



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Luís Fellipe dos Santos

“Meu ato criminoso é realizar filmes”: a construção do narrador na
trilogia do luto, de Cristiano Burlan

Rio de Janeiro

2023

Luís Fellipe dos Santos

“Meu ato criminoso é realizar filmes”: a construção do narrador na trilogia do luto, de Cristiano Burlan

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Patrícia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S237 Santos, Luís Fellipe dos.
"Meu ato criminoso é realizar filmes": a construção do narrador na trilogia do luto, de Cristiano Burlan/ Luís Fellipe dos Santos. – 2023. 128 f.

Orientador: Patrícia Rebello da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário – Teses. 3. Autobiografia – Teses. I. Silva, Patrícia Rebello da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

bs CDU 316.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Assinatura

Data

Luís Fellipe dos Santos

“Meu ato criminoso é realizar filmes”: a construção do narrador na trilogia do luto, de Cristiano Burlan

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura

Aprovada em 16 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Patrícia Rebello da Silva (Orientadora)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof.^a Dr.^a. Patrícia Furtado Mendes Machado

Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Para meu avô Elielson, que voltou a ser luz, e para Arthur e Vicente, que chegaram para nos conquistar.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu pai Oxalá, pois sem ele em minha vida nada seria possível. Ai de mim se não fosse Oxalá!

Agradeço aos meus pais, Christina e Wagner, por todo apoio que recebi durante a minha vida. Graças ao apoio e a fé de vocês na educação, eu pude chegar até aqui. Obrigado! Agradeço as minhas irmãs, irmão e família, pois, mesmo sem entenderem o que eu pesquiso, sempre se interessavam e perguntavam o que eu estava fazendo, incentivando a não parar. Victor Hugo, Arthur e Vicente, os melhores presentes que a vida poderia me dar, obrigado por estarem aqui.

À Patrícia Rebello, minha orientadora, que se tornou uma amiga. Agradeço pelas trocas afetuosas, conversas, fofocas e orientações. Agradeço por ter acreditado em meu trabalho, mesmo sem me conhecer, e ajudado com que ele chegasse até aqui. Como você fala, os documentários salvam vidas. Obrigado, obrigado, obrigado! E vem aí o doutorado!

Às pessoas especiais que me cercam e estiveram presentes comigo nesses dois anos intensos: Laís, Naná, Aninha, Manu e Daniel Vilaça. Vocês foram essenciais para que eu conseguisse conduzir esse mestrado sem surtar tanto. Meus amigos de Varrença e do Fã-Clube da Laís, vocês são incríveis! Obrigado por sempre acreditarem em mim, mesmo quando nem eu mais acreditava.

Aos professores Patricia Machado e Fernando Gonçalves, por terem aceitado participar da minha banca.

Aos que entraram comigo no mestrado e se tornaram amigos: Marcele Sales, Bernardo Brum e Priscila Bittencourt. Obrigado por toda escuta, troca, momentos de surto e de felicidade. Essa caminhada se tornou muito mais leve e possível com o apoio e companhia de vocês.

Aos professores e funcionários do PPGCOM UERJ, em especial Amanda Neves e Eliana Siciliano, por sempre ajudarem e responderem todos os e-mails (que eram muitos), dúvidas e tudo relacionado ao universo burocrático da academia.

À Roberta de Avillez, que foi minha afilhada nos alunos contadores e me ajudou a entender mais sobre o mundo da Comunicação, quando contei que pensava em trocar de área. Roberta me ajudou a destrinchar meu texto e a entender o que eu queria pesquisar. Sua ajuda foi fundamental para que eu chegasse até aqui. Muito obrigado.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa no primeiro ano, e à FAPERJ, pelo financiamento no segundo ano. Foram fomentos que me permitiram dedicação exclusiva para minha pesquisa e formação enquanto pesquisador.

O Caos é uma ordem por decifrar.

José Saramago

RESUMO

SANTOS, Luís Fellipe dos. **Meu ato criminoso é realizar filmes: a construção do narrador na trilogia do luto**, de Cristiano Burlan. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A tese desta dissertação se consolida a partir da ideia de ensaio no campo cinematográfico. O gênero ensaístico surge literatura, tendo sido elaborado por Michel de Montaigne (1533 – 1592) e, no cinema, as obras que se constroem a partir da estética ensaística são marcadas pela subjetividade e reflexividade, com a presença de um narrador que se difere do narrador de documentários expositivos clássicos. Os elementos que se observam, por exemplo, são o uso da voz off e produção em primeira pessoa. Este trabalho é uma proposta de estudo sobre a construção de um narrador próximo do real e levanta a hipótese de que esse narrador estaria próximo do narrador de Walter Benjamin (1996). O objetivo dessa pesquisa é compreender esse narrador, que é influenciado pelas características ensaísticas e que aparece no cinema documentário contemporâneo. Para isso, escolhemos analisar os processos e características da linguagem ensaística no filme documentário em três obras audiovisuais: *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), do realizador paulista Cristiano Burlan, que constituem uma Trilogia do Luto.

Palavras-chave: Documentário; Autobiografia; Ensaio; Trilogia do luto.

ABSTRACT

SANTOS, Luís Fellipe dos. **My criminal act is filmmaking**: the construction of the narrator in the trilogy of mourning, by Cristiano Burlan. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The thesis of this dissertation is consolidated from the idea of an essay in the cinematographic field. The essayistic genre arises from literature, having been elaborated by Michel de Montaigne (1533 - 1592) and, in cinema, the works that are built from the essayistic aesthetics are marked by subjectivity and reflexivity, with the presence of a narrator that differs from the narrator of classic expository documentaries. The elements that are observed, for example, are the use of voice over and first-person production. This work is a proposed study on the construction of a narrator close to the real and hypothesizes that this narrator would be close to Walter Benjamin's narrator (1996). The objective of this research is to understand this narrator, which is influenced by essayistic characteristics and appears in contemporary documentary cinema. To do so, we chose to analyze the processes and characteristics of the essayistic language in the documentary film genre in three audiovisual works: *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013), and *Elegia de um Crime* (2018), by director Cristiano Burlan (from São Paulo), which constitute a Trilogy of Mourning.

Keywords: Documentary; Autobiography; Essay; Trilogy of Mourning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do filme Elegia de um crime (2018)	16
Figura 2 - Cartaz do filme Mataram meu irmão (2013).....	17
Figura 3 - Cartaz do filme Elegia de um crime (2018)	18
Figura 4 - Homem e mulher em frente as águas em O Homem de Aran (1934).....	29
Figura 5 - Personagens protagonistas conversando em Romance na Itália (1954) ..	31
Figura 6 - Ônibus passando na Sibéria em Carta da Sibéria (1957)	32
Figura 7 - Habitantes de Nice passeando em A propósito de Nice (1930)	43
Figura 8 - Agnès Varda segurando um amarrado de trigo em Os catadores e eu (2000)	46
Figura 9 - Agnès Varda segurando a câmera digital em Os catadores e eu (2000) ..	46
Figura 10 - Mulheres que exercem a função de babás em Babás (2010)	53
Figura 11 - John F. Kennedy, Jacqueline Kennedy e multidão em Primárias (1960)	59
Figura 12 - Imigrantes em uma feira de rua em Maioria Absoluta (1964)	61
Figura 13 - Jovens na rua durante a abertura em Eu, um negro (1958)	62
Figura 14 - Estudantes universitárias do filme entrevistando um passante em Crônicas de um verão (1960)	64
Figura 15 - Velório de Di Cavalcanti em Di/Glauber (1977).....	66
Figura 16 - Elizabeth Teixeira e seus filhos em Cabra marcado para morrer (1984)	67
Figura 17 - Trabalhadores reunidos em Construção (2006).....	69
Figura 18 - Homens trabalhando em Construção (2006)	70
Figura 19 - Homens posando em Construção (2006)	71
Figura 20 - Carro no túnel em Mataram meu irmão (2013)	74
Figura 21 - Retrato de Burlan e seus irmãos em Mataram meu irmão (2013).....	75
Figura 22 - Estrada de abertura em Elegia de um crime (2018))	77
Figura 23 - Burlan fazendo uma ligação em Elegia de um crime (2018)	78
Figura 24 - Burlan em frente à lápide de sua mãe em Elegia de um crime (2018)....	80
Figura 25 - Imagem borrada de Isabel Burlan em Elegia de um crime (2018)	80
Figura 26 - Cristiano Burlan e sua irmã em Elegia de um crime (2018)	82
Figura 27 - Elizaveta Svilova trabalhando na montagem do filme em Um homem com uma câmera (1929)	91
Figura 28 - Homem na praia filmando em Lost, lost, lost (1976)	94
Figura 29 - Homem e mulher no quarto em 33 (2003)	99

Figura 30 - Homem no corredor em Um passaporte Húngaro (2002).....	100
Figura 31 - Claquete iniciando o filme em Mataram meu irmão (2013).....	108
Figura 32 - Burlan e sobrinho abraçados em Mataram meu irmão (2013)	111
Figura 33 - Burlan e sua irmã em Elegia de um crime (2018)	113
Figura 34 - Burlan atirando em Elegia de um crime (2018).....	113
Figura 35 - Burlan e sua irmã conversam em Elegia de um crime (2018).....	115

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	ENSAIO EM CENA OU QUANDO O ENSAIO CHEGOU AO CAMPO AUDIOVISUAL	20
1.1	Ensaio em formação	20
1.2	Ensaio a entrada no audiovisual	28
1.3	Em busca do ser	34
1.4	Ensaio uma forma para si	37
1.5	A relação entre a subjetividade e as tecnologias	39
2	PENSAR EM VOZ ALTA OU A VOZ OFF NOS FILMES ENSAIO	53
2.1	Verbalizando o pensamento	53
2.2	Entendendo as vozes	57
2.3	Falando em <i>Off</i> pelo tempo	59
2.4	Voz <i>off</i> questionada	63
2.5	A voz no cinema brasileiro	66
2.6	Falando por eles: A voz <i>off</i> na trilogia do Luto	70
2.6.1	<u>Construção (2006)</u>	71
2.6.2	<u>Mataram meu irmão (2013)</u>	75
2.6.3	<u>Elegia de um crime (2018)</u>	79
3	A NARRATIVA COMO CONDUTORA DO ENREDO	85
3.1	O Narrador que se esvai	85
3.2	Autobiografia no audiovisual	89
3.3	Autorretratos e Retratos autobiográficos	95
3.4	A Pessoa-Personagem ou o Autor-Narrador	98
3.5	Quando os filmes falam	104
3.5.1	<u>Mataram meu irmão (2013)</u>	109
3.5.2	<u>Elegia de um crime (2018)</u>	114
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	121
	FILMOGRAFIA UTILIZADA E CITADA	126

INTRODUÇÃO

Histórias sempre me motivaram e fascinaram bastante, fossem histórias para serem lidas ou assistidas. Eu devorava todas as que me apareciam: a literatura e o cinema sempre foram minhas grandes paixões. Assim, escolher qual carreira eu iria seguir foi algo difícil. Porém, como havia acabado de publicar meu primeiro livro, e isso era uma possibilidade de criação mais factível para mim, decidi me inscrever no curso de Letras. Me formei pela Faculdade de Letras da UFRJ, no curso de Licenciatura em Português e Literaturas em Língua Portuguesa.

Quando entrei na academia, meu primeiro contato com pesquisa foi com a Teoria Literária, por meio da Prof.^a Ieda Magri, hoje professora da UERJ, que estudava romances contemporâneos e estava realizando um estágio pós-doutoral na faculdade em que fiz minha graduação. Um dia, após ler *Tão longo amor tão curta a vida*, do escritor português Helder Macedo, pedi para conversar com ela e propus um estudo acerca dessa pessoa que se colocava como personagem em sua história, porém sem se nomear como si mesmo.

Como Ieda pesquisava outra Literatura, Brasileira e Latino-Americana, ela me sugeriu que fossemos pesquisar a obra de João Gilberto Noll, um escritor brasileiro que tinha como marca a sua ficcionalização de si, o que ela disse se chamar autoficção. Foi neste momento em que tive contato com esse narrador instigante que me trouxe muitas reflexões.

Eu, enquanto escritor, sempre tive vontade de entender e pesquisar melhor a figura do narrador. E essa seria minha pesquisa em Teoria Literária. A figura que narra sempre foi encarada, por mim, como detentora de muito poder. Ao mesmo tempo que detém este poder, ela não escreve apenas para si, mas para ser lida. Então, o narrador sempre me trouxe essa fascinação, mas que só surgiu de fato quando eu me vi desempenhando esse papel também.

É possível dizer que a ficcionalização de si sempre esteve sobre o meu interesse de pesquisa, que foi transposto para a Comunicação quando meu objeto de análise passou a ser filmes em que os realizadores se colocavam na história, falavam de si e trabalhavam com uma narração diferente do que eu estava acostumado. Ao olhar atentamente para os filmes ensaísticos, essa figura do narrador reapareceu para mim e me motivou a voltar a querer entendê-la, mas agora no cinema. A partir do

encontro com a obra de Agnès Varda, que se deu por meio de *As praias de Agnès* (2008), fiquei tocado por ela e seu modo de fazer cinema: o olhar para o outro, a preocupação e cuidado com as pessoas e o seu viés pessoal me cativaram. Comecei a procurar mais filmes dela, como *Os Catadores e Eu* (2000) e *Jacquot de Nantes* (1991), e descobri, assim, os filmes ensaio, chegando a outros realizadores como Alain Resnais, em *Noite e Neblina* (1955), e filmes que seguiam esse modo que tanto me indagava e trazia mais questionamentos, como *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles, até chegar na trilogia do luto, de Cristiano Burlan, objeto de estudo desta dissertação.

No entanto, para chegar ao cerne deste trabalho, foi ainda preciso recorrer a ideias originais que ajudam a fundamentar minha escrita. Por essa razão, um de seus pilares é compreender a noção do ensaio no campo cinematográfico, que tem origem na literatura e se concretiza com Michel de Montaigne (1533-1592). É o autor que confere ao ensaio algumas das suas principais características, como a reflexividade e a ausência de regras de conduta. Seria, portanto, o espaço em que um pensamento não iria se dobrar a um discurso pronto. No que diz respeito ao filme ensaio, Weinrichter (2007), ao tentar pensar em definição para o gênero, escreve que para uma obra cinematográfica se tornar "um ensaio quando não propõe uma mera representação do mundo histórico, mas uma reflexão sobre si mesmo, privilegia a subjetividade do pensamento, tem uma voz reconhecível e acaba criando a sua própria forma" (WEINRICHTER, 2007, p.51 – tradução nossa). Nesse paralelo, é possível entender uma compatibilidade entre os ensaios da literatura e do cinema, à medida que os realizadores do filme, em suas narrações, bem como na literatura, há brecha para a subjetividade e pensamento, que conduzem as obras no geral.

Rascaroli (2009), ao elaborar um estudo acerca do filme ensaio, apontou que a transgressão é uma característica que o filme ensaio compartilha com o ensaio literário, e que os dois traços que se destacam na forma ensaística, tanto na literária quanto na fílmica, são a reflexividade e a subjetividade. A autora pontua que "a subjetividade é tão importante para o ensaio que o lema de Montaigne foi, notoriamente, 'Eu sou eu mesmo a matéria do meu livro'; ele escreveu não para 'fingir que descobriu coisas, mas para abrir meu eu'." (RASCAROLI, 2009, p.23 - Tradução nossa). Além disso, a autora pontua que os filmes ensaio possuem um sujeito enunciativo que teria o papel de narrador, e que a presença ou ausência desse sujeito enunciativo é um ponto chave no filme ensaio. Rascaroli escreve que essa inscrição

pode ser mais direta, como representação do corpo e voz do realizador, ou por meio de narradores, entrevistas e movimentos de câmera. São filmes marcados pelo uso da primeira pessoa.

A partir dessas análises, foi possível definir que este trabalho investigaria esse narrador próximo do real que está presente nas obras ensaísticas. e nossa hipótese seria a de que esse narrador estaria próximo do narrador de Walter Benjamin (1996). Em seu texto, intitulado “O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin diz que, embora o Narrador nos soe familiar, ele não está presente entre nós em sua “eficácia viva” e que se encontra cada vez mais distante. Para o pensador, o motivo desse ocorrido é a baixa das ações de experiências, pois, para ele, é a partir das trocas de experiências que o narrar se desabrocha. A partir das vivências da guerra, Benjamin mostra que os soldados voltavam mais pobres nas experiências comunicáveis, pois, como o autor pontuou,

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1996, Ed. do Kindle)

Havia um impasse na produção das trocas de experiências devido as afetações sofridas. Benjamin relata que o narrador retira o que conta a partir das experiências – das suas próprias e das relatadas por outros – que são por ele absorvidas e entregues a outros a partir da transformação entre as experiências. Para o autor, o que culmina na morte desse narrador oral – que trazia essas experiências que “perpassam de boca em boca” (BENJAMIN, 1996) – foi o surgimento do romance e sua fundamentação, os processos solitários. Dessa maneira, vai sendo construído o desaparecimento do narrador que trabalha a partir da oralidade, o narrador primordial de Benjamin que, por meio da absorção e atravessamento, narra histórias a partir do que foi experienciado por ele.

Assim como Rascaroli (2009), que comenta sobre a presença de um narrador nas obras ensaísticas, Bernardet (2005) e Sibilía (2013) trazem reflexões próximas, entre si e do autor. Ambos analisam filmes documentários contemporâneos que possuem, segundo os autores, a autobiografia como ponto em comum, como *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut. São filmes que, por meio do uso da primeira pessoa, falam sobre si e suas relações interpessoais mais próximas, com seus familiares. Para Bernardet, esses narradores seriam

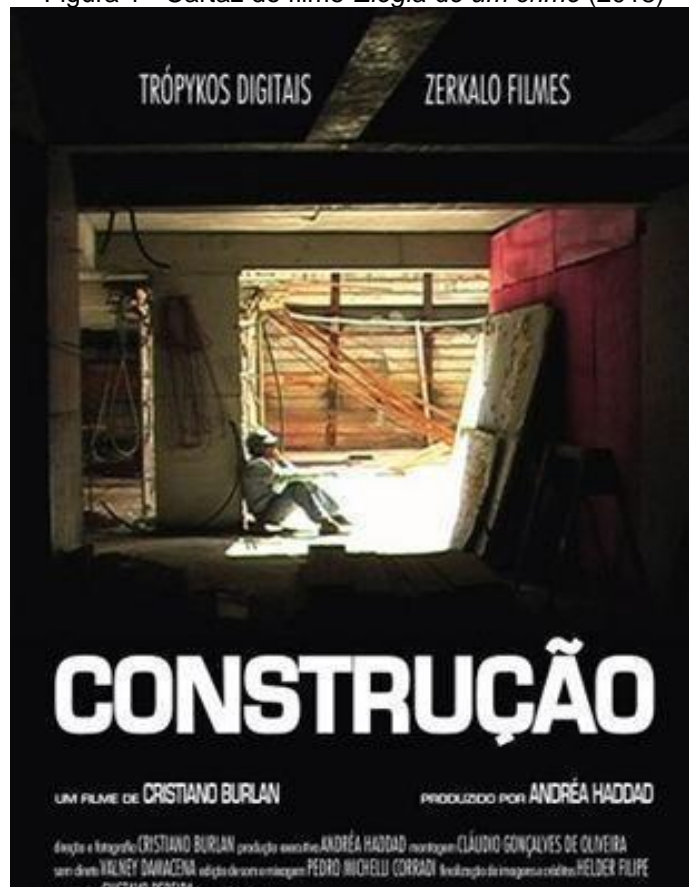
Pessoas-Personagens e, para Sibilia, *Autor-Narrador*. Mesmo que os rótulos dados por cada um sejam diferentes, eles possuem a mesma ideia definidora, onde a pessoa que realiza o filme se ficcionaliza e se transforma em personagem. Isso é possível a partir do uso da primeira pessoa na linguagem dessas produções.

Dessa maneira, a questão que interessa é compreender o narrador que é influenciado pelas características ensaísticas e aparece no cinema documentário contemporâneo. Para isso, nesta dissertação, escolhemos analisar os processos e características da linguagem ensaística no filme documentário em três obras audiovisuais: *Construção* (2006), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), do realizador paulista Cristiano Burlan.

Notadamente marcados pelo relato autobiográfico, explorando as tensões e limites da narrativa a partir de uma linguagem com fortes traços ensaísticos, os filmes compõem um tríptico ao qual o próprio realizador se refere como *trilogia do luto*. Essas escolhas foram feitas a fim de se gerar dados que contribuam para o entendimento do narrador.

O primeiro filme que compõe a trilogia do luto é *Construção* (2006) (Figura 1). Diferentemente dos outros dois filmes, é um cinema de observação, que acompanha o processo de realização da obra. É a representação de um evento comum, já que o filme é sobre um dia de construção de um prédio em São Paulo. Não há narração em *off*, personagem principal ou um grande clímax, só há o que resta. Justamente esse não acontecimento é o que abre mais perguntas para tentar compreender o que está sendo desenrolado. Durante o filme, há uma construção da banalidade, com a eleição de um acontecimento do cotidiano, um dia de trabalho, para ser contado. Neste filme só há uma única fala, em *off*, do realizador para as personagens do filme. Não foi uma fala inserida depois, na ilha de edição, mas uma fala que foi poupada na hora da montagem.

Figura 1 - Cartaz do filme *Elegia de um crime* (2018)



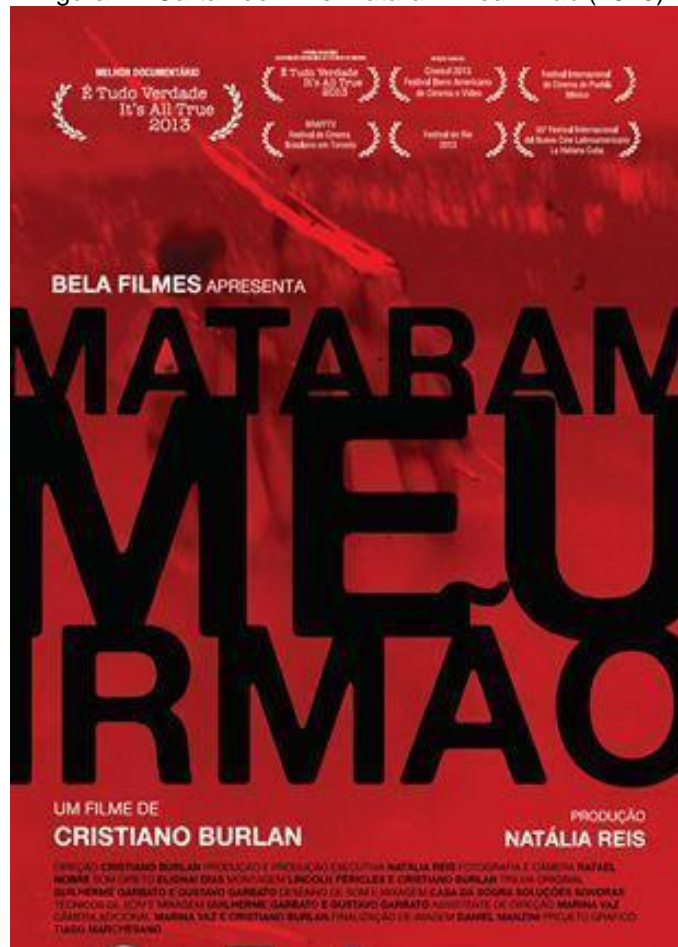
Fonte: Site Adoro Cinema¹, 2022.

Em *Mataram meu irmão* (2013) (Figura 2), segundo filme do realizador, a história se inicia com uma ligação do realizador, Cristiano Burlan, que tenta fazer a transferência do corpo do seu irmão para outro cemitério, pois ele havia sido enterrado como indigente. Em ambos os filmes, o espectador vai acompanhando o desenrolar dos acontecimentos. No segundo, no entanto, a busca pelo corpo do seu irmão se transforma em uma busca pela sua figura. Em contrapartida, apesar dos fatos que se desenrolam, o não-acontecimento é o que se apresenta como mais importante para os filmes. Há cenas em ambos os filmes em que a câmera continua a capturar momentos “desimportantes”, como: sua irmã convencendo o amigo da família a participar das gravações; Burlan não interrompendo as filmagens quando ela para amamentar seu filho; os momentos de silêncio de sua tia ao ser questionada sobre o irmão dele. Este filme foi o primeiro em que a primeira pessoa do realizador se fez presente intencionalmente, com inserção de narrativa em *off* e sua figura sendo

¹ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202033/>
Acesso: 26 out. 2022.

presentificada em cena. Neste filme, os aspectos ensaísticos que serão privilegiados são a primeira pessoa e o uso da voz *off*.

Figura 2 - Cartaz do filme *Mataram meu irmão* (2013)

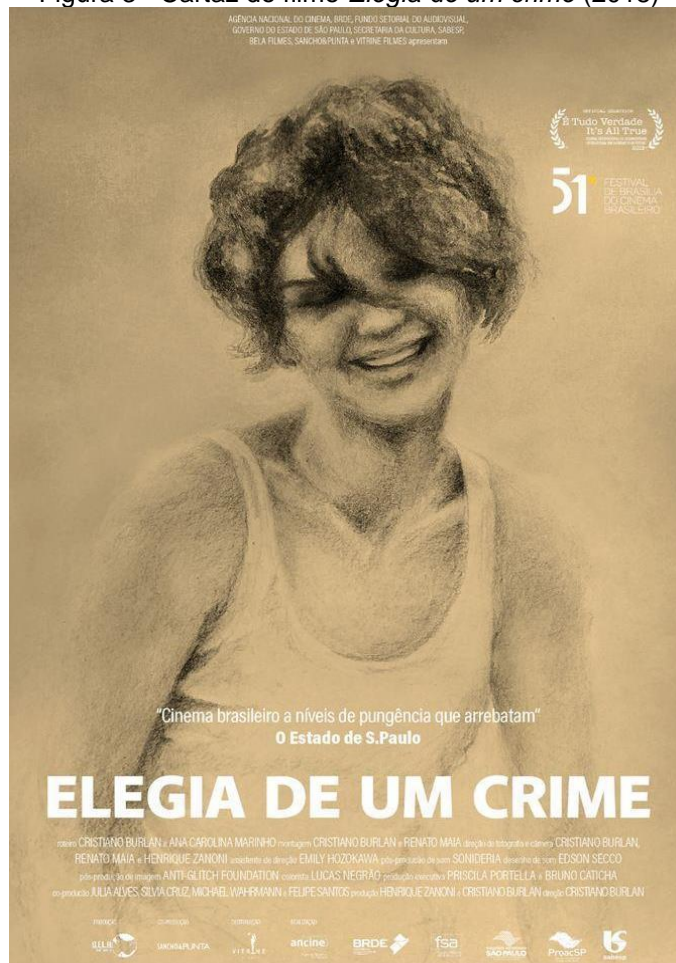


Fonte: Site Governo de Goiás², 2022.

Em *Elegia de um crime* (2018) (Figura 3), assim como em *Mataram meu irmão* (2013), o filme se inicia a partir de uma busca, na tentativa de prender o assassino da mãe do realizador, Isabel Burlan. A narrativa começa a partir da ligação do realizador para a polícia para dar pistas sobre o possível paradeiro e vai sendo construída a partir da busca do culpado, que não é preso no final. A partir de entrevistas com familiares e amigos, a figura de sua mãe vai sendo recuperada, não sendo apenas uma vítima de assassinato, mas sendo mostrado quem ela era. Assim como em *Mataram meu irmão*, os aspectos ensaísticos que nos interessam nessa obra são a primeira pessoa e o uso da voz *off*.

² Disponível em: <https://www.goias.gov.br/servico/98949-dois-longas-nacionais-estream-no-cine-cultura-nesta-sexta-feira.html>
Acesso: 26 out. 2022

Figura 3 - Cartaz do filme *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Site Adoro Cinema³, 2022.

A dissertação está dividida em três capítulos nos quais serão discutidos o ensaio no campo cinematográfico, o uso da voz *off* pela linguagem ensaística e o uso da primeira pessoa e narração por esta linguagem no cinema documentário brasileiro contemporâneo.

No capítulo 1, intitulado “Ensaio em cena ou quando o ensaio chegou ao campo audiovisual”, é feita uma contextualização acerca da forma ensaio, suas origens literárias e os desdobramentos e adaptações à mídia do audiovisual, notadamente o filme, e que servirão para caracterizar e entender essa forma cinematográfica. Por meio de autores como Phillip Lopate (1996), Timothy Corrigan (2015, 2016), Laura Rascaroli (2009 e 2017), Antonio Weinrichter (2007), Josep Català (2005, 2012, 2014) Lins e Mesquita (2008) e Didi-Huberman (2018), o ensaio no campo cinematográfico

³ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-263569/>
Acesso: 26 out. 2022.

é apresentado e contextualizado desde uso do termo ensaio no cinema até estudos mais recentes.

No capítulo 2, intitulado “Pensar em voz alta ou a voz *off* nos filmes ensaio”, o foco é o uso da voz *off* pela linguagem ensaística nos filmes documentários. Por meio de autores como Corrigan (2015), Rascaroli (2009), Lins (2007) e Lins e Mesquita (2008), busca-se discutir como a voz *off* é utilizada pela linguagem ensaística, além de como se dá o uso do pensar em voz alta, em Corrigan (2015), e a questão da voz metacrítica, em Rascaroli (2009), bem como o uso da voz *off* foi sendo alterada. A partir do aspecto elencado, as vozes presentes nos três filmes são analisadas com base nos autores que foram utilizados no capítulo.

No capítulo 3, intitulado “A narrativa como condutora do enredo”, é feita uma reflexão acerca do narrador presente nos documentários brasileiros que compõem o *corpus*. Também se discute como esse narrador se apresenta nas obras escolhidas, refletindo sobre as construções autobiográficas que configuram esse narrador como Pessoa-Personagem e/ou Autor/Narrador. Para isso, têm-se como base Benjamin (1996) e seu texto seminal sobre o narrador e outros autores que dialoguem com o mesmo, como Gagnebin (2014) e Rebello (2012). Por meio de Lebow (2008), Ricoeur (2019), Lane (2002), Bellour (1997), Bernardet (2005) e Sibilia (2013) é apresentada a autobiografia nesses filmes e o uso da primeira pessoa para que se possa ser feita a análise acerca desse narrador que nos é apresentado nesses filmes.

A partir da construção feita pelo capítulo 1, que apresenta a linguagem ensaística nos filmes documentários, as obras escolhidas são apresentadas e analisadas ao longo dos dois capítulos seguintes. No capítulo 2, isso se dá pelo uso da Voz *off* e, no capítulo 3, a discussão se estabelece pela análise do narrador nas obras autobiográficas. Assim, pretende-se entender a relação estética e literária existente e que configura a construção desse narrador. Dessa forma, é viável que se estabeleça uma análise cuja ideia principal é entender a utilização desse conceito nas práticas de cinema contemporâneo, entendendo as transformações de uso dos recursos estilísticos que dizem respeito ao narrador como reflexo das demandas sociais, buscando entender o papel das artes e como se apresentam dentro dessa lógica.

1 ENSAIO EM CENA OU QUANDO O ENSAIO CHEGOU AO CAMPO AUDIOVISUAL

Nas últimas cinco décadas, houve um aumento no número de pesquisadores que se dedicam ao filme ensaio no cenário mundial. Alguns exemplos são os autores Phillip Lopate (1996), Timothy Corrigan (2015 e 2016), Laura Rascaroli (2009 e 2017), Antonio Weinrichter (2007), Josep Català (2005, 2012, 2014 e 2017), que são destaques dentro do âmbito do ensaio como forma, e Michael Renov (2004), Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) e Patrícia Rebello da Silva (2012), que analisam o ensaio como uma narrativa audiovisual associada a invenções de linguagem no que se convencionou chamar de cinema documentário. No escopo dos filmes ensaios, essa dissertação se interessa especialmente pelo trabalho de pesquisadores, como Eliane Diógenes (2017) e Márcio de Andrade (2019) que se debruçam sobre um recorte específico: os filmes autobiográficos.

1.1 Ensaio em formação

Estudos como os de Lins e Mesquita (2008) apontam que as produções documentárias contemporâneas apresentam um viés mais subjetivo, amparado em uma produção próxima do íntimo, onde o “eu” se coloca como um forte expoente nos últimos anos. Todavia, essas produções não surgiram apenas nas três últimas décadas. Em anos anteriores, já havia produções com esse caráter, mas não havia uma fundamentação, um estudo mais profundo que as reconhecesse como tais. Assim, essas produções eram encaradas como vanguardistas ou experimentais.

Com o aprofundamento de estudos e pesquisas no campo audiovisual, essas produções são vistas como ensaios cinematográficos e bebem na fonte do ensaio literário, que tem base em Michel de Montaigne (1533-1592), o primeiro a conceituar o ensaio como uma estrutura textual, um gênero.

Na tese intitulada *Nous sommes tousjours au dela: a negação narrativa do sujeito modern em Sur des vers de Virgile (ensaio III, cap.V) de Michel de Montaigne,*

do pesquisador Rafael Viegas (2008), pode-se conhecer e analisar diversos aspectos da vida de Michel de Montaigne. Nascido em uma família rica, no castelo de Montaigne, propriedade de sua família, ele teve acesso a uma excelente educação, com professores particulares e tutores, que possibilitou que ele se tornasse jurista, político, escritor e filósofo. Após a sua retirada da vida pública, “vendendo sua cadeira no parlamento de Bordeaux, onde servia como conselheiro, decidira se dedicar exclusivamente aos seus afazeres privados” (VIEGAS, 2008, p.40). Assim, ele retorna à propriedade familiar, o castelo de Montaigne, e começa a escrever suas reflexões sobre o momento pelo qual estava passando: um momento de efervescência, como o movimento da Reforma Protestante e a descoberta do Novo Mundo.

Entre idas e vindas que o motivaram a deixar seu isolamento em alguns momentos, publica, em 1580, a sua primeira coletânea de textos. Os *Ensaaios* são divididos em dois livros compostos por diversos tipos de textos que versam sobre temas diferentes, mas que se encontram na reflexão e nos questionamentos que trazem. Os ensaios começaram a ser escritos em 1572, um ano após seu recolhimento da vida pública. Houve ainda uma segunda publicação, em 1582, que, segundo Viegas (2008), apresentou adições ao primeiro texto, algo que se deu por conta de uma viagem empreendida por Montaigne para Suíça, Alemanha e Itália, após a primeira publicação.

Já em 1588, após duas reimpressões de sua obra, Montaigne trabalha em novos textos que irão compor o terceiro livro da coletânea e, como pontuado por Viegas, além de apresentar treze textos inéditos, trazia cerca de 640 adições aos livros um e dois, o que os diferencia da reimpressão mais recente, que data de 1587.

Montaigne continua a trabalhar nos ensaios até a sua morte, em 1592, e toma por base a edição publicada em 1588, que passou a ser composta por três volumes. Em 1595, foi publicada a primeira edição póstuma e que ficou conhecida como a expressão definitiva de seu pensamento, mas que era uma produção atravessada pelo tempo, não algo único. Como pontuado por Viegas:

Camadas de texto de épocas diferentes (material acumulado entre 1572 e 1592) passaram, portanto, a partir de 1595, a coexistir como um bloco único, sem solução de continuidade. Muito embora o próprio Montaigne tenha-se corrigido relativamente pouco - decidindo manter o texto das edições imediatamente anteriores praticamente intacto, ainda que quase sempre lhes acrescentando material inédito -, essas camadas representam momentos diferentes de seu pensamento. (VIEGAS, 2008, p.43)

O processo de escrita de Montaigne foi marcado pela reescrita e seu retorno ao texto. Mesmo os produzidos anteriormente eram revisitados e acrescidos, aspecto que caracteriza bastante a forma inaugurada pelo filósofo: um movimento de se debruçar e retomar o que já foi feito. Dessa maneira, Viegas comenta que o texto de Montaigne a que temos acesso é resultado de sucessivas edições e evoluções próprias, resultado de escritas e reescritas. Ele reforça que, da data de início de seus escritos até sua morte, há um arco de vinte anos de trabalho mais ou menos contínuo, que implica em sobreposições de pensamentos ou “camadas de texto” que representam esses diversos momentos do autor.

Ainda segundo Viegas (2008), não era comum que Montaigne rasurasse o que havia sido publicado anteriormente. O *modus operandi* aplicado era de acrescentar frases, parágrafos ao que havia antes, mantendo-os nas novas edições. Para Viegas, esse trabalho de voltar ao texto pronto, trabalhar novamente o que já fora feito, adicionar novas partes, permite observar a evolução da noção de “eu” nas diferentes fases do texto, algo que, para o autor, não estava definido desde o início de seus ensaios, como um projeto. O “eu”, marca montaigniana, foi sendo construído por meio desse processo de retomada e reescrita do que já havia sido feito. Por meio da revisitação, esse “eu” começa a emergir em sua obra.

Viegas também pontua que, se formos tomar por base os primeiros escritos de Montaigne, nota-se que o filósofo não se coloca a si próprio como tal e que “o ‘eu’, naquela ‘época’, não tem nada de força confessional, autobiográfica e discursiva, algo classicamente atribuído a Montaigne”. (VIEGAS, 2008, p.54). De acordo com Viegas, o que se podia observar eram capítulos bastante influenciados por obras mais descritivas com um caráter aristocrático. Assim, é possível compreender que há um processo da escrita de Montaigne até se chegar aos seus textos em primeira pessoa. Por meio dos *Ensaíos*, Montaigne nos apresenta a uma escrita em construção, composta por ideias que vão sendo incorporadas aos textos que já estavam prontos, como um trabalho que não está finalizado e que está sempre pronto para ser mais desenvolvido, sem abrir mão do que já foi feito antes. Dessa forma, escritos de diferentes épocas passam a coexistir em uma mesma página, criando-se, assim, um espaço em que um pensamento não se dobra a um discurso pronto.

A obra de Montaigne influenciou diversos nomes, como Francis Bacon (1561-1626) e Voltaire (1694-1778), com reflexos que continuam a se desdobrar e influenciar

muitas gerações após a sua. A escrita que é inaugurada por Montaigne se configura como a base do que será a escrita ensaística.

Desde a sua origem, em Montaigne, e com seus desdobramentos, diversos autores empreenderam estudos para compreender o ensaio, numa busca pelo que seria a sua forma. Um autor que possuiu um papel importante para o entendimento do ensaio como forma foi Georg Lukács (1885 – 1971), filósofo e crítico literário húngaro, que o fez em seu texto em formato epistolar, “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”, escrito em 1910.

O primeiro objetivo do filósofo era compreender se o ensaio possui alguma unidade que estabeleça uma forma nova e própria e se essa unidade seria, de fato, possível. A grande questão trazida seria: esses escritos “possuem uma forma, e até que ponto essa forma é autônoma?” (LUKÁCS, 2018, p.87). Essa autonomia a que Lukács aludia seria compreender o ensaio fora do domínio da ciência, já que não estaria submetido ao rigor exigido pelo mesmo. Dessa maneira, o autor considera o ensaio como uma forma artística e o aproxima da crítica, pois ele não fala de algo novo ou em formação, pois “o ensaio sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio, mas simplesmente reordenar coisas que, em algum momento, aconteceram” (LUKÁCS, 2018, p.99). Essa liberdade do ensaio se assemelha da liberdade que a arte possui. No entanto, apesar do filósofo aproximar o ensaio da forma artística, ele não o entende como uma arte. O ensaio, segundo o autor, teria uma configuração particular e possui uma vida “própria e completa” (LUKÁCS, 2018, p.109).

Aproximando-se da leitura de Lukács, Max Bense (1910-1990), filósofo e professor universitário alemão, em seu texto “O ensaio e sua prosa”, publicado em 1948, começa por estabelecer uma caracterização da prosa e da poesia até chegar ao que seria um entre-lugar, “de aspecto iridescente, oscilando numa ambivalência entre criação e convicção, ele se fixa na forma literária do ensaio” (BENSE, 2018, p.114). O ensaio, dessa forma, seria uma forma que não abre mão da potência da poesia, mesmo fazendo uso da prosa.

Para recuperar o sentido do ensaio, Bense (2018) recorre à etimologia da palavra, tendo como significado *tentativa* ou *experiência* em alemão (*Versuch*), e que isso levantaria ao questionamento sobre se uma pessoa tenta escrever sobre algo, ou se o ato de se escrever sobre algo está revestido em um caráter de experimento. O autor deixa claro que para ele seria a segunda opção. Dessa maneira, como uma

crítica experimental, é necessário abordá-lo do mesmo modo que é feito com a Física experimental, diferente da Física teórica. Na Física experimental, é feito um questionamento e espera-se a resposta do mesmo para quantificá-la; já na Física teórica, a natureza e seus princípios são descritos. Assim, o ensaio se distingue, pois, como aponta Bense (2018):

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. (BENSE, 2018, p.115)

Bense (2018) propõe, então, que o ensaio se forma de maneira que o que pretende ser dito não é pronunciado e se afasta de um veredicto, de uma lei, mas é produzido por meio de um ato variável em cima da ideia inicial. A razão do ensaio seria não ir ao encontro de uma definição única, mas ir compreendendo e dando mais possibilidades para o seu entendimento.

Assim como Bense e Lukács, Theodor Adorno (2003), um grande nome da escola de Frankfurt⁴, foi um filósofo que também se debruçou sobre o ensaio. Atravessado pelas questões do seu isolamento, como as incertezas e deslocamentos constantes, passados quase vinte anos do seu exílio por causa da perseguição nazista, Adorno começa a ensaiar a escrita ensaística com o texto “Minima Moralia”. O texto sobre o ensaio vem como uma reflexão desses processos pelos quais o autor passou.

Em 1954, Adorno escreve o texto “O ensaio como forma” e estabelece, logo em seu início, um diálogo com Lukács (2018), estabelecendo a noção de que o ensaio ainda não possui a sua autonomia. Ele também lamenta que, na Alemanha, o ensaio ainda “esteja difamado como um produto bastardo” (ADORNO, 2003, p.15). Adorno parte de uma concordância inicial com Lukács para tentar compreender o ensaio como uma forma, que não teria trilhado um caminho que garantisse o seu reconhecimento e autonomia enquanto forma.

Assim como para Lukács, Adorno (2003) comenta que o ensaio não segue uma originalidade, o que seria um ponto que faz com que seja uma forma não aceita no meio científico. Segundo o autor, “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o

⁴ A Escola de Frankfurt foi formada por pensadores marxistas do Instituto para Pesquisa Social, vinculado à Universidade de Frankfurt. A escola tinha como objetivo uma análise crítica do capitalismo.

que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e, hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’” (ADORNO, 2003, p.16). Para Adorno, o ensaio pretende ser tanto uma oposição ao método científico quanto um estímulo a uma reflexão pautada na criatividade, sendo capaz de expressar outras formas de pensamento que não tenham um rigor formal totalizante. Ele aponta, dessa forma, que o ensaio não admite que sua competência lhe seja prescrita:

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretação, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003. p.17)

Devido a sua não submissão ao rigor científico exigido, o ensaio possui uma autonomia estética. Ao mesmo tempo em há concordância quanto ao fato de não haver autonomia no ensaio, Adorno reconhece a identificação de Lukács sobre a autonomia estética do gênero. No entanto, ele discorda da colocação dele ao considerar o ensaio como uma forma artística. Assim, para Adorno:

O ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2003, p. 18)

É possível dizer, a partir do trecho, que o autor entende o ensaio literário como uma forma a ser utilizada e que possui como maior expressão a ausência de regras a serem seguidas, sem apresentar uma construção fechada e de pronta recuperação, pois ele “não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas”. (ADORNO, 2003, p.25)

Para o autor, o ensaio recua diante da ideia de dogmas cristalizados que não sofrem alterações pelo tempo ou pela variável subjetiva que esteja relacionada a ele, já que até mesmo as criações de fantasia, as ficções, são influenciadas pelo fator humano. Além disso, Adorno (2003) ainda aponta que um dos traços do ensaio é seu desafio aos ideais pré-estabelecidos. Dessa forma, o ensaio não seguiria as definições esperadas, mas iria pelo caminho de certa aplicabilidade, para fazer mais sentido e, assim, poder expandir as possibilidades já determinadas:

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marca de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (ADORNO, 2003, p.30)

Desse modo, para o autor, a característica principal do ensaio é seu caráter “fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p.25). Essas são, portanto, como grandes marcas de uma liberdade que se pode experimentar, de maneira imprecisa e bastante subjetiva. Para ele, do mesmo modo que o ensaio renega os dados primordiais, ele também se recusa a elaborar uma definição para abarcar os seus conceitos. Assim, pode-se dizer que é inerente ao ensaio o aspecto de relativização, pois, como Adorno (2003) pontua, o ensaio precisa se estruturar de modo que possa ser interrompido a qualquer instante, por isso seu caráter fragmentário. Esse modelo de fragmento se deve ao fato de que a própria realidade também é fragmentada.

Georges Didi-Huberman, historiador da arte, filósofo e professor universitário da *École de Hautes Études en Sciences Sociales*, no livro *Remontagens do tempo sofrido - o olho da história II* (2018)⁵, também se debruça sobre o ensaio e o encara no campo cinematográfico. O autor aponta que todos os filmes que podem ser entendidos como ensaios são “formas que pensam” em um modo de “experimentação”. Estas, quando combinadas, seriam como um tipo de montagem em contraponto das imagens entre si, com os sons e até mesmo com as mídias utilizadas ao mesmo tempo. Para o autor, estes filmes possuem uma montagem que, ao contrário das montagens de outros gêneros, como a ficção e o documental, interrompem a narrativa e que tudo ali havia sido despedaçado:

O cineasta seria, portanto, esse artesão ao mesmo tempo modesto e corajoso: simplesmente determinado a *abrir os olhos* - os seus, os de seu espectador -, mas constatando que, para tanto, é preciso também *tomar posição*. Tanto isso é verdade que abrir os olhos exige *desarmá-los* primeiro, despossá-los de qualquer preconceito e qualquer estereótipo, para *rearmá-los* em seguida, dar a eles essa potência de olhar, logo, de pensamento, que faz falta a nosso habitual consumo de imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 134)

Para estabelecer essa análise, Didi-Huberman parte da produção cinematográfica de Harun Farocki (1944-2014), importante realizador alemão que produziu mais de 100 filmes durante seu período de atividade. Suas obras são marcadas pelo teor político e são muito exibidas em museus e instalações, fato que se deu por meio de um processo: o realizador começa com a televisão e com o cinema

⁵ Este livro faz parte da série *O olho da história*, composta pelos livros *Quando as imagens tomam posição*, *O olho da história, I* e *Atlas ou o gaio saber inquieto*, *O olho da história, III*. Esta série tem como objetivo examinar o papel das imagens na legibilidade da história.

e, muito por conta dos processos de reflexão, chega à noção de cinema expandido, que compreende o uso do audiovisual nas instituições de arte, como museus e galerias.

Didi-Huberman parte da obra de Farocki para observar os procedimentos que o cineasta utiliza para remontar documentos de violência política. Em Farocki, os processos de experimentação e de pensamento são “resultado de um certo tipo de montagem em contraponto das imagens entre si, imagens com os sons, até mesmo das diferentes mídias utilizadas em conjunto” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.106). Para o autor, essa é uma particularidade do cinema farockiano, funcionando como uma sequência de ensaios, pois: “Ele adentra um campo de imagens que não está “traduzido” em nenhum dicionário pré-existente. Ele filma, recolhe, desmonta, remonta. Ele ensaia” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 108). Com isso, o autor pontua que é natural que, ao ser exposto a esses filmes, surja um sentimento de *anacronismo* diante dessa forma particular que é o *filme enquanto ensaio*.

Tomando por referência o texto de Adorno de 1954 que aborda o ensaio como forma – hoje considerado um clássico –, Didi-Huberman (2018) constrói uma relação direta entre montagem e a forma ensaio. Ele parte da ideia trazida pelo filósofo alemão de que o ensaio acaba por romper as regras já estabelecidas, exibindo, dessa maneira, uma forma aberta na qual não há uma totalidade final. Assim, o autor afirma que “o ensaio funciona, por conseguinte, à maneira de uma *montagem de imagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.108). Ainda segundo o autor, seria no processo da filmagem e da montagem que, de fato, o filme acontece e vai se tornando legível. No momento em que todas as imagens se apresentam e apoiam-se umas nas outras, a montagem se liga ao ensaio, pois este obriga a pensar, refletir, e deixar de acreditar em um mundo simples no qual tudo está dado.

Didi-Huberman (2018) recupera a etimologia da palavra ensaio, derivada do latim *exagium*, do verbo *exigere*, que significa extrair uma coisa de outra. Sendo assim, como dito pelo autor, o ensaio é um gesto de sempre retomar tudo, deixar que as imagens nos falem. Dessa maneira, montar seria:

tomar o tempo que for para recindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los “remontados” para melhor cindir a violência do mundo. Mas o que é um tempo remontado? É um intervalo recindindo, despedaçado, tornado invisível no intervalo e na contiguidade de seus fragmentos cuja simples sucessão - quando uma imagem substitui a precedente e a faz desaparecer - nos teria feito esquecer. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.156)

Na discussão que atravessa o volume II da série *O Olho da História*, em que a forma ensaio é articulada a uma noção de possibilidade de montagem de fragmentos como forma de restituição e atualização da história, Didi-Huberman (2018) pontua que o ensaio, então, constrói o significado junto. Assim, pode-se dizer que ele é tecido com os outros, pois o ensaísta está preocupado em compreender o mundo e remontá-lo de uma forma explicativa, sem desejar construir uma verdade absoluta, já que, como exposto por Adorno, o ensaio é uma forma aberta.

Em seus estudos acerca do ensaio como forma, os autores aqui trazidos apresentaram uma relação de diálogo quanto aos pontos principais levantados por todos acerca do ensaio. Embora não haja um consenso dentre eles quanto ao lugar que o ensaio ocupa, próximo a uma forma artística (Lukács, 2018), utilizando a potência da poesia e estando em um entre-lugar entre ciência e artes (Bense, 2018) ou estando igualmente longe dela (Adorno, 2003), eles parecem concordar sobre o caráter autônomo que configura o ensaio. Ele se constituindo, portanto, enquanto fragmentos que são montados e remontados para se chegar a sua forma. Assim, o ensaio sinaliza o seu desprendimento com qualquer forma originária e demarca seu lugar com um “gesto de desobediência” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 113), que era instituído enquanto regra a se seguir. É necessário se debruçar sempre sobre ele, como fazia Michel de Montaigne, sem haver uma palavra final, sempre desmontando e remontando novamente, como novas tentativas, ou seja, ensaiando.

1.2 Ensaio a entrada no audiovisual

As primeiras vezes em que o termo ensaio foi empregado para classificar uma obra audiovisual foi por meio do pintor e cineasta experimental alemão Hans Richter (1888-1976), em 1940, no texto *El Ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental*⁶. Esse emprego era feito na tentativa de se compreender os filmes que procuravam falar sobre temas do cotidiano, das cidades, das experimentações e sensações, mas que não se enquadravam no conceito clássico de documentário.

⁶ O título em espanhol foi utilizado devido ao fato de o texto consultado ter sido a tradução para a Língua Espanhola para a coletânea organizada por António Weinrichter em 2007 intitulada *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*.

Neste esforço de tornar visível o mundo invisível dos conceitos, pensamentos e ideias, o filme ensaio pode valer-se de uma reserva muito maior de meios expressivos do que o cinema documental puro. Desde que no ensaio fílmico não se está sujeito a reprodução de aparências externas ou a uma série temporal, mas, pelo contrário, o material visual de origens variadas tem que ser integrado, pode se saltar livremente no espaço e no tempo. (RICHTER, 2007, p. 188 - Tradução nossa)

Para o autor, a tarefa de dar forma a um conteúdo intelectual apresenta-se novamente diante do cinema documentário em uma forma variada e atual. Ele aponta que esta tarefa está presente desde Robert Flaherty, com o seu *Nanook, O esquimó* (1922) e com *O homem de Aran* (1934) (Figura 4). O filme representa a luta do homem contra a natureza: o frio, a fome e o mar.

Figura 4 - Homem e mulher em frente as águas em *O Homem de Aran* (1934)



Fonte: Youtube⁷, 2022.

Segundo Richter (2007), O cinema documentário enfrenta "a tarefa de visualizar conceitos intelectuais. Também aqueles que não são possíveis de serem vistos" (RICHTER, 2007). O autor aponta que, por esta razão, a definição de ensaio para essas formas fílmicas seria adequada, pois, na literatura, a palavra "ensaio" traz em si tratamento de temas de uma maneira mais compreensível para todos. Com isso,

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-aXn0RD2Ns&t=725s>
Acesso: 19 nov. 2021

ele diz ser uma nova espécie cinematográfica e que todas essas produções possuem um mesmo objetivo, que seria moldar o pensamento em tela.

Rascaroli (2017), no livro intitulado *How the Essay films Thinks*, relembra um outro texto em que foi feita uma aproximação entre uma obra cinematográfica e o ensaio. Trata-se de uma carta escrita pelo realizador Jacques Rivette (1928 - 2016) e publicada em 1955 na revista *Cahiers du Cinéma*. A autora aponta que, para o realizador, a obra *Romance na Itália* (1954), de Roberto Rossellini, (Figura 5), seria o primeiro filme que teria criado a possibilidade do ensaio no cinema, algo que, para Rivette, só havia sido alcançado no campo da literatura para ressignificar a narração, pois, segundo o autor, os filmes estavam presos a uma ideia fixa de narrativa.

A carta escrita por Rivette foi intitulada como “Carta sobre Rossellini” e publicada na *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abril de 1955⁸. Nesse texto, Rivette escreve seu texto em formato epistolar, o que já se mostra bastante ousado e ensaístico e contribui para a reflexão que o autor traz em seu texto sobre a potência do ensaio que estava emergindo no cinema. Para Rivette, o filme de Rossellini se configura com moderno e, conseqüentemente, o faz o cineasta mais moderno, pois, com a construção que o mesmo faz, ele é a própria matéria de seu filme. Isso, para o autor, oferece ao cinema a possibilidade do ensaio:

O ensaio, há mais de 50 anos, é a língua mesma da arte moderna; é a liberdade, a inquietude, a busca, a espontaneidade; pouco a pouco, ele – Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti – matou sob si mesmo o romance; desde Manet e Degas, ele reina na pintura e lhe confere seu modo apaixonado de proceder, sua maneira de pesquisar e de abordar [seus objetos]. [...] No entanto, consta que alguns dos sobreviventes não gostam nada de Viagem à Itália, por incrível que pareça. Pois eis um filme que é ao mesmo tempo quase tudo o que eles defendiam: ensaio metafísico, confissão, diário de bordo, diário íntimo – e eles não o reconheceram. (RIVETTE, 2013, p.54)

Para Rascaroli, esse acontecimento foi responsável por começar a relacionar a forma ensaio dentro do campo audiovisual efetivamente. Devido a sua liberdade, curiosidade e espontaneidade, o ensaio seria a verdadeira linguagem da arte moderna, como postulado por Rivette. Isso coloca o ensaio em uma posição em que o mesmo se esquivava, como uma evolução das linguagens, sendo o ensaio no cinema uma forma superior e pronta. Esta ideia se opõe àquela de ensaio enquanto uma obra

⁸ Há uma publicação da carta no almanaque da mostra *Jacques Rivette, Já não somos inocentes*. Realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2013.

aberta, o que acontece no processo de escrita em progresso empreendido por Montaigne.

Figura 5 - Personagens protagonistas conversando em *Romance na Itália* (1954)



Fonte: Youtube⁹, 2022.

Em 1948, foi publicado por Alexandre Astruc um texto que trouxe o que seriam as bases do filme ensaio. No texto *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*, o autor traz à tona a subjetividade e reflexões, que iria para além do modelo de documentário tradicional:

É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (ASTRUC, 1948 - Tradução de Matheus Cartaxo)

Dessa maneira, o cinema aparece como uma forma possível para trabalhar essas outras questões que emergem, como as apontadas por Richter (2007). Além disso, o autor também aponta para o desenvolvimento da tecnologia como um pontapé para o fortalecimento dessa nova era de cinema, pois “com o desenvolvimento dos 16 mm. e da televisão, não está distante o dia em que cada pessoa terá em suas casas aparelhos de projeção” (ASTRUC, 1948)¹⁰.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqBoqzgS79Q&t=1231s>

Acesso: 20 nov. 2021.

¹⁰ Texto traduzido e disponibilizado por Matheus Cartaxo.

Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> Acesso: 21 dez. 2022.

Uma das mais famosas análises que compara um filme ao ensaio foi elaborada pelo crítico André Bazin, em 1958, ao empregar o termo ensaio para escrever sobre o filme *Carta da Sibéria* (1957), do realizador francês Chris Marker. Bazin diz que é um filme que não se parece com nada feito em documentários até aquele momento ou com outros filmes sobre o local. Então, o autor afirma que esse filme:

é um ensaio sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada. Ou, talvez, emprestando a formulação de Jean Vigo de *A propósito de Nice* (um ponto de vista 'documentarista'), eu diria, um ensaio documentado pelo cinema. A palavra importante é 'ensaio', entendido no mesmo sentido que tem na literatura - um ensaio simultaneamente histórico e político, além de escrito por um poeta". (BAZIN, 2017, p.103 - tradução nossa)

Bazin vai comentando pontos da linguagem ensaística que são utilizadas como definições do ensaio fílmico, como o uso de imagens e comentários em *off*, diferente dos documentários clássicos, sem as imagens estarem ali apenas para ilustrar o que está sendo falado. O autor então comenta sobre Marker trazer uma nova noção de montagem que chama de "horizontal", fazendo uma oposição à montagem tradicional. Como exemplo disso, uma mesma imagem em movimento é apresentada três vezes com narrações distintas (Figura 6). Bazin traz em seu texto, a partir de um único e singular filme, as características ensaísticas que são utilizadas até hoje.

Figura 6 - Ônibus passando na Sibéria em *Carta da Sibéria* (1957)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Estas foram as primeiras aparições do termo ensaio no campo cinematográfico. As proposições feitas a partir da década de 1940, por Astruc, Rivette e Bazin

convergem sobre o ensaio e o seu aparecimento no campo audiovisual, antecipando e apontando os pontos que são identificados como aspectos do filme ensaio até os dias atuais. São textos que parecem apontar sobre novas possibilidades a serem exploradas, diferentes formas dos cineastas exporem seus pensamentos e suas criações. Os três autores convergem em apontar uma potência ensaística que identificavam como algo presente naquele momento.

Timothy Corrigan (2015), professor emérito aposentado da Universidade da Pensilvânia, também foi um pesquisador que se debruçou sobre o filme ensaio e que possui artigos em coletâneas e um livro sobre o tema¹¹. Corrigan comenta que há razões além das cinematográficas que apontam para essa aparição do ensaio. Retomando Paul Arthur, ele diz que “foi apenas depois do Holocausto - a prova de fogo para o papel do testemunho individual no trauma coletivo - que os filmes ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos” (ARTHUR *apud* CORRIGAN, 2015, p.60). De acordo com o autor, o Holocausto, as bombas atômicas lançadas no Japão e o início da Guerra Fria configuraram um terreno propício para se gerar uma crise social e também existencial que ajudou a emergir uma vertente ensaística que questiona e debate esse novo mundo, de modo a encará-lo e tentar compreender como o mesmo é experienciado. De acordo com o autor:

Após os traumas culturais e históricos dos anos 1940, o lugar e o valor da subjetividade e sua identidade são examinados cada vez mais e se tornam cada vez mais problemáticos, não apenas porque essas estruturas tradicionais da identidade humana são questionadas, mas também porque a autoridade fundamental de um sujeito humanista é profundamente abalada por acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao redor dela. (CORRIGAN, 2015, p.88)

Assim, nesse cenário pós-Segunda Guerra, há um aceno de uma nova subjetividade pautada pelo ensaísmo para tentar dar conta do que não conseguia ser digerido. Os textos das décadas de 1940 e 1950 trazidos aqui já apontavam para filmes ensaísticos, como se falassem sobre o que estavam tentando compreender, a partir de novas possibilidades que se apresentavam para o cinema. Enquanto isso, os autores contemporâneos, que serão expostos na seção seguinte, tomam como pontapé já a linguagem ensaística entendida como si mesma e que se desdobra. Eles

¹¹ Os livros referidos são *The Essay film: Dialogue, politics, utopia* (2016), *Essays on the essay film* (2017), *as coletâneas*, e *O Filme Ensaio – Desde Montaigne e depois de Marker* (2015), seu livro sobre filme ensaio.

partem de algo que consideram como já fundamentado, como uma grande quantidade de filmes ensaísticos produzidos a partir da década de 1990.

1.3 Em busca do ser

Um texto de um pesquisador contemporâneo que desempenhou papel fundamental nos estudos ensaísticos no campo audiovisual foi de Lopate (1996) intitulado como *In Search of the Centaur: The essay-film*.¹² O autor parte do ensaio literário para estabelecer seu estudo acerca do ensaio no audiovisual. Ele parte da ideia de que o ensaio é tanto uma tradição quanto uma forma, bastante diferenciada, e que é mais fácil elaborar uma lista de ensaístas do que definir a sua forma prototípica. Lopate, crítico de cinema norte-americano, notório pela produção de uma extensa reflexão crítica sobre o filme ensaio, pontua que nem toda "sensibilidade meditativa é ensaística" (LOPATE, 2007, p.66). Ou seja, não é o tom reflexivo apenas que caracteriza uma obra como um ensaio. Para o autor, um ensaio não tem a função de trazer respostas, mas apresentar mais questionamentos. Essa ideia se equipara a de Adorno (2003), que igualmente concorda que o Ensaísta age como um "inconformista, atuando contra os princípios predominantes" (LOPATE, 2007, p. 67 - Tradução nossa).

O autor também pontua que está de acordo com o fato de que um ensaio apresenta os pontos de vistas pessoais, a subjetividade do Ensaísta, mas que isso não se apresenta sempre do mesmo modo ou por meio de um único formato:

Isso não significa que você sempre usa a primeira pessoa ou a autobiografia, mas que rastreia os pensamentos de uma pessoa enquanto ele ou ela tenta desfazer algum tipo de nó mental, qualquer que seja o número de fios. Um ensaio é uma pesquisa que visa descobrir o que se pensa sobre algo. (LOPATE, 2007, p.67 - Tradução nossa)

Lopate (2007) diz que, geralmente, o ensaio trabalha partindo de uma suposição preliminar para alcançar uma ideia mais complexa de sinceridade. Isso pode ser entendido como uma maneira de tentar colocar em palavras toda uma confusão interna que compõe cada ensaísta, por meio de um tema determinado. A partir do que ele se propôs a falar, vai se desdobrando em uma escrita sobre si e seus

¹² A versão do texto utilizada para esta dissertação foi a tradução realizada por Susana Antón para a coletânea organizada por Weinrichter (2007), que possui como título *A la búsqueda del Centauro: El cine-ensayo*.

questionamentos e inconformismos, não apenas o que pensa sobre, mas todas as demandas e questões que habitam no ensaísta.

Assim, a força motriz do ensaio não seria a pergunta “*Que opinião devo ter sobre isso?*”, mas “*O que realmente acho disso?*”. Nesse sentido, um ensaísta desempenha um papel de inconformado, do sujeito reticente, indo contra os princípios que estão vigentes naquele momento. O ensaio, então, seria uma contínua formulação de perguntas, que as quais não necessariamente buscam respostas, mas representam essa constante busca.

Antônio Weinrichter, pesquisador catalão e professor da *Universidad Carlos III de Madrid*, pensou sobre o ensaio no campo audiovisual em seu texto “*Un concepto fugitivo - Notas sobre el Film-Ensayo*”. Weinrichter (2007) começa seu ensaio retomando um pensamento exposto por Jean-Luc Godard, no ano de 1997, em Cannes, por ocasião do Festival que acontece tradicionalmente na cidade todos os anos¹³, no qual o diretor disse que o cinema possuía uma vocação originária que, em grande medida, não havia sido realizada. O que Godard (1997) estava se referindo é que o cinema “havia nascido para gerar conhecimento, não para contar histórias” (Weinrichter, 2007, p.18 – tradução nossa). Logo, de acordo com essa visão, estamos vivendo em uma era pós-cinematográfica, pois há uma crise do cinema. Algo que seria de grande contribuição, pois “a noção de filme ensaio só poderia ser apreciada em um contexto de crise do cinema convencional” (WEINRICHTER, 2007, p.18 – tradução nossa), como uma forma de maturidade do cinema. Dessa maneira, o filme ensaio não poderia já “nascer pronto” (WEIRICHTER, 2007, p.22 – tradução nossa), pois seria necessário que haver uma certa maturidade dos meios para que ela pudesse florescer:

O cinema teria que aprender primeiro a manejar as imagens, a criá-las, combiná-las; logo, devia aprender a criar representações do mundo real, através da prática documental; vencer depois a sua resistência congênita ao verbal a sua rejeição a subordinar a imagem a um discurso que não seria primordialmente visual, reticências herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, com a utilização da voz de Deus cheia de uma autoridade epistemológica abusiva; devia produzir-se também quem sabe um certo cansaço da imagem, uma certa exaustão de sua antiga fascinação, que possibilitara o nascimento da ideia de reutilizá-la, de olhar novamente, as imagens de outra maneira, ideia incorporada na prática de filmagem encontrada; (WEINRICHTER, 2007, p.23 - Tradução nossa)

¹³ O Festival de Cannes é um festival que foi criado em 1946 e é realizado na cidade de Cannes, na França. Ele ocorre no mês de maio e é um dos mais famosos festivais de cinema do mundo.

Nesse sentido, Weinrichter pondera que o ensaio poderia ser uma culminação do cinema documental, cuja evolução havia levado luz à uma variante que havia em seu interior, precisando amadurecer e se “cansar das imagens” de ficção e da ideia de representação da realidade do documental.

Há uma dificuldade, então, em situar o ensaio a partir da ideia de um amadurecimento. Para Nora Alter (2002), trazida por Weinrichter, há uma dificuldade de classificação: ele possui como característica principal o fato de que “não é um gênero, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social” (ALTER, 2002, *apud* WEINRICHTER, 2007, p.23 – tradução nossa). O ensaio, dessa maneira, resiste a essas tentativas de encaixá-lo em uma definição. Há uma grande dificuldade em se caracterizar precisamente o ensaio devido a sua descrição genérica e imprecisa, já que ele seria “todo aquele texto que não ‘cabe’ em outro lugar”. (WEINRICHTER, 2007, p.24 – tradução nossa). Ou seja, o que não é possível de ser enquadrado em uma categoria receberia o rótulo de ensaio.

Por meio da articulação das noções dos autores e autoras que convoca para o debate, o pesquisador catalão sublinha que o ensaio cinematográfico possui uma condição híbrida, que é atravessado por diversas instituições, como a artística e a do cinema factual. Dessa maneira, o conceito de ensaio serviria para nomear um tipo de obra que utiliza recursos próprios, como os usos de vídeos, novos usos do recurso voz *off* e uso de imagens de arquivos, maneiras de reencontrar essas formas cansadas e trabalhar com o amadurecimento das mesmas.

Esses pontos também são assinalados por Weinrichter como algumas estratégias ensaísticas empregadas nesses filmes, contando também com a montagem. Para ele, seriam maneiras de transformar a imagem em algo manejável, modificando a potência delas. São os modos que o cinema possui para se produzir enquanto ensaio e “pensar”: (1) por meio da montagem da palavra à imagem, que autor aponta que seria a “montagem horizontal” descrita por Bazin para caracterizar *Carta da Sibéria*; (2) uma montagem entre imagens que não seria a utilizada pelo cinema convencional, pois ela não está ali para “criar uma continuidade espaço-temporal e casual, mas uma continuidade discursiva” (WEINRICHTER, 2007, p. 28 – tradução nossa); (3) uma montagem entre blocos ou fontes materiais – filmagens originais, entrevistas, a presença do realizador entre outros.

Dessa maneira, se alcançariam as condições necessárias para que o cinema se produza enquanto ensaio, por meio de “voltar a olhar para a imagem, desnaturalizar

a sua função originária (narrativa, observacional) e vê-la enquanto representação, sem ler apenas o que representa.” (WEINRICHTER, 2007, p.28 – tradução nossa.)

1.4 Ensaizando uma forma para si

Rascaroli (2009), ao elaborar um estudo acerca do filme ensaio, aponta que é importante compreender a razão pela qual certos filmes produzem em seus espectadores a impressão de que assistem a um ensaio, em oposição a um documentário, uma produção de ficção ou uma experimental. Partindo dos níveis textuais, a autora classifica o ensaio como expressão de uma reflexão pessoal em um problema ou conjunto destes. Dessa maneira, para que se possa transmitir essa reflexão, a autora salienta que os filmes ensaio apontam para um sujeito enunciador que, nestas produções, encarna o papel de narrador que está sempre próximo do real. Rascaroli (2009) pontua que a distância entre os dois, enunciador e narrador, é pequena, já que o enunciador apresentaria a visão do autor e o narrador seria o seu porta-voz. O enunciador pode permanecer no filme, tanto narrando quanto aparecendo fisicamente, geralmente não se esconde que é o realizador da obra. Como pontuado pela autora:

Todas essas obras apontam para os sujeitos enunciadorees de uma forma extraordinariamente forte (embora nunca sem problemas e direta); os autores se inscrevem nos filmes e desempenham papéis que posicionam como fonte do ato de comunicação e como ensaístas: eles são cineastas, pesquisadores, editores de cinema, intelectuais, conferencistas. Eu tenho sugerido, no entanto, que a relação entre narrador(es), enunciador e o autor nunca deixa de ser problemático ou não reflexivo; de fato, o ensaio é um campo em que a autora problematiza e questiona não apenas seu assunto, mas também sua autoria e sua subjetividade. (RASCAROLI, 2009, p.184 - Tradução nossa)

No que se refere ao lugar do enunciador, Rascaroli (2009) pontua que em filmes de ficção ou documentários também podem haver enunciadorees fortes, que falam por meio de um narrador. Porém, nos filmes ensaio, essa escolha seria estrutural e não algo ocasional, como no caso dos filmes de ficção; e pessoal e individual, no lugar de social e coletiva, como no caso de documentários tradicionais.

Para a autora, este enunciador se dirige a um espectador, pois o Eu de um ensaio implica, claramente, em um Você, o que seria o ponto mais importante para ela. Segundo a autora, essa construção é possível dada a estrutura retórica adotada pelo filme ensaio que, ao invés de responder perguntas, levanta mais

questionamentos, interrogando o espectador, instigando-o a se envolver individualmente com o filme e a refletir sobre o mesmo assunto pelo qual o autor está envolvido.

Para Timothy Corrigan (2015), este seria o tipo mais vibrante e significativo de produção cinematográfica que ocorre no mundo inteiro. Assim como Weinrichter (2007), Corrigan (2015) também pontua sobre a dificuldade da definição e classificação dessas produções e suas leituras como pertencentes ao campo documentário, pois, muitas vezes, parecem com um “documentário filtrado por uma perspectiva mais ou menos pessoal” (CORRIGAN, 2015, p.8).

Assim como Lopate, Corrigan igualmente se aproxima de Adorno (2003) ao confrontar o poder do ensaio à sua capacidade de questionar e redefinir os pressupostos já arregimentados. Segundo o autor, essa característica marcante de ir contra o definido e sua indefinição são os pontos que fazem o ensaio ser extremamente produtivo:

Com uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal, os ensaios e os filmes ensaio geralmente não oferecem os tipos de prazer associados a formas estéticas tradicionais como a narrativa ou a poesia lírica; em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais. (CORRIGAN, 2015, p.9)

Nos termos de Timothy Corrigan, é importante que se diferencie o filme ensaio de outras práticas cinematográficas, deveria o filme ensaio dispor de um local próprio para si, um local que leve em contas as suas percepções e interações que o notabilizem. O autor fala sobre os riscos de se criar mais uma categoria para enquadrar o ensaio e que essa tentativa de compreender o filme ensaio dentro de uma tradição audiovisual só possui a capacidade de podar toda a potencialidade existente neste tipo de filme.

Em vista dessa reflexão, o autor convoca o conceito *Ensaístico* para uma melhor compreensão do potencial da montagem nos termos do ensaio. Assim, o *Ensaístico* seria um tipo de encontro entre o eu e o domínio público. Corrigan (2015) elabora uma formulação acerca do filme ensaio bastante amparado nas teorias do ensaio literário, como (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena da subjetividade pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico. O que

levaria à construção de uma subjetividade expressiva e a uma caracterização bastante típica desses filmes:

Uma subjetividade expressiva, comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou de um substituto, tornou-se um dos sinais mais reconhecíveis do filme ensaio, às vezes bem visível no filme, às vezes não. Assim como a presença da primeira pessoa muitas vezes se origina de uma voz e perspectiva pessoais, os filmes ensaio caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam a aparência documentária do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciada. Quando desprovido de uma voz subjetiva ou de uma presença organizadora pessoal, esse ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem. (CORRIGAN, 2015, p.33)

Para o autor, essas práticas ensaísticas foram inovadoras na maneira como causaram uma perturbação na subjetividade em sua relação com a esfera pública. Estes filmes se distinguem fundamentalmente de outras formas de documentários, pois neles o eu é cedido aos acontecimentos que são exteriores às “autoridades de suas expressões e representações subjetivas” (CORRIGAN, 2015, p.35). No rastro de Astruc (1948), Corrigan igualmente aponta para a relação existente entre a tecnologia móvel, a economia e o ensaístico. Para ele, as novas tecnologias, como câmeras leves dos anos pós-Segunda Guerra e seus desdobramentos, como a Internet e as convergências digitais dos dias atuais, encorajam a subjetividade e a mobilidade pública que os filmes ensaio possuem, tendo seu início com as práticas do ensaísticos que ecoam desde a década de 1940.

1.5 A relação entre a subjetividade e as tecnologias

A relação estabelecida entre o avanço das tecnologias e o desenvolvimento das artes em geral sempre é explorada porque condiciona uma coisa à outra, parecendo estabelecer uma relação de afetação que pode ser explicada por meio de uma relação entre artes e tecnologias. Rascaroli (2017) tem uma reflexão interessante para trazer para esse trabalho, no qual a autora pontua que o filme ensaio se estabeleceu plenamente na década de 1960, tanto em forma de prática fílmica quanto

de crítica, e que foi espalhado pelo mundo inteiro. A autora recupera um manifesto¹⁴ lançado em outubro de 1969 por Fernando Solanas e Octavio Getino¹⁵. Nele, os autores caracterizaram o filme ensaio como uma forma privilegiada para que fosse feita uma revolução anticolonialista, uma prática cinematográfica anticapitalista.

No ensaio intitulado *Hacia un Tercer Cine*¹⁶, os cineastas trazem apontamentos e experiências para o desenvolvimento de um cinema de libertação no terceiro mundo. Dessa forma, seria a elaboração de um terceiro cinema. O primeiro cinema seria o comercial, dos grandes estúdios hollywoodianos, o segundo cinema seria o cinema de arte, que não dialogava com a sociedade ou com questões políticas. Já o terceiro cinema, deveria possuir conteúdo e uma marca latino-americana, estando comprometido com uma transformação social. O cinema não deveria ser apenas divertimento, mas deveria possuir um papel a desempenhar.

No manifesto, os cineastas pontuam que não existe possibilidade de acesso ao conhecimento de uma realidade, para que ocorra mudanças, sem que haja ação que tenda a transformar. Seria a partir dessa atitude que cada cineasta iria descobrir a sua própria linguagem que, nas palavras deles, “surge de sua visão militante e transformadora e do caráter do sujeito que aborda” (SOLANAS; GETINO, 1969). Para eles, um cinema de descolonização é possível por meio de produções que saiam do eixo tradicional do cinema, que se oponha ao cinema industrial. Nessa seara se encontra, assim como outros listados por eles, o filme ensaio e a sua possibilidade de uma ação descolonizadora para resgatar os impulsos mais vitais, já que o cinema que eles propõem faz parte de uma era das obras em processo, “feito com a Câmera em uma mão e uma pedra no outro” (SOLANAS; GETINO, 1969).

¹⁴ Manifesto disponibilizado no site da RUA - Revista universitária do audiovisual da UFSC. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/> Acesso: 21 dez. 2022.

¹⁵ Fernando Solanas e Octavio Getino foram premiados cineastas argentinos responsáveis pela criação do grupo *Cine Liberación* no final da década de 1960. Segundo Lima (2008), o grupo foi representante de um tipo de produção cinematográfica que foi desenvolvida na década de 1960 na América Latina e no mundo: a arte militante. A autora comenta que “As manifestações artísticas passam a ter um papel significativo na defesa da autonomia nacional e na conscientização das populações quanto à estratégia do ‘colonizador’. E o cinema, uma arte com potencial de alcançar as massas, torna-se um dos principais meios de expressão escolhidos pelos artistas de esquerda.” (LIMA, 2008, p.2). O grupo foi responsável pela criação do movimento latino-americano *Tercer Cinema*.

¹⁶ De acordo com Núñez (2010), em seu artigo “Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte)”, o manifesto escrito pelos cineastas foi distribuído, em cópia mimeografada, durante o II encuentro de cineastas latinoamericanos, parte do VI Festival Viña del Mar, organizado pela Universidad del Chile Valparaíso. Para o autor, o festival lançou bases para a criação de uma política e pensamento sobre o cinema latinoamericano.

Reflexões como essas nos permitem pensar que, de certa maneira, a caracterização do filme ensaio, sempre esteve atrelado à sua modernidade e relevância contemporânea. Rascaroli aponta que, a partir dos filmes da década de 1940, os críticos costumam aproximar o filme ensaio por meio da sua capacidade de aproximar o cinema com um lado pessoal, como a escrita:

A natureza utópica dessa ideia pode ser vista em um aspecto crucial de todas essas teorias: em cada ocasião, a possibilidade de vir-a-ser do filme ensaio está ligada à pré-condição de desenvolvimento tecnológico quase futurista. Isso é obviamente porque tal desenvolvimento é necessário para concretizar o sonho de uma câmera que se torna cada vez mais flexível, portátil, sempre pronta para ser usada e responsiva ao pensamento humano - assim como uma caneta. Essa chave tecnológica está na raiz da apresentação repetida do filme ensaio como cinema do futuro e também explica por que se tornou hoje uma das expressões mais vivas do cinema documental internacional, uma em constante crescimento e expansão. (RASCAROLI, 2017, p. 3 - Tradução nossa)

Para Rascaroli (2017), o filme ensaio seria o filme do futuro, mas não apenas devido ao desenvolvimento da tecnologia que propiciará a utilização da câmera como suas canetas – como a *cinescrita* pensada por Astruc (1948) –, mas também por este tipo de filme ir contra ao que se é esperado.

Josep Català (2012), professor da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), por sua vez, escreve a partir da noção de *viradas*, almejando estabelecer um estudo que não pareça tão cronológico e que seja responsável por proporcionar a emergência desses diferentes modos de cinema, como as produções que ganham força a partir da década de 1990¹⁷. Essas viradas seriam guinadas, movimentos, que tentam explicar as transformações experienciadas pelo documentário e suas diferenças. Segundo o autor, isso culmina num aumento de produções de cunho pessoal, como filmes diários e autobiográficos. Català comenta que as viradas possuem naturezas subjetiva, reflexiva, emocional, imaginária e onírica¹⁸. As viradas

¹⁷ Como alguns exemplos as obras *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda; *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *A televisão e eu* (2002), de Andrés di Tella e 33 (2003), de Kiko Goifman.

¹⁸ Para o autor, na virada reflexiva as produções apresentam características mais ensaísticas, bastante relacionadas com pensamento e reflexões; na virada emocional, ou melodramática, as obras se abrem para os dramas humanos, as emoções são os sujeitos dos documentários, seria a realidade sendo abordada pelas emoções; já a virada imaginária se dá com a inserção de modos criativos, como a animação, e a virada onírica é quando há uma aproximação entre as fronteiras dos filmes de ficção dos filmes documentários.

do pesquisador se relacionam com os modos postulados por Nichols (2015)¹⁹ em seu livro *Introdução ao documentário*.

De acordo com o autor, na chamada virada *subjéitiva*²⁰, há a inevitável presença do sujeito nas produções. Seria, então, um momento de uma ruptura, já que as produções passam a olhar para o sujeito e faz a voz do autor retornar, quando a presença dos realizadores se torna mais forte, a partir dos anos 1980 e 1990. Català (2014) comenta ainda em torno dos desdobramentos dessa virada subjéitiva e o que viria a se desdobrar, segundo ele, no que poderia ser pensado como uma segunda virada, nomeada de virada reflexiva, que deu ao documentário seu caráter ensaístico. Todavia, o autor pontua que antes da virada subjéitiva já havia documentários subjéitivos, como é o caso do já citado *A propósito de Nice* (1930) (Figura 7), de Jean Vigo, que é uma obra subjéitiva, mas que, como não havia o entendimento desse tipo de produção, ela ficaria na vanguarda. O realizador qualifica seu filme como sendo um “ponto de vista documentado”. De acordo com Català:

Não se trata do aparecimento de um autor-narrador melancólico, a rigor, mas da construção e apresentação de uma forma de encarar a realidade, matizada diretamente por uma determinada emoção e que por sua vez gera uma inflexão específica das imagens a que vão unidos. (CATALÀ, 2014, p.343 – Tradução nossa)

¹⁹ Nichols (2016) propõe modos em que possamos encaixar os documentários, para diferenciar os diversos tipos existentes, então ele estipula duas formas de divisão: modelos da não ficção e modos no documentário, sendo este último o mais difundido e conhecido, e que uma produção não se encaixa perfeitamente apenas em um único modo, pode possuir características de outros. Ao todo, ele apresenta seis modos no documentário, que são: **Modo Expositivo** - Quando fala diretamente com o espectador, com uso da voz em *off*; **Modo Poético** - Quando enfatiza os ritmos e os padrões visuais e acústicos e a forma geral do filme; **Modo Observativo** - Quando observa como os atores sociais levam suas vidas, como se a câmera fosse inexistente; **Modo Participativo** - Quando o realizador interage com os atores sociais e influencia no direcionamento; **Modo Reflexivo** - Quando chama atenção para as convenções do cinema documentário e das metodologias, como trabalho de campo; **Modo Performático** - Quando enfatiza a característica expressiva do realizador com a temática abordada e se dirige ao espectador de maneira mais clara;

Para Nichols (2016) há uma prevalência do modo expositivo devido a sua relação com o formato de documentário clássico, já que a imagem estava a serviço do argumento a ser proferido, apenas para ilustrar. Este documentário acolhe também os modos observativo, reflexivo e participativo, deixando de lado poético e o performático, sendo este o mais genérico, a serviço de enquadrar os filmes que iam sendo produzidos e não eram de fácil classificação.

²⁰ Tradução nossa: No original o autor nomeia como *giro subjéitivo*.

Figura 7 - Habitantes de Nice passeando em *A propósito de Nice* (1930)



Fonte: Youtube²¹, 2022.

Para o autor, a chamada virada subjetiva, que foi experimentada pelos documentários, foi responsável pelo aumento dos filmes ensaio na década de 1990 na forma de filmes diários, filmes autobiográficos e biográficos. Na visão do autor, essa virada subjetiva possui relação direta com a modernização dos equipamentos fílmicos, que possibilitaram uma facilidade para o processo de filmagem e realização de obras. Apenas com uma câmera leve, qualquer pessoa seria capaz de produzir um filme. Como aponta o autor:

A própria transformação tecnológica contribui. Se os mecanismos tecnológicos se fazem mais próximos da pessoa, então o transpasse entre a subjetividade e a tecnologia é mais fácil. Quando se trabalha em 35mm o dispositivo é enorme, e há tantas coisas ao redor que é quase impossível que o cineasta desenvolva esta subjetividade porque há muitos filtros. Quando se trabalha em 16mm, como no Cinema Verdade, se está muito mais próximo, porque a própria câmera está mais próxima do cineasta, que pode levá-la no ombro. As câmeras menores praticamente fazem parte do corpo. Quando se produzem situações favoráveis àqueles cineastas que têm uma sensibilidade para expressar, eles veem a porta aberta e se expressam. A subjetividade ou, neste sentido, a consciência, está ali, mas há também, em grande parte, o que podemos chamar de horizonte do possível. (CATALÀ, 2012, p.18)

Esta visão se aproxima bastante do conceito de Materialidades no campo da comunicação. O pesquisador Erick Felinto (2001), professor Titular da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, possui uma reflexão interessante para esse trabalho. O autor pontua que, ao se falar em materialidades da comunicação, é necessário que se tenha em mente que todo ato de comunicação vai exigir a presença de algum

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MR8sp-RzKzo>
Acesso: 20 nov. 2021.

suporte material para que se possa ocorrer. Além disso, a materialidade de determinado meio pode influenciar e determinar a estrutura da mensagem a ser comunicada.

No ano de 2005, dando continuidade ao aprofundamento do pensamento da materialidade da comunicação, é publicado um artigo por Felinto e Pereira (2005) que se propõe discutir a importância de se ter a noção de materialidade dos meios para a teoria da comunicação. Como apontado pelos autores do artigo, os pensadores da década de 1980 já haviam delimitado qual seria a principal preocupação deles, que era como poderiam entender a maneira com que os fenômenos de sentido vêm a ser modulados pelos meios e materialidades que são utilizados. Em suas próprias palavras, “começava a esboçar-se um modelo teórico no qual a determinação dos sentidos nos fenômenos comunicacionais era menos importante que o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a emergência desses sentidos” (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 78).

Em 2011, seguindo na esteira de uma relação entre tecnologias e a produção audiovisual, foi defendida a dissertação de Mestrado de Daniela Muzi, que possui como título *Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra de Eduardo Coutinho*, que aborda o desenvolvimento da tecnologia e a utilização desta por Eduardo Coutinho em seus filmes. A autora ampara-se na teoria das Materialidades na Comunicação para estabelecer tal estudo, de modo que há uma reciprocidade entre agentes humanos e não-humanos. Como os meios tecnológicos e quem os opera, ambos são afetados. A autora, em sua análise, pode perceber que há influência da tecnologia na linguagem documental, do mesmo modo que o cinema documental, buscando novas formas para se expressar, estimula o desenvolvimento e aperfeiçoamento das tecnologias:

O advento do vídeo digital significa uma redução de custos e melhora na qualidade de imagem em comparação ao vídeo analógico. Ao mesmo tempo, a prática de fazer filmes em vídeo e exibi-los em salas comerciais se consolida, o que repercute num aumento da produção nacional de documentários. Após o advento do som direto, a revolução digital representa a transformação mais consistente no cinema documental. (MUZI, 2011, p.85)

Com a aproximação entre as tecnologias em desenvolvimento e o reflexo nas produções audiovisuais, há a possibilidade de apontar o conceito chamado de *produção de presença*, que foi retomado no artigo de Felinto e Pereira (2005):

O termo *produção de presença* aponta para todo fenômeno em que, antes mesmo da constituição de qualquer sentido, um objeto, uma materialidade,

um “meio”, um *efeito de tangibilidade* irão tocar e afetar o corpo de uma pessoa. (FELINTO; PEREIRA, 2005, p. 81)

Desse modo, o corpo passa a ser visto como algo fundamental para essa teoria na comunicação, pois ele é o primeiro a ser afetado por qualquer material ou meio que venha a produzir algo. Um exemplo em que podemos observar isto é na obra *Os catadores e eu* (2000) (Figuras 8 e 9), da realizadora belgo-francesa Agnès Varda (1928-2019), em que a própria diretora se coloca mais diretamente no filme por meio de uma pequena câmera digital, registrando, com o aparelho, toda a produção e construção da obra cinematográfica.

Para Varda e esse filme ensaio, o respingar representacional se move pela imagem cinematográfica, especialmente pela sua câmera digital, permitindo um esboçar contínuo do eu à medida que ele se dissolve no mundo, especialmente como uma meditação crescente sobre o rascunho do eu contraposto às evanescências do tempo. (CORRIGAN, 2015, p. 75)

Como apontado por Corrigan (2015), a câmera digital possui um papel preponderante na condução do filme realizado por Varda, a câmera funcionando como uma caneta nas mãos de Varda, inscrevendo-a e colocando-a mais diretamente em seu filme. É por meio dessa pequena câmera digital que podemos observar a construção do processo de entendimento da realizadora. Ao filmar suas mãos enrugadas, o ato de pentear os cabelos e expor as raízes brancas, momentos pessoais e, aparentemente, sem sentido, Varda se põe na tela de uma maneira mais potente, como não era costume seu.

A pequena máquina digital passa a ser sua caneta pessoal durante o processo de filmagem. Vemos como se fosse com seus olhos tudo o que ela deseja expressar, o que pode causar certa estranheza, já que ela sempre deixou claro que é a partir do outro que ela se reconhece. A alteridade a faz entender a si mesma, mas, neste caso, o outro foi uma câmera digital, uma nova mídia, um corpo diverso que não humano, que a levou ao processo de reflexão como um potente vetor para a produção da subjetividade que há na obra. Isso se demonstra em uma sequência de cenas nas quais ela está reproduzindo uma pintura de uma catadora, que está ao seu lado, enquanto fala que no filme há uma outra catadora, ela mesma. Nesse momento, ela larga o amarrado de trigo que segurava e passa a sustentar a câmera digital.

Figura 8 - Agnès Varda segurando um amarrado de trigo em *Os catadores e eu* (2000)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Figura 9 - Agnès Varda segurando a câmera digital em *Os catadores e eu* (2000)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Durante sua vida enquanto artista, Agnès Varda sempre foi atravessada pela tecnologia, estabelecendo sempre uma ligação recíproca, alterando e sendo alterada pela mesma. Já mais velha, a nova mídia em suas mãos é a responsável pela configuração da efemeridade da vida e o seu papel. Como uma tentativa de se estar nesse mundo. Embora o mesmo não seja gentil com a velhice, ela vai se reconhecendo, principalmente como também uma catadora, mas de imagens,

filmando seus cabelos embranquecidos, suas mãos enrugadas e sua mala com seus pertences.

Català (2014) ainda pontua que as câmeras digitais vieram resolver, de certo modo, o dilema entre o capitalismo e o desenvolvimento das tecnologias ao colocar um instrumento tecnológico nas mãos do indivíduo, como no caso do computador. Isso significa que as possíveis perversões do sistema capitalista são deixadas em um segundo plano. Para o autor, existe uma diferença entre uma tecnologia utilizada de forma passiva, baseada no espetáculo, e uma tecnologia utilizada de forma ativa que a transcende ao conceder ao usuário uma possibilidade de transgressão dos parâmetros sociológicos que esta tecnologia poderia causar. Dessa maneira, a transformação da câmera em uma câmera-caneta, como previsto por Astruc (1948), possibilita a liberdade do realizador, o que configura, para o autor, uma linguagem própria que não seria da ficção ou de reportagens, mas do ensaio.

Català (2017) também pontua que a crise no documentário clássico se iniciou com o surgimento da televisão, que passou a ocupar o seu lugar. Ele pontua que se a intenção era dar conta e oferecer um testemunho da realidade, a televisão fazia o mesmo de maneira mais rápida. Com isso, o autor aponta que a televisão acabou eliminando a necessidade desse tipo de documentários, mas que também foi devido a ela que o documentário foi se reinventando, já que desde as décadas de 1980 e 1990 aparecem muitos canais temáticos, o que faz com que o interesse pelos documentários volte a aparecer. Assim, o cinema deixa de ser o campo hegemônico para a exibição dos documentários.

Dessa maneira, Català (2014) vai construindo a sua linha condutora acerca do filme ensaio e percebe que não é mais possível depreender a realidade com os olhos da tradição, como já posto por Adorno (2003). Portanto, também não é possível representá-la tradicionalmente, ou seja, ancorada no cinema documentário. Assim, é necessária uma nova maneira de pensar, uma mudança de mentalidade que, para o autor, se justifica a força que o ensaio ganhou nos últimos tempos.

Por isso é tão significativo que o ensaio tenha se tornado o modo fundamental da virada subjetiva que o conhecimento atual está tomando, uma virada pela qual a informação se torna conhecimento, ou seja, volta ao seio do pessoal, do íntimo, do qual ele se separou talvez desde que, como argumentou Platão, a escrita primeiro isolou a pessoa de sua rotina. (CATALÀ, 2014, p.112 - Tradução nossa)

Para o autor, é a partir da concepção do documentário que são produzidas uma série de viradas, sendo a primeira a virada subjetiva, que veio à tona devido a uma inevitável presença do sujeito. Com esta virada, há um deslocamento do maior peso do documentário, indo de uma guinada da realidade para uma de sujeito, do *Self*. Isso não quer dizer que os documentários clássicos desaparecem com a chegada da década de 1990, mas houve uma transformação dentro do documentário com o surgimento de interesses, como a subjetividade.

Para tentar compreender o filme ensaio, Català (2014) parte de três correntes que se estabeleceram no cinema: (1) Ficção; (2) Documentário; (3) Vanguarda. Para o autor, em algum momento essas correntes começaram a se mesclar e dar forma a outras correntes possíveis, que seria este o lugar do filme ensaio. É a partir disso, entendendo o cinema como plural e complexo, que se poderá situar o surgimento do filme ensaio em seu campo, que seria quando supõe que a pós-modernidade vigente abalaria a estrutura neoclássica vigente e permitiria que os enquadramentos híbridos viessem à tona, que eram impedidos pela estrutura em voga.

No cenário nacional, Teixeira (2015) se aproxima de Català (2012, 2014 e 2017) e também de Corrigan (2015), ao pensar no filme ensaio como um quarto domínio das imagens, não sendo pertencente aos três domínios vigentes, que, para Teixeira (2015), assim como para Català (2014), seria o domínio da Ficção, do Documentário e do Experimental.

Para Teixeira (2015), a relação entre o ensaio e o cinema, ou seja, uma relação entre o cinema e o pensamento já estava presente desde o período clássico. Porém o ensaio ainda não se constituía como uma realidade de fato, estavando presente como uma espécie de virtualidade, ou seja, uma ideia que tenciona para um potencial ensaístico no cinema. Todavia, é a partir do cinema do período moderno fruto do pós-Guerra, como abordado no capítulo um, que o ensaio passa a adquirir uma forma de proto-ensaio, nomeado de *devir-ensaístico* por Almeida (2018), dando início a criação do quarto domínio ao lado dos três já consagrados. O autor ainda pontua que foi no período moderno que começaram a surgir os textos que, hoje, são canônicos, além da classificação dos filmes enquanto ensaios, como já abordados aqui, a partir das teses de Bazin (1958) e Richter (1940). Além disso, os aportes que favoreceram o estabelecimento do ensaio apoiam-se no desenvolvimento das tecnologias utilizadas no campo audiovisual, o que acontece desde o desenvolvimento das tecnologias

analógicas, como a invenção do gravador Nagra²², que possibilitou a gravação do som sincronizado à imagem. Assim, o desenvolvimento tecnológico possui papel importante, por trazer novos conceitos e ideias para o campo, como apontado por Teixeira (2015):

A mudança de suporte da imagem, de químico para eletrônico, o surgimento da imagem-vídeo, o nascimento da videoarte, dos anos 1960 para os de 1970 em diante, vieram imprimir mudanças que trouxeram inúmeros aportes ao ensaio, inclusive com conceitos novos como os de “cinema expandido”, “cinema subjetivo”, “autobiografias”, “autorretratos”, “cinema em primeira pessoa”, performances audiovisuais”, “sound design”, “live cinema”. (TEIXEIRA, 2015, p.359)

E foi com a imagem digital, a partir dos anos 2000, com a sua facilidade, que veio difundir as reflexões e as práticas do filme ensaio, fazendo com que se tornasse um acontecimento no campo audiovisual, sendo este o seu *boom* e expansão. A partir do seu destaque inédito, vindo desde as décadas de 1980 e 1990, o filme ensaio, fala-se da configuração da pós-modernidade que ofereceu um momento de abertura ao que correspondeu, para Teixeira, à formação, de fato, de um quarto domínio da imagem. O autor, já em 2019, aponta que um fator preponderante para essa acolhida do filme ensaio tenha sido o deslocamento do sujeito para a questão da subjetividade e modos da mesma. O ensaísta tem, portanto, a si mesmo como ponto de partida, inscrevendo-se em cena, mas buscando, com isso, ir além de si mesmo e sair da ideia de um Eu soberano e encarar o Eu como alteridade.

Lins e Mesquita (2008), em seu livro sobre tendências do documentário brasileiro contemporâneo, também fazem uma leitura desses filmes que ganham maior expressão a partir dos anos de 1990, chamando-os de ensaios fílmicos. Para as autoras:

O que chamamos aqui de ensaio fílmico remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos. Essa dimensão ensaística[...]se faz presente na produção contemporânea. [...] é o fato de serem produzidos a partir da conexão de material heterogêneo, de estabelecer ecos entre imagens, sons e acontecimentos, sem interpretações totalizantes. Filmes que partem do princípio de que a imagem é um dado a ser trabalhado e relacionado com outras imagens e sons, e não mera ilustração de um real preexistente. (LINS e MESQUITA, 2008, Edição do Kindle)

²² Gravador em fita magnética criado por Stefan Kudelski (1929-2013) que permitiu a sincronia entre a captação de som e imagem.

Com isso, é possível que se faça a compreensão da trilogia do luto, do realizador Cristiano Burlan, como usufruindo da linguagem ensaística, por apresentarem dois pontos cruciais que são trabalhos pelo realizador: a subjetividade e a reflexividade. É a partir da sua relação com cada uma das pessoas homenageadas que os filmes emergem: a partir de sua relação com os outros e de sua experiência e busca para compreender as personagens que faziam parte da sua vida. Para isso, há inevitável presença do sujeito (CATALÀ, 2014), para tentar falar sobre o que lhe é caro e tão difícil: a perda de seus entes queridos, em uma tentativa de entender tudo que aconteceu, um processo reflexivo e questionador.

2 PENSAR EM VOZ ALTA OU A VOZ *OFF* NOS FILMES ENSAIO

Este capítulo versará sobre a narração em *off* presente nos filmes ensaio, dando prosseguimento ao exposto no capítulo 1, que apresenta o ensaio no campo audiovisual. Embora haja uma diferença entre voz *off* e voz *over*, neste trabalho optamos por utilizar apenas a forma voz *off* ou narrativa em *off*²³, pois o objetivo é a compreensão da voz presente nestes filmes e não uma diferenciação específica entre os tipos de vozes que os compõem. Em passagens em que há o termo voz *over* é por serem transcrições de autores que utilizam o termo.

2.1 Verbalizando o pensamento

Como apresentado no capítulo anterior, o ensaio se mostrou bastante frutífero e capaz de se inserir em diversas áreas, como no campo audiovisual. Embora não haja uma definição única sobre o que seria um filme ensaio, há um ponto convergente entre pesquisadores da área, que é a da representação do Eu e utilização de uma espécie de ferramenta, a voz *off*.

Lopate (2007), em seu texto que tenta compreender o ensaio no Cinema, elencou cinco qualidades, consideradas em sua opinião, próprias do filme ensaio. Estas seriam: (1) um filme ensaio deve conter palavras em forma de texto, falado ou legendado; (2) o texto tem que representar uma voz única, do realizador ou do roteirista. No caso de serem combinados, devem ser unidos para que sejam falados por uma única perspectiva; (3) o texto tem que representar a tentativa de desenhar uma linha de discurso racional sobre um profissional problema; (4) o texto deve transmitir mais do que apenas informação; você tem que ter um ponto de vista pessoal; (5) a linguagem do texto deve ser o mais eloquente, interessante e o mais bem escrito que seja possível.

²³ Segundo Lins e Mesquita (2008), a diferença entre voz *off* e voz *over* é que “over” remete a uma sobreposição às imagens de vozes externas, enquanto que o “off” seriam as vozes que estão fora de cena, mas que pertencem ao universo sonoro que está sendo apresentado.

O autor compreende a voz em *off* presente em filmes ensaio como uma atividade posterior e não atrelada diretamente às imagens, como é o caso da “Voz de Deus”, recorrente nos documentários clássicos – aquela voz onisciente que de tudo sabe. Dessa forma, para o autor, deve ser necessária a preparação textual do que será falado. É apontado que há uma diferença latente entre o uso da voz *off* nos documentários clássicos e a voz utilizada em filmes ensaio.

Assim como Lopate (1996), Corrigan (2015) também destacou a voz nos filmes ensaio:

Ao longo da história de suas práticas mutáveis, o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso de pensar em voz alta. (CORRIGAN, 2015, p.15)

Para o autor, a ferramenta utilizada pelos realizadores seria a de *pensar em voz alta*, ou seja, por meio dos comentários presentes nos filmes, através o uso da voz inserida nos filmes. Não seria, portanto, o som capturado sincronicamente à imagem, mas a voz que é inserida na pós-produção e aparece como um tom reflexivo. Há uma primazia, então, da voz e de uma perspectiva subjetiva nos filmes ensaio. Corrigan segue indicando o que para ele se constituem como indicativos desses filmes, como a voz ou a presença efetiva do realizador ou de uma outra personagem de igual importância. Seus anseios e dúvidas conduzem o filme em uma narrativa diversa das dos filmes de ficção (CORRIGAN, 2015, p.33) e, quando não há alguma dessas formas de expressão, há outras maneiras de imprimir esse viés subjetivo, como por meio das montagens.

Corrigan, por meio da sua expressão *pensar em voz alta*, pontua a importância que a voz *off* possui nos filmes ensaio, e, partindo do pressuposto exposto pelo autor, Almeida e Caixeta (2020) exploram mais o conceito de pensar em voz alta. Os autores partem da análise do curta *Babás* (2010), de Consuelo Lins (Figura 10), para compreender a voz *off* presente na produção ensaística em questão.

Figura 10 - Mulheres que exercem a função de babás em *Babás* (2010)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Para os autores, esse pensar em voz alta viria a ser um indício da importância que a voz em *off* possui nos filmes ensaio por ter como papel a intermediação entre uma experiência partilhada e o pensamento subjetivo, característica marcante destes filmes. Eles pontuam que, como é uma característica dos filmes ensaio o artifício da voz *off* como maneira de construção da subjetividade, esta é uma forma de materializar esse Eu:

A potência da voz-over como um dos grandes alicerces que permitem ao espectador compreender e dialogar com o pensamento do sujeito que enuncia, por meio da obra. Essa voz dentro do ensaio fílmico costuma ser conjugada em primeira pessoa, desprendida de autoritarismos e dotada de tons reflexivos, o que conduz a uma não imposição do discurso, mas sim a uma construção dialética entre realizador e público. (ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.167)

Além disso, Almeida e Caixeta nos alertam que tentar compreender a voz *off* por meio de *pensar em voz alta* pode trazer a sensação de estarmos com acesso direto ao íntimo do realizador, que está por trás do filme. Essa compreensão pode ser entendida pelo que Philippe Lejeune (2008), ensaísta e especialista em escrita literária autobiográfica chama de *pacto autobiográfico*²⁴. Este pacto consiste em que a história contada em primeira pessoa nos faz acreditar que aquela voz tem total compromisso com a verdade. Quando o autor, ao atribuir sua própria identidade, firma um pacto com o leitor, ele assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica.

²⁴ Philippe Lejeune inicia seu estudo no âmbito da Literatura e depois para para um ensaio sobre os *blogs* e *vlogs*, quando eles começaram a se tornar uma realidade.

Devido a associação à primeira pessoa, existe a ideia do compromisso com a verdade, ou seja, devemos acreditar que seria verdade absoluta o que está sendo contado para nós.

Para estabelecer uma quebra dessa visão de verdade, Almeida e Caixeta pontuam que o ato de pensar em voz alta nos filmes ensaio traz um duplo movimento, pois, enquanto essa voz parece trazer à tona o que há no interior do realizador, é essa mesma voz que vai controlar e modular o que irá ser verbalizado. Dessa maneira, é possível comentar que há um controle por parte de quem fala sobre o que seria dito ou não.

Para os pesquisadores, essa voz *off* ensaística estaria em um lugar entre uma voz pertencente à esfera pública e outra à esfera doméstica, retomando o que foi pensando por Weinrichter (2007) como uma terceira língua, que seria uma junção entre o discurso público e o privado, com tom íntimo, mas de forma clara, o que nos remete “à recusa que a mesma promove à impessoalidade da voz-de-Deus, por um lado; e ao egocentrismo da voz estritamente doméstica” (ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.169).

Os autores estabelecem um lugar da voz *off* ensaística que é diferente da tão comum Voz de Deus presente nos documentários clássicos de cunho expositivo. Para eles, ela teria um papel primordial nas obras ensaísticas, pois não iria prender ou fixar o significado do que seja apresentar, pois:

Ela segue paradoxalmente apartada das imagens, mas é capaz de pontual o pensamento com tons intimistas e não autoritários, revisitando os ciclos históricos por meio dos filmes de família e colocando-os em uma ordem acessível e partilhável ao espectador que, por fim, se sente convidado a refletir e dialogar sobre esse conjunto de problemas. (ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.173)

Assim, há um papel definido acerca da voz *off* quando utilizada em produções ensaísticas. Esse ponto que os autores levantam dialoga bastante com Rascaroli (2009), quando a autora se questiona sobre as motivações que levam os espectadores de produções ensaísticas ficarem com a sensação de que assistem a algo diferente de um filme de ficção. Essa voz possibilita o reconhecimento inicial de que não estamos expostos a uma produção com a qual já estamos acostumados. Então, a voz teria um papel importante nesses filmes, contribuindo para construir a ambientação que faz parte das produções ensaísticas.

2.2 Entendendo as vozes

Para dar continuidade ao desenvolvimento da ideia de que a voz *off* presente em filmes ensaio e a utilizada em documentários expositivos são distintas, os autores recuperam o conceito da voz heteroglóssica, utilizado por Catherine Lupton (2011) para fundamentar essa diferença latente entre ambas as vozes e o que caracteriza a voz ensaística. Para Lupton:

O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo de heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da voz-de-Deus singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto - como a carta, a citação, a recordação ou a conversa - que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (LUPTON, 2011, p.159-160, apud ALMEIDA & CAIXETA, 2020, p.175)

Além disso, os autores pontuam também que outras vozes que compõem o filme, como vozes de personagens e entrevistas, que são convertidas como instâncias narrativas que desempenham o papel de auxiliar o narrador na construção indireta do discurso pretendido pela obra. Haveria uma multiplicidade de vozes presentes no filme ensaio e estas vozes, segundo os autores, podem ser entendidas como as que o narrador deixa de lado a vontade de ser constituído por apenas um e se fragmenta em distintos narradores que ajudam a construir a história que está sendo apresentada.

Laura Rascaroli (2009), no livro *The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film*, também faz um estudo que analisa a voz *off* em filmes ensaio e conversa com Lopate (1996) e Corrigan (2015), colocando a voz nos filmes ensaio como diferente do uso em outras produções. Ela diz que é necessário considerar que, dentro da tradição da teoria do documentário, a presença generalizada da voz *off*, que seria uma marca característica dos filmes ensaio, tem sido acusada de produzir um discurso autoritário e “sobrepondo uma leitura específica à pura verdade das imagens” (RASCAROLI, 2009, p.38 - Tradução nossa).

Rascaroli retoma o estudo de Stella Bruzzi (2006) para compreender a voz *off* que chega ao filme ensaio. Essa visão de produção de discurso autoritário possui forte expressão devido ao fato de que nós fomos ensinados a acreditar na imagem da realidade e que também foi ensinado a interpretar a voz narrativa como distorcida e imposta a essa imagem. Bruzzi aponta como ponto de atenção o fato de Bill Nichols

(2016), em sua categorização de modos do documentário, adotar uma definição negativa, para a autora, que seria o de modo expositivo, no qual estariam inseridos os documentários que possuem uma prevalência da voz *off* e descreve esse modo como o mais antigo e primitivo dentro os modos elencados por ele. Isso faz com que Nichols (2016) agrupe nesse modo diversos filmes que só se mantêm juntos pela utilização da voz *off*. Para finalizar, Bruzzi relembra que a voz, na prática documentária, é, muitas vezes, apenas um dispositivo capaz de transmitir informações de maneira eficiente, ao invés de apenas dizer às pessoas o que devem pensar. Além disso, o recurso também pode ser usado como uma espécie de ferramenta polêmica ou irônica.

Após apresentar as reflexões de Bruzzi (2006) em torno da interpretação da voz *off*, Rascaroli parte da ideia de que o uso da voz *off* no filme ensaio pode ter todas essas funções: servir para contrapor ideias, ser irônica ou polêmica ou apenas transmitir informações. Esta é a ferramenta mais importante para a articulação do pensamento da autora em questão, e, portanto, possui “uma localização privilegiada da subjetividade do autor, bem como o canal principal de endereçamento do enunciador ao espectador” (RASCAROLI, 2009, p.38). Todavia, devido a enorme recepção negativa que a voz *off* possui nos estudos de documentários, esta técnica ainda é muito questionada.

A autora ainda pontua que os filmes ensaio confundem bastante as questões de autoridade, e que isso se deve por possuir uma postura liberal, que é bastante relevante nos dias atuais. Isso se dá quando uma problematização mais radical de pontos de vista objetivos, fixos e permanentes no mundo acabam por produzir um declínio das grandes narrativas e de uma persuasão social dos mitos de objetividade e de autoridade. Ela aponta razões que, segundo a autora, são as principais causas para o questionamento do uso da voz *off*, como a rejeição do recurso dado a sua estrutura e função didática, além da forma negativa com que o comentário verbal se encontra na teoria do documentário nos últimos vinte anos. Para a autora, isso, além de ser reduutivo, é inconveniente, pois todas as vozes no cinema de não-ficção não são iguais, e por isso reduzir todas à Voz de Deus seria controverso e contraproducente. A autora pontua que os tipos de voz *off* são consequências de práticas específicas e podem ser influenciadas pelos contextos em que são produzidas, sejam produtivos, ideológicos ou teóricos.

A partir disso, Rascaroli começa a tecer a sua conceituação sobre o que ela chama de voz metacrítica, um papel que a voz *off* desempenha recorrentemente nos filmes ensaio, tecendo comentários a partir de uma distância crítica estabelecida e analisando e interpretando as imagens. A autora pontua que essa distância é, muitas vezes, paralela ao posicionamento do realizador, que se afasta da sua função criativa, de trás das câmeras, e torna-se *metacrítica*. Nessa atividade metacrítica, o mundo exterior não seria o único objeto de análise, que acaba por se estender ao ato de produção do sentido fílmico.

De fato, generalizando um pouco, pode-se argumentar que a narração do filme ensaio, em geral, pode ser descrita como meta-histórica e metacrítica. Mesmo aqueles cineastas ensaístas que produzem suas próprias imagens ao invés de usar imagens de arquivo, na verdade, ao sobrepor um comentário, distanciam-se de suas imagens e as perscrutam, quase 'encontrando-as' e apresentando-as novamente, como objetos pré-existentes. (RASCAROLI, 2009, p.52 - tradução nossa)

Para finalizar, a autora deixa claro que a intenção dela é demonstrar que nem todo o exemplo de voz *off* deve ser encarado como uma Voz de Deus e que, com essa conceituação, busca oferecer também uma descrição mais produtiva da voz *off* nos filmes ensaio. Trata-se de uma tentativa de compreender a diferença que há no uso dessa voz, tomando como base as diferenças que são mostradas ao espectador, que pode se questionar acerca dessa voz ao comparar com outras narrações, como as do documentário expositivo clássico.

2.3 Falando em *Off* pelo tempo

No texto “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*” (2007), de Consuelo Lins, a autora parte da tradição do ensaio no cinema documentário e discute as possibilidades estéticas do uso da voz *off* na locução nessa forma de cinema. A partir disso, Lins identifica a abolição deste recurso estético e o crescente uso de entrevistas nesse gênero cinematográfico. Em seguida, ela analisa a gradual retomada da narração em obras ensaísticas, nas quais a subjetividade do diretor volta a estar presente.

Analisando brevemente a produção brasileira de documentário dos últimos vinte anos²⁵, é possível identificar que o recurso estético da locução em *off*, dominante nesta forma de cinema pelo menos até a década de 1980, não foi tão utilizado. O recurso se trata de uma narração que tudo sabe e tudo vê a respeito das imagens e personagens. Como pontuou Lins (2007, p. 1), foi um tipo de intervenção sonora que foi considerada excessiva, pois “dirigia sentidos e fabricava interpretações”. Dessa maneira, há um privilégio em relação ao uso de entrevistas no lugar do recurso da locução em *off*, quase como um senso comum, acreditando-se que, assim, as interpretações se conduziram de maneira autônoma.

Jean-Claude Bernardet (2003), no livro *Cineastas e imagens do Povo*, aponta que a chegada do som direto foi responsável por abrir um leque de vasto de entrevistas e falas para o cinema, com a finalidade de transmitir uma informação em um momento sendo o conteúdo o mais importante e em outro o ato da fala. O autor aponta que essas duas maneiras eram tendências em que uma poderia prevalecer sobre a outra, mas que, a partir da década de 1960, o ato de falar, em detrimento do conteúdo, passa a causar maior fascinação. Para Bernardet (2003), esse encantamento se daria porque:

Essa área limítrofe da fala, da comunicação verbal, esses balbucios, palavras hesitantes, fracassadas, elipses, tiques verbais, reticências à beira do gaguejo, essa fala esgarçada nos dava a impressão de uma intimidade com o falante, o qual se apresentava desarmado, aquém dos mecanismos e das defesas da representação social. (BERNARDET, 2003, p.285)

O crítico de cinema belga, radicado (e naturalizado) no Brasil desde meados da década de 1960, ao estabelecer a contextualização para esse desenvolvimento, aponta que, até os anos de 1950, os documentaristas só dispunham de som proveniente dos estúdios, que seriam as músicas de fundo e as vozes dos locutores. Nos anos 1960, quando foram lançados os novos equipamentos que possibilitavam a gravação síncrona entre som e imagem, houve uma transformação na linguagem do cinema documentário. Dessa maneira, a locução deixou de ser somente um adendo às produções e passou a ter um papel de destaque e, segundo o autor, novas formas de expressão surgiram para dar conta de formas de documentário em que o som se

²⁵ O leitor pode acessar os sites dos principais festivais nacionais de cinema, como *É tudo verdade!*, *Mostra de Cinema de Tiradentes*, *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e o *Festival de Cinema de Gramado* para conferir.

tornava tão importante quanto a imagem, como o caso do “cinema direto” e “cinema verdade”, aspas do autor.

O chamado Cinema Direto tinha como ideia base o pensamento de que a câmera iria se integrar e tornar-se quase que o “olho” do cineasta, um elemento integrado do próprio mundo. O pensamento era de que as pessoas se acostuariam com a câmera e agiriam com naturalidade. Possuía como ponto fundamental uma ética não-intervencionista e um número mínimo de participantes trabalhando na filmagem. Como é o caso do filme estadunidense *Primárias* (1960) (Figura 11), que acompanhou as eleições primárias do Partido Democrata em Wisconsin e acompanhou a disputa entre John F. Kennedy (1917-1963) e Hubert Humphrey (1911-1978).

Figura 11 - John F. Kennedy, Jacqueline Kennedy e multidão em *Primárias* (1960)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Ao lado do Cinema Direto estadunidense, surgiu na França o chamado Cinema Verdade (*Cinema Verité*), que se diferencia de seu contemporâneo norte-americano, pois, para aquele, era fundamental que todos soubessem que havia uma câmera registrando tudo o que se passava naquele momento: era ela intervindo no mundo. Seria trabalho do realizador provocar alguma situação e não apenas ficar observando a vida se desenrolar.

Para Bernardet, o som direto criou duas categorias de falas: quando ele gravava no ambiente em que estava e a que ele mesmo provocava. A primeira

categoria seriam os sons ambientais, capturados diretamente no mesmo contexto das imagens, como conversas e discursos pré-programados. Já a segunda categoria seria constituída por entrevistas, depoimentos e até debates. Bernardet (2003) pontua que esta mudança, operada pela influência do Cinema Direto e do Cinema Verdade, trouxe um universo ainda não explorado no cinema brasileiro. Em contraposição à uma fala controlada dos locutores, começa a ser exposto uma Língua Portuguesa que não segue a Norma Culta.

Bernardet (2003) comenta que há uma tensão entre o universo sonoro que havia até a década de 1950 e as novas possibilidades que chegam. Para o autor, parece haver um momento de transição entre as produções brasileiras, que é percebido pelo filme *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman (Figura 12). O cineasta foi um dos pioneiros a utilizar o som direto no país, no qual já há presença das entrevistas feitas em sincronia com a imagem. O tom do locutor “já não tem mais as entonações dos locutores dos anos 50 e o calor de sua voz nos transmite um envolvimento com o assunto de que fala” (BERNARDET, 2003, p.283).

Esse filme aborda a vida dos imigrantes nordestinos em São Paulo, dando voz a eles. O filme se inicia com uma narração em *off* que contextualiza que o filme tratará sobre o analfabetismo, que aflige 40 milhões de brasileiros. Ele parte de depoimentos de pessoas de classe média, intelectuais e pessoas com grande poder aquisitivo sobre as causas dos problemas dos brasileiros, com frases feitas e sem grandes reflexões. Há um corte e quem passa a ter voz é o povo. Durante a narração, o locutor se insere nessa realidade, com colocações como “nossos irmãos”, “nosso problema”, trazendo essa realidade para si e desfazendo a distância que a voz *off* sempre colocou, pois o outro que está sendo exposto faz parte da realidade desse locutor.

Como apontado por Bernardet (2003):

(...) Ele usa o “nós” e o “tu”. Não teremos portanto uma locução isolada no mundo da ciência, mas, ao contrário, ela nos envolve - a nós, espectadores - em suas considerações. [...] Aqui, o “nós” nos une àquele de quem fala o filme e que vemos na tela, é o tema da união da nação, que também aparece nos trechos “Em 1964, somos 80 milhões de brasileiros” e “escapar à realidade cujo peso nos oprime”. [...] podemos desconhecer as causas dos males sociais, o que justifica que o filme seja feito e que o vejamos. (BERNARDET, 2003, p.41)

O discurso proferido pelas personagens não foi ensaiado, as pessoas falaram o que sentiram, desejaram. A fala das personagens do povo é mais estruturada com consciência do que as falas de quem possui maior poder aquisitivo, contrapondo quem

de fato detém o conhecimento sobre as mazelas que o país enfrenta, pessoas bem informadas que vão expondo uma realidade à qual a classe média não faz ideia.

Figura 12 - Imigrantes em uma feira de rua em *Majoria Absoluta* (1964)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Todavia, o autor aponta que, após esse momento de criação de um novo cinema falado, é como se não pensassem mais em documentário sem entrevista e ligassem um piloto automático em relação à escolha estética. Tornou-se algo tão recorrente que era seguido sem questionamentos, pois, segundo ele, as justificativas iniciais foram perdidas, como a descoberta da fala e a possibilidade de dar voz a um grupo marginalizado. A entrevista “virou cacoete”. Se na fase inicial do Cinema Direto a entrevista era uma forma de proporcionar esse encontro, depois se tornou apenas um automatismo, já que passou a ser seguida como método e espécie de regra para se fazer cinema, sem ser questionada.

2.4 Voz *off* questionada

Lins (2007) faz uma digressão para compreender esse papel da narração em *off* no documentário brasileiro e percebe que essa recusa por ele demorou pelo menos duas décadas, depois que a chamada “Voz de Deus” fora problematizada pelo movimento do “documentário moderno”, que data dos anos 1950 e 1960 (BERNARDET, 2003). Essa crítica, que resultou em uma grande mudança no modo

de montar e filmar. Era uma reação à tradição documental inglesa dos anos 1930, que possuía uma estética marcada pela herança radiofônica, com filmes que eram bem compreendidos, mesmo que não se utilizasse de imagens. Mas o mesmo não ocorreria se não existisse uma locução, pois havia uma prevalência da fala, como era o caso das rádios.

Os pioneiros do cinema direto norte-americano, ao repensar o modo de filmagem e montagem, aboliram a narração em *off*. O documentário francês, no entanto, não o faz. Ele lança mão de outros modos de se utilizar dessa narração em *off*, subvertendo-o e tecendo críticas, mas não diretamente à tradição documental. A autora traz como exemplo para essa análise o filme *Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch (Figura 13), montado originalmente sem som. Quando sonorizado posteriormente, com o uso de diálogos improvisados, este espaço, que era utilizado pela dublagem de um texto escrito previamente, se transfigura em um espaço espontâneo e possui como personagens que encarnam as figuras que bem entenderam, a pedido do diretor. Com isso, há muitos nomes do cinema mundial como nome das personagens. Eles os representam naquele jogo cinematográfico em que não há um compromisso com uma verdade institucionalizada.

Figura 13 - Jovens na rua durante a abertura em *Eu, um negro* (1958)



Fonte: Youtube²⁶, 2022.

²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_7SVGIOJDU&t=8s
Acesso: 23 nov. 2022.

Como trazido no capítulo um, outro momento crucial para o campo audiovisual foi o pós-2ª Guerra Mundial (1939 - 1945). Com ela, emerge um sentido de urgência para se falar de outro assunto. Não era mais possível continuar a realizar o mesmo filme que era produzido antes dessa guerra. Então, desenvolve-se dentro do contexto cinematográfico norte-americano o *Cinema Direto* e, ao seu lado, o Cinema Verdade (Cinema Verité), que foram explicados acima. No Cinema Verdade, um filme importantíssimo, que deu nome ao movimento todo, foi *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. Neste filme, os passantes são abordados por duas jovens universitárias que só fazem uma única pergunta: “Você é feliz?”. A partir disso, a obra se torna um grande experimento com as mais diversas respostas inesperadas, pois era no momento em que essa câmera era ligada que a realidade era tensionada em seu limite, afinal foi o que se produziu naquele momento específico, em uma performance de um sujeito se colocando diante de uma câmera como nunca havia feito.

Jean Rouch (1917-2004), desde suas obras anteriores, deixava sua marca, pois não estava atrás apenas de um registro etnográfico, de uma observação participante, a câmera filmando o desenrolar da vida. Em *Crônicas de um verão* (Figura 14), são expostas as mais diversas camadas sociais, colocando-os face a face com seus eus. A intervenção do realizador para com os participantes do filme acontece durante a filmagem, representado a si mesmos diante da lente, com passagens que eram excluídas pelas produções documentais, como respirações, hesitações e momentos de reflexão.

Figura 14 - Estudantes universitárias do filme entrevistando um passante em *Crônicas de um verão* (1960)



Fonte: Youtube²⁷, 2022.

2.5 A voz no cinema brasileiro

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) traçam um panorama sobre o cinema documentário no Brasil até a contemporaneidade e a sua popularização a partir dos anos 1980. As autoras elaboram um trabalho de análise para compreender a curva que o documentário brasileiro apresentou nas últimas décadas, apresentando sua evolução e o que diferencia o documentário contemporâneo do dito documentário moderno. Curiosamente, essa curva apontada pelas autoras é a mesma que Català (2014) classifica como sendo da *virada subjetiva* e dos filmes entendidos como pertencentes ao modo performativo de Bill Nichols (2016). Este momento é o que a presença do sujeito fica mais forte nas produções audiovisuais e marca os filmes ensaio como potência, ou, como alguns autores chamam, um ensaísmo no documentário.

As autoras elencam algumas características que foram observadas nos documentários brasileiros dessas últimas décadas : (a) a afirmação de sujeitos singulares, no lugar de abordar personagens representativos que ilustravam uma tese

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KNztSyUZSqw>
Acesso: 24 nov. 2022.

ou um argumento; (b) experimentos de autorrepresentação dos sujeitos da experiência; (c) tendência à particularização do enfoque; (d) continuidade da tradição moderna de filmar indivíduos pertencentes a segmentos sociais diferentes; (e) abordagem de experiência pessoal e dos aspectos de subjetividade dos realizadores. Essas seriam tendências do documentário contemporâneo e que se opõem ao documentário moderno, da década de 1960. Esses documentários eram o que Bernardet (2003) classificou como documentários sociológicos, que se aproximam do documentário clássico. Como as autoras pontuam,

a forma do documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida, dividindo-se entre o projeto de “dar a voz” (através de entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também pela montagem trabalhada de modo retórico. (LINS E MESQUITA, 2008, Edição do Kindle)

Diferentemente dos caminhos que estavam sendo trilhados pelo Cinema Direto e o Cinema Verdade, a produção documental brasileira não havia abolido a voz em *off* em seus documentários. Enquanto as produções procuravam se desvencilhar da voz do saber, os documentários brasileiros ainda se amparam na mesma.

As autoras pontuam que, já na década de 1970, há indícios de mudanças dessa configuração, com produções que se voltavam mais para a promoção do sujeito dessa experiência também fosse o sujeito do discurso. Elas trazem como exemplo a *Congo* (1972), de Arthur Omar, e a obra *Di/Glauber* (1977), de Glauber Rocha, um curta-metragem em homenagem ao pintor Di Cavalcanti (1897-1976), falecido no ano anterior. Para as autoras, o realizador de *Di/Glauber* (Figura 15) estava menos preocupado em contestar o gênero documentário, mas, ao mesmo tempo, minando as premissas que o gênero possui.

Figura 15 - Velório de Di Cavalcanti em *Di/Glauber* (1977)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

A obra em questão é constituída por filmagens do velório do artista realizado no Museu de Arte Moderna (MaM), enquanto são sobrepostas por uma narração em *off* do realizador fazendo comentários sobre o que passava, mas em um tom de notícia diferente do que era realizado. Lins e Mesquita apontam que a obra já deixava claro os limites que a representação documental possui e a obra propõe novas relações com os seus espectadores.

Congo e *Di/Glauber* são filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas. (LINS e MESQUITA, 2008, e-book)

Todavia, para as autoras, é com a obra *Cabra marcado para morrer* (1984), do realizador Eduardo Coutinho (1933 - 2014) (Figura 16), que há indícios de novos caminhos para o documentário brasileiro, pois ele desvia significativamente nas formas de se fazer um filme documentário no país, já que “a entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões das personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera.” (LINS e MESQUITA, 2008, E-book.)

Figura 16 - Elizabeth Teixeira e seus filhos em *Cabra marcado para morrer* (1984)



Fonte: Youtube²⁸, 2022.

Cabra Marcado para morrer (1984) foi um filme lançado em 1984, porém iniciado em 1964 e interrompido devido ao golpe militar. Ele seria originalmente sobre um líder camponês que fora assassinado a mando dos latifundiários de sua região. Vinte anos depois desse naufrágio inicial do projeto, Eduardo Coutinho decide retomar o filme interrompido e ouvir as experiências vividas pelas personagens daquele espaço durante o período de afastamento. Não seria mais um filme sobre um outro apenas, mas agora dando voz a eles. O filme não se constrói apenas por entrevistas, mas através de diálogos abertos que vão acontecendo ao longo dele. Como as autoras pontuam, não seria mais uma tentativa para um “projeto estético coletivo” para promover a luta camponesa pelo engajamento de intelectuais. Isso se tornou uma busca de um indivíduo pelos outros, “um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009. p.15). A voz utilizada nos documentários brasileiros vai mudando e dando indícios de novos caminhos a serem trilhados, que culminam nas produções de abordagem pessoal e de cunho subjetivo, como exposto pelas autoras.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqgonU>
Acesso: 24 nov. 2022.

2.6 Falando por eles: A voz *off* na trilogia do Luto

Com obras partindo das experiências pessoais de realizadores em alta, há o aparecimento de obras que marcam por se exporem dessa maneira, como no cenário nacional, com o caso de *33* (2003), de Kiko Goifman; *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut; e *Santiago: Reflexões sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles. Essas obras que são apresentadas por Lins e Mesquita (2008) para abordarem as tendências do documentário brasileiro contemporâneo. São filmes em que “o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (LINS e MESQUITA, 2008, e-book). Essas tendências são compreendidas como pertencentes ao filme ensaio, o que faz com que essas obras possam ser compreendidas como tais.

Nessa mesma tendência apontada pelas autoras se insere a trilogia do luto, do realizador Cristiano Burlan, que, por meio da primeira pessoa, traz um relato das experiências passadas por ele, mas que não são exclusivas. São acontecimentos que ocorrem a várias pessoas também, mas o recorte é feito pela experiência do diretor. Como apontado por Rascaroli (2009), Corrigan (2015), é possível perceber a força que a voz *off* possui nesses filmes. Então, partindo deste ponto, para dar prosseguimento ao estudo proposto por esta dissertação, os filmes que compõem a trilogia serão apresentados e analisados à luz da especificidade da voz *off* presente em cada uma das histórias. Nestes filmes há presença de diversas formas de enunciação de textos em *off*, muitas em tom de entrevista, porém já seguindo o caminho trilhado por outros realizadores, como Eduardo Coutinho, em que nos são apresentadas em tom de conversa, uma conversa entre conhecidos que foi gravada²⁹.

²⁹ Eduardo Coutinho é um diretor que foi responsável por alterar bastante um certo cenário na produção de documentários. O realizador praticamente difundiu um tipo de filme estruturado em entrevistas como encontros, nos quais o conteúdo das falas não existia anteriormente e também não possuía qualquer compromisso com o futuro daquele presente que era apresentado.

2.6.1 Construção (2006)

Em *Construção*, primeiro filme da trilogia do luto, a estrutura sonora é rica, pois há diversas ambiências que fazem parte do universo de uma obra, inclusive conversas ao fundo. Porém, só há uma única voz mais clara durante a obra inteira (Figura 17): “Burlan - Se cês puderem juntar só mais um pouquinho, aí cabe todo mundo... igual um time de futebol mesmo”.

Figura 17 - Trabalhadores reunidos em *Construção* (2006)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Não há um narrador ou uma *persona* que conduza a linha narrativa da história, esta é contada por meio da montagem. O filme foi construído na ilha de montagem, enquanto o material que seria usado era selecionado pelo realizador, costurando a narrativa de um dia de trabalho. A sensação produzida é a de que entramos com os trabalhadores quando se inicia a jornada de trabalho e só vamos embora quando o turno é encerrado.

Figura 18 - Homens trabalhando em *Construção* (2006)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Somos apresentados a uma sequência de imagens do que, futuramente, serão os cômodos e a visão da cidade como se fosse uma janela. Começa o processo de construção, máquinas misturando concreto, polias rodando e ferramentas que cortam. Há repetição do martelar, do bater, do amassar, até ficar sem som e existir somente as vozes ao fundo. Os trabalhadores vão tendo maior destaque, aparecem suas mãos e seus corpos mais efetivamente. As cenas focam os seus trabalhos manuais, suas conversas, andaimes ficando vazios enquanto o som de construção vai esvaziando. Os trabalhadores parecem ser apresentados como se fizessem parte daquele maquinário e equipamentos. Assim como as vigas, martelos e pregos, os trabalhadores estão apenas realizando os seus trabalhos, de maneira invisível, como equipamentos sem rosto que erguem aqueles edifícios.

São mostrados diversos cartazes que compõem o espaço da obra, inclusive um aviso sobre punição, uma falta acarreta em perda de cesta básica. Avisos para os trabalhadores de que, um deslize que cometam, serão punidos. Isso traz uma sensação de que são máquinas que precisam realizar seus trabalhos somente. Até que o som cessa, são mostradas imagens de banheiro, botas, capacetes, mesas e sapatos. Há o foco nos rostos dos trabalhadores, sérios, reflexivos, rostos que encaram a câmera. Inicialmente, os rostos não olham diretamente, mas disfarçam.

Diferentemente dos outros dois filmes que compõem a trilogia, este filme não é essencialmente um filme ensaio. Ele, sem sombra de dúvidas, é um filme reflexivo,

mas está muito mais ligado ao cinema de observação, no qual, a partir de um olhar paciente para o mundo, é possível capturar as próprias contradições inerentes ao processo do cotidiano desses operários. Ele está mais ligado ao Cinema Direto, já exemplificado anteriormente, o que não é um problema, já que, no Cinema Direto, as cenas apresentadas são justamente mais para provocar do que para produzir respostas a quem assiste, como se o cineasta pedisse que o espectador assumisse um papel diante do que da importância do que é mostrado (NICHOLS, 2016, p.183).

O que vemos é o que estava lá. Há a sensação de que estamos olhando para a vida no momento em que ela está acontecendo, com as personagens interagindo entre si, como em uma cena em que os trabalhadores estão jogando cartas em seu horário de descanso e participamos daquele momento íntimo entre eles ou quando também quando são registrados os cochilos. A câmera registra esse momento enquanto as personagens parecem ignorar que ela estava lá, “um ato de observar os outros ocupando-se dos seus afazeres” (NICHOLS, 2016, p.183). É como na obra *Entreatos* (2004), realizada por João Moreira Salles, que acompanha a campanha do candidato à presidência Luís Inácio Lula da Silva, em 2002.

Figura 19 - Homens posando em *Construção* (2006)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Como já exposto, a narrativa da história se dá pelas imagens sendo apresentadas como um dia de trabalho, uma rotina cronológica de um construtor chegando ao local e seu dia. Por meio de momentos específicos somos apresentados

a determinados momentos, como os sons diminuindo, horário de descanso e um momento de humanização dos trabalhadores, dando rosto a eles. Os homens conversando e comendo, alguns trabalhadores varrendo, limpando o chão e voltando a apresentar imagens de água. Os trabalhadores reunidos, focando nos rostos e há uma primeira voz *off*, nítida e síncrona, o realizador pede para se juntarem e agradece. Ao final, uma cartela aparece com dedicatória ao pai, que tantas casas construiu.

Embora em *Construção* não haja a figura do realizador enquanto personagem em seu filme, há o outro como uma alteridade que remete ao domínio público, no caso o espaço da construção e seus trabalhadores, e a relação entre o eu-mundo acaba por se intensificar. Isso justificaria essa ausência de Burlan em seu primeiro filme, o que é alterado na sequência da trilogia, com a sua personificação se tornando maior. Por meio da montagem, a narrativa vai sendo conduzida e uma história contada, o filme é iniciado com o começo do dia e termina com o final do horário de trabalho. Esse formato de filme-sinfonia, que retroage lá em Dziga Vertov, em seu *Um homem com uma câmera* (1929); Walter Ruttmann, em sua obra *Berlim - Sinfonia da Metrópole* (1927); e Joris Ivens, em seu filme *Chuva* (1929), nunca deixou de ser um dos mais utilizados fios condutores de narrativa até os dias de hoje.

Os trabalhadores, peças-chave para que tudo ocorra, geralmente são invisibilizados. Passantes, ao olharem por fora, só enxergam o prédio sendo construído, aparentando que se constrói sozinho. Os construtores não costumam ser mostrados e, quando são, aparecem aos poucos, porém Burlan constrói um processo de humanização desses trabalhadores. A partir da filmagem das mãos, indo para seus braços, costas, corpo inteiro, o realizador apresenta os trabalhadores em seu ofício, dando rosto a eles e permitindo ao espectador que os conheça de alguma forma. Como quando eles passam a encarar a câmera, como um processo de amadurecimento das personagens, até que elas tomem para si aquele momento e olhem diretamente para a câmera, apropriando-se do gesto de serem registradas, não mais permitindo, mas com um movimento de encarar diretamente para aquela câmera que está em seu espaço.

Tirando esses homens da mesma categoria de maquinário e permitindo que sejam vistos pelo olhar do que acontece dentro de um prédio em construção. A partir do cotidiano, houve uma homenagem ao seu pai, de algo banal como um dia de trabalho, daquilo que restava para se lembrar dele. Como um movimento de dignificação de seu pai a partir de companheiros de trabalho, homens que

desempenham o mesmo papel que seu pai, que poderia ser qualquer um deles. Pedreiros, que geralmente são invisibilizados, mas são os mesmos que erguem os prédios e tantas outras construções.

Embora, assim como os filmes característicos do Cinema Direto, haja a invisibilidade da equipe de produção do filme, há um momento em que é possível ouvir uma voz que não faz parte daquele ambiente, como pontuado no início da seção. Esta não seria uma voz metacrítica, como postulado por Rascaroli (2009), pois ela não foi inserida posteriormente e não é fruto de uma ideia de reflexão, já que foi uma gravação síncrona que não foi desprezada na ilha de edição. Também não seria um pensar em voz alta de Corrigan (2015), mas faz parte do registro, sendo parte daquele momento.

Nesse momento, o uso da voz não era uma questão presente no filme, não havia uma voz para que gerasse uma reflexão, ela acontece pela montagem e narrativa que foi delineada. Todavia, a voz *off* é desenvolvida nos outros filmes que compõem a trilogia, como uma forma de amadurecimento do realizador para lidar com as questões duras que o cercam.

2.6.2 Mataram meu irmão (2013)

Esse filme começa a tela preta, com a ideia de ausência, a partir do que não aparece, apenas a voz em *off* preenche a tela e ocupa todos os espaços. Ele começa com uma ligação do realizador tentando localizar os ossos de seu irmão, assassinado no Capão Redondo, um bairro na periferia da cidade de São Paulo, para realizar o translado. Assim que a ligação termina, com o insucesso de seu desejo, o narrador começa a descrever como se sentiu em relação a notícia da morte de seu irmão (Figura 20). A partir deste momento até o final do relato, a reflexão se faz presente o tempo inteiro, a partir das divagações que o narrador tece enquanto descreve minuciosamente o que ocorreu, como se estivesse gravado em sua memória.

Narrador - Numa sexta-feira à noite que eu nunca mais esquecerei, dia 5 de outubro de 2001, estava em um restaurante jantando com uma namorada, quando recebo uma ligação de minha mãe. Ela estava aos prantos, muito nervosa, não conseguia falar direito. Pedi para ela se acalmar e tentar explicar o que estava acontecendo. Com muita dificuldade, ela balbuciou algumas palavras que me atormentam até hoje. Seu irmão foi assassinado a tiros no Capão Redondo.

Não esqueço da última vez que olhei para o rosto de meu irmão. Era sexta-feira à tarde, eu tinha decidido faltar ao trabalho, eu estava terminando um

livro, “Demian”, de Hermman Hesse, e ao mesmo tempo a tv estava ligada. Passava um filme bobo chamado “Um dia especial”. Na noite anterior, quando cheguei do trabalho, encontrei meu irmão e um amigo dele chamado carioca. Estavam fumando crack em casa. Eu não tinha a mínima ideia que meu irmão fumava pedra. A visão me abalou muito. Por isso, decidi não trabalhar no dia seguinte. Me lembro nitidamente de suas últimas palavras e o olhar que ele me lançou. Tive o desejo de convidá-lo para ir ao cinema e comer comigo, mas não o fiz. Antes de sair, ele ia fechar a porta, mas ele voltou, me olhou e me pediu desculpas por tudo, virou de costas, fechou a porta e saiu. Convivo até hoje com a ideia de que poderia ter evitado a sua morte. Me lembro desse dia e me recordo de uma passagem de um livro: “Não creio ser um homem que saiba, tenho sido sempre o homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros, começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim”. Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas. Sabe a insensatez e a confusão? A loucura e o sonho? Como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmos...

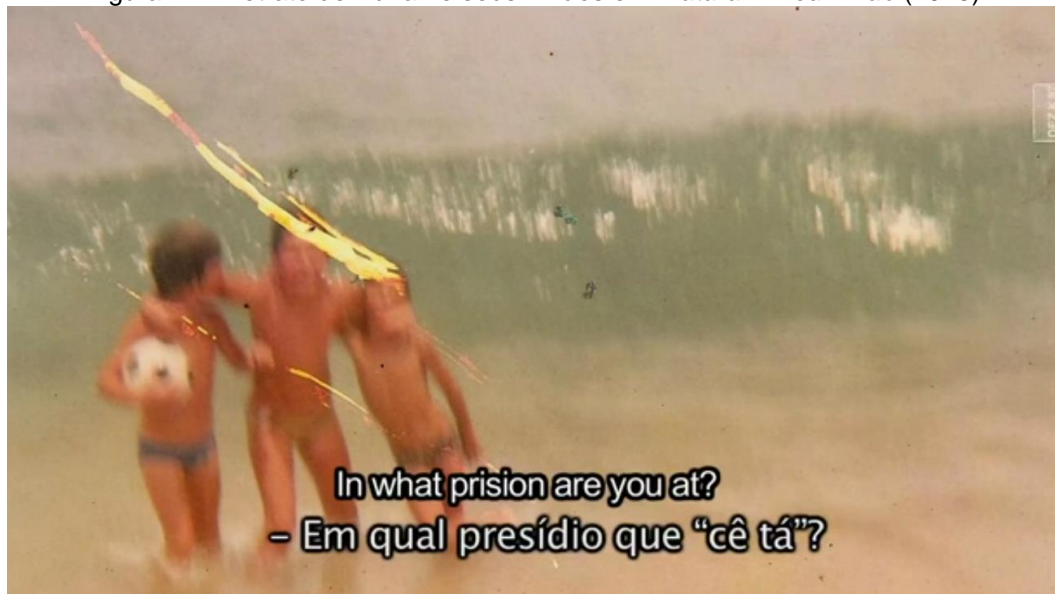
Figura 20 - Carro no túnel em *Mataram meu irmão* (2013)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

A imagem em movimento que aparece, o carro andando pelas ruas da cidade, não está ilustrando o que está sendo falado pelo narrador. Esse é o segundo trecho em *off* que é inserido no segundo filme, voz *off* esta que, da mesma maneira como é feito em *Elegia*, funciona como uma carta na qual o narrador relata como foi o último encontro com seu irmão antes que este fosse morto. A carta-relato não é endereçada a ninguém em específico, funciona mais como um relato de como foi o último encontro entre os dois, uma espécie de diário. Por meio dele somos apresentados a toda reflexão que o narrador realiza ao lembrar esse dia, como isso ainda ecoa dentro dele, fazendo-o questionar e repensar a maneira com que agiu. Uma voz que provoca a reflexão necessária para que o filme aconteça.

Figura 21 - Retrato de Burlan e seus irmãos em *Mataram meu irmão* (2013)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor

A outra voz *off* que foi inserida posteriormente se trata de uma conversa com um dos irmãos do realizador, que naquele momento se encontrava preso na Penitenciária Central de Cuiabá. Testemunhamos uma conversa entre irmãos com o objetivo de falar sobre o Rafael, irmão assassinado. Enquanto a fala acontece, uma única imagem aparece em tela (Figura 21): uma foto de três crianças no mar, uma fotografia borrada, onde não é possível identificar rostos. Enquanto a memória é reconstruída, somos apresentados a uma relação afetuosa entre os irmãos, costurada pela única imagem e pela fala. Por meio da imagem em questão, o espectador tem acesso a uma imagem diferente da que a conversa proporciona, uma imagem para além de um irmão encarcerado. Há a construção da memória entre os irmãos e uma relação fraterna exposta, por meio da conversa registrada em busca da imagem de Rafael, mas que fala sobre o cuidado e preocupação de um com o outro.

Outros momentos em que há falas que não são do realizador acontecem por meio das entrevistas e depoimentos de amigos e familiares que compõem a memória de Rafael no momento em que decidem participar do filme. São as falas que trabalham junto com o narrador para a construção do enredo. Essas diversas vozes se somam com a do realizador no processo de busca da figura do seu irmão, não apenas de busca, mas de (re)construção da imagem de Rafael Burlan. Como quando Kelly Burlan, sua irmã, é entrevistada e assume uma posição ativa na produção do filme. Durante a entrevista com sua irmã, a personagem Louro chega na casa dela e o realizador dá a Kelly uma pequena câmera digital. A partir desse momento, a

personagem assume um papel ativo comandando a cena, enquanto registra tudo, principalmente o realizador enquanto conversa com Louro, para convencê-lo a ser entrevistado.

Louro - O que cê quer que eu fale?

Kelly - Só que cê fale do Rafael um pouquinho...Lembrar da infância lá em São Paulo, o que ele fazia de certo, o que fazia de errado, de tudo. E lembrar dele aqui em Uberlândia. Lembra daquela época que ele esteve aqui em 2000?

Louro - Mas ele não tá fazendo esse documentário sobre drogas não, né?

Kelly - Não, é sobre tudo. Mas você vai falar sobre isso. Só o que cê lembra dele.

Burlan - Você pode falar o que você quiser. Agora você está dirigindo no meu lugar? (risadas).

Kelly - Dirigir é isso? Então é fácil. (risadas)

Esse momento, em que a Kelly fala com a câmera na mão, é um momento produtor de uma subjetividade parecida com as que Eduardo Coutinho fazia em seus filmes, como produtos do instante, sem compromissos com antes ou depois, seria o momento, em seu acontecimento pleno. Tanto que, após esse momento de Kelly comandando como seria feita a cena, sem que Burlan pedisse, não é exibida a entrevista com Louro, pois o acaso se fez presente e se tornou mais importante do que a própria entrevista.

As personagens presentes no filme compõem as instâncias narrativas de Almeida e Caixeta (2020), unindo-se ao narrador que busca reconstruir seu irmão para além da última imagem que possui dele. Essas personagens ajudam a construir um Rafael em diversos pontos da sua vida, começando por sua tia, que dá a primeira entrevista falando sobre o Rafael menino, como ele era. Depois há a irmã, que fala sobre o período em que viveram em São Paulo, a adolescência dos irmãos e a convivência familiar. Duas personagens falam abertamente sobre o que a vida de Rafael no crime, um primo e um amigo da família, que por meio da sua narrativa nos permite conhecer a vítima e seu envolvimento com os narcóticos, que o levaram ao crime diversas vezes. Por meio de fragmentos de histórias, sendo interrompidas, retomadas e não questionadas, as versões de Rafael surgem. Por fim, aparece a viúva e os órfãos, e por meio de lágrimas, suspiros e pausas apresentam um Rafael que não havia sido mostrado ainda, o pai de família e marido amoroso. O realizador, assim como Eduardo Coutinho fazia, deixa com que as personagens contem as histórias, sem interrupções. É a partir desses retalhos de memórias que as diversas vozes se somam ao do narrador, para construir quem foi Rafael Burlan.

2.6.3 Elegia de um crime (2018)

No início, assim como em *Construção e Mataram meu irmão*, o filme começa com uma tela preta, até ser exibida a cena de uma estrada, o carro indo em alguma direção e a voz em *off* é inserida.

Narrador: - Mãe, só consigo pensar que a sua fuga para um lugar seguro foi um breve alívio. Seguro uma foto sua, penso na vida dura que levou. Eu, que deveria lhe proteger, me tornei sua testemunha. Conheço o seu assassino, e essa consciência me dilacera. É duro perceber que existe um só destino e que não consigo mudar isso. Olho novamente a fotografia e me espanto. O seu rosto já começa a borrar, começo a esquecer. Durante o seu enterro, meu primeiro ímpeto foi filmar você no caixão, e isso me atormentou profundamente. Eu não conseguia chorar, só pensava que deveria filmar. Esse desejo é o que mais me perturba. Filmar pode ser violento. Um programa de tv te filmou na cena do crime, de uma forma inescrupulosa. Essa imagem me atormenta constantemente. Meu desejo é eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história, refazer os passos. Meu medo é esquecer o seu rosto. Começa aqui uma jornada em busca do seu passado, um mergulho em nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel.

Ocorre um *fade out* e, em uma cartela, o nome do filme surge: *Elegia de um crime* (Figura 22). Já na potente narração inicial é dito sobre o que a obra irá tratar, mas, para que ninguém chegasse desavisado, o próprio título já carrega a informação. No campo literário, uma Elegia é uma poesia de tom triste, caracterizada por um lamento, pranto e melancolia. Com isso, já em seu título tudo é exposto, somos atravessados por um relato, duro e cruel, pelas palavras do próprio narrador, sobre a morte de um ente querido, sua mãe.

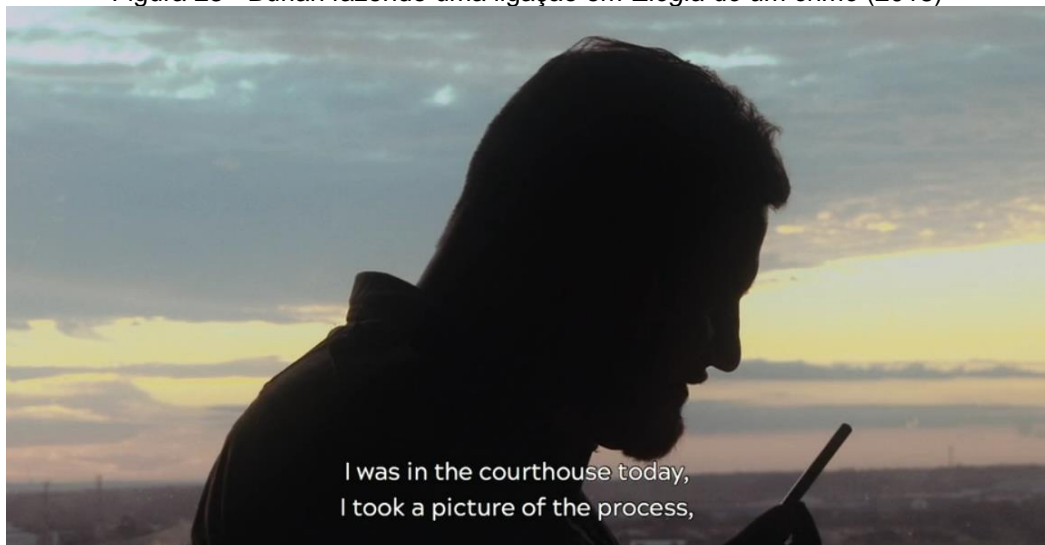
Figura 22 - Estrada de abertura em *Elegia de um crime* (2018))



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Surge uma cidade, ao entardecer, e novamente a voz em *off* do narrador é inserida, dessa vez não é uma carta endereçada a sua mãe, mas um alerta para as autoridades responsáveis, é a denúncia do paradeiro de um assassino. O assassino de sua mãe. O narrador se identifica, Cristiano Burlan da Silva (Figura 23), diz sua localização e fala sobre seu trabalho no momento em que a ligação está sendo feita: ele está realizando um documentário sobre a morte de sua mãe.

Figura 23 - Burlan fazendo uma ligação em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Apenas por este início, com 3 minutos e 30 segundos de duração, é possível perceber a diferença latente entre um documentário clássico, distanciando-se do modelo expositivo, de observação, do tipo de filme realizado pelo diretor, o subjetivo e a reflexividade estão emaranhados no filme, ele existe devido a potência pessoal do realizador em não esquecer. Memória, afeto e melancolia são, inicialmente, as linhas condutoras da obra em questão.

De acordo com Freud (2013), a Melancolia está, de alguma forma, relacionada a uma perda de um objeto amado da consciência, enquanto o luto está relacionado a uma perda em que nada existe de inconsciente. a Melancolia seria como a perda de um ideal, que no filme é o esvaimento da memória e imagem da mãe do realizador.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p.28)

Dessa maneira, o autor caracteriza a Melancolia como uma perda emocional. Memória, afeto e melancolia se entrelaçam na construção fílmica por partirem da personagem Isabel Burlan, a mãe do realizador. Memória por tudo o que a figura de sua mãe representa, que é recuperada ao longo do filme e por um desejo motivado pelo seu amor por ela para que a imagem dela, o que se sabe sobre ela, sem que seja sendo uma vítima de assassinato, seja dito.

Então, para que a Melancolia não seja aparente em pele, com manchas roxas explodindo por tudo o que foi guardado, ela encontra um modo de aparecer, mas dessa vez em vídeo. Não apenas como um quadro clínico, mas como uma emoção que aflora e que se recusa a ficar contida, precisa falar. É a partir desse descontentamento que a narrativa se constrói, com saudosismo do que foi possível, do que se foi, e melancólico pelo que se perdeu.

É por meio da voz *off* que é feito o diálogo entre o realizador, os múltiplos sujeitos que atravessam a obra e o telespectador. O uso da voz *off* que é presente nos dois últimos filmes diz bastante sobre o próprio amadurecimento do diretor em relação a maneira de lidar com a dor. A partir da ideia de voz *off* como narração sobreposta a uma imagem, que não necessariamente possui relação direta com o que está sendo exibido visualmente, neste filme há dois momentos específicos de uma narração reflexiva, exemplo da voz metacrítica de Rascaroli (2009), no qual a voz *off* utilizada é a do próprio realizador. O primeiro momento é o de abertura do filme, com a narração transcrita acima, na qual o narrador apresenta uma espécie de carta endereçada a sua mãe, relatando a experiência vivida no momento do enterro da mesma e o seu desejo inicial.

O segundo momento em que a Voz Metacrítica se faz presente é ao final do filme (Figura 24), quando o realizador vai ao túmulo de sua mãe e, dessa forma, faz uma confissão, que é inserida depois que a cena foi gravada, na ilha de edição. Antes desse momento, diversas vozes surgem ao longo da narrativa, em alguns momentos sem se mostrar quem fala, mas logo é mostrado. Nesse momento, pela construção da cena, somos apresentados ao que poderia ser o pensamento da personagem, ao dialogar com a mãe em silêncio, porém, que temos acesso também.

Narrador: Eu sempre penso em como poderia ter mudado o seu destino, em como poderia ter tirado você, meu pai, meus irmãos dessa violência, ou talvez isso só atrasasse nossas tragédias. Me sinto muitas vezes incapaz de proteger a minha família. Tenho certeza de que, se meu pai ou meus irmãos estivessem vivos, eles teriam vingado a sua morte, eles teriam feito justiça com as próprias mãos. Enquanto isso, eu só consigo realizar filmes, esse é o

meu ato criminoso, essa é a minha vingança. A sua morte define a minha vida.

Figura 24 - Burlan em frente à lápide de sua mãe em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Depois desse momento, Burlan sai de cena. Ocorre apenas o *fade out* até surgir uma gravação, um filme doméstico, a última que o realizador possui de sua mãe antes de seu assassinato: trata-se da imagem dela de relance, ao canto da imagem sem muita definição (Figura 25).

Figura 25 - Imagem borrada de Isabel Burlan em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Enquanto é exibido o último registro em que sua mãe aparece, um filme caseiro, o realizador intervém, novamente, e traz uma única fala: “O que me resta é a sua última imagem”.

São esses dois momentos que apresentam uma voz *off*, de fato, reflexiva, com vozes inseridas depois das gravações. Dois momentos em que há uma ressignificação das imagens que nos são apresentadas e é mostrado um jogo entre passado, presente e memória, com as quais o realizador lida com questões pessoais que serão compartilhadas com o público. Em tom de reflexão e tentativas de entendimento, o narrador nos apresenta o que está em sua mente, a partir de seu pensamento em voz alta (CORRIGAN, 2015), nós temos acesso ao seu íntimo. Porém, como pontuado por Corrigan (2015), feito uma seleção do que teríamos acesso, algo que pode ser observado pelo modo epistolar com que o narrador fala, aparentando ser uma carta endereçada a sua mãe.

Há outros momentos na obra em que a voz *off* aparece, porém sendo emprestada para outras personagens, como por meio de sua irmã Kelly Burlan, que apareceu no filme anterior. Esse uso de narrações por outras personagens é o que Almeida e Caixeta (2020) pontuam que parece funcionar como uma influência mútua entre as vozes e que estas se juntam ao narrador, ampliando a verossimilhança da narrativa. Para os autores, essas outras vozes se tornam instâncias narrativas que ajudam o narrador na construção do filme. Por meio do auxílio delas a história vai sendo construída.

Algumas personagens, como uma amiga e o cunhado de Isabel Burlan, a mãe do realizador, são apresentados pela voz. Inicialmente há a fala deles, caracterizando a mãe do realizador enquanto somos apresentados a imagens domésticas, fotos antigas de Isabel enquanto ela vai sendo descrita. As personagens só aparecem quando o relato segue para falar sobre o assassinato. O mesmo ocorre com um irmão de Isabel e alguns de seus filhos, porém não com Kelly Burlan, a única filha (Figura 26).

Figura 26 - Cristiano Burlan e sua irmã em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Kelly é uma personagem presente durante o filme inteiro, uma das que mais possui tempo de tela e fala. Além da voz dela ser trabalhada como das outras personagens, primeiro a narração do fato e depois ela aparecendo, em três momentos só temos acesso a voz *off* de Kelly, como é feita com a voz de Burlan. Dois desses momentos funcionam como processos reflexivos de fato, nos quais a personagem divaga e reflete sobre determinado ponto.

Burlan - O que você acha de eu estar fazendo esse filme?

Kelly - Eu gosto.

Burlan - Por que?

Kelly - Porque, de repente, esse filme também pode fazer com que algumas mulheres acorde pra vida, se tá enxergando que tá acontecendo uma coação, se o cara tá sendo agressivo, que elas saiam disso. Que também possa servir como alerta pra família, pra ajudarem suas mães, suas irmãs... Esses dias pra trás na escola, a gente entrou num debate e eu até discuti com um cara, um rapaz lá, e ele até me pediu desculpas depois, porque ele foi falar que tem mulher que gosta de apanhar. E eu quase bati nele. Eu falei: Gosta nada. Mulher nenhuma gosta de apanhar.

A personagem, depois de refletir sobre o que o filme poderia proporcionar, começa a contar um caso ocorrido em uma reunião escolar, com relação ao que acabou de dizer sobre violência doméstica, de modo que sirva de alerta para outras pessoas. Esse ponto vai de encontro ao que o realizador disse em uma entrevista para o livro *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade* (2020), na qual ele foi questionado sobre o motivo de falar sobre um assunto íntimo, como a morte de sua mãe e de seu irmão.

É... porque todos os filmes que eu faço, quanto mais pessoal for, eu lembro daquela frase do Tolstói: "Você quer falar pro mundo e falar da sua aldeia".

Se eu falo do assassinato do meu irmão eu não estou falando do assassinato do meu irmão. Parto do assassinato do meu irmão, para falar sobre muitos brasileiros que são assassinados nas periferias das cidades brasileiras. Quando eu falo do assassinato da minha mãe, eu estou falando sobre feminicídio, não só da minha mãe, mas de muitas mulheres que são assassinadas pelos pseudo-companheiros dela. (BURLAN, 2020, p.157)

Outros dois momentos em que a construção é feita da mesma forma é quando Kelly conta que havia sonhado, três dias antes, com o assassinato da mãe deles e nos relata como foi esse sonho.

Eu sonhei com o que aconteceu com a mãe, três dias antes, e contei pra ela. E ela sonhou também. Ela sonhou com uma pessoa apertando o pescoço dela, só que ela não viu o rosto. E eu, três dias antes, sonhei também. Com a cena que eu vi, da forma que eu vi, e aí eu fui e contei pra ela. Falei: Mãe, eu tive um sonho muito ruim essa noite, sonhei que eu chegava aqui, eu abria a essa porta, empurrava ela e voltava pra trás. E os vizinhos entravam e saíam, me olhavam, com rosto cheio de lágrimas, e não me falavam nada. Aí ela falou: Não, filha, é vida. Isso é vida. Aí eu falei: Então tá bom, mãe, graças a Deus, então que seja muita vida pra você. Eu fui embora e ele não tinha chegado ainda. Eu a abracei. A mãe não era muito de abraçar. Cê lembra que ela era pouco de ficar abraçando, beijando. A mãe era mais na dela. Nesse dia, a gente se abraçou. Então, assim, eu não acredito em acaso. Tava meio que, a gente precisava disso, eu e ela, naquele tempo meu e dela. E eu fiquei feliz demais de eu estar bem com ela. Sabem, assim, dela ter ido embora e eu estando bem com ela, estando amiga. Nós duas amigas, parceiras mesmo assim.

Enquanto ela fala e reflete sobre o conteúdo, imagens da rua, de casa, da casa da mãe deles nos são apresentadas. É apenas em momentos em que há uma reflexão que somente entra a voz *off* e as personagens não aparecem, reforçando a construção plural de narrador proposta por Almeida e Caixeta (2020). Outro exemplo dessa mesma construção é com um dos irmãos do realizador, que narra sobre como era a vida na prisão e faz uma reflexão acerca desse momento.

Às vezes uma coisinha mínima é um motivo de uma guerra grande...sabe? É difícil. É uma convivência muito difícil. Você vê pessoas batendo, outras pessoas... né...Passei duas rebelião dentro da penitenciária. Horrível. Coisa feia. Da primeira rebelião morreu dezessete, foram dezessete mortes...Foi a chacina lá na penitenciária central do estado lá em Cuiabá. Eu vi mais ou menos uns sete morrendo. Cada um da forma mais feia que a outra. É difícil. A rebelião de 2005 aqui em Uberlândia também passei, morreu quatro. Foi homem jogado até de cima do telhado. Coisa feia. Então só quem passou... porque quem tá lá fora não vê o que acontece dentro. Quem tá do lado de fora que tá vendo toda aquela movimentação, aquela bagunça lá dentro, não sabe o que acontece lá dentro, aonde câmeras, as pessoas não vê. É preso matando, sabe, degolando, tirando cabeça. Eu vi isso. Essa cena é uma cena que eu tenho na memória. Não me contaram, eu vi, com meus olhos.

É possível perceber um *modus operandi* nessa obra, pois, nos exemplos trazidos das outras vozes em *off* que compõem o narrador, elas surgem em momentos íntimos, em que o que se passa dentro de cada personagem é posto para fora. Depois

desses momentos, as personagens podem aparecer ou não em cena, mas, quando aparecem, o assunto já foi para um rumo um pouco diferente do que estava sendo falado, ou seja, enquanto as vozes estão *Pensando em Voz Alta*. Só temos acesso a elas ao ouvirmos seus pensamentos e devaneios. Quando as personagens “voltam a si”, elas nos são mostradas

3 A NARRATIVA COMO CONDUTORA DO ENREDO

O Narrador já foi bastante estudado no campo da Literatura, com diversos trabalhos que versam sobre seu papel nos romances autobiográficos, como em Klinger (2007), que realizou um estudo em três romances que, embora apresentem diferenças, são classificados como autoficções. Eles apresentam dois elementos que definem aspectos narrativos contemporâneos: uma forte presença da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado.

Ao observar isso, notam-se as semelhanças entre o filme ensaio e os livros de autoficção, principalmente em filmes que apresentam uma narrativa autobiográfica.

3.1 O Narrador que se esvai

Em seu texto sobre o narrador, Walter Benjamin (1996, p.198) relata que “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Além disso, ele ressalta que o narrador é também um homem que sabe dar conselhos, mas que, hoje em dia, soa como algo que parece já antiquado, pois, segundo Benjamin (1996), o narrador (o da tradição oral) não está mais presente entre nós. Isso se dá porque as ações de experiência, da experimentação, não estão mais em alta e já estamos privados da troca delas, que são efeitos/sintomas da (re)(in)evolução da sociedade.

No período moderno, com o surgimento do romance, temos o primeiro indício dessa evolução que culminaria na morte da narrativa, já que ambos possuem uma tradição diferente. Enquanto as narrativas orais provêm do saber proporcionado pelo distanciamento, já que é um saber transmitido de pessoa para pessoa, o romance tem como matéria o isolamento do narrador – o sujeito é isolado, introspectivo.

O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (BENJAMIN, 1996, Edição do Kindle)

Com a consolidação da sociedade burguesa, outra forma de comunicação informacional ganhou força. Ela difere bastante do saber que era trazido pelo narrador.

Ele vinha de longe e tinha como autoridade a experiência narrada. Embora pudesse ter vivido ou não os fatos, sua voz era válida. A informação, por sua vez, precisa de uma verificação imediata. Ela só tem valor no momento em que é nova e a partir dela não é possível continuar a despertar reflexões, como é o caso da narrativa. Estes dois fatores contribuem para o desaparecimento do narrador.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos. (BENJAMIN, 1996, e-book)

Um dos fatores que também é possível apontar como definidor para tal mudança foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), na qual o modo de se combater foi modificado e houve a primeira guerra de trincheiras. Ou seja, os soldados não se viam mais para lutar frente a frente no campo de batalha, não havia mais a troca entre eles, o que leva Benjamin (1996) a elaborar seu conceito sobre o narrador e que, para ele, o narrar estava em vias de extinção, pois ao voltarem dos campos de batalha, os soldados careciam de experiências, que eram a partir dessas que o narrar poderia acontecer. Sem essa troca, o narrador como primordial acabava conhecendo o seu fim.

As pessoas não têm mais experiências³⁰ para serem trocadas, não sabem narrar, intercambiar o que foi vivenciado, o que está cada vez mais escasso, por causa do desenvolvimento do mundo. Com a guerra de trincheiras, as pessoas não morrem mais em casa, no momento da morte, para contar as suas experiências. Começa a existir uma oposição entre Narrativa e informação. Com ela, nós temos acesso ao que aconteceu, porém sem ser uma troca de vivências.

Benjamin aproxima a figura do Narrador da do Artesão, que acabou por ser substituído pelo operário, que realiza um trabalho mecânico, que exigia atenção nos limites da alienação do sujeito e dificultava ainda mais a possibilidade de troca de experiências. Para o autor, a narrativa possui as marcas do narrador, pois é a partir das experiências, por meio da rememoração, que cada um conta de sua própria forma. Então, a narrativa reúne um tripé verbal, baseado na ação: Olhar, Sentir e Descrever.

³⁰ Não é que as pessoas não possuam mais experiências, mas o que não conseguem fazer é dar conta das experiências de forma a amarrar uma história, seja porque elas são cada vez mais surreais ou porque elas acontecem mais rapidamente e não dá tempo para elaborar a experiência em um formato de narrativa.

Os primeiros verbos estão alinhados com as trocas de experiência, enquanto que o último está cada vez mais vazio, como um reflexo das duas primeiras.

Jeanne Marie Gagnebin (2014), professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e estudiosa da obra de Walter Benjamin, a autora tece uma consideração acerca da palavra alemã utilizada por Benjamin: *Erzähler*, que foi traduzida como “Narrador”. Gagnebin (2014) mostra que a palavra alemã remete, na verdade, ao verbo *erzählen*, narrar, contar em geral, e não somente a uma noção do narrador como uma voz narrativa presente. Deve-se mais ao ato de narrar do que quem está narrando. A autora retoma o ensaio do autor sobre o Narrador e pontua que Benjamin esboça uma certa tipologia da memória e da narração, após de constatar que, depois da Grande Guerra, e aprofundada pela 2ª Guerra Mundial, os soldados que retornavam não eram capazes de lembrar nem contar o que havia sido experienciado. A autora relembra que essa visão de Benjamin vai ao encontro a de Freud, quando este observou soldados *traumatizados* que retornaram da Guerra e eram incapazes de pôr suas lembranças em uma ordem.

Dessa maneira, continua a autora, há a necessidade de inventar outras formas de narração e de memória, “capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar” (GAGNEBIN, 2014, p. 221). Gagnebin (2014) ainda ressalta que os exemplos trabalhos por Benjamin em seu texto fazem referência não a um gênero literário escrito, mas à narração oral, que é composta por diversas formas de contar histórias, ou seja, de uma relação entre quem ouve e quem conta. Dessa maneira, Benjamin define a narração a partir da oralidade para a transmissão.

Segundo a autora, se a dimensão antropológica da narração, ou seja, a necessidade de narrar, ainda existe na contemporaneidade, a realização da mesma se torna bastante complexa e difícil. Há uma busca, por parte de Benjamin, por novas formas de narrar a partir do que sobrou após os fins da narrativa tradicional.

Dessa maneira, há uma aproximação entre o que a autora pontua com a hipótese levantada por este trabalho, de que o narrador do filme ensaio se aproxima do Narrador de Benjamin. Hipótese esta que pode ser também fundamentada por Rebello (2012) na seção em que a pesquisadora discute se o ensaísta seria uma espécie atualizada no século XX do narrador do filósofo alemão. Rebello (2012) contextualiza quem seria o narrador trabalhado por Benjamin, uma junção entre um camponês e um artesão, os que sabem narrar de fato, um cruzamento entre quem

está dentro de um espaço e quem vem de fora. A autora pontua que, seguindo essa linha, o narrador seria, acima de tudo, um bom ouvinte, possui excelente memória e está sempre disposto a ouvir uma boa história. Para ela, o que o torna um exímio contador de “causos” é uma capacidade de se deixar envolver com tudo o que lhe atravessa e de se sujeitar à transformação que esse processo causa em si. Dessa maneira, nas palavras da autora:

O narrador é, então, alguém que se deixa atravessar por uma história alheia, metaboliza o que escuta a partir de sua própria vivência, e sai transformado do processo, criando a partir dele uma nova história. (REBELLO, 2012, p.110)

Rebello (2012) expõe que, a partir da morte anunciada de um, é possível observar o nascimento de uma outra figura, o ensaísta. A autora retoma a capacidade que o narrador possui de agregar elementos distintos à narrativa, necessitando sempre de mais conhecimento para aumentar suas histórias e transformá-las, porém, há apenas um fato que ele não consegue fazer, que seria um olhar distanciado a partir de um espaço que existe entre ele e o que chega ao seu conhecimento. Para a autora, seria neste local que entraria o ensaísta. Pois, como Benjamin (1996) caracterizava:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. (BENJAMIN, 1996, Edição do Kindle)

A pesquisadora retoma uma figura apontada por Benjamin, o cronista, que seria alguém que se limitaria a observar e comentar sobre o que vê, estabelecendo uma interpretação a partir do contexto em que está inserido. Partindo de Adorno (2003), a autora traz à tona a procura pelo filósofo alemão de uma figura que fosse capaz de não somente observar os acontecimentos e relatar, como o cronista, mas que também fosse atravessado por eles e, a partir disso, deixasse emergir o seu relato, “alguém que não esperava as histórias lhe chegarem, mas ia coletando-as à medida que elas o iam encontrando” (REBELLO, 2012, p.112). Partindo dessa análise, a figura do ensaísta se apresenta como possibilidade desse novo narrador devido ao processo em que está inserido para que produza a sua obra, de ser sempre uma produção que possui mais perguntas do que respostas e que surge enquanto a vida acontece. Para Rebello (2012), o ensaísta seria o herdeiro e ocuparia o lugar deixado pelo narrador morto de Benjamin, pois:

Os ensaístas também são habilidosos em subir e descer na escada de sua experiência, mas diferente dos narradores, de cada um dos diferentes

degraus, eles conseguem enxergar as histórias que acontecem ao longe. E aquilo que eles chamam de experiência está menos relacionado a uma montagem vertical de subir e descer a escada, que a uma montagem horizontal, que se produz na medida da distância entre ele e todo o resto do mundo. (REBELLO, 2012, p.112)

Partindo da autora, o ensaísta seria o narrador do século XX, quem realiza o papel que Benjamin aponta que era feito pelo seu narrador primordial. Não é que o narrador tenha sido ressuscitado, porém há um encontro entre os papéis desempenhados por eles.

Então, voltando à discussão sobre os filmes e retomando essa ideia do ensaísta-narrador para falar de Burlan, é possível apontar que, por meio de sua voz, o realizador nos expõe a história, mas a partir do que foi vivido por ele. Temos acesso a história de seu irmão e sua mãe, no caso da trilogia do luto, a partir do que o realizador percebe, a história chega ao espectador por meio do atravessamento. Enquanto ensaísta, ele nos narra, desempenhando, assim, um papel próximo ao do narrador benjaminiano.

3.2 Autobiografia no audiovisual

No livro intitulado *First person Jewish*, Alisa Lebow, realizadora e professora da *University of Sussex*, traçou um estudo acerca das obras documentais de realizadores judeus em primeira pessoa. Inicialmente, a autora desenvolve uma espécie de conceituação do documentário em primeira pessoa e pontua que este envolve uma série de práticas, técnicas e temporalidades. Segundo a autora, elas tratam da possibilidade de documentar um momento ou um evento na vida do cineasta, podendo ser um diário de pensamentos e emoções, que pode ser enquadrado tanto no presente quanto no passado.

A pesquisadora aponta que alguns dos documentários em primeira pessoa acabam por se encaixar em um modelo autobiográfico mais comum, por meio de uma narrativa cronológica da história do narrador. Já outros utilizam uma abordagem que a autora aproxima de Walter Benjamin, por se apoiar em uma junção de fragmentos de memórias e vivências, trazendo a impressão de que os eventos estão se desdobrando diante da câmera, e exatamente por causa dela.

Lebow (2008) também pontua que, embora existam essas diversidades, há duas características que separam os documentários em primeira pessoa dos outros, que são: *subjetividade e relacionalidade*³¹.

Todos tais documentários, com seu endereço em primeira pessoa, sinalizam uma subjetividade que foi uma vez, não muito tempo atrás, ativamente suprimida em documentários E, com a exceção discutível de alguns trabalhos de diário em vídeo, esses trabalhos em primeira pessoa também compartilham um aspecto de relacionalidade, envolvendo muitos outros no projeto de construção do eu na tela. Cinema, autobiografia ou não, geralmente não é uma busca solitária. Com exceção de alguns diários em vídeo, os filmes deste estudo não são feitos por um único indivíduo sentado sozinho em uma sala. (LEBOW, 2008, p.XI - Tradução nossa)

Para a autora, esses filmes seriam marcados pelas relações interpessoais que acontecem para a realização de cada um, pois, diferente de uma autobiografia escrita, o realizador não está sozinho o tempo inteiro para produção da obra. Ele conta com uma equipe para auxiliá-lo e esse atravessamento interpessoal produz marcas nos filmes de primeira pessoa.

Lebow (2008), aprofundando a noção de relacionalidade, indica que os realizadores de filmes autobiográficos costumam colocar seus familiares nesse projeto participativo, que chama de autorrepresentação fílmica, em que há uma relação muito pessoal entre o realizador e o sujeito. A autora define que estes filmes estão em primeira pessoa, porém que não é a primeira pessoa do singular, pois ele necessita de outros para que se possa construir o Eu que é desejado. Em suas palavras:

O filme em primeira pessoa meramente literaliza e torna aparente o fato de que a auto-narração— para não mencionar autobiografia — nunca é propriedade exclusiva do eu falante. Isto pertence propriamente a coletividades maiores, sem as quais a criadora seria irreconhecível para si mesma e efetivamente não teria história para contar. Este estudo enfatiza ainda mais a relacionalidade do sujeito autobiográfico ao reconhecer suas imbricações culturais. (LEBOW, 2008, p.xii - Tradução nossa)

Lebow (2008) aponta que a subjetividade do cineasta está sendo retomada dentro do documentário e que, para a autora, é um movimento que vem romper a ideia de objetividade que domina o documentário há tanto tempo, mas que também se apresenta como um desafio para conceituar as estruturas dentro do campo documental.

A autora pontua que o desenvolvimento dos documentários pessoais se deu como forma apenas nos últimos 40 anos, e que estes vêm de encontro aos filmes

³¹ O termo original utilizado pela autora foi *relationality*, optou-se por traduzir o conceito e nomear como relacionalidade.

narrados com uma terceira pessoa onisciente e autoritária. Lebow, novamente, vai ao encontro a outros estudiosos que apontaram uma relação entre o desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram aparatos mais leves e gravação de som e imagem síncronos – como Catalá (2014) e outros –, além da intenção de ir contra o modelo observacional que era tido como espécie de norma do documentário, como no Cinema Direto norte-americano. Todavia, relembra a autora, já havia evidências dessa exploração anteriormente, como em *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, no qual, embora o realizador não se coloque diretamente retratado no filme, há seu irmão Mikhail e sua esposa Elizaveta aparecendo na obra em questão (Figura 27).

Figura 27 - Elizaveta Svilova trabalhando na montagem do filme em *Um homem com uma câmera* (1929)



Fonte: Youtube³², 2022.

Para Lebow (2008), havia uma estratégia de auto-reflexividade combinada com um senso de interesse pessoal, que era seguida por Jean Rouch e por Chris Marker na década de 1960. Elas foram seguidas por outros cineastas etnógrafos, que acabavam por revelar posicionamentos do realizador com o seu objeto de estudo.

A autora, sem citar diretamente os filmes ensaio, segue na mesma direção de estudiosos do ensaio apresentados no capítulo anterior. Ela aponta para o surgimento de filmes em primeira pessoa a partir da década de 1970, com um aumento considerável durante as décadas de 1980 e 1990, sem apresentar qualquer sinal de

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjss0L-1r4Y>
Acesso: 26 nov. 2022.

que perderá a força. Para ela, essas produções seriam exemplos de impulsos autoetnográficos, nos quais a cultura é explorada por meio das representações de um Eu.

O conceito de representação de um Eu foi trabalhado também pelo sociólogo e psicanalista norte-americano Erving Goffman (1922 - 1982), em seu livro *A representação do Eu na vida cotidiana*, estabeleceu um estudo para compreender como as pessoas se comportam durante interações sociais. Para isso, Goffman partiu da linguagem teatral para falar sobre representação de si mesmo. De acordo com o autor, todos os seres humanos são atores e, dessa maneira, desempenham personagens que dependem do local no qual estão naquele momento. Para Goffman, há ferramentas que fazem com que as representações se tornem críveis e se insiram naquele universo, como a *idealização*. Esta ferramenta consiste em tentar incorporar valores que são reconhecidos naquela sociedade, para que possa fazer uma representação de si mesmo, criando um papel para aquele momento.

Todavia, há uma diferença entre um ator de ofício e as encenações do cotidiano, pois um ator já sabe de antemão o que deverá falar e fazer, segue o roteiro que foi estabelecido. Diferentemente da situação do cotidiano, na qual a pessoa “faz exclusivamente em razão do efeito que provavelmente venha a ter”. (GOFFMAN, 2004, p.73). A representação é baseada no que a pessoa conhece do ambiente e realizada de acordo com o efeito que espera alcançar.

Há uma relação entre a representação do Eu e a autoetnografia. Este termo foi cunhado para fazer oposição à etnografia, para deixar claro que agora o outro, que sempre foi representado pela visão do homem branco cis-heterossexual, será representado por ele próprio. Lebow cita Catherine Russell (1999) e seu estudo acerca da autoetnografia, em seu livro *Experimental Ethnography - The work of film in the age of video* para fazer a sua descrição do que seria a autoetnografia para a autora.

Russell (1999) inicia seu estudo sobre a autoetnografia partido das noções de autobiografia e da etnografia. Enquanto gêneros, estes compartilham um “compromisso com o real” (aspas da autora). Para a autora, a autobiografia é uma técnica de autorrepresentação que não possui uma forma fixa e se apresenta em um fluxo constante de alterações. Sendo assim, a autoetnografia se apresenta como uma espécie de “arte da memória”, servindo de proteção contra tendências homogeneizadoras da indústria cultural. Russell (1999) aponta que essa forma de

representação ganhou espaço e força e passou a ser conhecida como uma nova autobiografia. Para a autora,

a autobiografia torna-se etnográfica no ponto em que o cineasta ou videomaker entende que sua história pessoal está implicada em formações sociais e processos históricos mais amplos. Identidade não é mais um Eu transcendental ou essencial que se revela, mas uma “encenação da subjetividade” - uma representação do Eu como uma performance. (RUSSELL, 1999, p.276 - Tradução nossa)

A autora retoma Renov (2004) e sua leitura sobre um impulso ensaístico em filmes e vídeos contemporâneos, aproximando-se da ideia dos filmes ensaio, mas encarando, assim como Renov (2004), como apenas um impulso dentro da seara desse tipo de produção audiovisual. Todavia, Russell (1999) pontua que pensar a partir do ensaio é uma boa solução por incorporar esse Eu em comentários acerca do mundo, que não fazem comentários totalizantes e científicos, que “alega, mas é incerto, experimental e especulativo” (RUSSELL, 1999, p.277 - Tradução nossa). Para melhor compreender essas produções, a autora estabelece uma relação e pontos que observa que fazem parte dessas produções, elencando três níveis que se encontram:

Uma característica comum da autoetnografia é a locução em primeira pessoa, que é intencional e inequivocamente subjetiva. Isto é, porém, apenas um dos três níveis em que um cineasta ou videomaker pode se inscrever, sendo os outros dois na origem do olhar e como imagem corporal. As múltiplas permutações possíveis dessas três "vozes" - locutor, vidente e visto - são o que gera a riqueza e a diversidade do cinema autobiográfico. Além das possibilidades discursivas dessas três vozes, há outra forma de identidade, que é a do cineasta de vanguarda como colagista e montador. (RUSSELL, 1999, p.277 - Tradução nossa)

Dessa maneira, haveria três maneiras de se construir uma obra audiovisual autoetnográfica, partindo da voz *off* em primeira pessoa, sendo o principal ponto, e os outros seriam as outras formas com que o realizador se insere nas obras, seja com sua imagem visual ou no olhar utilizado. Mas não deixa de lado o papel do realizador enquanto montador, na ilha de edição, construindo o que será utilizado em sua produção, fazendo com que, a partir disso, haja a possibilidade de diversos filmes emergirem. Trata-se de uma subjetividade pautada em um olhar e o corpo filmado. Segundo a autora, a partir dessa construção dos três pontos, os narradores dessas produções autoetnográficas chegam a um grau raro de intimidade com os espectadores, abordados por um nível emocional, e que, embora esse Eu seja uma ficção, a possibilidade dessa estrutura Eu-Tu traz em si um discurso de veracidade que é baseado na subjetividade.

Russell (1999) traz como exemplos de autoetnografias prototípicas a produção de Jonas Mekas (1922 - 2019), realizador responsável por filmes em formato de diários, ou seja, filmagens feitas durante um determinado tempo e depois edição e montagem dessas imagens em um filme. Mekas também foi explorado por Renov (2004). Para a autora:

Jonas Mekas joga a estrutura fundamentalmente alegórica da autoetnografia, transformando todas as imagens em memórias, vestígios de experiência, sinais do passado a serem resgatados em forma cinematográfica. Por ironia, cada um dos outros cineastas é capaz de se inscrever no futuro como outro momento no tempo, e entender a ficção do passado como uma "inocência cósmica". Esses cineastas passam a entender como eles próprios podem existir em "um mundo de aparências", recorrendo a suas identidades como cineastas para voltar a uma realidade material que precede as imagens, um domínio de agência e história. (RUSSELL, 1999, p.312 - Tradução nossa)

Para começar a explorar a obra de Mekas, o autor retoma o conceito de ensaio, a partir dos volumes *Ensaio* de Michel de Montaigne, como exposto no capítulo anterior, perpassando estudos mais contemporâneos, como de Adorno. Renov (2004) pontua que o ensaio ainda resiste a uma classificação fixa e confunde as leis do gênero e classificação, já que “em sua heterogeneidade e inesgotabilidade (...) a obra ensaística carrega consigo uma lógica que nega as verdades da composição retórica e do sistema, na verdade, do domínio em si” (RENOV, 2004, p. 70 - Tradução nossa).

Figura 28 - Homem na praia filmando em *Lost, lost, lost* (1976)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Nesse sentido, o autor, eleva o realizador de *Lost, lost, lost* (1976) (Figura 28), a categoria de ensaísta, compartilhando com Michel de Montaigne dois registros de interrogação, que seriam a da subjetividade e do mundo. Para o autor, o caráter reflexivo do filme, sua análise de si e dos acontecimentos, acaba por nos remeter ao domínio do ensaio. E que, embora os documentários tenham um interesse em alguma parte exterior do mundo, o ensaísta é atraído para dentro na mesma proporção. Renov (2004) explica que esse olhar para dentro justifica um caráter fragmentário e digressivo que o ensaísta possui.

3.3 Autorretratos e Retratos autobiográficos

Raymond Bellour (1997), no livro *Entre-Imagens*, apresenta um capítulo intitulado “Autorretratos”, no qual expõe a problemática que foi levantada por alguns pesquisadores sobre o uso do termo Autobiografia no campo audiovisual. O autor mostra que o lugar que permite enquadrar diversos cineastas, como Jonas Mekas, Chris Marker, Chantal Akerman, entre outros, é a partir da literatura, a partir da escrita em que há o resultado da exposição do íntimo, o privado. Bellour, desenvolvendo a sua ideia, aponta para certa dificuldade que a palavra Autobiografia apresenta no campo literário, o que torna mais complexo quando se desloca do campo da Literatura para o Cinema e há o questionamento se é legítima essa transposição. O crítico de cinema e escritor francês recupera Elisabeth Bruss, poeta estadunidense, que pontuava motivos que faziam com que o cinema transgredisse a noção de autobiografia, ou seja, que para ela não haveria forma de transpor para essa outra Arte. Bellour (1997), para contrapor os argumentos de Elisabeth Bruss, traz Philippe Lejeune, já citado em capítulo anterior, para mostrar que a poeta acabou subestimando o cinema e suas diversas estratégias, como o uso da voz *off*, que permite recuperar parte dos benefícios da linguagem, e o uso de imagens de arquivo, para evocar, de alguma maneira, o seu passado.

Dessa maneira, pensando o lugar dessas produções, Bellour (1997) toma por empréstimo a ideia de *autorretratos*, trabalhada por Michel Beaujor³³, para estabelecer a diferença entre essas produções e autobiografias. Para ele, em primeiro lugar, os

³³ O livro do qual Bellour parte é *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (1980)

autorretratos se destacam devido a uma ausência de sequência narrativa, não havendo uma linearidade cronológica de fato. Segundo o autor, nesses filmes a narrativa estaria subordinada a um “desdobramento lógico que se mantém graças a uma organização (...) dispostos de acordo com uma série de rubricas que poderíamos designar como 'temáticas'" (BELLOUR, 1997, p.331). Para o autor, o autorretratista parte de questionamentos sobre o que falta em Si mesmo, em que ele diz que não narrará o que fez, mas sim dirá quem ele.

Significativo aporte em torno do autobiográfico no audiovisual, em diálogo com Bellour (1997) vem do cinegrafista americano Jim Lane, em seu livro *The autobiographical documentary in America* (2002). Jim Lane estabelece um estudo para compreender o cinema autobiográfico realizado nos Estados Unidos e entende que a subjetividade presente nesses filmes emerge de uma crise pessoal existente e que o sujeito autobiográfico que surge nessas produções está em constante processo de modelação e remodelação, onde a feitura desses filmes também faz parte desse processo de formação. O autor aponta que a crise pessoal na qual o sujeito autobiográfico está inserido pode se transformar em uma tentativa de resolução do problema ou servir para completar o filme e deixar a resolução mais aberta. Essa crise funciona como espécie de gatilho para que o filme possa ocorrer.

Lane (2002) parte de Filmes Diários para iniciar sua análise, começando pelo filme *Diários* (1980) de Ed Pincus (1938 - 2013). Para contextualizar, o autor comenta que este filme surgiu como uma resposta aos filmes do Cinema Direto norte-americano e que, ao empreender seu projeto de registrar cinco anos de sua família, enxergou o documentário como “como um processo no qual as pessoas filmadas e o cineasta poderiam ser revelados em relação uns aos outros e ao seu mundo” (LANE, 2002, p.51 - Tradução nossa).

Seria uma experiência de registro do momento enquanto o mesmo acontecia, seria a vida acontecendo diante da câmera. Para o cineasta, a autobiografia utilizada no cinema possuía uma importante contribuição para o gênero autobiográfico, pois, como o cineasta escreveu, “as filmagens podem ser feitas no presente, e precisam não ser uma reconstrução do passado como tem sido no filme teatral e na autobiografia escrita” (PINCUS, 1978, p.25 *apud* LANE, 2002, p.53). Seria o registro cronológico do que estava a sua frente, com a ferramenta das novas câmeras e o som síncrono. Trata-se um questionamento da abordagem que os documentários realizavam até aquele momento, mesmo que, na edição dos filmes fossem inseridas

vozes em *off* que contribuíssem para a construção daquela história. Seriam, dessa maneira, como os realizadores autobiográficos constroem o sentido das suas narrativas. De acordo com Lane (2002):

As narrativas cronológicas desses documentários refletem escolhas específicas feitas em resposta a questões como “Como o documentarista organiza o material filmado?” ou “Como o documentarista organiza esse material para que represente e interprete eventos pessoais?” As escolhas de pós-produção, como a inclusão de *voice-over* e intertítulos, bem como estruturas narrativas impostas, marcam um impulso para representar eventos históricos que consistentemente são interpretados por um quadro discursivo autobiográfico que fala a partir de seu próprio momento histórico contextualizado. (LANE, 2002, p. 50 - Tradução nossa)

Depois de sua compreensão acerca dos filmes diários, Lane chega no que classifica como Retratos Autobiográficos, para ele, esses filmes estabelecem uma espécie de virada no documentário autobiográfico. Esses tipos de filme se diferem dos filmes de diários devido a alguns fatores, como o fato de filmes de diários seguirem uma narração cronológica para apresentar os eventos da vida dos realizadores, como exposto acima. Já os retratos autobiográficos renunciam a esse arranjo diacrônico e possuem esse ponto como o principal.

Lane, ele mesmo um dos pioneiros a se aventurar no filme documentário autobiográfico, pontua que os retratos não dependem desse registro consistente de eventos diários nesse formato de diário, “eles usam a narração em *off*, entrevistas formais, filmagens caseiras e fotografias estáticas, bem como modos de filmagem para se estabelecer um enredo menos dirigido e uma apresentação mais sincronicamente organizada” (LANE, 2002, p.94 - Tradução nossa). Para o autor, isso se deve ao fato desse Eu que se apresenta ser construído em relação aos membros da família que participam da obra.

Além disso, Lane (2002) também aponta que esses retratos autobiográficos tendem a não ter uma narrativa singular, na maioria dos casos possuem uma série de micronarrativas que compõem a autobiografia. E, ao contrário dos filmes de diários, esses retratos autobiográficos muitas vezes apresentam as personagens por meio de depoimentos ou comentários, que funcionam também como micronarrativas. O autor conclui que todas essas micronarrativas são incorporadas em uma estrutura mais complexa que apresenta a família e o realizador como uma espécie de figuras de tensão, sendo referidos no passado e vistos no presente. Para ele, o desejo de narrar a vida cotidiana cede lugar para investigações realizadas pelas câmeras, por meio de entrevistas ou arquivos pessoais, como filmes caseiros, fotografias e outros, nos quais

o realizador inscreve a história da sua vida dentro da interseção de histórias de seus familiares:

Retratos de família muitas vezes estão em tensão com um passado oficial que pode ser contestado em várias histórias contadas por indivíduos. Através de tais tensões surge um sujeito autobiográfico, muito menos preocupado em resolver uma crise pessoal e mais preocupado em construir alguma razão ou justificativa para quem ele ou ela é. A família e sua história tornam-se os pontos de referência para tal exame. (LANE, 2002, p.96 - Tradução nossa)

De acordo com o autor, esses retratos de família fornecem um local para se misturar as histórias diversas com as do realizador, e a história autobiográfica, quem ele é, torna-se o foco das produções de autorretrato. Para ele, essa produção seria decorrente de uma limitação de representação ao mostrar simplesmente o eu, em que a família é substituída por forças externas que agem como formadoras desse eu, como Artes, Cinema, Política, Desemprego e outros.

É possível apontar a convergência que há entre Bellour (1997), Lane (2002) e Lebow (2008), pois, apesar de cada pesquisador nomear de forma diferente, como autorretratos e relacionalidade, há um diálogo entre estes quanto ao papel desempenhado pelas outras personagens para a construção da história e ao formato que essas histórias adotam, fugindo da cronologia de uma narrativa comum, funcionando, assim, como fragmentos que são expostos e costurados, como memórias sendo apresentadas.

3.4 A Pessoa-Personagem ou o Autor-Narrador

Por serem produções que se amparam em um viés subjetivo, os filmes ensaio têm forte presença do realizador, seja pela sua aparição nas imagens em movimento, seja pelo uso do recurso da voz *off*. Há um claro uso das emoções dos realizadores que, naquele espaço, ocupam o papel de pessoa-personagem, como elaborado por Bernardet (2005). O autor cria essa alcunha ao analisar dois documentários contemporâneos, *Um passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman. Para escrever sobre esses dois filmes que são diferentes entre si, o autor recorre a um ponto em comum encontrado por ele entre os filmes, que seria uma força motivadora que faz com que as obras aconteçam. Para analisar esse gesto, Bernardet (2005) elabora o mais que fortuito conceito de Documentários de Busca.

Figura 29 - Homem e mulher no quarto em 33 (2003)

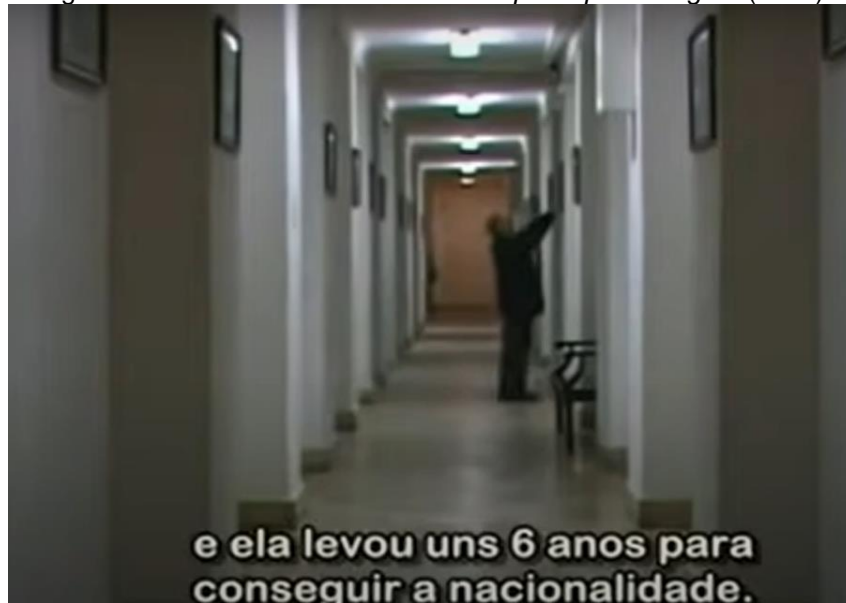


Fonte: Youtube³⁴, 2022.

Ambas obras possuem como ponto de partida projetos pessoais dos seus realizadores. No caso de 33 (Figura 29), assistimos a um filho adotivo que se dispõe a encontrar sua mãe biológica em um determinado prazo; e, em *Passaporte* (Figura 30), a realizadora brasileira possui descendência húngara e deseja conseguir a nacionalidade e o passaporte húngaros. O fato de serem obras autobiográficas é justamente o que torna esses filmes muito mais do que projetos pessoais: Goifman fala sobre um mundo paralelo de detetives e investigadores que trabalham sobre o desejo do outro; Kogut já fala sobre Cultura, sobre processos de migração e reconhecimento de pontos de partida, de qual lugar sua família teve início. São filmes que partem do seio familiar e se desdobram em uma vasta produção que não responde apenas ao núcleo daquela família, mas que reverbera em diversos núcleos, o que torna estas produções mais ricas, sem cair nos limites dos próprios umbigos.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9FpHXaAOLo&t=1163s>
Acesso: 26 nov. 2022.

Figura 30 - Homem no corredor em *Um passaporte Húngaro* (2002)



Fonte: Youtube³⁵, 2022.

Desta forma, são projetos que possuem um objetivo preciso, porém os realizadores não têm certeza se alcançarão e nem de que forma será, pois são filmes que acontecem no processo da filmagem, como uma “documentação do processo” (BERNARDET, 2005, p.144). Goifman não sabia se conseguiria alcançar seu objetivo principal, o encontro da mãe biológica, assim como Kogut em relação aos seus documentos. O autor aponta que se trata de uma forma de espetacularização da vida pessoal e que, em suas palavras, “como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, mascara” (BERNARDET, 2005, p.149). Assim, não seriam apenas filmes que usam a primeira pessoa, e sim obras em que há uma junção entre a personagem principal e quem realiza o filme. Como escreve Bernardet:

Essas personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal. (BERNARDET, 2005, p. 149)

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jD6KSNDus0c&t=1738s>
Acesso: 26 nov. 2022.

Outra autora que também aponta para a realização desses filmes é Paula Sibilia (2013)³⁶, pesquisadora argentina e professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), em seu artigo *A construção de si como um personagem real: Autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea*, onde a autora estabelece uma análise acerca de uma queda da ficção em detrimento do fortalecimento de produções de não-ficção.

Sibilia (2013) parte inicialmente da Literatura para estabelecer seu estudo, porém pontua que esta mudança não se detém apenas neste campo, mas ocorre também em outros, como no Cinema, trazendo como exemplos 33, *Um passaporte húngaro*, *Fotografias*, de Andrés di Tella; *Los rubios*, de Albertina Carri; *Santiago*, de João Moreira Salles; *Person*, de Marina Person, e *Seams*, de Karim Aïnouz. A autora segue a mesma linha de Català (2014) e atribui à “Virada Subjetiva” essa proliferação de produções em primeira pessoa, sejam estas de ficção ou não. Todavia, de acordo com Sibilia (2013), as narrativas de ficção parecem ter perdido sua hegemonia inspiradora para o seu “suposto contrário”: o real, que ela chama de não-ficção. Aproximando-se da ideia de Pessoa-Personagem de Bernardet (2003), sobre a construção das personagens das obras, a autora pontua que:

Os alicerces desses relatos mais recentes tendem a se fincar no próprio eu que os assina e narra. Com uma frequência inédita, o eu protagonista — que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador — se torna uma instância capaz de avalizar o que se mostra e o que se diz. A autenticidade e inclusive o próprio valor dessas obras — e, sobretudo, das experiências que elas reportam — apóia-se fortemente na biografia do autor-narrador e personagem. (SIBILIA, 2013, p.24)

Sibilia (2013) aponta que, nessas obras, os diretores se convertem em protagonistas do relato filmado e o tema das obras geralmente são assuntos pessoais, inseridos no âmbito íntimo deste autor-narrador que também é personagem. Dessa maneira, eles não seriam apenas filmes que usam a primeira pessoa, seriam filmes onde o cineasta se funde com um personagem que é o protagonista. Por meio de processos reflexivos, em busca de respostas para suas questões, o filme ensaio vai sendo realizado.

Para que se possa compreender essa Pessoa-Personagem que os filmes ensaio nos mostram, é possível recorrer aos Estudos de Paul Ricoeur, partindo do

³⁶ Este artigo foi publicado na revista Eco.Pós e se trata de uma adaptação e atualização do capítulo 7 do livro *O show do Eu - A intimidade como espetáculo*. Por este motivo, da atualização do conteúdo, optou-se por utilizar o artigo.

seu livro *O si-mesmo como o outro* (2019) e a sua construção sobre Identidade Pessoal e a Identidade Narrativa para compreender esse Eu narrado.

. Para iniciar o desenvolvimento de uma construção das Identidades, Ricoeur (2019) retoma os conceitos de *mesmidade* e de *ipseidade*³⁷, pois, para o autor, a verdadeira natureza da identidade narrativa só se revela na oposição entre os dois conceitos. É a partir da noção de identidade pessoal, proposta pelos conceitos, que a identidade narrativa pode emergir. A *mesmidade* se refere a um caráter de continuidade,

A demonstração dessa continuidade funciona como critério anexo ou substitutivo da semelhança; a demonstração baseia-se na seriação ordenada de pequenas mudanças que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança, mas não a destroem; é o que fazemos com fotografias que nos retratam em idades sucessivas da vida; como se vê, o tempo é aqui fator de dessemelhança, divergência, diferença. (RICOEUR, 2019, p.116)

Dessa forma, Ricoeur (2019) pontua que as noções de *mesmidade* e *ipseidade* devem ser pautadas por uma ideia de *permanência no tempo*, o que não muda e permite que se identifique alguém como ele mesmo. Seria a partir desse ponto que seria possível a identificação partindo de um ponto invariável, que o autor caracteriza por dois termos emblemáticos: *caráter* e *palavra cumprida*. Nesses dois termos, nas palavras de Ricoeur, seria possível identificar uma permanência do que dizemos ser de nós mesmos e diferenciar a *mesmidade* da *ipseidade*.

Para Ricoeur (2019), a *mesmidade* busca esse princípio invariável que permite identificar o sujeito como ele mesmo e parte do *caráter*, que, segundo o autor, seria “o conjunto das marcas distintivas que possibilitam identificar novamente um indivíduo humano como sendo o mesmo”. (RICOEUR, 2019, p.118). É a partir dele que a *mesmidade* da pessoa é designada. Já a *ipseidade* seria caracterizada por uma constância de si, nela está atrelada a *palavra cumprida*, que “expressa uma *manutenção de si* que não se deixa inscrever, como o caráter, na dimensão do algo em geral, mas unicamente na do quem?” (RICOEUR, 2019, p.124).

Dessa forma, é necessário um outro para que saiba de Si. Para ser constante a si mesmo, é preciso manter-se fiel ao que foi prometido a alguém. Esta seria uma outra forma de permanência temporal, e, nas palavras do autor, o cumprimento de

³⁷ Para Ricoeur, o termo *mesmidade* tem origem no termo *idem*, em latim; *sameness*, em inglês; e *gleichheit*, em alemão. Enquanto que a *ipseidade* vem de *ipse*, em latim; *selfhood*, em inglês; e *selbstheit*, em alemão. De acordo com Nascimento (2009), *idem* seria idêntico no sentido de parecido, seria como a mesma pessoa, o que possui semelhança. Já *ipse* seria ser diferente em um sentido de mutação, que pode ter mudanças, mas que não significa se tornar outra pessoa.

uma promessa parece constituir um desafio ao tempo e uma forma de negação de mudanças, já que, não importa o que aconteça, a palavra será mantida.

De acordo com Ricoeur (2019), a oposição entre *mesmidade* e *ipseidade* está contida na noção de Identidade Narrativa. Para se constituir essa identidade, é necessário um enredo para que ocorra as ligações entre os acontecimentos, pois:

O acontecimento narrativo é definido por sua relação com a operação de configuração; ele participa da estrutura instável de concordância discordante, característica do enredo; é fonte de energia discordância, quando surge, e fonte de concordância porque faz a história avançar. (RICOEUR, 2019, p.148)

O autor aponta que um passo decisivo para a concepção de uma identidade pessoal pela narrativa é quando se olha para a Personagem, pois ela é a responsável pela ação que se executa. E a pessoa, quando é entendida como uma personagem de narrativa, ela não se separa das suas experiências, o que ocorre é um cruzamento entre sua identidade e a história que está sendo narrada. Dessa maneira, Ricoeur (2019) escreve que a narrativa constrói a identidade da personagem, construindo a identidade da história que está sendo contada. Assim, a identidade da história que faz a identidade da personagem. Para ele, a partir dessa relação é possível se falar de uma unidade narrativa da vida, pois o entrelaçamento de acontecimentos das histórias contadas compõe a vida.

Ricoeur (2019) também apresenta uma relação entre narratividade e identidade, e que o ato de narrar se dá a partir da troca de experiências, retomando Benjamin, ou seja da relação estabelecida entre quem conta e quem ouve, ou seja, quando alguém narra suas experiências, é para um outro que o faz:

Ao narrativizar a visada da verdadeira vida, ela lhe dá as características reconhecíveis de personagens amadas ou respeitadas. A identidade narrativa mantém unidas as duas pontas da cadeia: a permanência do caráter no tempo e a permanência da manutenção de si. (RICOEUR, 2019, p.178)

Dessa maneira, é possível dizer que para que ocorra a construção da identidade da personagem, a identificação enquanto personagem, é necessário que haja um reconhecimento prévio da pessoa que está desempenhando esse papel. Como na trilogia do luto, objeto de análise dessa dissertação, é necessário que se reconheça o realizador como ele mesmo e é a partir disso que há o reconhecimento enquanto uma personagem. Para isso, é preciso de um enredo para a construção eficaz da identidade narrativa. Nesse ponto, entra em questão a busca desempenhada pelo realizador em *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), ocorrendo o cruzamento entre as identidades, dialogando com Lejeune (2008) e seu pacto

autobiográfico, estabelecido pela construção da identidade narrativa, fazendo com que aconteça o entrelaçamento da Pessoa-Personagem.

3.5 Quando os filmes falam

Trilogia do luto foi o nome dado pelo realizador Cristiano Burlan ao tríptico que organiza uma série de documentários autobiográficos que possuem como tema comum a morte de algum familiar, de seu pai, seu irmão e sua mãe. Então, partindo de algo íntimo, seu nicho familiar, o realizador produz essas obras em que é possível observar uma diferença, como uma espécie de amadurecimento do diretor em relação às obras, na qual ele parte de um filme observativo e se faz presente nos filmes subsequentes, apropriando-se das histórias que atravessam sua vida e encontrando uma maneira de lidar com essa dor. Não é possível ter acesso a vida de Cristiano Burlan apenas pelos seus filmes. A partir de entrevistas do realizador, o quebra-cabeça oferecido pelas obras pode ser montado e é possível compreender um pouco da Pessoa-Personagem que se apresenta para o espectador.

Importante também pontuar que nem é o caso de se ter acesso à vida do realizador, o que interessa nesses filmes é como uma história individual consegue falar de uma questão muito maior, como a violência, urbana, a violência contra a mulher. Porque, na verdade, Burlan não faz filmes como uma forma de fazer uma análise, o realizador traz questões que são universais e que se materializam nas histórias pessoais dele. É a partir de si que ele vai falar sobre mazelas que atingem diferentes pessoas.

O realizador concedeu duas entrevistas extensas³⁸, uma para o professor e pesquisador Jean-Claude Bernardet, para seu blog em 2014³⁹, e outra para o autor Piero Sbragia, para o livro *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade*, publicado em 2020. Durante a entrevista realizada pelo crítico de cinema Bernardet, o realizador entrou em uma seara mais pessoal, contando sobre sua vida e relacionando os fatos apresentados nos filmes e outros, os quais nunca tivemos acesso. Uma entrevista mais pessoal, na qual o realizador se coloca mais à

³⁸ Estas entrevistas foram as únicas encontradas durante a escrita da dissertação.

³⁹ O blog em questão não se encontra mais no ar.

vontade para falar sobre a intimidade. Já na entrevista para Sbragia, somos apresentados ao realizador enquanto profissional audiovisual, ele fala sobre sua produção, carreira e o que pretende fazer, apenas há o lado profissional.

Por meio de perguntas diretas sobre sua vida, feitas por Bernardet, Burlan nos dá informações que ajudam a compreender as motivações que construíram os filmes que compõem a trilogia do luto, até o momento da entrevista, o filme *Elegia de um crime* não havia sido feito, mas, pelas suas falas, é possível perceber que este era um assunto que estava em sua mente, principalmente quando ele conta que um dia recebeu uma ligação de sua irmã contando que a mãe deles havia sido assassinada. Isso gerou uma grande crise, em suas palavras, se faria um filme sobre isso ou não, e que é falar sobre algo íntimo a ele, colocando-se nesse espaço, que faz sentido para ele mesmo enquanto realizador.

Será que é possível realizar alguma coisa onde você não se coloca na 1ª pessoa, será que é possível fazer cinema se a sua câmera não for uma via de mão dupla? É possível filmar um rosto se ele não te comove? Ou uma paisagem ou uma parede branca que seja. Acho que tou em crise com o cinema, nunca tive, mas acho que essa crise é boa. (BURLAN, 2014, p.7)

A partir desse ponto, Burlan vai colocando o quanto inscrever a sua subjetividade em cena é importante para ele, ao ponto dele mesmo duvidar se é possível criar alguma obra sem que a pessoa esteja em primeira pessoa, ou seja, sem que seja algo de fato pessoal. Para o realizador, a produção deve atravessar quem a estiver produzindo, e, a partir disso, trazer uma produção em que a relação pessoal seja a motivadora.

O realizador também reflete sobre as motivações que o levaram a produzir seus filmes pessoais e cita a morte de seu irmão, Rafael Burlan da Silva, que o levou a fazer um filme, mas que se arrependeu disso. Bernardet, então, provoca o realizador sobre qual seria esse preço e de quais coisas ele se aproxima, ao produzir essas obras, o realizador responde que seriam as coisas mais profundas e que realmente ele quis fazer o filme, de algo que estava próximo a ele.

Como exposto acima, seria a ideia de partir de sua história pessoal para falar de algo que atinge mais pessoas. Ele parte das suas experiências para refletir sobre as realidades que fazem parte, infelizmente, do cotidiano. O realizador aponta que, devido a história de vida deles, possui a sensação de ser um não, de que tudo foi negado a eles o tempo inteiro e que, vivendo situações limítrofes, você se torna audacioso e que, como há a sensação de que o tempo todo estão te roubando, o

roubo acaba tendo relação com isso. Dessa maneira, Burlan traz uma ideia que, futuramente, utilizaria em seu filme *Elegia de um crime* (2018).

E como parece que sempre te roubaram alguma coisa, o roubo tem um pouco a ver com isso. Eu aproximo o cinema do crime, fazer filmes é um ato criminoso, eu me sinto no direito de pegar o que é meu, o que me foi tirado, você nasce com isso. Uma falha de caráter? Talvez seja, mas você nasce com isso. (BURLAN, 2014, p.8)

O realizador retoma essa ideia de que realizar filmes é o seu ato criminoso na cena final de *Elegia de um crime* (2018), no qual ele narra em *off*, como relatado no capítulo anterior, enquanto aparece contemplando a lápide de sua mãe, como se tivéssemos acesso ao pensamento da personagem, que nos é mostrado por meio do pensar em voz alta (Corrigan, 2015).

Na segunda entrevista, concedida em 2020, Burlan continua a trabalhar sobre a ideia de que filmar seria um ato criminoso e diz que, principalmente, ele não deseja mais anular o outro a quem filma, que não desejava mais apenas filmar as pessoas para construir o discurso que queria criar, mas sim filmar o que acontecia e as pessoas que por ali estavam. Inclusive, o diretor diz que “Filmar é um ato criminoso” é o nome de seu novo projeto.

Quando você faz um filme você quer falar sobre as coisas, você manipula aquilo. Em geral, ética e moralmente eu atuo mais na montagem. Claro, tem algumas questões. [...] Em 2008, eu fui pra Amazônia fazer um documentário sobre a cabanagem, uma das primeiras revoltas populares do país, e lá eu filmei uma mulher acorrentada no meio da selva amazônica paraense. Ela estava na sua própria aldeia e a gente saiu de lá e deixou essa mulher acorrentada por alguns motivos. Por que eu filmei mesmo assim? [...] Essa imagem dessa mulher, a imagem mais violenta que eu já filmei, me remete ao processo de fazer o filme da minha mãe. É algo que voltou muito forte em mim. É minha própria crise com o documentário. Esse filme também. É um retorno aos meus pequenos delitos, aos pequenos atos criminosos que eu cometi como realizador. (BURLAN, 2020, p.159)

Burlan trabalha bastante com a ideia de que a arma dele seria a sua câmera, que é o que lhe possibilita cometer esses pequenos delitos que nos fala, e é a partir dela que há a possibilidade de se mostrar a realidade que deseja. Ao partir de sua câmera, podemos retomar o que diversos estudiosos apontavam como sendo uma possibilidade de tornar qualquer indivíduo um realizador, possuir uma câmera leve e de fácil transporte, o que se relaciona também, como apontado por Rascaroli (2017), Català (2014) e Muzi (2011), com a possibilidade de que pessoas que não teriam condições financeiras de realizarem filmes possam construir suas obras também. Além disso, para o realizador, filmar também é um ato político, como já exposto mais acima sobre a questão de anular o outro que é filmado.

O ato de se pegar uma câmera e filmar é um ato político, sempre vai ser. Mas quando você filma alguém, a maneira como você filma essa pessoa, diz muito mais sobre você do que sobre a pessoa que você tá filmando. Dois elementos difíceis, dos mais inatingíveis no cinema, são a atmosfera e essa distância justa da câmera. A gente nunca sabe se tá filmando o outro de uma distância justa. (BURLAN, 2020, p.163)

Dessa maneira, Burlan vai construindo a sua visão sobre o papel de realizador e o que ele encara como esse lugar de criador de histórias. Para ele, há toda uma relação com as personagens, onde se vai colocar a câmera, ~~se você~~ vai se mover ou quais perguntas serão feitas ou não. Então, seria como uma forma de entendimento pelo outro, pois tudo o que se faz é a partir do outro que está sendo explorado naquele momento; assim, para o diretor, a relação é de diálogo para com a construção desse filme, conseqüentemente, construção da nossa Pessoa-Personagem.

Eu acho bonito escutar mesmo que não signifique nada, às vezes, ali no espaço entre uma palavra e outra, a pessoa se revele muito mais do que toda a verborragia dela. A grande qualidade de um diretor talvez seja ver e olhar. Quando eu olho, eu vejo, e quando eu vejo, eu escuto. Aí, sim, é uma via de mão dupla, a câmera não tem uma relação de hierarquia, mas ela se torna uma ponte entre quem tá aqui desse lado e quem tá do outro. (BURLAN, 2020, p.164)

Desse modo, é possível a leitura dos filmes partindo da ideia de escuta que Burlan deseja trabalhar em suas obras. O realizador já se coloca nesse lugar de que estará ali para ouvir o que eles têm para dizer, sem grandes interferências, pois, para ele, importava dar voz à personagem que estava em cena. Com isso, é possível reconhecer o narrador de Burlan como Ensaísta, que parte do seu lugar pessoal, ouve os outros, é atravessado por essa experiência e nos conta a partir dessa vivência. Como apontado por Rebello (2012), o ensaísta seria o narrador primordial de Benjamin (1996), pois assim como o narrador contava a partir de suas experiências e experimentações, não sendo apenas relatos, o Ensaísta age da mesma maneira e nos traz a história, segue a autora, o Narrador do século XX.

3.5.1. Mataram meu irmão (2013)

Embora seja uma obra em primeira pessoa, com o realizador narrando no início do filme e sendo mostrado ao espectador ele chegando na casa da tia, assim como Lebow (2008) comenta, não ser uma primeira pessoa do singular, mas do plural, pois

para que a história seja construída o realizador parte das outras pessoas que compõem a história de seu irmão. A *relacionalidade*, apontada por Lebow, faz-se presente na obra. As narrativas que são apresentadas pelas outras personagens, assim como exposto por Lane (2002), ajudam a compor a história mais complexa de seu irmão.

Figura 31 - Claquete iniciando o filme em *Mataram meu irmão* (2013)



They Killed My Brother

Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, acervo pessoal do autor, 2022.

Como Lane (2002) postulou acerca dos filmes diários e autorretratos, *Mataram meu irmão* também é iniciado a partir de uma crise pessoal, a crise é Burlan tendo a última imagem do seu irmão, um dia antes do assassinato, e querendo recuperar esse irmão, quem ele foi. Então, o realizador empreende uma busca por esse irmão, que é retratado com Burlan indo encontrar seus familiares e amigos. As personagens que compõem a história são apresentadas por meio de entrevistas, o que corrobora com a ideia de retrato autobiográfico de Lane (2002).

A cidade amanhece e é mostrado o filme sendo realizado. Burlan aparece de costas, andando, e chega a uma mulher, uma senhora falando sobre seu irmão morto, que não fala diretamente sobre enquanto a câmera fixa um quadro que seu irmão adorava, pendurado na parede da casa. Depois há a inserção de uma voz, mas o dono da mesma só surge depois, ele é primo de Cristiano e Rafael e viu a sua morte de Rafael. A personagem começa a tecer a história de vida dele e como acabou se envolvendo com a criminalidade. Em dado momento, pede para falar algo por fora,

para não entrar no corte final, mas entra mesmo assim. Há hesitações, momentos em que a fala falta, mas o filme continua a acontecer.

Esses momentos em que aparentemente nada acontece, como quando a tia hesita em falar, tenta mudar o assunto, é tão importante quanto se ela tivesse falado. Peter Hühn (2016) em seu texto *The Eventfulness of Non- Events*, ao analisar o que o autor chama de não-eventos, que seria quando nada acontece, comenta que esses não-acontecimentos são tão acontecimentos como os que de fato ocorrem. Para o autor, esse movimento é capaz de indagar mais do que trazer soluções. Para que esses não-eventos ocorram, é preciso de uma expectativa, que no caso do filme seria a fala da tia, que falasse sobre Rafael conforme o esperado, mas não ocorre dessa maneira. Então, os momentos de silêncio, em que nada acontece, são tomados como eventos que costuram a narrativa do filme também, o não querer dizer já diz muito.

Uma casa simples surge e uma mulher aparece cozinhando e contando o fato, ela é irmã dos dois, até que seu bebê chora e o realizador intervém para que ela pare para pegar o filho. Um homem surge e conversa com eles, enquanto o realizador monta tudo e a irmã registra com a outra câmera. Como dito no capítulo anterior, há uma preocupação sobre o que não falar. Louro, a personagem em questão, deixa claro que não quer falar sobre o envolvimento de Rafael com narcóticos. Não há cortes, todo o encontro é registrado e compõe a história que é contada pelo realizador. Como há uma busca pela recuperação desse irmão, tudo passa a ser importante, a vida acontecendo diante da câmera, como posto por Lane (2002).

Burlan aparece em alguns momentos, mas deslocado, compondo a cena e não sendo uma personagem daquele momento, como se estivesse observando. Assim como em *Construção*, sua voz aparece ao fundo em alguns momentos. As vozes que dão a direção e caminhos para o encontro do Rafael são de seus intercessores, eles que compõem a figura do irmão falecido.

As micronarrativas apresentadas pelas personagens ajudam a compor a imagem do Rafael, e, como postulado Lane (2002) e Lebow (2008), são incorporadas na narrativa que está sendo construída pelo realizador. Não é seguida uma linearidade cronológica, como foi apontado no capítulo anterior, pois a construção de Rafael não é feita de maneira a seguir seu nascimento até sua morte, mas são fragmentos de relatos que são entregues pelos entrevistados e não seguem a sequência linear da vida da vítima. Neste filme, o realizador se comporta bastante como o narrador benjaminiano, ouvindo todas as histórias que lhe são contadas, sem interrompê-los,

deixando que contam tudo o que sentirem a necessidade de falar. O realizador aglutina tudo e que lhe foi passado e traz a história em seu filme, com que possui mais questionamentos do que respostas, surgindo no momento em que tudo se desenrola.

Outro personagem aparece, em uma praia, e conta a história de Rafael e da relação entre eles. A personagem vai e volta nas narrativas e a gravação é contínua, até ele avisar que vai urinar, a câmera desloca a imagem e filma as ondas. Mais uma voz *off* é inserida, sobreposta a uma foto, com três crianças em uma praia. Quem fala é um irmão dele que está preso e relata como era a relação com o Rafael e como ele era. O realizador encontra a cunhada, viúva de seu irmão, e seus dois sobrinhos, a mais velha fala sobre o pai e suas memórias, canta uma música ao violão enquanto o realizador e seu sobrinho choram abraçados. O realizador permite se mostrar nesse momento íntimo de emoção com seu sobrinho.

Didi-Huberman (2016) em seu livro *Que emoção! Que emoção?* analisa uma imagem de uma criança chorando, o autor aponta que ela, ao chorar, está expondo toda a sua fraqueza e se questiona sobre o que acontece quando nos deixamos tomar por uma emoção que nos expõe aos outros. Geralmente, há um desprezo, mas ele não concorda com tal atitude, pois quem chora está mostrando a sua “impossibilidade de encarar e de manter as aparências”.

A partir disso, passando por Freud e também por Deleuze, o autor chega ao ponto de análise em que aponta que a emoção não diz “eu”, pois quem se emociona se expõe aos outros, e estes recolhem as emoções de cada um. Expressamos para os outros. Ele também aponta que as emoções passam por gestos que, embora não saibamos, passam de geração para geração, e que são um sinal de linguagem, pois o grupo pode entender perfeitamente o que significam. Então, não manifestamos apenas os sentimentos, pois o fazemos para as outras pessoas, de modo que, dessa maneira, eles são manifestados para nós mesmos também.

As personagens não possuem receio em expor as suas fragilidades e choram diante da câmera, fazendo com que, como apontado por Didi-Huberman (2016), também sejamos atravessados pelas emoções que os conduzem. A personagem se deixa tomar pela emoção e permite que as lágrimas rolem, estas não aparecem, apenas o gesto, já conhecido de abaixar a cabeça e pressionar os olhos já dizem. As lágrimas não dizem para eles e sim para nós, nos comunicam.

Figura 32 - Burlan e sobrinho abraçados em *Mataram meu irmão* (2013)

Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Burlan nos é mostrado indo em busca do seu irmão, Rafael, tentando encontrá-lo por meio dos outros que também conviveram com ele, como uma construção para reverter a última cena em que viu o irmão. Neste filme não há cortes ou limpezas, a vida acontece durante a filmagem, tudo é utilizado na construção da história que está sendo contada. O que fica claro durante toda a obra é a impossibilidade de falar, há muitas hesitações, pausas e silêncios. Fica evidente uma dificuldade em se contar a história de seu irmão e estar naquele local. Como o realizador já havia pontuado em entrevistas, esse filme deixa mais claro o papel que o narrador exerce nesse filme, ele está ali para não anular o outro, por isso não há interrupções ou cortes, o que as personagens falam, inclusive o não dito, está presente na edição final e é importante para a construção da história que nos é contada. A narrativa é costurada também pelo que não é colocado em palavras, mas gestos, hesitações e tensões, o realizador não cede ao espectador imagens de seu irmão, só há acesso a ele a partir da lembrança e histórias contadas pelas personagens.

A primeira imagem que aparece de Rafael é por meio da imagem de arquivo da família do realizador com seus irmãos na praia, que foi comentado no capítulo anterior. Ela é utilizada enquanto nos é apresentada a conversa entre Burlan e seu outro irmão, que está preso. São as imagens que nos são permitidas ter acesso para ir construindo a história de Rafael. O outro momento em que somos apresentados a imagens de Rafael é apenas no final do filme, as quais foram extraídas dos autos do

processo. Em sua entrevista ao Bernardet, Burlan conta que o próprio entrevistador disse que as fotos purificavam o seu irmão, pois parecia um Cristo Crucificado.

A construção da narrativa elaborada pelo realizador segue uma linha que tenta recuperar quem foi Rafael, por meio de uma câmera que o acompanha enquanto registra esses depoimentos, a paixão de Rafael vai sendo mostrada, mas sem se valer de imagens. Somente ao final, quando o filme já se encerra, que há fotos dele depois de encontrado morto. A construção da busca pelo irmão não se dá pelas imagens, mas sim pelas histórias que são contadas pelas personagens ao realizador, que passam de boca em boca e constituem a persona que não está mais lá.

3.5.2 Elegia de um crime (2018)

Cristiano Burlan realiza uma série de entrevistas de familiares para falar sobre sua mãe e a morte dela, inclusive seus dois irmãos que estavam presos, sendo um deles o que deu entrevista na prisão no filme *Mataram meu irmão* (2013). Essas outras vozes, assim como apontado por Almeida e Caixeta (2020), desempenham um papel de auxiliar na construção do discurso do filme, funcionando como instâncias narradoras para o narrador.

Novamente, o realizador não corta o que acontece durante as filmagens, pois, em uma das falas, um tio começa a cantar e diz que pode cortar depois, ele não o faz. A construção não é cronológica, as entrevistas vão e voltam sem uma ordem específica, corroborando com Bellour (1997), Lane (2002) e Lebow (2008) e suas caracterizações que convergem acerca da construção narrativa.

Uma reportagem é apresentada e o realizador mostra para a repórter que cobriu a cena, o assassinado da sua mãe. Ele e a repórter vão atrás da delegacia, procurar os policiais responsáveis pelo caso, porém não tem sucesso e o realizador, em conversa com a repórter, deixa claro que ele mesmo irá atrás do assassino.

A voz *off* dos irmãos é inserida antes e depois aparecem as pessoas. O realizador visita com a irmã a casa em que a mãe morava, onde foi assassinada, porém ele diz que não consegue entrar na casa e a irmã mostra o que a mãe havia feito na casa, todas as modificações.

Figura 33 - Burlan e sua irmã em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Há um corte e aparece o realizador atirando em um *stand* (Figura 34), preenchendo toda a imagem, não comentário algum, apenas Burlan atirando. Corta para a cidade e a repórter está ao telefone e fala sozinha com a polícia federal. Eles chegam a um acampamento, atrás do possível paradeiro do assassino, mas não encontram.

Figura 34 - Burlan atirando em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

Por fim, o realizador aparece no cemitério, em frente ao túmulo da mãe e sua voz *off* é inserida, conversando com ela. No final, ele sai, a imagem se fecha e um

filme doméstico é apresentado, com uma única cena de sua mãe e ele fala que é a última imagem dela que lhe resta.

Diferentemente do que ocorre em *Mataram meu irmão* (2013), em *Elegia* somos apresentados a diversas imagens de arquivo da mãe do realizador. A todo o momento são utilizadas fotos da mãe, enquanto as memórias são recuperadas pelos familiares e amigos que participam do filme. Ambas as obras são produções sobre memórias, porém em seu segundo filme a narrativa é elaborada de uma maneira para que se conheça quem é o irmão assassinado, fale sobre ele, mesmo que não se queira falar diretamente. Em *Elegia* há um esforço para que não se esqueça de sua mãe, para que se apague as imagens pelas quais ela ficou conhecida, da reportagem feita pelo jornal local, que não poupou sensacionalismo, exibindo as imagens fortes do corpo de Isabel Burlan.

Enquanto somos apresentados a outra história de Isabel, imagens de arquivo são exibidas, contribuindo para a construção dessa mulher, que só foi conhecida por meio da tragédia que acabou com sua vida. Uma tentativa de mostrar que Isabel não foi apenas uma vítima, mas foi mãe, filha e tinha uma vida que não se resumiu a ter sido assassinada por seu companheiro. Burlan, por meio de seu filme, dignifica a vida de sua mãe e dá uma nova vida a ela, retirando desse lugar de vítima, em sua busca por fazer com que ela não desaparecesse para ele.

Em *Elegia*, Burlan se faz mais presente e é possível apontar a sua própria construção enquanto personagem de seu filme, como Bernardet (2005) e Sibilia (2012) pontuam acerca dos documentários em primeira pessoa. Há toda uma construção da Pessoa-Personagem Burlan enquanto um caçador do assassino de sua mãe, quando o mesmo diz para a repórter que ele mesmo irá atrás do assassino e quando ele liga para sua irmã, de dentro do carro, enquanto está indo para o acampamento em que foi dito que Jurandir, o assassino, estava.

Burlan vai se ficcionalizando e nos mostra que se prepara para esse momento, quando aparece atirando em um *stand* (Figura 34). Embora não haja menção de que seus tiros sejam uma forma de treinar, pela construção da narrativa tudo leva a crer nesse entendimento. Como é bem apontado pelo próprio Burlan,

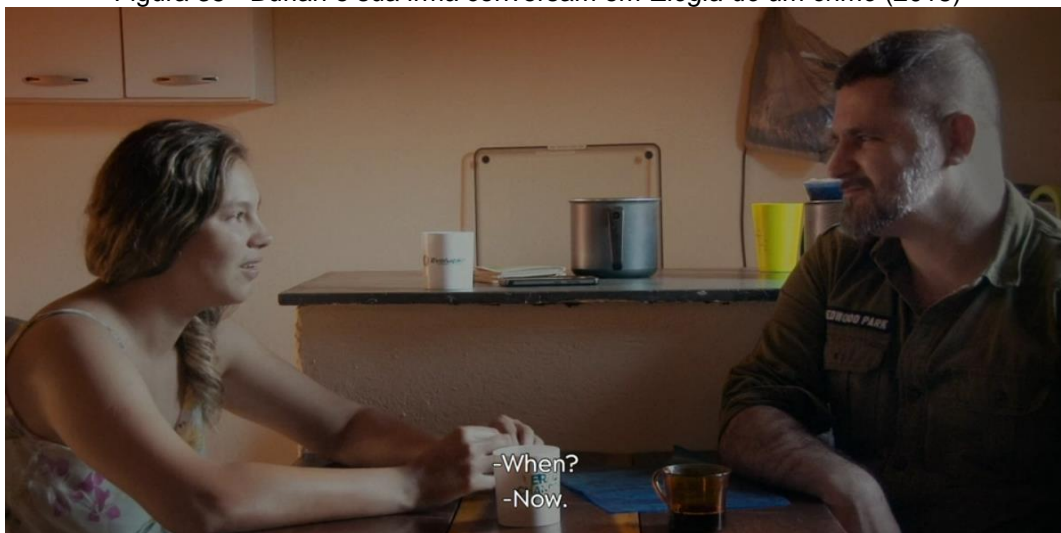
personagens não-ficcionais talvez ficcionalizem muito mais que o próprio ator profissional que inventa toda aquela vida dentro de uma câmera. O que eu quero dizer é que ninguém é natural diante de uma câmera, sempre existe uma encenação de si mesmo. Com um ator a gente tem consciência disso, mas com uma pessoa que a gente encontra na rua, com um personagem de um documentário, você não tem certeza se ele tá falando a verdade ou não.

Então ele pode ser muito mais ficcional através do que é quase um gênero também no nosso documentário, que é a auto-ficção, que não é também tão original, isso sempre existiu. (BURLAN, 2020, p. 155).

Burlan transforma-se enquanto a narrativa é construída, sendo desimportante se é verdade ou não, mas sim se a condução da narrativa está sendo feita de maneira que nos leve a acreditar nisso, retomados pelo Pacto Autobiográfico de Lejeune (2008), exposto no capítulo anterior. Dessa maneira, somos levados a esse entendimento e não questionamos o sentido da cena.

Como ocorre também na cena em que Burlan e sua irmã conversam na sala e ela conta para ele sobre o processo de adoção do realizador. Inicialmente ela nega saber, somente quando ele confirma para ela que já sabe que ela conta a história, que foi narrada pela mãe deles (Figura 35). Kelly vai narrando a história da adoção como se ela estivesse lá, como se fosse a mãe. Ela se apropria da história, que deve ter ouvido diversas vezes, e traz para o realizador, colaborando com a construção da relação entre ele e a mãe dos dois.

Figura 35 - Burlan e sua irmã conversam em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela, acervo pessoal do autor, 2022.

A construção narrativa do filme se aproxima de um dos pontos que Bellour (1997) traz como característica de um autorretrato, a não cronologia narrativa. Em *Elegia* as personagens vão e voltam durante a obra, não há uma sequência linear de entrevistas, ora a irmã aparece, vai para sua tia, seu tio, volta para irmã, aparece seu irmão e assim a história é costurada. Embora a conversa com sua irmã, contando

sobre como Burlan chegou em sua família só apareça na metade do longa-metragem, em uma cena inicial, com sua tia, já é falado que ele é adotado e ele assente.

Nossa Pessoa-Personagem torna-se outra, vai se construindo, junto com todas as personagens que compõem a narrativa. É a partir do outro que há a ficcionalização do narrador. Esse narrar, como já apontado por Ricoeur (2019), só foi possível devido a troca de experiências que foram obtidas nesses encontros, é necessário de um outro para que saiba e fale de si e se construa enquanto personagem da história que atravessa sua vida. Por meio do relato de histórias, vivências e experiências que são trocadas com o realizador o narrador vai se constituindo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tem como tema os documentários brasileiros contemporâneos que são compreendidos como filmes ensaio. Diversos rótulos tentam encaixar esses filmes em alguma categoria, como “documentários pessoais” e “documentários reflexivos”, porém não são capazes de dar conta destes filmes. No entanto, sua ligação direta com o ensaio mostra-se como o caminho mais frutífero para compreender estes filmes que surgem desde os anos 1960, ganham sua força e espaço nos anos 90, e passam a ser um dos tipos mais vibrantes nas produções audiovisuais contemporâneas.

São filmes marcados pelo viés subjetivo e uso da primeira pessoa, fugindo do documentário expositivo clássico. Bernardet (2003) utiliza o termo "pessoa-personagem". Para ele, não seriam apenas filmes que usam a primeira pessoa, e sim filmes em que o cineasta se mescla com um personagem que é o protagonista. Já Sibilia (2013) nomeia como “autor-narrador”. Essas alcunhas tentam dar conta dessa forma que é assumida pelos realizadores quando fazem filmes em primeira pessoa, partindo do universo familiar para construir suas histórias. Nesse universo, os realizadores participam das produções não apenas realizando os filmes, mas como personagens também. São filmes tidos como autobiográficos (Lane, 2002 e Lebow, 2008), autorretratos (Bellour, 1997) e autoetnográficos (Russell, 1999), a depender da leitura utilizada pelos pesquisadores e suas visões, mas convergindo em pontos em comum, como uso de narrativas não cronológicas e participação de agentes externos, no caso os familiares e amigos dos realizadores.

Estes filmes possuem como característica o uso da linguagem ensaística em suas produções, marcas pelo uso da primeira pessoa e presença do realizador, seja em voz *off*, voz e presença corporal ou por meio de terceiros que funcionam como intercessores. Dessa maneira, o trabalho partiu da noção de ensaísmo no cinema documentário e como os mesmos lidam com a memória e os reflexos de determinado período e seus desdobramentos. Para isso, partiu-se da conceituação de ensaio, seu surgimento por meio da Literatura, com bases em Michel de Montaigne, e seu desdobramento no campo audiovisual, para poder caracterizar os filmes selecionados como documentários que utilizam a linguagem ensaística. Os filmes escolhidos foram os que compõem a chamada trilogia do luto, do realizador Cristiano Burlan. Como são

uma sequência de filmes reunidos pelo diretor, foram analisados para que se pudesse observar a construção do narrador desses filmes ensaio.

Didi-Huberman (2018) se questiona sobre o que faria o ensaísta que não fosse ensaiar e que tudo sempre aparenta como se fosse uma primeira vez, trazendo a experiência que é marcada por uma incompletude, pelo que falta. Dessa maneira, é possível entender o ensaio como uma tentativa de encontrar respostas para as suas dúvidas, mas que não acontece. O ensaio traz mais questionamentos do que certezas, é por meio desses questionamentos que um ensaísta constrói a obra que deseja.

A partir do uso da primeira pessoa, subjetividade e reflexividade, foi levantada uma hipótese acerca desse narrador “pessoa-personagem”, e que foi possível corroborar com a mesma, é a de que o narrador presente em filmes ensaio se aproxima do narrador Benjaminiano que não existe mais. Por meio dos atravessamentos pelos quais o realizador/ensaísta é atravessado, por meio dos encontros com os outros, a história é construída a partir desse atravessamento, a narrativa é feita, assim como um contador de histórias orais faz. É percebido que um fator importante nestes filmes são a narração em *off* e a presença do realizador nas obras. Foi também feito um estudo acerca do uso da voz *off* no cinema documentário e a maneira com a qual ele foi subvertido pelos cinemas ensaísticos, com ideias como de pensar em voz alta, de Corrigan (2015) e da voz metacrítica de Rascaroli (2009), tentativas de compreender essa outra narração em *off* que se firma nos filmes ensaio.

Em seguida, foi feita uma recuperação do narrador, trazendo Benjamin e seu narrador primordial, com Rebello (2012) corroborando com a hipótese levantada sobre o narrador dos filmes em questão. A partir da fundamentação feita pela realizadora que caracteriza o ensaísta como o narrador do século XX, partiu-se para uma análise entre os filmes em primeira pessoa, caracterizados como autobiográficos, já que são filmes marcados pelo seu viés subjetivo e uso da primeira pessoa. A partir das suas experiências a história é construída com o auxílio de personagens que são próximos ao narrador.

A trilogia do luto é construída como recuperação das memórias dos que se foram, seus familiares. Ela apresenta um viés subjetivo, com a presença do realizador, seja a sua aparição nas imagens, uso da sua voz em *off* ou por meio de interlocutores que ajudam a construir a narrativa da história que está sendo contada. Por meio do uso da primeira pessoa, a trilogia nos apresenta o universo familiar do realizador, elaborado com o auxílio de personagens que fazem parte de sua história, familiares e

amigos. A partir dessas outras vozes que surgem, que Almeida e Caixeta (2020) comentam que funcionam como instâncias narrativas, há um auxílio ao narrador de Burlan na construção do discurso dos filmes.

Assim como apontado por Lane (2002), é a partir do microcosmo familiar que a história se desenvolve em uma narrativa que não segue uma linearidade. A construção parece ser feita como fragmentos de memórias e histórias que são entrelaçadas. Como apontado por Lebow (2008), na trilogia do luto, a história que está sendo narrada se aproxima do narrador benjaminiano, por não ser produzida por meio da narrativa cronológica dos fatos, serem apresentados na ordem dos acontecimentos, mas que parecem se desenrolar diante das câmeras. Ambos os pesquisadores se aproximam com a ideia de que para esses filmes não há uma cronologia a ser seguida.

Ao olhar os três filmes como uma sequência, é possível apontar que há uma gradação da presença do realizador em seus filmes, fruto de um amadurecimento do diretor, indo de uma presença quase nula até sua imagem e voz presentes quase que o tempo inteiro. Na construção da trilogia, é possível notar que características do diretor estão presentes nas três obras, como o início de cada filme. O começo dos três filmes é composto sem imagens, apenas um fundo preto, enquanto o som é inserido. No caso de *Construção* (2006) é o som ambiente de um canteiro de obras, já em *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018) os sons inseridos são narrações em voz *off* de Cristiano Burlan. O realizador conta com diversas personagens, uma delas é a estrada. Nos processos de busca dos filmes as estradas vão costurando as narrativas acerca das respostas que eles estão procurando, embora não as encontrem e acabem por sair com mais questionamentos do que certezas que chegaram.

Esses três filmes parecem compor um processo de apropriação do realizador com as histórias que são por ele contadas. Há uma sensação de que ele vai se familiarizando e se tornando mais confiante para lidar com temas pessoais que são difíceis de digerir. Há um amadurecimento por parte do realizador para conseguir falar sobre esses assuntos tão delicados, partindo de uma produção mais ligada ao cinema de observação até realizar filmes ensaísticos, nos quais ele se coloca diretamente para abordar as histórias pessoais que compõem a sua vida. Essas produções, de algum modo, possuem a morte como pano de fundo. Esse acontecimento levou à

produção dos filmes e é chamada por Viveiros de Castro, em uma palestra proferida em 2009, como “Quase acontecimento”, pois a morte só acontece com os outros.

Ela é um saber teórico que não pode ser experimentado por quem morreu, mas apenas por quem fica. Ela só pode ser experimentada em um sentido de quase: algo que você fala que passou, algo que quase aconteceu. Ou seja, a morte vem sendo um quase acontecimento, já que é por esse quase acontecer que tudo se desenrola, onde tudo que vem a emergir pelos outros. São filmes atravessados por quase acontecimentos, acontecimentos do cotidiano e não-acontecimentos. Como apontado por Viveiros de Castro, vivemos quase sendo o que gostaríamos de ser. Assim como Burlan quando finaliza seu último filme, elencando tudo o que ele poderia ter feito, mas seu único ato criminoso é realizar filmes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15-45.

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. Para pensar em voz alta: a voz-over heteroglóssica no Filme Ensaio. **Comunicação & Inovação**. São Paulo: PPGCOM/USCS, 2020, v.21, n. 46, 165-179 p.

ANDRADE, Márcio Henrique Melo de. **A Imagem de uma Busca (por uma Imagem) – Gestos e Faltas de Si nos Documentários Autobiográficos**. Orientadora: Patrícia Rebello da Silva. 2019, 302 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. 319 p.

BAZIN, André. *Bazin on Marker*. *In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (orgs.)*. **Essays on the Essay film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017. 102-108p.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Obras Escolhidas I: magia, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *In: PIRES, Paulo Roberto (org)*. **Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-127.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. 318 p.

_____. Novos rumos do documentário brasileiro? **forumdoc.bh.2003 – VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, p.24-27, 2003.

_____. Documentários de busca: 33 e *Um passaporte Húngaro*. *In: Maria Dora Mourão & Amir Labaki (orgs.)*. **O cinema do Real**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.p. 143-156.

BURLAN, Cristiano. **Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet**. São Paulo, 20 fev. 2014.

BURLAN, Cristiano. Entrevista concedida a Piero Sbragia. **Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade**. São Paulo: Editora Chiado, 2020.

CAIXA CULTURAL. **Silêncios históricos e pessoais : memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo** / [organizadores do catálogo e curadores da mostra: Natalia Christofolletti Barrenha, Pablo Piedras]. Campinas: SP, Editora Medita, 2014. 94p.

CATALÀ, Josep Maria. Film-Ensayo y Vanguardia. *In*: Casemiro Torreiro & Josetxo Cerdán (Orgs.). **Documental y Vanguardia**. Madri, Catedra Signo e Imagen, 2005, p.109-157.

_____. **Estética do ensaio: A forma ensaística, de Montaigne a Godard** (Prismas nº 11) (Edição espanhola) Publicações da Universidade de Valência. Edição Kindle, 2014, 446p.

_____. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. [Entrevista concedida a] Gabriela Almeida e Jamer Mello. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15-24-, jul./dez. 2012.

_____. Entrevista a Josep M. Català: de lo melodramático al relativismo: apuntes sobre la naturaleza del documental. [Entrevista concedida a] Eduardo Baggio e Rafael Teixeira. **Doc Online**, Campinas, n. 21, p.210-2119, março de 2017.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme Ensaio – Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Editora Papirus, 2015. 223 p.

_____. Essayism and Contemporary Film Narrative. *In*: Elizabeth Papazian e Caroline Eades (orgs.). **The Essay film: Dialogue, politics, utopia**. New York, Columbia University Press, 2016. p. 15-27.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018. 423 p.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018. 341 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagem do tempo sofrido: O olhar da história, II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos. **Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2017.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos, CUCH, Renata Cabral, IKEDA, Flávia Suzue de FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. **Devires: Revista de cinema e humanidades**. UFMG, Belo Horizonte, v.5, n.2, 2008.

FELINTO, Erick; “Por um novo lugar da Matérias na teoria da Comunicação”. **Revista Eletrônica Ciberlegenda**, n. 5, 2001.

_____.; PEREIRA, Vinicius Andrade. 2005. “A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade. **Contemporânea – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA**, 3(1): 79-80.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração - Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004. 234p.

HÜHN, Peter. Eventfulness of Non-Events. *In*: Raphaël Baroni and Françoise Revaz (orgs.). **Narrative Sequence in Contemporary Narratology**. Ed. Columbus: Ohio University Press, 2016, p. 37–47.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2007. 172 p.

LANE, Jim. **The autobiographical documentary in America**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, 262p.

LEBOV, Alisia. **First person jewish**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. Cinema e Revolução na Argentina: Grupo Cine Liberación (1966-1971). **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. *In*: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (Orgs.) **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro, Mauad, 2007. p. 143-157.

_____, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008. 105 p.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404 p.

LOPATE, Phillip. A la búsqueda del Centauro: El cine-ensayo. *In*: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. 215 p.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org). **Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. São Paulo, Penguin, 2010.

MUZI, Daniela. **Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra de Eduardo Coutinho**. Orientador: Vinícius Andrade Pereira. 2011, 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, Cláudio Reichert. **Identidade pessoal em Paul Ricoeur**. Orientadora: Noeli Dutra Rossatto. 2009, 89 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016. 335 p.

NÚÑEZ, Fabián. Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte). **RUA - Revista universitária do audiovisual**. Santa Catarina, UFSC, 2010.

RASCAROLI, Laura. **How the essay films thinks**. Nova York: Oxford University Press, 2017.

_____. The Essay film - problems, definitions, textual commitments. *In*: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (orgs). **Essays on the essay film**. Nova York: Columbia University Press, 2017, p. 49-59.

_____. **The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film**. Londres: Wallflower Press, 2009, 226p.

RENOV, Michael. **The subject of Documentary**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

_____. **Theorizing Documentary**. New York, Routledge, 1993.

RICHTER, Hans. El Ensayo fílmico. Una nueva forma de película documental. *In*: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. 215 p.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como outro**. São Paulo: Editora WMF martins fontes, 2019.

RIVETTE, Jacques. “Carta sobre Rossellini”. *In*: REIS, Francis Vogner dos; JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira; SILVA, Mateus Araújo (orgs.). **Jacques Rivette - Já não somos inocentes**. São Paulo: CCBB – CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2013.

RODRIGUES, Cristiano José. **DOCUMENTÁRIO: TECNOLOGIA E SENTIDO - Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no Documentário Brasileiro**. Orientador: Március César Soares Freire. 2005, 87 f. Dissertação. (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video**. Londres: Duke University Press, 1999. 416p.

SIBILIA, Paula. **O show do Eu – A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2016.

_____. A construção de si como um personagem real: Autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea. **Revista Eco Pós**. Rio de Janeiro: PPGCOM/ECO, 2012, v.15, n. 3, 22 -46 p.

SILVA, Patrícia Rebello da. **O documentário sob o risco do ensaio: Subjetividade, Liberdade e Montagem**. Orientadora: Consuelo Lins. 2012, 261 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

_____. “Documentário Moderno”. *In* MASCARELLO, Fernando. (orgs.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

_____. Filme Ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *In*: **Revista Doc Online**, Unicamp, São Paulo, n.26, 2019.

VIEGAS, Rafael Marcelo. **“Nous sommes toujours au dela” - A negação narrativa do sujeito moderno em Sur des vers de Virgile (ensaio III, cap. V) de Michel de Montaigne**. Orientador: André Rangel Rios. 2008, 127 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. 215 p.

FILMOGRAFIA UTILIZADA E CITADA

33. Direção de Kiko Goifman. Roteiro de Kiko Goifman e Claudia Priscila. Brasil. 2003. (74 min).

A televisão e eu. Direção de Andrés Di Tella. Roteiro de Andrés Di Tella. Argentina. 2002. (75 min).

AS praias de Agnès. Direção de Agnès Varda. Roteiro de Agnès Varda. França. 2008. (110 min).

BABÁS. Direção de Consuelo Lins. Roteiro de Consuelo Lins. Brasil. 2010. (20 min).

BERLIM - Sinfonia da Metrópole. Direção de Walter Ruttmann. Roteiro de Karl Freund. Alemanha. 1927. (65 min).

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Roteiro de Eduardo Coutinho. Brasil. 1984. (119 min).

CARTA da Sibéria. Direção de Chris Marker. Roteiro de Chris Marker. França. 1957. (62 min).

CHUVA. Direção de Joris Ivens e Manus Franken. Roteiro de Joris Ivens e Manus Franken. Países Baixos. 1929. (14 min).

CONGO. Direção de Arthur Omar. Roteiro de Arthur Omar. Brasil. 1972. (12 min).

CONSTRUÇÃO. Direção de Cristiano Burlan. Roteiro de Cristiano Burlan. Brasil. 2006. (48 min).

CRÔNICA de um verão. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. Roteiro de Edgar Morin e Jean Rouch. França. 1961. (85 min).

DIÁRIOS. Direção de Ed Pincus. Roteiro de Ed Pincus. Estados Unidos. 1980. (200 min).

DI/Glauber. Direção de Glauber Rocha. Roteiro de Glauber Rocha. Brasil. 1977. (18 min).

ELEGIA de um crime. Direção de Cristiano Burlan. Roteiro de Cristiano Burlan e Ana Carolina Marinho. Brasil. 2018. (92 min).

ENTREATOS. Direção de João Moreira Salles. Roteiro de João Moreira Salles. Brasil. 2004. (117 min).

EU, um negro. Direção de Jean Rouch. Roteiro de Jean Rouch. França. 1958. (70 min).

FOTOGRAFIAS. Direção de Andrés Di Tella. Roteiro de Andrés Di Tella. Argentina. 2007. (110 min).

JACQUOT de Nantes. Direção de Agnès Varda. Roteiro de Jacques Demy e Agnès Varda. França. 1991. (118 min).

LOS Rubios. Direção de Albertina Carri. Roteiro de Albertina Carri e Alan Pauls. Argentina. 2003. (79 min).

LOST, lost, lost. Direção de Jonas Mekas. Roteiro de Jonas Mekas. Estados Unidos. 1976. (180 min).

MAIORIA Absoluta. Direção de Leon Hirszman. Roteiro de Leon Hirszman. Brasil. 1964. (20 min).

MATARAM meu irmão. Direção de Cristiano Burlan. Roteiro de Cristiano Burlan. Brasil. 2013. (77 min).

NANOOK, o esquimó. Direção de Robert Flaherty. Roteiro de Robert Flaherty. Estados Unidos. 1922. (83 min).

NOITE e Neblina. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Jean Cayrol e Alain Resnais. França. 1955. (32 min).

O Homem de Aran. Direção de Robert Flaherty. Roteiro de Robert Flaherty. Estados Unidos. 1934. (76 min).

OS catadores e eu. Direção de Agnès Varda. Roteiro de Agnès Varda. França. 2000. (82 min).

PERSON. Direção de Marina Person. Roteiro de Marina Person. Brasil. 2007. (76 min).

PRIMÁRIAS. Direção de Robert Drew. Roteiro de Robert Drew. Estados Unidos. 1960. (60 min).

ROMANCE na Itália. Direção de Roberto Rossellini. Roteiro de Antonio Pietrangeli e Roberto Rossellini. Itália. 1954. (97 min).

SANTIAGO: Reflexões sobre o material bruto. Direção de João Moreira Salles. Roteiro de João Moreira Salles. Brasil. 2007. (80 min).

SEAMS. Direção de Karim Aïnouz. Roteiro de Karim Aïnouz. Estados Unidos. 1993. (30 min).

UM passaporte húngaro. Direção de Sandra Kogut. Roteiro de Sandra Kogut. Brasil. 2002. (72 min).

UM homem com uma câmera. Direção de Dziga Vertov. Roteiro de Dziga Vertov. União Soviética. 1929. (68 min).