



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIA LUIZA RAMOS

SAUDADES, I BELONG TO LONGING:
UM FILME-CARTA DE UM CORPO EM DESLOCAMENTO

JOÃO PESSOA, PB

2024

MARIA LUIZA RAMOS

SAUDADES, I BELONG TO LONGING:
UM FILME-CARTA DE UM CORPO EM DESLOCAMENTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Affonso Mayer

JOÃO PESSOA, PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R175s Ramos, Maria Luiza.

Saudades, I belong to longing: um filme-carta de um corpo em descolamento / Maria Luiza Ramos. - João Pessoa, 2024.

82 f. : il.

Orientação: Flávia Affonso Mayer.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Cinema - TCC. 2. Filme-carta. 3. Saudade e memória. 4. Migração. 5. Mediação cinematográfica. I. Mayer, Flávia Affonso. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 791(043.2)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

ATA DE APROVAÇÃO DE TCC

Aos 30 dias do mês de agosto do ano de 2024 foi realizada na sala 220 do CCTA apresentação pública do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da aluna **Maria Luiza Ramos** com o título **SAUDADES, I BELONG TO LONGING: UM FILME-CARTA DE UM CORPO EM DESLOCAMENTO**. A Banca Examinadora, constituída pelo professora orientadora Flávia Affonso Mayer e pelos professores Luiz Antonio Mousinho Magalhaes e Suellen Rodrigues Ramos Da Silva

aprovou o TCC

reprovou o TCC

tendo atribuído a seguinte média: 100

A aluna **Maria Luiza Ramos** foi aprovada, recebendo a nota 100.

Flávia Affonso Mayer

Flávia Affonso Mayer

Luiz Antonio Mousinho Magalhaes

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva

Para minha família — meu pai, minha mãe e minhas irmãs —, por me ensinar o verdadeiro significado do amor incondicional. Por estarem ao meu lado em todas as decisões, por serem presença constante mesmo na ausência, e por manterem vivos dentro de mim os sonhos que me impulsionam a seguir em frente.

Para Tomas, por me acolher em sua casa e me permitir construir um lar ao seu lado. Por me mostrar novas formas de amar e por me ensinar que a vida é o que acontece *entre* os nossos planos.

Para Jörn, por ser meu *buddy* de todas as horas e de aventuras pelo mundo. Por me ensinar que o amor pode superar o medo e por criar comigo um laço forjado em cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e no desejo de conhecer e apoiar o outro em sua jornada.

Para Flávia Mayer, por acreditar em mim e confiar nas minhas capacidades, por embarcar nesta jornada acadêmica repleta de desafios ao meu lado. Por me ensinar que a universidade pode ser mais humana e por inspirar coragem e força para fazer um mundo mais justo e amoroso. Por ser mais do que uma professora e orientadora — uma amiga, uma escuta nos momentos decisivos. E por, além de me guiar, ser fonte de luz e cura nos momentos de escuridão e dor. Sua presença ilumina meu caminho.

A todos que, ao longo dessa travessia, permitiram-me sentir *em casa*.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Ronaldo, pela amizade sincera, por ser sinônimo de garra e sensibilidade, por me ensinar a olhar a saudade como uma amiga, por me permitir ser o *espelho do espelho* e por ter aprendido a dar amor de pai, mesmo sem ter tido um.

À minha mãe Maria José, pelo amor e colo infinitos, por ser sinônimo de alegria, por me mostrar a força que mora na fé e por ter me ensinado a ser corajosa para agarrar as oportunidades que a vida concede.

À vovó Dalva, pela sua autenticidade e sinceridade, por me ensinar o valor das memórias e das histórias de família, por me proteger e guiar os meus caminhos. Ao vovô Joaquim, por ter se imortalizado através da escrita e por ter me presenteado com sua expressividade e poesia.

Às minhas irmãs, por serem minhas melhores amigas e maiores fontes de inspiração, por estarem sempre ao meu lado e serem exemplos de dedicação, cuidado e amor. À minha irmã gêmea Laura, por ser minha parceira de vida desde a gestação, por ser sinônimo de valentia e por sempre me proteger. À irmã mais velha, Duda, por ser minha conselheira, por ser sinônimo de calma, por sempre cuidar de mim e testemunhar a minha jornada. À irmã do meio, Clara, por ser minha companheira de palhaçadas, por ser sinônimo de cuidado e por me ensinar a ser autêntica e esforçada. À irmã mais nova, Gabi, por ter mantido o coração aberto mesmo diante das dificuldades, por ser sinônimo de doçura e por confiar em mim.

Ao tio Lu, pela participação ativa na formação do meu caráter e da minha personalidade, por ter me ensinado a enfrentar os problemas com um sorriso no rosto e a valorizar as memórias feitas em família. À tia Silvânia e ao primo Dan, por ser um exemplo de firmeza, cuidado e responsabilidade, por me permitirem testemunhar o milagre da partilha em tempos de dificuldade.

Ao Jörn, por me apresentar um amor nutrido na leveza e no diálogo, por ser sinônimo de aventura, por me apoiar e sempre acreditar nas minhas capacidades, por me permitir trilhar essa travessia ao seu lado e conhecer o mundo juntos, por ser *mein Zuhause* e *mein Fels in der Brandung*.

Ao Opa e à Oma, os avós que a vida me presenteou, por mostrarem que ternura e afeto transcendem qualquer barreira linguística, e por serem a inspiração que me levou a aprender alemão. Ao Peter e à Gabi, pelos jantares semanais, pela paciência em me ajudar a praticar o idioma e por serem minha família do outro lado do oceano Atlântico.

Ao Tomas, por ser meu amigo-irmão, por ser sinônimo de diversão, por ter sempre me oferecido suporte e cuidado, por não ter me permitido desistir diante das dificuldades, por ser meu confidente e por ter me ensinado a celebrar a vida.

À Cristiane, ao Pedro, à Yasmin e ao Breno, por todo carinho, apoio e admiração por me acolherem e serem a minha família do outro lado do Rio São Francisco.

A Reyna, Remy, Killjoy, Bituca e Palomita, pelo amor que não precisa de palavras, pelos afagos e carinhos que muitas vezes curaram as dores e o peso da solidão.

À Mica, por ser minha mentora e fonte de inspiração e orgulho, por ser sinônimo de gana, por me iniciar na vida acadêmica, por ter me ensinado sobre o amor e sobre a importância da comunicação, por me chamar atenção, sem perder o carinho, e por todas as reflexões e sabedoria têm me guiado nessa travessia.

Ao Kaio, pela amizade que pude testemunhar amadurecer, por ser sinônimo de autenticidade, por me presentear com suas palavras poéticas e por sua visão de mundo curiosa e singular, por todas as conversas profundas sobre a vida e a arte, e por se permitir à conhecer as belezas do afeto.

Ao Ítalo, parceiro de farra e espiritualidade, por estar sempre ao meu lado, por sempre me oferecer amparo e escuta ativa. À Alice, Roberto e Bibi, pelo amor, respeito e carinho, e por me mostrarem que amizade não tem prazo de validade.

Aos amigos que herdei de minha família — Aida, Carlos Henrique, João, Mauro e Popola —, pela admiração, respeito e apoio de sempre.

Às amigadas que encontrei em João Pessoa — Ana Cláudia, Ana Carla, Bruna, Caio, Clara, Érika, Heleno, Higor, Ítalo, Jéssica, Juan, Klinton, Math, Padé, Paulo, Raíssa, Samy, Thiago P. e Tiago J. —, por todas as experiências e desafios que vivemos juntos.

Aos amigos que sobrevivem ao tempo — Andrezera, Élida, Jotapê, Male e Tchunai —, pelo apreço e partilhas valiosas.

Às amigadas brasileiras e alemãs que encontrei durante o intercâmbio — Ana Clara, Júlia, Lorena, Madu, Mirna e Anna, Christoph, Jermaine, Lina, Luisa, Sebastian, Sina e Steffi —, por terem me acolhido e sido meu lar quando tudo ao meu redor me era estranho.

À tia Didi, por me apresentar ao universo das palavras e por me introduzir à poesia e à beleza que se encerram na linguagem. Aos professores — Felipe, Guilherme, Lígia e Mateus —, por me apresentarem o senso crítico, a literatura, o feminismo e a história da arte.

Às professoras Flávia e Bella, por serem exemplos de mulheres pesquisadoras e docentes, por todo o apoio e encorajamento para seguir os meus sonhos e por terem sido meu porto-seguro quando tudo parecia impossível.

Ao professor Mousinho, por ter sido meu mestre na pesquisa acadêmica, por confiar em mim e ter aberto um projeto de iniciação científica depois de dez anos afastado, por ter sido exemplo de seriedade e comprometimento e pelo aprendizado e frutos colhidos ao longo de 18 meses.

Aos grupos de estudo TATO e Ficções, pelas leituras, discussões, conselhos e conhecimento produzidos, por manterem as atividades remotamente durante a pandemia e me inspirarem a seguir na carreira acadêmica.

Aos professores Dowling, Trevas, João, Marcel, Matheus, Agda, Arthur, Guilherme, Cartaxo, por todo o suporte e carinho, por me permitirem a vivência de uma universidade humanizada e por me possibilitarem alçar voos ainda mais altos.

Ao professor João e professora Lúcia, pela vivência e aprendizados adquiridos durante o projeto de pesquisa Acervo audiovisual da FCJA: Imagem e Memória na Fundação Casa de José Américo e, sobretudo, por me ensinarem o valor da memória e do arquivo.

Ao professor Sandkötter, por abrir as portas da Universidade de Vechta, por confiar em minhas capacidades como líder, por reconhecer meu esforço e dedicação, pelas inúmeras reuniões em busca de soluções e criação de projetos e por todo o apoio, respeito e admiração ao longo dessa jornada.

À Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), à Secretaria Integrada de Atendimento à Graduação do Centro (SIAG), à Biblioteca Setorial do CCTA e à Pró-Reitoria de Graduação (PRG), por todo o apoio, dedicação e empenho para finalizar meus estudos e alcançar meus objetivos.

Por fim, à PRG pela bolsa de programa de monitoria, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pela bolsa de projeto de iniciação científica, à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ) pela bolsa de projeto de pesquisa e estágio e ao Centro de Estudo Alemão pela bolsa de estudos no curso de alemão, já que sem as quais não seria possível realizar os sonhos de concluir o curso de Cinema e Audiovisual na UFPB e estudar por um ano na Universidade de Vechta e na Universidade de Bremen, na Alemanha.

“Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!”

(Johann Wolfgang von Goethe)

“Longe se vai
Sonhando demais
Mas onde se chega assim
Vou descobrir o que me faz sentir
Eu, caçador de mim”

(Milton Nascimento)

RESUMO

Este trabalho investiga o formato de filme-carta como uma ferramenta mediadora para conhecer e expressar experiências humanas íntimas e universais, com ênfase na saudade em contextos migratórios. Tendo como objetivo compreender como o filme-carta pode promover a humanização e construir empatia entre diferentes pessoas, apresenta o processo de elaboração de uma carta-roteiro, resultado do processo criativo e da reflexão teórica ao longo do estudo. Para tanto, traz uma revisão bibliográfica interdisciplinar, discutindo questões como filme-ensaio e o filme-carta, em diálogo com outras linguagens cinematográficas, como documentário, ficção e experimental. Além disso, a investigação se aprofunda em reflexões teóricas sobre o *voice-over*, a inscrição do *eu* no filme, os conceitos de cineasta viajante e ponto de vista arqueológico, para entender a função da imagem e do registro pessoal no filme-carta. Estudos de teoria feminista são mobilizados para discutir o cinema como agente sociocultural, questionando forma e conteúdo, elementos centrais do filme-ensaio, além de teorias filosóficas sobre a produção do conhecimento e a experiência sensível relacionadas ao filme-carta. O cinema é também abordado como lugar de encontro, com conceitos de *outremização*, lugar de fala, e cinema etnográfico, focando na dialética entre “eu-isso” e “eu-tu”, e no conceito de falar “ao lado” em oposição a falar “sobre”. Ao descrever o processo de desenvolvimento da carta-roteiro, a metodologia descreve os procedimentos de seleção e organização de materiais de arquivo pessoal, sugerindo uma montagem que alia a teoria ao processo criativo. A conclusão aponta que o filme-carta, por seu caráter reflexivo e subjetivo, pode ser uma poderosa ferramenta para mediar o conhecimento e mobilizar o diálogo empático, destacando a humanização como aspecto central na construção de pontes entre pessoas e experiências.

Palavras-chave: filme-carta; saudade e memória; migração; mediação cinematográfica; sensível.

ABSTRACT

This work investigates the film-letter format as a mediating tool for understanding and expressing intimate and universal human experiences, with an emphasis on *saudade* (longing) in migratory contexts. Aiming to comprehend how the film-letter can promote humanization and build empathy among different people, it presents the process of elaborating a letter-script, the result of creative work and theoretical reflection throughout the study. To this end, it offers an interdisciplinary literature review, discussing topics such as the essay film and the film-letter, in dialogue with other cinematic languages such as documentary, fiction, and experimental film. Additionally, the investigation delves into theoretical reflections on voice-over, the inscription of the self in film, the concepts of the traveling director and the archaeological point of view, to understand the function of the image and personal recording in the film-letter. Feminist theory studies are employed to discuss cinema as a socio-cultural agent, questioning form and content, central elements of the essay film, as well as philosophical theories on the production of knowledge and the sensitive experience related to the film-letter. Cinema is also approached as a place of encounter, with concepts of othering, place of speech theory, and ethnographic cinema, focusing on the dialectic between “I-it” and “I-you” and the concept of speaking “nearby” as opposed to speaking “about”. By describing the process of developing the letter-script, the methodology outlines the procedures for selecting and organizing personal archive materials, suggesting an editing approach that aligns theory with creative work. The conclusion indicates that the film-letter, due to its reflective and subjective nature, can be a powerful tool for mediating knowledge and fostering empathetic dialogue, emphasizing humanization as a central aspect in building bridges between people and experiences.

Keywords: epistolary film; *saudade* and memory; migration; cinematic mediation; sensitive experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Ilha Agusta, 2023 - Indonésia.....	64
Figura 02 - Praia do Amor, 2021, RN - Brasil.....	64
Figura 03 - Baía dos Golfinhos, 2021, RN - Brasil.....	64
Figura 04 - Praia do Abraãozinho, 2024, RJ - Brasil.....	64
Figura 05 - Rio Weser, 2023 - Alemanha.....	64
Figura 06 - Praia El Altillo, 2022 - Espanha.....	64
Figura 07 - Estrada em Lofthus, 2022 - Noruega.....	64
Figura 08 - Rio Negro, 2023 - Brasil.....	64
Figura 09 - Ferry no Mar Baltico, 2022 - Suécia.....	65
Figura 10 - Ferry no Mar Baltico, 2022 - Dinamarca.....	65
Figura 11 - Praia Duhnen, 2022 - Alemanha.....	65
Figura 12 - Rio São Francisco, 2021, AL - Brasil.....	65
Figura 13- Barco do Rio Mekong, 2023 - Laos.....	65
Figura 14 - Lago Sandvatn, 2022 - Noruega.....	65
Figura 15 - Janela da casa, 2021, PB - Brasil.....	66
Figura 16 - Janela de casa, 2022, PB - Brasil.....	66
Figura 17 - Janela da casa, 2019, PB - Brasil.....	66
Figura 18 - Janela de casa, 2023, Vechta - Alemanha.....	66
Figura 19 - Janela da casa, 2024, Vechta - Alemanha.....	66
Figura 20 - Janela de casa, 2020, PB - Brasil.....	66
Figura 21 - Pai na cozinha de casa, 2020, MG - Brasil.....	67
Figura 22 - Mãe na sala de casa, 2020, MG - Brasil.....	67
Figura 23 - Irmã Laura em casa, 2021, MG - Brasil.....	67
Figura 24 - Irmã Clara em casa, 2022, MG - Brasil.....	67
Figura 25 - Irmã Duda em casa, MG, 2022 - Brasil.....	67
Figura 26 - Irmã Gabi em casa, 2021, MG - Brasil.....	67
Figura 27 - Tomas em casa, 2022, PB - Brasil.....	68
Figura 28 - Jörn em casa, 2023 - Alemanha.....	68
Figura 29 - Remi em casa, 2022, PB - Brasil.....	68
Figura 30 - Killjoy em casa, 2021, PB - Brasil.....	68
Figura 31 - Reina em casa, 2024, PB - Brasil.....	68
Figura 32 - Palomita em casa, 2022, MG - Brasil.....	68

Figura 33 - Sofia em casa, 2021, MG - Brasil.....	68
Figura 34 - Bituca em casa, 2022, MG - Brasil.....	68
Figura 35 - Dunas nas Ilhas Canárias, 2022 - Espanha.....	69
Figura 36 - Escadas de casa, 2020, MG - Brasil.....	69
Figura 37 - Praia do Amor, 2021, RN - Brasil.....	69
Figura 38 - Pico de las Nieves, 2022 - Espanha.....	69
Figura 39 - Hallingskarvet Park, 2022 - Noruega.....	69
Figura 40 - Sala de casa, 2020, MG - Brasil.....	69
Figura 41 - Porta-retrato (pai), 2023 - Alemanha.....	70
Figura 42 - Porta-retrato (mãe), 2023 - Alemanha.....	70
Figura 43 - Porta-retratos, 2024, PB - Brasil.....	70
Figura 44 - Porta-retrato, 2024, PB - Brasil.....	70
Figura 45 - Mandala, 2023 - Alemanha.....	70
Figura 46 - Fotos na parede, 2023 - Alemanha.....	70
Figura 47 - Foto (mãe), 2020, PB - Brasil.....	71
Figura 48 - Foto (pai), 2020, PB - Brasil.....	71
Figura 49 - Foto (família), 2020, PB - Brasil.....	71
Figura 50 - Foto (Gabi), 2020, PB - Brasil.....	71
Figura 51 - Espelho em casa, 2023 - Alemanha.....	72
Figura 52 - Espelho de casa, 2024, PB - Brasil.....	72
Figura 53 - Espelho em casa, 2020, MG - Brasil.....	72
Figura 54 - Reflexo no vidro do barco, 2023 - Laos.....	72
Figura 55 - Espelho do ferry, 2022 - Dinamarca.....	72
Figura 56 - Espelho de carro, 2022 - Suécia.....	72
Figura 57 - Viagem de avião, 2019 - Brasil.....	73
Figura 58 - Viagem de trem, 2023 - Alemanha.....	73
Figura 59 - Viagem de trem, 2024 - Dinamarca.....	73
Figura 60 - Viagem de carro, 2022 - Espanha.....	73
Figura 61 - Viagem de carro, 2022 - Suécia.....	73
Figura 62 - Viagem de motorhome, 2022 - Noruega.....	73

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	14
1	INTRODUÇÃO.....	18
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
2.1	PARA ENTENDER O FILME-ENSAIO E O FILME-CARTA.....	21
2.1.1	Documentário e ficção: uma discussão sobre a objetividade e a subjetividade.....	22
2.1.2	Cinema experimental e ensaio: o hibridismo e o convite à reflexão.....	25
2.1.3	A Teoria Feminista e a reflexão sobre a forma.....	28
2.2	FILME-CARTA: FERRAMENTA DE CONHECER E MEDIAR.....	31
2.2.1	A natureza do conhecer e o tornar-se sensível.....	32
2.2.2	A presença do(a) diretor(a): O <i>voice-over</i> e a inscrição do eu.....	35
2.2.3	A memória sob a perspectiva de um viajante arqueólogo.....	38
2.3	O CINEMA ENQUANTO LUGAR DE ENCONTRO.....	43
2.3.1	O deslocamento e o encontro com o “outro”.....	44
2.3.2	A outremização e o lugar de fala.....	46
2.3.3	A ruptura do olhar eu-isso e o falar “ao lado”.....	51
3	METODOLOGIA.....	56
3.1	SAUDADE E MIGRAÇÃO.....	56
3.2	FILME-CARTA EM PRIMEIRA PESSOA.....	57
3.3	PROCESSO CRIATIVO.....	58
4	DESENVOLVIMENTO DA CARTA-ROTEIRO.....	62
4.1	LOGLINE.....	62
4.2	SINOPSE.....	62
4.3	PROPOSTA DO FILME-CARTA.....	62
4.4	ELEIÇÃO E JUSTIFICATIVA DOS MATERIAIS DE ARQUIVO	63
4.4.1	Água.....	63
4.4.2	Céu.....	65
4.4.3	Família.....	66
4.4.4	Pés.....	69
4.4.5	Quarto.....	70
4.4.6	Reflexos.....	71
4.4.7	Viagem.....	72
4.5	SUGESTÃO DE MONTAGEM.....	73

5	DISCUSSÃO E ANÁLISE CRÍTICA.....	75
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
	REFERÊNCIAS.....	80
	APÊNDICE A — CARTA-ROTEIRO DO FILME <i>SAUDADES, I BELONG TO LONGING</i>.....	82

APRESENTAÇÃO

Este capítulo introdutório se divide em dois segmentos distintos: o primeiro destina-se a apresentar minha trajetória pessoal ao(à) leitor(a), enquanto o segundo enfoca a pesquisa proposta e seu produto final. Essa escolha, embora não convencional, é coerente com as escolhas presentes neste estudo tanto em termos de forma quanto de conteúdo, pois se relaciona profundamente com aspectos da escrita ensaística, epistolar e, de alguma maneira, autobiográfica.

Didi Huberman, em uma entrevista sobre sua obra *Cascas* (2017, p.90), ao ser questionado a respeito da “ancoragem autobiográfica” presente nesse livro, o autor afirma que a escolha primeira pessoa do singular é pouco frequente em seus estudos, entretanto, ele revela que todo o seu trabalho é movido “por um motivo de experiência ou uma ‘ancoragem autobiográfica’. E isso pela simples razão de que, ao escolher um domínio de pesquisa, confrontamo-nos com alguma coisa que, na vida íntima, fatalmente nos tocou”. É a partir desse mesmo princípio, que o presente trabalho se apresenta de tal maneira.

Primeiramente, compartilho um pouco da minha história, reconhecendo-me como um sujeito que medeia a experiência e o conhecimento por meio da subjetividade, revelando assim minha percepção de mundo. Em seguida, explico meu interesse em explorar a saudade no contexto da imigração, evidenciando a conexão pessoal que tenho com o tema. Esta abordagem permite uma compreensão mais profunda e contextualizada da pesquisa, destacando a interseção entre minhas experiências pessoais e o estudo acadêmico.

Ao refletir sobre o presente trabalho e seu significado simbólico enquanto conclusão de um estudo, constatei que minha trajetória acadêmica e profissional me permitiu explorar diversos formatos e linguagens cinematográficas. A ficção me abriu portas para o universo do cinema e foi o ponto de partida do meu sonho de me tornar diretora. Ao iniciar meus estudos, tive a oportunidade de investigar outras formas de narrar histórias e de expressar emoções e sentimentos por meio de imagens e sons, como é o caso do documentário e do cinema experimental. Contudo, foi ao me deparar com o cinema ensaístico que realmente encontrei minha identidade como artista.

Desde criança, sempre fui considerada muito curiosa, com um profundo desejo de compreender o porquê das coisas. Com o tempo, essa curiosidade se transformou em uma paixão pela capacidade humana de criar e compartilhar conhecimento. Minha percepção de mundo mudou significativamente ao entender que, ao conhecer o mundo e o outro, estamos

na verdade nos conhecendo, e que o gesto de conhecer é universal e nos conecta enquanto humanidade.

Como mulher em uma sociedade patriarcal e machista, sempre notei as diferenças no tratamento entre meninos e meninas, algo que nunca fez sentido para mim. A possibilidade de enxergar o outro como inferior ou superior nunca convergiu com meus princípios. Na escola, desenvolvi meu senso crítico e, desde cedo, me interessei pelas teorias feministas, tornando-me uma referência tanto para meninos quanto para meninas em discussões sobre discriminação de gênero, dentro e fora da sala de aula.

Desde essa época, escuto de pessoas ao meu redor que sou uma pessoa muito aberta e que consigo escutar e ser compassiva ao dialogar com os outros. Mesmo quando alguém tem uma percepção completamente diferente da minha, consigo enxergar algo além da dicotomia do certo e errado. A empatia me ajuda a ultrapassar os limites do ego e a me enxergar no olhar do outro, acessando o que temos em comum – nossa humanidade. Com isso, crio uma ruptura na estrutura do “eu” e “o outro”, transformando-a em um único “nós” em diálogo. É exatamente neste aspecto que o filme-ensaio me desperta interesse, por criar um espaço de diálogo, reflexão e abertura para o outro através do cinema.

Posteriormente, a universidade proporcionou o desenvolvimento do meu senso crítico, resultando em uma transformação profunda em diversos aspectos da minha vida. Embora meu sentimento de injustiça em relação ao machismo já estivesse enraizado, ao ingressar no universo acadêmico, meus horizontes se expandiram ainda mais, e a ideia de uma “verdade absoluta” foi completamente desconstruída. Na academia, compreendi que a busca pela verdade única é ilusória e que a verdadeira essência da ciência reside na contínua busca por conhecimento. Desde então, a minha curiosidade encontrou terreno fértil para cultivar minhas interrogações, e tenho colhido muitos frutos dessa jornada, com o desejo evidente de continuar essa colheita.

A minha trajetória acadêmica, embora tenha me afastado daqueles que amo, proporcionou-me a oportunidade de conhecer o mundo, o outro e, sobretudo, a mim mesma. Desde que me mudei de Belo Horizonte para João Pessoa, em 2019, para iniciar minha graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Paraíba, aproximei-me e conheci de forma profunda um sentimento em particular: a saudade. Desde os primeiros meses, percebi que, independentemente de onde me encontrasse, sozinha ou acompanhada, triste ou alegre, a saudade sempre se fazia presente.

A relação com este sentimento ganhou ainda mais profundidade e significados durante meu intercâmbio, período em que vivi um ano na Alemanha. As diferenças culturais e o

desenraizamento vivenciado durante o processo de migração, acentuaram a presença da saudade, que se tornou uma companheira constante e, muitas vezes, um refúgio. Longe de casa, a saudade me impulsionou a refletir sobre minha identidade, minhas origens e sobre os laços que me conectam às pessoas e lugares que amo. Ao mesmo tempo, esse sentimento também se revelou uma força criativa, uma fonte de inspiração para minha expressão artística através do corpo, da palavra e do cinema.

Dessa maneira, a experiência migratória ampliou consideravelmente minha visão de mundo e permitiu um conhecimento profundo sobre mim mesma. Em virtude das divergências e intercâmbios culturais, tive a oportunidade de explorar a humanidade em sua totalidade, seja em sua luz ou em sua sombra. Vivenciei situações em que a empatia e o cuidado transcenderam as barreiras linguísticas; um olhar, um sorriso, um abraço, e simplesmente a presença foram suficientes para estabelecer uma ponte entre mim e o outro. No entanto, também testemunhei o ódio, a discriminação e a exclusão resultantes da xenofobia, o que me feriu e deixou cicatrizes, que busco curar com o diálogo e a expressão artística.

Atualmente, o continente europeu, especialmente a Alemanha, abriga uma significativa população de imigrantes, incluindo refugiados e pessoas em busca de melhores condições de vida ou oportunidades educacionais. Recentemente, observa-se o surgimento de uma nova onda de extrema direita com discursos fascistas, xenófobos e racistas. Muitas vezes, percebo que a hostilidade não provém necessariamente de uma maldade intrínseca, mas da incapacidade de reconhecer a humanidade no outro, frequentemente motivada por preocupações legítimas, como segurança e criminalidade. No entanto, ao lidar com imigrantes, é crucial considerar e reconhecer a dor de deixar para trás família, amigos, lar, país e até mesmo a própria identidade, levando consigo apenas as memórias e as saudades.

Infelizmente, o espaço para o diálogo é frequentemente limitado por vários fatores, incluindo a revolta daqueles que sofrem discriminação e as barreiras linguísticas, visto que muitos imigrantes encontram dificuldades em aprender o idioma alemão. Segundo minha perspectiva, a empatia é a chave para superar preconceitos e exclusão, uma vez que viabiliza a construção de diálogos, esclarecendo questões de ambas as partes e permitindo a criação de uma ponte que facilita o entendimento e a conexão com o outro, promovendo, dessa forma, uma compreensão mais profunda da experiência humana compartilhada.

É possível reconhecer que meu percurso pessoal e acadêmico tem sido marcado por uma busca constante por conhecimento e pelo diálogo empático, e que me levou, também, à necessidade de explorar e refletir sobre a experiência da migração e a complexidade do

sentimento da saudade. As vivências e observações sobre dinâmicas socioculturais e a condição humana despertaram em mim questionamentos sobre como a linguagem cinematográfica pode mediar essas experiências, a fim de catalisar a discussão acerca da experiência migratória na atualidade, dando voz, imagens, sons e humanização desse tema a partir da minha experiência pessoal. Dessa forma, apresento a proposta de pesquisa deste trabalho.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste na elaboração da carta-roteiro de filme intitulado *Saudades, I Belong to Longing*, que visa explorar as complexidades da experiência migratória através da perspectiva da saudade. O objetivo central desta pesquisa é investigar como o formato de filme-carta pode mediar e interpretar vivências humanas, promovendo a humanização e a construção de empatia entre diferentes pessoas, sejam elas imigrantes ou não.

Saudades, I Belong to Longing nasce das minhas experiências, desafios e belezas de ser um corpo em deslocamento. O filme busca analisar a saudade como uma forma de conhecer, valendo-se da linguagem do filme-carta para refletir sobre esse sentimento como um instrumento de elaboração e preservação da identidade de um indivíduo em contexto migratório.

A premissa da narrativa fílmica aqui proposta é uma carta escrita sem um destinatário específico, na qual poderei desenvolver o conceito de saudade como lar e como lugar de onde eu experiencio a vida e os encontros gerados por ela. Nesse sentido, a saudade é articulada com outros conceitos-chave, como memória, identidade e pertencimento, atuando como eixo central que catalisa o processo de empatia entre a diretora e o(a) espectador(a), ao ser evidenciada como um fenômeno humano e universal.

A pesquisa se questiona sobre como o formato de filme-carta serve como ferramenta de conhecer, mediar e expressar experiências humanas íntimas e universais. Além, é claro, de discutir como tal formato se constitui a partir da expressão da subjetividade do(a) realizador(a), promovendo uma conexão emocional e empática com o(a) espectador(a) através da exploração poética das memórias e da reflexão sobre suas vivências.

Ademais, este trabalho pretende refletir sobre como o cinema pode despertar transformações socioculturais, promovendo a humanização e a empatia em relação às narrativas de migrantes, e examinar a saudade como um fenômeno emocional que se manifesta nas experiências de imigrantes, explorando seu papel na construção da identidade, do pertencimento e como elo entre passado, presente e futuro.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao se aproximar do cinema autobiográfico e ensaístico, o filme-carta possibilita uma escrita autônoma em primeira pessoa, rompendo com os modelos estabelecidos pelo cinema clássico, tanto na ficção quanto no documentário. O filme-carta emerge da fusão entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica, criando uma intersecção de camadas que vão desde o factual, apresentado pelos registros audiovisuais, até o ficcional, que abrange a criação literária e poética, representado na escrita epistolar.

Essa aproximação permite que a dimensão pessoal do autor se manifeste, possibilitando uma reflexão subjetiva sobre as imagens e/ou os fatos relacionados a elas. Em sua dissertação de mestrado, Rúbia Medeiros (2012, p.13) define o processo criativo do filme-carta como uma de suas características mais marcantes, ao afirmar que este surge “inicialmente da carta literária e do relato audiovisual em primeira pessoa para compor a obra dentro de um ponto de vista específico do autor com seu entorno”.

Como parte do processo de criação da carta-roteiro, esta investigação busca compreender como o cinema, especialmente nos formatos do filme-ensaio e do filme-carta, se configura como uma linguagem cinematográfica que atua como uma ferramenta reflexiva e como uma forma de conhecer através do encontro, seja com o outro, o mundo ou consigo mesmo. Esses formatos permitem ao(à) diretor(a) o exercício da escrita, da elaboração de sentimentos e de outros atravessamentos da experiência humana, a partir do contato com suas memórias, tanto materiais quanto imateriais, e consigo mesmo. Júlia Vilhena Rodrigues (2019, p.10), em sua dissertação de mestrado, aponta a dificuldade para definir o filme-ensaio:

Por não se enquadrar em um gênero cinematográfico, não há um consenso sobre contornos e especificidades do cinema-ensaio dentro da teoria e crítica de cinema. O filme-ensaio pode se avizinhar do cinema experimental, dos filmes-carta ou de auto-retrato, do cinema de poesia, da ficção e do documentário. O campo do ensaio é, portanto, um espaço híbrido e inventivo, de atravessamentos e diluições de fronteiras. Enxergamos como um dos traços inerentes a ele, a subjetivação do autor e a dimensão reflexiva com as quais reveste as narrativas audiovisuais.

Haja visto que a subjetividade e a escrita de si são as bases fundamentais para a criação do filme-carta, se faz necessário notar que a percepção e outros aspectos da personalidade do diretor são inevitavelmente revelados em suas obras. Por essa razão, estão presentes nesse trabalho, a voz de Djamilia Ribeiro (2017) e Toni Morrison (2017) para compreender conceitos como lugar de fala e o processo de construção do “outro” e Marcius Freire (2007) para discutir sobre o ponto de vista relacionados à produção cinematográfica, a

fim de analisar como o filme revela, a partir de escolhas estéticas e narrativas, a maneira como o diretor(a) se coloca diante do encontro com o “outro” e com o mundo.

Coraci Ruiz (2009, p. 8) ao discutir sobre as diferenças e similaridades entre o documentário e o filme-carta, defende um formato “que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações”. E é neste cinema descrito pela pesquisadora e realizadora que minha criatividade encontra vazão e expressividade.

Além disso, a teoria feminista no cinema desempenhou um papel essencial ao questionar como o cinema, tanto enquanto forma e em conteúdo, reflete e perpetua o machismo. Laura Mulvey (1975) marca presença nessa pesquisa, ao introduzir o conceito de *male gaze*, que critica a forma como as mulheres são frequentemente objetificadas e apresentadas no cinema, refletindo uma perspectiva patriarcal que retira a agência e a humanidade das mulheres.

O movimento feminista, ao trazer mais mulheres para os campos teórico, crítico e profissional, foi crucial para transformar esse cenário, permitindo que suas vozes e experiências fossem finalmente ouvidas. Esse lugar questionador conecta-se diretamente com a linguagem do filme-ensaio, que, ao reconhecer a subjetividade, também indaga sobre a construção das imagens, os enquadramentos e as representações enquanto signos, explorando as múltiplas camadas de significado na linguagem cinematográfica.

Ademais, convoco as vozes de Emanuele Coccia (2010), Humberto Maturana e Francisco Varela (2001) para discutir acerca dos processos de construção do conhecimento e a participação ativa e indissociável do sujeito neste gesto, a fim de analisar as potencialidades do cinema, mais especificamente, do filme-carte enquanto uma ferramenta do conhecer. Com isso, busco fazer um paralelo entre a maneira de produção de conhecimento com o fazer cinematográfico, na medida em que os dois funcionam como mediadores que possibilitam a realidade tornar-se sensível, isto é, perceptível, por meio do contato com o outro e o mundo.

Neste trabalho também busco compreender o cinema enquanto um lugar de encontro, destacando o papel da arte cinematográfica na mediação das complexas interações de alteridade e representação. Participam dessa discussão, a professora Toni Morrison (2019), a qual descreve o processo de construção do “outro” e as relações de poder envolvidas nesse processo, e a filósofa Djamila Ribeiro (2017), que discute o conceito de lugar de fala e as interseccionalidades presentes nessas dinâmicas social. Em seguida, a análise se concentra no cinema através dos estudos de Marcius Freire (2007) sobre o documentário etnográfico,

revelando como o posicionamento e as estruturas de poder emergem nas escolhas estéticas e discursivas do(a) diretor(a). A perspectiva de Trinh T. Minh-ha é introduzida, a partir dos estudos de Rodrigues (2019), para examinar uma abordagem cinematográfica que não fala sobre, mas “ao lado” de seus sujeitos, propondo uma ruptura com a visão tradicional que tende a objetificar e desumanizar o outro nas produções cinematográficas.

Desta forma, esta investigação não apenas permitiu analisar as particularidades formais e discursivas do gênero filme-carta e filme-ensaio, como também proporcionou um processo criativo mais consciente e ético sobre a representação que faço de mim mesma, do “outro” e do mundo. Ao refletir sobre a experiência da saudade e da migração sob o ponto de vista de uma mulher latino-americana que viveu e viverá na Alemanha, este filme se torna um espaço de autoconhecimento e de diálogo intercultural. Ao explorar minha própria subjetividade e memórias, busco estabelecer conexões com experiências universais de deslocamento, pertencimento e construção identitária.

2.1 PARA ENTENDER O FILME-ENSAIO E O FILME-CARTA

Desde o início do meu interesse pelo cinema, percebi que algo me chamava atenção em certos filmes que não se limitavam a narrar uma história, explorar um fato, uma personalidade ou um lugar, nem se dedicavam exclusivamente a uma experiência audiovisual abstrata. O que me encantava era o cinema que convidava o espectador a um diálogo, revelando a história do(a) diretor(a), suas vivências, e, neste movimento, provocando uma reflexão sobre a humanidade, a arte, a sociedade, a ciência, os afetos, entre outros temas do intrincado da vida. Essas obras não se enquadravam nos formatos tradicionais de documentário, ficção ou cinema experimental.

Nesse subcapítulo, convido os teóricos e pesquisadores que se debruçaram sobre temáticas relacionadas às discussões acerca do filme-ensaio. Ao levantar questões a respeito dos limites entre História e ficção, realidade e falsidade, Jacques Rancière (2009) contribui para uma reflexão em torno das premissas que distinguem o cinema de ficção do documentário. E as vozes de Arlindo Machado (2003) e Theodor Adorno (2003) se somam ao debate, ao analisar o ensaio enquanto gênero textual, além de apontar como o ensaio se define no campo do cinema e sua aproximação com o documentário.

Na sequência, Francisco Elinaldo Teixeira (2019, 2022) oferece uma outra perspectiva de possíveis raízes do cinema ensaístico ao relacioná-lo com o cinema experimental. Sentam-se à mesa também Rúbia Medeiros (2012) e Júlia Rodrigues (2019), as

quais se juntam a Teixeira para verticalizar a investigação a respeito do elemento central do filme-ensaio - o convite à reflexão.

Somam-se aos pensamentos de Júlia Rodrigues (2019) as reflexões de Laura Mulvey (1975) e Carla Martins (2015), que destacam como a teoria feminista funciona como uma lente crítica essencial para refletir sobre o cinema enquanto linguagem e agente sociocultural, na medida em que analisa como as narrativas e as representações femininas são construídas no cinema clássico. Nesse contexto, o cinema-ensaio emerge como um espaço privilegiado para essa abordagem crítica, pois se debruça sobre a forma fílmica e a reflexão, proporcionando um exame mais profundo e questionador das práticas cinematográficas e das normas estabelecidas.

2.1.1 Documentário e Ficção: Uma discussão sobre a objetividade e a subjetividade

Antes de aprofundar a análise sobre o cinema ensaístico, é pertinente discutir as fronteiras questionáveis entre ficção e documentário. Jacques Rancière (2009) ilumina essa questão ao examinar a relação entre a História e as narrativas artísticas, com ênfase na distinção entre ficção e realidade, verdade e falsidade. O teórico recorre aos estudos de Aristóteles, especificamente à mimesis em sua obra *Poética*, para investigar as origens dos limites entre ficção e realidade.

A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. (...) A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à "verdade" daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (Rancière, 2009, p. 53)

Rancière (2009) recorre aos estudos da semiótica para demonstrar que a linguagem — entendida como um arranjo de signos — atua tanto na História, derivada de fatos históricos e verídicos, quanto nas artes narrativas. Assim, o teórico revela que não há uma realidade ou verdade absoluta no mundo, e, tampouco, nos livros de História. Em vez disso, temos produtos da enunciação, que estão distantes da realidade pura, uma vez que passam pela subjetividade e percepção humana. Em outras palavras, todo conhecimento, textos e expressões humanas, sejam artísticos ou não, são o resultado de uma atividade social e interacional, na qual a linguagem é ativada por um enunciador e direcionada a um enunciatário.

Dando continuidade à sua análise, Rancière (2009, p. 55) introduz o conceito de ficcionalidade como um elemento estético que se desdobra entre dois pólos: a “entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação”. Ele então aplica essa discussão ao cinema, criticando a noção de uma conexão direta entre documentário e realidade. Segundo Rancière (2009, p. 57), o cinema

eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao ‘real’ é, neste sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos.

O autor sublinha a fragilidade das fronteiras entre realidade e ficção ao afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58). Diante disso, as tentativas de distinguir entre um cinema comprometido com a verdade e outro que se distancia da realidade tornam-se desnecessárias. Se a subjetividade do enunciador está inevitavelmente presente no seu enunciado, por que não aceitá-la e utilizá-la como ponto de partida para um filme? É nesse contexto que a linguagem do filme-ensaio revela sua essência.

Antes de investigar o filme-ensaio como uma linguagem cinematográfica, é essencial compreender o ensaio dentro de um contexto mais amplo. Arlindo Machado (2003, p.64) o define como

uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, onde a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental.

O autor evoca os estudos de Adorno (2003) sobre o ensaio para desenvolver a discussão e expor o processo de marginalização desse gênero textual no pensamento ocidental. O filósofo alemão aponta que, desde Platão e a dicotomização das esferas do saber — isto é, a convencionalização de separação da poesia e da filosofia, da arte e da ciência — o ensaio tem sido relegado a um espaço marginal. Adorno (2003) explora a origem dessa problemática ao expor a mentalidade que levou à descredibilização do ensaio.

De acordo com os filósofos e cientistas positivistas, “para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente emergiria após a eliminação do sujeito” (Adorno, 2003, p. 18). Em outras palavras, o atributo “literário” do ensaio desqualifica-o como fonte de conhecimento, pois a

irrupção da subjetividade compromete sua pretensa objetividade. Simultaneamente, o compromisso do ensaio com a busca pela verdade torna-o incompatível com a gratuidade atribuída à literatura ou ao irracionalismo da arte.

O filósofo alemão explica que o ensaio surge a partir do transitório e se rebela contra o sistema de categorização dicotômico. Desse modo, o ensaio

se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (Adorno, 2003, p.25)

Machado (2003, p. 6) aplica o raciocínio de Adorno ao contexto cinematográfico, destacando a aproximação do ensaio com outros formatos filmicos. Para o teórico, o cinema documentário se fundamenta em um pressuposto essencial, que se manifesta como uma ideologia: “a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente captadas da própria realidade”.

O autor, reconhecido como um dos principais pesquisadores brasileiros sobre imagens produzidas por meio de mediações tecnológicas, critica a ideia de que o documentarista deve evitar qualquer intervenção na captura da imagem e permitir que a realidade se revele espontaneamente. Segundo ele, “não apenas a realidade é irredutível a um filme, como também qualquer filme, sendo uma representação, já é uma interpretação do real” (Machado, 2003, p. 8).

Machado (2003) prossegue com sua análise ao destacar como o documentarista imprime sua subjetividade e ponto de vista por meio de escolhas criativas, como o enquadramento, a duração dos planos, a iluminação, a qualidade da captação de som e a utilização de trilha sonora. O teórico argumenta que o documentário, como linguagem cinematográfica, se mostra interessante quando é

capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo (Machado, 2003, p.68).

Além disso, ao examinar a matéria-prima do filme-ensaio, que pode incluir desde *found footage* e arquivos públicos até inventário pessoal, Machado (2003, p. 16) ressalta que “a única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como

constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento”.

As ideias e teorias discutidas até aqui evidenciam a problemática subjacente ao pressuposto de que o cinema documentário é comprometido com a verdade e pode oferecer uma representação objetiva e direta da realidade. Machado (2003) e Adorno (2003) demonstram que a objetividade absoluta no documentário é uma falácia, pois a subjetividade do(a) diretor(a) está inevitavelmente presente em todas as escolhas criativas — desde a captação da imagem até a montagem do filme.

A tão almejada “verdade” no cinema documentário emergiria de maneira mais autêntica se o(a) diretor(a) abraçasse e expusesse sua própria perspectiva de forma transparente. Isso permitiria ao espectador não apenas acessar a realidade filmada, mas também compreender a origem do ponto de vista que molda essa representação. Portanto, o gesto mais autêntico e honesto em relação ao espectador é a aceitação e exploração da subjetividade, ao invés de esconder-se atrás da ilusão de uma verdade absoluta e imutável.

2.1.2 Cinema experimental e ensaio: O hibridismo e o convite à reflexão

O cinema experimental e o filme-ensaio compartilham uma relação particular, caracterizada pelo hibridismo e pelo rompimento com a narrativa clássica do cinema convencional. Ambos exploram novas possibilidades de linguagem por meio da experimentação com a imagem, e têm em comum a capacidade de proporcionar ao espectador uma experiência única, seja no âmbito sensorial ou na incitação à reflexão crítica. Este subcapítulo examina como essas formas cinematográficas desafiam convenções tradicionais e expandem os limites da linguagem audiovisual.

Francisco Elinaldo Teixeira (2022, p. 3), esclarece que, por um longo período, o filme-ensaio foi frequentemente definido em oposição ao “outro cinema” — isto é, ao cinema industrial e de “fácil digestão”. O autor destaca que o cinema ensaístico “adquiriu um relevo significativo mais recentemente, a partir de várias mudanças no regime da imagem, que vão da mudança de suporte da videoarte, com a irrupção da imagem-vídeo, à imagem digital atual”.

No entanto, o domínio experimental construiu um repertório fílmico e teórico que evoluiu continuamente ao longo do tempo e influenciou positivamente outros formatos, expandindo as possibilidades e as potências criativas do cinema como linguagem. Diante disso, Teixeira (2022) defende que o surgimento do filme-ensaio é um desses frutos e, ainda,

explicita que todo filme-ensaio é experimental, no entanto, nem todo filme experimental é ensaístico.

Ademais, Teixeira (2022) destaca o caráter “impuro” do cinema, que, desde seu advento, incorpora elementos de outros campos artísticos. Esse aspecto híbrido, historicamente, gerou desafios significativos para a validação do cinema como uma linguagem artística legítima, exigindo um complexo processo de tradução intersemiótica e intensos debates entre críticos e teóricos de diversas áreas do conhecimento ao longo dos anos. No que diz respeito à origem do ensaio como forma, o autor observa que,

sua procedência filosófico-literária recobre o universo da palavra, da língua-linguagem, mas, ao se traduzir para o cinema, deve-se levar em conta sua consistência primordialmente imagética. Tal é o desafio que também se abriu, há algum tempo, em relação às categorias documentais como as de “performativo”, “primeira pessoa” ou “do eu”, “autobiografia”, “autorretrato” (TEIXEIRA, 2022, p.5).

Em seu estudo, Teixeira (2022) estabelece uma conexão entre o desenvolvimento do filme-ensaio e o surgimento do cinema de vanguarda na década de 1950, destacando a significativa dialética entre imagem e palavra. Ele define o ensaio como uma forma que reflete sobre a operação de um ato experimental a partir da perspectiva em que o ensaísta insere sua subjetividade. Rúbia Medeiros (2012) revisita os conceitos de câmera-corpo e câmera-caneta, que emergiram neste período, onde os processos de subjetividade do(a) diretor(a) se tornaram o cerne da narrativa cinematográfica. A pesquisadora destaca que os cineastas desse período inauguraram

modos singulares de construção audiovisual que priorizam a primeira pessoa como posicionamento diante de seus filmes. Estes realizadores pensam um cinema pessoal, em um regime de criação que é particular, ao mesmo tempo em que apresentam questionamentos a partir de suas obras em torno do sujeito e da sociedade em que vivem. (Medeiros, 2012, p.65)

Teixeira (2022, p.15) concluiu seu estudo sobre as aproximações entre o filme-ensaio e o cinema experimental indicando que sua distinção primordial é a relação com o pensamento. O autor defende que o ato de pensar, presente no filme-ensaio se torna “seu principal *leitmotiv* por meio da inscrição direta do ensaísta, de sua presença e subjetividade; tal não é uma prerrogativa ou critério do experimental que inscreve os movimentos e processos de pensamento do realizador de outros modos”.

Em outro estudo, Teixeira (2019) retoma o ato de pensar e a inserção do “eu” presente no cinema ensaístico, para conceber o conceito de subjetividade *in process* existentes nos processos de criação do filme-ensaio contemporâneos. Trata-se então do modo de subjetivação

em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que “economicamente produtivo e politicamente dócil”, resistir à ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer “Eu=outro”. O ato de pensar se torna aí preponderante, ou seja, pensar diferentemente da doxa, da opinião, do bom senso, consenso, senso comum, sair dessa zona de conforto em direção aos desafios e riscos que o ato de buscar novas formas de vida implica. (Teixeira, 2019, p.28)

Isto é, o ensaio filmico, para além do senso comum, redimensiona a relação cinema e pensamento, ao desnudar e expor o que é pensar, o ato de pensamento do ensaísta, sua intensidade, seus movimentos e processos, sua gênese imagética até que se configure como linguagem articulada. Ainda no tocante à gênese do ensaio, Medeiros (2012) oferece uma perspectiva que soluciona o problema derivado das tentativas, aqui apresentadas, de outros autores em definir a origem do filme-ensaio. A pesquisadora compreende o gênero como fruto do hibridismo entre os formatos ficção, documentário e experimental, evitando assim uma origem unívoca e abrangente.

Essa discussão é enriquecida pelas investigações de Júlia Vilhena Rodrigues (2019), que explora a etimologia da palavra “ensaio”, derivada do latim *exagium*, que significa balanço ou pesa sobre um instrumento. Essa origem sugere um ato de ponderar, avaliar e experimentar, enfatizando, dessa maneira, a presença e a agência do sujeito no processo. Rodrigues (2019, p. 18) desenvolve sua investigação e parte da definição do ensaio como “um modo de escrita e de composição que pode partir de textos literários, vozes, gestos, paisagens, ideias e sensações”, enfatizando a relevância da subjetividade e da reflexão no filme-ensaio. Na sequência, ela aponta que

Esta mediação de uma subjetividade, de uma voz pessoal, que conduz o fluxo de imagens e sons no filme-ensaio, constitui um dos elementos mais canônicos da forma, como veremos com outros autores mais a frente. Esse gesto, assim como a justaposição de pensamento e forma, se apresentam como contornos importantes para identificar o modo particular como a linguagem e os dispositivos do cinema são agenciados no filme-ensaio.

Quanto ao objetivo do filme-ensaio, Medeiros (2012) avança na discussão ao argumentar que um ensaio é uma contínua formulação de perguntas que não necessariamente exigem respostas definitivas, mas buscam representar a vida por meio de uma verdade subjetiva. O principal intuito desse formato é

provocar a auto-reflexão através da imagem e do som. Esse modo se torna simples estratégia de dialogar com o uso de imagens objetivas para estabelecer imagens subjetivas. O olhar direto do ensaísta assume para si uma postura, que se configura como lugar privado, mas que não é

propriamente um olhar egocêntrico. Nos filmes, o autor, mesmo falando de um lugar aparentemente pessoal e privado, evidencia questões que podem interessar a qualquer espectador. (Medeiros, 2012. p.37)

A partir do que foi posto, compreendo o filme-ensaio como um formato cinematográfico que se destaca pela sua liberdade formal e pela capacidade de propor uma reflexão através das vivências e da subjetividade do(a) diretor(a). Tal aspecto é fundamental para a construção de um diálogo empático, na medida em que desnuda e expõe o pensamento do(a) diretor(a), evidenciando sua posição como agente ativo na enunciação e desmistificando a ilusão de uma verdade soberana e universal.

2.1.3 A Teoria Feminista e a reflexão sobre a forma

A teoria feminista no cinema se apresenta como uma poderosa ferramenta de investigação e contestação das normas que regem tanto a forma quanto o conteúdo das produções cinematográficas. Desde o surgimento do cinema, as narrativas e as representações femininas foram, em grande parte, definidas por uma perspectiva patriarcal e eurocêntrica, onde as escolhas estéticas e narrativas refletiam e reforçavam a objetificação e a desumanização das mulheres.

Tal contexto evidenciava a necessidade urgente de questionar e subverter tais normas. A teoria feminista, ao desempenhar esse papel, não só expos as lacunas e os vieses da linguagem cinematográfica tradicional, como também destacou o cinema como um agente cultural e social fundamental na formação da cultura visual, moldando o olhar e a perspectiva dos espectadores.

Rodrigues (2019) explica que a teoria feminista no cinema é um produto do feminismo da “segunda onda”, que ganhou força nos anos 1960. Com o slogan “o pessoal é o político”, esse movimento trouxe à tona a importância de examinar a experiência das mulheres fora do contexto exclusivamente político, buscando compreender as estruturas de poder que dominavam diversos setores da sociedade, incluindo a linguagem e a representação midiática. Tais teóricas buscavam pensar o cinema e a representação da mulher em diálogo com o marxismo, a psicanálise e os estudos da semiótica.

Uma das autoras mais influentes nesse campo, Laura Mulvey, fez uma crítica contundente ao cinema comercial no artigo Prazer Visual e Cinema Narrativo (1975), onde se embasou na teoria psicanalítica para demonstrar como o inconsciente patriarcal estruturam as narrativas e as representações no cinema. Segundo Mulvey, o cinema narrativo clássico

perpetua a imagem da mulher como objeto erótico passivo, enquanto o homem é retratado como figura ativa. Mulvey defende que “esses filmes são direcionados a um olhar masculino, com seus desejos e fetichismos em relação à imagem da mulher” (Rodrigues, 2019, p. 51).

Este ponto é crucial para refletir sobre o impacto social do cinema enquanto mídia e campo de comunicação. O cinema não apenas interfere, mas também forma e molda a perspectiva sobre o que significa ser mulher e qual é seu papel no mundo. Isso ocorre através da linguagem, do discurso e da enunciação presentes nos filmes, na construção de personagens femininas e, especialmente, na maneira como o corpo da mulher é representado e explorado pela câmera. Essa representação frequentemente alimenta uma relação de desejo, em vez de promover empatia e humanidade. Compreender essa dinâmica é essencial para entender como a cultura visual contribui para a manutenção de um olhar machista.

A partir dessa perspectiva, o feminismo no cinema emerge como uma força rebelde que desafia o cânone estabelecido por homens brancos, predominantemente europeus, que dominaram a sétima arte, tanto na prática cinematográfica quanto no fazer teórico e acadêmico. Críticas como a do *male gaze* — conceito introduzido por Laura Mulvey (1975), que se refere ao olhar objetificador e sexualizante dirigido às mulheres na tela — tornam-se centrais para a desconstrução das narrativas que naturalizam a opressão de gênero. Assim, a teoria feminista não só questiona o conteúdo representacional, mas também a estrutura formal que molda não somente a forma como essas histórias são contadas, mas também a concepção e o olhar para as mulheres na sociedade.

Nesse contexto, é crucial a abertura para o protagonismo de realizadoras. No entanto, não se trata apenas de mulheres fazendo cinema dentro dos padrões estabelecidos, mas de adotar um olhar reflexivo e questionador que se manifesta desde a forma de olhar, enquadrar e observar, até o exercício de reflexão presente na montagem — isto é, no contato direto com o material filmado. Como destaca Carla Martins (2015, p.18), o pensamento de gênero ocupa “um lugar fronteiro, movediço, instável, indecível, entre o que pertence a ele e o que permanece fora dele. Pensar o feminino é uma experiência do limite, do limite do próprio pensamento”.

A cineasta Agnès Varda, que dedica parte de sua cinematografia ao fazer cinematográfico ancorado no exercício da reflexão, também defende a importância de um olhar feminino consciente e crítico. Para Varda, olhar como mulher na sociedade patriarcal e machista é um ato político: “o primeiro gesto feminista é dizer, okay, eu estou sendo olhada, mas eu também estou olhando... é o ato de decidir olhar, e de que o mundo é definido por como eu olho e não por como sou olhada” (apud Ince, 2013, p.613).

É nesse cenário de crítica e reflexão que o ensaio cinematográfico se destaca como um formato ideal para a exploração do pensamento feminista. O ensaio, por sua natureza subversiva e questionadora, permite uma abordagem mais livre e investigativa, onde as imagens não são apenas consumidas passivamente, mas problematizadas e resignificadas. Nesse sentido, o ensaio cinematográfico não só desafia as convenções formais do cinema, mas também convida o espectador a refletir sobre o próprio ato de ver e ser visto, questionando o cinema enquanto agente social. Através deste formato, torna-se possível refletir criticamente sobre o olhar masculino que, historicamente, dominou o cinema, propondo novas formas de ver e representar que escapam à objetificação e à desumanização das mulheres.

Além disso, o surgimento e a consolidação da teoria feminista no cinema trouxeram à tona a importância da tomada de lugar e poder pelas mulheres em todos os campos do pensar e do fazer cinematográfico. A representação das mulheres e as escolhas estéticas que compõem o vocabulário do cinema não podem ser efetivamente transformadas sem a presença ativa e, sobretudo, crítica de mulheres enquanto parte da cadeia produtiva, crítica e teórica. É por meio dessa ocupação de espaços, historicamente negados às mulheres, que se torna possível ampliar as perspectivas e construir um cinema mais crítico e ético.

Nesse sentido, o ensaio cinematográfico emerge como uma ferramenta crucial. Ao proporcionar um espaço de experimentação e reflexão, ele não apenas desafia o status quo, mas também abre caminhos para a inclusão de vozes marginalizadas, incentivando a criação de novas narrativas que refletem a diversidade de experiências femininas. Dessa forma, o ensaio não é apenas um formato alternativo de cinema, mas uma prática política que questiona a sua função enquanto meio de comunicação e formador da cultura visual. Além, é claro, de promover a construção de uma linguagem cinematográfica que se relaciona com a realidade a partir de narrativas mais empáticas e humanizadas.

Dado o que foi apresentado neste subcapítulo, pode-se compreender o filme-ensaio como um formato que permite ao(a) diretor(a) a inscrição de sua subjetividade na narrativa fílmica e promove, nesse processo criativo, o reconhecimento de sua própria perspectiva e visão de mundo. Em outras palavras, o ensaio no cinema pode ser definido pela presença da subjetividade e do gesto reflexivo no fazer fílmico, desde a captação das imagens até o contato do(a) diretor(a) com elas na montagem.

Em virtude disso, eu busco compreender essa linguagem cinematográfica como uma ferramenta do conhecer, isto é, como um meio pelo qual o(a) diretor(a) pode questionar e refletir sobre temas que atravessam sua existência e se apresentam na sociedade e, assim, compreender a complexidade do outro, do mundo e de si mesmo.

Essa linguagem artística, que une reflexão crítica e elaboração das experiências pessoais, abre caminhos para uma compreensão mais profunda da realidade, promovendo uma ponte entre a interioridade do(a) diretor(a) com o(a) espectador(a) em um diálogo que transpassa o ego ao mirar numa reflexão sobre a humanidade. O filme-ensaio, assim, ultrapassa a mera narrativa para se afirmar como um espaço privilegiado de autoconhecimento e contemplação, no qual o cinema transcende a simples representação do real e se consagra como um ato de pensamento em movimento.

2.2 FILME-CARTA: FERRAMENTA DE CONHECER E MEDIAR

Nesta seção, o foco se volta para o filme-carta e a discussão proposta se dá em torno das possibilidades que este formato oferece tanto ao(a) diretor(a) quanto ao espectador, a fim de alcançar uma definição dessa linguagem cinematográfica. Ademais, é nessa parte da pesquisa que me proponho a compreender e justificar o filme-carta como uma ferramenta de conhecer e mediar experiências humanas que, embora íntimas e pessoais, tornam-se universais no encontro com o outro.

Para isso, dedico o primeiro subcapítulo à investigação e discussão acerca do conhecer, de sua natureza e sua relação intrínseca com a linguagem, a fim de compreender o cinema — e, em particular, o filme-carta — como um mediador desse processo. À mesa, encontram-se Humberto Maturana e Francisco Varela (2001) para ampliar a perspectiva sobre os processos de produção de conhecimento, bem como Emanuele Coccia (2010) para explorar a natureza do sensível, a partir da perspectiva fenomenológica, para estabelecer a relação entre percepção e a realidade.

Tendo a estrutura discursiva subjetiva e a primeira pessoa como voz central da narrativa, o filme-carta é concebido, neste trabalho, como um dos formatos que nascem da linguagem ensaística no cinema. Esse formato se configura como uma ponte entre o(a) diretor(a) e o(a) espectador(a) a partir de um diálogo íntimo, formado a partir da reunião de memórias e arquivos pessoais do(a) diretor(a) e de seu pensamento, expresso pelo *voice-over*. À vista disso, as vozes de Medeiros (2012), Rodrigues (2019) e Teixeira (2019) são retomadas, no segundo subcapítulo, para esmiuçar a inscrição do eu e do *voice-over* se articulam como elementos definidores de tal formato.

É importante destacar que o filme-carta promove não apenas um espaço de reflexão, mas também de afeto, onde as fronteiras entre o público e o privado se entrelaçam. Desse encontro entre as memórias e o(a) diretor(a), emerge o que há de mais humano: o sentir. Nesse

sentido, compreende-se que os pilares do filme-carta são o material de arquivo do(a) diretor(a), que compõe o elemento visual, e sua voz, que revela pensamentos, impressões e afetos advindos desse contato com as lembranças. Assim, o que catalisa a empatia com o(a) espectador(a) é justamente esse gesto de se abrir, de convidar para um diálogo.

Medeiros (2012) permanece no debate para situar o filme-carta no contexto de deslocamento e aponta para uma maneira de se colocar no encontro com o outro e com o mundo, que se revela a partir de um “olhar de viajante”. Por outro lado, Didi-Huberman (2017) oferece uma reflexão sobre a memória e elucida o conceito de “ponto de vista arqueológico”. Ambos os conceitos são valiosos para esta pesquisa, na medida em que a experiência migratória é o ponto de partida, e o sentimento de saudade se manifesta e advém a partir do contato com a memória — ambos se articulam como eixos centrais da carta-roteiro de *Saudades, I Belong to Longing*.

2.2.1 A natureza do conhecer e o tornar-se sensível

Como foi observado nas discussões anteriores, o filme-ensaio, e portanto, o filme-carta, não se limita a expressar uma realidade objetiva e apartada do(a) diretor(a). Em vez disso, tais formatos se valem desse espaço e dessa linguagem para analisar e explorar certo tema ou aspecto da vida e da humanidade a partir da sua subjetividade - isto é, do encontro consigo mesmo. O(a) diretor(a), nesse exercício de trazer esse objeto para próximo de si, dá início a um processo de autoconhecimento, alcançando uma compreensão mais profunda de sua identidade, neste processo criativo.

Medeiros (2012, p. 49) reforça essa perspectiva ao abordar a presença do(a) diretor(a) no filme-ensaio, afirmando que o diretor não busca “construir um mundo possível, independente do autor e de seu processo identitário, mas sim de utilizar diversos recursos para questionar obliquamente a sua identidade e a sua presença na obra”. Esta perspectiva sugere que o filme-carta é um meio de introspecção e autoanálise, onde a identidade do(a) diretor(a) se entrelaça com a narrativa de maneira a revelar aspectos profundos e pessoais.

Rodrigues (2019, p. 79) adiciona outra perspectiva sobre a presença do(a) diretor(a) no filme-ensaio, uma característica que também se aplica ao filme-carta. Segundo a autora, uma característica particular do filme-ensaio é “a inscrição de uma presença autoral em busca de si próprio”. Essa voz autoral não se aproxima do objeto retratado com o intuito de fazer um registro factual, mas de oferecer uma reflexão profunda e pessoal”. No contexto do filme-carta, essa busca interior não apenas revela a subjetividade do(a) diretor(a), mas

também cria uma conexão íntima com o(a) espectador(a), convidando-o(a) a refletir sobre suas próprias experiências e percepções.

As ponderações de Humberto Maturana e Francisco Varela (2001) fornecem uma base teórica essencial para compreender o processo de conhecimento e evidenciar como a linguagem do filme-carta pode atuar como um mediador de tal processo. Novamente, a subjetividade encontra lugar de destaque nessa análise, na medida em que os autores evidenciam, empiricamente, a experiência e percepção que temos do mundo está intrinsecamente vinculada à nossa estrutura, isto é, ao nosso corpo enquanto mediador desses contatos. Ao examinar “como chegamos a conhecer esse mundo, sempre descobriremos que não podemos separar nossa história de ações - biológicas e sociais - de como ele nos parece ser” (Maturana; Varela, 2001, p. 66).

Os autores se valem da parábola do sujeito que se olha no espelho para elucidar o processo de conhecer como conhecemos, uma prática que permite observar as falhas da percepção humana e reconhecer a natureza relativa das certezas e dos conhecimentos. À vista disso, Maturana e Varela (2001, p. 67) apontam que “a reflexão é um processo de conhecer como conhecemos, um ato de nos voltarmos sobre nós mesmos, a única oportunidade que temos de descobrir nossas cegueiras e de reconhecer que as certezas e os conhecimentos dos outros são, respectivamente, tão nebulosos e tênues quanto os nossos”. Nesse sentido, o filme-carta, ao se definir pelo contato com as memórias e registros pessoais do(a) diretor(a), bem como pelas reflexões, impressões e afetos que emergem desse encontro, se aproxima do gesto reflexivo do espelho, ao proporcionar uma observação aprofundada de si mesmo.

Em seus estudos, Maturana e Varela (2001) destacam a necessidade de reconhecer as interações entre nosso ser, nosso agir e nosso saber, se afastar da tendência comum de tratar nossas percepções como verdades absolutas, imunes a questionamentos. Tal relação entre ação e experiência, tal indissociabilidade entre ser de um modo particular e como o mundo aparenta ser, indica que todo gesto de conhecer gera um mundo. A partir dessa reflexão, os autores apresentam dois aforismos que se conectam diretamente com esta pesquisa: “todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer” e “todo ato de conhecer produz um mundo”.

Essa circularidade entre ação e experiência é fundamental para compreender o filme-carta. Ao registrar momentos e acontecimentos através da câmera e refletir sobre essas memórias pessoais, o filme-carta não apenas documenta uma realidade, mas também constrói um mundo por meio da percepção do(a) diretor(a). Dessa maneira, o filme-carta, ao mediar o conhecer através do encontro, cria um espaço onde as experiências e pensamentos do(a) diretor(a) transcendem a individualidade, alcançando o universal, isto é, o humano.

Além disso, Maturana e Varela (2001, p.69) exploram a relação intrínseca entre linguagem e conhecimento, enfatizando que “tudo o que é dito, é dito por alguém” e que “toda reflexão produz um mundo. Sendo assim, é uma ação humana realizada por alguém em particular, num lugar em particular” e acrescento situando-o em um determinado tempo. Essa estrutura evoca a teoria da enunciação, uma vez que destaca a agência do enunciador e do papel mediador da linguagem, a qual possibilita a elaboração do enunciado, que por sua vez se o endereça a um enunciatário.

Os autores observam que a linguagem é o instrumento cognitivo para a criação de conhecimento e apontam que “toda reflexão (...) se dá necessariamente na linguagem, que é nossa forma particular de sermos humanos e estarmos no fazer humano” (Maturana; Varela, 2001, p.69). No contexto do filme-carta, a linguagem cinematográfica atua como um meio para mediar e comunicar a experiência humana, promovendo a criação de um mundo que se torna acessível ao(à) espectador(a), convidando-o(a) a uma reflexão empática e compartilhada.

Emanuele Coccia (2010) amplia essa perspectiva ao explorar o papel do sensível na experiência humana. O filósofo afirma que um sujeito vive porque pode ver, ouvir, sentir e saborear o mundo que o circunda e que “somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos (...) não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada” (Coccia, 2010, p. 9). Pode-se dizer que o filme-carta lida diretamente com o sensível, uma vez que se constitui de imagens, seja ela fotográfica ou textual. E nesse processo, a linguagem cinematográfica transforma a experiência individual em algo compartilhável e universal, viabilizando a comunicação e a conexão entre o(a) diretor(a) e o(a) espectador(a).

Coccia (2010, p. 18) também discute a necessidade de tornar o mundo perceptível, afirmando que a realidade e o mundo não são por si mesmos sensíveis, eles precisam tornar-se tornar-se sensíveis, isto é “é preciso que o objeto real, o mundo, a Coisa, torna-se fenômeno, e que o fenômeno encontre nossos órgãos perceptivos”. Em diálogo com Maturana e Varela (2001), o corpo é concebido como um mediador essencial no processo de conhecer, tornando a experiência humana possível. Assim, compreende-se que a realidade não existe por si só, mas se faz a partir do encontro de um sujeito com o mundo.

A metáfora do espelho é igualmente explorada por Coccia (2010, p. 21) e ilustra a medialidade e a relação entre percepção e realidade. O filósofo observa que “o espelho demonstra que a visibilidade de algo é realmente separável da coisa em si e do sujeito cognoscente”. O espelho, como uma parábola do processo de mediação, é relevante para o

filme-carta, que atua como um espelho da humanidade, na medida em que reflete a identidade do(a) diretor(a), a partir de suas memórias pessoais e se conecta com as vivências do(a) espectador(a), criando um espaço onde o conhecimento e a experiência são mediadas e compartilhadas.

Ao integrar essas perspectivas teóricas, este capítulo visa demonstrar que o filme-carta, ao combinar reflexão pessoal com percepção sensível, se estabelece como uma poderosa ferramenta de conhecimento. Ele oferece uma nova forma de compreender e experienciar o mundo, transformando experiências íntimas em narrativas universais e promovendo uma mediação empática e humanizada entre o(a) diretor(a) e o(a) espectador(a), isto é, promovendo o encontro com o outro.

2.2.2 A presença do(a) diretor(a): O *voice-over* e a inscrição do eu

Uma característica distintiva do filme-carta é a presença do(a) diretor(a), que pode se revelar de diferentes maneiras. Tal presença pode se dar diretamente na imagem, caso este(a) apareça em material de arquivo, porém, o mais comum é a sua manifestação por meio da voz. Esse recurso estético e narratológico é conceituado como *voice-over* e, no filme-carta, exerce uma função privilegiada na construção discursiva do/da enunciador (a), constituindo-se como um instrumento expressivo do pensamento do(a) diretor(a) e de sua subjetividade (Rodrigues, 2019).

Medeiros (2012) observa que a voz não somente narra, mas comenta, dialoga, interpela e evoca uma presença que intervém nas imagens. A pesquisadora descreve o *voice-over* como uma testemunha, direta e indireta, uma voz que penetra no filme enunciando outras vozes, uma vez que no contexto dos filmes-carta tais vozes se diferem da dinâmica convencional presente na correspondência entre cartas comuns. Diferente da natureza das cartas comuns,

cartas escritas à mão ou à máquina, o nome próprio aparece página a página. Esta marca se diferencia nos filmes-carta, que fixam na tela uma diagramação diferente da que estávamos acostumados a ver em relação a carta escrita, e o sujeito - nome próprio - o destinatário da carta aparece no início do vídeo e ou no final; em alguns casos, não de forma obrigatória, mas com traços de assinatura que nos faz remeter a uma assinatura da própria noção de carta. Isso é o que podemos notar nas disposições das palavras na página – tela – vídeo (Medeiros, 2012, p.52)

Nesse sentido, o *voice-over* atua como fio condutor que costura a relação entre narrador(a) e diretor(a), estabelecendo o espaço do(a) interlocutor(a) em relação ao(à) autor(a)

das cartas. Segundo Medeiros (2012, p.112), é “através dos comentários que o autor dos filmes conecta cenas, pessoas e lugares. Sendo também um dos elementos que identificam as marcas de cada cineasta. A voz se configura mais como um traço elaborado da estética de si que mostra e identifica cada sujeito”.

É notável, novamente, o caráter híbrido desse formato cinematográfico por se dar a partir da escrita de uma carta. Isso faz pensar na relação que se constitui, no campo da literatura, entre autor(a) e leitor(a) que, no contexto cinematográfico, se manifesta entre diretor(a) e espectador(a). Esse encontro com o outro é viabilizado pelo gesto empático e afetivo do(a) diretor(a) de se abrir e convidar o(a) espectador(a) a entrar em contato com as suas memórias e escutar suas impressões. Medeiros (2012) esclarece que o que sustenta o fluxo de interação entre o meio, mensagem e receptor, de forma que o(a) espectador(a) se identifique e se conecte com a narração, é o pacto autobiográfico.

A autobiografia no cinema transcende a função social de simplesmente narrar eventos da vida pessoal, desdobrando-se em múltiplos campos de enunciação. Ao explorar questões oriundas da vida íntima, a autobiografia cinematográfica combina a palavra com o texto, a imagem com o som, possibilitando ao(a) diretor(a) a criação de um “eu” que narra sua história de vida em primeira pessoa (Medeiros, 2012). Nesse processo de filmar a vida íntima e observar a si mesmo, há uma articulação complexa entre palavra e imagem na construção de uma narrativa que se encontra na fronteira entre o objetivo e o subjetivo, entre o registro documental e a imprecisão da memória, isto é, entre a realidade e a ficção.

Medeiros (2012, p. 54) chama a atenção para um aspecto importante da presença do(a) diretor(a) no filme, que se dá a partir da leitura da carta. Nesse formato, tal escolha não se configura “como forma egocêntrica, mas como possibilidade de diálogo entre a afetividade em relação a um outro, que estabelece vínculos narrativos entre o que é público e íntimo e privado”. Nesse sentido, é possível compreender o pacto autobiográfico como um catalisador da conexão empática entre o(a) diretor(a) e o(a) espectador(a).

Assim, o filme-carta não apenas reflete a realidade, mas também a reinterpreta através da subjetividade do(a) diretor(a), criando uma experiência que, ao mesmo tempo, permanece acessível ao(a) espectador(a). Essa intersecção entre público e privado, particular e universal, enriquece a narrativa, permitindo que o espectador se identifique, num movimento especular, isto é, ao se enxergar naquela nas imagens e nas palavras, com as experiências e reflexões apresentadas, promovendo uma conexão mais profunda e empática com o tema abordado.

Retomando as ideias de Machado (2003) e Adorno (2003), a natureza do ensaio cinematográfico se revela na sua capacidade de transcender a mera representação da

realidade, propondo uma reflexão crítica sobre a vida, a arte e a condição humana. E como já foi colocado por Maturana e Varela (2001), a subjetividade, longe de ser um obstáculo na construção do conhecimento, emerge como o lugar de onde, essencialmente, o conhecer se torna possível. Ademais, Medeiros (2012) sugere que a carta, por sua natureza subjetiva, se transforma em um veículo que traduz a singularidade da voz do(a) diretor(a), criando um espaço de intimidade e identificação.

Além disso, a discussão sobre as fronteiras entre ficção e documentário, conforme abordada por Rancière (2009), é crucial para entender o filme-carta e sua relação com a autobiografia. O filósofo argumenta que a realidade precisa ser ficcionada para ser plenamente compreendida, desafiando, dessa forma, a premissa de uma representação objetiva e direta da realidade. Essa perspectiva se alinha com a proposta do filme-carta, a qual, não apenas reflete a realidade, mas a reinterpreta através da lente pessoal do(a) diretor(a).

Essa discussão acerca do pacto autobiográfico atravessa a política do autor, especialmente no que se refere ao “cinema do eu” – um cinema em que a identidade do(a) autor(a), narrador(a) e personagem se entrelaçam, configurando uma encenação do sujeito por ele mesmo. A autobiografia é definida como um “contrato selado pelo nome próprio, onde quem lê e quem escreve vê afinidades com o ‘eu’ do texto e o ‘eu’ do texto é também o autor” (Medeiros, 2012, p. 46).

É presente no formato filme-carta, um processo criativo que gera a “escritura do eu”, seja através da imagem ou da voz do(a) diretor(a) e a mobilização de elementos da vida real para compor a identidade do autor. Medeiros (2012, p. 110) aponta para um processo criativo particular, em que o(a) diretor(a) se vale do arquivo e memórias pessoais para compor seu filme, em um movimento, no qual “fotografias de parentes e amigos, vídeos caseiros, correspondências trocadas durante anos, objetos, processos migratórios se unem numa busca de si como base da enunciação”.

Pode-se observar, dessa maneira, o vínculo entre o processo de “escritura do eu”, presente na narrativa, e os processos de construção identitária do(a) diretor(a). Isto é, na medida em que o(a) diretor(a) observa e seleciona os arquivos para a composição do filme-carta, ele(a) se conhece mais profundamente e pode, através dessa linguagem, elaborar e criar a sua própria identidade.

No que diz respeito à inscrição da subjetividade, Rodrigues (2019, p. 79) aponta para um aspecto central do filme-ensaio: a premissa de que um “eu” implica na existência de um “você”. E “esse ‘você’ não é uma audiência genérica, mas um espectador encarnado. A

abertura do ensaio (...) é marcada por essa interpelação do espectador, que não é simplesmente conduzido pelo filme, mas impelido a se engajar e refletir sobre ele”.

Em diálogo com essa perspectiva, Teixeira (2019) descreve como o processo de “inscrição do eu” no filme-ensaio envolve a criação e solicitação de intercessores, ou seja, figuras estéticas que facilitam a passagem das sensações entre o(a) diretor(a) e o(a) espectador(a). Ele argumenta que essa abordagem permite ao(a) diretor(a)

sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico-imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada. (Teixeira, 2019, p. 32)

Portanto, é evidente a relação entre o filme-carta e o(a) espectador(a) dentro do processo de desenvolvimento do diálogo. Através da combinação de imagens, sons e a voz do(a) diretor(a), o filme-carta convida o espectador a participar de um processo reflexivo que vai além da simples observação. Essa dinâmica interativa permite que o(a) espectador(a) se conecte com as questões levantadas, promovendo uma experiência cinematográfica que se dá a partir da empatia, da afetividade e da identificação com o que há de humano. Assim, o filme-carta se afirma como uma forma poderosa de expressão artística, que, ao abraçar a subjetividade, não apenas expõe as memórias e questionamentos do(a) diretor(a), mas também instiga o espectador a explorar suas próprias experiências e refletir sobre o tema abordado.

2.2.3 A memória sob a perspectiva de um viajante arqueólogo

O filme-carta, se mostra uma linguagem cinematográfica que não apenas promove o exercício da reflexão e do conhecer, mas também revela as complexidades da relação entre memória e identidade. Além disso, cria-se um ambiente de afeto onde as fronteiras entre o público e o privado se entrelaçam e o diálogo entre o(a) diretor(a) e espectador(a) se estabelece. A presença da memória do(a) diretor(a) no processo criativo é fundamental para entender como as experiências pessoais e as recordações se transformam em narrativas audiovisuais.

Há de se observar um interessante processo de ressignificação pelo qual as memórias pessoais do(a) diretor(a) passam a partir do momento em que são inseridas no filme. Nesse sentido, Medeiros (2012, p. 58) observa que no filme epistolar existe “o esforço de dar à memória um outro papel que não simplesmente o de celebrar o passado, mas também de dar à

coleção de imagens já preexistentes no mundo outra configuração e outro lugar”. Isto é, ao ser realocado na linguagem cinematográfica e incorporado pela narrativa epistolar, o material de arquivo pessoal do(a) diretor(a) ganha uma nova camada de significação no mundo.

À medida que o(a) diretor(a) revisita as imagens de seu arquivo pessoal, ele(a) se depara não apenas com essas imagens, mas também consigo mesmo(a). Mesmo que sua presença não se configure fisicamente na imagem, a sua perspectiva é revelada através dos enquadramentos, movimentos de câmera e escolhas estéticas, que acabam por expor a sua forma de olhar o mundo e o outro. Nesse exercício, se encontra em contato consigo mesmo e sua memória e identidade são recriadas no processo criativo do filme-carta. Em outras palavras, nesse formato, encontram-se “imagens que são constituídas de experiências do personagem-narrador, formadoras de uma memória que se mistura em imagens afetivas de caráter amor e pessoal” (Medeiros, 2012, p. 58).

Para além dos processos de “inscrição do eu” no filme-carta, que se dá na fase de montagem, é fundamental compreender também como a subjetividade do diretor se manifesta na maneira com que ele se posiciona em relação à realidade filmada. Em outras palavras, a atitude adotada no encontro com o outro e com o mundo, através das lentes da câmera. Nesse aspecto, o conceito de “cineasta-viajante”, construído por Medeiros (2012) para descrever o cinema de Chris Marker, se mostra valioso para essa pesquisa, na medida em que situa o fazer cinematográfico no contexto de deslocamento.

De acordo com a pesquisadora, Marker observa o mundo ao seu redor a partir de um ponto de vista de viajante, uma atitude que se distingue claramente do turista. Nesse sentido, a postura do viajante se define ao se interessar pela “história e a cultura dos lugares, num olhar que se detém para a profundidade dos encontros e para a imersão nos modos de vida dos lugares que ele sai a conhecer” (Medeiros, 2012, p. 48). No seu cinema, a viagem não é apenas um deslocamento físico, mas uma jornada de imersão e introspecção, onde o “eu” do viajante se vale desse movimento para explorar a si mesmo e sua identidade.

Nesse contexto, o(a) diretor(a) cria registros pessoais e se vale da linguagem cinematográfica para relatar e elaborar as suas experiências por esses lugares que lhe eram estranhos e que, com o tempo, passam a se tornar familiares. Nesse processo, a câmera registra o “encontro entre ele e o outro, entre ele e o mundo exterior a ele. Constrói através do encontro o seu lugar enquanto autor, personagem e mediador. O que nos parece é que ele está sempre interrogando e problematizando as imagens” (Medeiros, 2012, p. 51).

Essa abordagem é crucial para o filme-carta, o qual se vale do material de arquivo e da voz do(a) diretor(a) para construir uma narrativa que vai além da simples documentação da

realidade. A perspectiva do diretor como viajante permite que a memória e a experiência pessoal se tornem uma espécie de espelho, que reflete o humano através dos afetos. Esse fazer cinematográfico se afigura como a elaboração de “uma enciclopédia de mundos variados, em que toma-se a memória como lugar de construção de afeto pelas pessoas que cruzam sua viagem e pelos lugares que permanece” (Medeiros, 2012, p. 51).

Nesse sentido, tal “olhar de viajante” implica uma subjetividade que transforma a experiência de deslocamento em um ato de criação, tanto do filme quanto da identidade do(a) diretor(a). A cada nova viagem, o(a) diretor(a) não apenas observa, mas também se apropria dos lugares e das histórias, criando um diálogo entre suas memórias e as do público. A linguagem do filme-carta oferece um espaço contemplativo e reflexivo, pelo seu vínculo com a escrita. A carta, lida pelo(a) diretor(a), é a essência do filme e o canal de acesso empático à sua narrativa e sua identidade.

O espectador se identifica com as imagens e a voz do diretor na medida em que elas evocam um dos traços definidores da humanidade - o vínculo com a memória. Conforme abordado anteriormente, ao se deparar com suas lembranças e materiais de arquivo pessoal, o(a) diretor(a) inicia um processo de autoconhecimento, e este, se torna ainda mais profundo e intenso quando o(a) diretor(a) se encontra fora do seu lugar de origem. Nessa trajetória, as memórias se transformam em um meio pelo qual a reconstrução e a manutenção da própria identidade se tornam viáveis.

A identidade, por sua vez, é um conceito complexo e multifacetado, que envolve a construção e a preservação de um sentido de pertencimento e de si mesmo. De acordo com Candau (2011, p.18), a memória desempenha uma função social ao passo que fortalece “a identidade, tanto no nível individual quanto coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir a sua identidade”.

Dessa forma, a memória desempenha um papel fundamental, pois é através dela que as experiências, os conhecimentos e as emoções são armazenados e recuperados. A memória é essencial para a construção da identidade, pois permite que as pessoas se conectem com o passado, o presente e o futuro, e que sejam capazes de se identificar com certos grupos, culturas e comunidades.

O conceito de pertencimento assume, por sua vez, uma importância ainda maior quando se considera o contexto da migração, onde indivíduos e grupos são forçados a se adaptar a novos ambientes e a construir novas identidades. Dessa forma, a memória e o conceito de pertencimento se costuram junto ao tecido de criação do filme-carta, na medida em que a linguagem cinematográfica se mostra capaz de mediar o processo de

autoconhecimento. A escrita da carta, a partir do contato com as memórias, oferece, portanto, o espaço para compreensão da experiência migratória e da construção da identidade em um novo contexto cultural e social.

Em diálogo com as ponderações acerca da função da memória no filme-carta, o conceito de “ponto de vista arqueológico” de Didi-Huberman (2017) é essencial para analisar uma maneira singular de se posicionar diante dos seus arquivos. O filósofo ainda lembra que até mesmo a falta de registro é fonte de informação e testemunho:

Nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (Didi-Huberman, 2017, p.61)

A definição dessa perspectiva arqueológica converge com a linguagem do filme-ensaio, uma vez que se apropria do questionamento e da reflexão, como ponto de partida. Em seus estudos, Didi-Huberman (2017, p.66) traz à luz o texto *Escavar e recordar* de Walter Benjamin, o qual complementa seu conceito, ao compreender que “a atividade do arqueólogo era capaz de esclarecer, para além de sua técnica material, alguma coisa de essencial à atividade de nossa memória”.

O autor aponta que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos em si mesmos e acrescenta que “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (Didi-Huberman, 2017, p. 67). Essa ideia dialoga com a premissa de que o fazer cinematográfico, em especial do filme-carta, medeia o conhecer. Nesse caso, o seu processo criativo possibilita conhecer o presente através dos fragmentos do passado. No presente projeto, a memória é compreendida como uma das fontes fundamentais para a criação e a manutenção da identidade do(a) diretor(a), a qual se configura como o alicerce da saudade, possibilitando a ressignificação do passado no presente.

À vista disso, é possível notar que a imagem ocupa um outro lugar no filme-carta. A imagem não necessariamente se encontra presa a um fio contínuo do tempo, mas rompe a linearidade a fim ser incorporada e ressignificada pelo tecido filmico. Medeiros (2012, p. 58), explica que o(a) diretor(a) se torna um arquivista da imagem, ao passo que estabelece uma “outra maneira de se relacionar com o material filmado, que é de outra ordem: este material arquivado se contextualiza dentro do filme em várias circunstâncias”.

Didi-Huberman (2017) apresenta a definição de recordação, que é igualmente valiosa para o presente trabalho, uma vez que tal palavra na língua alemã comporta certa ambiguidade que torna seu significado ainda mais fascinante:

O trabalho da verdadeira recordação (Erinnerung) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes. (Didi-Huberman, 2017, p.85)

Torna-se, portanto, evidente a interconexão entre os conceitos discutidos. O ponto de vista do viajante se entrelaça com a perspectiva arqueológica ao ressaltar a importância do encontro com o outro, com o mundo e consigo mesmo, como ponto de partida para o contato com o arquivo. Ademais, ambos destacam o atravessamento da subjetividade do sujeito como elementos cruciais para um contato questionador e reflexivo com a memória.

Em seu estudo, o filósofo ilustra essa maneira de se colocar frente às coisas a partir do ponto de vista arqueológico. O autor cria uma parábola singular para compreender a memória enquanto fragmento da realidade, ao relacionar a fotografia com as cascas de árvores que ele colhe, em sua visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, na polônia:

O que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque, o bosque de bétulas, me diz a respeito de Birkenau. Essa imagem, naturalmente, como as outras, é quase insignificante. Quase insignificante, uma coisa superficial: película, sais argênteos que se sedimentam, pixels que se materializam. Sempre tudo na superfície e por superfícies entremeadas. Superfícies técnicas para testemunhar apenas a superfície das coisas. O que isso me diz a respeito do fundo, o que isso atinge no fundo? (Didi-Huberman, 2017, p.69)

Para o filósofo, “a superfície é o que cai das coisas”, o que emerge diretamente delas, se separando e se originando a partir delas. É como se esses elementos se desprendessem para se aproximar do interlocutor, como pedaços soltos de casca que caem de árvore. Para o autor, a casca não é menos real do que o tronco. Na verdade, é através da casca que a árvore, por assim dizer, se comunica, isto é a forma, ela se apresenta ao interlocutor.

A concepção de Didi-Huberman (2017) se enlaça com a teoria de Coccia (2010) acerca do sensível, na medida em que a casca das coisas, isto é, a memória, a imagem, o arquivo, não se configura como a materialização da realidade ou do evento ocorrido, mas é o meio pelo qual tal realidade se torna acessível e perceptível ao sujeito que se encontra com ela. E o olhar questionador e sensível diante do arquivo, permite que ele medeie a experiência de interpretação da memória enquanto fragmento da realidade.

Através da análise aqui proposta, evidenciou-se que o filme-carta transcende a simples documentação de eventos, configurando-se como um espaço de profunda reflexão e

ressignificação. Ao revisitar suas memórias e utilizar o material de arquivo pessoal, o(a) diretor(a) não apenas constrói uma narrativa audiovisual, mas também realiza o exercício de autoconhecimento e recriação de sua própria identidade. Esse processo criativo revela a complexidade da relação entre memória e identidade, mostrando como as lembranças pessoais podem adquirir novos significados quando incorporadas em uma narrativa e realocadas na linguagem cinematográfica.

O conceito de cineasta-viajante de Medeiros (2012) é fundamental para compreender como o(a) diretor(a) se posiciona diante do mundo e das experiências que vivencia. Através do olhar de viajante, há uma imersão que é anterior ao mero registro; é uma jornada de introspecção e de descoberta do outro e de si mesmo(a). Nesse sentido, o filme-carta se torna um espelho que reflete não só as memórias e afetos do(a) diretor(a), mas também do espectador(a), que se identifica com as imagens e sons na medida em que evocam a universalidade da experiência humana.

A incorporação do ponto de vista arqueológico de Didi-Huberman (2017) oferece uma lente adicional para se entender a maneira como o(a) diretor(a) interage com suas memórias. Ao se aproximar dos arquivos como um arqueólogo, há um esforço consciente de não apenas questionar o passado, mas de contextualizá-lo, de explorar suas camadas e de trazê-lo ao presente de maneira significativa. Assim, o filme-carta se coloca como um lugar onde a memória, como cascas das vivências do(a) diretor(a), pode ser acessada e ressignificada, oferecendo novas possibilidades de construção identitária.

Em síntese, o formato filme-carta, ao se constituir como um tecido entrelaçado de memórias e afetos, torna-se um veículo poderoso para explorar a condição humana em toda a sua complexidade. A memória, ao ser mediada pela linguagem cinematográfica, assume um papel central na construção da identidade do(a) diretor(a) e no estabelecimento de um vínculo afetivo com o espectador(a), possibilitando uma experiência empática que transcende as fronteiras entre o eu e o outro, entre o privado e o público.

2.3 O CINEMA ENQUANTO LUGAR DE ENCONTRO

Neste subcapítulo, analiso o cinema enquanto lugar de encontro, enfatizando como a arte cinematográfica pode mediar as complexas dinâmicas de alteridade e de representação. Para discussão acerca dos processos de construção do “outro” e as relações de poder que os fundamentam, convido a professora Toni Morrison (2019), bem como se faz presente a

filósofa Djamila Ribeiro (2017), a qual apresenta o conceito lugar de fala e esclarece as interseccionalidades envolvidas nessas estruturas de poder.

Mais adiante, o foco se volta para o cinema e eu convoco Marcius Freire (2007) e seus estudos sobre documentário etnográfico, para revelar como o posicionamento e as estruturas de poder presentes no contato com o outro são reveladas a partir das escolhas estéticas e discursivas do(a) diretor(a). A perspectiva de Trinh T. Minh-ha é introduzida para discutir um cinema que não fala sobre algo ou alguém, mas sim “ao lado”, propondo uma ruptura com o olhar tradicional que objetifica e desumaniza o outro nas produções cinematográficas.

2.3.1 O deslocamento e o encontro com o “outro”

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, a palavra “encontro” é definida primeiramente como o “ato de chegar até à pessoa ou coisa que se encontra”. É interessante notar que essa definição sugere um deslocamento, uma ação que envolve sair do próprio lugar para alcançar alguém ou algo. Essa noção de movimento e busca me leva a refletir sobre o trajeto, o caminho que deve ser percorrido até o momento do encontro. Nesse estudo, eu compreendo o cinema como uma ponte, um espaço que possibilita o elo entre o diretor e o outro.

Tal ponte não é necessariamente uma passagem física, mas um percurso que se faz por meio da enunciação e da empatia ao conectar diferentes realidades e subjetividades. O cinema, ao criar essa ponte, permite que o diretor atravesse e elabore suas próprias experiências, pensamentos e emoções, e as compartilhe com o espectador. Este, por sua vez, ao percorrer essa ponte, encontra-se com a perspectiva do diretor, mas também com suas próprias vivências, reflexões e sentimentos.

No que tange ao formato filme-carta, essa ponte se estende além da conexão entre diretor e espectador, pois as palavras podem ser endereçadas a uma pessoa específica. No entanto, esse direcionamento não é o foco central, já que o filme tem a função de construir vínculos entre os pensamentos e atravessamentos do diretor com o outro, o mundo exterior, ou até mesmo consigo mesmo. Em cada caso, o cinema atua como um mediador, um espaço onde diferentes perspectivas se cruzam e se entrelaçam, criando um terreno fértil para o conhecimento, a empatia e a reflexão.

Portanto, ao conceber o cinema como uma ponte, reconhecemos sua capacidade única de aproximar mundos distintos, de criar diálogos entre o eu e o outro, e de revelar novas dimensões da experiência humana. O ato de filmar, escrever e montar um filme se torna,

assim, um processo de construção de pontes que conectam não apenas universos internos, ideias e emoções, mas também um deslocamento do sujeito, seja o(a) diretor(a) ou o(a) espectador(a) de seu lugar, de sua perspectiva e de sua zona de conforto, promovendo, assim, encontros que convocam o diálogo e a reflexão.

Medeiros (2012, p.64) reconhece o cinema como um lugar de encontro ao analisar os filmes-carta realizados por diretores em viagem. Para a pesquisadora, o deslocamento físico transforma o olhar e, conseqüentemente, a percepção tanto do lugar de origem quanto de si mesmo. O percurso e o movimento tornam-se, assim, “um mergulho em águas desconhecidas, cuja primeira impressão, e paulatina descoberta, pode possibilitar saídas expressivas e poéticas aos artistas que se propõem a ter o percurso como laboratório de reflexão”.

Em sua pesquisa, a autora apresenta o conceito de “estética do encontro” para analisar filmes que têm como objeto de reflexão a perspectiva e a experiência subjetiva oriunda do deslocamento contínuo do(a) diretor(a). Este conceito surge para compreender o processo criativo de filmes que surgem

a partir do deslocamento e permanência do sujeito-autor-narrador, encontros entre os espaços-tempo do filme e que nos fazem refletir – e sobretudo pensar – num mapa construído a partir da ligação que cada sujeito-autor estabelece com as coisas e com as pessoas que encontra. Desta forma, imaginamos e delineamos as relações nos filmes que produzem este tipo de encontro a partir de uma experiência territorial afetiva, entre cineasta e o outro, entre cineastas e personagens e entre cineasta e espectadores. (Medeiros, 2012, p.64)

A relação entre o encontro e o deslocamento assume uma importância fundamental nesta pesquisa, dada a centralidade de temas como migração, identidade e memória. A música "Caçador de Mim", interpretada por Milton Nascimento, escolhida como epígrafe deste trabalho, simboliza essa experiência de viagem, onde o encontro consigo mesmo e a descoberta do verdadeiro eu ocorrem quando o sujeito se afasta de seu lugar de origem. Essa reflexão evidencia como o deslocamento pode catalisar uma profunda transformação interna, possibilitando uma reconfiguração da identidade e uma compreensão mais ampla de si mesmo, do outro e do mundo.

De maneira mais abrangente, a vida pode ser concebida como uma travessia, um deslocamento contínuo que possibilita os encontros. A linguagem do filme-carta oferece ao(a) diretor(a) um espaço privilegiado para elaborar, refletir e dar significado a esses encontros a partir do contato com as suas memórias e registros. Alguns cineastas se dedicam a uma escrita que transcende o ego e o próprio eu, transformando suas impressões do mundo em algo maior, algo que transmite o que é essencialmente humano. Agnès Varda, em sua filmografia, cunha o

termo “cinescrita” para descrever seu modo de fazer cinema, incorporando essa escrita reflexiva à narrativa.

Segundo Rodrigues (2019, p.64), Agnès Varda colheu fragmentos e personagens pelo mundo, se filmou e se abriu ao acaso, realizando um cinema do encontro. Muitos de seus filmes se configuram no âmbito do ensaio e se caracterizam pela “liberdade formal e pela subjetividade com a qual aborda seus temas e seus encontros filmados. Outra particularidade da forma pela qual se inscreve nos filmes que realiza é o despojamento e a afetividade [...] que dão o tom para seu cinema do encontro”.

A autora destaca um aspecto singular do cinema de Varda: em seus filmes, a diretora não apenas se abre e se lança ao mundo e aos encontros que a vida lhe oferece, mas o faz, acima de tudo, sendo atravessada e atravessando aqueles que cruzam seu caminho pelo afeto. Esse gesto evidencia sua subjetividade, sua vivência e sua humanidade em suas obras. Em entrevista, Agnès Varda sintetiza essa discussão ao revelar de onde nascem os seus filmes:

[...] Se você me perguntar o que o artista pode fazer, eu respondo: continuar a fazer o que fazemos, no meu caso, fazer cinema com a idéia de partilha. Nunca busquei fazer “um bom negócio”, como se diz. Ou seja, escolher um romance conhecido, atores conhecidos, e fazer um filme que seja programado para “funcionar” – isso eu não sei fazer. Só fiz filmes quando sentia a necessidade real, lancinante por assim dizer, e também, outras vezes, por acaso. Acaso, no sentido em que a minha vida atravessa a vida de outras pessoas, porque eu encontrei pessoas e a partir disso pude fazer alguma coisa” (Varda, 2010, p. 118 apud Medeiros, 2012, p.65).

Retomando a ideia anteriormente apresentada de que o cinema, especialmente o filme-ensaio e o filme-carta, se configura como uma ferramenta de conhecimento, aqui se observa o papel central da alteridade nesse processo. É a partir do deslocamento e da abertura para o encontro com o outro — seja esse outro uma pessoa, um povo, uma cultura ou um lugar —, através das lentes da câmera e da reflexão na ilha de montagem, que se pode enxergar e, finalmente, descobrir a si próprio.

2.3.2 A outremização e o lugar de fala

O conceito de “outremização”, discutido por Morrison (2019), é central para entender como o “Outro” é produzido dentro de narrativas, tanto no campo literário quanto social, que servem para afirmar a identidade e o poder de grupos dominantes. Esse processo de construção do “Outro” não é apenas uma questão de alteridade, mas também uma forma de consolidar a normatividade de quem detém o poder, transformando o diferente em estrangeiro e, frequentemente, em inimigo.

Morrison destaca que a necessidade de identificar um estrangeiro é, em essência, um esforço para definir a si mesmo, e que essa identificação gera uma ilusão de poder e segurança para o grupo dominante. No contexto da imigração, essa dinâmica é evidente, uma vez que os imigrantes muitas vezes são vistos como “os outros” pelos nativos, que, por sua vez, reforçam a ideia de um não pertencimento àquela cultura e àquele lugar, gerando a sua marginalização e exclusão.

Djamila Ribeiro (2017) define o “lugar de fala” como um espaço social ocupado por grupos dentro da estrutura social, determinado por intersecções de raça, classe, gênero e sexualidade. Esse conceito se relaciona com a teoria da enunciação, pois busca investigar a posição do enunciador e entender de onde provém a “voz” que aborda um determinado tema. Isso remete ao aforismo de Maturana e Varela (2001): “tudo o que é dito, é dito por alguém”. Assim, o “lugar de fala” não apenas reconhece as experiências individuais, como também enfatiza pela qual a posição social de determinados grupos influencia suas trajetórias e formas de interação com o mundo.

A filósofa enriquece essa análise ao problematizar o conceito de lugar de fala, sublinhando a urgência de romper com a visão universalizante que perpetua o silenciamento das vozes de grupos subalternizados. Segundo Ribeiro (2017, p. 58), esses grupos, socialmente marginalizados, são submetidos a um processo constante de desumanização, e isso faz com que suas “produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente”.

Essa observação é particularmente relevante para o contexto da imigração, onde as vozes dos imigrantes são frequentemente marginalizadas ou silenciadas em discursos públicos e políticos. É um fato que a barreira linguística exerce uma força excludente, dado que limita consideravelmente o diálogo e o intercâmbio cultural, no entanto, esse argumento se mostra presente, na maioria das vezes, no discurso hegemônico. E como imigrante, eu pude testemunhar e compreender essa estrutura que silencia e invisibiliza outras experiências e saberes e, com isso, deslegitima e censura a identidade do “outro”.

A filósofa argumenta que, embora esses grupos desenvolvam estratégias para resistir ao silenciamento, o cerne do problema reside nas próprias condições sociais e nas estruturas de poder que inviabilizam a visibilidade e a legitimidade de seus conhecimentos. Ribeiro (2017, p. 59) traça uma associação entre o direito à fala e o direito à humanidade. Segundo ela, ao falar sobre o “direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus social*, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência”.

Essa associação revela-se particularmente relevante para o presente estudo, pois Morrison (2019, p. 36) evidencia como as estruturas de poder foram instrumentalizadas no processo de outremização dos povos escravizados nos Estados Unidos entre os séculos XVII e XIX. Mas, além disso, a autora observa que esse discurso violento de exclusão e desumanização de certos grupos não se restringe ao campo do racismo, ao afirmar que “a identificação e a exclusão raciais não começaram nem terminaram com os negros. Cultura, características físicas e religião eram e são, entre todos, precursores de estratégias para a ascendência e o poder”. Da mesma forma, no contexto migratório, observa-se a mesma forma de estrutura social hierárquica, que sustenta a marginalização e a desumanização dos imigrantes.

Até aqui, observa-se que Morrison (2019) revela como as estruturas de poder e discriminação de grupos marginalizados operam por meio da desumanização, ao identificar e rotular o indivíduo como o “outro.” Ribeiro (2017), por sua vez, esclarece as consequências e os ecos dessas mesmas estruturas de poder no âmbito do lugar social ocupado por grupos subalternizados, destacando como essas estruturas são projetadas para silenciar as vozes e os conhecimentos desses grupos, a fim de manter o poder nas mãos da hegemonia.

Nesse sentido, Morrison (2019) avança em sua análise ao questionar os benefícios da outremização, concluindo que tal processo decorre da necessidade social e psicológica do ser humano de pertencer a um grupo. Contudo, esse processo também exige a definição de um “estrangeiro,” de um outro que não pertence. Posteriormente, a autora esclarece que o discurso de outremização é fundamental para a manutenção das estruturas de poder, evidenciando que a raiz desse fenômeno reside no medo do outro — não apenas do outro em si, mas do reconhecimento da própria humanidade no outro. Tal análise é especialmente pertinente para a experiência do imigrante, que é frequentemente visto como uma ameaça à identidade e à coesão do grupo dominante, alimentando medos e preconceitos que reforçam as barreiras de exclusão.

Segundo Morrison (2019, p. 42), “o risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada”. A partir dessa perspectiva, a autora identifica o medo como a raiz do processo de outremização, mas também aponta a empatia como a solução para superar essa dinâmica.

A autora sugere que é através da abertura ao encontro com o outro que se torna possível romper com as estruturas de poder, permitindo, assim, a continuidade de um projeto humano que visa impedir a desumanização e a exclusão de outros. Essa ideia é

particularmente importante no contexto da imigração, onde o encontro empático com os imigrantes pode desafiar e desconstruir as barreiras que os transformam em “outros” e abrir caminho para a inclusão e o reconhecimento de sua humanidade. E este é um dos objetivos que busco alcançar na elaboração do filme-carta *Saudades, I belong to longing*, o rompimento da outremização e a humanização do sujeito imigrante a partir do sentimento da saudade.

Morrison (2019) também sugere a existência de formas sutis de acessar o outro e transcender os limites socialmente construídos, destacando a linguagem, a imagem e a experiência como caminhos possíveis. Dentre esses, a linguagem é de particular relevância para este trabalho. A autora argumenta que

a linguagem (dizer, escutar, ler) pode incentivar, ou mesmo exigir a entrega, a eliminação das distâncias que nos separam, sejam elas continentais ou apenas um mesmo travesseiro, sejam distâncias de cultura ou as distinções e indistinções de idade ou gênero, sejam elas consequências da invenção social ou da biologia. (Morrison, 2019, p. 47)

No contexto da imigração, a linguagem, no caso o idioma, pode se configurar como uma ferramenta de exclusão, haja visto que impossibilita que a voz do imigrante seja ouvida pelos nativos. No entanto, a linguagem enquanto meio de comunicar ideias e emoções não necessariamente se limita ao idioma. Ademais, atualmente existem meios sofisticados de tradução instantânea que facilmente transpõe essa barreira. Dessa maneira, o uso da linguagem para construir pontes em vez de muros pode promover um diálogo mais inclusivo e uma compreensão mais profunda das realidades e desafios enfrentados pelos imigrantes.

Em seu livro, *A origem dos outros*, Morrison (2019) defende que a base que sustenta e mantém a violência proveniente dessa estrutura de poder é a romantização, isto é, é somente através da manipulação do discurso e da linguagem que a desumanização se torna palatável ou “aceitável”. A professora dedica alguns capítulos para analisar a literatura estadunidense produzida no período da escravidão para analisar as narrativas e como as pessoas pretas e escravizadas eram retratadas. A maioria das obras presentes no estudo foram escritas por homens brancos, ou seja, a romantização da escravidão e da desumanização foi escrita e legitimada pelo grupo hegemônico.

Sob essa ótica, o estudo de Ribeiro (2017) se vincula ao pensamento de Morrison (2019) sobre o poder da linguagem, bem como evidencia como essa relação de poder se dá por meio do acesso a certos espaços dentro da hierarquia social e, com ele, a legitimação do discurso. A filósofa afirma que

não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por

exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir (Ribeiro, 2017, p. 59).

A filósofa recorre ao conceito de ponto de vista, criado pela teoria feminista para criticar a perspectiva universalista presente nas produções intelectuais e acadêmicas, as quais foram elaboradas, pensadas e escritas, ao longo dos séculos, pelo grupo hegemônico. A teoria do ponto de vista colabora para a compreensão do lugar de fala, uma vez que ele implica em lugar social e este lugar que se ocupa na hierarquia social determina e afeta as experiências e as perspectivas do indivíduo. De acordo com Ribeiro (2017, p. 65), “ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal”.

Um outro ponto de convergência entre as duas autoras é a construção do “outro” e sua desumanização. Ao passo que Morrison (2019) se vale da análise da romantização, Ribeiro (2017) foca no *locus social* para examinar as bases dessas estruturas de poder. Segundo a filósofa, os “grupos subalternos não têm direito a voz, por estarem num lugar no qual suas humanidades não foram reconhecidas” (Ribeiro, 2017, p. 70). E completa o raciocínio indicando a dificuldade e o incômodo gerado, nas pessoas brancas, ao ouvirem as vozes do “outro”, uma vez que nesse encontro há um confronto que rompe com essa voz única, universal e hegemônica.

Ribeiro (2017, p. 75) ainda aponta que “o não ouvir é a tendência a permanecer num lugar confortável e confortável daquele que se intitula poder falar sobre os Outros, enquanto esses Outros permanecem silenciados”. A autora endossa que o medo desse encontro e das realidades e vivências oriundas de outras perspectivas, mantém o grupo dominante no seu lugar de privilégio e, com ele, a preservação do poder.

Portanto, se faz evidente a importância de pensar sobre o lugar de fala, uma vez que esse ato é uma postura ética diante do mundo, do outro e, sobretudo, de si mesmo, na medida em que viabiliza a reflexão crítica sobre as hierarquias sociais e como elas influenciam a produção de conhecimento e a possibilidade de fala. À vista disso, Ribeiro (2017) explica que todo indivíduo possui um lugar de fala e é a partir desse princípio que, discussões e reflexões sobre os diversos temas presentes na sociedade, se torna possíveis. De acordo com a filósofa, o “fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (Ribeiro, 2017, p. 81).

Os estudos de Ribeiro (2017) e Morrison (2019) permitem compreender que a outremização e o silenciamento não apenas desumanizam aqueles colocados no papel de "outro," mas também expõem as fragilidades e contradições das estruturas de poder que tentam sustentar essas hierarquias. Assim, fica claro que desconstruir esses processos e valorizar as vozes marginalizadas são passos fundamentais para promover uma sociedade mais justa e equitativa. Neste estudo, a linguagem e o discurso se destacam como ferramentas poderosas para facilitar o encontro com o outro, estimular o diálogo, e promover uma reflexão crítica e empática sobre temas de exclusão e desumanização, especialmente em relação aos sujeitos imigrantes.

2.3.3 A ruptura do olhar eu-isso e o falar “ao lado”

No fazer cinematográfico, existe uma relação intrínseca de poder que se manifesta a partir do momento em que o sujeito — o(a) diretor(a) — decide onde apontar a câmera, estabelecendo assim a perspectiva e a narrativa que serão retratadas. Esse ato de escolha define não apenas o que estará na tela, mas, sobretudo, como o mundo e o outro serão representados, moldando a realidade conforme a visão daquele(a) que controla a imagem.

Essa relação de poder se torna particularmente evidente na produção de documentários, onde o(a) diretor(a) lida diretamente com o cotidiano e a realidade. Diferente de uma produção ficcional, que pode ser cuidadosamente roteirizada e ensaiada, o documentário envolve um encontro mais direto com o real, exigindo do(a) diretor(a) uma sensibilidade ética na representação, pois as escolhas feitas no processo de filmagem influenciam a percepção do espectador(a) sobre as pessoas, culturas e eventos retratados.

A câmera, nesse contexto, não é apenas um instrumento de captação, mas também uma ferramenta de poder que tem o potencial de dar voz ou silenciar, de expor ou de ocultar, refletindo assim as dinâmicas de poder que permeiam tanto a produção quanto a recepção do filme. De acordo com Marcius Freire (2007), o sujeito que empunha a câmera detém um poder inegável sobre aqueles ou aquelas que se encontram ao seu redor. O pesquisador lembra que, por mais que o(a) diretor(a) busque por processos criativos que amenizem essa estrutura de poder no processo de captação de imagem, “esse poder está sempre lá, pois, em sua quase totalidade, a edição final dos filmes fica nas mãos do realizador” (Freire, 2007, p.14).

Esse contexto levanta questões cruciais sobre a ética da representação e o papel do(a) diretor(a) como mediador(a) da realidade e da cultura que pretende capturar, sobretudo em documentários etnográficos. Freire (2007, p. 16) destaca que a maioria dos documentários são

produtos de um encontro e que “a qualidade desse encontro, ou da relação que se estabelece entre os protagonistas da interlocução, portanto, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato filmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro”.

O pesquisador enriquece a discussão acerca da relação de poder entre o(a) diretor(a) e o outro, ao considerar as distinções feitas pelo filósofo Martin Buber entre o “homem essência” e o “homem imagem”. O primeiro

olha para o outro como alguém para quem nos entregamos. Sua mirada é espontânea e sem afetação. Ele não deixa de ser influenciado pelo desejo de se fazer entender, mas não cogita uma concepção de si mesmo que possa ser despertada no seu interlocutor. Em contrapartida, o homem imagem é primeiramente preocupado com o que os outros pensam dele. Com a habilidade que tem o homem de permitir que certos elementos de seu ser apareçam em sua mirada, ele produz um olhar cujo significado é afetar o outro enquanto expressão espontânea que reflete um ser pessoal com essas qualidades (Freire, 2007, p. 20).

No contexto do documentário, essa dualidade pode ser vista na forma como o(a) diretor(a) escolhe se aproximar de seus sujeitos. O(a) diretor(a) que se posiciona como “homem imagem” pode reforçar a hierarquia entre si e os sujeitos filmados, ao passo que aquele que busca ser um “homem essência” pode buscar minimizar essa hierarquia, embora jamais consiga anulá-la completamente.

Nesse ponto, a teoria de Martin Buber (1982) sobre a “vida dialógica” se torna essencial para compreendermos uma abordagem alternativa à representação no cinema documentário. O filósofo afirma que toda verdadeira vida é encontro, e que esse encontro só pode ser dialógico se o outro for abordado como “Tu” e não como “Isso”. A relação “Eu-Isso” é marcada pela separação e pela objetificação do outro. Segundo Buber (1982), quando alguém se dirige ao outro ou às coisas do mundo como “Isso” não há um diálogo, uma vez que o princípio dessa relação está na separação e não na união. Dessa forma, trata-se de um princípio monológico.

Dessa maneira, o(a) diretor(a) que se aproxima de seus sujeitos como “Isso”, ele(a) perpetua a dinâmica de poder e dominação a qual Freire (2007) se refere. Por outro lado, ao buscar uma relação “Eu-Tu”, o(a) diretor(a) abre espaço para uma interação mais ética, reconhecendo o outro em sua humanidade e complexidade. Tal postura no contato com o outro “implica a presença ao evento de encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado, e a reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação” (Freire, 2007, p. 21).

Outra ponderação que enriquece o debate acerca da ética no fazer cinematográfico é a distinção entre relação e encontro. Segundo Freire (2007), a relação envolve reciprocidade, onde um “eu” atinge um “tu” e vice-versa, enquanto o encontro é um acontecimento singular e profundo, onde dois “eu” se conectam simultaneamente em uma comunhão existencial. O encontro não é uma extensão da relação, mas um evento transformador que vai além da observação superficial. Dessa maneira, ao passo que o filme-carta, se constitui como ferramenta do conhecer através de imagens de arquivo pessoal e da inscrição da subjetividade do(a) diretor(a), é essencial buscar não apenas uma relação com o outro, mas um encontro que reconheça a complexidade e a humanidade dos sujeitos que estão presentes no filme.

No contexto do filme-carta e da representação do outro, essa compreensão é vital, pois nos lembra que o verdadeiro encontro vai além da simples observação ou representação, exigindo uma conexão mais profunda e autêntica entre as perspectivas envolvidas. Isso implica que, ao abordar temas como o migratório, é essencial buscar não apenas uma relação superficial, mas um verdadeiro encontro que respeite e valorize a complexidade da experiência humana representada.

Trinh T. Minh-ha, cineasta e teórica vietnamita, oferece uma perspectiva que dialoga com a discussão apresentada por Freire (2007) ao propor um cinema que tem o objetivo de “falar ao lado”. A cineasta salienta que a própria linguagem torna perceptível a relação de poder que se estabelece quando um sujeito fala sobre algo ou alguém. Segundo Rodrigues (2019, p. 99), Minh-ha “critica o ‘falar sobre’ dos cientistas por implicar relações de poder epistemológicas e uma oposição binária (sujeito/objeto, Eu/Outro)”.

A cineasta apresenta uma abordagem que privilegia o encontro com o outro sem a sua objetificação. Dessa maneira, “falar ao lado” implica uma mudança radical na postura do(a) cineasta, que não se coloca mais como um(a) detentor(a) do saber, mas como alguém que se posiciona ao lado de seus sujeitos, reconhecendo-os como co-criadores da narrativa fílmica. Essa abordagem propõe uma

mudança de proposição bem afinada a outros modos de olhar, sentir e reinventar o mundo por meio dos filmes e das relações envolvidas no fazer cinematográfico. Falar “ao lado” implica convocar aqueles que são filmados como parte responsável pelo fazer do filme, parte sem a qual, de fato, não há filme. Trata-se de primar pela dimensão relacional e necessariamente ética e política desse fazer com, estar junto, que as obras colocam em cena (Martins, 2015, p. 28).

Trinh T. Minh-ha vai além ao sugerir que o “falar ao lado” é não apenas uma postura ética, mas uma atitude de vida, que se reflete em todos os aspectos do filme – desde a escolha dos enquadramentos até a montagem final. Segundo Rodrigues (2019), em suas obras, a

diretora subverte as convenções do documentário etnográfico ao evitar explicações diretas e interpretações, concentrando-se em aspectos sensoriais e sutis da realidade. Trinh T. Minh-ha desafia a noção de que o conhecimento científico ou antropológico deve ser baseado na observação objetiva e na descrição detalhada, propondo, em vez disso, uma abordagem que valoriza a experiência sensível e a co-presença.

O fazer cinematográfico de Trinh carrega em si a intersubjetividade dos encontros que a diretora vivencia durante a realização de seus filmes. Rodrigues (2019, p. 96) aponta que “sua ‘*cinécriture*’ é compartilhada, uma escrita de si e do ‘outro’”. Ao priorizar as fabulações e a autorreflexão, Trinh não apenas questiona o discurso dominante da antropologia ocidental, mas também cria um espaço para novas formas de escrita e representação no campo do cinema documentário. Sua abordagem, marcada por uma profunda consciência ética e política, revela o potencial do cinema como uma ferramenta para conhecer as interseções entre culturas, lugares e relações de poder.

Esse movimento de “falar ao lado” propõe uma ruptura significativa com a tradição do cinema documentário, que muitas vezes se baseia na objetificação e na exploração do outro. Ao adotar essa postura, Trinh e outros cineastas comprometidos com uma ética de alteridade e respeito oferecem uma nova maneira de pensar o cinema como um lugar de encontro – um espaço onde o “Eu-Tu” pode se manifestar, e onde as fronteiras entre o(a) diretor(a) e os sujeitos filmados se tornam mais fluidas e permeáveis.

No contexto das discussões sobre o poder e a representação no fazer cinematográfico, a contribuição de Trinh T. Minh-ha e Marcius Freire (2007) é fundamental para se compreender as complexidades e os desafios envolvidos nesse campo da comunicação. A ruptura do olhar “Eu-Isso” e a adoção de uma abordagem que privilegia o “falar ao lado” não apenas transformam a maneira como os filmes são feitos, mas também ampliam as possibilidades de como um sujeito pode se colocar no encontro com o outro, tanto dentro quanto fora da tela. Ao se levar em conta a função social do cinema enquanto meio de comunicação de massa, trata-se, portanto, de uma transformação que tem o potencial de redefinir os processos criativos dentro do campo cinematográfico e também formar olhares mais éticos e questionadores sobre o mundo.

Essas reflexões, embora oriundas da análise do cinema etnográfico, oferecem importantes considerações sobre questões éticas envolvidas no fazer cinematográfico de modo geral. No contexto da minha pesquisa, que propõe a realização de um filme-carta com o tema central voltado para a experiência migratória, torna-se essencial entender como o meu olhar, assim como as minhas escolhas estéticas, podem ser refletidos e evidenciados no discurso

filmico. Ao explorar minha perspectiva subjetiva no contexto migratório, preciso estar consciente do impacto que meu olhar pode ter ao representar as diferenças culturais que encontrei ao longo desse processo.

O ato de filmar e pensar através dessa linguagem, carrega uma responsabilidade ética, pois não se trata apenas de contar uma história pessoal, mas de fazer escolhas que moldam como as experiências e as culturas alheias serão vistas e compreendidas por aqueles que assistem ao filme. É fundamental, portanto, que eu esteja atenta ao modo como essas diferenças são retratadas, evitando a desumanização e de validação de diferentes vivências, e buscando uma abordagem que valorize a complexidade e a dignidade das realidades representadas.

3 METODOLOGIA

O presente trabalho, tanto do ponto de vista da pesquisa, quanto do projeto de elaboração da carta-roteiro do filme *Saudades, I Belong to Longing* nascem da minha jornada pessoal de ser um corpo em deslocamento, isto é, de viver a experiência migratória dentro e fora do meu país - Brasil. Dessa forma, minha investigação buscou compreender como o formato de filme-carta se constitui como ferramenta de conhecer, mediar e expressar experiências humanas íntimas e universais.

A partir dessa questão central da pesquisa – como o formato de filme-carta configura-se como ferramenta de conhecer, mediar e expressar experiências humanas íntimas e universais – a carta-roteiro do filme *Saudades, I Belong to Longing* foi desenvolvida com base em três pilares metodológicos: a escolha do tema da saudade, destacando sua relevância ao longo da minha trajetória; a adoção do filme-carta em primeira pessoa como um meio de explorar a subjetividade e a conexão com o outro; e a descrição detalhada do processo criativo, que incluiu o levantamento e a análise do acervo pessoal, fundamentado nos conceitos do cineasta-viajante e do ponto de vista do arqueólogo.

A criação do filme-carta exigiu uma abordagem diferenciada, distinta de um roteiro cinematográfico convencional, que segue uma estrutura linear dividida em cenas. Como discutido nos capítulos anteriores, no filme-carta o processo criativo aproxima-se mais da escrita ensaística, onde a subjetividade e a reflexão são centrais. É preciso destacar que no decorrer da pesquisa bibliográfica, foi observada a escassez de estudos sobre a elaboração de roteiros nesse formato, especialmente sobre o processo criativo, que frequentemente é eclipsado pelo foco na montagem. Diante disso, optei por desenvolver uma carta-roteiro em vez de um roteiro tradicional. Essa carta-roteiro capta a natureza íntima e ensaística do filme, configurando-se como guia para a montagem do filme.

3.1 SAUDADE E MIGRAÇÃO

Para explicitar o processo criativo que guiou a produção da carta roteiro, é preciso retomar e/ou rerepresentar as ferramentas subjetivas e contextuais das quais me vali para a escrita. A experiência humana escolhida como foco desta pesquisa é a saudade, um sentimento que, ao longo da minha trajetória, se revelou profundamente ligado à vivência migratória. A saudade, mais do que uma simples lembrança nostálgica, se tornou para mim uma presença constante e um ponto de ancoragem emocional, especialmente desde que deixei

minha terra natal. O processo de saída de João Pessoa para estudar, passando por um ano na Alemanha e agora retornando em breve ao país, fez com que a saudade se presentificasse no meu cotidiano e se transformasse na principal bússola para entender quem eu sou e como me conecto com o mundo, com o outro e comigo mesma.

A saudade, nesse contexto, não é apenas a dor de estar longe, mas um lugar de pertencimento, um conceito de lar que transcende as fronteiras físicas. Foi através dela que consegui encontrar significado e manter um senso de identidade ao longo das mudanças e deslocamentos. Ao mesmo tempo, a saudade me proporcionou uma profunda reflexão sobre minhas raízes, funcionando como uma das maiores ferramentas de autoconhecimento que possuo.

Dentro do contexto da imigração, onde as pessoas frequentemente vivenciam o desenraizamento e a busca por pertencimento em terras estranhas, a saudade assume um papel ainda mais complexo. Ela se torna não só uma conexão com o passado e com as pessoas e lugares deixados para trás, mas também uma maneira de navegar pelas novas realidades e identidades que surgem a partir do deslocamento. Ao escolher focar na saudade dentro do contexto migratório, a pesquisa busca explorar como esse sentimento molda a experiência de quem está constantemente entre dois mundos, criando uma ponte entre o que foi e o que é, entre quem se foi e quem se está se tornando.

3.2 FILME-CARTA EM PRIMEIRA PESSOA

A escolha do formato de filme-carta em primeira pessoa para este projeto é essencial para estabelecer um diálogo íntimo e profundo com minha experiência de saudade e migração. Não se trata de um filme sobre mim, mas de um filme que parte de mim. A partir da minha experiência pessoal com a saudade, busco abordar um sentimento que, embora profundamente enraizado em minha trajetória, ressoa como uma experiência universal. Nesse sentido, eu me coloco como a remetente de uma carta cinematográfica, onde o discurso pessoal é utilizado para tecer reflexões mais amplas sobre pertencimento, deslocamento e memória.

O *voice-over*, elemento central desse formato, permite que a minha voz seja a linha condutora que guia o espectador através das camadas de introspecção e reflexão. A inscrição do “eu” não se limita à exposição pessoal, mas se transforma em um convite para que o público também mergulhe em suas próprias vivências de saudade e deslocamento. Ao entrelaçar minha narrativa com as imagens e sons que evocam essas experiências, o

filme-carta constrói um espaço onde o exercício de contemplação e autoconhecimento se tornam possíveis tanto para mim quanto para o(a) espectador(a).

Esse formato é particularmente potente para explorar a saudade e o pertencimento porque ele não impõe uma única interpretação, mas abre caminho para múltiplas leituras e identificações. Ao utilizar minhas memórias e arquivos pessoais, componho uma narrativa que, embora individual, é permeada por questões coletivas e universais, permitindo ao espectador se ver refletido na história. O filme-carta, assim, convida o público a não apenas assistir, mas a se envolver ativamente no processo de reflexão, tornando a obra um espaço de encontro e troca sobre as experiências humanas mais profundas.

3.2 PROCESSO CRIATIVO

O processo criativo deste projeto começou com um mergulho profundo no meu acervo pessoal, tanto físico quanto digital, acumulado desde que deixei minha terra natal, Belo Horizonte, em Minas Gerais, para migrar para outros lugares. A primeira etapa foi contemplar todos os itens que coletei ao longo dessa jornada, dedicando tempo para revisar fotos reveladas, objetos, presentes dados por pessoas queridas, lembranças de viagens, diários, cartas e postais. Cada um desses itens carregava consigo uma parte da minha história, permitindo-me revisar emoções e experiências que foram cruciais para minha formação pessoal.

Depois de explorar esse acervo físico, voltei-me para as memórias digitais, compilando vídeos, fotos, áudios e diários digitais dos últimos cinco anos. Esse retorno ao passado não foi apenas uma coleta de material, mas um processo de reconexão com as diferentes versões de mim mesma. Ao revisar esses registros, eu me permiti sentir novamente o que vivi, reconhecendo o impacto dessas memórias na minha vida atual e nas decisões que tomei ao longo do caminho.

Um aspecto que chamou particularmente minha atenção foi a recorrência de registros das despedidas das casas em que morei. Notei um padrão nos vídeos que gravei: antes de me mudar, eu sempre registrava meu quarto em vídeo, com movimentos de câmera que passeavam pelas paredes, observando os fragmentos de vida ali pendurados. Esses vídeos também revelavam uma presença constante do céu, especialmente ao entardecer. A contemplação do céu, sobretudo do pôr do sol, sempre foi uma prática importante para mim, e isso se refletia nas gravações feitas em minhas três diferentes moradas.

Além desses registros de despedidas, encontrei muitos arquivos domésticos, vídeos gravados em casa, capturando momentos com minha família. Durante meu período morando fora, esses vídeos se tornaram um refúgio, uma forma de me reconectar com minhas raízes. Notei, por exemplo, que algumas das fotos nas paredes dos meus quartos foram tiradas nos dias em que esses vídeos familiares foram gravados, criando uma teia de significados que ligava o passado ao presente.

Notei também a repetição de partes do meu corpo tanto em vídeos domésticos quanto em viagens. Por vezes minha presença se manifesta pelo meu reflexo nos espelhos e vidros e em outras, se dá pelos meus pés — em um plongée onde a câmera me inclui na imagem gravada. Essa é uma forma interessante da inscrição do “eu” no tecido fílmico, uma vez que tais imagens sempre antecedem um movimento, uma caminhada, sempre por lugares diferentes.

Outro ponto que se destacou foram os vídeos gravados enquanto eu me deslocava — em trens, carros, aviões, ônibus, barcos. Esses registros trouxeram à tona a importância do elemento água no meu acervo, com especial destaque para o mar. A presença da água, sempre em movimento, refletia simbolicamente o meu próprio estado de constante deslocamento e transformação.

Foi a partir dessa imersão nos arquivos que o processo criativo realmente começou a tomar forma. Reuni todos os vídeos que correspondiam à proposta de gravação doméstica, incluindo aqueles com meus familiares, os registros dos quartos em que vivi, com ênfase nos itens decorativos e nas imagens do céu, além dos vídeos das viagens. Reassistir a esses arquivos foi o ponto de partida para a escrita da carta que compõe o filme.

Os estudos sobre filme-ensaio, filme-carta, e sobre a função dessas formas cinematográficas enquanto ferramentas de conhecimento e mediação foram fundamentais para guiar meu processo criativo. Entendi o filme-carta não apenas como uma expressão pessoal, mas como um convite à reflexão sobre a saudade e a experiência migratória, a partir da minha subjetividade. A inscrição do “eu” se dá tanto pela voz quanto pela imagem, já que apareço fisicamente em alguns registros. No entanto, dois conceitos se destacaram nesse processo: o do cineasta-viajante e o do ponto de vista do arqueólogo.

O conceito de cineasta-viajante foi particularmente relevante para a forma como os vídeos externos foram gravados. Esses registros partiram de um olhar curioso e questionador, que buscava se aproximar do novo, brincava com movimentos, se alongava em momentos de contemplação e explorava o foco para revelar imagens de forma gradual. Esse olhar em

movimento, que tanto observa quanto participa, revelou tanto a minha curiosidade frente ao novo, quanto capturou a essência do meu estado de constante deslocamento.

Por outro lado, o ponto de vista do arqueólogo me ajudou a compreender minha relação com essas memórias no presente. Inspirada por essa perspectiva, abordei meu acervo não com o objetivo de entender o passado, mas de compreender o que essas imagens revelam sobre quem sou agora. Esse encontro com o passado permitiu criar novos significados para registros pessoais que, ao serem incorporados pela linguagem cinematográfica, se tornam públicos, abrindo-se para novas interpretações e reflexões.

Durante o processo de criação da minha carta-roteiro, eu me encontrei revisitando vídeos dos meus antigos quartos e observando as paredes do meu quarto atual. No contato com essas lembranças, eu pude notar que sempre tive o hábito de convidar pessoas queridas, tanto no Brasil quanto na Alemanha, para conhecer minha casa. O quarto, em especial, sempre foi o espaço mais significativo para mim. Gostava de apresentar as fotos que adornavam as paredes, em uma espécie de tour pela minha jornada, onde cada imagem carregava histórias e memórias preciosas. Ao compartilhar essas histórias com meus convidados, eu revivia as emoções daquele dia, era como se pudesse sentir novamente os cheiros, os abraços e ouvir as vozes das pessoas que foram e ainda são importantes para mim. Ao refletir sobre esse hábito, eu percebi que uma das formas mais autênticas de me apresentar e de mostrar quem eu sou foi, e ainda é, através das pessoas que encontrei ao longo do caminho e das histórias que compartilhamos.

No entanto, houveram também momentos em que, ao me sentir profundamente sozinha, eu recorria a essas fotografias como uma forma de reconforto. Ao fechar os olhos e reviver essas memórias, o tempo parecia perder sua força. O passado e o presente se fundiam, e o amor que emergia dessas lembranças, alimentado pela saudade, me dava a força para acreditar que novos encontros viriam no futuro. De alguma forma, a saudade me levava a acreditar que, ao me abrir para o mundo e para as pessoas ao meu redor, as fotografias nas paredes do meu quarto ganhariam novas companhias, novos fragmentos de vida que, por sua vez, se tornariam novas memórias a serem celebradas.

Viver na Alemanha também me trouxe um novo entendimento sobre o valor das memórias no contexto migratório. Nos primeiros meses, percebi que, por medo de não ser aceita, estava reprimindo minha espontaneidade e expressividade, características tão intrínsecas à minha identidade. A rejeição que experimentei ao tentar ser eu mesma, nas primeiras semanas de intercâmbio, fez com que eu me adaptasse de forma que, ao me olhar no espelho, já não reconhecia mais a pessoa que era. Passar pela autorrepressão foi doloroso e

eu não conseguia compreender a origem desse desconforto até que as fotografias nas paredes me mostraram o caminho. Nelas eu me revelava sempre acompanhada de sorrisos, gargalhadas, abraços e espontaneidade. Assim eu pude me lembrar da minha verdadeira essência. Essa vivência me permitiu perceber o quanto as memórias são fundamentais para a manutenção da nossa identidade, especialmente no processo migratório, pois nos permitem lembrar quem somos, quem fomos e quem desejamos continuar sendo.

Foi interessante notar que, durante esses cinco anos vivendo em deslocamento, a saudade se manifestou de maneiras distintas. Quando me mudei para João Pessoa em 2019, a saudade se aproximava mais da tristeza e da melancolia. Frequentemente eu me sentia perdida e solitária, mas esse vazio também foi importante para me redescobrir e me desvencilhar dos rótulos do passado. Com o tempo, à medida que as amizades surgiram, percebi que, nas trocas genuínas, o que realmente compartilhamos são nossas histórias e memórias. Eu compreendi nessas trocas que é através das histórias e experiências pessoais que nós conhecemos o outro e, sobretudo, que é por meio das memórias que escolhemos acessar que revelamos e construímos nossa identidade.

Já em 2023, ao me mudar para a Alemanha, a saudade muitas vezes trouxe a tristeza consigo, mas junto a ela, havia também uma alegria e uma celebração da vida e dos encontros por ela proporcionados. Ao olhar para as paredes do meu quarto, via que amizades formadas após a mudança para João Pessoa já ocupavam um espaço de enorme importância em minha vida e se mantinham presentes, mesmo à distância. Essas observações me fizeram enxergar a saudade como uma lembrança de que, assim como no passado, o futuro poderia me trazer novas amizades e experiências, desde que eu me abrisse para elas.

A carta-roteiro que desenvolvi nasceu do desejo de compreender e expressar a experiência da saudade no contexto migratório. É uma carta sem destinatário, por emergir de um lugar de reflexão íntima, quase como um diálogo interno. Ela surge da necessidade de dar vazão ao sentimento de saudade e de explorá-lo ao longo do processo de criação. Ela se destina não apenas aos imigrantes, a quem convido a ver a saudade como uma celebração dos encontros passados e uma fonte de esperança para o futuro, mas também àqueles que não vivenciam essa realidade diretamente. Para esses, espero que a carta possa despertar empatia e abrir portas para uma conexão mais profunda com o outro, ajudando a compreender os desafios que permeiam a vida de um imigrante. Dessa forma, a carta-roteiro torna-se um veículo para incentivar mais abertura e compaixão nas relações humanas, criando um espaço de reflexão e humanização da experiência migratória.

4 DESENVOLVIMENTO DO ROTEIRO DO FILME-CARTA

4.1 LOGLINE

Uma migrante revisita suas memórias, onde a saudade se transforma em um espelho que reflete quem ela é, guiando sua jornada de autoconhecimento e revelando a beleza dos encontros que formam a vida.

4.2 SINOPSE

Em uma travessia entre o ontem e o hoje, uma migrante mergulha em suas memórias, tendo a saudade como um fio condutor para entender quem ela é frente às migrações. Por meio de registros visuais — vídeos de sua família, cenas dos lares que habitou, e dos lugares que explorou —, ela constrói uma narrativa íntima que revela como essas experiências moldaram sua identidade. Enquanto as imagens se misturam, criando uma colcha de retalhos de seu passado e presente, ela descobre que a saudade não é apenas uma dor pela ausência, mas uma força que preserva as lembranças e dá sentido ao seu caminho. Ao revisitar essas memórias, ela percebe que, mesmo longe de sua terra natal, nunca estará sozinha, pois carrega consigo todos os encontros e afetos que a transformaram. Com essa compreensão, ela se abre para o futuro, pronta para novos encontros, sabendo que sua história é tecida pelo fio da saudade e pelas memórias que constrói.

4.3 PROPOSTA DO FILME-CARTA

O filme-carta que proponho busca explorar as complexidades da experiência migratória através da lente da saudade, um sentimento que transcende o simples anseio por um lugar ou por pessoas queridas. A saudade, em sua profundidade, se revela como um processo de autoconhecimento e de construção de identidade, especialmente para aqueles que, como eu, se encontram distantes de sua terra natal.

No cerne deste filme-carta, a saudade é abordada não apenas como um sentimento doloroso, mas como um lar metafórico — um espaço interno de onde experimento a vida e os encontros que ela proporciona. Neste sentido, a saudade se torna o ponto de partida para uma jornada introspectiva, onde a escrita, embora sem destinatário específico, se transforma em uma conversa íntima comigo mesma e com o mundo. O filme é, portanto, uma carta aberta,

uma tentativa de definir e compreender esse sentimento tão único, buscando descobrir o que a saudade tem a me ensinar sobre a vida e sobre quem sou.

A linguagem do filme-carta se revela particularmente adequada para essa exploração, pois permite uma abordagem subjetiva e reflexiva. Ao me voltar para a saudade, não apenas como um reflexo do passado, mas como uma ferramenta de conhecimento, proponho que esse sentimento seja entendido como um instrumento de elaboração e preservação da identidade em contexto migratório. A saudade, então, não é apenas um eco do que foi perdido, mas uma forma ativa de estar no mundo, moldando a maneira como me relaciono com o presente e com as possibilidades futuras.

Neste filme-carta, o processo criativo se alinha à busca por compreender e expressar a saudade, utilizando-a como uma lente através da qual todas as outras experiências são filtradas. Dessa forma, o filme se torna um espaço onde a saudade pode ser revisitada, redescoberta e, finalmente, compreendida como uma força vital na construção de uma identidade que, embora marcada pelo deslocamento, se sustenta na riqueza das lembranças e na força dos afetos.

4.4 ELEIÇÃO E JUSTIFICATIVA DOS MATERIAIS DE ARQUIVO

A seleção dos materiais de arquivo pessoal para o filme-carta foi cuidadosamente pensada para explorar e expressar temas centrais como a saudade, a migração, e a busca por pertencimento, sempre através de uma perspectiva íntima e subjetiva.

4.4.1 Água

A água emerge como um símbolo de fluidez, movimento e transição, refletindo a experiência migratória de ir e vir, de estar em constante deslocamento. A água também carrega uma dimensão emocional, associada ao sal das lágrimas, que evoca a saudade e as emoções profundas ligadas à separação e à reconexão.

Figura 01 - Ilha Agusta, 2023 - Indonésia



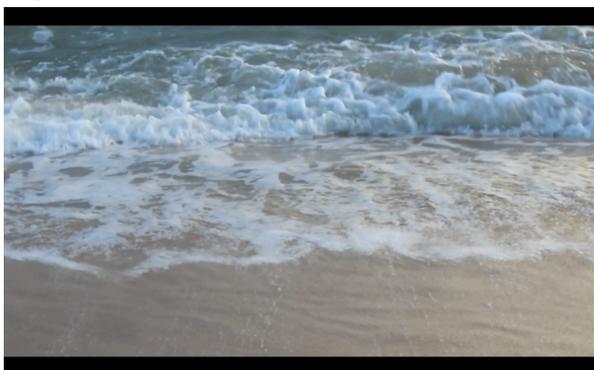
Fonte: Autoria própria

Figura 02 - Praia do Amor, 2021, RN - Brasil



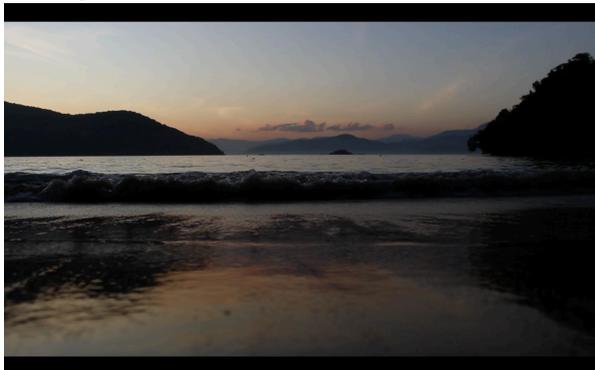
Fonte: Autoria própria

Figura 03 - Baía dos Golfinhos, 2021, RN - Brasil



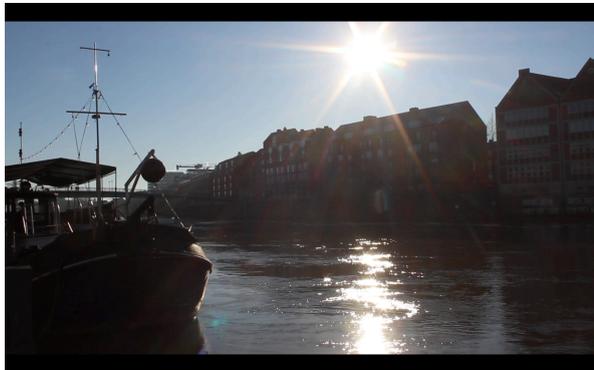
Fonte: Autoria própria

Figura 04 - Praia do Abraãozinho, 2024, RJ - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 05 - Rio Weser, 2023 - Alemanha



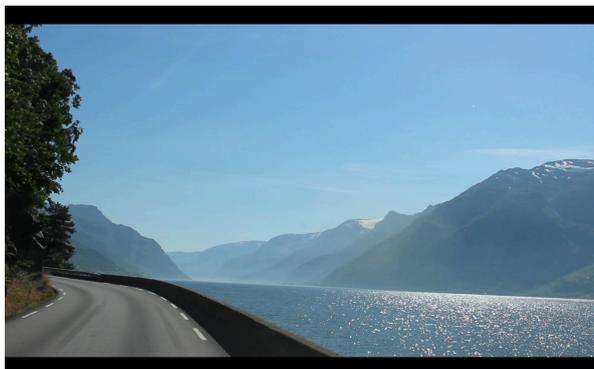
Fonte: Autoria própria

Figura 06 - Praia El Altillo, 2022 - Espanha



Fonte: Autoria própria

Figura 07 - Estrada em Lofthus, 2022 - Noruega



Fonte: Autoria própria

Figura 08 - Rio Negro, 2023 - Brasil



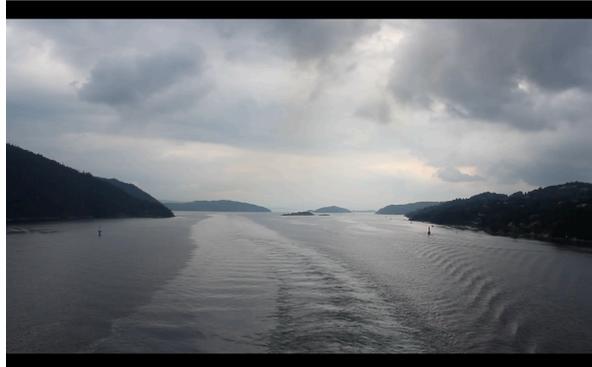
Fonte: Autoria própria

Figura 09 - Ferry no Mar Báltico, 2022 - Suécia



Fonte: Autoria própria

Figura 10 - Ferry no Mar Báltico, 2022 - Dinamarca



Fonte: Autoria própria

Figura 11 - Praia Duhnen, 2022 - Alemanha



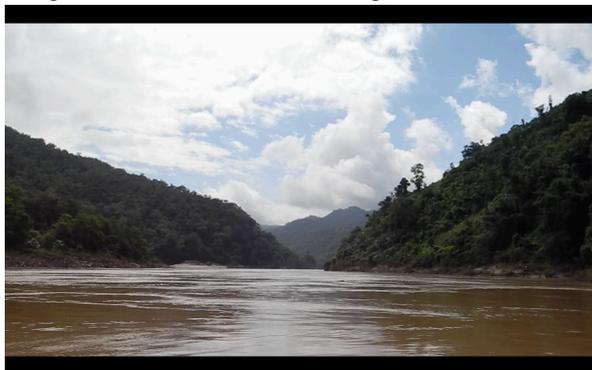
Fonte: Autoria própria

Figura 12 - Rio São Francisco, 2021, AL - Brasil



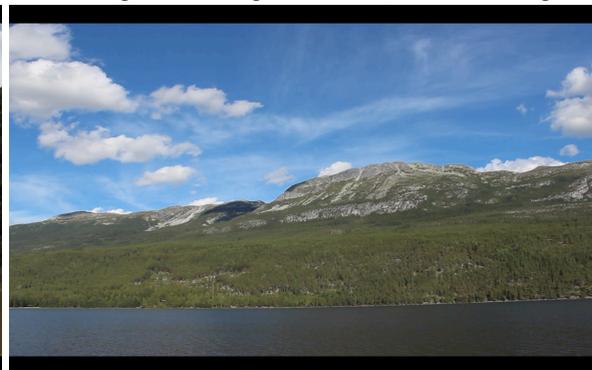
Fonte: Autoria própria

Figura 13 - Barco do Rio Mekong, 2023 - Laos



Fonte: Autoria própria

Figura 14 - Lago Sandvatn, 2022 - Noruega

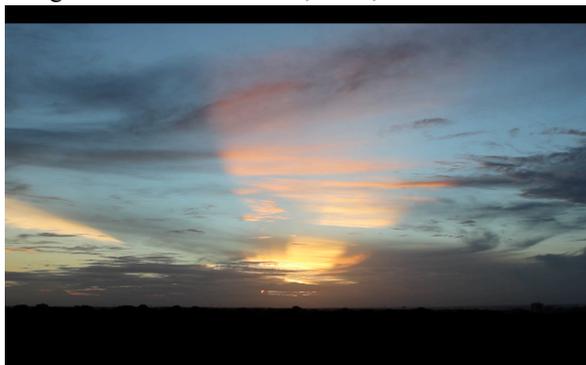


Fonte: Autoria própria

4.4.2 Céu

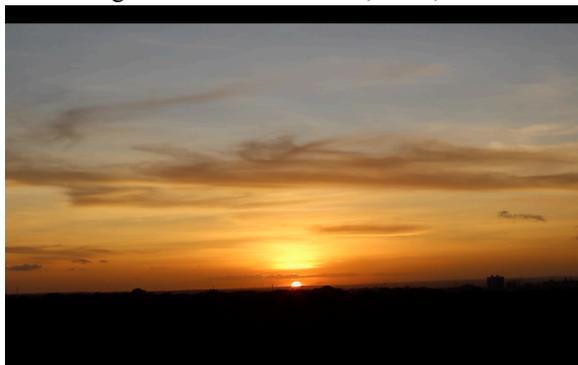
O céu, por sua vez, é um elemento que transcende fronteiras. Independentemente de onde estejamos, o céu permanece constante, proporcionando uma sensação de continuidade e lar, especialmente quando observado durante o pôr do sol. Esse elemento visual permite momentos de contemplação sobre o tempo, reforçando a ideia de que, apesar das mudanças e deslocamentos, há algo perene que nos conecta ao mundo e com o tempo.

Figura 15 - Janela da casa, 2021, PB - Brasil



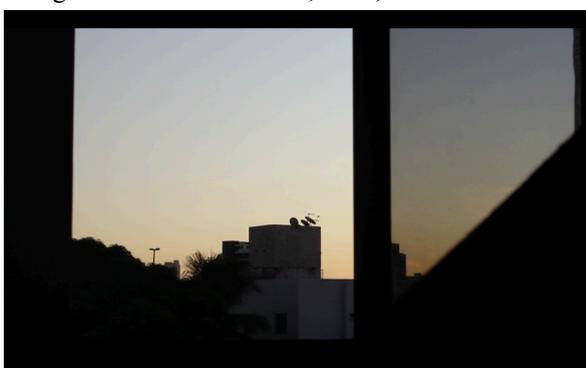
Fonte: Autoria própria

Figura 16 - Janela de casa, 2022, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 17 - Janela da casa, 2019, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 18 - Janela de casa, 2023, Vechta - Alemanha



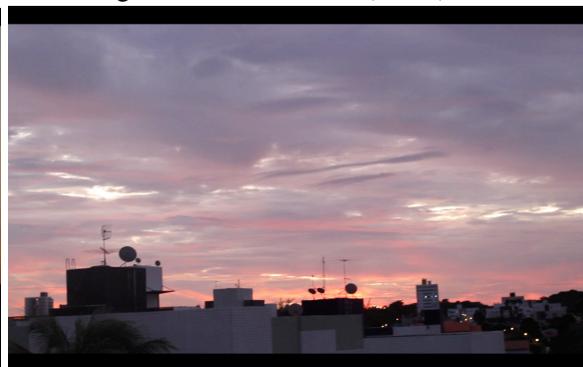
Fonte: Autoria própria

Figura 19 - Janela da casa, 2024, Vechta - Alemanha



Fonte: Autoria própria

Figura 20 - Janela de casa, 2020, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

4.4.3 Família

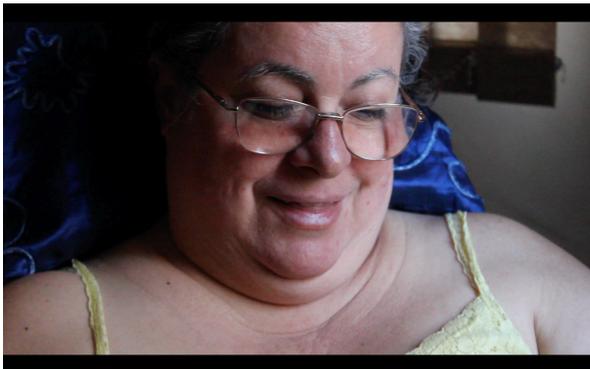
As imagens da família são um elo essencial no filme, pois representam as pessoas e os animais de estimação que me acompanham ao longo dos anos e que, de diversas maneiras, constituem meu conceito de lar. Essas imagens carregam um profundo senso de pertencimento e amor, mostrando que, para mim, o lar é mais sobre as pessoas e os laços afetivos do que um lugar físico.

Figura 21 - Pai na cozinha de casa, 2020, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 22 - Mãe na sala de casa, 2020, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 23 - Irmã Laura em casa, 2021, MG - Brasil



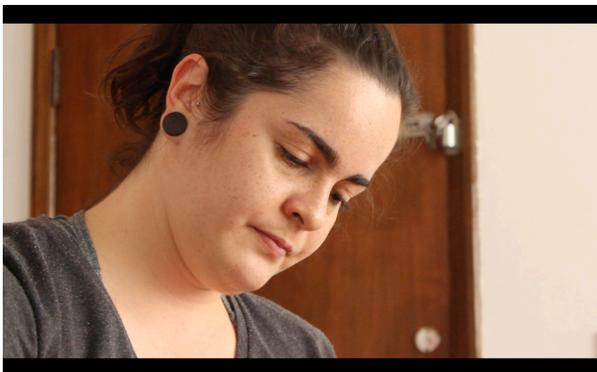
Fonte: Autoria própria

Figura 24 - Irmã Clara em casa, 2022, MG - Brasil



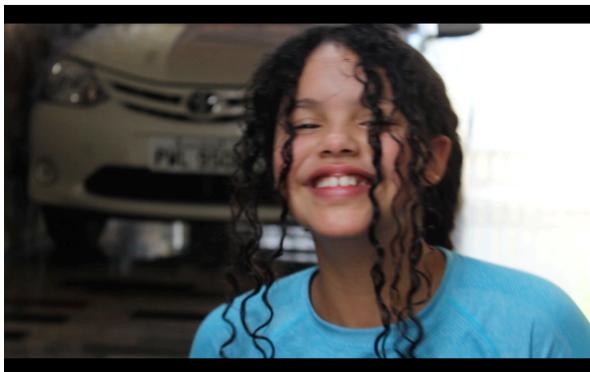
Fonte: Autoria própria

Figura 25 - Irmã Duda em casa, MG, 2022 - Brasil



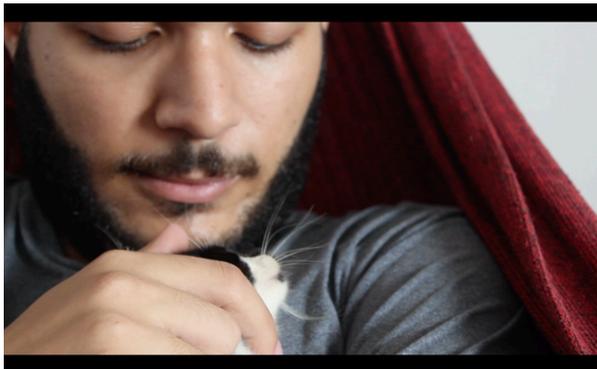
Fonte: Autoria própria

Figura 26 - Irmã Gabi em casa, 2021, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 27 - Tomas em casa, 2022, PB - Brasil



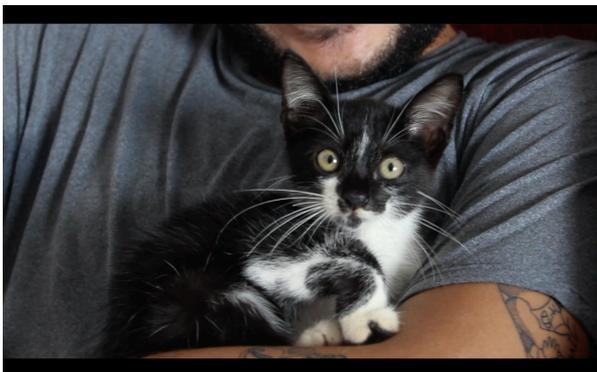
Fonte: Autoria própria

Figura 28 - Jörn em casa, 2023 - Alemanha



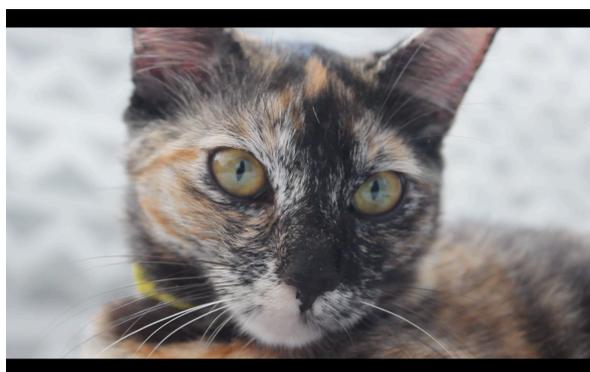
Fonte: Autoria própria

Figura 29 - Remi em casa, 2022, PB - Brasil



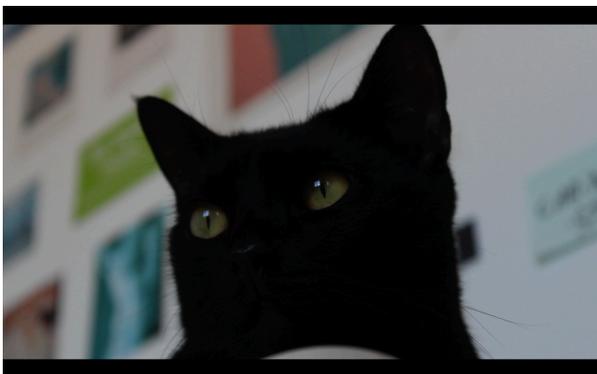
Fonte: Autoria própria

Figura 30 - Killjoy em casa, 2021, PB - Brasil



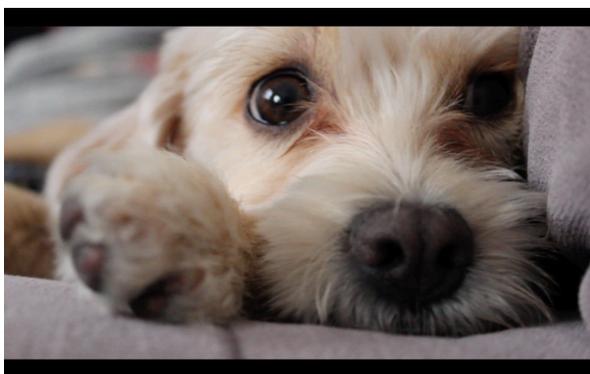
Fonte: Autoria própria

Figura 31 - Reina em casa, 2024, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 32 - Palomita em casa, 2022, MG - Brasil



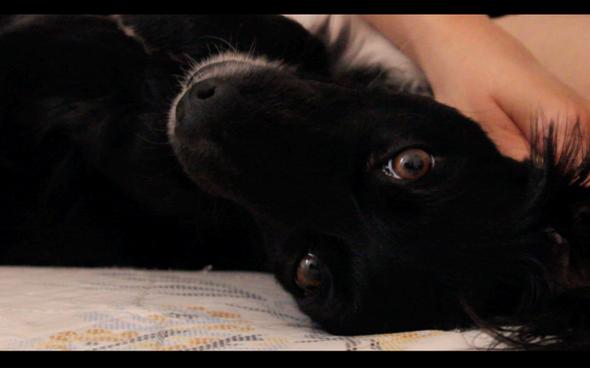
Fonte: Autoria própria

Figura 33 - Sofia em casa, 2021, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 34 - Bituca em casa, 2022, MG - Brasil

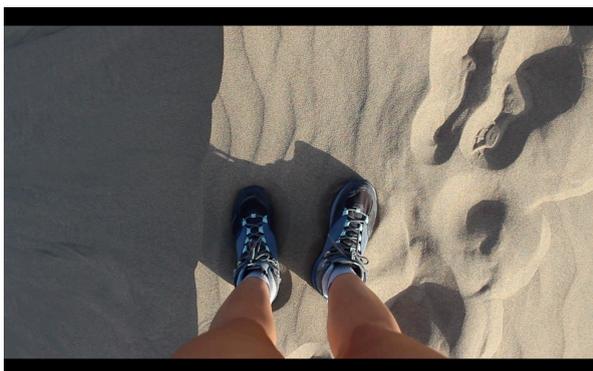


Fonte: Autoria própria

4.4.4 Pés

Os pés são uma maneira sutil, mas significativa, de me inserir no filme. Eles remetem às raízes, à base que me sustenta, e, ao mesmo tempo, ao movimento, uma vez que estão sempre caminhando, iniciando novas jornadas. Essa dualidade reflete o paradoxo entre estabilidade e deslocamento, algo que permeia a experiência migratória e o processo de encontrar um lugar no mundo.

Figura 35 - Dunas nas Ilhas Canárias, 2022 - Espanha



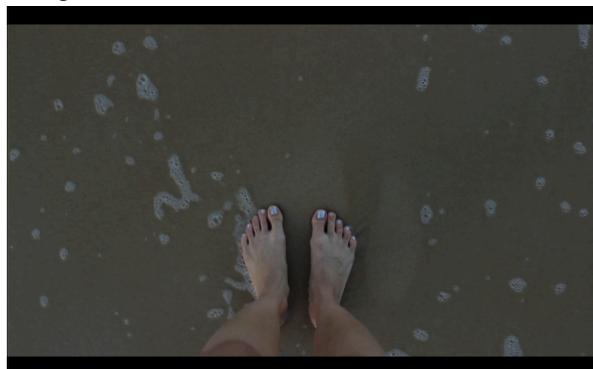
Fonte: Autoria própria

Figura 36 - Escadas de casa, 2020, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 37 - Praia do Amor, 2021, RN - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 38 - Pico de las Nieves, 2022 - Espanha



Fonte: Autoria própria

Figura 39 - Hallingskarvet Park, 2022 - Noruega



Fonte: Autoria própria

Figura 40 - Sala de casa, 2020, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

4.4.5 Quarto

O quarto é outro elemento visual importante, servindo para ilustrar um tema recorrente na carta: meu hábito de decorar os quartos por onde passei com fotos e lembranças, criando assim uma continuidade entre os diferentes espaços que ocupei. Essas imagens simbolizam a tentativa de manter minhas memórias e as pessoas que amo sempre próximas, independentemente de onde estiver.

Figura 41 - Porta-retrato (pai), 2023 - Alemanha



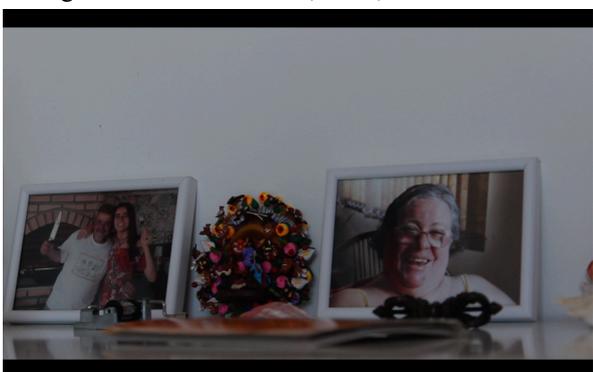
Fonte: Autoria própria

Figura 42 - Porta-retrato (mãe), 2023 - Alemanha



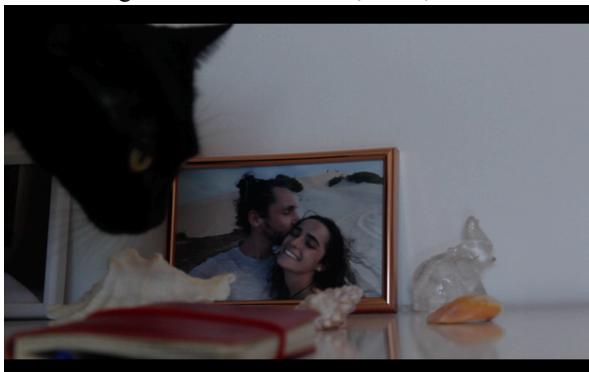
Fonte: Autoria própria

Figura 43 - Porta-retratos, 2024, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 44 - Porta-retrato, 2024, PB - Brasil



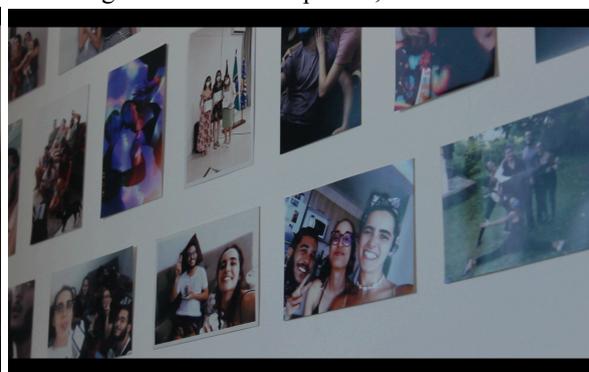
Fonte: Autoria própria

Figura 45 - Mandala, 2023 - Alemanha



Fonte: Autoria própria

Figura 46 - Fotos na parede, 2023 - Alemanha



Fonte: Autoria própria

Figura 47 - Foto (mãe), 2020, PB - Brasil



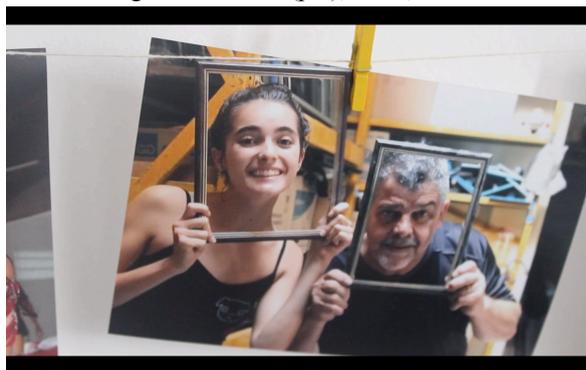
Fonte: Autoria própria

Figura 49 - Foto (família), 2020, PB - Brasil



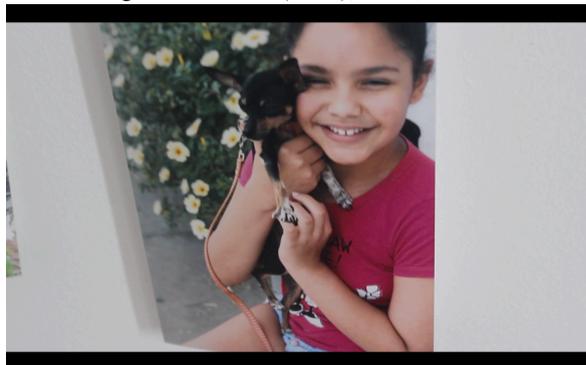
Fonte: Autoria própria

Figura 48 - Foto (pai), 2020, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 50 - Foto (Gabi), 2020, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

4.4.6 Reflexos

Os reflexos, presentes em espelhos ou superfícies de vidro, são utilizados como uma proposta de metalinguagem e como um gesto de inscrição do “eu” no filme. Eles remetem ao ato de olhar para si mesmo, de introspecção, e dialogam com os conceitos de Coccia (2010) e de Maturana e Varela (2001), que discutem a criação do conhecimento a partir da subjetividade. Esses reflexos simbolizam o processo de autoconhecimento e a forma como a subjetividade molda nossa compreensão do mundo.

Figura 51 - Espelho em casa, 2023 - Alemanha



Fonte: Autoria própria

Figura 52 - Espelho de casa, 2024, PB - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 53 - Espelho em casa, 2020, MG - Brasil



Fonte: Autoria própria

Figura 54 - Reflexo no vidro do barco, 2023 - Laos



Fonte: Autoria própria

Figura 55 - Espelho do ferry, 2022 - Dinamarca



Fonte: Autoria própria

Figura 56 - Espelho de carro, 2022 - Suécia

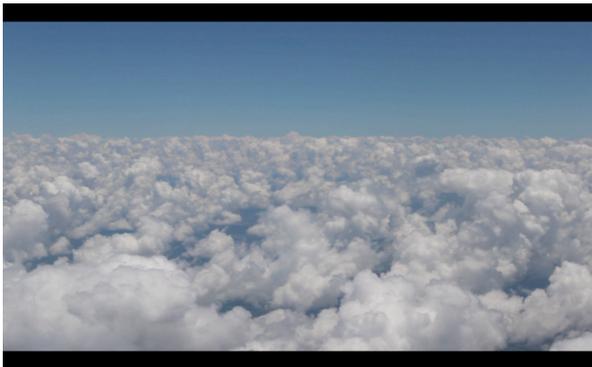


Fonte: Autoria própria

4.4.7 Viagem

Por fim, os vídeos de viagem, capturados enquanto eu estava em trânsito — seja de carro, trem, avião, ônibus ou barco — são fundamentais para ilustrar a ideia de estar em movimento, de ser um corpo em deslocamento. Essas imagens reforçam o gesto de transitar entre diferentes lugares, culturas e estados de espírito, encapsulando a essência da migração.

Figura 57 - Viagem de avião, 2019 - Brasil



Fonte: Autorial própria

Figura 58 - Viagem de trem, 2023 - Alemanha



Fonte: Autorial própria

Figura 59 - Viagem de trem, 2024 - Dinamarca



Fonte: Autorial própria

Figura 60 - Viagem de carro, 2022 - Espanha



Fonte: Autorial própria

Figura 61 - Viagem de carro, 2022 - Suécia



Fonte: Autorial própria

Figura 62 - Viagem de motorhome, 2022 - Noruega



Fonte: Autorial própria

4.5 SUGESTÃO DE MONTAGEM

A proposta de montagem para o filme-carta busca traduzir o processo da memória, que, assim como a saudade, se manifesta em fragmentos e sobreposições de vivências. A intenção é criar uma narrativa visual que brinque com elementos paradoxais, explorando as intersecções entre tempos e espaços distintos. Para isso, a montagem será estruturada de forma a mesclar passado e presente, cenas internas e externas, momentos de lar e de deslocamento. Técnicas de fragmentação e transposição de imagens serão essenciais para

criar essa sensação de fluidez e sobreposição, remetendo à maneira como nossas lembranças se constroem e se sobrepõem.

Em relação ao som, a escolha é por uma trilha sonora sutil, onde a presença do mar, com o movimento contínuo das ondas, serve como uma camada de fundo, evocando um sentimento de constância e fluxo, como a própria experiência de migração. A narração em *voice-over*, a ser realizada por mim, será o fio condutor da narrativa. A leitura da carta será feita em um tom calmo e afetuoso, com pausas intencionais para permitir que o espectador reflita sobre o conteúdo e contemple as imagens que surgem na tela.

Quanto à montagem em si, o processo seguirá a metodologia que já empreguei em outros trabalhos de filme-ensaio e filme-carta. Primeiramente, realizarei a leitura da carta e, em seguida, revisitarei os materiais audiovisuais, permitindo que as imagens encontrem suas próprias conexões e diálogos com as palavras. Essa abordagem intuitiva e sensível à relação entre texto e imagem é central para capturar a essência da saudade e da experiência migratória.

Na finalização, planejo incluir legendas em inglês e alemão, além de uma audiodescrição em português, para garantir acessibilidade e alcançar um público mais amplo, tanto na Europa quanto no Brasil. Também pretendo realizar versões do áudio em inglês e alemão, ampliando ainda mais o alcance do filme-carta.

5 DISCUSSÃO E ANÁLISE CRÍTICA

O filme-carta elaborado como produto desta pesquisa se insere em uma tradição cinematográfica distinta, que se diferencia tanto do documentário quanto do cinema experimental. A escolha desse formato não é arbitrária, mas surge de uma reflexão profunda sobre as possibilidades de expressão e de produção de conhecimento que ele oferece, especialmente no contexto das experiências migratórias e do sentimento de saudade.

O filme-carta se distancia do documentário ao não se comprometer com premissa da objetividade e com a tentativa de apagamento da subjetividade do(a) diretor(a). Nesse sentido, as imagens presentes no filme não foram capturadas com a intenção de capturar o real através das lentes da câmera; ao contrário, elas são fragmentos de um presente que se deseja eternizar na imagem e na memória. Como bem pontua Machado (2003), o objetivo desse filme não é apresentar uma verdade documental, mas ampliar a perspectiva sobre o tema abordado, convidando o(a) espectador(a) à uma reflexão sobre o mundo e as experiências humanas que o(a) atravessam. Nesse sentido, a carta filmica torna-se um espaço de introspecção, onde as memórias são evocadas assumem uma nova função como arquivo pessoal ao serem incorporadas pela linguagem cinematográfica. Em outras palavras, as imagens pessoais da diretora se tornam catalisadores da empatia entre ela e o(a) espectador(a), na medida em que são compartilhadas e revividas na tela, em um fluxo contínuo entre o passado e o presente.

Ao mesmo tempo, o filme-carta também se distingue do cinema experimental. Embora haja uma manipulação das imagens e uma busca por uma forma estética particular, o foco do filme não está na experimentação pela experimentação, mas na união dialética entre forma e conteúdo. A manipulação da imagem é indissociável da inscrição da subjetividade da diretora na enunciação filmica. Como argumenta Teixeira (2019), a diretora parte de si mesma e de seu entorno, mas não para permanecer em uma conversa hermética ou auto-referencial. Ao contrário, o objetivo é transcender essa subjetividade inicial, abrir-se para o mundo e revelar seus pensamentos sobre o que há de mais humano — o sentir. Assim, o filme-carta não apenas experimenta com a imagem, mas o faz em diálogo com a subjetividade e com as questões mais íntimas e universais da condição humana.

A teoria feminista desempenhou um papel fundamental na construção deste filme, especialmente no que diz respeito à minha responsabilidade enquanto diretora. Os estudos feministas me alertaram para a importância de como registro o corpo das pessoas em meus filmes. Busco um olhar que seja curioso, mas que respeite o outro, desafiando as convenções

estéticas da narrativa clássica e experimentando com novas formas de representação. Além disso, as reflexões de Mulvey (1975) e Martins (2015) fortaleceram em mim o desejo de ocupar meu lugar como mulher dentro da cadeia de produção cinematográfica, criando uma forma de fazer cinema que seja inventiva e questionadora.

Através das lentes dos filósofos Coccia (2010), Maturana e Varela (2001), pude compreender a importância da subjetividade e da linguagem no processo de construção do conhecimento. Esses conceitos foram cruciais para perceber como o cinema, especialmente o formato filme-carta, se configura como uma ferramenta de mediação de conhecimento e expressão de experiências humanas através da linguagem. O filme-carta, assim, não é apenas um veículo para narrar uma história, mas um meio pelo qual se pode conhecer e se conectar com o mundo, o outro e a si mesmo.

A análise do cinema como um lugar de encontro foi igualmente valiosa para a elaboração deste roteiro. Essa perspectiva me permitiu explorar as relações entre os processos de deslocamento, migração e a capacidade do filme-carta de se constituir como um espaço de encontro com o outro. Compartilhar pensamentos e imagens pessoais e íntimas de forma a conectar-se com a experiência humana compartilhada traça um diálogo empático entre o “eu” que cria e os “tus” que assistem. Nesse sentido, as vozes de Morrison (2019) e Ribeiro (2017) foram essenciais para compreender meu lugar de fala enquanto imigrante e a necessidade de humanizar o sujeito imigrante através da reflexão sobre a saudade, o sentir e o autoconhecimento. A carta, então, torna-se uma ferramenta para combater a desumanização, oferecendo uma narrativa que desafia as estruturas de poder que sustentam o silenciamento.

Por fim, as reflexões sobre os processos de produção de documentários etnográficos, como as de Freire (2007), influenciaram a forma como considerei a representação do outro, do mundo e de mim mesma no filme. Freire propõe que o(a) diretor(a) pode se dirigir ao outro como um “tu” ou como um “isso”, e essa distinção me levou a pensar sobre as relações de poder presentes na criação cinematográfica. O filme-carta, nesse contexto, se constrói como um diálogo, tanto internamente — sendo um “eu” encontrando muitos “tus” no tecido filmico — quanto externamente, onde o “eu” da diretora se abre para dialogar com os “tus” dos espectadores. A perspectiva da diretora Minh-ha foi igualmente transformadora, uma vez que me fez perceber que, em meu filme, eu não almejava falar “sobre” a saudade, mas “ao lado” dela, senão “junto” dela. O objetivo não era definir o sentimento por uma verdade absoluta, mas refletir sobre como ele me permitiu aprender e conhecer o outro, com o mundo e comigo mesma, por meio dos encontros.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a investigar como o formato de filme-carta pode mediar e expressar vivências humanas, promovendo a humanização e a construção de empatia entre diferentes pessoas, sejam elas imigrantes ou não. Através dessa pesquisa, foi elaborado o filme-carta *Saudades, I Belong to Longing*, no qual busco compreender a saudade como uma forma de conhecer. Valendo-me da linguagem do filme-carta, o filme reflete sobre esse sentimento como um instrumento de elaboração e preservação da identidade de um indivíduo em contexto migratório.

O filme se desenvolve a partir do contato com o acervo pessoal da diretora e da escrita de uma carta sem destinatário específico. Nessa jornada, o conceito de saudade é explorado como lar e como ponto de partida para os encontros com o outro e com o mundo. A saudade é discutida em conjunto com os conceitos de memória, identidade e pertencimento, atuando como eixo central que catalisa o processo de empatia entre a diretora e o(a) espectador(a). Este sentimento é evidenciado como um fenômeno humano e universal, que, ao ser compartilhado, possibilita o diálogo e a conexão entre pessoas de diferentes origens e histórias.

Além disso, este trabalho refletiu sobre o cinema enquanto dimensão sociocultural, com o objetivo de promover e criar um olhar que humanize e trace diálogos empáticos nas narrativas de imigrantes. Para tal, foram convocados teóricos e pesquisadores de diversas áreas do conhecimento para participar dessa discussão. Rancière (2009), Machado (2003), Adorno (2003), Teixeira (2019, 2022), Medeiros (2012) e Rodrigues (2019) foram fundamentais para compreender o filme-carta e o filme-ensaio, e como esses se distinguem do documentário e do experimental. A teoria feminista, representada por Mulvey (1975) e Martins (2015), contribuiu para a análise do cinema ensaístico como um espaço de questionamento da forma e do olhar.

Maturana e Varela (2001) e Emanuele Coccia (2010) enriqueceram a discussão sobre os processos de criação do conhecimento e sua relação intrínseca com a subjetividade e a linguagem. Já Teixeira (2019, 2022), Medeiros (2012) e Rodrigues (2019) aprofundaram a análise sobre o filme-carta, explorando a função estética do voice-over e a inscrição do eu nesse formato. Conceitos como o cineasta-viajante de Medeiros (2012) e o ponto de vista arqueológico de Didi-Huberman (2017) trouxeram novas perspectivas sobre como o olhar do(a) diretor(a) sobre os arquivos se manifesta através do tecido fílmico.

Por fim, as reflexões de Rodrigues (2019) e Martins (2015), juntamente com Morrison (2019), Ribeiro (2017) e Freire (2007), foram essenciais para compreender o cinema enquanto lugar de encontro. Desde o processo criativo do filme, passando pela captação de imagem e montagem, até chegar ao(a) espectador(a), esses conceitos iluminaram a reflexão e a conscientização sobre o lugar de fala, a outremização, a forma dialógica ou monológica das vozes presentes nos filmes etnográficos, e apresentaram uma proposta de cinema que fala “ao lado”, ao invés de “sobre” algo ou alguém.

As discussões desenvolvidas neste trabalho contribuem para os debates no campo de estudos de cinema e audiovisual, tanto pela sua interdisciplinaridade quanto pela sua amplitude teórica. A pesquisa verticalizou a análise do cinema ao discutir linguagens cinematográficas distintas, como o documentário, o experimental, o filme-ensaio e o filme-carta, mas indo além, ao traçar pontos de convergência entre o cinema e campos como a filosofia, a literatura, a sociologia, a política e a ética.

No que diz respeito à temática abordada, a saudade no contexto da migração, esse tema é urgente e necessita ser discutido em várias esferas. A reflexão sobre migração é fundamental na conjuntura mundial atual, especialmente na Europa, onde a ascensão de uma nova onda de direita na política coloca em risco não apenas imigrantes e refugiados, mas também cidadãos europeus de origem estrangeira. Assim, o filme tem como objetivo humanizar as narrativas imigrantes e combater, através do diálogo, a discriminação desse grupo.

Ainda existem, no entanto, lacunas no estudo acerca da migração no contexto do cinema, particularmente em relação às produções cinematográficas e narrativas feitas por imigrantes na Europa. Há também a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre outros formatos filmicos que explorem o hibridismo entre documentário e ficção e dialoguem com a antropologia e a etnografia, para discutir e criar formas narrativas que explorem a intersecção entre documentário e ficção. Além disso, é essencial investigar mais a fundo os processos criativos envolvidos na elaboração de roteiros para o filme-ensaio e o filme-carta, áreas que ainda carecem de um estudo mais detalhado e abrangente.

Ademais, os estudos sobre outras formas de expressão audiovisual, que rompem com os limites das salas de cinema e que visam ampliar as formas de diálogo com o outro, não foram abordados nesta pesquisa. A expansão dessas discussões para as ruas, através do cinema expandido e da realidade virtual, poderia tornar essa questão mais pública e presente tanto na Europa quanto no Brasil.

É com essa intenção que seguirei com minhas pesquisas e produções fílmicas. Busco aprofundar ainda mais essas reflexões e ampliar o campo de estudo sobre migração, cinema e a construção de diálogos empáticos e transformadores.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BRITTO, Augusto César Luiz; MOKARZEL, Marisa de Oliveira; CORRADI, Analaura . O arquivo enquanto lugar de memória e sua relação com a identidade. **ÁGORA: Arquivologia em debate**, Florianópolis, v. 27, n. 54, p. 158-182, 2017.

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CANDAU, Joël. Memória e Identidade: do indivíduo às retóricas holistas. **Memória e Identidade**. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Galáxia 14**, São Paulo, p. 13-28, 2007.

INCE, Kate. Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda, *In Hypatia*, Cambridge, v. 28, n. 3, summer, 2013.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, 2003.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2015.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena 2, 2001.

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: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2012.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, Oxford, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. *In*: **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 15-26.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Júlia Vilhena. **Falar ao Lado: Vozes Femininas e Pós-Coloniais no Filme-Ensaio**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Do experimental ao filme-ensaio: passagens. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 49, n. 58, 2022.

ENCONTRO. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/encontro>. Acesso em: 26 ago. 2024.

APÊNDICE A — CARTA-ROTEIRO DO FILME SAUDADES, I BELONG TO***LONGING***

Fonte: Autoria própria

Em algum lugar entre o ontem e o hoje, eu mergulho em minhas memórias e me recolho para desaguar nas águas do meu conhecer.

As paredes do meu quarto me mostram que nunca consegui conter as memórias em caixas ou gavetas. Por muito tempo eu achei que esse traço era nutrido pelo medo... pelo medo da solidão, do esquecimento, do vazio.

Mas hoje sei a razão que sempre me levou a decorar os quartos onde morei com os presentes que a vida me deu. Hoje eu conheço bem a beleza que se encerra no gesto de olhar para trás e contemplar as pegadas que meus pés deixaram por onde passei. Eu demorei muito tempo para entender que somos feitos desses inúmeros fragmentos de passado, que insistem em permanecer vivos na memória.

A saudade me ensina que a vida acontece no hoje e que o hoje é feito de encontros... Ela me explicou que ao me encontrar com alguém ou com um lugar, eu me encontro comigo mesma. Sempre que conto as histórias de minha vida, que revisito o meu passado, eu costuro novamente os retalhos que compõem a derme que guarda o meu ser.

E a saudade é essa linha que remenda distâncias, é a força que dobra o tempo, permitindo a confluência das águas do passado e do presente. É o amor que resiste ao ímpeto natural do esquecimento.

A saudade me mostrou que a única coisa que posso verdadeiramente chamar de minha é a memória; são os lugares por onde me aventurei, as pessoas que encontrei, os sabores que provei, as lágrimas que chorei, as gargalhadas que ri, os abraços que ofereci, os carinhos que fiz, as palavras que troquei... a vida que eu celebrei.

A saudade é esse espelho que me permite conhecer quem sou através do ontem para manter a fé de que novos encontros me aguardam no amanhã. Ao longo dessa travessia, ela me ensinou que não importa onde eu esteja, eu nunca estarei sozinha, porque levarei comigo todos os encontros que vivi ao longo da vida.

No hoje, eu faço da saudade a minha morada e sigo a jornada não com a certeza daquele sabe quem é, mas com a leveza de quem quer descobrir-se no caminho.

E em algum lugar entre o hoje e o amanhã, eu lanço o meu corpo no mundo e aguardo, curiosa, pelos presentes que hão de encher de vida as paredes da minha memória.