

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

Adriana Ferraz Bassi

FILME-ENSAIO
PERMANÊNCIA ATRAVÉS DO REGISTRO

Niterói
2017

ADRIANA FERRAZ BASSI

FILME-ENSAIO: PERMANÊNCIA ATRAVÉS DO REGISTRO

Trabalho apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elianne Ivo Barroso

Niterói

2017



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	ADRIANA FERREZ BASSI		
Curso:	CINEMA E AUDIOVISUAL	Matrícula:	
Título			
Filme - ensaio: Peruaçãeira através do registro			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Elianne Ivo Barroso		
	Tunico Amâncio		
	Luiza Alvim		
Data de Apresentação	12/12/2017		
Parecer			
A banca destaca o desenvolvimento seguro e referenciado do texto. A escolha da análise de diários médios com ênfase na finitude humana permite desdobrar em outros tópicos de discussão. É sugerida revisão do trabalho para depósito final da monografia.			
Nota Final	10,0 (DEZ)		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Elianne Ivo Barroso		
	Antonio Carlos Amâncio da Silva		
	Luiza Beatriz A. M. Alvim		

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, por seus conselhos e boa vontade.

À minha família, pela paciência e todo suporte do mundo.

Ao Caê, pelo apoio, carinho e inspiração, sempre.

Ao meu grupo-de-quatro-pessoas desde o primeiro período da graduação: João Victor, Livia e Victor.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a reunir informações sobre a modalidade ensaística, optando por uma abordagem histórica por sua herança literária e as primeiras manifestações no cinema documental. Delimita-se na modalidade retratística e mais precisamente, ensaios autorretratísticos. A partir disso, analisa os filmes “Férias Prolongadas” (*De Grote Vakantie*, 2000) e “E agora? Lembra-me” (2013), relacionando a autorretratística com a ideia de permanência através do registro audiovisual, construção de memórias coletivas e relação da morte e ensaio.

Palavras-chave: ensaio; filme-ensaio; autorretrato; memória; diários médicos

ABSTRACT

This study purpose is to gather information about the essay-film through an historic approach for its literary heritage and its first manifestations in documentary cinema. It is delimited to the form of portraits and, more precisely, self-portrait essays. From this, it analyzes the films "The Long Holiday" (2000) and "E Agora? Lembra-me "(2013), relating the self-portrait with the idea of permanence through the audiovisual record, construction of collective memories and relation of death and essay.

Keywords: essay; filme-ensaio; self-portrait; memory; medical journals

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “De Grote Vakantie” (2000) de Johan Van der Keuken.....	30
Figura 2 – “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto	34
Figura 3 – “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto	34
Figura 4 – “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto	35
Figura 5 – “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto	35
Figura 6- “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto.....	36
Figura 7 - “De Grote Vakantie” (2000) de Johan Van der Keuken	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. DOCUMENTO E SUBJETIVIDADE	9
1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSAIO	9
1.2. O ENSAIO NO CINEMA	11
1.3. A “VERDADE” DOCUMENTAL.....	15
1.4. A NARRAÇÃO E A VOCALIZAÇÃO DO PENSAMENTO.....	17
2. A CONSTRUÇÃO DE SI E DO OUTRO	20
2.1. A TENDÊNCIA RETRATÍSTICA NO FILME-ENSAIO.....	20
2.2. O PROCESSO DE AUTORRETRATO NA MODALIDADE ENSAÍSTICA	22
3. O ENSAIO E A MORTE.....	26
3.1. O AUTOR EMBALSAMADO.....	26
3.2. “FÉRIAS PROLONGADAS” (2000) DE JOHAN VANDER KEUKEN	28
3.3. “E AGORA? LEMBRA-ME” (2013) DE JOAQUIM PINTO	32
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
5. REFERÊNCIAS.....	39
5.1. FILMES	39
5.2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

O desejo de estudar as fundações do ensaio parte de uma relação bastante pessoal com a escrita e o autorretrato, ambos sempre presentes em trabalhos autorais que já realizei até hoje. O encontro com o gênero ensaístico instigou em mim a possibilidade de unir a linguagem escrita, mais precisamente poética, com o cinema e utilizá-la de maneira a experimentar novos dispositivos e formas de expressão pessoal através do audiovisual, comunicando afetos e aflições que permeavam minha existência.

Defrontei-me com algumas situações durante o período da graduação, quando pude observar uma grande resistência da parte de colegas a abrir espaço para filmes autobiográficos produzidos dentro da universidade, os quais pareciam em sua maioria apresentar um lugar de fala semelhante, uma vez que inseridos dentro da Academia. Acredito que tal crítica é extremamente pertinente, é necessário pluralizar as produções audiovisuais e ampliar os espaços de veiculação de narrativas diversificadas, não-opressoras e não-dominantes, mas também acredito na potência das subjetividades e na vulnerabilidade que cada um deste pode denunciar.

O ensaio é um terreno fértil para abrigar corpos em crise e encontra potência na subversão da chave individual-coletivo. Traz para debate diversas temáticas através de confissões, imagens e pensamentos privados para uma esfera pública, partindo do princípio que através da experiência, todos possuem algo a dizer, independente de sua formação, etnia, gênero ou classe. A liberdade encontra-se no DNA do ensaio e para compreendê-lo é necessário adentrar os seus conceitos originários advindos de uma tradição literária.

Dessa forma, iremos analisar no primeiro capítulo, as raízes do gênero ensaístico e a origem do termo ensaio. Iniciado com registros de Michel de Montaigne (1533-1592), influenciador de uma escrita que valoriza a descrição do processo do pensamento e a inserção pessoal para tratar de temas como filosofia, política, arte, entre outros. Realizaremos uma pesquisa acerca da forma em que o cinema absorveu o ideal ensaístico da literatura e desenvolveu-se, costurando caminhos entre a ficção e o documentário, sendo influenciado por estilos como o *Cinema Vérité*. Este ao refutar a não-intervenção no registro documental será de contribuição significativa para o nascimento de um cinema ensaístico, que valoriza a discussão acerca do dispositivo idealizado para o filme, a desconstrução do aparato técnico, a opinião e a ampla utilização da narração, uma característica bastante comum no ensaio. É preciso salientar

que a base teórica utilizada para traçar o desenvolvimento histórico deste trabalho foi, em sua maioria, norte-americana, tendo Timothy Corrigan (2015) e Bill Nichols (2005) como fonte de pesquisa, resultando em uma maior aproximação de exemplos tanto da teoria quanto do cinema estrangeiro.

No segundo capítulo, iremos explorar a modalidade retratística, recorte inspirado nas tentativas de Corrigan em classificar os filmes-ensaio, ressaltando, entretanto, a característica instável de rotular um ensaio, uma vez que transita por muitos gêneros e linguagens. Dividiremos a análise entre retratos de terceiros e autorretratos, para por fim, debruçar-se sobre as obras autobiográficas de Johan Van der Keuken e Joaquim Pinto no terceiro capítulo.

Na pesquisa por ensaios literários, foi possível encontrar frequentes reflexos acerca da relação humana com a morte, ou a simbologia que esta representa para o imaginário coletivo. O trabalho apresenta dois filmes de diários médicos, dois realizadores que se auto-registram na luta contra uma doença, em busca de possibilidades de cura, drogas experimentais, médicos pelo mundo, religião.

Através da análise da montagem e recursos narrativos, pretende-se compreender as técnicas de aproximação entre autor-espectador e obra-espectador. O trabalho busca refletir acerca das motivações para realizar filmes extremamente pessoais em que o corpo enfermo, moribundo, que é marginalizado na contemporaneidade, divide sua mortalidade com o espectador, cria campos confessionários, desaba e reconstrói uma personagem que é também autor.

1. DOCUMENTO E SUBJETIVIDADE

1.1. Considerações sobre o ensaio

Acreditamos que para um primeiro contato com a discussão acerca do filme-ensaio, antes de sua origem epistemológica, legado histórico e influências, é necessário ressaltar que sua força-motriz provém da experiência pessoal, coroada como autoridade máxima entre as linhas de um ensaio. Torna-se, de certa forma, desleal tratar de tal assunto permeado pela subjetividade em um trabalho de formato rígido e objetivo, que tem em sua obrigação, embasar suas afirmações através de referências. A real experiência do ensaio ultrapassa os limites dos artigos, livros, teses e figurativamente, beira os muros da rua, adentra a própria rua, realiza seu percurso único (pois mais valoriza o processo à conclusão), escuta conversas de bares, manchetes de jornais, relatos a partir de jornadas por um quarteirão ou excursões para terras distantes; em suma, tudo o que se observa e vive, objetos cotidianos ou não, mas que se apresentam como convites à reflexão.

Como Theodor Adorno (2003, p.16-25) tão bem descreve em seu “Ensaio como forma”, o qual reflete sobre essa forma de escrita que em sua existência “provoca resistência porque evoca a liberdade de espírito” e que principalmente, “se revolta sobretudo contra a doutrina [...] segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito”. Ao equivaler a experiência à teoria, diversos escritores ensaístas, tomando como exemplo Theodor Adorno, Walter Benjamin e Michel Foucault, foram muitas vezes marginalizados da academia por questionarem essa separação do objetivo e científico, do subjetivo, poético, ou mais controversamente, artístico.

Dado isso, podemos vislumbrar a complexidade do termo “ensaio”, que até hoje gera debates¹ sobre sua significação devido sua flexibilidade, múltiplas experiências de encaixe e categorização. É, sem dúvida, inaugurado como um gênero literário, mas que antes de qualquer coisa, pode ser lido como uma ode à liberdade, à emancipação intelectual e ao pensamento público.

¹ Ver mais em BENSMAÏA, Reda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987.

O termo “ensaio” aparece pela primeira vez na obra do escritor francês (e posteriormente consagrado como ensaísta) Michel de Montaigne, “*Essais*”, do francês, “ensaios” em 1580². A palavra “ensaio” é muito utilizada para assinalar algo de propriedade temporária, como um teste ou exercício. Quando trazida ao contexto literário, permite a reflexão e opinião sobre qualquer tema sem esgotá-lo, interessando-se mais sobre a construção do pensamento ao longo do texto do que propriamente sua conclusão.

Montaigne evoca em suas obras o espírito que posteriormente seria proclamado por Adorno, transitando livremente por diferentes assuntos: trazendo relatos pessoais de suas experiências nas ruas da França do século XVI, memórias pessoais, chegando até mesmo a expor notas sobre o movimento de seus intestinos. No ensaio “Da experiência” (1588), Montaigne escreve sobre velhos hábitos, diferenças de costumes de acordo com a nação e verdades que diferem para grupos culturais e geográficos, abrindo campo para discutir as “verdades” e autenticar a importância da subjetividade. Realiza divagações durante todo o texto e retoma seu curso, como na linguagem verbal, com pensamentos descritos, tais quais “Como eu ia dizendo...”. É crítico da ciência, da medicina e indaga sobre os caminhos que conduzem à morte e sua pessoal relação com a mesma.

Os tempos de hoje são nisso tão férteis como os de Homero e de Platão. Mas não estaremos nós mais preocupados com os louros da citação do que com a verdade que ela encerre? [...] Será que não temos talento para analisar e valorizar o que se passa diante dos nossos olhos, avaliando-o com a sagacidade bastante para convertê-lo em exemplo? [...] Tendo já passado por quase toda a espécie de exemplos, se porventura me sinto ameaçado por alguma surpresa, vou folheando as minhas notas desordenadas (...) e encontro sempre na minha experiência passada um prognóstico favorável para me consolar. (MONTAIGNE, 1993, p.13)

Réda Bensmaïa, no livro “*The Barthes Effect*” (1987), faz referência ao ensaísta Roland Barthes e explica o ensaio como um gênero literário resistente à ser categorizado e integrado na taxonomia dos gêneros. Pode encontrar-se em muitos outros nomes (“dispositivo” ou “experiência literária”, como utiliza Aldous Huxley), e as “dificuldades de defini-lo ou explicá-lo”, como reforça Timothy Corrigan (2015, p. 08), “são os motivos pelos quais o ensaio é tão produtivamente inventivo”.

² Apesar de Montaigne cunhar o posto de estréia do termo, a técnica dialética utilizada em sua estrutura, já tem início desde Sócrates e Platão, cinco séculos antes de Cristo. Georg Lukács, em seu *On the nature and form of the essay* irá mencionar “Platão como o maior ensaísta que já viveu” (LUKÁCS, 1974, p.13).

Dentre todos os termos relacionados aos gêneros literários, a palavra Ensaio é certamente uma das que suscitou a maior confusão na história da literatura. (...) Nenhum outro gênero suscitou tantos problemas teóricos no que se refere à definição de sua Forma: um gênero atópico ou, mais precisamente, um gênero excêntrico, já que parece flertar com todos os gêneros sem nunca se permitir ser definido. (...) O Ensaio surge historicamente como um dos raros textos literários cuja principal tarefa evidente foi provocar um ‘colapso generalizado’ das economias dos textos retoricamente codificados (BENSMAIA³, 1987 *apud* CORRIGAN, 2015, p.8)

Impulsionado por Montaigne, a produção de ensaios aumenta consideravelmente no século XVIII e no início do século XIX, contrapondo-se ao Iluminismo e positivismo, introduzindo percepções pessoais a um campo do diálogo público, dilatando-se principalmente através da autobiografia, reportagem social, crítica de arte, política e filosofia. Dentre tantos autores conhecidos, que também foram considerados ensaístas, podemos citar Virginia Woolf, Clarice Lispector, Walter Benjamin, Francis Bacon, Roland Barthes, Jorge Luís Borges, William Grass, Hannah Arendt, entre outros. Antecipando a relação com o cinema, muitos ensaios literários do século XX “dramatizam esse encontro desestabilizador entre um mundo visual que resiste à sua avaliação verbal”, na busca incessante de palavras que atuem como “interface entre a experiência pessoal e visual” que culmina em “uma luta linguística com um mundo visual que subverte continuamente o poder subjetivo da linguagem”. (CORRIGAN, 2015, p.24).

1.2. O ensaio no cinema

Não cabe aqui aprofundar-se na produção de ensaios literários, mas apenas reforçar seus pilares e compreender melhor o termo que irá sedimentar caminhos para o filme-ensaio, nosso objeto de estudo. Em suma, compreender sua função dialética, e muitas vezes poética, metalinguística em relação ao próprio texto (ou filme), de construir o pensamento aos olhos do leitor-espectador. O ensaio questiona sua própria linguagem, compartilhando a consciência individual. Nas palavras de Corrigan, “o ensaio se impõe como uma experiência comunitária dialógica e reflexiva, esticada entre o outro íntimo do eu e o Outro público que rodeia um eu.” Dessa forma cria-se um debate aberto em torno das questões propostas pelo autor, direta ou indiretamente, e “passa a ser a obtenção de uma resposta intelectual ativa às questões e

³ BENSMAIA, Reda. *op. cit.*

provocações que uma subjetividade não resolvida dirige ao seu público.” (CORRIGAN, 2015, p.57)

Alexandre Astruc, um dos primeiros cineastas/críticos a reconhecer os termos específicos do filme-ensaio, escreve em 1948, um artigo que analisa a chegada de um “novo cinema *avant-garde*”, uma nova tendência descrita em seu artigo *"Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo"*⁴. Ressalta em seu texto a qualidade do cinema como meio de expressão e sua gradual e potente evolução como linguagem. “Por linguagem, quero dizer uma forma em que um artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstrato que estes sejam, ou traduzir suas obsessões exatamente como se faz no ensaio contemporâneo ou na novela” (ASTRUC, 1992). Assim consagra a expressão câmera-caneta, analogamente, comparando o diretor da nova era do cinema como um escritor.

Maurice Nadeau escreveu em seu artigo de jornal *Combat*: ‘Se Descartes vivesse hoje, ele escreveria novelas’. Com todo respeito a Nadeau, se Descartes vivesse hoje, ele já teria se fechado em seu quarto com uma câmera 16mm e filmes, e estaria escrevendo sua filosofia em imagens.(Astruc, originalmente impresso em 'L'Écran française' 30 de março de 1948)

É necessário cautela para definir o filme-ensaio: assim como sua manifestação literária, a cinematográfica transita por muitos gêneros e um filme-ensaio pode costurar, como defende Bensaïa, diferentes camadas modulares em um único filme. Por exemplo, em um filme de viagem, pode partir de uma busca por relações familiares, realizando um retrato pessoal de alguém que faleceu, ao mesmo tempo que a narrativa se conduz de forma epistolar ou mesmo através de um diário.⁵ Comporta, por sua fidelidade à experiência, um teor documental, pois utiliza-se de personagens e/ou imagens “reais” (por reais, podemos fazer referência a não-encenadas) para refletir determinadas questões, estas, também “reais” por permearem a subjetividade do realizador. É comum serem confundidos como “documentários reflexivos” ou “documentários autobiográficos”, mas para Corrigan, nenhum deles se parecem adequados, uma vez que “a importância de diferenciar o filme-ensaio de outras práticas cinematográficas é a importância de reconhecer um legado literário subestimado nessa prática cinematográfica específica” (2015, p. 09).

Dziga Vertov, diretor soviético, realiza em 1929 o filme “Um homem com uma câmera” (UM HOMEM, 1929). Será interessante mencioná-lo não só como um registro histórico de

⁴ Tradução livre: “Da caneta à câmera, da câmera à caneta”.

⁵ Timothy Corrigan irá tentar encontrar camadas frequentes na utilização do ensaio, nos “modos ensaísticos”, sendo estes: retrato, viagem diário, editorial e ensaio refrativo.

imagens documentais, mas pelas ideias propagadas por Vertov que irão reverberar nos filmes-ensaio. “Um homem com uma câmera” anuncia em suas primeiras cartelas que “apresenta experimentos de eventos visíveis”, e que se trata de um “excerto do diário de um operador de câmera”, um filme sem atores ou cenário. Iniciar o filme com tais dizeres, lhe permite um caráter de exercício ou de diálogo com o espectador, do qual se aborda no próprio filme, o seu desenvolvimento e intenção. Junto da montadora Elizaveta Svilova e do operador de câmera Phillip Kaufman, publicam a Resolução do Conselho dos Três, em 1923, em que explicavam o conceito do *kinoglaz* ou cine-olho. O termo traduz a ideia de que a câmera seria uma versão aprimorada do olho, que atrelada à montagem, alcançam distâncias e ângulos que constroem uma visão mais perfeita dos fatos do que poderíamos acompanhar apenas com a visão.

Sua linguagem se assemelha a do ensaio, já num primeiro momento, ao desconstruir a “ilusão” do cinema, apresentando nos primeiros minutos seus aparatos técnicos, o posicionamento da câmera, a orquestra e os espectadores do cinema. Segundo Corrigan, “sua reflexividade que liga a energia mecânica do cinegrafista e a realidade documentária da cidade é o que, para muitos espectadores, associa o filme aos filmes-ensaio.” (CORRIGAN, 2015, p. 54)

Com o desenvolvimento e popularização do som direto no cinema, com equipamentos portáteis que facilitavam entrevistas e a vocalização da subjetividade das próprias personagens do documentário, diminuiria o caráter intervencionista do documentarista. Falar em nome de terceiros, como a onisciente e onipresente “voz de Deus” ou “voz da experiência”, como Bernardet (2003, p.16) irá apontar, reduz sua personalidade e subjetividade, subsumida na própria voz de um narrador, com suas entonações pessoais, textura e afetos.

Surge, na década de 1960, o “Cinema Direto”, uma nova vertente de sua origem britânica e estadunidense com diretores como John Grierson e Robert Drew que irá traduzir a experiência do movimento em mandamentos: “Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmera. Nada de luzes artificiais. Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de alguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo”. Essa experiência documentária ficará conhecida com a analogia de que um documentarista deve ser semelhante a uma mosca na parede, criando-se a ideia de uma não-intervenção na realidade, filmando esta “como se apresenta”. Essa tentativa irá criar a sensação de uma maior imparcialidade, como se trouxesse ao espectador “a realidade como ela é”, ignorando a evidente posição intervencionista da construção narrativa de um documentário, a presença de uma câmera e a montagem.

Isso só foi possível porque eles batalharam também para modificar a tecnologia disponível na época e atingir o que, para eles, era o ideal de uma equipe de filmagem: um cinegrafista e um técnico de som. Assim, puderam abolir o off em muitos filmes; em outros reduziram-no a intervenções curtas, apenas contextualizadoras, distantes das interpretações do documentário clássico. (LINS, 2007, p.2)

Em contrapartida ao ideal de não-intervenção documentária, temos o “*Cinema Vérité*”, “cinema verdade”, influenciado pelos ideais de Vertov, como a não recriação de eventos passados, mas o curso desses eventos, assim como a consciência da presença da câmera no filme. Estes consideravam que a câmera viola intimidades, e dessa forma, essa intervenção deve ser assumida. Tendo seu marco o filme do diretor francês Jean Rouch, “Crônica de um Verão” (CRÔNICA, 1961), baseado em entrevistas, realiza com auxílio de um gravador portátil, perguntas acerca da subjetividade dos entrevistados. Assim, construindo e expondo o dispositivo do filme do seu começo ao fim e adentrando questões pessoais e filosóficas como ao perguntar para cidadãos parisienses se estes são felizes, sobre seu trabalho, etc.

Jean Rouch é um cineasta essencial para compreender um dos primeiros expoentes da fusão ficcional com o documentário, como provoca: “a ficção é o único caminho para se penetrar a realidade” (BRAGANÇA). “Eu, um negro” (EU, 1958), ainda que não funcione como um registro independente da intervenção dirigida transforma-se em um retrato cultural de jovens nigerianos em improviso, quando em seu dispositivo tem como a total liberdade de seus personagens para com o filme. “Durante 6 meses acompanhei jovens nigerianos em Abuja. A proposta do filme era poder dizer tudo e fazer tudo, [...] foi assim que improvisamos esse filme” (EU, 1958). O som e diálogos foram regravados em estúdio, adicionados à montagem visual do filme como dublagem e comentários. Dessa forma, a maneira como conduzem a narrativa é a reprodução do que querem compartilhar, de como querem ser retratados e principalmente, do que querem dizer.

No Brasil, as primeiras manifestações ensaísticas no cinema surgem na década de 1970, com o Cinema Novo e uma maior crítica e intelectualização do próprio ato de filmar. É necessário ressaltar o tímido desenvolvimento do filme-ensaio no Brasil nessa época, devido o contexto de ditadura militar em que o Brasil se inseria e a ação agressiva da censura com filmes de maneira reflexiva e política. A ferramenta ensaística começa ser muito utilizada para

contextualizar filmes interrompidos⁶ e retomados anos depois, não só por conflitos com o regime militar, como o caso de *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, como em razão de adversidades técnicas, como o caso de “*Câncer*” (1972) de Glauber Rocha. Este se inicia com a narração do diretor relatando o processo de filmagem e montagem, contextualizando o momento político da época, de forma crítica, denunciando aquilo que considerava elitista e burguês na revolução. Trata-se também de um trabalho de improvisação de atores, possuindo momentos em que é assumida a voz de Glauber, fora de quadro, instigando os atores em cena.

Praticamente não há, no cinema brasileiro desse período, usos diferenciados da narração. O filme *Câncer*, de Glauber Rocha, um ensaio sobre possibilidades e limites da improvisação dos atores, filmado em 1968 em longos planos seqüências, é uma das poucas exceções da década de 60. Contudo, é na montagem sonora de *Câncer*, realizada apenas em 1972, que Glauber decide inserir sua voz na seqüência inicial, na qual contextualiza, em uma narração informal e arrebatada, o momento político brasileiro de então e anuncia as condições de produção do filme, que ele define como um exercício de resistência do plano cinematográfico à duração. (LINS, 2007, p. 3-4)

1.3. A “verdade” documental

Apesar do nome que carrega o movimento, Jean Rouch defendia que não procurava apresentar “o cinema da verdade, mas sim, a verdade do cinema”, revelando o cinema enquanto processo e intervenção, libertando o voo da “mosca cinematográfica” dos diretores do Cinema Direto. Assim como o ensaio literário carregava um desafio à descrença da validade do conteúdo subjetivo, o filme-ensaio irá trazer incertezas quanto a capacidade informacional de seus meios, questionando esta própria verdade sob intervenção, muitas vezes sendo vistos como filmes conceituais ou de arte, carregam a impressão de obter uma imagem distorcida pela presença materializada através de voz, imagem ou texto do realizador.

O que se opõe à ficção não é o real, como escreve o filósofo e teórico francês Gilles Deleuze, em seu livro *Cinema II: Imagem-tempo* (1985), “não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 1985). A partir disso, cria-se a ideia de uma personagem que não se divide em um antes e um depois, reunindo a passagem de um estado ao outro. “É o devir da personagem real quando ela própria se

⁶ Outro exemplo é *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, trabalho em que revista filmagens feitas em 1992, quando realizou um documentário sobre seu mordomo e debate uma nova montagem crítica acerca do material filmado.

põe a ficcionalizar, quando entra em flagrante delito de criar lendas, e assim, contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 1985, p. 183). Pensar em “Eu, um negro” como um mero filme de ficção por sua representação e não enxergar a material real retratado é ignorar a experiência que o processo do cinema e da filmagem atravessa nos realizadores, e por realizadores, inclui Oumarou Ganda e Petit Touré, “atores” do filme, mas que adicionam ao processo sua carga experiencial e visão de mundo. É considerar “real” o que se submete à visão europeia de um realizador francês e ignorar a potência da criação das histórias, a expressão da subjetividade dos retratados que influenciam sobre a orientação narrativa.

Walter Benjamin, ensaísta e filósofo alemão, escreve o “O Narrador” em 1936, discutindo na modernidade capitalista a arte de narrar e a transmissão de conhecimento que acontece através dela, que entra em declínio, com o enfraquecimento da experiência coletiva dando lugar à experiência solitária e a intensificação da difusão da informação. O narrador é aquele que recorre às suas experiências (e experiências por ele ouvidas, vividas) e dá conselhos como um sábio. Aquele que “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.” (BENJAMIN, 1994).

Em suma, independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos. Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens - é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

É necessário se atentar à característica doutrinadora que o documentário pode assumir, uma vez que visa sempre defender algum tipo de ponto de vista, um discurso ou tese, por mais imparcial que tente ser apresentado, como ao se assemelhar com uma reportagem. Bill Nichols irá contextualizar a posição do filme documentário semelhante à de um advogado, que ainda que inconscientemente, visa representar interesses de um cliente, trazendo analogamente a imagem cinematográfica como suas “provas”. Mascaram sua “imparcialidade” é ignorar ferramentas extremamente ativas em sua realização, como a montagem, que alterará toda a representação temporal e espacial da “realidade”, por mais linear que seja sua narrativa, moldando não só a visão do espectador, mas como sua experiência reflexiva de identificar-se e acreditar na transposição do real.

O filme-ensaio assume sua característica intervencionista como essência irrefutável, tratando a matéria do real como um subproduto da subjetividade individual. É honesto em ignorar a imparcialidade e se propor a apenas uma leitura, e não uma observação neutra. Assim, utiliza-se de algumas técnicas para desmistificar a transposição do real, como por exemplo, a narração.

1.4. A narração e a vocalização do pensamento

Podemos apontar o atributo da narração em *off* como uma característica presente à maioria dos filmes-ensaio, apesar de não se apresentar como natureza fundamental. Como uma reflexão mediada ou uma meditação, a narração transforma-se em um direcionamento à imagem que ora concorda, completa ou questiona a montagem visual, despertando no campo intelectual e o sensorial ligações que irão conduzir à intimidade cinematográfica e tornando-se um dos maiores conectores subjetivos ao espectador, como uma chave a transpor-se na tela. Como um pensamento audível do próprio realizador (ou da personagem), temos a sensação de adentrar a construção da consciência do Outro reproduzido na tela; cuja compreensão é atravessada pela própria subjetividade do espectador.

Deleuze (1985), insere no debate da voz em *off*, o conceito de "dissociação subjetiva da voz e do corpo", ideia que torna possível corpos concorrentes para uma mesma voz, refletido sobre um regime do "rasgo", no qual se tratando de pertencimento, a imagem "não pode mais ser representada por um único indivíduo", relação que pode dialogar com os ideais do próprio ensaio, em libertar as ideias do próprio enquadro físico do corpo. Por corpos, podemos incluir corpos visuais, textuais, paisagens, corpos animados ou inanimados - a voz torna-se referência de algo maior que a imagem, pois é construída individualmente em cada espectador e somente acessado por esse, tornando única e íntima a troca entre o emissor e o receptor.

Como em Kleist, ou no teatro japonês, a alma é feita do 'movimento mecânico da marionete', na medida em que ela recebe o acréscimo de uma 'voz interior'. Mas, se a divisão vale assim em si mesma, não vale porém por si mesma. (...) É preciso que um puro ato de fala como fabulação criadora (...) que se destaque de todas as informações (...), mas também que todos os dados visuais se organizem em camadas superpostas, perpetuamente misturadas, com nivelções variáveis, relações de retroação, impulso, rompimentos, desmoronamentos, uma demolição da qual sairá o ato da fala. (...) É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, ainda mais, numa relação não totalizáveis (DELEUZE, 1985, p.319).

Chris Marker (1921-2012), diretor francês e um dos precursores do filme-ensaio, nas palavras de Timothy Corrigan, “um dos mais incansáveis e inovadores ensaístas no cinema e nas novas mídias”. Utilizou-se inúmeras vezes do recurso da voz em *off* em seus filmes, principalmente em seus mais renomados filmes-ensaio "Carta da Sibéria" (CARTAS, 1958) e "Sem Sol" (SEM, 1983). O primeiro, realizado em 1958, coincidentemente, no mesmo ano em que Adorno publica “O Ensaio como Forma”, apresenta, através da junção de diferentes mídias, imagens de arquivo, animações e suas filmagens realizadas na Sibéria. Evidentemente em recorte, uma visão sobre maneira como vivem as pessoas nesse lugar, paralelamente às suas reflexões pessoais sobre política, geografia e cultura. Apesar de a narração ser um recurso amplamente utilizado em reportagens, seu conteúdo reflexivo e poético destoa em sua obra, criando uma experiência de história e memória através da subjetividade da voz e dos intervalos imagéticos: a diferença entre o que é visto e ouvido em uma experiência de montagem. André Bazin, crítico francês, irá acrescentar em seu artigo sobre Marker a ideia de "montagem horizontal" que dialoga com a ideia de Deleuze previamente citada, considerando “Carta da Sibéria” como um “marco ao surgimento do filme-ensaio”.

Irei arriscar uma metáfora: Chris Marker traz aos seus filmes uma completamente nova noção de montagem que eu chamarei de "horizontal", ao se opor a montagem tradicional que brinca com o senso de duração através da relação de plano a plano. Aqui, a imagem não se refere a uma que antecede ou a que a sucede, mas ao invés disso, se refere literalmente, de alguma forma, ao que é dito. (...) A montagem é forjada dos ouvidos aos olhos.” (BAZIN, 1958, p.44)⁷

Assim como em “Carta da Sibéria”, “Sem Sol” também utiliza a narração em *off* como parte de sua montagem. Intermediado por uma narradora que lê as cartas de Sandor Krasna, alterego de Chris Marker, acompanhamos a meditação de um viajante através das imagens e lembranças que este capta durante sua jornada. Essencial à montagem, a narração é o elemento que liga os continentes apresentados, assim como é a unidade que revela a subjetividade das reflexões de Marker e cria personagens em imagens de estrangeiros “anônimos”. É, dessa forma, a chave para adentrar a uma sensibilidade imagética que cria subtextos além do visual. Em ambos os filmes, a narração discute a montagem com o espectador, apresenta diferentes possibilidades e desmistifica a qualidade do “real” que se mostra⁸.

⁷ Tradução livre.

⁸ O exemplo clássico de Carta da Sibéria, em que temos quatro leituras diferentes de uma mesma cena baseado na narração e na trilha sonora. Ainda que as imagens e o tempo delas sejam as mesmas, temos a analítica consciência da narrativas possíveis quando se manipula o “real”.

Se Montaigne introduziu os primórdios literários dessa prática, traçar sua história e prioridade emergentes conduz quase que climaticamente, para André Bazin e outros, ao filme-ensaio *Cartas da Sibéria*, e subsequentemente, à presciente caracterização feita por Richard Roud, de *Maker* como “Montaigne de 1:1.33”. (CORRIGAN, 2015, p. 19)

A partir da década de 1940, as transformações tecnológicas e uma maior reflexão a respeito do cinema irão se fundir aos filmes de vanguarda. Introduzindo, dessa forma, a prática do filme-ensaio, ampliando o debate acerca da reprodução da realidade e abrindo uma nova chave de alternância público e o privado, ficção e documentário. Como ressalta Corrigan, “entre fato e ficção, entre o documentário e o experimental, ou entre o não narrativo e o narrativo, o filme-ensaio habita outras formas e práticas”, sendo que tanto o ensaio literário quanto o filme-ensaio não criam “novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias” (CORRIGAN, 2015, p. 54).

Nos anos seguintes, muitos cineastas iriam aderir à manifestação ensaística no cinema: a vanguarda francesa com Agnes Varda, Jean Luc Godard, Alain Resnais, como mundialmente com Trin T. Minh-ha, Jonas Mekas, Wim Wenders, Johan Van der Keuken, Harun Farocki, Chantal Akerman, Glauber Rocha, Cao Guimarães, Karim Ainouz, Jorge Furtado, Carlos Nader, Paula Gaitan, entre outros. Não é possível neste breve trabalho traçar toda a trajetória histórica do filme-ensaio até os dias de hoje, mas compreender suas sementes e inspirações é assim tornar possível uma melhor análise de suas manifestações contemporâneas.

2. A CONSTRUÇÃO DE SI E DO OUTRO

2.1. A tendência retratística no filme-ensaio

Este trabalho não possui a intenção de categorizar ou fragmentar em modalidades os filmes-ensaio, mas compreender algumas tendências, dado o terreno incerto às classificações já mencionado no primeiro capítulo. Timothy Corrigan (2015), por sua vez, arrisca em distribuir algumas modalidades ensaísticas no cinema, dentre elas, numa modalidade de “retrato”, que englobaria filmes que refletem uma captura, exposição ou construção de um eu, seja o indivíduo atuando por trás das câmeras ou a sua frente.

Podemos pensar em tal tendência retratística requerendo a angulação de três pontos, sendo o primeiro o realizador, o segundo a câmera e o terceiro, um ou mais personagens do filme. Já no modo autorretratístico, apesar de poder contar com mais personagens, o objeto de estudo torna-se a si mesmo, partindo de uma autorreflexão e questionamento, fundamental à modalidade ensaística⁹. Corrigan diferencia a bifurcação entre autorretratístico e retratístico como “a dramatização e a representação simultânea de um eu desestabilizado como foco, tópico e às vezes, crise central, cujo lugar em uma história pública, se encontra (...) nas margens ou (...) em uma posição excluída ou invertida.” (CORRIGAN, 2015, p. 83).

Mesmo em filmes retratísticos, é frequente uma alteração do foco do objeto para o realizador, invertendo a mira de sua câmera para si. Um exemplo é “Os catadores e eu” (OS CATADORES, 2000) de Agnès Varda. O filme, a partir do quadro de Millet “As respigadoras” (1857), reflete sobre o papel dos “respigadores contemporâneos”, tratando da questão do desperdício na sociedade e das possibilidades de reaproveitamento, meditando sobre teor subjetivo presente no conceito de “sobra” e “inutilizável” de alimentos, eletrodomésticos, objetos em geral, apostando na sua subversão. Além de entrevistas e reflexões guiadas por sua voz em *off*, a diretora se inclui como objeto, comparando sua função como diretora com a de uma respigadora, através de sua câmera e da montagem. “Nesta respiga de imagens, de impressões, de emoções não há legislação. Em sentido figurado, respigar é uma atividade mental. Respigar fatos, respigar atos, respigar informação.” (CATADORES, 2000)

⁹Alternativamente, também podemos pensar no “espectador” como uma angulação extra, entretanto, estamos pensando, em um primeiro momento, apenas na realização do retrato.

No filme *Seams* (1993), o diretor Karim Aïnouz ainda como estudante, realiza um retrato que subverte a descrição comum feita pelo olhar estrangeiro. Narrado em inglês, apresenta os contrastes, das "belas praias" brasileiras com suas "belas mulheres" se contrapondo às terras cearenses, que como narra, é conhecida como "terra de macho", onde o realizador foi criado. Karim investiga pelas memórias e opiniões de sua avó e tias-avós, Branca, Bambam, Inoca, Juju e Deidei, criando um retrato familiar que trabalha um recorte geracional e geográfico de um Brasil machista e opressor, mas de mulheres de opinião forte e a frente de seu tempo. Através de lembranças, afetos e frustrações dessas personagens que num processo de entrevista, aos poucos revelam também a relação e identificação do próprio realizador, que abre sua intimidade através da narração em *off* emitindo sua opinião. *Seams* é um retrato poético pautado pela admiração do diretor pela coragem dessas mulheres que refletem um processo de ruptura com os modelos de submissão, feminilidade, maternidade, entre outros. A marca subjetiva do autor está presente através da narração em *off* que reflete sobre o atravessamento dessas identidades em sua formação, relacionando o machismo sofrido por elas com o sentimento de não-pertencimento ao assumir-se homossexual.

Outro excelente exemplo de retrato ensaístico no cinema brasileiro é Di-Glauber (1977), um curta-metragem e retrato *post mortem* do pintor modernista Di Cavalcanti feito por seu amigo próximo Glauber Rocha. Uma amostra da característica metalinguística do filme-ensaio, Glauber faz referência ao processo de realização do próprio filme ao longo de toda sua duração, através da voz em *off*, atrelada a poemas sobre o pintor. “*Agora dá um close na cara dele! (...) Cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna.*” (DI-GLAUBER, 1977) são algumas das falas presentes em seu discurso, ironizando o próprio dispositivo criado. A maneira como Glauber filma os quadros pintados pelo amigo, em uma aproximação incessante, coloca espectador e quadro tão próximos a ponto de se poder ver as texturas e movimento das pinceladas, quase em uma tentativa de materializar ação e movimento do pintor. Uma ação imortalizada assim como seu registro cinematográfico que perpetua para além do recorte temporal. Glauber condensa sua admiração pelo amigo e reflete sobre a finitude, exibindo a sua última imagem no caixão. Satiriza sua própria realização colocando-se como um diretor déspota que coordena a filmagem sem qualquer emoção ou respeito ao pintor falecido, objetificando-o. Hoje, o curta-metragem se torna um registro-homenagem-póstumo, documento

sob a visão do já falecido Glauber Rocha, e que assim, se reproduz infinitamente através do registro fílmico independente dos corpos que a originaram e sua reflexão acerca da mortalidade.

Completando um ciclo de registros, Paula Gaitán, diretora e viúva de Glauber Rocha, realiza em 2008 um retrato de Glauber (ou para Glauber) em um filme-ensaio chamado “Diários de Sintra”, relembrando o período em que viveu com o diretor em Portugal durante o exílio. Numa tentativa de rematerializar Glauber, Gaitán espalha fotos de diretor por paisagens de Sintra, as entrega às senhoras da feira, transeuntes, pessoas que o conheceram, procurando trabalhar a memória pela ausência, pela reconstrução, por imagens de arquivo do diretor, afeto e poesia.

Os ensaios retratísticos não assumem a tentativa de desvendar a subjetividade do objeto e revelá-la, mas sim, propõe-se a leituras do realizador sobre o objeto, como um retrato em pintura realizada por um artista. A maneira como o pintor reproduz luz e sombra, perspectiva, formas e cores é tão subjetiva e manipulável que não se arrisca dizer que se trata de uma reprodução fiel, esta é condenada a sua condição interpretativa e não a refuta.

2.2. O processo do autorretrato na modalidade ensaística

A vertente autorretratística ou autobiográfica está entre os modos mais tradicionais de filme-ensaio, principalmente se pensarmos em sua tradição literária, na qual o escritor buscava dentro de suas memórias e experiências as fundações para reflexão. Dessa forma, em primazia, confundem-se os espaços do privado ao fazer de si o objeto, e a partir de sua ação e reflexão, o próprio documento. Na autorreferência produzida através de tais filmes é relevante observarmos sob o questionamento de como esse eu é retratado, de nenhuma forma se não, à maneira como deseja o realizador. No processo de exposição que atravessa a camada do íntimo, há um recorte, seleção e direcionamento, uma construção de si que não é possível realizar sem a leitura do Outro, um terceiro que será atravessado por tal construção, no caso, o espectador.

Essa expressão autobiográfica também rompe com o cinema documental etnográfico, quando as figuras que sofrem a ação do olhar, muitas vezes, colonizador do realizador, agora retomam a posição de sujeitos de sua fala. Nesse aspecto, muitos filmes-ensaio autorretratísticos buscam redirecionar a atenção para sua expressão e causas proscritas, a relação desses corpos em crise, pela visão de realizadores periféricos, homossexuais, transsexuais, refugiados, abusados, oprimidos ou doentes, que são fragilizados por serem considerados em dissonância com uma

sociedade homogeneizadora. O filme autorreferente empodera e liberta a vozes que comumente eram tomadas apenas como objeto de estudo de terceiros.

Noções como segredo, solidão, leitura silenciosa e espaço privado não faziam sentido algum até fins do século XVII, quando vemos explodir com força uma recém nascida subjetividade que jorrava sobre o papel como querendo fixar seu direito a pensamentos íntimos. (...) Com a modernidade, o indivíduo e suas questões íntimas foram ganhando cada dia mais destaque, porém os gêneros auto-referenciais, confessionais, da escritura íntima, sempre estiveram apartados da grande literatura, deixados nas periferias das narrativas dignas de estudos literários e talvez por isso mesmo adquiriram tantas formas e ramificações. (ROITMAN, 2007, p.22)

Por essas ramificações que Roitman menciona, podemos refletir também sobre a modalidade de “diário” no filme-ensaio, que inspirado pelo processo de escrita, trazendo uma construção cronológica e confessional, pouco difere em teor autoexpositivo e na construção sob o olhar do Outro que é proposto pelo “retrato”. Muitos filmes irão apostar nessa capacidade confessional, despertando emoções, curiosidade, excitação do espectador, promovidos pelo processo de especularidade na tela. Sob a forma de diário ou autorretrato, permitem um processo de identificação e composição das imagens afetivas orquestradas pela experiência do realizador. “Segundo Baudry (1970), a tela nos remete ao espelho da nossa infância, no qual vimos um corpo (o nosso) se refletir e nos reconhecemos nos traços de Outro. A tela remete a uma espécie de imagem especular do *eu* espectral, sem ser, propriamente falando, um espelho refletor.” (AUMONT, 2003, p.109). Através da modalidade retratística é possível exercitar a empatia, escuta e registro de corpos não-hegemônicos numa relação direta realizador-espectador.

Não é possível abordar o autorretrato ensaísta sem mencionar Jonas Mekas (1922-), cineasta-ensaísta lituano, realizador de diversas obras como o filme *Walden: diários, notas, esboços* (*Walden: diaries, notes and sketches*, 1969), *Lost, Lost, Lost* (1976), e *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* (*As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000), filmes extremamente autorais e subjetivos em sua execução. Através de costuras de imagens captadas em seu cotidiano, com familiares, amigos, desconhecidos, paisagens e reflexões sobre a cidade, como acontece nos diários filmados *Walden...* e *Lost, lost, lost*, manipulando imagens das suas primeiras experiências como refugiado em Nova Iorque, efetua práticas de reconstrução da memória, as quais torna o próprio filme um exercício em curso, passível de erros e acertos. Frequentemente classificados como experimentais, os filmes de Mekas são montagens poéticas e sensíveis do banal, como mesmo aponta inúmeras vezes em *Ao Caminhar...* quando anuncia que “nada acontece nesse filme”, e aposta na desordem narrativa

para criar sensações subjacentes ao texto, à música, à textura das imagens envelhecidas pelo tempo, à sua voz irregular que cria *inserts* sonoros com seus comentários emocionados, irônicos e despreziosos.

Junto de outros cineastas como Stan Brakhage e Shirley Clarke, Mekas funda o *The New American Cinema Group*, no início da década de 1960, uma organização sem fins lucrativos para distribuir filmes da vanguarda norte-americana, crítica do cinema comercial e industrial hollywoodiano, que tentava tornar sustentável uma rede de filmes independentes e amadores. Assim, pode-se compreender a vertente politizada relacionada à Mekas, cujos filmes não hesitam em firmar-se como instrumentos políticos, uma defesa ao amadorismo e crítica a problemática mercadológica dos filmes. O ensaio é uma alternativa potente ao ser utilizado como ferramenta subversiva da narrativa clássica dominante proporcionando reflexão.

Este lugar que Mekas aponta como uma possibilidade de fazer cinema não é apenas um lugar de luta e enfrentamento para a criação desta imagem, mas é, mais do que isso, a simples e profunda condição de vida do cineasta: uma imagem que tem o seu momento de luta e diferenciação – por onde talvez possa expressar seu teor político – mas que sobrevive porque é capaz de revelar a vida do cineasta, seus momentos cotidianos e fazer deste encontro com o mundo o lugar fundamental para a feitura de uma imagem, tanto pelo registro de sua vida, como também de um lugar em que o próprio cotidiano possa acontecer. (FRANCO, 2010, p.64)

Novamente em *Ao Caminhar...* a voz em *off* de Mekas anuncia constantemente o que está por vir, como no prólogo explicativo do dispositivo do filme, uma divagação simultânea do processo de feitura do filme. Trata-se do resultado da emenda de rolos de filmes encontrados ao acaso na prateleira de sua casa. É através das imagens aceleradas de seus registros pessoais intercaladas com cartelas explicativas dos eventos, como por exemplo “Verão em Blue Waters, Julho de 1973”, que aos poucos, nos situamos com menos importância na cronologia, mas em seu pensamento e lógicas afetivas, numa tentativa de compreender o valor dessas imagens para o autor. Sua narração apresenta:

A primeira ideia foi montá-los cronologicamente, mas depois eu desisti e comecei a encaixá-los casualmente, (...) pois eu realmente não sei o lugar de qualquer fragmento da minha vida. Há um tipo de ordem nisso, uma ordem própria que não entendo de fato, do mesmo modo que nunca entendi a vida ao meu redor, a vida real, como dizem, ou as pessoas reais, eu nunca as entendi. Eu não as entendo e de fato, não quero entendê-las (AO CAMINHAR, 2000)

A declaração de Mekas emancipa o espectador que investiga vestígios de significados autorais e amplia suas possibilidades de percepção, para libertá-lo a apropriar-se de suas imagens, criando suas próprias afetações mediante a tessitura do filme e esculpir sua experiência privativa, ainda que de forma inconsciente. Mediante esse pacto que Mekas se desprende de regente e se torna um provocador inserindo, paulatinamente, reflexões como estímulos ao espectador. Reforça a ideia que as imagens exibidas e por ele filmadas não diferem muito das vistas ou vivenciadas pelo espectador, num diálogo sincrético de multiplicação de significados.

Assim, podemos compreender o recorte autorretratístico dos ensaios como um exercício contínuo de investigação pessoal e autoavaliação, maneira a qual os realizadores protagonizam a relação com a própria crise de representação, num processo de reprodução e ausência. “A autorretratística se torna uma intensificação do pensar o eu como discurso público, experiência e história - e nessa intensidade surge o vínculo essencial entre autoexpressão e morte”. (CORRIGAN, 2015, p.97) A partir dessa relação entre autoexpressão e morte que adentramos o próximo capítulo, analisando os filmes “*De Grote Vakantie*” (2000) de Johan Van der Keuken e “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto.

3. O ENSAIO E A MORTE

3.1. O autor embalsamado

No ensaio “A morte do autor” (1968), Roland Barthes medita acerca da conexão autor-obra e questiona a relação de autoria das palavras na literatura, unidas pelas quais acessamos voz e pensamento de uma personagem. Em sua reflexão, as palavras presentes em um discurso, ora são resultadas da morte, ora são reflexo da voz do autor. Se pensarmos no âmbito do ensaio autorretratístico, o autor recria-se na própria personagem, sujeito do seu próprio processo de representação e um não existe sem o outro. A partir de um jogo de perspectivas, adentramos às trocas sinestésicas, poéticas pessoais na possibilidade momentânea de enxergar através dos olhos da personagem, de suas memórias e experiências, interpretadas pelo espectador. Para Foucault, em “O que é um autor?” (1969), há um parentesco da escrita com a morte, sendo este um tema milenar, presente nas narrativas e epopeias gregas que procuravam imortalizar o herói, numa “tentativa de manter a morte fora do ciclo da existência” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

“Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (...) Essa relação da escrita com a morte também se manifestou no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; (...) marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita.” (FOUCAULT, 2009, p.268-9)

É interessante analisar na literatura a ressignificação da morte, transfigurando-se de algo a ser desafiado e vencido a algo inerente à condição do autor para o surgimento da personagem, em sua substituição de falar por outra vida. No caso dos ensaios retratísticos, a morte perde seu sentido figurado, na possibilidade de óbito da personagem real tomada como objeto do filme. A imortalidade é imanente ao objeto como é para a condição humana, não pode ser descartada ou ignorada pela exigência carne e osso que identifica também ao espectador. Em contrapartida, quando o autor conta a própria história em autorretratos, o conhecimento de sua experiência pelo espectador depende de sua sobrevivência e pode ser constatada pelo processo de visualização do próprio filme. Tal constatação não se torna um empecilho para sua realização e isso exemplifica bem a relação do ensaio com o fim, como já mencionado, sendo mais interessante ao ensaio o percurso, a reflexão sobre o caminho, e não necessariamente a sua chegada e conclusão.

A realização de um ensaio autorretratístico pode também ser visto como uma alternativa ao esquecimento trazido pela morte, como a criação de uma memória recortada do espaço privado para o público, coletivizada de um período ou geração, que assim constrói uma imagem eterna (mediante condições de preservação imagética) do que já foi o presente. O realizador que se registra imortaliza os afetos, ausências e acima de tudo, a ignorância do futuro, que já é sabido, em diferentes escalas, pelo espectador.

A palavra imagem está relacionada à morte já em sua origem. Do latim *imago*, a máscara mortuária dos nobres romanos, é um molde do cadáver, uma impressão, uma lembrança do que se desvanece. A imagem do cadáver é, portanto, a própria definição da imagem. (CUNHA, 2015, p.28)

Através da impressão da máscara mortuária ocorre o embalsamento do autor, acesso eterno à sua intimidade, como apresentado anteriormente no filme “Di-Glauber” (1977, Glauber Rocha). Mesmo após sua morte, talvez dezenas de gerações depois, haverá uma possibilidade de visitação do passado. O autor embalsamado é a visão que nunca morre, que se repete infinitamente na história, que conserva sua aparência, suas ideias, temores e registra uma janela temporal geográfica, social, relativa de seu tempo.

O filme “Férias Prolongadas” (*De Grote Vakantie*, 2000) de Johan Van der Keuken e o português “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto, ambos, diários médicos de realizadores conhecidos, surgem como um registro da luta contra uma doença, no caso de Keuken, câncer na próstata, e no de Joaquim Pinto, sua experiência com o HIV. Em ambos os casos, proporcionam não só um olhar sobre a luta íntima pela sobrevivência de um ser humano real, como trata dos conflitos existenciais, afetações biológica, da possibilidade da morte de autores conhecidos como partilha da vida íntima.

Em “*Western Attitudes toward Death*” (1974), Phillipe Ariès analisa a transformação da relação humana ocidental com a morte dentro da história, como por exemplo, era vivenciada na Idade Média como um evento social e público, tornando-se uma experiência privada e afastada, do “dormitório medieval e do evento natural (...) para um espaço privado e anti-social do quarto individual” (ARIÈS, 1974¹⁰ *apud* BRUGNARO, 2005, p. 37). Entre o século XIX e XX, há registros da espetacularização da morte através de visitas gratuitas que movimentavam diariamente milhares de pessoas a necrotérios parisienses para observação de corpos como forma

¹⁰ ARIÈS, Phillipe. *Western attitudes toward death: from the middle ages to the present*. Trad. Patricia M. Ranum. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

de entretenimento. Muitas vezes os corpos de tragédias noticiadas pela imprensa eram vestidos em figurinos, gerando espanto e excitação nos que os visitavam. Tal prática *voyeurística* tornou-se proibida posteriormente, embora em meio a manifestações contrárias à medida (CHARNEY & SCHWARTZ, 2001, p. 412-20).

A intangibilidade do assunto somada às lacunas de embasamento científico e acadêmico sobre a experiência da morte torna o campo do ensaio um campo rico e confere a livre autoridade de dissertar sobre o assunto que é futuro comum, cedo ou tarde, a todos que partilham o presente. A partir disso, pontuaremos características ensaísticas em dois longas-metragens a seguir, que através da autorretratística adentram um campo melancólico, por vezes fúnebre, mas também libertador na exposição da subjetividade de corpos enfermos que registram suas experiências confessionais com a perspectiva de cessar em breve sua existência. Não se tratam de análises fílmicas sobre todos os aspectos técnicos e narrativos, mas um olhar sobre as ferramentas ensaísticas utilizadas de conexão com o espectador e autoexpressão.

3.2. “Férias Prolongadas” (*De Grote Vakantie*, 2000) de Johan Van der Keuken

Johan Van der Keuken (1938-2001) foi um documentarista holandês, mais conhecido por seus filmes “*Amsterdam Global Village*” (1996) e “*Face Value*” (1991). A maioria de seus trabalhos possui uma característica coletiva e global: a curiosidade pelo mundo e pelas diferentes pessoas que nele habitam. Para Keuken, “estamos vivendo em diferentes mundos ao mesmo tempo” (STONE, 1999) e tal pensamento é honrado quando percebemos que seus filmes nunca se reduzem a uma única narrativa: diferentes perspectivas, de origens culturais, raciais, geográficas unidas através da montagem, se complementando e tornando uma ferramenta de denúncia da injustiça, da fome, da guerra e da morte.

“Keuken sempre buscou, ao longo de 30 anos de carreira, formar um sistema-mosaico acerca do objeto e não interpretá-lo simplesmente. Isso seria colocá-lo em um lugar de destaque e soprar olhares e palavras em seu ouvido, como pequenas instruções a um macaco. Perante a impossibilidade de esgotar o assunto, os filmes de Van der Keuken apresentam uma construção análoga a um mapa, onde as coordenadas nada mais fazem do que se deslocar criativamente. Assim, descarta qualquer idéia prévia, qualquer “eurocentrismo” de última hora.”¹¹

¹¹ OLIVEIRA, BERNARDO. “As férias prolongadas de Johan Van der Keuken”. *Contracampo*. <<http://www.contracampo.com.br/16/feriasprolongadas.htm>> Data de acesso: 21 de novembro de 2017.

Em “Férias Prolongadas”, Keuken realiza um ensaio sobre a descoberta, a aceitação e tratamentos da metástase de seu câncer de próstata (que o levaria à morte em 2001) e assim, realiza uma viagem sabática ao redor do mundo. Reflexivo, se despede aos poucos dos cenários que habita, daqueles que ama e convive, assim como em outros momentos, investiga alternativas de cura para sua doença, registra os corpos que atravessam seu caminho em seus últimos dias, meditando sobre vida e morte das diferentes presenças que compõem as imagens que registra.

O filme utiliza uma linguagem poética e por vezes realiza registros experimentais, divagações sobre o abstrato. Inicia com a imagem de xícaras de chá encaixadas, chacoalhando repetitivamente em um movimento humano, de um lado para o outro em diferentes ângulos. Essas imagens serão repetidas ao longo de todo o filme, sempre próximas às notícias do seu estado de saúde. Estas são filmadas em um estúdio em que, ao longo do filme, Keuken mostra diversos objetos de sua casa, manifestando o apego tolo, sua desvalia ou insignificância quando temos a ciência da brevidade de nossa vida. Temos um corte seco para um céu azul com nuvens: o título do filme

A voz de Keuken entra serena em *off*, descorporificado, etéreo, nos informando seu estado clínico: em 1998 faz uma ligação para seu médico e descobre que o seu valor de *PSA* (marcador tumoral para próstata) aumentou em seu sangue e sua estimativa de vida é de no máximo 5 anos, embora fosse difícil de prever. Temos um plano longo das nuvens passando, contemplativo de um futuro, talvez um dos destinos possíveis. Assim como as nuvens, também temos nosso ciclo de existência humano, e após esse plano, começamos a jornada de Keuken em sua autoanálise e memória registrada.

A partir daí, o autor se apresenta através de fotos, relembrando a estética de “*La Jetée*” (1962) do cineasta-ensaísta Chris Marker. As fotos e a narração mostram um diretor que ironiza sua própria imagem através da montagem. Keuken nos informa o que diz sua esposa Nosh (de um casamento de 30 anos), quando ouve seu diagnóstico: “Vamos partir para belas jornadas”, e assim inicia-se a viagem do espectador, transpondo-se em aviões, carros, ônibus num trajeto conduzido por Keuken, até então, sobrevivente dessa história.

Em Kathmandu, visitam o monge Trulshik Rinpoche (1923-2011), que reflete sobre doença e a morte. Para o monge, não há nada que se possa fazer, “apenas deve-se rezar para evitar o sofrimento da próxima vida”, diz ao diretor. Temos imagens do templo, onde uma senhora nepalesa reza. Se para equilibrar seu karma, não sabemos, apenas reza, intercalada às

imagens de nepaleses visitando um templo, em uma montagem paralela ritmada. Johan faz frequentemente uma exposição de costumes, filmando os nativos dos lugares que visita, por vezes interagindo com eles em meio a planos abertos que mostram a paisagem, numa criação de atmosfera bastante descritiva.

Dentro de um carro, Keuken filma seu trajeto e explica o processo de feitura do filme, as câmeras digitais e de filme que optou por levar na viagem visando mobilidade e praticidade, num diálogo entre “filme e vídeo”.

Figura 1 - “De Grote Vakantie” (2000) de Johan Van der Keuken



Fonte: FÉRIAS, 2000.

Veremos se repetir algumas vezes durante o filme as janelas do carro e o caminho em movimento semelhante a uma câmara analítica, reflexiva sobre a estrutura e intenções relativas ao filme que está em curso. Em um momento, no banco de trás de uma van, Keuken registra a paisagem montanhosa passar, de estética amadora e tremida de uma câmera na mão.

"O que geralmente não vemos em um filme são as entre-viagens. (...) Filmar o mundo é inconcebível sem voar e dirigir continuamente. É um passatempo extremamente poluente. Fazer esse filme significa passar boa parte do tempo em ônibus agitados, entre sonhar e despertar" (FÉRIAS, 2000).

Assim narra Keuken, por dentro da paisagem tortuosa. Fragmenta e revela o que é geralmente ocultado pela montagem objetiva, narrando o processo enquanto o realiza, o que é uma das características ensaísta das mais recorrentes. A escolha de exibir o caminho aproxima a experiência da viagem por meio da observação. O mesmo efeito se dá durante o plano de quase

três minutos de duração de um monge meditando. Ao fundo ouvimos apenas o som ambiente, pássaros e ruídos distantes. A câmera se aproxima do rosto do monge e se estabiliza, impondo ao espectador a experiência meditativa de contemplar um ponto fixo por vários minutos. A meditação rompe-se com uma machadada e novamente cortes secos, *jumpcuts* sobrepostos: a mesma imagem sobre a mesma imagem. Tal montagem é bastante característica de Keuken, como se pode observar em “*Temps/Travail*” (1999), curta-metragem do diretor, o qual realiza diversos cortes semelhantes de imagens de trabalhadores ao redor do mundo.

Seu percurso em terras budistas poderia ser um reflexo de uma tentativa de aceitação, daquilo que na religião é chamado de “impermanência”, lema fundamental do Budismo. Através do registro, há uma tentativa de eternizar-se e criar ramificações de subjetividades, que brotaram sobre cada espectador de diferentes formas.

Impulsionado pela sua condição médica e reflexão sobre a morte, o filme se torna uma miscelânea de vidas pulsantes e diversas que dialogam, algumas vezes através do olhar tímido, através de brincadeiras com a câmera, outras vezes confessando sonhos e aspirações para o diretor. Trabalha-se a confiança nas trocas, por parte de Keuken e daqueles que as registram, como quando revela que poucas pessoas sabem do seu estado de saúde, a confissão é feita e fortalece o elo espectador-realizador.

Em Burkina Faso, homens se sentam em volta de uma fogueira relatando as muitas pessoas que já viram morrer durante a vivência no exército. “Pode-se dizer o que viu, o que não viu, não se pode dizer” (FERIAS, 2000), reitera um dos homens, fortalecendo a ideia da experiência ensaística, do poder da narração e da partilha daquilo que é vivido.

Na sua passagem pelo Brasil, o diretor vem para exhibir um trabalho no festival “É Tudo Verdade” e visita alguns pontos da cidade do Rio de Janeiro. Crianças jogam pingue-pongue na Rocinha, correm junto dos canos e fios por meio de casas e escadas, novamente sob uma abordagem bastante descritiva e detalhista da favela. Em um baile noturno, jovens dançam, flertam e festejam em meio à escuridão. O diretor-ensaísta narra os pensamentos melancólicos sobre as imagens descontraídas e escuras, apenas feixes de luz revelam fisionomias.

Se eu consigo fazer uma imagem, estou vivo. Mas estou morto, porque não há luz. Sem luz, não tem contato. Sem contato, não tem imagem. Jovens da favela estão na cidade, mas fora de quadro porque não há luz. Então estou morto. Morto dentro de mim. Penso que não é muito encorajador, por esses pobres da favela que explodem de tanta vida. Esse filme é um livro dos mortos e eu nem ao menos estou nele, porque foi feito para sobreviver (...) Cedo ou tarde, todos estarão mortos. As pessoas e animais que deram

suas vidas para que eu construísse essas imagens. Eles estarão nesse livro e vocês poderão lê-los. E eles virão a vida sem mim. Sem nenhuma memória de mim. (FÉRIAS, 2000).

É interessante analisar esse trecho em que menciona o autorretrato como cápsula do tempo, relembrando a máscara mortuária citada anteriormente, a tentativa de Keuken de perpetuar-se, contrapondo-se à ideia de impermanência budista. O registro daquilo que é transitório, como a própria essência do ensaio e que sobrevive sozinho, como uma vida independente que quando gerada, não mais pertence ao criador. Compara seu filme com “o livro dos mortos”, possível reflexo da herança literária do ensaio, assim como possível referência ao “Livro Tibetano dos Mortos”, dada suas excursões pelo Tibet durante o filme e sua relação com o Budismo. O livro é um “um roteiro, com princípio, meio e fim, para servir de guia à consciência ao longo da sua passagem por tal experiência, tornado precisamente possível por ela ser suscetível de ser livremente transitada, vivida e conhecida por mentes despertas.” (BORGES, 2009, p. 15).

3.3. “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto

Joaquim Pinto (1957-) é um realizador e produtor português, embora sua maior atuação seja como engenheiro de som em filmes europeus. “E agora? Lembra-me” é dirigido por Joaquim, mas co-realizado por Nuno Leonel, seu marido, que se no início não quer participar do filme, termina por dividir a operação das câmeras, som, atuando e editando junto de Pinto. O ensaio inspira-se explicitamente na linguagem escrita, através da voz em *off* com leitura de notas, poemas, desabafos, ou como apresenta seu filme: “um caderno de apontamentos de um ano de ensaios clínicos”. Joaquim registra testes e efeitos sobre drogas experimentais para combate da hepatite C e HIV, doenças que já convive há 20 anos. As imagens são, em sua maioria, operadas por Joaquim, que mira sua câmera para si, ora em autorregistro, ora encarando o espectador, mirando nos olhos, rompendo paredes, expondo sua intimidade com Nuno, suas transas, seu medo da morte, as dores, a saudade dos amigos falecidos, um olhar sobre o corpo LGBTQI+¹² e sobre a sua própria história.

Apresenta-se para a câmera: “Meu nome é Joaquim. Minha vida não tem nada de particular”. Introdução que remete à Jonas Mekas, em “Ao Caminhar Entrevi Lampejos de

¹² Sigla referente a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexuais e outros.

Beleza” (2000), em que a todo instante relembra ao espectador que não há nada de especial em sua vida e que nada acontece em seu filme. Também é possível conectar sua apresentação à questão do público-privado: se nos primeiros minutos de filme ainda não conhecemos Joaquim, pelas próximas horas sua intimidade é amplamente revelada, talvez não em totalidade, mas em detalhe. Nada mais é particular, a experiência é socializada.

Joaquim organiza sua mudança para o sítio e como quem revira e encontra lembranças e pertences em caixotes, nos revela sua trajetória e uma cronologia histórica. A redemocratização, sua formação na escola de cinema, a erradicação da varíola e o surgimento da AIDS nos Estados Unidos. A morte de ícones como Foucault, Rock Hudson e o falecimento dos seus primeiros amigos com HIV, a descoberta do seu diagnóstico. Reunindo fotos, capas de livros e filmes, a memória do autor se mistura com o retrato de uma geração LGBTQI+, a revolução sexual e a propagação de doenças como o HIV. Trata-se da autorrepresentatividade que mencionamos no capítulo II, quando corpos marginalizados assumem sua condição de sujeitos ao retratar a própria construção do pensamento e as próprias narrativas. Partindo da condição marginalizada, cria-se a possível alteridade do espectador, afeiçoando-se às personagens pela partilha de detalhes que imergem em esfera pública.

Figura 2 - “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto



Fonte: E AGORA?, 2013.

Figura 3 - “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto



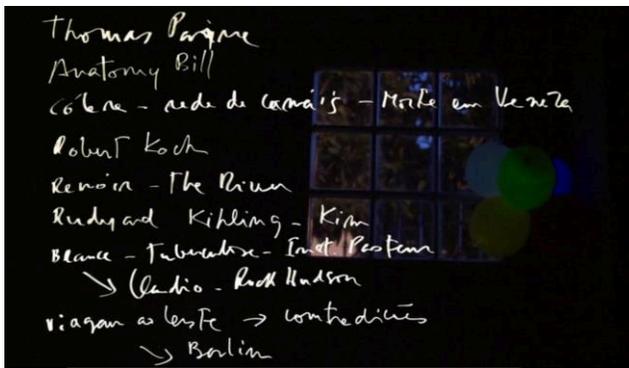
Fonte: E AGORA?, 2013.

A ferramenta ensaística abre margem para o corpo instável, pois abrange todo tipo de questionamento, complexos existenciais, pensamentos não-lineares. “Nos filmes-ensaio, a subversão de uma subjetividade coerente na experiência pública do cotidiano nem sempre pode ser uma política facilmente decifrável e clara, mas é talvez, uma política cujo âmago é a instabilidade ideológica.” (CORRIGAN, 2015, p.37).

Em certos momentos, Pinto interpreta-se, decupando olhares encenados, modalidade conhecida do documentário. É possível observar planos ponto-de-vista, montagem de plano/contra-plano, incorporando as técnicas de construção narrativa na exposição de sua realidade. Como a teoria do *kino-glaz*, através de inúmeros ângulos, recria-se uma visão que não seria possível ao olho humano. Nas figuras 2 e 3, podemos observar um ponto de vista, em seguida de um corte que revela Joaquim de costas olhando pela fresta.

O filme mistura linguagens, memórias projetadas sobre a imagem de si, anotações que permeiam a cabeça do autor numa busca em traduzir ou materializar sensações como dores no corpo, ansiedade, medo. Tudo é permitido em nome do registro, de perpetuar-se, ou como diz o próprio nome do filme em um último pedido do corpo transitório: “lembra-me”. Através de uma relação binária entre câmera-locutor, espectador-diretor, Pinto instaura um processo de câmera-confessionário, em que desaba, transborda as aflições, relata os efeitos dos remédios, coletivizando seus pensamentos para quem interessar possa. O espectador torna-se cúmplice dessa relação íntima que atravessa a subjetividade do autor.

Figura 4 - “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto



Fonte: E AGORA?, 2013.

Figura 5 - “E agora? Lembra-me” (2013) de Joaquim Pinto



Fonte: E AGORA?, 2013.

Tanto “Férias Prolongadas” quanto “E agora? Lembra-me” retratam processos pessoais semelhantes através da aceitação de um ciclo inevitável, mas as chaves de conexão e enfrentamento com o espectador diferem-se. Keuken opta por uma transposição de olhares, poucas vezes é possível ver sua presença corporificada em quadro, vemos apenas pedaços do seu corpo, sombra, silhueta. A narração e seu pensamento confundem-se, o espectador é colocado diante de tantas formas de vida que se distanciam de si mesmo, assumida a posição do corpo próximo ao fim. Joaquim Pinto opta por imortalizar sua imagem. Seu corpo e fisionomia são matérias afetadas pelo tempo, constroem cronologia e situam o espectador entre dias bons e ruins. Ora encara, ora divide o que vê.

Faço o máximo que posso para dar visibilidade ao meu trabalho, para que este possa viver sem mim. Tenho que posicionar minha câmera em uma estante no banheiro. Mostrar minha silhueta. Eu tenho que continuar filmando porque se não consigo criar uma imagem, estou morto. (FÉRIAS, 2000).

A experimentação de novas drogas para retardar o desenvolvimento das doenças, consultórios, agulhas, rituais religiosos para cura são tentativas que cultivam esperança, os realizadores desabafam decepção, consolados pelo registro eterno. Ao contrário da saga do herói invencível, ambos os diretores digerem o fantasma de *memento mori*¹³ que os ronda. Corpos de um recém-acidente filmados por Keuken, o ciclo efêmero de vida dos insetos que sobrevoam durante todo filme de Pinto, coelhos em putrefação à notícia de fósseis de vinte e quatro mil anos. O que se transforma em matéria orgânica e o que reverbera? O filme-fóssil para eternidade ou para quando durar.

¹³ Expressão do latim que significa “lembre-se de que vai morrer” presente em literatura medieval religiosa.

Figura 6 - "E agora? Lembra-me" (2013) de Joaquim Pinto



Fonte: E AGORA?, 2013.

Figura 7 - "De Grote Vakantie" (2000) de Johan Van der Keuken



Fonte: FÉRIAS, 2000.

Ambos os filmes são excelentes exemplos para característica temporária e de percurso do ensaio, o filme é o processo, o estado em curso do desenvolvimento das ideias, pertinentemente metaforizado pelas estradas. O trajeto passa despercebido, parte do cotidiano em que nada acontece, como Dziga Vertov insere em "O Homem com uma Câmera": são experimentos de eventos visíveis. "Filmar tornou-se mais uma atividade de nosso dia a dia", reflete Joaquim Pinto. O dispositivo, a câmera e a visão confundem-se em um só, aumentando as possibilidades de vivência por meio da montagem.

Essa coisa a que chamamos de Joaquim. Feita de DNA e memórias, de 10 bactérias para cada célula humana sente, nomeia-se e agradece: agradece ter conhecido Nuno. agradece ter encontrado Rufus. Ter partilhado o momento. Aos amigos que foram e aos que permanecem. Agradece ao pai. A minha vida não tem nada de particular. Um grão de tempo e serei pó. Mais um grão de tempo e o HIV será história. (E AGORA?, 2013)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inúmeras as possibilidades de um ensaio e as reflexões acerca dessa modalidade são de infinita proporção e desdobramentos. Sua potência está em ser relacionável a tudo que se insere o indivíduo e é convidativo para todos aqueles que desejam partilhar uma experiência.

Depois de analisar sua herança literária e seu potencial libertário de rótulos, é possível compreender que não há uma característica excludente ou necessária para considerar um filme ensaístico, se não o conteúdo opinativo e subjetivo que carrega a valorização da experiência que comunica. Suas características mais comuns são, portanto, a narração, que funciona como um direcionamento à leitura da montagem visual transformando-se em um dos principais conectores subjetivos ao espectador, criando a sensação de adentrar a consciência do realizador e partilhar a matéria oculta do pensamento; o potencial revelador de dispositivo, criando um debate público sobre a própria realização do filme, seja essa a montagem ou *mise-en-scène*; e uma linguagem que flerta com a escrita, sendo a narrativa conduzida através de diários, cadernos, notas, cartas ou poemas.

Se antes o ensaio literário subvertia as suas condições objetivas ao reproduzir ou transcrever o processo do pensamento durante a escrita, no cinema é frequente acontecer quando há a exposição dos aparatos técnicos, gerando uma dissolução da ilusão hermética do cinema, como um mágico que revela seus truques enquanto os performa. É interessante refletir, portanto, acerca da “realidade” documental, que é tão subjetiva e que se aproxima nestes momentos em um maior diálogo com o espectador, conduzindo a observação de estruturas que no ensaio, não precisam ser ocultadas. Se no plano objetivo de registro a montagem tantas vezes elipsa o processo, no plano ensaístico estes percursos constroem a experiência do filme. O ensaio pode misturar vertentes, como ao assumir caráter observacionista em certos momentos e em outros revelar-se intervencionista, interagindo com aqueles que registra. É uma ferramenta dialógica que não pretende mascarar seu caráter subjetivo e imparcial, nem procura estabelecer verdades irrefutáveis.

Ambos os filmes analisados, “Férias Prolongadas” e “E agora? Lembra-me” assemelham-se em uma postura autorretratística em que os diretores constroem a si como documento de pesquisa. Aprofundam-se em suas memórias e experiências para construir a personagem e assim, permitir que esta construa o filme.

Como podemos observar, a morte é um campo extremamente rico para o ensaio, uma vez que a base de sua comprovação é aberta e a dimensão do assunto incontável, suscetível a teorias durante toda a história da humanidade. Qualquer indivíduo, seja este mesmo sob redes de privilégio, dominância e poder, é submetido à vulnerabilidade da morte e esta constatação diminui diferenças e distâncias entre seres que se relacionam. No caso da relação diretor-espectador, a espectralidade cinematográfica acontece através dessa condição existencial e se torna canal de empatia e alteridade.

Logo, é notável o potencial transformador de uma ferramenta que é capaz de expor subjetividades de corpos em colapso, injustiçados ou marginalizados, realizando conexões através de experiências pessoais individuais. Processo também transformador para os realizadores, que como podemos comprovar ao longo do trabalho, utilizam o registro como produção de memórias, reverberando afetos e aflições ao alcance da reprodução infinita. Constroem não só reminiscências pessoais, mas colaboram para o registro de uma memória coletiva, transformando-se em documento.

5. REFERÊNCIAS

5.1. Filmes

AO CAMINHAR entrevi lampejos de beleza. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. Inglaterra, 2000.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Edurado Courtinho. Produção: Eduardo Courtinho. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas; Mapa Filmes, 1984.

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Produção: Gçauber Rocha e Gianni Barcelloni. Brasil: Mapa Filmes; RAI Radiotelevisione Italiana, 1972

CARTAS da Sibéria. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. França: Argo Films; Procinex, 1958.

CRÔNICA de um verão. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman e Philippe Lifchitz. França: Argo Films, 1961.

DIARIES Notes and Sketches. Direção: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. França, 1969.

DIÁRIO de Sintra. Direção: Paula Gaitán. Produção: Leonardo Edde. Brasil: Urca Filmes, 2008.

DI-Glauber. Direção: Glauber Rocha. Produção: Ricardo Moreira. Brasil: Embrafilmes, 1977.

E AGORA? Lembra-me. Direção: Joaquim Pinto. Produção: Joana Ferreira. Portugal/Espanha: C.R.I.M. Produções; Presente Edições de Autor, 2013.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França: Les Films de la Pléiade, 1958.

FÉRIAS Prolongadas. Direção: Johan Van der Keuken. Produção: Pieter van Huystee. Holanda: Mate Producciones S.A.; UGC YM, 2000.

LOST, Lost, Lost. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos, 1976.

OS CATADORES e eu. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 2000.

SEAMS. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: Frameline, 1993.

SEM Sol. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1983.

UM Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: VUFKU, 1929.

5.2. Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: _____*. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*. L'écran Français. Paris, n. 144.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. *In: _____*. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAZIN, André. Bazin on Marker, 1958. Trad. Dave Kehr. *Film Comment*, n. 39, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: _____*. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. *In: _____*. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.
- BORGES, Paulo. A morte no budismo: Da contemplação da impermanência à vida pós-morte e à descoberta da imortalidade. *Revista Portuguesa de Filosofia*. Lisboa: Axioma, v. 65, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41220930>>
- BRAGANÇA, Felipe. O Teatro Vasado do Real. *Contracampo*. [online] Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/oteatrovasadodoreal.htm>
- BRUGNARO, Amábile Cristina. *Fragments da existência*. Campinas, 2005.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- CUNHA, Analu. O ato de ver com os próprios olhos. *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro, n. 29, p. 27-37, jun. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10224>>
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FRANCO, Juliana Cardoso. *Eu sou uma Imagem* - Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si. Rio de Janeiro, 2010. 280 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

LABAKI, Amir. Hollywood desperta para não ficção. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02 mar. 1998. Ilustrada. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02119825.htm> Acesso: 28 de novembro de 2017.

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

LUKÀCS, Georg. On the Nature and Form of the Essay. In: *Soul and Form*. Cambridge, MIT Press, 1974, p. 01-19.

MONTAIGNE, Michel de. Da Experiência. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, n. 37, p. 11-32, jun. 1993.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Bernardo. As férias prolongadas de Johan Van der Keuken. [online] Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/16/feriasprolongadas.htm>>. Acesso em: 21 de novembro de 2017.

ROITMAN, Julieta. *Miragens de si: Ensaios autobiográficos no cinema*. Rio de Janeiro, 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

STONE, Judy. A filmmaker's vision of many worlds. *SFGate*, São Francisco, 22 abr. 1999. Disponível em: <<http://www.sfgate.com/style/article/A-filmmaker-s-vision-of-many-worlds-3306910.php>> Acesso em: 20 de novembro de 2017.