscagem.

Para que o filme pudesse surgir a partir do jogo de endereçar imagens a uma amiga, optamos também por uma equipe reduzida, formada por duas pessoas⁶⁵. Essa decisão passou por importantes reflexões: a primeira, partiu da compreensão de que para fazermos um filme-carta entre as amigas, seria necessário construir uma relação de confiança com elas que se daria durante o processo do filme. Isso exigiria da equipe uma abertura para viver os encontros e seus acasos, os convites, as descobertas e imprevistos; experimentar, enfim, os espaços íntimos da amizade. Uma equipe com mais pessoas impediria ou dificultaria a realização do filme, inibindo as construções das cenas ou interditando o acesso a determinados temas e situações. A segunda reflexão refere-se ao baixo orçamento⁶⁶ para a realização do filme. Arriscamos afirmar que o filme-carta só foi possível de ser realizado por conta das relações de amizade que o sustentam: a relação de amizade entre Nice e Gilza, a relação de cada uma delas com terceiros, a relação de amizade da equipe e de cada um da equipe com terceiros, e a relação de amizade entre a equipe e as personagens.

Um segundo princípio norteador do processo do filme veio da compreensão de que o filme-carta que buscávamos nasceria muito mais do gesto epistolar no trabalho com as imagens do que pela presença de um objeto capaz de guiar um roteiro e a produção de imagens. É certo que não havia, na relação entre Nice e Gilza, a existência de uma carta. Poderíamos, com o filme, estimular a escrita dessa correspondência, apostando que ela, ao ser escrita, nos revelasse possibilidades de filmagem. Contudo, apostamos que o filme seria a própria carta, e conteria gestos epistolares capazes de estabelecer a relação pelo endereçamento. Essa postura, assumida antes mesmo das filmagens, nos impulsionou numa procura por outras características constituintes do filme-carta que não se apoiariam imediatamente nos seus elementos mais conhecidos: a presença de uma voz *over* que lê e comenta as imagens; e a presença do objeto carta lida por essa voz.

Essa decisão foi guiada por dois motivos: em primeiro lugar, não queríamos fazer da aparição da carta como objeto em cena uma força externa à relação entre as personagens. Em segundo lugar, antevíamos as dificuldades que surgiriam de uma atuação forçada das duas

⁶⁵ Direção de Fotografia e Som direto: Gladson Galego / Direção e som direto: Pedro Bomba.

⁶⁶ *Minha amiga Gilza* foi realizado com recursos próprios, com doações de trabalhos e empréstimos de materiais e equipamentos, e com ajuda de custo fornecida pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMG) e pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema (PPGCINE/UFES).

protagonistas, transformadas em leitoras de suas cartas, por meio do uso da voz *over* (que produziria, além do mais, certa dissociação entre os registros da oralidade e da escrita). A escrita – e a leitura também – de uma carta e a narração *over* nos pareciam procedimentos sedutores que permitiriam imediatamente ao filme ser reconhecido como um filme-carta. Decidimos, porém, tomar outro rumo.

O terceiro princípio refere-se às formulações que traçamos em torno do cineasta-missivista, concedendo-lhe uma função bem peculiar. No processo de filmagem, o cineasta-missivista iria até as personagens para lhes propor a escritura de um filme-carta, movido pelo desejo de se pôr à escuta, tal como formulou Jean-Louis Comolli:

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escuta-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas (...) ⁶⁷

Por ser um missivista, o cineasta que se propõe a escrever um filme-carta ditado por um remetente não possui, anterior às gravações, consciência do que será escrito. Somente quando o remetente adentra o espaço de enunciação é que as palavras alimentadas pela relação com o destinatário tomarão forma. No caso do nosso filme, não poderia haver um roteiro anterior ao processo, encarregado de guiar as gravações, pois seria impossível, no jogo estabelecido, que o missivista soubesse, previamente, antes mesmo de ouvir o remetente, o conteúdo da carta que viria a escrever. Ao cineasta-missivista cabe a postura de escuta atenta às palavras, gestos e situações inventadas com o remetente e alimentadas pelo destinatário, e a tradução, para o cinema, dessas palavras, gestos e situações. Nossa postura do cineasta-missivista é, enfim, guiada por certas preocupações éticas que sustentam a criação documentária, tal como nos apresenta César Guimarães:

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social. ⁶⁸

⁶⁷ COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder*, 2010, p.55.

⁶⁸ GUIMARÃES, César. *Aspectos filosóficos da ética do documentário*. VII Conferência Internacional do Documentário, no âmbito da programação paralela do XII Festival "É tudo verdade". São Paulo, Itaú Cultural, 28 a 30 de março de 2007.

O processo de escritura da carta ditada pelo remetente deverá se mostrar aberto. Isto significa que, durante o processo de filmagem, o missivista e o remetente estarão num contínuo estado de lapidação das palavras, gestos e situações as quais se quer mostrar com o filme-carta. Não basta apenas escolher aquilo que se quer mostrar com o filme, mas formular como será mostrado aquilo que se quer dizer ao destinatário. O missivista terá, em sua postura, o papel de alimentar e trazer para perto a presença da pessoa a quem se destina o filme. Assim fazendo, o missivista permanecerá aberto às invenções e convites feitos pelo remetente.

Dito isto, adentraremos às duas etapas que constituíram o período de gravação do filme-carta *Minha amiga Gilza*. São elas: a primeira, que chamaremos *De Nice para Gilza*, e a segunda, que chamaremos *De Gilza para Nice*. Além dessas etapas, comentaremos também o encontro que ocorreu no último dia de gravação na casa de Gilza. Os comentários se relacionam à busca pelo filme-carta e suas mediações, conflitos, imprevistos e descobertas.

3.1 De Nice para Gilza

Todos os anos, em Muculanduba, comemora-se os festejos do padroeiro do povoado, São Sebastião. Durante a segunda semana de janeiro, dezenas moradores das comunidades vizinhas se deslocam para o povoado para participar das atividades. Celebradores, padres e catequistas vindos de Estância ou da capital sergipana também marcam presença na realização de missas, procissão e batizados durante os quatro dias de celebração. Os preparativos para os festejos começam antes do novo ano, já em dezembro, e consiste em articulações políticas e comunitárias, preparação das comidas, ensaios do coral, organização dos batizados e busca por apoios financeiros. Cerca de cinquenta pessoas do povoado, católicas e simpatizantes, participam dos festejos. Boa parte dos preparativos, da organização e das articulações comunitárias é realizado por Nice Dias, marisqueira e moradora de Muculanduba. Nice, além de coordenar os festejos, também prepara as refeições para os padres e catequistas e os recebe em sua casa, além de organizar os ensaios do coral. Não há uma igreja católica em Muculanduba, de modo que a escola, durante os festejos, abriga as celebrações.

Na semana anterior às comemorações de São Sebastião, realizamos uma conversa em Muculanduba com Nice e Gilza, para definirmos o início do nosso projeto. Ficou acordado que iniciariamos as gravações com Nice durante os quatro dias de festejos, acompanhando-a em suas atividades. Ela seria a personagem principal nesse momento de realização do nosso filme-carta. Nesses dias de festas, suas atividades se repetiam ritualmente: nas manhãs, Nice

dedicava-se a preparar as refeições que seriam ofertadas nos festejos; nos finais de tarde soltava fogos de artifícios que anunciavam e convocavam para a missa; nas noites, ensaiava o coral de jovens na escola do povoado. Os festejos terminavam no quarto dia, no domingo, destinado aos batizados, à procissão e ao encerramento. Deste modo, iniciamos as gravações filmando um evento.

Filmar os festejos de São Sebastião como o início do processo de invenção do filme-cartão nos pareceu, naquela ocasião (janeiro de 2019), como um momento oportuno para definirmos as relações da equipe com as personagens, a postura que assumiríamos nos dias de gravação. Também nos permitiria compreender os interditos e possibilidades que a presença nossa e a da câmera e poderiam gerar. Acreditávamos, inicialmente, que o filme de fato só começaria a ser produzido passado os festejos, quando a personagem estaria livre das atividades e poderia dedicar-se às filmagens que seriam endereçadas à amiga. Nos quatro dias de festa nos pusemos então a filmar Nice de maneira mais observativa, sem convocá-la para a criação de cenas pensadas em comum.

Outra situação também nos levou a crer que o que estávamos filmando naquele final de semana era somente uma pré-produção com estudos de cenas, locações e com a presença da personagem. O fato é que, para chegarmos à Muculanduba, nos deslocamos de carro percorrendo cerca de 80 km a partir da capital sergipana. A rodovia que dá acesso ao litoral sul de Sergipe passa próximo ao povoado Robalo, onde mora nossa segunda personagem, Gilza Santos. Essa situação permitiu à Gilza ir com a nossa equipe à casa de Nice para ajudar a amiga nas atividades de São Sebastião. Imaginávamos que, assim que decidíssemos quem iniciaria o filme (Nice ou Gilza) na condição de enunciativa, teríamos que garantir certa distância entre as personagens – remetente e destinatário – para estabelecer, no jogo do endereçamento, o *discurso dos ausentes*. Isso nos levou, em um momento inicial a tomar o material filmado durante os quatro dias de festejo de São Sebastião como uma primeira aproximação ao universo de Nice.

Na semana seguinte, porém, ao vermos as imagens filmadas nos festejos, elas adquiriram um novo teor para nós: foi quando nos demos conta de que, no instante em que ligamos a câmera, o filme já começava a se inventar. Estávamos já, na condição de missivistas, no mundo da personagem, conhecendo suas relações com os familiares e com os mais próximos, seus hábitos, seus protagonismos junto à pequena comunidade. A presença de Gilza, no decorrer das gravações dos festejos, também foi se mostrando de outra maneira: não mais como um empecilho àquela distância entre remetente e destinatário que julgávamos necessário

criar, mas como um componente decisivo do filme que já se fazia. O endereçamento já se instalava ali, no início do filme. A amizade entre Nice e Gilza se inscrevia nas primeiras imagens que fizemos e, isso nos indicava que o filme tomava rumos que não havíamos imaginado na pré-produção. Não fazia sentido algum provocar um distanciamento espacial e temporal simplesmente para obtermos um efeito de endereçamento. Assumimos então a feitura do filme-carta com a co-presença das personagens, no mesmo lugar, partilhando a cena e o quadro.

Dedicamo-nos a filmar nossas personagens nas ações cotidianas do festejo. Nice, coordenava as ações e Gilza ajudava a amiga nas atividades. Ao acompanharmos as personagens, principalmente Nice, fomos entrando em contato com pessoas que viriam a compor o corpo de personagens do filme-carta *Minha amiga Gilza*. A presença da filha, netas e amigas na casa de Nice mostrava que o filme não só agenciaria as relações de amizade entre Nice e Gilza, mas evidenciaria outros vínculos cultivados pelas personagens.



Figura 16 – Cena 1: Nice saindo de casa;

Cena 2: Nice no ensaio com o coral;

Cena 3: Procissão

A presença de Gilza durante os festejos nos indicou que aquelas imagens guardavam a potência do primeiro encontro entre as personagens, coisa agenciada pelo filme. Não só isso: o fato de Gilza ir conosco à casa de sua amiga no dia do seu aniversário, 18 de janeiro, nos fez crer, mesmo acreditando inicialmente que o filme começaria para valer apenas na semana seguinte, que essa situação não era uma mera coincidência, pois trazia os cruzamentos que o filme passava a agenciar. Desse primeiro encontro entre as personagens, destacamos dois momentos fundamentais, aos quais retornaremos mais adiante, ao tratarmos das escolhas que

presidiram à montagem. Por ora, ressaltemos a sequência da feitura dos bolos e a cena, ao final da missa, em que Nice faz uma breve homenagem à amiga e canta parabéns com a ajuda dos outros moradores. A sequência do bolo consistiu no acompanhamento de toda a preparação, desde a feitura da massa, o tempo de cozimento até o processo de desenformar. A câmera dedicou-se a captar, com olhos e ouvidos atentos e curiosos, cada ação realizada pelas personagens, ao passo que elas negociavam suas ações, na espera que a câmera as captassem, estabelecendo ali, entre nós, o desenvolvimento de um olhar minucioso sobre as coisas e as situações que avaliávamos, no ato de filmar e ser filmado, como importantes para o filme. Essa sequência culmina em uma das cenas que julgamos mais bonitas. Quando os bolos já estão prontos, repousados na mesa da cozinha de Nice, as personagens juntam-se diante da câmera para desenformar os dois bolos preparados. Com o sinal dado por Nice, ao falar “ação!”, as duas amigas vão, com cuidado, retirando o bolo da forma. Nice faz o procedimento sem grandes dificuldades; Gilza, no entanto, faz algumas tentativas para desenformar, mas não consegue, pois o bolo está quente, e ela não se sente confiante. Com receio de acontecer algum acidente com o bolo, Gilza passa a tarefa para Nice. Ao virar a forma rapidamente com a mão e repousá-lo no prato, o bolo escorrega de uma das mãos de Nice e espatifa em pedaços. No ante-campo, nós, os missivistas, a neta, a amiga e sua filha, o marido e a filha de Nice reagem à situação filmada. Um leve constrangimento toma conta de Gilza, mas Nice trata de dar uma solução para o problema, indicando que aquele bolo nós comeríamos, e outro seria ofertado aos convidados. Essa, cena que não é possível repetir, e que está no campo das virtualidades próprias dos processos filmicos do documentário que havíamos escolhido, nos surgiu como uma metáfora da relação entre as amigas.



Figura 17 – Nice e Gilza desenformam os bolos

A segunda cena que destacamos foi a homenagem feita por Nice à Gilza durante a missa. Ao final da celebração, Nice pediu aos presentes que a ajudassem a cantar parabéns “para uma grande amiga que está fazendo aniversário hoje”. Não houve preparação para essa cena, isto é, não sabíamos que Nice faria tal homenagem. Estávamos, portanto, filmando o encerramento da missa quando a personagem de Muculanduba anunciou o aniversário da amiga. Nice, com um microfone em mãos, chamou Gilza para perto: tímida, ela se deslocou até à amiga. Abraçadas, as duas cantaram parabéns acompanhadas pelo coro dos moradores presentes.



Figura 18 – Cena dos parabéns: Nice e Gilza se abraçam ao final da missa

Essas duas cenas – a do bolo e dos parabéns – não preparadas, com seus pequenos imprevistos, nos levaram a antever novos desdobramentos para o filme nas cenas que viríamos a fazer. O filme se fazia à medida que o descobríamos, isto é, à medida que apanhávamos um tênue fio entre os acontecimentos e o que eles provocavam.

3.2 A conversa no lugar da entrevista

Retornamos à casa de Nice na semana seguinte para fazermos uma entrevista (pelo menos, era nisso que pensamos a princípio). Mesmo desconfiados diante desse procedimento, influenciados pela crítica de Jean Claude Bernardet de que a entrevista no documentário brasileiro recente havia se tornado “um cacoete”⁶⁹, achávamos que uma boa conversa com a personagem nos ajudaria a construir possíveis cenas e situações que eram de interesse de Nice apresentar à amiga. De todo modo, logo nos demos conta de que esse recurso não poderia ser a principal fonte de criação do filme. Em nossa experiência anterior com os vídeos produzidos no âmbito do PEAC, havíamos notado, dezenas de vezes, que a entrevista surgia como uma

⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo* / Apêndices: A entrevista. Jean-Claude Bernardet. – São Paulo : Companhia das Letras, 2003, p.285.

muleta, um caminho fácil, rápido e de certa forma, preguiçoso, porque atendia com eficiência aos objetivos pré-estabelecidos. Mas também barrava tudo que poderia surgir como imprevisto ou improvisação, sabíamos bem. Trocamos então a entrevista pela conversa. A conversa com Nice lhe permitiu tomar para si o tempo da sua fala e os temas que mais lhe interessavam. Estávamos buscando, junto com ela, o filme que partilharíamos.



Figura 19 – Cena da conversa com Nice

A entrevista, nos vídeos-carta produzidos em nosso trabalho nos anos de 2015 e 2016, cumpria um papel fundamental no estabelecimento da *representação*. Bastava instaurar um jogo de perguntas e respostas com as pessoas filmadas para que elas dissessem, com suas palavras, exatamente aquilo que entrevistadores e realizadores esperavam ouvir. Totalmente liberados de qualquer intenção de construir uma representação da mulher marisqueira, essa conversa com Nice abriu um espaço que nos permitiu imaginar, mais livremente, a relação entre o missivista-cineasta e a remetente-protagonista. Foi nesta conversa filmada com Nice que esboçamos as principais cenas para o filme: surgiram dali as primeiras linhas do nosso filme-carta. Muito do que nos surgiu, naquele momento, se transformou em outras situações no decorrer do filme. Nosso processo de criação, tateante, experimentando possibilidades, assumindo a ausência de roteiro, se revelou acertado: o filme começava a tomar forma a partir da disposição e dos caminhos apontados pela remetente, e não a partir das direções traçadas

previamente pela equipe. Estávamos – nós e a personagem –, adentrando o manguê desconhecido do filme, que nos exigiria estudar suas raízes submersas, suas águas, riscos e sustentos.

Ao nos contar sobre a relação de amizade com Gilza, Nice se emociona diante da câmera. Ela fala sobre a relação íntima com a amiga, sobre o conflito que tiveram anos antes, sobre a reconciliação e o amor alimentado com a amizade. Ao abordar situações conflituosas e que a afetaram mais fortemente, o choro irrompeu. Neste momento, decidimos interromper as gravações. Como missivistas-cineastas, pensamos que o nosso filme-carta não poderia, de modo algum, se contentar em reacender os traumas do passado, sem se constituir, ele mesmo, em espaço para a sua elaboração. E parecia que justamente isso nos faltaria. Arriscávamo-nos a recair na representação, compondo o retrato de uma mulher marisqueira que dava a ver sua dor e seu sofrimento, elementos que poderiam facilmente – e de modo enganoso – contribuir para sua condição de assujeitamento. Na direção contrária, o que nosso filme buscava era conceder a Nice um papel de protagonista. Também não nos interessava expor os dramas íntimos que um dia atravessaram a amizade entre as duas. Parecia-nos que isso fixava a personagem na sua condição, como se ela não fosse dotada de agência e de liberdade. Tudo o que queríamos era que a personagem encontrasse o seu devir, no filme e pelo filme, e não que surgisse fixada em um retrato imobilizador. Interromper a gravação foi algo feito com cumplicidade; Nice também não queria se expor daquele jeito: não era o caso, portanto, de fazer da sua exposição uma força que lhe expropriava, de certo modo, daquele espaço e tempo no qual ela partilhara a cena conosco. Assumimos então que nem tudo que fosse dito ao missivista na escritura do filme-carta seria dito ao mundo. A amizade e os afetos que surgiam da relação filmada constituíam assim, o *ethos* próprio do nosso filme. Pareceu-nos que a alegria e o prazer originados da relação filmada deveriam guiar efetivamente o filme, tanto na sua *mise-en-scène* quanto nas operações da montagem.

3.3 O mangue íntimo

*pelas gaiteras do mangue
 uma festa, uma fresta, uma gangue
 um suco vermelho de tang
 duas bolas penduradas
 uma com vento
 outra com nada.
 guardando o tempo da lama
 puxando os pés para dentro
 se saio do mangue, choro
 se fico, me alimento
 se corro, não consigo me segurar a tempo.
 o mangue é meu templo
 minha igrejinha, meu altar
 minha procissão, meu folguedo
 minhas oferendas pro mar
 o mangue é tudo que sei
 e o que sei não se pode comprar
 não se pode vender
 não se pode roubar.
 digo sem falar
 grito sem gemer
 dentro do mangue
 viro mangue
 e ninguém pode me ver.

 pedro bomba*

Em nosso projeto o mangue seria, desde o princípio, um dos principais espaços a serem filmados. Como não filmá-lo, esse espaço grandioso e fértil, lugar de trabalho e de existência das duas marisqueiras que seriam as protagonistas do filme? Entretanto, também aqui a representação – tal como a caracterizamos anteriormente – opera fortemente. Em nossas experiências anteriores, o mangue aparecia como um espaço de coordenadas previamente fixadas, reduzido à condição de suporte para a representação da mulher marisqueira, caracterizado unicamente como lugar de trabalho (junto com os riscos e os danos que dele decorriam). Mangue e marisqueira eram correlatos: um termo definia o outro. Com isso, outras camadas da vida das marisqueiras (como os elementos de sua subjetividade, por exemplo) eram simplesmente escamoteadas ou empurradas para o segundo plano. Com o nosso filme-carta procurávamos outra coisa, a complexidade da relação entre o mangue e as marisqueiras, coisa ainda por vir, a ser descoberta pelo filme, e que o definiria. O que nos interessava era descobrir a singularidade das marisqueiras, e que isso viesse a guiar o próprio filme, como enseja César Guimarães, “que ele (o filme) invente novos processos de abordagem do sujeito filmado para que este escape da mera condição de objeto de um discurso e alcance uma enunciação singular,

feita de palavras, gestos, entonações, olhares”⁷⁰. Com esse pensamento em mente, procuramos não nos precipitar em filmar o mangue. Adiamos a filmagem, à espera de que outras virtualidades surgissem e nos revelasse o mangue a partir de outras relações que poderiam aparecer.

Já a essa altura das gravações – no quarto dia de filmagem –, novas personagens surgiram ao redor de nossa remetente. No dia em que chegamos em Muculanduba para filmar as cenas no mangue, estavam a nos esperar Nice, sua filha Cristiane, sua neta Ágata, Cleide, sua amiga e Jeane, filha de Cleide. As crianças, com roupas de banho e brinquedos, estavam ansiosas por nossa chegada, pois levaríamos todas elas às margens do Rio Farnaval, localizado a 3 km da casa de Nice. As mulheres levaram facões e baldes para a coleta dos mariscos, e assim fomos ao manguezal. O propósito era acompanhar a remetente do nosso filme em suas interações de amizade e de relação com o espaço do mangue, sem limita-la ao trabalho da mariscagem. Cabia a nós nos deixarmos levar pelo movimento das águas do rio Farnaval, com o mínimo de interferência ou indicação. Estávamos ali dispostos a ouvir atentamente não só as palavras de Nice e das outras mulheres, mas seus gestos, suas relações e movimentos, como se a remetente, em suas ações, nos ditasse aquilo que deveria ser escrito no filme-carta. Tomamos nota com a câmera – e as imagens dão a ver isso no filme – da diversidade de tempos habitados na sequência do mangue. Ali estão o tempo da diversão: a cena que abre o filme com Nice e Cristiane ficando de ponta cabeça no rio e a cena das duas crianças mergulhando; o tempo da transmissão, na cena em que Cristiane ensina Ágata e Jeane a nadar; o tempo das conversas e confissões, na cena que Nice dá gargalhadas enquanto conversa com Cleide e Cristiane, que estão fora de campo; e, claro, o tempo do trabalho, na cena em que Cleide, Nice e Cristiane lavam o sururu na beira do rio.

⁷⁰ GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. Alceu. V.7 –n.13.p.38 a 48. – jul/dez 2006. p. 44.



Figura 20 – Cenas do mangue

Era imprescindível que a realização do filme concedesse autonomia às personagens para que elas pudessem, com liberdade e consciência, desenvolverem sua *mise-en-scène*. Ao missivista-cineasta cabe, neste momento, a cumplicidade, a discrição e a contenção. Situado no ante-campo, com olhos e ouvidos atentos, ele interage com a remetente e com outras personagens pelo olhar, sem dar indicações às pessoas filmadas. O missivista-cineasta mais acompanha a cena do que a dirige. Que o desejo tome o posto de controle, diria Jean-Louis Comolli, de tal modo que tanto o gesto quanto as palavras do personagem obedeçam “ao seu livre-arbítrio, à sua fantasia, ao seu inconsciente”⁷¹.

A intimidade das marisqueiras com o mangue está impregnada nesta sequência. A câmera não titubeou em entrar nas águas do Rio Farnaval. Esteve próxima das personagens a todo momento, como quem quer aprender de perto aquilo que elas aprenderam com o mangue (com os seus corpos, com seus sentidos, pelo tato e pela visão). A cada passo para dentro do mangue, a câmera se aproximava aos poucos do universo das personagens, desse mangue íntimo, sem invadi-lo, aceitando os convites que surgiam. Essa sequência dá a ver, com suas múltiplas temporalidades habitadas, o quanto o mangue está distante de uma caracterização que

⁷¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Algumas notas em torno da montagem*. Devires, Belo Horizonte, V.4, N.2, p. 12-40, Jul/Dez 2007.

o reduz exclusivamente ao ambiente do trabalho, dominado pelo sofrimento e pela exploração da mão-de-obra das marisqueiras. A sequência mostra que a vida das marisqueiras é constituída por outras virtualidades: o mangue, lugar da mariscagem, traz consigo a transmissão de conhecimentos passados de geração a geração e se oferece também como espaço de alimentação e de divertimento, de uma sociabilidade propriamente feminina, e também espaço do invisível. Nas mãos do missivista-cineasta, a câmera experimenta a densidade das águas, a lama na qual os pés afundam e as raízes pontiagudas que o cortam; ela se aproxima das marisqueiras que lavam o sururu, escuta a conversa entre elas, chega até o meio do rio, e depois retorna com elas para casa.

3.4 Refazer o passado, destiná-lo ao futuro

Em nossa conversa, Nice indicou que gostaria de filmar cenas no riacho próximo da sua casa. Esse riacho fez parte da vida dela no passado, quando ainda não havia água encanada em Muculanduba. Era lá que as mulheres do povoado se reuniam para lavar suas roupas durante as manhãs:

A gente vinha, era muita mulher, lavava, pegava um monte de roupa, tinha que espalhar aí... Isso aqui era muito bom, trazia muita manga, nesse tempo mesmo era de muita manga, todo mundo trazia manga, jaca, às vezes uma farinhazinha com peixe assado, e aí furrava tudo aí e sentava, e trabalha até meio dia, lavando roupa, às vezes botava pra secar quando a roupa era muito porque não podia levar, era muita roupa, a gente botava no arame e aí secava e depois levava já enxuta. Muitas vezes a gente vinha muito cedo porque tinha outra obrigação pra fazer, aí lavava cedo e voltava, umas oito horas, nove horas, já voltava⁷².

Ao indicar que faríamos uma cena no riacho, Nice ensaiou, durante a conversa, aquilo que falaria à Gilza no momento da cena. Diferente das outras sequências, essa ocorreu somente com a presença da protagonista remetente e dos missivistas. Tínhamos, naquele riacho, a possibilidade de inventar e descobrir cenas que pudessem servir à remetente e ao filme, mais como uma lembrança do que uma encenação preparada. Em outras palavras, era importante ao filme-carta criar condições para que a remetente lembrasse o passado vivido e que as cenas pudessem exprimir o tempo da lembrança, assim como se é possível fazer numa carta. Em nenhum momento buscou-se a re-encenação da lavagem de roupas um dia feita no passado. Tratava-se, muito mais, de dar a ver “que passado e presente estão um sob o outro, coexistindo

⁷² Transcrição da fala de Nice no filme *Minha amiga Gilza*.

na mesma duração e não um depois do outro”⁷³. Filmar o tempo da rememoração preparava o gesto que lançaria a memória para o futuro.

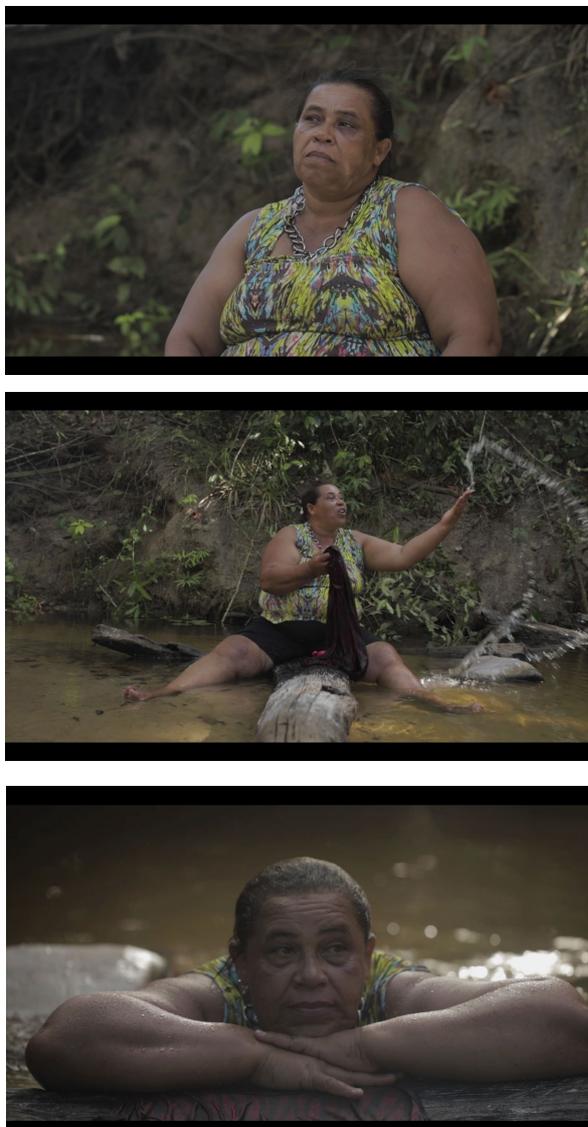


Figura 21 – Cenas de Nice no riacho

Quando Nice senta-se num tronco de madeira (talvez o mesmo do passado) e, diante da câmera, traz, a partir da narração, “camadas virtuais” do passado para o presente, acontece, ao nosso ver, um dos momentos mais importantes e bonitos do filme. Nice dedica àquela cena a amiga Gilza, “mas hoje eu estou fazendo essa cena para uma grande amiga, uma grande companheira; Gilza, olhe, isso aqui é nosso, é meu e seu”. O endereçamento próprio do filme-carta aí se explicita. Aquela que destina suas palavras e imagens ao outro não apenas diz algo

⁷³ DELEUZE, 1999, p.42 apud REZENDE, *Microfísica do documentário*, 2013, p.109.

de si; ela inaugura também um espaço de reciprocidade, quando Nice prossegue, e diz: “isso aqui que me pertence, também pertence a você, que você é minha amiga de coração”. O espaço da memória e dos lugares íntimos abre-se à partilha.

No entanto, no dia desta filmagem, depois de voltarmos para casa, ainda ficamos a pensar como poderiam surgir outras situações nas quais as protagonistas viessem a assumir suas cenas em interação com outras pessoas, e não apenas conosco, da equipe. Ainda ficamos com o sentimento de que poderíamos “dirigir” menos as situações filmadas.

3.5 De Gilza para Nice

Onze meses após as gravações realizadas em Muculanduba, retornamos ao Robalo, para apresentar à Gilza a carta filmada por nós e ditada por sua amiga Nice. A nossa ida também buscava reestabelecer o jogo do endereçamento, afim de criar condições para que Gilza assumisse seus papéis de destinatária e, em seguida, de remetente. O que estava em questão era uma função dupla: receber as imagens e palavras da amiga e endereçar suas palavras e imagens à Nice. Optamos, antes de exibir a carta filmada, por fazer uma conversa com a personagem do Robalo. Estávamos, dessa maneira, nos preparando para, juntos com a personagem, Gilza, adentrar seu mundo. Ouvimos diversas histórias sobre a infância passada no Bairro Industrial⁷⁴, sobre sua mãe parteira e rezadora, sobre a relação de amizade com outras mulheres e suas viagens com o Movimento das Marisqueiras de Sergipe. Gostaríamos, tal como ocorrera na conversa com Nice, que Gilza nos oferecesse os motivos e os temas que gostaria de abordar. E tal como acontecera com Nice, firmamos o acordo de que nem todas as palavras, histórias, situações rememoradas e compartilhadas com nós, missivistas, entrariam no filme.

⁷⁴ O Bairro Industrial fica localizado em Aracaju às margens do Rio Sergipe e é um dos primeiros bairros da capital sergipana. No início de sua formação, o Bairro Industrial (que já foi chamado de Chica Chaves) era ocupado pelas fábricas têxteis Sergipe Industrial e Confiança, e formado pela presença de seus trabalhadores. Daí o título de bairro operário. Antes, porém, já havia a presença de pescadores e marisqueiras que habitavam aquela região. Para compreender o surgimento do Bairro Industrial, a presença das fábricas e o nascimento de Aracaju, ler o livro *Os Corumbas*, de Amando Fontes.



Figura 22 – Cena conversa com Gilza

Reforçar esse entendimento, tornou-se crucial ao processo filmico, pois alimentava a relação de amizade e confiança entre nós. Era necessário ao filme que ele fosse cúmplice dos sujeitos envolvidos, que ele fosse capaz de mostrar os dois mundos em correspondência, de modo a cuidar desses mundos e protege-los.

3.6 Assistindo uma carta

Buscando fazer do endereçamento a força condutora do filme, o missivista torna-se carteiro. Antes, é necessário ao missivista montar a carta, rever as imagens produzidas para, na ilha de edição, praticar sua segunda grande função: a montagem. Como alguém que passa a limpo uma carta, fazendo dobras carinhosas na cama de papel onde estão deitadas as palavras, e as envolve na manta de destino, o missivista necessita alimentar sua postura discreta no fazer final da carta, antes dela alcançar seu destinatário. Trataremos desse assunto no próximo capítulo, ao falarmos da *montagem da primeira carta* (referente ao processo de edição das imagens produzidas com Nice e endereçadas à Gilza) e da *montagem de uma correspondência* (referente à montagem final do filme-carta). Por ora, falaremos sobre o processo de assistir a primeira carta.

No segundo dia de gravação, após filmarmos a ida ao mangue localizado atrás da casa de Gilza, preparamos os equipamentos para exibição da carta de Nice a Gilza. É fato que as personagens, ao longo dos onze meses que se passaram desde então, se encontraram diversas vezes em atividades do Movimento, e conversaram sobre os processos de filmagem. Ao fazer um filme-carta, como já dissemos, estamos fundando um espaço de encontro entre as personagens, de modo que é por meio dele que as palavras, gestos e imagens são agenciados, como se aquilo que é dito no filme só fosse possível ser dito pelo próprio filme : “Gilza, liguei mas você não atendeu, não se preocupe não, eu queria dar uma palavrinha com você, mas já que você não atendeu, você vai ver o que quis te dizer só quando Pedro levar o filme”⁷⁵.

Exibir a primeira carta enviada pela amiga surgiu também, como mais uma força para alimentar o papel duplo de Gilza. Sentada numa cadeira diante da projeção, Gilza recebe as imagens e falas destinadas a ela, ao passo que assistindo a carta, a destinatária se prepara para assumir seu papel de remetente. Trata-se, por assim dizer, do momento em que o destinatário é solicitado para que, em breve, assuma seu outro lugar na correspondência. Afastando-se de sua atitude implícita na primeira carta, enquanto destinatário, agora ele assumirá, por sua vez, o papel de remetente. Sua enunciação, agora, implicará em uma devolução.



Figura 23 – Cena Gilza assistindo o filme-carta de Nice

⁷⁵ Transcrição de áudio enviado por Nice à Gilza.

Já falamos sobre a presença, na carta, da defasagem epistolar, essa co-habitação de diferentes tempos da qual destinatário e remetente participam. Ao exibirmos a carta filmada à Gilza – onze meses depois de ser gravada – se estabeleceu, no momento da exibição, a coabitação desses diferentes tempos. O passado filmado se presentificava no momento da projeção, este, por sua vez, já antecipava o futuro da resposta: a continuidade do filme que logo surgiria.

3.7 Ir ao encontro dos encontros

A exibição da primeira carta de Nice à Gilza nos trouxe importantes reflexões. Isso porque o que estava em jogo no processo, nessa segunda etapa, era a possibilidade de criar um território ou espaço propriamente filmico, que permitisse o diálogo entre os mundos das personagens. Esses mundos distintos e complexos, que se encontram nas atividades do Movimento das Marisqueiras de Sergipe e que, a cada dia, se aproximam por suas semelhanças e diferenças. Assim como percorremos um caminho com Nice e a acompanhamos em suas relações com familiares, amigas e atividades comunitárias em Muculanduba, deveríamos percorrer um caminho em direção ao mundo de Gilza, olhando com olhos atentos às paisagens e histórias que a personagem decidisse mostrar à sua amiga. São dois mundos em correspondência, mas há importantes diferenças entre eles. Queremos chamar a atenção para as questões que envolvem os territórios dos dois mundos. A primeira etapa filmada com Nice tornou evidente as relações da personagem com a comunidade onde vive. Todas as ações, cenas e sequências filmadas se deram no povoado de Muculanduba, destacando-se a força agregadora e política de Nice na vida e da comunidade. Adentrar o mundo de Gilza trouxe ao filme novas situações, e o missivista precisou realizar novos movimentos, pois já caminhava em outro mundo.

No Robalo, povoado localizado na capital sergipana, próximo ao Rio Vaza-Barris, Gilza vive em um pequeno sítio, com poucos vizinhos ao redor. As casas localizadas na rua principal do povoado são afastadas umas das outras e algumas delas servem de veraneio. Sua casa, dividida em duas partes, abriga seu filho, sogra e netos que moram na casa da frente. Ela mora na casa dos fundos. Outra característica importante é que boa parte da história de Gilza – sua infância, a relação com familiares e com a mariscagem – ocorreu em outro espaço, o Bairro Industrial. Para apresentarmos a personagem e o seu mundo, era preciso que o filme se

deslocasse, que ele fosse ao Bairro Industrial, que ele permitisse à personagem levar o missivista até lá. Comprendemos que Gilza, diferentemente de Nice, tinha suas relações de amizades espalhadas em diferentes bairros e municípios e que, no dia-a-dia, levava uma vida solitária.

No decorrer das filmagens fomos percebendo que o papel que desempenhávamos enquanto missivistas teria que assumir outra dimensão. Percebemos que fazíamos parte desse grupo de amizades de Gilza que estava espalhado. Fazemos parte do grupo de amigos que moram em outros lugares. Se ao filmarmos Nice havíamos ficado em torno do seu mundo, no povoado, agora, com Gilza, partíamos para uma pequena viagem, para que ela nos apresentasse seus outros territórios.



Figura 24 – Cenas 1, 2 e 3: Gilza no Bairro Industrial / Cena 4: Gilza na casa de Dona Nilda

Muitas coisas foram vividas por Gilza no Bairro Industrial. Inclusive, situações traumáticas e de violência. Essas situações, só tomamos consciência delas no decorrer dos dias de filmagens, em conversas com a protagonista. Apesar do bairro ser um importante lugar na história da personagem, havia interdições que nos provocaram a pensar e repensar a ida ao bairro. Chegamos, com Gilza, a abandonar a ideia de revisitar as memórias no Bairro Industrial, partindo do acordo estabelecido de que o que interessava ao filme era aquilo que as personagens

gostariam de mostrar uma a outra. Entre idas e vindas, Gilza decidiu ir ao Bairro Industrial. Lá visitaríamos sua filha e filmaríamos cenas na beira do Rio Sergipe. A ida ao Bairro Industrial, assim, foi atravessada pela complexidade de sentimentos da personagem e a nós coube respeitar esses sentimentos, acompanhando-a sem questioná-la. O nosso objetivo estava diretamente atrelado à cumplicidade de uma amizade: estávamos ali não só filmando e pensando num filme-carta, mas nos tornando, a cada dia, cúmplices de Gilza e de suas histórias. Para nós, o filme só existiria se ele alimentasse, respeitasse e protegesse as relações de amizade entre as protagonistas, e entre elas e o missivista-cineasta.

A cada dia de filmagem em Muculanduba íamos nos aproximando mais e mais das pessoas com as quais Nice se relacionava, a ponto delas também se tornarem personagens, como foi o caso de Cristiane, Cleide, Ágata e Jeane. Com Gilza, porém, os encontros com outras pessoas ocorreram apenas durante o dia de filmagem em que fomos ao Bairro Industrial. Filmamos o encontro de Gilza com sua filha e família, com o presidente da associação de pescadores do bairro, e também com Nilda, amiga que mora no Robalo, e que visitamos no retorno à casa de Gilza. A relação com essas pessoas foi brevíssima, e não houve a possibilidade de reencontro. E essa brevidade se inscreveu no filme, com sua pulsação peculiar.

3.8 O encontro das personagens



Figura 25 – Cena 1: Crianças tomando banho de mangueira / Cena 2: Gilza e a família de Nice na praia / Cena 3: Família de Nice no trajeto à casa de Gilza

A cada dia de filmagem, percebíamos como o filme se fazia com base na reciprocidade das relações das quais ele partia e das novas que ele propiciava. A vida entrava no filme, e ele a elaborava para devolvê-la novamente aos que se viam agora em outra dimensão, filmados, atores em uma cena, remetentes e destinatários de uma carta. Filmadas, as marisqueiras se viam como outras. O filme-carta passava a se parecer com o mangue, esse berçário natural que

alimenta os que acabaram de nascer e são alimentados por eles. O filme que havíamos proposto fazer se inventava intrinsicamente ligado às disposições que nós, as personagens e as pessoas ao redor das personagens tinham em conviver durante aqueles dias de gravação.

A primeira etapa filmada com Nice permitiu à sua amiga Gilza ir à Muculanduba algumas vezes em companhia de nossa equipe. A outra situação, porém, não era possível, já que a equipe residia em Aracaju. No decorrer das filmagens expressamos diversas vezes que o processo de criação do filme deveria ser uma descoberta prazerosa, uma invenção das nossas relações de amizade. O filme-carta nasceria como um fruto da árvore da amizade; é ele que seria nossa grande riqueza.

Não tardou para que em diversos momentos surgissem ideias de que deveríamos terminar o filme com um encontro entre as pessoas participantes. Esse encontro, em nossa compressão, deveria ser agenciado pelo filme, isto é, era o processo do filme o principal impulsionador dessa ideia, e era o próprio filme que possibilitaria esse encontro. Planejamos aquilo que ainda não havia ocorrido no filme: a visita de Nice e sua família à casa de Gilza. Preparamos um churrasco com Gilza para receber os convidados e alugamos uma van em Muculanduba para trazer as pessoas até o Robalo. A van permitiu não só a vinda das outras personagens que surgiram na primeira etapa, como possibilitou a vinda de novas pessoas, que até então não conhecíamos. Era um momento, para todos nós, de celebração das novas amizades e do fortalecimento das amizades já existentes. As imagens captadas nesse dia evidenciam a coabitação existente entre o filme e a amizade. Elas funcionam também como as últimas palavras que se escreve em uma carta. Um rito de despedida, por um lado, mas também algo que prosseguirá. O filme se encerra (em seu transcorrer), mas o que ele propiciou continuará. Em meio ao banho de mar, o churrasco, a cerveja, o banho de lagoa, as brincadeiras das crianças, os risos, as conversas e o almoço, o processo do filme se encerra.

4. AS MONTAGENS DO FILME-CARTA MINHA AMIGA GILZA

“As pessoas tratam a imagem como uma coisa inanimada, sem uma vida própria, o que vem pra montagem é uma soma de vida e de energia de todo mundo que trabalhou no filme. Essa soma toda é que chega na montagem. (...)”

Cristina Amaral em entrevista concedida ao Festival de Cinema de Ouro Preto, 2017⁷⁶

Chegamos ao último capítulo desta dissertação, dedicado a discutir a escolha dos procedimentos que guiaram a montagem do filme-carta *Minha amiga Gilza*, tendo em vista os diferentes componentes do processo fílmico. Embora falemos de uma montagem final do filme-carta apresentado nesta dissertação, sabemos que ainda há possibilidades de mudanças que podem ocorrer a partir dos processos de finalização do filme ou a partir do retorno dado por pessoas próximas que terão contato com a obra antes dela ser exibida numa sala de cinema. Por ora, vamos destacar os caminhos que escolhemos para concretizar este filme guiado pelo jogo e pelo gesto do endereçamento, apontando as posturas e práticas do missivista em relação à montagem, no estabelecimento de condições para a escritura de um filme-carta ditado por um remetente.

A primeira montagem, ou a montagem da primeira carta, teve início após as gravações realizadas com Nice, em Muculanduba. Durante onze meses, nos dedicamos a montar as imagens endereçada à Gilza, buscando garantir uma abertura que permitisse à destinatária tornar-se também uma remetente, em resposta à carta que receberia. Essa montagem, de certa maneira, dedicou-se a percorrer a cronologia das gravações, pois estava interessada, naquele momento, em reconhecer o material filmado. Não havia preocupações sobre a duração da montagem, mas uma busca por entender os gestos de endereçamento realizados por Nice. Embora não houvesse uma carta com palavras escritas, nem uma voz *over* que materializasse tais palavras – oportunas como guias para um filme-carta – a nossa escolha por abandonar esses elementos ou ir ao encontro de outros, nos levou a tomar o material bruto como um conjunto de gestos de endereçamento (ainda soltos, por assim dizer, desprovidos de ordenação). Cabia ao missivista organizar esses gestos na primeira montagem, de modo a criar uma narrativa que

⁷⁶ Disponível em <<https://bitly.com/nzmq>>. Acesso no dia 3 de outubro de 2020.

demonstrasse os caminhos trilhados pela remetente. Essa narrativa deveria assumir suas aberturas e não se dar por encerrada, pois ela deveria convocar o destinatário à conversa. Ir em busca do filme era, por assim dizer, o próprio filme. Os caminhos trilhados para se chegara um lugar era o próprio lugar em movimento. As sequências do encontro entre as personagens durante os festejos de São Sebastião – como nas sequências da feitura bolo e dos parabéns cantados para Gilza – surgiram nessa primeira montagem como o ponto de partida do filme-carta. Elas sustentavam a relação de amizade entre as personagens e evidenciavam a força motriz do filme.

O missivista, mergulhado no mundo da remetente, deveria manter, na montagem, sua posição discreta e atenta, com o intuito de continuar sustentando o jogo da carta e do endereçamento estabelecido durante os registros iniciais. Embora tenha em mãos o poder do corte, das sequências, das cenas, do material bruto e da montagem, o missivista, nesse caso, nunca poderá se distanciar dos motivos que sustentam a obra filmica. Antes de ser um montador ou diretor de um filme, o missivista é um escritor que coloca sua escrita a serviço das fabulações da remetente. Na montagem, o missivista deveria retomar os desejos da remetente, assumi-los e torna-los evidentes, pois são eles seriam eles os guias que conduziriam. Este foi o critério principal que assumimos em nosso trabalho de montagem.

Se para o montador Eduardo Scorel a boa montagem “é aquela que é capaz de decifrar alguma coisa que está contida no material e que vem desde o momento em que o projeto é concebido”⁷⁷, para o missivista, ao assumir sua tarefa de montador, os materiais do filme-carta são, sobretudo, os gestos do endereçar, a disposição da remetente em fabular, mediada pela presença do outro, seu destinatário. Nada pode, na montagem, substituir ou tomar a importância desses gestos, visto que eles são essenciais ao filme que inventávamos. Era preciso que o missivista encontrasse esses elementos contidos no material bruto, sem se deixar levar por outros que pudessem surgir, externos ao material proveniente do método de criação escolhido pelo filme. Seja na função de cineasta, seja na de montador, o missivista, na descrição e modéstia que o definem, cuidará das condições para que as protagonistas do filme construam sua *mise-en-scène* com autonomia e liberdade. É somente nesse sentido que elas podem narrar algo de suas vidas, agora recriadas, reinventadas (ainda que minimamente) sob a forma de discretas fabulações.

⁷⁷ ASPAHAN, Pedro; TEIXEIRA, Oswaldo. *Eduardo Scorel e a montagem da história: entrevista*. Devires, Belo Horizonte, V. 4, N.2, p. 140 – 158, Jul/Dez 2007. p. 148.

4.1 A decupagem do material bruto e a montagem manual da primeira carta

Reunimos em um arquivo informações sobre as cenas filmadas, organizando-as em quatro grandes eixos: 1) sequências em que as personagens aparecem juntas; 2) sequências em que Nice aparece em sua relação com a comunidade e com outras personagens; 3) sequências em que Nice aparece endereçando diretamente imagens e falas a Gilza e 4) cenas de cobertura. Fizemos o mesmo procedimento com as faixas de áudio, sem desvinculá-las da cena. No material bruto, buscamos reconhecer pontos de ligação a partir da semelhança, da continuidade e do contraste entre as cenas. A semelhança entre cenas nos possibilitou fazer esse primeiro agrupamento segundo quatro eixos. No segundo momento, entrecruzamos as sequências para encontrar pontos de continuidade entre assuntos e falas, identificando aquilo que era rememorado ou narrado pelas personagens, e que se repetia como tema. Em seguida, elencamos os contrastes das cenas e assuntos, aquilo que no material bruto se apresentava como distinto ou autônomo em relação ao conjunto das sequências. Por não haver um roteiro do filme *Minha amiga Gilza*, precisávamos encontrar no material bruto os elementos que nos guiaríamos na estruturação da montagem. Antes, porém, de mergulharmos na linha do tempo do programa de edição, foi necessário um olhar cuidadoso para as imagens: olhar uma, duas, três vezes; olhar as imagens agrupadas umas às outras, olhá-las de maneira autônoma, isoladas, e mais: inventar possíveis ligações entre as cenas e sequências que, ao primeiro olhar, se mostravam soltas, sem ligação aparente.

Com duas cartolinas brancas coladas na parede e munidos de post-it nas cores amarela, verde e rosa, iniciamos o processo de montagem manual da primeira carta. Criada a linha do tempo da montagem, identificamos os post-it verdes como a linha das imagens e os post-it amarelos como a faixa de áudio, destinando os post-it rosas para cartelas, o nome do filme e as informações adicionais. Esse processo manual nos permitiu operar com as imagens como um jogo, algo como um quebra cabeça que manejávamos procurando encaixes, afinidades, combinações. Orientados pela decupagem e atentos aos pontos de ligação das sequências, testávamos possíveis trilhas de montagem, inspirados pelo movimento da maré no mangue, ora entrando, ora saindo do material bruto, na expectativa de encontrar uma linha narrativa para o filme.

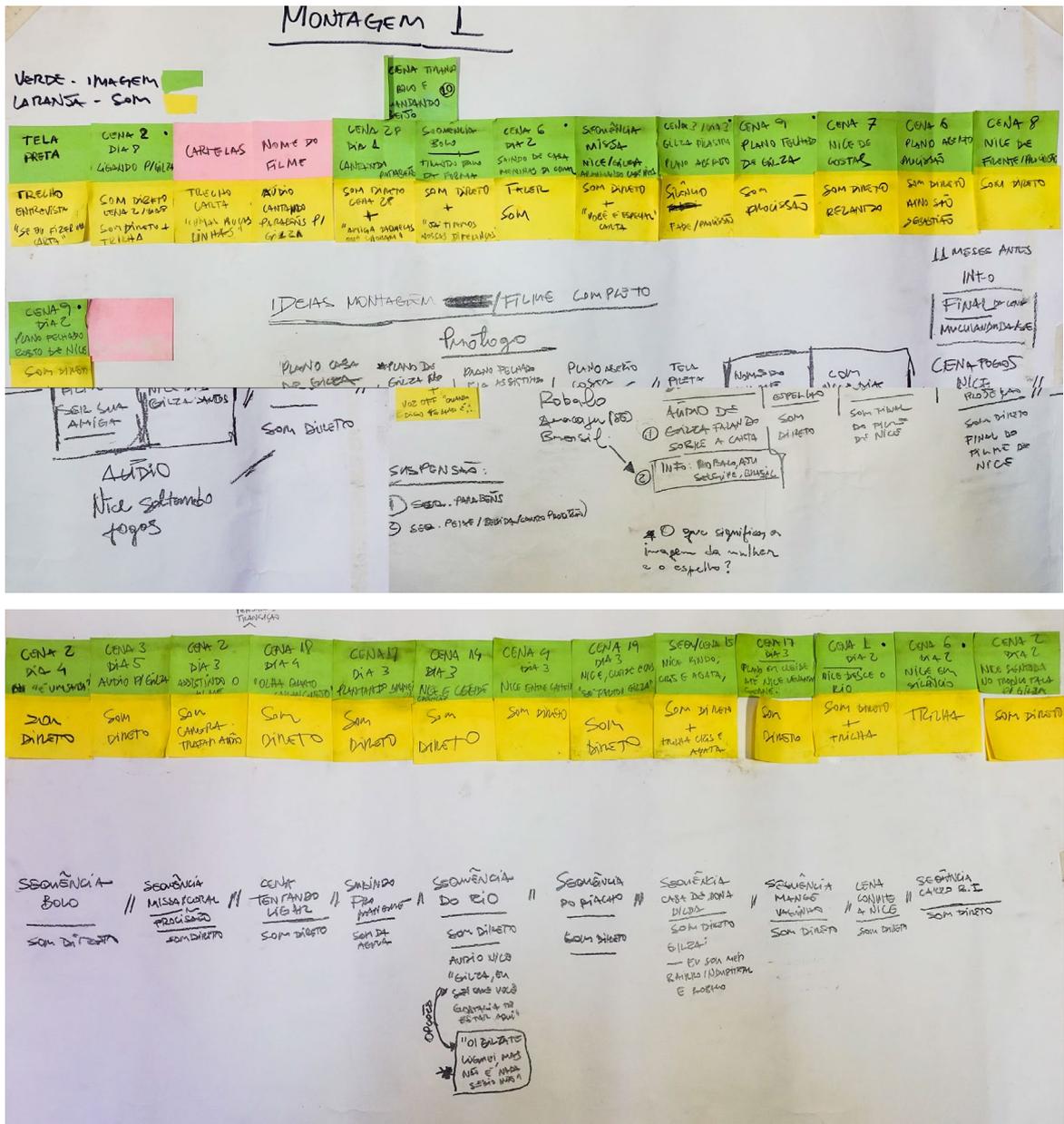


Figura 26 – Imagens da montagem manual do filme-carta Minha amiga Gilza

Apesar de defendermos que para a realização do filme *Minha amiga Gilza* não seriam necessárias nem escrita de uma carta nem a narração em voz *over*, ainda assim pedimos à Nice que escrevesse uma carta à Gilza e filmamos, no último dia de gravação, a leitura feita pela remetente. A desconfiança de que esses dois elementos não funcionariam no nosso filme era grande, embora desejássemos tê-los em mãos para comprovar ou contradizer na montagem essa nossa suspeita. O grande problema desses elementos – comentados no capítulo anterior – é a desarmonia entre a palavra escrita/lida e a palavra falada. A narração *over* demandava da personagem uma desenvoltura no que concerne à entonação, pronúncia, sentimentos impressos

na voz, silêncios e pausas. Como discutimos anteriormente, o recurso à presença e/ou à leitura da carta – em cena ou fora de quadro – tem sido um dos traços mais presente nas diferentes manifestações do filme-carta. Desde o início, resistimos a nos servir deste recurso. Para nós, a escritura do filme-carta deveria se dar muito mais pelo gesto do endereçamento e pelas fabulações construídas pelas protagonistas, que se alternariam nos papéis de remetente e destinatário. A montagem manual levada ao programa de edição evidenciou que as narrações *over* da carta inseridas ao longo das sequências brotavam como redundâncias, encobrando, muitas vezes, as singularidades das cenas. Víamos que os movimentos de endereçamento já estavam nas próprias cenas, imanentes a elas.

Alguns testes com inserções de músicas e trilhas sonoras também foram realizados. Assim como os elementos anteriores, a música e a trilha sonora surgiam na montagem como elementos desconectados das descobertas trazidas pelas cenas filmadas. Elas funcionavam como elementos superpostos, redundantes, e até mesmo promoviam desvios nos efeitos de sentido que as cenas traziam inicialmente. Sequências que traziam um devir reflexivo das personagens, quando associadas às trilhas sonoras, tornavam-se emotivas, numa intensidade desproporcional àquelas presentes nas cenas. Assumimos, portanto, que o filme estava no material bruto e estritamente nele, e era preciso busca-lo, ir ao seu encontro, compreendê-lo como um marisco interno ao mangue do material bruto. Era necessário enfiar as mãos no mangue, tateá-lo na investigação dos dedos, sentir a presença do marisco mesmo sem enxergá-lo, cavar com cuidado seus arredores assumindo o risco do corte, certo, porém, de encontrá-lo em algum momento da mariscagem cinematográfica.

4.2 A montagem da primeira carta

Testados os elementos externos ao filme, mergulhamos no programa de edição, guiados pelo arquivo de decupagem e pela montagem manual. Estávamos preocupados, na montagem da primeira carta, em estabelecer dois efeitos: 1) a relação de amizade entre as personagens; 2) o gesto do endereçamento da remetente. Para estabelecer o primeiro efeito, criamos, nas sequências iniciais da montagem, um cruzamento entre os festejos de São Sebastião e a relação de amizade das personagens, por ocasião do aniversário de Gilza. Era, por assim dizer, a comemoração de duas datas especiais para Nice: o aniversário da amiga e a celebração do padroeiro do povoado. Com a montagem, ações ligadas ao rito de São Sebastião (soltar fogos,

produção de bolos, etc.) realizadas por Nice, confundiam-se na relação com a amiga, de modo que os ritos, por assim dizer, eram também dedicados à Gilza.

Na montagem da primeira carta, o filme se inicia com Nice soltando fogos, numa espécie de cena-prólogo para, em seguida, surgir, em tela preta, o nome do filme e das personagens acompanhados de um coro que canta parabéns. A imagem abre com Nice abraçando Gilza, enquanto segura um microfone e canta as felicitações. Embora não vejamos na cena outras pessoas além das personagens (aparece um homem com roupa branca no canto esquerdo da cena), percebemos, pelo fora-de-campo e pelo som, que se trata de um lugar com um grupo de pessoas presentes. Ao fundo da cena, na parede à esquerda do quadro, um mural de papel madeira abriga alguns lembretes; à direita, as palavras “boas festas!”, escritas em itálico, compõem a ação da cena.



Figura 27 – Sequência 1 da primeira montagem do filme-carta

A segunda sequência – a da feitura dos bolos – foi disposta na montagem a partir do mesmo entrecruzamento dos ritos da festa do padroeiro com a relação de amizade das personagens. Os bolos são feitos para serem ofertados, à noite, aos celebradores e padres. Nice, Gilza e Cleide estão na cozinha preparando a massa do bolo enquanto brincam e conversam sobre coisas cotidianas. Logo no início da sequência, Nice afirma, em diálogo com as personagens, que aquele dia é aniversário de Gilza. Essa cena estabelece uma associação direta: os bolos que estão sendo feitos são para o aniversário de Gilza, sobretudo porque a sequência anterior não revela o universo da missa.



Figura 28 – Sequência 2 da primeira montagem do filme-carta / fazendo os bolos

Essas duas sequências – que surgem logo após o título do filme, estabelece, já nos primeiros minutos, a relação de amizade entre as personagens e, de certa maneira, apresenta índices que comporão endereçamento. As sequências seguintes apresentarão o universo de Nice e criarão condições para que personagem assuma sua função de remetente. Desse modo, os três planos de cobertura da casa de Nice fazem a passagem para seu universo, agora tomado pelas atividades dos festejos de São Sebastião.

A terceira sequência inicia-se com o plano da casa de Nice à noite. Na varanda, cinco meninas esperam a personagem apagar as luzes e fechar o portão da casa. Ao cruzar o quadro, Nice é acompanhada pelas meninas, que caminham saindo do quadro à esquerda. A cena se alonga por alguns segundos, enquanto ouvimos o som de um carro tocar ao fundo. Outra cena de Nice soltando fogos – agora à noite, e num lugar fechado – cria a transição da locação externa (porta de casa) para locação interna (a escola e a missa). As cenas prosseguem, apresentando a personagem, que canta e coordena o coral, composto pelas meninas e outros jovens.

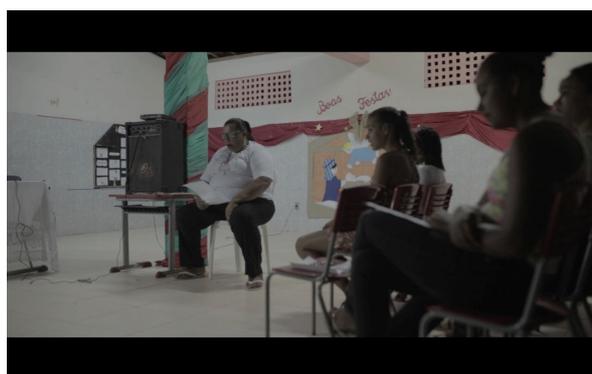
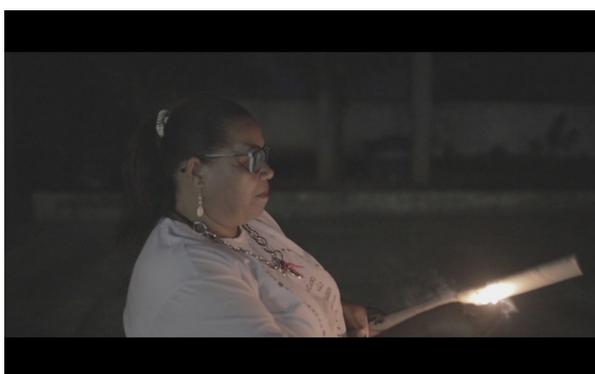




Figura 29 – Sequência 3 da primeira montagem do filme-carta / Ensaio do coral e missa

Em uma das cenas, Gilza aparece sentada ao fundo da sala, acompanhando os cantos do coral. A sequência se encerra revelando as pessoas que participam da missa e prossegue com Gilza no foco da cena, empilhando cadeiras ao lado de outras mulheres e crianças, que ora e outra, param o que estão fazendo, para abraçar Gilza, revelando o cenário da cena inicial do filme, em que as personagens se abraçam e cantam parabéns.



Figura 30 – Final da missa e abraço em Gilza

O *fade-out* encerra a sequência e demarca a passagem temporal para o dia seguinte. Abre-se a cena com um plano aberto de Gilza abraçada a uma pilastra de madeira na varanda da casa de Nice. Ouvimos passos e vozes de pessoas rezando, intercalados por um badalar de sino em destaque secundário. O plano médio nos aproxima da personagem, que com o olhar, acompanha algo que está fora de campo. Essa cena liga-se à seguinte, que apresenta Nice de costas, caminhando com outras pessoas da comunidade. Um plano aberto do alto de um morro mostra a procissão, as pessoas que dela participam, o carro de som, a estrada, o andor e algumas casas de Muculanduba. Essa sequência, na montagem da primeira carta, constrói a narrativa de que Gilza ficou em casa enquanto Nice acompanhou a procissão.



Figura 31 – Sequência 4 Nice vai à procissão, Gilza fica em casa

A sequência de número cinco em que Gilza e Nice aparecem comendo peixe e bebendo cerveja na companhia de Cristiane e Cleide – que estão no fora de campo – foi filmada no penúltimo dia de gravação em Muculaduba, e refere-se ao segundo encontro das personagens agenciado pelo filme. Filmamos o momento do almoço das personagens e realizamos cenas das personagens caminhando na Ladeira do Cabelo⁷⁸. As cenas do almoço, na montagem da primeira carta, seguiram o fio narrativo de que após retornar da procissão, as amigas se reencontrariam na casa de Nice para comer e beber. A sequência se encerra com Nice narrando como foi a procissão e cantando o hino de São Sebastião ao lado de Gilza, que tece comentários e sorri.

⁷⁸ A Ladeira do Cabelo fica localizada em Muculanduba e possui esse nome porque é uma ladeira íngreme na qual muitos moradores já sofreram pequenos acidentes, ralando partes do corpo ou da cabeça, deixando cabelos na estrada. A cena a que nos referimos aparece duas vezes no filme: quando Gilza e Nice caminham juntas, e quando Nice aparece sozinha, indo em direção ao mangue.



Figura 32 – Sequência 5 Gilza e Nice almoçando

Estabelecida a relação de amizade e a apresentação das personagens na montagem, vem a longa sequência do mangue, em que Nice aparece na companhia de Cristiane, Ágata, Jeane, Cleide, e sem a presença de Gilza. O primeiro plano da sequência, após a transição realizada pela cena de Nice descendo a Ladeira do Cabelo, é um plano aberto no qual Nice, Cleide e Cristiane estão sentadas num banco de areia com os pés dentro d'água, lavando algo e colocando num balde. No fora de campo, escutamos as crianças conversando, até que Jeane, nadando, adentra o quadro, passando pela frente das mulheres. A escolha desta cena para a abertura da sequência foi guiada pela nossa vontade de singularizar os universos das mulheres marisqueiras, mostradas na diversidade das outras relações que mantêm com o mangue, sem

nos concentrarmos exclusivamente em mostrar as relações de trabalho. Nosso desejo era o de percorrer o mangue por entre as gaiteiras, acompanhando de perto os movimentos das personagens. Essas imagens dão a ver outras camadas das experiências que as mulheres marisqueiras estabelecem com o mangue, coletivas ou individuais, e para além da atividade do trabalho.



Figura 33 – Sequência 6 Mangue Íntimo

A sequência do riacho assumiu, na montagem, a posição de sequência final. Não é à toa que ela ocupa o ponto que encerra a primeira carta, pois ela traz a cena em que Nice fala diretamente à amiga. As cenas que antecedem essa fala endereçada – cena da personagem descendo o pequeno barranco e a cena de Nice sentada em silêncio – surgem na montagem como

um respiro reflexivo da personagem, um momento de preparação para algo que está por acontecer. Sentada em um tronco de madeira, Nice nos conta sobre sua relação com aquele riacho. Seu duplo ato – de narrar e enxaguar o vestido – permite que a sua destinatária (Gilza) se aproxime do passado partilhado entre elas, e abre espaço, sutilmente, para a manifestação da subjetividade de uma e outra (como o filme dará a ver em seu prosseguimento).

Após essa menção ao passado, Nice explicita o gesto de endereçamento. Três passagens de sua fala são fundamentais para as nossas preocupações na dissertação: 1) quando Nice compartilha suas memórias e, ao fazer isso, apresenta outras camadas de sentido na relação com aquele lugar; 2) ao revelar que a cena está sendo gravada para uma grande amiga; 3) ao final, ao lançar a água para o alto e afirmar à amiga que “isso aqui é seu... é meu e é seu”.

Ao revelar o objetivo da cena, Nice, na verdade, evidencia que todo o filme é dedicado à amiga, como se dissesse: *veja, tudo isso que filmamos é para você*. A terceira passagem – da água lançada para cima – possui também uma força que ultrapassa o sentido das palavras. Não são apenas as águas do riacho que pertencem às duas, mas todo um conjunto de experiências e memórias partilhadas pelas duas amigas, e nas quais se entrelaçam muitas dimensões – individuais e coletivas – e que incluem não apenas o universo do trabalho, mas a amizade, a relação com o sagrado, os espaços de sociabilidade e de festa.

A cena final com o plano fechado de Nice deitada na água e apoiada no tronco de madeira cria uma retomada e um relançamento. No início da cena, Nice assume uma postura reflexiva, como se retomasse tudo aquilo que foi filmado. As lembranças lhe surgem como momentos engraçados, daí o fato de sua risada se espalhar pela cena. Sorrindo, ela prepara-se para lançar a mensagem ao seu destino. Essa cena pode ser relacionada àquele momento em que, encerrada a escrita de uma carta, o remetente permite-se planar sobre os assuntos que ele abordou para, em seguida, despedir-se da carta, já desprendida de si, pronta a ser encaminhada ao seu destinatário. O que fica com o remetente é a expectativa de quando e como a carta será recebida pelo destinatário. Esta cena, portanto, encerra a montagem da primeira parte do filme, à maneira de uma remessa, de um gesto destinado ao outro. E quando, na segunda parte do filme, este outro, por sua vez, assumir o lugar de remetente, vai se tratar menos de uma resposta (no sentido estrito), do que uma nova dobra nesse mundo partilhado pelas amigas, e que o filme vem reconfigurar, dispondo uma e outra em novos lugares, transformadas, alteradas.



Figura 34 – Sequência final Nice no riacho endereça o filme à amiga

4.3 A montagem final ou: montando uma correspondência

Retornamos à ilha de edição em janeiro de 2020 após as gravações da etapa *De Gilza para Nice* realizadas em dezembro do ano anterior. Encerrada a produção de imagens, tínhamos em mãos um conjunto de elementos que nos levariam à montagem final do filme. Antes, porém, era necessário que repetíssemos o processo de decupagem, agora com o material bruto produzido com Gilza. Tanto a decupagem quanto a seleção de cenas apontavam outros enredamentos para a montagem dessa segunda etapa. Diferente da primeira, em que Nice é o sujeito da enunciação e a montagem vem amplificar o gesto de endereçamento realizado por ela, a montagem da segunda etapa buscou sustentar o diálogo e a correspondência entre os mundos das duas, sem se restringir a uma resposta literal à carta recebida. Essa montagem, por assim dizer, deveria alcançar a correspondência entre os mundos das personagens e suas relações, a partir de semelhanças e diferenças. O que desejávamos nessa segunda etapa era estabelecer a relação entre as personagens – remetente e destinatário – como resultante do jogo do endereçamento. Em outras palavras, o filme não seria simplesmente a junção de dois filmes-carta ou a junção de duas cartas: ele seria o lugar e o processo mesmo do encontro entre Nice e Gilza, a correspondência realizada filmicamente.

Assim, buscamos com a montagem da segunda etapa – *De Gilza para Nice* – alcançar duas coisas: 1) fazer da personagem uma narradora; 2) fazer com que sua aparição surgisse em relação o mundo da remetente. Para isso, apostávamos que a cena em que Gilza aparece de costas em plano aberto assistindo o filme-carta de Nice seria o marcador, no processo de montagem, para a correspondência entre os dois mundos (e não apenas a resposta à carta enviada por Nice). Como mostramos anteriormente, boa parte dos filmes-carta dão a ver o gesto do endereçamento lançado pelo remetente, mas em geral a resposta ou devolução do destinatário não costuma compor tais filmes. O que o destinatário responde ou aparecerá como um segundo filme, ou ficará a cargo das invenções e suposições dos espectadores após assistirem o filme-carta. Em nosso projeto original, queríamos, desde o início, que o espectador também tivesse a chance de conhecer aquele a quem o filme se destina, vindo a adentrar – pelo menos um pouco – o seu mundo (subjetivo e social).

Após realizarmos alguns ensaios de montagem da segunda etapa, mergulhamos nas entrevistas com Nice e Gilza. Até então não havíamos trabalhado com elas. Fizemos uma decupagem das entrevistas motivados por três eixos: 1) as falas em que as personagens comentam sobre a amizade entre elas. 2) as falas em que Nice e Gilza falam de si mesmas, de seu passado e de suas memórias de infância. 3) falas em que as personagens dizem o que esperam do filme-carta ou do que querem mostrar nele. A ideia era encontrar elementos que nos permitissem vincular as duas etapas de produção do filme.

A passagem da conversa filmada, em que Nice narra o dia em que passou seu aniversário na casa de Gilza, liga-se à sequência dos parabéns de Gilza e à homenagem feita por Nice durante a missa. A fala de Nice explicando as diferenças entre a carta, o áudio e a mensagem de texto traz ao filme uma segunda camada, mais complexa, pois distingue esses meios de comunicação no interior de um filme que se propõe a ser guiado pelo gesto epistolar. Na conversa filmada com Gilza, a passagem em que ela narra o parto que ajudou a realizar ainda quando era jovem, liga-se à cena em que Gilza aparece segurando uma criança e brincando com ela. A passagem em que Gilza conta sobre como conheceu Nice e o motivo que as fizeram se unir, liga-se às sequências em que as duas aparecem juntas. As idas à casa de Nice agenciadas pelo filme também se tornaram, para Gilza, memórias comentadas na conversa. Feita a decupagem das conversas, nos dedicamos à montagem da correspondência. Era necessário encarar todo o material bruto – inclusive a montagem da primeira carta – como potencialmente aberto a um processo de combinação e agrupamento de cenas e sequências. Trouxemos ainda ao material, áudios de WhatsApp trocados entre as protagonistas ao final do último dia de

gravação e entre o missivista e as personagens durante as comemorações de fim de ano.

Escolhemos por iniciar o filme com a cena em que Nice fica de ponta de pé no rio, junto com Cristiane, Ágata e Cleide. Em tela preta, nos primeiros segundos, ouvindo as risadas das mulheres, enquanto aparece o nome da comunidade, município e estado. A escolha por começar o filme com essa cena ocorreu porque ela, segundo nossa compreensão, reúne certos índices presentes ao longo filme: o íntimo, a brincadeira, a singularidade da personagem, a indisciplina, a liberdade dos corpos filmados e o desejo permanente da câmera em acompanhar as personagens.



Figura 35 – Sequência de abertura da montagem da primeira carta

Boa parte da montagem da primeira carta permaneceu na montagem final, embora duas mudanças importantes tenham surgido. A primeira delas: retiramos da primeira carta todas as sequências em que as personagens aparecem juntas. Ao apresentar o mundo da remetente e estabelecer o gesto do endereçamento, queríamos, nessa primeira parte, trazer a presença da destinatária – que dá título ao filme – a partir de seus vestígios, sejam eles apresentados pelas lembranças da remetente, pelas palavras endereçadas por ela, comentários sobre a amiga ou a partir da breve e única aparição de Gilza – nessa primeira parte – sentada no canto da sala durante a missa. Buscávamos estabelecer, pelos gestos da remetente, a relação de amizade entre

as personagens, antes mesmo que a destinatária surgisse. A segunda mudança refere-se à inclusão de certas passagens da conversa com Nice. Na segunda sequência do filme, trazemos a fala de Nice em que ela explica as diferenças entre o áudio, a mensagem de texto e a carta. Na passagem, Nice dá o exemplo de como seria escrever uma carta para Gilza, contando sobre os três dias de festas (referindo-se aos festejos do padroeiro). Essa escolha nos levou a crer que ali se estabelecia discretamente o objetivo do filme, ao passo que se criava uma dobra para ele. A personagem, ao distinguir as diferentes formas de comunicação, faz uma defesa da carta em um filme que se propõe a assumi-la como gesto cinematográfico, ao passo que também utiliza o áudio como elemento do filme. As sequências seguintes apresentam os acontecimentos dos três dias de festas, estabelecendo o início do ato de endereçamento. A segunda passagem da conversa surge na montagem quando se encerram as atividades de São Sebastião. Ao final da procissão, Nice retorna à sua casa e liga para Gilza. Balbucia algo como “vamos lá Gilza, é a quarta vez”, ao levar o celular à orelha. É possível ouvir uma música mixada aos toques da chamada, até que a voz *off* de Nice adentra a cena falando sobre Gilza, e há um corte para o plano da conversa. Nice encerra essa cena emocionada, numa declaração de amor à amiga.



Figura 36 – Sequência Nice telefona para Gilza e se declara à amiga

Na sequência do mangue, com a montagem final, inserimos uma voz *over* de Nice na cena em que ela está boiando de braços abertos no rio. Esse áudio faz parte de uma passagem da conversa em que Nice ensaia o que dirá a Gilza durante as gravações no riacho: *isso aqui é a nossa realidade, isso aqui é o que gosto... o que eu amo fazer e eu sei que você também gostaria de estar aqui*. Alguns cortes foram feitos na sequência do mangue no intuito de enxugar as cenas, mas nada que trouxesse grandes mudanças à montagem da sequência na primeira carta.

Na cena em que Gilza, de costas, assiste o filme-carta projetado na parede, surge, na montagem final, a aparição do nome da comunidade do Robalo e o município. Essa informação,

além de indicar o outro território onde o filme se desenvolverá a partir daí, surge como um índice discreto da carta, indicando que houve um deslocamento fundamental ao filme. No decorrer da etapa *De Gilza para Nice*, diferentes índices assumem suas posições para sugerir o processo filmico em curso. Seguimos com a sequência em que Gilza caminha em direção ao mangue localizado no fundo de sua casa. Essa sequência, tomada pelo som do vento e do balanço das folhas, apresenta a destinatária com um ar contemplativo. Esse sentimento permanece até a personagem entrar no mangue para catar mariscos. O neto de Gilza, Vaguinho, entra em cena, a convite de sua avó, e os dois passam a mariscar. A cena no mangue se alonga até a voz *over* de Gilza adentrar à montagem do filme. Suas primeiras palavras são direcionadas à Nice e parecem retribuir o convite feito pela remetente na cena em que Nice está boiando nas águas do rio Farnaval. O silêncio durante o trajeto até o mangue surge como uma preparação da destinatária para entrar em cena como protagonista, autonomamente. É a partir desse silêncio que Gilza retoma aquilo que viu no filme-carta que lhe fora oferecido, e ensaia suas próprias palavras.





Figura 37 – Sequência Gilza vai ao mangue ao fundo de sua casa na companhia de seu neto

Gilza inicia sua fala com uma saudação à remetente. Explica a Nice que veio ao mangue acompanhada de seu neto, e que o mangue localizado no fundo de sua casa, pode ser – tal como o riacho de Muculanduba – chamado de seu. O mangue – o mesmo e um outro – faz sua reaparição no filme, testemunho da potência íntima. Agora, ele é extensão da casa de Gilza. Um fato, porém, nos ocorreu durante as gravações com Gilza. Durante o período em que montávamos a primeira carta em 2019, ocorreu no litoral brasileiro o vazamento de óleo que falamos no primeiro capítulo. Essa situação trouxe impactos avassaladores para a vida de marisqueiras e pescadores, de modo que, quando retornamos ao Robalo, era constante as discussões sobre o crime ambiental. Era preciso indicar essa situação de alguma maneira no filme – pensávamos. Tínhamos a preocupação de que a aparição desse tema deveria ser – de algum modo – incluída nos gestos de endereçamento, de maneira intrínseca. O desafio era fazer com que essa informação aparecesse no filme, pois estreitamente vinculada à vida das marisqueiras, mas sem reduzi-la a uma situação esquemática. Não queríamos perder de vista a singularização da personagem.

Após apresentar a casa de Gilza, o filme segue com uma sequência do carro. A primeira cena revela uma estrada de chão batido com algumas casas rodeadas de árvores e coqueiros. Ouvimos, no fora de campo, a conversa entre Gilza e a equipe. Gilza refere-se à Nice e Cristiane, e narra a confraternização de fim de ano do Movimento das Marisqueiras. Duas perguntas feitas pela equipe surgem como indicações do filme. Ao falar que Cristiane estava presente no encontro, Gladson pergunta à Gilza: “Cristiane tá com barrigão, né? Tá com quantos meses?” A gravidez de Cristiane se deu durante as duas etapas de gravação. A conversa no carro nos sugeriu, na montagem, que estávamos diante daquele intervalo que é próprio do regime epistolar: o tempo passara, e a carta chegara ao seu destino. A segunda pergunta, também realizada por Gladson, é dirigida a Gilza. Ele pergunta se elas, no encontro,

comentaram sobre o filme. Gilza, de maneira engraçada, fala da empolgação de Nice com o trabalho.

A sequência do carro poderia ter uma duração menor, mas esse deslocamento era importante para o filme. O demorado trajeto de carro permite ao filme tornar evidente o percurso realizado por Gilza, mas não só isso: permite também ao espectador percorrer o espaço que se interpõe entre a casa da personagem e as suas memórias de infância. O percurso atravessa a cidade de Aracaju da zona sul à zona norte. Na montagem, cenas da estrada, ruas e avenidas, intercalam-se às cenas de Gilza com seu neto. Na altura da Avenida Beira-mar, que beira o rio Sergipe, aparece a placa que sinaliza o caminho para a Orlinha do Bairro Industrial. Quando o carro faz uma curva, ouvimos uma notícia da CBN a respeito do derramamento de óleo e das políticas estaduais voltadas para a sua contenção. A câmera vira-se para o rio Sergipe, que está à esquerda. No fundo, vemos as primeiras imagens do Bairro Industrial.



Figura 38 – Sequência Gilza indo ao Bairro Industrial de carro

Embora tenhamos defendido a não utilização de elementos externos ao processo do filme, incluímos o áudio da CBN na sequência do carro. Durante a montagem, essa inserção nos surgiu como uma solução discreta para tornar evidente no filme a intromissão do real nas vidas das marisqueiras, mas sem correr o risco de perder sua singularidade (aprisionando-as,

uma vez, ao mundo do trabalho). A solução que encontramos foi a seguinte: o crime ambiental é anunciado por uma notícia de rádio, criando a situação de que estávamos ouvindo a informação pelo som do carro. Com a transmissão encerrada, fizemos uma segunda inserção, agora com o comentário de Gilza sobre as consequências do crime ambiental, dando a ver, pela narrativa, que o comentário também surge dentro do carro no trajeto ao Bairro Industrial. Ainda na mesma sequência, após o comentário de Gilza, revela-se que Vaguinho, seu neto, também a acompanha no percurso. Em seguida, volta a cena do trajeto do carro, agora com o Aracaju Park Shopping em primeiro plano. Gilza balbucia: “mas é grande”. Essa cena tem um importante valor para os moradores de Aracaju e, especialmente, para aqueles do Bairro Industrial. O shopping foi erguido em frente ao rio Sergipe, em meio a muitas polêmicas, e demarca uma das entradas para o bairro. Na cena, o shopping aparece à esquerda do quadro, enquanto vemos parte do mangue à direita.

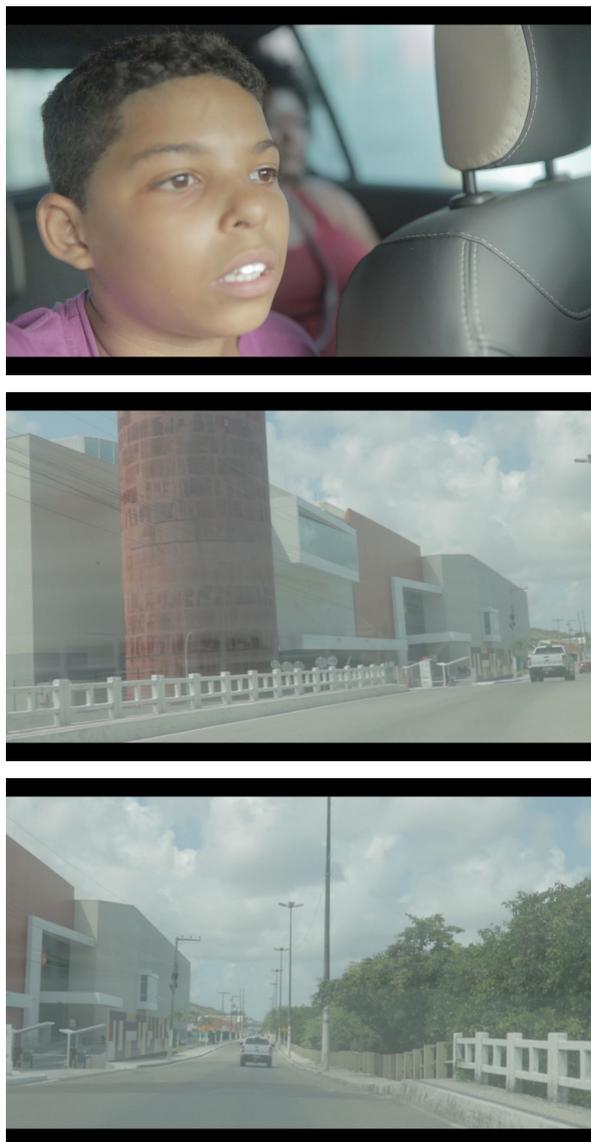


Figura 39 – Sequência a aparição do shopping e o mangue

A sequência no Bairro Industrial comparece na montagem a partir de três movimentos: 1) as cenas mostram o bairro atualmente, as águas do rio Sergipe, a ponte Aracaju-Barra, o barco como um vestígio da pesca que ainda se pratica, precariamente. 2) A voz *off* de Gilza e a cena em que ela e seu neto caminham em direção à margem do rio e se agacham para molhar as mãos trazem indícios do Bairro Industrial do passado, aquele de sua infância. 3) A cena em que Gilza conversa com o presidente da associação de pescadores do bairro sobre as ações de indenização a respeito do derramamento do óleo. A montagem buscou apresentar as diferentes camadas de relação da personagem com o lugar onde nasceu. O que se exhibe é a relação com o

bairro a partir das memórias da infância, a relação que se dá no presente a partir de um certo distanciamento (vide o percurso de carro e a cena em que Gilza e Vaguinho olham para o bairro de costas para o quadro) e a relação política com o bairro em torno do trabalho com a mariscagem.



Figura 40 – Sequência de Gilza no Bairro Industrial

A personagem Gilza chega à casa de sua filha. Elas se abraçam, encostando seus rostos, enquanto sorriem. A neta de Gilza aparece no quadro e abraça a avó. Gilza apresenta seus familiares e senta-se ao lado da sogra de sua filha. Sentada no sofá, pensativa, ela diz: *essa aqui é minha família*. Em outra cena, encostadas numa árvore plantada na varanda da casa, Gilza, sua filha e a sogra de sua filha conversam sobre a árvore. Em determinado momento a

personagem cheira a flor da árvore e oferece à filha para que também cheire. Na cena seguinte, vemos a filha oferecendo um copo com água à Gilza. Enquanto bebe, a filha comenta sobre o cabelo da mãe e tece elogios, comparando-a a cantora Negra Li.



Figura 41 – Sequência de Gilza na casa da filha

A montagem nos apresenta uma primeira aparição da conversa com Gilza. Emocionada, ela descreve o contexto em que a relação com Nice nasceu. Embora não entre em detalhes, fica evidente em sua fala as situações de violência vividas por Gilza e Nice. Ao final da fala, Gilza assume uma declaração de amizade, elevando Nice à condição de uma pessoa que sempre tem uma palavra amiga para dar. É aí que a montagem final tratou de reposicionar – em relação à montagem da primeira carta – as sequências em que Nice e Gilza aparecem juntas na casa de Nice. Ao dar uma nova posição a essas sequências, os encontros das personagens como que

passaram a fazer parte camada das memórias de Gilza, isto é, na montagem elas surgem como lembranças da destinatária dos momentos vividos com a remetente. As cenas de Gilza encostadas na varanda da casa de Nice – que na primeira montagem criaram a linha narrativa de que Gilza ficara em casa enquanto Nice participava da procissão – aparecem como cenas de transição para um retorno ao presente da destinatária. A voz *over* da conversa com Gilza antecipa nas duas cenas esse retorno, quando se fala do parto que Gilza ajudara a realizar. De uma maneira engraçada, Gilza conta os detalhes do parto e termina sua fala comentando o diálogo que tivera com a mãe, na época, assim que chegou em casa. Na conversa, Gilza afirma à mãe que embora tenha ajudado no parto, não queria ser parteira.

Na cena seguinte, Gilza aparece segurando uma bebê, e a sua primeira fala – “E não é?” – parece responder – com ironia – à cena anterior, dando a ver uma situação paradoxal: aquela que até pouco tempo narrou o parto que ajudou a fazer e afirmou que não faria de novo, agora, na cena seguinte, segura uma criança recém-nascida. Na mesma sequência, agora em plano aberto, vemos Gilza segurando a bebê à direita do quadro, a mãe da criança sentada à esquerda; ao centro da cena no interior da casa, uma senhora pega cervejas na geladeira e em primeiro plano com desfoque, três copos vazios estão sobre a mesa. No momento em que a senhora se aproxima trazendo as cervejas, a cena corta para o plano de Gilza, agora sem a criança, segurando um dos copos com cerveja e conversando com as duas mulheres. Elas comentam que Gilza possui um pé lá (no Bairro Industrial) e outro cá (no Robalo), o que a personagem confirma.



Figura 42 – Sequência Lembranças de Gilza / Parto / Casa de Dona Nilda

As imagens da casa de Gilza fazem a passagem para a noite. De frente para o pôr do sol e de costas para a câmera, vemos a silhueta de Gilza, à direita do quadro. A voz *over* da personagem adentra a cena, relembrando seu aniversário. Não sabemos ao certo a qual

aniversário Gilza se refere. A cena termina em *fade-out*, enquanto em *fade-in* – ainda em tela preta – ouvimos pessoas cantando parabéns. O que vemos, ao abrir a cena, são as duas amigas abraçadas cantando parabéns à Gilza.

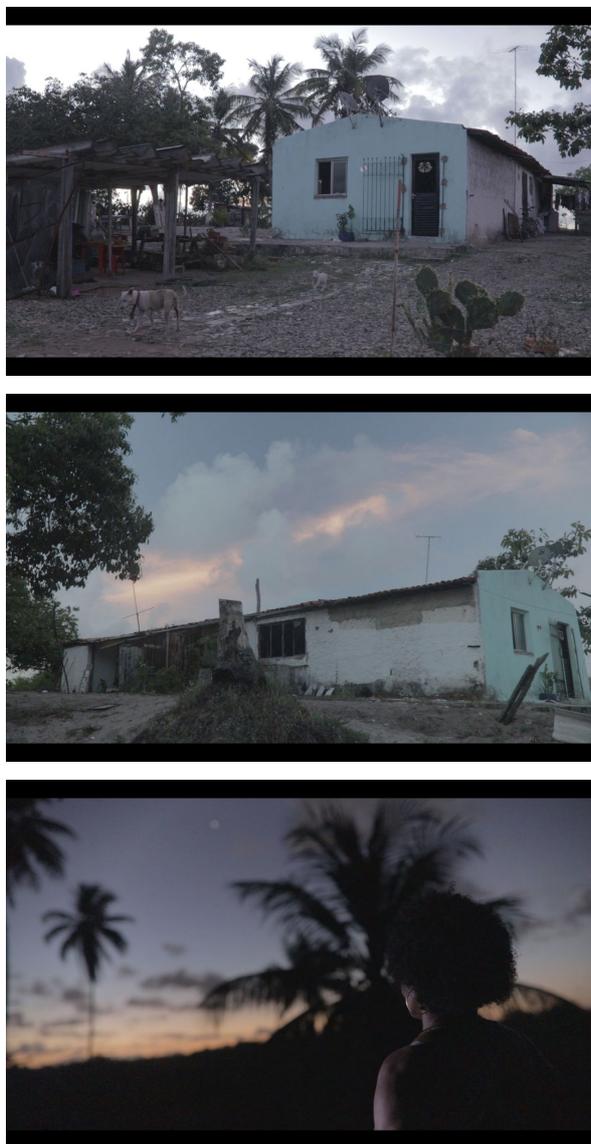


Figura 43 – Gilza relembra o aniversário na casa de Nice

Após os parabéns, a tela preta ressurgue, acompanhada do som direto de um veículo em movimento. Abre-se a cena interna na van com pessoas que até então não apareceram no filme. Junto a elas estão Cristiane, Ágata, Cleide e Jeane. Do fora de campo ouvimos a voz de Nice, em diálogo com Pedro. Voltamos à casa de Gilza para apresenta-la preparando um churrasco e recebendo as visitas. As cenas que seguem nessa sequência retomam espaços do terreiro da casa de Gilza, agora ocupados por suas amigas. As crianças brincam na lagoa, correm por entre

os coqueiros e tomam banho de mangueira. Se estabelece com essa sequência a concretude do convite de Gilza à Nice para fazer uma visita à sua casa.

Em *slow motion* surge a sequência da praia, com Gilza sentada na água, Cristiane caminhando em sua direção e as crianças e outras mulheres mais à frente da cena. A escolha por dar à sequência o efeito *slow motion*, atua como uma espécie de suspensão do tempo, no sentido de que o que vemos não é apenas a ação contida na cena, mas o gesto de amizade presente em todo o filme. Numa transição cruzada, Gilza aparece saindo do mar com os cabelos molhados, enquanto a voz *over* de Nice surge saudando a amiga. Enquanto a voz de Nice se desenvolve, a cena passa a enquadrar as duas amigas no mesmo quadro e, por conseguinte, acompanha a remetente do filme. A voz *over* de Nice – que na verdade é um áudio do WhatsApp enviado à Gilza após o último dia de gravação – faz referência ao próprio filme e agradece a amiga pelo trabalho realizado juntas:

Oi Gilza, que dia maravilhoso, né? Boa noite! Hoje foi um dia especial... o dia que nós terminamos o nosso filme, um dia maravilhoso... que bom que foi com você... que bom que esse filme foi com você, né minha amiga? Obrigado por tudo! Obrigado por você ser minha amiga, obrigado por você ser minha companheira, obrigado por ter recebido a minha família, os meus amigos na sua casa, obrigado por tudo! Só tenho que lhe agradecer e lhe dizer que é muito bom ser sua amiga... é bom demais! Sermos diferentes, mas sermos amigas. Porque cada uma de nós somos pessoas diferentes, mas somos companheiras, amigas, na hora das dificuldades, na hora das alegrias. Quero dizer que esse filme foi um passo muito importante na nossa vida e maravilhoso. Certo? Foi especial! O dia de hoje pra ter terminado esse filme não poderia ter tido dia melhor, não poderia ser melhor do que o que foi. Posso dizer assim: minha amiga. Pois eu te amo de verdade como se você fosse minha irmã, sangue do meu sangue, te amo muito, Gilza. Você é muito especial. Tá certo? Um beijo e que Deus lhe dê uma boa noite⁷⁹.

O mesmo quadro da cena em que Nice desce a Ladeira do Cabelo em direção ao manguê surge como cena final do filme, só que agora as amigas, Gilza e Nice, caminham juntas em direção a câmera, enquanto a voz *over* de Nice conclui suas declarações de amor e amizade.

⁷⁹ Áudio do WhatsApp enviado por Nice à Gilza no dia 26 de dezembro de 2019.



Figura 44 – Sequência final do filme-carta Minha amiga Gilza

Buscamos – tanto com a montagem da primeira carta quanto com a montagem da segunda etapa de produção (a que chamamos de correspondência) – propiciar as interações permitidas pelo gesto epistolar, sem nos preocuparmos em fazer surgir a carta no processo fílmico (seja como objeto, seja como texto lido). Como já dissemos, apostamos que seria possível realizar e montar um filme-carta por meio dos gestos de endereçamento sustentados, por sua vez, na amizade entre as protagonistas. Não era necessário, afinal, nenhuma aparição de carta no filme: ele, por si, já trazia tanto o ato do remetente quanto a recepção do destinatário. Ele era, a um só tempo, remessa e devolução.

5. É O QUE CONTINUAMOS, INCANSAVELMENTE, A DESEJAR

Agora que chegamos ao fim dessa dissertação, que incluiu a feitura de um filme e um memorial reflexivo em torno do processo de sua criação (da filmagem à montagem), ficamos a pensar nas últimas palavras que podemos destinar a quem nos leu até aqui. Talvez tenhamos deixado a impressão, sobretudo ao final do último capítulo, que não houve dificuldades e questionamentos ao longo desse percurso que concluímos aqui.

Fizemos, durante o processo, escolhas e apostas importantes que, com o passar do tempo – esperamos – mostrarão suas qualidades e problemas. Apostamos especialmente no jogo do endereçamento, nas relações de amizade e nas histórias contadas por Nice e Gilza. Não lançamos mão de um roteiro pré-definido que viria a garantir o controle das cenas; não nos valem da entrevista e nem trabalhamos com uma grande equipe. Essas escolhas – ligadas a questões técnicas e estéticas – nos impuseram limites desde o início das filmagens. O fato, por exemplo, da equipe ser formada por apenas duas pessoas criou certo acúmulo de funções, e mais de uma vez, corríamos para resolver vários problemas que surgiam ao mesmo tempo. Passamos a entender, ao longo do processo, que embora surgissem diversas possibilidades de cenas e sequências, as condições técnicas e a composição da equipe eram determinantes, e nos restava aceitá-las para jogar com elas, ao invés de lamentar ou mascarar aquilo que nos faltava.

Quando decidimos fazer o filme, estávamos aceitando percorrer um caminho desconhecido, e nele depositávamos confiança. Dedicamo-nos a viver o jogo do endereçamento. Aquilo que vivemos e que resultou no filme *Minha amiga Gilza* foi fruto de tentativas e decisões tomadas em função de certas condições e indagações. As condições não eram apenas restritivas, elas faziam parte do jogo. Embora tenhamos inspirado em algumas estratégias do filme-carta, não fizemos disso uma regra nem um modelo. Apostamos que o gesto de endereçamento – tal como o caracterizamos ao longo desta dissertação – poderia guiar, de dentro, todo o processo do filme, levando-nos a distanciar daquela experiência realizada junto ao PEAC (de acordo com a auto-crítica que apresentamos no primeiro capítulo). Esta foi, seguramente, uma das nossas maiores preocupações: não repetir as práticas e posturas em torno das imagens outrora produzidas, e que agora recusamos vivamente. O tempo nos fará perceber se aquilo que perseguimos também não foi atravessado por equívocos.

Realizar *Minha amiga Gilza* nos levou a compreender inicialmente que vários aspectos da nossa amizade com Nice e Gilza se tornariam matéria imanente ao filme: assim é que a frustração, os conflitos, as indisposições, os erros, a conversa e as reconciliações, presentes em toda e qualquer relação de amizade, foram situações decisivas para a criação do filme. Sabíamos que o que estava em jogo, no início, não eram questões cinematográficas apenas, que poderiam ser resolvidas por meio da definição de cenas, planos e sequências. No entanto, sabíamos, igualmente, que tudo que viria da amizade entre nós e as protagonistas (e entre elas também) se tornaria matéria elaborada filmicamente. Diante desse paradoxo constitutivo do filme documentário, só nos restava apostar na experiência partilhada do filme como fonte da aventura de filmar e ser filmado; fonte também de um desejo recíproco: que o filme buscasse as protagonistas e que elas também desejassem entrar nele. Isso nos permitira cultivar, ao longo do filme, certo estado de discreta fabulação e de descoberta de si. Sabíamos que era preciso dar-se ao tempo das imagens sem impô-las ao nosso próprio tempo. E isso nos mostrava que os problemas, frustrações e interditos fariam parte do processo e cabia a nós assumi-los.

Para não sofreremos – demasiado – com certos desapontamentos, buscamos tornar nossas expectativas pássaros em voo livre. Assim, amamos cada pássaro que por um instante pousou na árvore do filme, e com o mesmo amor, nos despedimos de cada um deles que alçou voo para qualquer lugar longe de nós. Não nos preocupamos em lamentar os pássaros que voaram, dedicamo-nos a celebrar aqueles que, por suas escolhas, fizeram da árvore um ninho. E a cada pássaro que pousava, cuidávamos para que sua estadia, permanente ou não, fosse a melhor possível. Nos doamos à realização desse filme, não como quem conta esforços para realizar um trabalho, mas como quem faz de si a própria doação. Estivemos a todo momento dedicados a compreender aquilo que se apresentava, muito mais do que esperar ou provocar que as coisas se apresentassem formatadas por um ponto de vista prévio.

Embora nosso trabalho possua um caráter híbrido – pesquisa conceitual e analítica, combinada com a realização cinematográfica – tomamos o cuidado em não dar ao filme a inanimada função de uma gaveta ou caixa, na qual colocaríamos tudo aquilo que aprendemos. Sabíamos que as questões teóricas sobre as quais nos debruçamos deveriam nos servir como guias livres para a realização do filme, e jamais como regras ou formas rígidas a serem seguidas. Foi preciso, em todo o processo, negociar aquilo que tínhamos como referências filmicas e teóricas e aquilo que o filme nos oferecia, de modo a não impor modelos a ele, mas também sem deixa-lo se distanciar do jogo do endereçamento e da devolução.

Talvez a escolha mais decisiva que tomamos foi o fato de não buscar a criação de uma *mise-en-scène* das protagonistas em torno de seus traumas, dores e violências vividas. Essa escolha partiu do entendimento de que situações como essas ficam marcadas na vida das pessoas que por elas passam, e não queríamos que o filme viesse a reforçá-las. Para nós, o mais decisivo é que o filme se tornasse testemunha dos encontros agenciados, das buscas e descobertas, e dos próprios processos que ele acionou. Entretanto, não gostaríamos que, ao evitarmos tais experiências dolorosas, o filme ganhasse um teor “angelical”, leve, sem grandes problemas ou questões. O que é importante salientar é que *Minha amiga Gilza* é um convite para percorrer os caminhos dos mundos de Gilza e Nice. O que nele é projetado, porém, é somente uma parcela desses mundos, que não podem ser mostrados por inteiro. Há todo um universo complexo e em movimento que o filme, por si só, não conseguiria apanhar. O que o filme faz é reunir índices desses mundos que se deixam ver apenas parcialmente e que apelam à imaginação do espectador, mas com a condição de que algo sempre fique no fora de campo, e que justamente isso permita os movimentos de fabulação por parte dos que nele estão envolvidos: nós que filmamos e aquelas que são filmadas. Os elementos do real, sem desaparecerem, são rearranjados pelos procedimentos fílmicos.

Uma coisa que não podemos negar: tudo isso que vivemos e que a todo instante desejávamos que fosse prazeroso e alegre, trouxe às nossas relações de amizade novos afetos, novas formas de cumplicidade e de companheirismo. O filme – com suas peculiaridades – é prova disso. Aquilo que agora desejamos, ao fim desta escrita e próximos a inaugurar uma nova etapa com o filme – a exibição da obra –, é que ele se torne uma singela lembrança do encontro entre dois mundos. Quando uma dor não nos der chance de reagir ou de repousar tranquilos em nossas camas, quando isso acontecer, se isso acontecer um dia, encontraremos no filme o lugar que inventamos e desejamos com ele, e ao menos nos seus quarenta minutos, poderemos tocar e sentir aquilo que fabulamos juntos, nós (Pedro Bomba e seu amigo Galego) e as duas protagonistas, Nice e Gilza: entre nós, sim, mas apanhados pelas imagens, falas e sons do filme.

É o que continuamos, incansavelmente, a desejar.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASPAHAN, Pedro; TEIXEIRA, Oswaldo. **Eduardo Escorel e a montagem da história: entrevista**. Devires, Belo Horizonte, V. 4, N.2, p. 140 – 158, Jul/Dez 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem** / Jacques Aumont ; Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993 – (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAZIN, André. **Chris Marker, Lettre de Sibérie**. (France-Observateur, 30 de outubro de 1958. y Le cinema français de la libération à la nouvelle vague, Cahiers du Cinéma, 1998).

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo** / Apêndices: A entrevista. Jean-Claude Bernardet. – São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick. **Uma teoria dos sujeitos da linguagem**. MARI. H. et alii. Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário** / Jean-Louis Comolli ; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta ; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta ; revisão técnica, Irene Ernest Dias. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Algumas notas em torno da montagem**. Devires, Belo Horizonte, V.4, N.2, p. 12-40, Jul/Dez 2007.

COSTA, Suzane Lima. **De carta Camponesa (1975) à carta a Safi Faye**. Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos. In: BAMBÁ, Mahomed; MEDEIROS, Alessandra (Orgs). organizadores. Salvador: EDUFBA, 2012,

DIAZ, Brigitte. **O gênero Epistolar ou o Pensamento Nômade: Formas e Funções da Correspondência em Alguns Percursos de Escritores no Século XIX** / Brigitte Diaz; tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **“Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural”**. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (Org). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

GUIMARÃES, César. **Aspectos filosóficos da ética do documentário**. VII Conferência Internacional do Documentário, no âmbito da programação paralela do XII Festival "É tudo verdade" (São Paulo, Itaú Cultural, 28 a 30 de março de 2007).

GUIMARÃES, César. **A singularidade como figura lógica e estética no documentário**. Alceu. V.7 –n.13.p.38 a 48. – jul/dez 2006.

HAROUCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas Epistolares** / Geneviève Harouche-Bouzinac; tradução Ligia Fonseca Ferreira. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

KAFKA, Frank. **Carta ao pai**. Tradução Modesto Carone. Companhia das Letras, 1997.

LINS, C. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro, 2007. p. 143-157.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. **Partida, deslocamento e exílio - Escrever com a Imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta**. Rio de Janeiro, 2012.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. **Filmes-carta: por uma (outra) estética do encontro**. In: Filmes Carta: por uma estética do encontro. Curadoria: Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros, Caixa Cultural, 2013.

MICHAUX, Henri. **Plume** (precede de *Lointain intérieur*). Paris: Gallimard, 1963.

MIGLIORIN, Cezar. **O ensino do cinema e a experiência do filme-carta**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014.

MUHANA, A.F., **O gênero epistolar: diálogo per absentiam**. Discurso (31), 2000. p. 329 – 45.

NINEY, François. **Le documentaire et ses faux-semblants**. Paris: Klincksieck, 2009.

PROGRAMA DE EDUCAÇÃO AMBIENTAL COM COMUNIDADES COSTEIRAS (PEAC). Projeto de Pesquisa e Desenvolvimento Social junto as Comunidades Costeiras

Abrangidas pelo PEAC. **Diagnóstico de Vulnerabilidade de Grupos de Marisqueiras**. São Cristóvão, 2014.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário** / Luiz Augusto Rezende. – Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2013.

SANTOS, F. Cátia; LOURDES, M.S.M; GILVANE, P. L; LOUREIRO, Carlos. F; CARVALHO, M.E; PEREIRA, Ticiane; ANTÃO, J.E; BARBOSA, J. E; PINHEIRO, Fabiana. **Aspectos da saúde laboral das marisqueiras do Estado de Sergipe: desafios e possibilidades**. IX Encontro Pesquisa em Educação Ambiental (EPEA), Juiz de Fora (MG).

8. REFERÊNCIAS FÍLMICAS E VIDEOGRÁFICAS:

CARTA ao pai, Ythallo Rodrigues, 2011, 12 min.

CARTA camponesa, Safi Faye, 1973, 98 min.

CARTA da Sibéria, Chris Marker, 1958, 62 min.

CIDADE desterro, Glaucia Soares, 2009, 15 min.

CINEOP, Entrevista com Cristina Amaral, 2017. 9 min.
Disponível em: <<https://bitly.com/nzmqhQ>>. Acesso em: 9 de outubro de 2020.

DAS crianças ikpeng para o mundo, Natuyu Yuwipó Txicão, Karané Ikpeng e Kumaré Ikpeng, 2001, 35 min.

MAURO em caiena, Leonardo Mouramateus, 2012, 19 min.

QUERIDA mãe, Patricia Cornils, 2008, 26 min.

VIDEO-carta Água Boa, Observatório Social dos Royalties, 2015, 7 min. Disponível em: <<https://bitly.com/yvM6X>>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.

VIDEO-carta, De: *E. M. Prefeito José Monteiro Sobral, Mussuca, SE*
Para: *Colegas do projeto em Florianópolis, SC*, 2014, 12 min.
Disponível em: <<https://bitly.com/FRQi9>>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.

Vídeo-carta, De: *E. M. Antônio Bento da Silva, Conde (PB)*
Para: *Escola Professor Guerino Casassanta, Belo Horizonte (MG)*, 2015, 9 min.
Disponível em: <<https://vimeo.com/128319831>>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.