

RIO DESBORDE



VIVIAN JAVIERA CASTRO VILLARROEL

**Rio desborde:
reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual**

Versão corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora.

Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas

Orientação: Prof. Dr. Atílio Avancini

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Castro Villarroel, Vivian Javiera
Rio desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio
audiovisual / Vivian Javiera Castro Villarroel;
orientador, Atílio Avancini . - São Paulo, 2021.
158 p.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. arte. 2. ensaio audiovisual . 3. documentário . 4.
rios. 5. enchente . I. Avancini , Atílio . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

VILLARROEL, Vivian Javiera Castro. **Rio desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual**. 158f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em: 14/09/2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Atílio José Avancini (Orientador)

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Wagner Souza e Silva

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dra. Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dra. Camila Javiera Estrella Asenjo

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Assinatura: _____

Para Max e Santiago, meu lar.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de uma bolsa de doutorado sanduíche de três meses na Universidade de Amsterdam. Aos professores Jeroen Boomgaard e Paula Albuquerque por receber esta pesquisa.

Ao Fundo Sasakawa de Bolsas para Jovens Líderes (SYLFF), pela concessão de uma bolsa de pesquisa durante o último ano do doutorado. Aos professores responsáveis Eduardo Haddad, Adalberto Fischmann e Pedro Dallari e a Wilton César Odorico Oliveira, chefe do CCint FEA.

Ao Núcleo de Antropologia Visual e da Arte da Universidade Nova de Lisboa: Catarina Alves Costa, Rodrigo Lacerda, Amaya Sumpsi, Teresa Fradique e Emiliano Dantas, pelo seminário de discussão de *Rio desborde*.

À equipe de produção e técnica do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, por toda a ajuda na realização do curta-metragem.

Ao Atílio Avancini, pelo constante apoio desde o começo desta pesquisa e da nossa parceria, de sete anos, como orientador – orientanda. Pela liberdade criativa e confiança.

Aos professores Henri Gervaiseau e Renato Levi, pelas contribuições durante a qualificação.

À Janes Jorge, pelo entusiasmo com esta pesquisa e por todas as referências fundamentais para o seu desenvolvimento.

À Edsonia López e Anderson Migri, pela generosa companhia nas filmagens do rio Tietê. À Carol e Marizete, que me receberam em suas casas.

À Catalina Infante, pela leitura de seu relato da enchente na livraria.

Ao Lucas Eskinazi e Sebastián Vergara, pela preciosa colaboração no curta-metragem.

Ao Sergio Rojas, pelas conversas e considerações que foram muito importantes no trabalho. Pela amizade.

À Carla Motto, pela ajuda na recolecção do material de arquivo no Chile. Pelo apoio e amizade.

Aos amigos em Amsterdam, Mey Rahimi, Mehrdad Rahimi e Gilda Tironi, pela calorosa acolhida.

À Elen Doppenschmitt, pela leitura (da tese, do curta-metragem) atenta e carinhosa.

Aos amigos e colegas que tanto contribuíram com seus comentários do primeiro corte do curta-metragem: Ana Karicia Machado Dourado, Tássia Zanini, Maria Luiza Marques, Vinícius Toro, Juliana Penna, Adriano Cruz e Luís Felipe Silvério Lima.

Aos meus pais, Hilda Villarroel e Leopoldo Castro, pelo amor e suporte incondicional aqui, lá e acolá.

Ao Maximiliano Menz, meu parceiro da vida, pelo apoio constante nestes cinco anos de doutorado que foram também os cinco primeiros dos cuidados de nosso pequeno. Sem seu amor e suporte não teria feito esta tese.

Me pareció interesante la idea de tener un río que ha sido el lugar donde hemos ido a desechar nuestra basura y nuestros muertos también. Pero lo loco es que está ahí, es un río que nos cruza y lo vemos siempre. También me parece interesante que ese río cada tanto se sale de madre, tiene una pataleta y nos desborda. Es como si fuera una herida llena de pus y de repente no hay nada que hacer.

Nona Fernández

The essayist approach is not about documenting realities but about organizing complexities.

Ursula Biemann

Resumo

VILLARROEL, Vivian Javiera Castro. **Rio desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual**. 2021. 158f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta tese de doutorado articula um processo de reflexão teórica e criação audiovisual para tratar das relações entre arte e documentário, discutindo o ensaio audiovisual. O ponto de partida é a elaboração de um audiovisual com materiais de arquivo e imagens inéditas sobre os rios Tietê, em São Paulo, e Mapocho, em Santiago (*Rio desborde*, HD vídeo, 15', cor, 2019). O filme é uma reflexão acerca das inundações e da crise do modelo desenvolvimentista em duas cidades latino-americanas. O objetivo da produção do audiovisual é explorar a forma ensaio, tendo como hipótese de pesquisa ler as enchentes como metáforas do fracasso social e urbano da modernização de São Paulo e Santiago. Numa primeira aproximação, o ensaio audiovisual articula uma forma estética para opinar a respeito das questões relativas a processos históricos, econômicos e sociais que estão impressos nas transformações da paisagem urbana. Por outro lado, o ensaio consiste também em um método para indagar a realidade por meio da articulação entre o registro – fotografia, vídeo e escrita – e o arquivo, assumindo uma construção discursiva. Por conseguinte, a tese descreve o processo de realização e montagem do curta-metragem *Rio desborde*, cotejando outros filmes de referência, tanto de artistas visuais como de cineastas, em diálogo constante com as noções do ensaio audiovisual e de sua prática.

Palavras-chave: arte e documentário; ensaio audiovisual; rios Tietê e Mapocho; enchentes; Brasil e Chile.

Resumen

VILLARROEL, Vivian Javiera Castro. **Rio desborde: reflexiones sobre la producción de un ensayo audiovisual**. 158f. Tesis (Doctorado en Medios y Procesos Audiovisuales). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Esta tesis doctoral articula un proceso de reflexión teórica y creación audiovisual para abordar la relación entre arte y documental, discutiendo el ensayo audiovisual. El punto de partida es la elaboración de un audiovisual con materiales de archivo e imágenes inéditas sobre los ríos Tietê, en São Paulo, y Mapocho, en Santiago (*Rio desborde*, video HD, 15', color, 2019). La película es una reflexión sobre las inundaciones y la crisis del modelo de desarrollo en dos ciudades latinoamericanas. El objetivo de la producción audiovisual es explorar la forma del ensayo, teniendo como hipótesis de investigación leer las inundaciones como metáforas del fracaso social y urbano de la modernización en São Paulo y Santiago. En una primera aproximación, el ensayo audiovisual articula una forma estética para opinar sobre cuestiones relacionadas a procesos históricos, económicos y sociales que están impresos en las transformaciones del paisaje urbano. Por otro lado, el ensayo también consiste en un método para investigar la realidad a través de la articulación entre el registro – fotografía, video y escritura – y el archivo, asumiendo una construcción discursiva. Por lo tanto, la tesis describe el proceso de realización y montaje del cortometraje *Rio desborde* considerando otras películas de referencia, tanto de artistas visuales como de cineastas, en constante diálogo con las nociones del ensayo audiovisual y su práctica.

Palabras-clave: arte y documental; ensayo audiovisual; ríos Tietê y Mapocho; inundaciones; Brasil y Chile.

Abstract

VILLARROEL, Vivian Javiera Castro. **River overflow: reflections about the production of an audiovisual essay**. 2021. 158f. Thesis (Doctorate in Media and Audiovisual Processes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This doctoral thesis articulates a process of theoretical reflection and audiovisual creation to address the relationship between art and documentary, discussing the audiovisual essay. The starting point is the elaboration of an audiovisual with archival materials and new images about the rivers Tietê, in São Paulo, and Mapocho, in Santiago (*Rio desborde*, HD video, 15', color, 2019). The film is a reflection on the floods and the crisis of the development model of two Latin American cities. The aim of the audiovisual production is to explore the essay form, having as a research hypothesis to read the floods as metaphors for the social and urban failure of modernization in São Paulo and Santiago. In a first approach, the audiovisual essay articulates an aesthetic form to opine on issues related to historical, economic and social processes that are imprinted in the transformations of the urban landscape. On the other hand, the essay also consists in a method to investigate reality through the articulation between the register – photography, video and writing – and the archive, assuming a discursive construction. Therefore, the thesis describes the process of making and editing the short film *Rio desborde* considering other reference films, both by visual artists and filmmakers, in constant dialogue with the notions of the audiovisual essay and its practice.

Keywords: art and documentary; audiovisual essay; rivers Tietê and Mapocho; floods; Brazil and Chile.

Lista de imagens

Imagem 1: Emilio Garreaud, Puente de palo en el río Mapocho, 1870	35
Imagem 2: Jorge Ianiszewski, Río Mapocho, 1988	37
Imagem 3: Seleção do “Plano de la Zona Central de Chile” Santiago, 1902	39
Imagem 4: Trajeto do Rio Tietê	42
Imagem 5: Notícia enchente 1929. Jornal <i>O Estado de São Paulo</i>	46
Imagem 6: Sequência inicial de <i>Rio desborde</i>	56
Imagem 7: Sequência no túnel da Barragem da Penha	56
Imagem 8: Sequência na casa de Carol, Jardim Romano	58
Imagem 9: Marca da água na parede na casa de Carol	58
Imagem 10: Sequência de fotografias da retificação do rio Tietê, Benedito Junqueira Duarte	60
Imagem 11: Sequência de fotografias da canalização do rio Mapocho, autor desconhecido	60
Imagem 12: Cartaz na margem do rio Mapocho em memória dos detidos desaparecidos	61
Imagem 13: Sequência de fotografias da enchente na Libreria Catalonia em Santiago	62
Imagem 14: Rio Mapocho	64
Imagem 15: Compilação de <i>frames</i> do filme <i>Performing the border</i>	91
Imagem 16: Compilação de <i>frames</i> do filme <i>The empty center</i>	97
Imagem 17: Compilação de <i>frames</i> do filme <i>Si j'avais quatre dromadaires</i>	106
Imagem 18: Compilação de <i>frames</i> do filme <i>Tierra en Movimiento</i>	114
Imagem 19: Compilação de <i>frames</i> do filme <i>The Forgotten Space</i>	120
Imagem 20: <i>Frames</i> da sequência inicial do filme <i>Las callampas</i> utilizada em <i>Rio desborde</i>	129
Imagem 21: <i>Frames</i> da sequência inicial do filme Retificação do Tietê utilizados em <i>Rio desborde</i>	131

Sumário

Introdução	14
Percurso e objeto	14
Ensaio fílmico, vídeo ensaio, ensaio audiovisual	19
Práticas documentais na arte contemporânea	21
Roteiro de escrita	24
Cap. 1 O curta-metragem <i>Rio desborde</i>	29
1.1 Ficha Técnica	33
1.2 Arquivo <i>Rio desborde</i>	34
1.2.1 Santiago e a contenção do rio	34
1.2.2 Os transbordamentos do rio Mapocho	39
1.2.3 São Paulo e a retificação do rio Tietê	41
1.2.4 O Tietê e inundações periódicas	44
1.3 A experiência de campo	47
1.4 A estrutura do filme	53
1.5 Lista de diálogos (voz <i>over</i>) + <i>frames</i>	56
1.6 A montagem	64
1.7 Considerações finais	69
Cap. 2 A forma do ensaio audiovisual	71
2.1 As origens literárias	75
2.2 O ensaio como crítica	77
2.3 Noções do ensaio audiovisual	80
2.4 Entre arte e documentário	84
2.5 A resignificação das imagens	91
2.6 Considerações finais	98
Cap. 3 Análise fílmica de filmes referentes	100
3.1 <i>Si j'avais quatre dromadaires</i> (1966) Chris Marker	103
3.1.1. Memória espacializada	107
3.2 <i>Tierra en Movimiento</i> (2014) Tiziana Panizza	109
3.2.1 Um cinema íntimo	114
3.3 <i>The Forgotten Space</i> (2010) Allan Sekula e Noel Burch	116
3.3.1 O método realista crítico	121
3.4 O mundo varziano nos filmes sobre o Tietê e o Mapocho	124

3.4.1 Qual é a imagem que o rio mostra da cidade?	127
3.4.2 As ideias de natureza e progresso	129
3.4.3 A cidade oculta	131
3.4.4 Um olhar desde as margens	133
3.5 Considerações finais	134
Conclusões	137
Referências Bibliográficas	141
Anexo 1: Reconhecer a vida nas coisas	156

Introdução

Percurso e objeto

Moro em São Paulo há seis anos. A experiência com a cidade instigou-me a buscar novas estratégias para desenvolver meu trabalho como artista visual, incluindo também uma prática documental. Essa prática traduzia-se na necessidade de registrar as complexas dinâmicas do centro histórico da cidade, permeadas pela especulação imobiliária, revelando as marcas de conflitos e contradições que, de certo modo, são pouco visíveis no espaço urbano. Nesse caminho, comecei a interessar-me por uma narratividade maior da imagem e pela possibilidade de nela introduzir aspectos históricos do contexto econômico e social. Assim utilizei a ferramenta da escrita como comentário da imagem, como uma crônica das saídas de campo, de aspectos históricos do lugar, do processo de produção das imagens e do meu lugar como artista.

Formei-me como Artista Fotógrafa em 2008, na Universidad de Chile. Meu trabalho centrou-se na reflexão acerca dos paradoxos da representação na visualidade contemporânea, a partir da fotografia. Interessava-me explorar a construção da imagem por meio da perspectiva¹ como operação visual, os personagens, a montagem e a cenografia. Assim, meus primeiros trabalhos fotográficos eram reconstruções de cenas cotidianas realizadas manualmente, usando silhuetas de papel. Essa tentativa de elaborar uma poética sobre a fotografia eu desenvolvi em outros trabalhos, em uma intervenção plástica na imagem e no uso da instalação no espaço expositivo.

No mestrado *São Paulo Iconografias Transitórias* (2016) no Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA), sob orientação do Prof. Dr. Atílio

¹ O conceito de perspectiva foi desenvolvido no Renascimento. Do latim “ver através”, tem sido uma ferramenta de trabalho eficaz para artistas de diferentes períodos, técnicas e estilos, ajudando-os tanto no desenvolvimento de sua proposta criativa, quanto na realização do próprio trabalho. A perspectiva organiza o espaço em altura, largura e comprimento, relaciona os objetos entre si, separa os planos da imagem ordenando sua sequencialidade e leitura, bem como lhe dá qualidades de profundidade e superfície. Também nos guia sobre o ponto de vista do criador e nos ajuda a entender sua maneira particular de ver, pensar e representar o mundo. Confira: PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como forma simbólica* (1995).

Avancini, tive a oportunidade de explorar novos percursos para a criação, sempre articulando reflexão teórica e um processo criativo. Vale dizer que fazer uma investigação artística significa, de entrada, trabalhar com uma metodologia híbrida que envolve elaboração teórica e experimentação estética, em que a teoria não vem explicar a obra, nem a obra ilustrar a teoria, mas funcionam independentemente e de forma complementar. Como sabemos, a obra nunca se esgota num “tema” que ela poderia representar, mas também na exploração de sua própria matéria, de sua linguagem.

Assim, à procura de novas formas de criação, incorporei o trabalho de campo como método de pesquisa na tentativa de fotografar pessoas e suas moradias nas ocupações urbanas do centro de São Paulo, acrescentando ao problema da representação também uma ética do olhar. Na minha opinião, a principal característica das práticas documentais é que o artista lida com pessoas reais que continuam a viver suas vidas depois que você fotografa e filma. Nesse sentido, há uma responsabilidade maior como artista sobre o que se está fazendo, o porquê e como.

Para pensar essas questões, participei do Grupo de Pesquisa Visuais e Urbanas - VISURB da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo), em 2015-2016, coordenado pela Profa. Dra. Andrea Barbosa; fiz um estágio de pesquisa junto com a Profa. Dra. Catarina Alves Costa, na Universidade Nova de Lisboa, em 2015, e participei do curso de Antropologia Visual da Universidade de São Paulo, em 2017, com a Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes, em que comecei a pesquisa de campo desta tese. Ao longo desse período, tenho encontrado na Antropologia Visual interlocutores atentos e generosos com meu trabalho. Acredito na interdisciplinaridade da prática artística, aquela que permite transitar por outras disciplinas sempre que necessário, sendo seu marco teórico de base as artes visuais e, nesse caso, também o cinema.

No mestrado, desenvolvido com bolsa da Organização de Estados Americanos (OEA) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB), foi fundamental esclarecer as especificidades de uma imagem documental e de uma imagem estética. De acordo com Juliane Rebentisch (2005), a primeira procura contextualizar, referir ao assunto ao qual está trabalhando para dar testemunho, enquanto a segunda é um tipo de imagem difusa, de contexto aberto, opaco. Nesse sentido, o contexto de produção e apresentação das imagens

autorais passou a ser central; isto é, se uma imagem fotográfica isolada carrega uma ambivalência que lhe é própria, é na sua relação com a escrita ou com outras imagens que é enfatizada sua função discursiva e retórica.

Experimentei, neste caso, complementar o trabalho fotográfico com a elaboração de um diário de campo por meio de anotações e mapas, pensado para ser lido como uma memória visual da dissertação. Além disso, para a produção editorial do ensaio fotográfico, convidei historiadores que puderam escrever e assim problematizar as imagens selecionadas. A pesquisa poética foi realizada mediante intervenções gráficas sobre as fotografias, propondo uma reflexão a respeito das transformações sofridas pela visualidade do centro antigo de São Paulo. O trabalho foi selecionado para participar do projeto expositivo *Imagen Intermedia*², no Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, entre agosto e novembro de 2016, bem como foi publicado na Revista de Antropologia *Gesto, Imagem, Som* (GIS).

Meu doutorado, portanto, é um desdobramento teórico-prático dessa inquietação. O objetivo geral foi a pesquisa teórica e a produção - realização do curta-metragem autoral *Rio desborde* (2019), a partir daquilo que continua a me instigar academicamente: uma imagem atual da cidade, construída a partir de fragmentos audiovisuais que registram o presente, mas que procura encontrar as marcas históricas e as utopias de futuros possíveis nos projetos de transformação urbana. Também é resultado da vontade de propor uma relação entre as cidades de São Paulo e Santiago de Chile, aprofundando e comparando os processos de modernização e as suas narrativas referentes ao passado, ao presente e ao futuro. Importante destacar que este doutorado tem um caráter duplo: por um lado, é um produto audiovisual – em que se cruzam temas como memória, modernidade e crise – por outro, e uma reflexão teórica acerca da produção desse audiovisual (de forma e de conteúdo).

Ao buscar relacionar essas duas cidades muito diferentes, percebi como as cheias dos rios e os desastres ambientais decorrentes são sinais expressivos da ilusão moderna de controle do homem sobre a natureza e de progresso constante (BERMAN, 1986; KURTZ, 1999).

² A exposição *Imagen Intermedia* propunha evidenciar o estado atual da fotografia chilena contemporânea a partir do diálogo entre um grupo de fotógrafos de longa trajetória (Antonio Quintana, Domingo Ulloa, Bob Borowicz e Enrique Zamudio) e o trabalho de 16 jovens fotógrafos.

Esse fenômeno ocorre em São Paulo e Santiago. O discurso oficial da modernização, presente nas duas cidades, contrasta com cenários brutalmente alterados, poluídos e interferidos por pistas expressas de automóveis. O rio Tietê e o Mapocho vêm sendo alvo de grandes e intermináveis obras públicas – “Despoluição do rio Tietê” e “Mapocho urbano limpo” –, que sempre prometem um futuro brilhante para duas das maiores metrópoles da América Latina. Minha hipótese de trabalho no audiovisual *Rio desborde* foi ler as enchentes como metáforas do fracasso social e urbano da modernização de São Paulo e Santiago.

A realização do audiovisual *Rio desborde* foi desenvolvida em três etapas: a pesquisa histórica, o trabalho de campo, a estrutura do filme e o processo de montagem. A primeira etapa consistiu em uma pesquisa histórica e de arquivo das grandes enchentes do começo dos Séculos XX e XXI. Em São Paulo, considerei a grande enchente de 1929, fruto da ocupação das várzeas do rio, reflexo do grande crescimento promovido pela industrialização, e a enchente do final de 2009, que durou mais de 50 dias. Em Santiago, estudei a enchente de 1912, logo após a conclusão das obras de canalização para controlar as cheias da corrente na época de inverno; e a última enchente em abril de 2016. Essa pesquisa histórica centrou-se nas causas dos transbordamentos do rio considerando fatores físicos, como as condições meteorológicas e topográficas, e fatores humanos na irracionalidade da ocupação do espaço e um acelerado processo de urbanização (LARRAÍN, 1990).

Nessa primeira etapa, realizei também a pesquisa e seleção dos filmes acerca dos rios nas duas cidades. Trata-se de filmes atuais e sobre o passado de cada rio, documentários e ficção, centrados em dois eixos: as ideias de natureza e progresso em contraste à cidade oculta e marginalizada. O objetivo desse estudo foi pesquisar como esses rios têm sido observados, representados e pensados pelo cinema, bem como utilizar parte desse material para desenvolver os argumentos do *Rio desborde*. Essa análise fílmica, que descreverei no capítulo 3, permitiu mapear os contextos e particularidades dos rios nas duas cidades. À procura de material iconográfico, visitei o Arquivo Público do Estado de São Paulo, o Acervo da Secretaria Municipal de Cultura, o acervo digital do jornal O Estado de S. Paulo e a Cinemateca Brasileira. Em Santiago, visitei a Biblioteca Nacional, o Acervo do Museo Histórico Nacional e a Cineteca Nacional.

A segunda etapa consistiu no trabalho de campo nas duas cidades, o qual foi realizado de setembro de 2017 a julho de 2018, com 5 saídas em São Paulo e 4 saídas em Santiago. As gravações foram realizadas com a minha câmera digital *Olympus OM-D* e com a câmera *Canon AX10* do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR-ECA-USP). Esse percurso espacial pelas duas cidades foi fundamental. Foi um tempo longo de filmagem com a liberdade de explorar os territórios. De entrada, sabia que meu interesse era documentar o cotidiano dos moradores e comerciantes afetados pelas enchentes. Em São Paulo, trata-se dos moradores do bairro Jardim Romano, que vivem na várzea do rio Tietê enfrentando as enchentes de forma contínua. Em Santiago, os comércios no bairro de Providencia, afetados pela última enchente, em 2016. Também documentei as obras em construção em ambos os rios: em São Paulo, estruturas de contenção das enchentes, e em Santiago, projetos de recuperação da margem sul do rio, a mais afetada. Nas saídas em São Paulo, tive a companhia da historiadora Edsonia Lopez e da liderança comunitária da Vila Itaim Anderson Migri.

Por último, aconteceu a etapa de edição do curta-metragem, realizada na ilha da edição do CTR-ECA-USP durante os meses de setembro/dezembro de 2018, com o programa *Adobe Premiere Pro* e, posteriormente, no meu computador, com o mesmo programa, nos meses de janeiro/junho de 2019, durante meu período de doutorado sanduíche na Universidade de Amsterdam. A pós-produção foi realizada em Loudness Films, em junho/julho de 2019, em Lisboa, com o auxílio da bolsa de doutorado sanduíche do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

O audiovisual *Rio desborde* é uma reflexão acerca das inundações e a crise do modelo de desenvolvimento de duas cidades latino-americanas. O curta-metragem, de 15 minutos, contou com a colaboração do cineasta Lucas Eskinazi e do músico Sebastián Vergara. Destaco três aspectos dessa produção autoral. Em primeiro lugar, o interesse foi explorar a interseção entre a fotografia, o vídeo e a escrita, procurando refletir a respeito das complexidades das transformações da paisagem urbana. Assim como a leitura da imagem (do passado e do presente) mediada pelo comentário falado e pela música, buscou-se organizar o curta-metragem por meio de uma estrutura cíclica entre os projetos de retificação e os transbordamentos. Em segundo lugar, o intuito foi sondar uma dimensão do rio como lugar

esquecido, oculto, propondo um olhar para a cidade desde esse lugar. Por último, procurou-se retratar a ambiguidade da imagem do rio, sempre em obras.

Quando falamos em despoluir, assorear, canalizar, não podemos imaginar como isso poderia ser feito. E, no entanto, lá estão as tais máquinas pesadas e barulhentas há mais de um século. Nesse sentido, como trabalhar imageticamente com um processo que as cidades não conseguem controlar? Como mostrar o colapso ambiental produzido pelo capitalismo? Como referir o estado de crise constante, fruto do neoliberalismo? Como mostrar a normalização do colapso? É aqui que entra o ensaio audiovisual como forma estética. Como referido anteriormente, o caráter duplo da tese escrita envolve: de um lado, a apresentação do processo de produção do audiovisual; de outro, a reflexão teórica a respeito da forma e do conteúdo do ensaio audiovisual.

Ensaio fílmico, vídeo ensaio, ensaio audiovisual

No campo das artes visuais e da fotografia, é comum usar a definição de "ensaio visual" ou "ensaio fotográfico" para nomear um trabalho que tenha uma experimentação estética e uma reflexão mais aprofundada. Segundo Ronaldo Entler (2013), o ensaio fotográfico pressupõe a pretensão de ter um caráter reflexivo e, por outro lado, a humildade de ser um processo subjetivo de experimentação. O termo tem sua origem na tradição documental social de Jacob Riis, Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell que articulam fotografia e texto escrito (MITCHELL, 2002), passando pelas grandes reportagens fotográficas da revista *Life* e ensaios clássicos como "Country Doctor" (1948), de Eugene Smith, até chegar a ensaios visuais sem apoio de texto escrito como *Os Americanos* (2017), de Robert Frank.

Foi com essa noção ampla de ensaio que comecei o doutorado (a palavra ensaio estava e está presente desde o título), em um trabalho que inicialmente seria de fotografia e som. Logo depois de começar, percebi que era hora de experimentar. Eu tinha o tempo e condições para fazê-lo e decidi – por que não? – começar também a filmar. De qualquer forma, a relação entre a fotografia e os meios audiovisuais, entre a imagem fixa e o movimento, estará presente ao longo da tese.

Iniciada a pesquisa, percebi como o ensaio no campo do audiovisual era um conceito complexo. Por um lado, havia certa "inflação" do termo em âmbito mundial (ARAUJO, 2013, p. 113), como se a palavra ensaio por si só fizesse um trabalho mais interessante, ou poderia ser a culminação do cinema documentário (WEINRICHTER, 2007, p. 23), uma espécie de trabalho maduro de um cineasta. Também parecia uma definição tão ampla com o risco de se tornar uma noção demasiadamente polivalente a ponto de descaracterizar suas particularidades (TEIXEIRA, 2015, p. 18). Porém, ao mesmo tempo, os artistas que eu estudava há algum tempo como Allan Sekula, Martha Rosler e Ursula Biemann usaram a palavra ensaio para descrever seus trabalhos, ou foram posteriormente lidos pelos teóricos como trabalhos ensaísticos, como uma forma de assumir uma prática documental na arte, quer dizer, uma relação com a realidade. Por esta razão, decidi manter o conceito e investigá-lo.

Na bibliografia a respeito do conceito de ensaio em audiovisual, é comum ler os termos filme ensaio, vídeo ensaio ou ensaio audiovisual para se referir a um tipo de trabalho que, *grosso modo*, articula uma reflexão teórica, de carácter argumentativo e uma experimentação estética (MACHADO, 2009; ALTER, 2018; ARAUJO, 2013; BIEMANN, 2017). Enquanto o filme ensaio tem uma tradição que vem do cinema soviético até o cinema moderno de pós-guerra (MACHADO, 2009; ALTER, 2018; CORRIGAM, 2015), o vídeo ensaio foi um termo que apareceu desde finais dos anos 1980 para definir obras entre o documentário e vídeo arte, de artistas como Ursula Biemann, Harun Farocki, Hito Steyerl entre outros (BIEMANN, 2017; ALTER, 2003). No entanto, atualmente, a definição vídeo ensaio tem sido utilizada por acadêmicos de cinema para fazer uma crítica de cinema utilizando seus próprios meios. A partir dessa tendência, conhecida hoje como "vídeo ensaio" (ARSENJUK, 2016)³, o pesquisador vale-se da disponibilidade de material cinematográfico que circula pela internet e aproveita também essa plataforma como meio de difusão. Nesse sentido, ensaio audiovisual parece um termo mais apropriado, porque vem de uma história do cinema e se expande entre as práticas de

³ Algumas características do vídeo ensaio são a curta duração, a disponibilidade pela internet e o uso de matérias de filmes já existentes. Para mais informação, ver <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/>; <http://mediacommons.org/intransition/>; <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>.

artistas que utilizam o vídeo em trabalhos que participam tanto de festivais de cinema como de exposições em museus e galerias.

Práticas documentais na arte contemporânea

É comum falar do *boom* das práticas documentais na arte contemporânea (LIND; STEYERL, 2008; LUND, 2019) pelo menos desde finais dos anos 1990, devido ao uso permanente de imagens fotográficas, digitais e videográficas na apresentação das obras. É interessante que essas práticas não necessariamente compartilham uma forma estilística (LIND, 2008, p. 16), pois utilizam grande variedade de mídias disponíveis, cujo eixo principal é um questionamento constante da representação e da ideia de verdade e testemunho ancorada na imagem. Entretanto, como aponta Juliane Rebentisch (2015), mostrar não é suficiente, pois não constitui uma proposição política acerca do mundo. Nesse sentido, o problema do realismo está no centro das discussões do estatuto documental no campo das artes, dentro do qual o campo da representação se alinha ao campo da ética, na dimensão política de mostrar adequadamente a realidade⁴, sendo o maior risco cair numa estetização da miséria e no consumo da imagem⁵.

No entanto, nas últimas décadas, o debate supera o paradigma da representação, quer dizer, a imagem não é só uma representação da realidade, mas uma dimensão dela (BUCKMORSS, 2009; LIND; STEYERL, 2008). É o que Hito Steyerl propõe a partir do que sucede nas redes de comunicação digital de armazenamento e compartilhamento de conteúdos. Segundo Steyerl, esse material que circula em nível planetário e que é capaz de conectar usuários dispersos afeta a produção de conhecimento e saber, portanto, pode ser um catalizador de uma realidade diferente (LIND; STEYERL, 2008, p. 25). O potencial emancipador que a autora

⁴ Acerca do giro ético na arte contemporânea, ver a discussão de Jacques Rancière em *El malestar en la estética* (2012) e *A partilha do sensível* (2009).

⁵ Ver, por exemplo, os debates que produziram a exposição *documenta 11* em 2002, curada por Okwui Enwezor, em que mais de 40% dos trabalhos usavam práticas documentais. Ver Cornelia Lund (2019) e Okwui Enwezor (2008). Seguindo Lund, vale mencionar também que os debates em torno ao documentário no campo das artes envolvem diversas estratégias e elementos ficcionais que não serão abordados nesta tese.

vê nesse processo refere-se justamente à criação de vínculos entre pessoas destinadas a formar uma nova esfera pública, e não mais ser uma “obra” com esses materiais⁶.

Na arte, a fotografia entrou primeiro copiando as formas tradicionais que vinham da pintura. Assim, passou a exibir seu caráter de arte na medida em que seus temas seguiam os gêneros tradicionais da pintura como a paisagem e o retrato, enquanto a documentação dos eventos foi considerada jornalismo. Essa observação foi novamente notada no Século XX por Alexander Rodtchenko, em 1928, no texto “The Paths of Modern Photography”: “Paisagens, cabeças e mulheres nuas são chamadas de fotografia artística, enquanto fotografias de eventos atuais são chamadas de fotografia de imprensa”⁷ (RODTCHENKO, 1989, p. 260). Assim, no final dos anos setenta, a fotografia entrava massivamente no museu, não só assumindo os temas, mas também as formas pictóricas como o *tableau*⁸ de grandes formatos fotográficos, enquanto seu aspecto documental foi relegado para segundo plano.

Como foi então que o aspecto documental da fotografia na arte passou do fundo para o primeiro plano? Para Buchloh (2018), o custo foi renunciar a referencialidade da imagem e em vez disso entrar como imagem disponível do mundo (BUCHLOH, 2018, p. 193)⁹. A referida pergunta poderia se formular também de outra maneira: Que estatuto documental assume a imagem nos trabalhos artísticos? Sem tentar esgotar essa questão, pois excede o escopo desta tese, considero ser um ponto importante a ressignificação de imagens que o ensaio audiovisual realiza, tema que será tratado no capítulo 2. De qualquer forma, vale mencionar

⁶ Vale mencionar o Projeto Mutirão, da artista e pesquisadora Graziela Kunsch. O projeto, extratos de um único plano de poucos minutos de duração que acompanha as lutas políticas do Movimento Passe Livre e movimentos por moradia, é definido pela artista como uma “prática documentária, uma ação que tem continuidade e que não é direcionada para um produto”. (KUNSCH, 2016a). Ver também sua tese de Doutorado (KUNSCH, 2016).

⁷ No original: *Landscapes, heads and naked women are called artistic photography, while photographs of current events are called press photography.*

⁸ O termo *tableau* ou “forma-cuadro” foi cunhado pelo crítico da arte Jean-François Chevrier, a princípio dos anos oitenta, para referir a uma forma fotográfica concebida em relação ao modelo pictórico, mas sem intervenção do gesto de pintar, como as obras do fotógrafo Jeff Wall. Ver: BAQUÉ, Dominique. *La fotografia plástica* (2003, p. 45). Para uma comparação entre uma abordagem fotográfica do modelo pictórico, que dialoga com a história da arte, *versus* o modelo documental que dialoga com acontecimentos da realidade, ver: VAN GELDER, Hilde. “A Matter of Cleaning up: Treating History in the Work of Allan Sekula and Jeff Wall (2007).

⁹ Na análise de Buchloh, a estética modernista da arte pop utilizou a fotografia apenas como citações da vida cotidiana, por exemplo, nas pinturas de Robert Rauschenberg, mas a condição de que a imagem fosse extraída de sua narrativa, “transformada em um objeto puramente estético de acordo com os parâmetros específicos do modernismo (parâmetros tão duráveis quanto ocultos): os da não-intervenção, os de uma especularidade desinteressada, os de uma deflexão exclusiva sobre o significante” (BUCHLOH, 2018, p. 193).

que a discussão do estatuto documental se baseia, de um lado, no poder de evidência da imagem e, de outro, nas difusas e precárias definições que sustentam seu poder de prova.

A mesma questão foi colocada por críticos como John Tagg (2005) e Allan Sekula (1986), os quais, seguindo o estudo de Foucault acerca da microfísica do poder, em que analisou as relações entre arquivo e a fotografia policial, chamaram a atenção para a construção social, institucional e política da evidência na fotografia, complexificando o debate na utilização de documentos no campo da arte. Quer dizer, pode cabe à arte questionar os mecanismos de construção de realidade entre a fotografia e as estruturas de poder.

Já o audiovisual entrou no museu pela mão do vídeo (WEINRICHTER, 2007, p. 44), um formato que foi imediatamente utilizado por artistas e que dada sua qualidade estética ser considerada inferior em relação ao celuloide tornou sua imagem mais manipulável. A videoarte começou nos anos 1960 com as primeiras câmeras portáteis, quando os artistas passaram a subverter técnicas que eram originalmente destinadas à vigilância ou entretenimento (câmeras de segurança, televisão), por exemplo, no trabalho de Nam June Paik e do grupo *Fluxus*¹⁰. Nesse sentido, o vídeo não se situou passivamente na sequência da pintura-foto-cinema (OLHAGARAY, 2002, p. 9), mas definiu para si mesmo um lugar transitório em constante deslocamento. Como diz Philippe Dubois (2004), mais que um objeto, o vídeo é um "estado" que nos permite pensar as imagens e o dispositivo que as produz (a televisão, o cinema, a internet), assumindo uma função de "metalinguagem analítica" (DUBOIS, 2004, p. 113).

Em suas primeiras décadas de existência, antes da tecnologia digital, o vídeo em fita magnética diferia muito do filme. O vídeo era uma imagem de má qualidade e a "imagem de cinema", como disse André Bazin (*apud* MACHADO, 2004, p. 14), era diferente precisamente porque produzia uma imagem com muita profundidade de campo. Vale dizer que o vídeo sempre explorou a qualidade plástica da imagem, utilizando a sobreimpressão, múltiplas janelas e incrustação de imagens no interior do quadro (DUBOIS, 2004, p. 89), ainda que hoje as diferenças sejam menores, assim como os custos de uma câmera de vídeo de alta definição,

¹⁰ O grupo *Fluxus* foi um movimento artístico de arte multimídia de vanguarda. Criado em 1961 pelo artista lituano George Maciunas, atuava de forma coletiva e contra os valores institucionais e mercadológicos da arte. Entre seus participantes estavam Wolf Vostell, Joseph Bauys, Nam June Paik e Yoko Ono, entre outros. Ver: SALLES, Evandro. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (2002).

a imagem de vídeo não é mais plana e de baixa qualidade como antes. Nesse sentido, é comum pensar o audiovisual como um todo, considerando vídeo, filme e suportes que já estão obsoletos no mercado, como o super 8, mas que são ressignificados por artistas.

De qualquer forma, mais que enfatizar as “passagens das imagens” (BELLOUR, 1997), o objetivo desta tese é dar continuidade a uma questão, já desenvolvida a partir do mestrado, sobre a prática documental no campo da arte, considerando, por um lado, a forma do ensaio audiovisual e, por outro, os processos de conteúdo históricos e sociais de longa duração que, hoje em dia, parecem explodir. A forma do ensaio permite indagar a realidade por meio da articulação entre o registro – fotografia, vídeo e escrita – e o arquivo, assumindo uma construção discursiva do significado (SEKULA, 2013). Ou seja, considera-se tanto o aspecto referencial da imagem em sua qualidade de registro quanto a instabilidade de seu significado, que depende sempre de sua construção contextual.

Para Hito Steyerl (2010), o ensaio audiovisual é um método de investigação artística que se baseia em “vários conjuntos relacionados de conflitos e crises” e lidam, desde perspectivas diferentes, com os problemas clássicos da representação documental em sua relação com a realidade. Nesse sentido, o ensaio pareceu-me a forma mais apropriada para fazer uma reflexão sobre memória, modernidade e crise que o audiovisual *Rio desborde* propõe.

Roteiro de escrita

Apresento a seguir os três capítulos do desdobramento teórico-prático desta tese. No capítulo 1, comento o processo de realização e montagem do curta-metragem *Rio desborde* seguindo as etapas anteriormente mencionadas: a pesquisa histórica, o trabalho de campo, a estrutura do filme e o processo de montagem. O texto da tese foi escrito logo depois da finalização do filme, em setembro de 2019, quando ficaram mais claras os caminhos e as intuições sobre a comparação entre as duas cidades por meio de seus rios principais. Além disso, os acontecimentos políticos dos últimos anos: a ascensão da extrema direita no Brasil em diálogo com o modelo neoliberal chileno, como exemplo, e a revolta social no Chile, em outubro de 2019, foram fatos que aproximaram mais as duas cidades e favoreceram os

argumentos do curta-metragem. *Rio desborde* teve sua estreia na mostra paralela “A Vida das Coisas” do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte¹¹ (ver Anexo 1: Reconhecer a vida nas coisas).

Vale dizer que a tese “Rio desborde: reflexões sobre a produção de um ensaio audiovisual” se inscreve na área de investigação teórico-artística em audiovisual. Este tipo de trabalho articula-se com um processo de criação que organiza as reflexões teóricas e comenta as escolhas de produção. Na área de comunicação e cinema, vale mencionar alguns trabalhos nessa linha na ECA USP, tais como a tese de Carlos Adriano: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital* (2008); a tese de Graziela Kunsch: *Não caber + Início da pesquisa estou na frente da câmera mas a minha cabeça está atrás dela ou A performance da diretora ou A performance da crítica* (2016); a dissertação de Marcos Yoshisaki: *Ensaio em família: bem vindos de Novo São Paulo* (2018) e a dissertação de Roderick Steel: *Entre o corpo ritual e o corpo digital: mediações da imagem sagrada no candomblé* (2015), entre outras.

No capítulo 2, realizo uma breve caracterização do ensaio desde suas origens literárias até sua forma audiovisual. Considero seu início no cinema soviético, passando pelo cinema moderno de pós-guerra e somando as contribuições de artistas visuais que incorporaram o vídeo como ferramenta de criação. Interessa-me destacar a ressignificação das imagens de arquivo que o ensaio realiza, bem como um método para a prática documental no campo da arte. Destaco seu potencial crítico e reflexivo por meio de uma desnaturalização do ato de filmar, da posição do enunciador e de sua relação com o mundo.

Busco uma definição do ensaio audiovisual a partir da ideia de processo. Ou seja, proponho que o ensaio esteja preocupado com processos, sejam políticos, históricos, sociais, econômicos ou culturais, que possam ser ao mesmo tempo reais e abstratos. Os ensaios partem de acontecimentos e lugares específicos e se abrem às pesquisas a respeito das relações sociais que são invisíveis. Não por acaso, o capítulo começa com o projeto de Sergei Eisenstein de filmar *O Capital* (2013) de Karl Marx. Para Eisenstein, *O Capital* propunha um

¹¹ Também participou do Festival *Visions du Réel Media Library* 2020 (Suíça); mostra competitiva “Colours and Horizons” do Festival Alternative Film/Video (Sérvia); mostra “Límites Naturales” Oftámica Cine (México) e no programa de vídeo da Bienal Internacional de Arte Contemporânea do Sul (Argentina).

desafio para continuar explorando o método de associações visuais por meio da montagem, desenvolvida em seu filme *Outubro* (1927), acerca da revolução russa de 1917. Nesse sentido, a sua versão do *Capital* tentaria continuar o pensamento dialético que vai do concreto ao abstrato por meio da montagem (XAVIER, 2008, p. 180).

Segundo David Harvey¹², em *O Capital*, Marx procurou entender o que parecia impossível: o modo de produção capitalista em sua forma pura, seguindo uma tradição da filosofia crítica alemã e um método de aproximação, como o descascar de uma cebola, diria Harvey. Partiu da aparência de eventos particulares até chegar às abstrações mais complexas e profundas para logo voltar à superfície. Marx realizou um estudo que parte do concreto, da mercadoria para o abstrato, a produção de seu valor e o processo de trabalho humano que o torna possível.

É interessante mencionar o gosto de Marx pelo romance *A obra-prima ignorada* (2012), de Honore de Balzac, mencionado por seu biógrafo Francis Wheen (2007). No romance de Balzac, que trata do tema da criação artística, um pintor passa dez anos tentando encontrar a forma perfeita do retrato de uma mulher. Para esse fim, trabalha obsessivamente estudando os grandes mestres da cor. Quando pensa que sua obra está pronta, deixa entrar no seu ateliê dois pintores para olhá-la, mas eles não veem nada além de manchas abstratas em uma tela. Desesperado e incompreendido, o pintor queima todas as suas obras e se suicida. Essa forma obsessiva e perfeccionista de encontrar a forma que explica como a realidade funciona está presente no trabalho do *O Capital*. De acordo com Harvey (2013, p. 13):

[...] o método de investigação de Marx começa com tudo o que existe - a realidade tal como é experimentada, assim como todas as descrições disponíveis dessa experiência na obra de economistas políticos, filósofos e romancistas etc. Ele submete esse material a uma crítica rigorosa a fim de descobrir conceitos simples, porém poderosos, que iluminem o modo como a realidade funciona.

Esse método crítico e analítico, que parte da realidade tal como é experimentada para visualizar os processos e descobrir como ela funciona, será retomado, primeiro, por um dos primeiros cineastas a cunhar o termo "ensaio" no cinema, Hans Richter, para lidar com

¹² As reflexões sobre *O Capital* foram realizadas com base nas aulas de David Harvey disponibilizadas em seu *site* <https://www.youtube.com/channel/UC9qzXVDKmbDbTlID3HLHe9Q> e a leitura dos capítulos 1, 2 e 3 do livro 1. MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política: Livro 1: O processo de produção do capital*. (2013).

processos abstratos como a economia capitalista (RICHTER, 2007; ALTER, 2018). Em segundo lugar, por artistas visuais como Ursula Biemann; Hito Steyerl (capítulo 2) e Allan Sekula (capítulo 3), como uma forma de entender as relações sociais invisíveis que estão presentes no capitalismo financeiro global.

Por último, o capítulo 3 é uma análise de filmes de Chris Marker, Tiziana Panizza e Allan Sekula, além dos filmes focados nos rios de ambas as cidades. A eleição desses artistas deve-se à sua importância no campo do ensaio audiovisual, desde o cinema com Chris Marker ou desde as artes visuais com Allan Sekula. Vale ressaltar que essa análise não pretende ser completa nem exaustiva. Tem o propósito de apontar referências-chave no desenvolvimento desta pesquisa. Centra-se em uma obra de cada realizador, enfatizando também alguns aspectos de seu método de trabalho. Minha análise busca particularmente ressaltar uma tensão entre o registro audiovisual e os novos sentidos da imagem com a voz *over*.

Chris Marker é uma das figuras mais célebres do gênero, responsável pela forma canônica que assume o ensaio na relação entre a imagem e voz do narrador. Além disso, seu trabalho é uma referência para várias gerações de artistas visuais¹³. Com o intuito de explorar a relação da imagem fixa com os meios audiovisuais, escolhi analisar um de seus três filmes realizados somente com fotografia, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966): uma meditação sobre a natureza e as possibilidades da fotografia por meio de um diálogo entre três vozes. Já Allan Sekula tem uma dimensão ensaística presente em toda sua obra na relação insistente entre imagem e texto escrito. Seu filme *The Forgotten Space* (2010) realizado junto com Noel Burch é um ensaio fílmico sobre marinha mercantil, portos e trabalhadores, e um olhar do mar sob o domínio do capitalismo global. O filme é uma adaptação de seu ensaio fotográfico *Fish story* (2018).

Meu interesse também era trazer artistas referências no Chile e no Brasil para a pesquisa. Assim, analiso o filme *Tierra en Movimiento* (2014), da cineasta chilena Tiziana Panizza, o qual traz um aspecto muito importante para a tese em relação à pergunta de como trabalhar com as imagens da catástrofe e de como o documentarista deveria registrá-las.

¹³ A própria Ursula Biemann reconhece a influência de Marker no texto introdutório do livro *Stuff It* (2003), e a documentarista chilena Tiziana Panizza em entrevistas (2015). Ver também o projeto de pesquisa “La obra de Chris Marker: una relectura desde las artes visuales” (2019), das Dras. Camila Estrella e Bárbara Oettinger.

A última parte do capítulo 3 é um comentário dos filmes sobre os rios em ambas as cidades. Decidi trabalhar principalmente com documentários, no entanto, não poderia deixar de me referir aos filmes *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *Hechos consumados* (1986), de Luis Vera, que destacam uma visão marginal dos rios em relação a essas grandes cidades, a qual retomarei em *Rio desborde*.

Em um primeiro momento, vi todos os documentários que encontrei a respeito desses rios, atentando-me a um menor número de trabalhos sobre o rio Mapocho. O critério de seleção foi enfatizar dois olhares que consegui identificar nos materiais: as ideias de natureza e progresso e a cidade oculta. A primeira, está centrada na presença dos contrastes entre a beleza natural do rio em suas nascentes e as agonizantes passagens pela área urbana, assim como nas promessas que carregam os projetos de modernização urbana. A segunda, numa cidade oculta que acolhe os marginalizados das cidades. Os filmes, além dos já mencionados são: *Retificação do Tietê* (1940) de Benedito Junqueira Duarte; *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino e Luna Alkalay, no Brasil; e *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez; *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, no Chile.

Minha experiência revela que o diálogo constante entre reflexão teórica (texto escrito) e prática artística (realização de ensaio audiovisual) fomenta a investigação audiovisual. Trata-se, portanto, de um modo particular de abordar a temática dos rios, procurando considerar a complexidade interdisciplinar do objeto de pesquisa. Nesse sentido, analisar as representações imagéticas da cidade ajuda a entender e identificar os modos de olhar e perceber o entorno para depois propor uma visão própria. Por outro lado, a criação de um ensaio audiovisual, incorporando imagens de arquivo e novos documentos imagéticos, permite elaborar uma reflexão crítica acerca do mundo contemporâneo.

Por último, em relação à escrita, vale mencionar que todas as traduções que tenham o original em espanhol e inglês são de minha autoria.

Cap. 1: O curta-metragem *Rio desborde*

O curta-metragem – ensaio audiovisual autoral produzido para esta tese - *Rio desborde* (2019) é uma comparação iconográfica entre os principais rios que atravessam as cidades de São Paulo e Santiago de Chile. Por meio de pesquisas de arquivo e novos registros imagéticos sobre os rios Tietê em São Paulo e Mapocho em Santiago, a comparação entre esses rios tem duas aproximações: a primeira, referente ao passado das cidades pela experiência comum de projetos de modernização e retificação de seus principais rios. A segunda, referente ao presente, a partir das enchentes e dos projetos econômicos neoliberais inspirados no Chile, os quais também são parte do governo Bolsonaro¹⁴. Considerei as enchentes do início do Século XX e as que têm ocorrido no Século XXI, estabelecendo comparações das cheias e das obras de engenharia civil que retificaram os cursos dos rios. O rio surge como metáfora para referir-nos a uma contínua tensão entre crescimento econômico e meio ambiente. O argumento central do curta-metragem é ler as enchentes como metáforas do fracasso dos projetos de modernização urbana.

Rio desborde articula diferentes experiências em cada uma das cidades. Em São Paulo, uma visão mais social, de conhecer a cidade e o rio Tietê, de entender seus modos de funcionamento, a dinâmica das enchentes e de visitar pessoas e lugares afetados pelas águas. Em Santiago, uma visão mais pessoal, associada às memórias e ao desejo de voltar a filmar Santiago, minha cidade natal, depois de 10 anos morando no exterior. Quanto da minha experiência deveria aparecer no filme? Como criar uma relação entre o espaço/rio de São Paulo com o espaço/rio de Santiago? É uma consideração que não está dada, mas que foi

¹⁴ O Chile é a primeira experiência de neoliberalização econômica depois do golpe militar de Pinochet (1973-1989), que levou para seu governo um grupo de economistas conhecidos como “The Chicago boys”, formados na Universidade de Chicago e adeptos às teorias neoliberais de Milton Friedman, para reconstruir a economia chilena. Os “Chicago boys”, em parceria com o Fundo Monetário Internacional (FMI), reverteram as nacionalizações, privatizaram os ativos públicos, liberaram os recursos naturais à exploração privada não regulada, privatizaram a previdência social e facilitaram os investimentos estrangeiros. Ver David Harvey (2008). *O Neoliberalismo. História e implicações*. A catástrofe desse modelo, notória após a revolta social de outubro de 2019, vinha se evidenciando em protestos pacíficos há uma década: a mobilização estudantil por uma educação pública gratuita e de qualidade em 2011, os protestos massivos por não mais AFP (Administradoras de Fundos de Pensão) em 2016, e a marcha feminista contra a educação sexista e precarização da vida, em 2018.

aparecendo na medida em que filmava. "Uma pergunta pode ter uma forma", disse o cineasta Ignacio Agüero, e "o que interessa é relacionar as coisas para dar forma à confusão"¹⁵ (*apud* PANIZZA, 2018, p. 127).

Río desborde, portanto, é uma reflexão acerca das inundações e a crise do modelo de desenvolvimento de duas cidades latino-americanas. Um modelo que definiu o progresso como ideia central, baseado em crescimento expansivo e ilimitado, produzindo a devastação do meio ambiente e a exploração da população para apoiar a competição selvagem dos mercados externos (CASTELLS *apud* CORTÉS, 2012, p. 66). Um modelo de desenvolvimento que não protege a vida e atualmente está em crise, não somente nos países periféricos, mas globalmente, porque não pode ser renovado para oferecer novas possibilidades às pessoas¹⁶. É o que o Marshal Berman, em seu clássico livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1986), define como "desenvolvimento fáustico", ao comparar o processo de modernização com o Fausto de Goethe. Tudo o destrói para criar coisas novas e se destrói novamente, apenas para criar outras maiores.

O processo de modernização urbana em São Paulo e em Santiago, desde o olhar dos rios, mostra-se desigual e elitista, favorecendo apenas uma parte da população (CASTILLO, 2014; JORGE, 2006). Também expõe a complexidade da administração desse espaço público, as várzeas do rio, com as pressões do setor privado, do mercado imobiliário e de terras. Por fim, expõe os paradoxos dos projetos de retificação e canalização que, valendo-se de critérios higienistas, em vez de integrar o rio com a cidade, o encaixotaram e o transformaram em esgoto urbano (JORGE, 2006).

Conceitos como "modernização" e "modernidade" são considerados aqui seguindo Marshal Berman (1988). Como explica Simón Castillo (2014, p. 23):

Nesta perspectiva, a modernização é entendida como um processo socioeconômico que tem uma correlação em um horizonte cultural como a modernidade. Esta modernização, portanto, está ligada ao crescimento do Estado, da burocracia, das cidades, das classes médias e à secularização da sociedade, entre outros. O projeto

¹⁵ No original: *Una pregunta puede tener una forma, lo que interesa es relacionar cosas para darle forma a la confusión.*

¹⁶ Depoimento de Raquel Rolnik no seminário de cultura e realidade contemporânea, "Utopias e distopias urbanas em tempos de pandemia" (2020).

moderno, enquanto isso, o entendemos como sustentado pelos objetivos de racionalidade, conhecimento científico e progresso¹⁷.

No curta-metragem *Rio desborde*, o rio aparece como um espaço esquecido da cidade, escapando ao otimismo dos projetos de urbanização. Embora em escalas diferentes, a especulação imobiliária governa essas duas cidades, que estão em construção permanente e, portanto, em demolição permanente. No entanto, elas constroem para si mesmas uma visualidade limpa: projetam sua imagem em novas obras arquitetônicas (quanto mais altas e brilhantes, melhor), rodovias, linhas de metrô, que garantem a circulação e a troca de mercadorias (OSSA, 2010). Um modelo de cidade que tem o *shopping* como aparato financeiro, exemplo de segurança e sociabilidade urbana.

A ideia do esquecimento apareceu no trabalho de campo. Em São Paulo, junto com os moradores do Jardim Romano que, entre 2009 e 2010, ficaram mais de 50 dias embaixo das águas. Chamou-me a atenção as poucas memórias relacionadas ao rio que consegui coletar. O rio, para essas pessoas, era algo que queriam evitar. Em Santiago, a ideia do esquecimento apareceu em um texto escrito pela dona de uma pequena livraria afetada pela última enchente do rio Mapocho, no centro da cidade. Seu texto é escrito com raiva e com desolação diante do esquecimento daqueles afetados por catástrofes que não têm nada de natural.

De alguma forma, também no cotidiano, o rio é esquecido. Em Santiago, o rio Mapocho assim como a Cordilheira dos Andes são usados diariamente como referências para se localizar na cidade: um lugar fica “próximo ao rio” ou “do outro lado do rio”, mas é só isso, nunca paramos no lugar. Do mesmo modo o Tietê, já que grande parte de seu trecho urbano é modificado por diversas faixas de estradas que impedem o acesso às margens. O esquecimento, então, passou também a ser um eixo desse projeto audiovisual. Como trabalhar esteticamente o esquecimento?

Minha resposta foi, na primeira etapa, coletar material audiovisual, fotográfico e notícias de jornais brasileiros e chilenos sobre os rios e os transbordamentos. Em São Paulo,

¹⁷ No original: *En esta perspectiva, modernización es entendida como un proceso socioeconómico que tiene un correlato en un horizonte cultural como la modernidad. Dicha modernización, por tanto, está vinculada al crecimiento del Estado, la burocracia, las ciudades, las capas medias, la laicización de la sociedad, entre otras. El proyecto moderno, en tanto, lo comprendemos como sustentado en objetivos de racionalidad, conocimiento científico y progreso.*

estudei a grande enchente de 1929, fruto da ocupação das várzeas do rio, reflexo do grande crescimento promovido pela industrialização. Também investiguei a enchente de 2009/2010 que durou mais de 50 dias. Em Santiago, enfatizei a enchente de 1912, logo após a conclusão das obras de canalização para controlar as cheias do inverno, e a última enchente em abril de 2016. Para organizar esse material e, posteriormente, aproveitar algumas imagens no curta-metragem, foi importante utilizar também uma estratégia estética. Isto é, encontrar as correspondências visuais entre os elementos e enquadramentos de fotografias e filmes de ambas as cidades, propondo um olhar sensível com as imagens do passado.

A perspectiva histórica ajudou a entender as inundações como fenômenos associados a questões geográficas e morfológicas, mas também, fruto de decisões tomadas pela administração pública e privada. A pesquisa histórica mostra que o foco principal das decisões é a valorização das terras e a geração de mais capital sobre a vida humana. As imagens de arquivo dos rios, como memória, principalmente a partir do Século XX, tornam visível sua adaptação ou domesticação à cidade, por meio de grandes obras, juntamente com o correlato catastrófico dos transbordamentos.

Na segunda etapa, realizei um trabalho de campo em ambas as cidades considerando os lugares afetados pelas últimas enchentes. Em São Paulo, visitei os moradores do bairro Jardim Romano, que vivem na várzea do rio Tietê, enfrentando as enchentes de forma contínua. Também visitei as estruturas de engenharia civil de contenção das enchentes: a Barragem de Penha, uma obra criada para represar as águas do Tietê e evitar inundações no centro da cidade, e a construção do novo pôlder contra enchente na Vila Itaim. Por último, visitei o Parque Ecológico do Tietê e o Museu dedicado à história do rio. O Parque, administrado pelo Departamento de Água e Energia Elétrica - DAEE, foi criado em 1976 como iniciativa para preservar as várzeas fluviais e possibilitar área de lazer¹⁸. Já o Museu do Tietê mostra a história do rio desde as expedições, passando pelos clubes esportivos do rio, como o Tietê e Espéria, a retificação e o degradado estado atual.

Em Santiago, visitei os comércios no bairro de Providencia, bairro residencial de classe alta e centro financeiro da cidade, afetados pela última enchente em abril de 2016. Também

¹⁸ Informações coletadas do site: http://www.dae.sp.gov.br/index.php?option=com_content&id=564:parque-ecologico-do-tiete-pq

realizei dois percursos de carro pela margem sul do Mapocho, procurando os trabalhos do projeto “Mapocho Limpio”, uma nova proposta de parceria pública e privada para recuperar parte da margem sul do rio, a mais afetada. Vale mencionar que a diferença da última enchente do Mapocho afetou apenas áreas privilegiadas da cidade, enquanto as duas últimas anteriores, nos anos de 1982 e 1987, afetaram toda a cidade de Santiago. Vale destacar que foram os moradores dos bairros pobres quem mais sofreram com a enchente no colapso de suas casas nos bairros de Maipu, Pudahuel e Renca.

O objetivo deste capítulo, portanto, é apresentar visualmente como foi construída a paisagem urbana ribeirinha no curta-metragem *Rio desborde*. Desenvolvo, metodologicamente, neste primeiro capítulo, as cinco seguintes etapas: a pesquisa histórica, as saídas de campo, a estrutura do filme, a locução e a montagem. Enquanto a perspectiva histórica contribuiu para encontrar as bases da argumentação central, evidenciando as enchentes como o fracasso dos projetos de modernização urbana, a experiência de campo permitiu tecer relações visuais entre as duas cidades a partir do material encontrado. Em relação à estrutura do filme, a imagem ocupou o lugar principal, definindo o ritmo e as sequências do ensaio audiovisual. Logo, fui adicionando o texto escrito, como experiência do trabalho de campo. Por último, fiz a montagem como criadora de sentidos, uma estrutura irregular e uma forma de pensar “em voz alta” que permitiu construir diversas associações visuais, aproximando as duas cidades sul-americanas.

1.1 Ficha Técnica

Título original: *Rio desborde*

País, ano, duração: Brasil/ Chile, 2019, 15'04''

Direção: Vivian Castro

Roteiro: Vivian Castro

Produção: Vivian Castro

Fotografia: Vivian Castro, Lucas Eskinazi

Montagem: Vivian Castro

Som: Rodrigo Gomes e Cláudia Sul (Loudness Films)

Correção de cor: Jennifer Mendes (Loudness Films)

Misturas: Branco Neskov (Loudness Films)

Trilha sonora original: Sebastián Vergara

Sinopse

Qual é a imagem do rio? E qual é a visão oferecida pelo rio das grandes cidades latino-americanas? *Rio desborde* segue as margens do rio Tietê em São Paulo, Brasil, e o rio Mapocho, em Santiago, Chile, em seu perímetro urbano. Uma observação e registro das pessoas e lugares afetados pelas águas e esquecidos, como esses rios. Memórias do cotidiano e parte da história política recente aparecem.

1.2 Arquivo *Rio desborde*

1.2.1 Santiago e a contenção do rio

Santiago é uma cidade localizada na zona central do Chile, em um vale entre a Cordilheira dos Andes e a Cordilheira da Costa atravessada pelo rio Mapocho. Segundo Echaíz (*apud* MUNOZ, 2006, p. 100) o significado da palavra Mapocho vem do mapudungun “mapucho” (língua dos Mapuches, índios que habitavam este lugar), termo que poderia se traduzir como “o rio que se perde na terra”¹⁹. Mapocho é um rio de montanha ou de correnteza que traz consigo as águas das chuvas e da cordilheira. Nasce a partir da união dos rios San Francisco e Molina, na Cordilheira dos Andes, passa pela cidade e se encontra com o córrego San Carlos, que dá a cor marrom a suas águas. Na saída da cidade encontra-se com o rio Maipo até desembocar no mar. Tem uma extensão aproximada de 96 quilômetros. Os índios que habitavam este lugar antes da chegada dos espanhóis já haviam construído uma rede de aquedutos e canais de irrigação para aproveitar as águas do Mapocho (LARRAÍN, 1990, p. 73).

¹⁹ No original: *el río que se pierde en la tierra*.

Imagem 1: Emilio Garreaud, Puente de palo en el río Mapocho, 1870.



Fonte: (CASTILLO, 2014, p. 97)

O historiador Simón Castillo (2014) menciona que o rio Mapocho é reconhecido na história urbana de Santiago como protagonista de fatídicas e contínuas inundações e transbordamentos que devastaram a cidade desde cedo. Por isso, comenta: “tem sido historiado como o cenário da luta de uma sociedade urbana para dominar a natureza durante séculos, por meio de obras hidráulicas como os tajamares ou pontes, como a ponte Cal y Canto”²⁰ (CASTILLO, 2014, p. 61).

Os tajamares foi o nome que receberam os diques ou muros de contenção das águas realizados na época colonial. Foram as primeiras obras de defesa para encurralar as águas do rio Mapocho. As imagens de Santiago do Século XIX permitem ver as pontes de madeira sobre o rio, ainda não retificado, com carroças a cavalo nas margens. Trata-se de imagens de uma Santiago rupestre com apenas algumas casas (Imagem 1). As pontes sobre o rio permitiam conectar o lado norte da cidade, mais agrícola, conhecido como “La Chimba” - da outra margem em quechua - e o lado sul, centro de Santiago. O Mapocho podia atingir 400 metros de comprimento e na época sem chuvas era utilizado como terminal de transporte e, inclusive, podia ser atravessado de uma margem a outra (CASTILLO, 2014, p. 40). O rio tinha um segundo braço na atual Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, antigamente “La Cañada”, principal via

²⁰ No original: *ha sido historiado como el escenario de la lucha de una sociedad urbana por dominar a la naturaleza durante siglos, mediante obras hidráulicas como los tajamares o puentes, como el de Cal y Canto.*

de acesso e comunicação de Santiago. Em cada transbordamento, o Mapocho procurava seu curso natural.

Curiosamente, na maior parte do ano, o rio Mapocho parece um córrego inofensivo. É apenas no inverno, nos meses de chuva, que mostra toda sua fúria. Portanto, ir olhar o rio quase transbordando era um passeio de Santiaguinos (Imagem 2). Disse uma crônica de Anjel Pino, no jornal *El Mercurio*, em 1900:

Será difícil encontrar em todo Santiago um único santiaguino que tenha o livre uso de suas pernas, e não se aproxime para ver o rio, quando corre o boato de que ele vai de um lado para o outro. A rua da Ponte que antes tinha aquele final bonito e colonial da Ponte de Cal y Canto, em cujo pavimento ainda se podia ver as pegadas dos capitães gerais é o conduto mais escolhido para chegar à beira do canal e ficar extasiado com a corrente turbulenta e apressada das águas turvas do Mapocho²¹ (PINO, 1900).

A ponte de Cal y Canto, feita de cal, pedras e ovo, materiais que dão origem a seu nome, foi uma obra colonial construída em 1779 e símbolo da cidade até sua demolição em 1888, para começar os trabalhos de canalização e retificação do rio. Segundo Castillo, a demolição da ponte causou incômodos aos moradores de ambas as margens, pois era um lugar que reconheciam como próprio, além de útil até o momento de sua demolição. Segundo o autor, a presença da Ponte Cal y Canto produziu uma tensão entre o antigo colonial e a projeção moderna da cidade²², baseada na retificação do rio e, posteriormente, no sistema de esgoto (CASTILLO, 2014, p. 97). Atualmente, dois monolitos localizados na margem norte e sul indicam seu antigo lugar²³.

²¹ No original: *Difícilmente quedará en todo Santiago un solo santiaguino que tenga el libre uso de sus piernas, y no se acerque a ver el río, cuando se corre el rumor que va de lado a lado. La calle del Puente que antes tenía ese hermoso y colonial remate del Puente de Cal y Canto, sobre cuyo pavimento aún se veían las huellas de los capitanes generales es el conducto más escogido para llegar hasta el borde del canal y extasiarse en la turbulenta y atropellada corriente de la turbia agua del Mapocho.*

²² Seguindo Castillo, refiro-me à cidade moderna e não contemporânea. Entendendo o moderno como o domínio da natureza *versus* o pré-moderno como o transbordamento dos rios (CASTILLO, 2014, p. 431).

²³ Cheguei a filmar esses monolitos, assim como um pedaço da ponte “Cal y Canto” que foi encontrado em 1990 com os trabalhos de construção da linha 2 do metrô. Esse material, posteriormente, não foi incluído na montagem.

Imagem 2: Jorge Ianiszewski, Río Mapocho, 1988.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital de Chile

A canalização do rio Mapocho, uma obra ambicionada desde a colônia, ocorreu no final do Século XIX, entre 1888 e 1892, como um projeto para modernizar e limpar a cidade, além de controlar as inundações (CASTILLO, 2014, p. 51). Outros objetivos foram a estética e o tráfego expedito (CASTILLO, 2014, p. 434). Acreditava-se que a canalização seria a solução definitiva para o problema dos transbordamentos (MÉNDEZ, 1988, p. 73). Além disso, promoveria a arrecadação do município, ganhando terras ao rio com sua retificação.

O projeto de retificação esteve a cargo do engenheiro Valentín Martínez e transformou uma área relativamente pequena do rio, aproximadamente 2,5 quilômetros na área central da cidade²⁴. Lendo o projeto de canalização, chama a atenção uma discussão a respeito da altura que os muros de contenção deveriam ter, pois devido à aparência inofensiva do rio na maior parte do ano, parecia absurdo elevar os muros com mais de quatro metros de altura, como ficou estipulado no projeto final (MARTINEZ, 2013).

O momento da canalização do rio realizou-se em conjunto com outros projetos como parte do processo de modernização do país, sendo a construção de ferrovias a mais relevante (CASTILLO, 2013, p. 24). Na década de 1880, o Chile obteve ganhos fiscais extras obtidos após a Guerra do Pacífico e a anexação de territórios ricos em salitre da Bolívia e do Peru.

²⁴ Houve um primeiro projeto desenvolvido pelo engenheiro Ernesto Ansart, em 1873.

Castillo comenta como, a partir da canalização do rio Mapocho, começou a se formar uma visão do rio como esgoto urbano e, portanto, uma visão negativa daqueles que habitavam e usavam suas águas. Disse o engenheiro Valentín Martínez, responsável pela canalização: “a cidade de Santiago precisa fazer desaparecer aquela área pestilenta e suja chamada caixa do rio, transformando-a em uma artéria saudável e um calçadão atraente”²⁵ (*apud* CASTILLO, 2013, p. 25). Os assentamentos de moradias nas margens do rio existiam desde a colônia, sofrendo contínuos despejos, tanto pelas autoridades locais quanto pelas inundações do rio, e sua presença estava associada à proliferação de epidemias (CASTILLO, 2013, p. 34). Nesse sentido, Castillo também aponta uma “retificação social”, ou seja, a necessidade de eliminar a presença de grupos populares da paisagem urbana (CASTILLO, 2014, p. 242).

A partir de 1887, foram edificados edifícios públicos em partes de terrenos que, antes da canalização, eram o rio: a prisão pública (já demolida), as pontes metálicas, o desinfetório público, o Instituto de Higiene, a estação ferroviária do Mercado e, posteriormente, a estação Mapocho, os “Galpones de la Vega” (já demolido) e a protetora da infância (já demolida) (CASTILLO, 2015, p. 22). Também foram construídos os parques Forestal e Centenario, seguindo o modelo francês da *belle époque*. As estradas na margem do rio começaram a ser construídas nos anos 1960, sendo concluídas e privatizadas em 2000.

²⁵ No original: *la ciudad de Santiago necesita hacer desaparecer esa zona pestilente y sucia que se llama la caja del río transformándola en arteria de salubridad y en atractivo paseo.*

Imagem 3: Seleção do “Plano de la Zona Central de Chile” Santiago, 1902.



Fonte: (MARTINEZ, 2014, p. 39)

1.2.2 Os transbordamentos do rio Mapocho

Logo depois da finalização das obras de canalização e retificação do rio, ocorreu o primeiro grande transbordamento na cidade, em 1900. O jornal *El Mercurio*, em 14 de julho de 1900, em matéria intitulada "El Temporal en Santiago y provincias", disse o seguinte: "Durante as pesadas nuvens de ontem, as águas subiram ao ponto de lamber as vigas de ferro das pontes da canalização"²⁶. Segundo a crônica, o temporal durou três dias, afetando tanto a capital quanto as províncias do país. Aparentemente não há imagens dessa inundação.

Estudos mostram que os transbordamentos do rio Mapocho ocorrem devido a uma mistura de fatores físicos, condições meteorológicas e topográficas e fatores humanos na irracionalidade da ocupação do espaço (ou a racionalidade específica do capitalismo dependente), fruto de um acelerado processo de urbanização (LARRAIN, 1990). Também afetou o rápido crescimento demográfico na cidade de Santiago, que passou de 300.000 habitantes em 1900 para 4.500.000 em 1985 (LARRAIN, 1990).

²⁶ No original: *Durante las fuertes nubladas de ayer las aguas subieron hasta el punto de lamer las vigas de fierro de los puentes de la canalización.*

A segunda inundação após a canalização ocorreu em 1912. Dessa, é possível observar algumas fotografias. As crônicas permitem ter uma ideia do ambiente vivido na época, em que observaram com assombro o transbordamento do rio Mapocho depois de anos de trabalho de canalização. O jornal *El Mercurio* aponta que a Av. Alameda, o antigo braço do Mapocho, "está se tornando um rio"²⁷, afetando os habitantes das zonas oriente e oeste da capital.

A Revista ZIGZAG, em 15 de junho de 1912, nas "Notas de atualidade", disse o seguinte:

Tínhamos quase perdido toda a lembrança do que é capaz a fraca corrente que atravessa Santiago. Os homens de idade avançada falavam das inundações do rio em outro tempo, tinham ouvido de seus pais histórias que pareciam lendas das investidas dos Mapocho na cidade; mas ainda assim pareciam duvidar de que as cenas da população inundada pelas águas se repetissem novamente depois de terem vivido perto de um quarto de século vendo constantemente realizadas obras de defesa que pareciam em presença do fio d'água que deslizava, precaução exagerada, avidez de gastar sem taxa nem medida em coisas inúteis²⁸ (ANONIMO, 1912).

Durante o Século XX, foram registrados transbordamentos significativos também em 1926, 1934, 1941, 1953, 1982, 1986 e 1987 (LARRAÍN, 1990). O último transbordamento do Mapocho ocorreu em abril de 2016. Desde a fundação da cidade de Santiago, em 1541, há um total de 25 transbordamentos (Ibidem), sendo a enchente de 1982 considerada uma das mais gigantescas da história, afetando 70% da cidade. O jornal *El Mercurio* indica que pelo menos 6 pessoas morreram e mais de dez mil habitantes foram afetados, tanto nos setores altos da sociedade quanto nos bairros periféricos. Existem imagens icônicas desse transbordamento, como a que mostra um carro caindo no rio.

O último transbordamento do Mapocho causou uma grande repercussão na imprensa chilena. O jornal *El Mercurio*, do dia 18 de abril de 2016, em matéria intitulada "Los errores que causaron el primer desborde del Mapocho en 29 años", aponta como erro das empresas Costanera Norte e Sacyr o transbordamento do rio. Embora o alerta de intensas chuvas sob Santiago, os trabalhos de engenharia na criação de túneis e pontes para oxigenar o tráfego

²⁷ No original: *va convertida en un río.*

²⁸ No original: *Ya habíamos perdido casi el recuerdo de lo que es capaz la mezquina corriente que atraviesa Santiago. Los hombres encontrados en años hablaban de las creces del río en otro tiempo, habían oído a sus padres relaciones que parecían consejas de las embestidas del Mapocho sobre la ciudad; pero aún ellos parecían dudar de que volvieran a repetirse las escenas de la población inundada por las aguas después de haber vivido cerca de un cuarto de siglo viendo realizarse constantemente obras de defensa que parecían en presencia del hilo de agua que se deslizaba mezquino, precaución exagerada, afán de gastar sin tasa ni medida en cosas inútiles.*

saturado não estiveram adequadamente preparados. Um estudo de Georesearch mostra que mais de 964 comércios foram afetados no bairro de Providencia, zona comercial e central de Santiago, também mais de 1200 moradias afetadas em Providencia e Vitacura, a maioria de classe média e alta²⁹.

É interessante observar que o último transbordamento do Mapocho põe abaixo a justificativa mais usada pelos governos para as enchentes: a de que seria decorrente de fenômenos naturais. Quando é um erro humano, ninguém quer assumir as consequências. Até a data em que escrevo este texto, a empresa Costanera Norte e Sacyr culpa o Ministério de Obras Públicas, que autorizou a construção das obras, enquanto o Ministério culpa a empresa por não prever o transbordamento³⁰. Entretanto, as pessoas afetadas continuam sem uma resposta econômica pelos danos e perdas.

1.2.3 São Paulo e a retificação do rio Tietê

A vila de São Paulo foi fundada entre os rios Tamandateí, afluente do rio Tietê, e Anhangabaú, atualmente cobertos e transformados em parques. Esse lugar de condições favoráveis para o assentamento já era ocupado pelos índios há muito tempo. O rio Tietê, ou "água verdadeira" em Tupi, é um rio de planície e sinuoso que atravessa todo o estado de São Paulo na direção leste para oeste em seus 1100 km de extensão. Na década de 1920, antes de ser retificado, seu leito menor variava de 24 a 50 metros de largura e tinha, em média, de 2 a 3 metros de profundidade (JORGE, 2006, p. 43). São Paulo de Piratininga, como seria conhecido o núcleo jesuíta, faz referência aos ciclos naturais da região, uma vez que na língua nativa, pirá-Tininga, significava "peixe seco". Nas estações chuvosas, os rios transbordam e depois retornavam, de modo que durante essa oscilação, muitos peixes não conseguiam retornar ao canal, sendo aprisionados em parte das margens que logo secariam, assim como os peixes (JORGE, 2006, p. 39).

²⁹ Informações coletadas do site [https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/04/18/estudio-revela-que-un-44-de-los-hogares-afectados-por-el-desborde-del-rio-mapocho-pertenece-al-grupo-abc1/?php%20bloginfo\(%27url%27\);%20?%3E/cultura](https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/04/18/estudio-revela-que-un-44-de-los-hogares-afectados-por-el-desborde-del-rio-mapocho-pertenece-al-grupo-abc1/?php%20bloginfo(%27url%27);%20?%3E/cultura).

³⁰ Ver a seguinte notícia: <https://www.diarioconstitucional.cl/2016/04/19/quien-se-responsabiliza-por-desborde-del-rio-mapocho/>.

Imagem 4: Trajeto do Rio Tietê



Fonte: Departamento de Águas e Energia Elétrica do Estado de São Paulo.

Antigo rio cheio de vida, há 100 anos era possível ver embarcações e pessoas nadando e pescando em suas águas. Nesse sentido, sua transformação foi muito mais radical que o rio Mapocho. Segundo Raquel Rolnik, a cultura cafeeira e os capitais que ela gerou transformaram totalmente a cidade no início do Século XX (ROLNIK, 2013, p. 15). O crescimento industrial demandou uma massa de imigração que aumentou a população de 239 mil em 1900 para 579 mil em 1920, até chegar a 1.326.261 pessoas em 1940, exigindo a criação de moradias junto a ações especulativas e um desejo explícito de segregação social por parte da elite local (JORGE, 2006, p. 46).

Devido às epidemias, a retificação do rio já era um projeto desejado desde o final do Século XIX. Além disso, como ressalta Odette Carvalho de Lima Seabra, a retificação do rio Tietê foi uma demanda que impôs o crescimento da cidade para ocupar suas margens, assim como o abastecimento de água e eletricidade (SEABRA, 1987, p. 89). A navegação e o combate às enchentes também eram um objetivo perseguido, diz o historiador Janes Jorge, mas nunca se tornou uma prioridade (JORGE, 2006, p. 47).

A retificação e canalização do rio Tietê ocorreram entre as décadas de 30, 40 e 50, período em que São Paulo passou de cidade a metrópole. O plano embrionário desse projeto foi desenvolvido pela Comissão de Saneamento das Várzeas no Século XIX e foi, posteriormente, assumido pela Comissão Estadual de Saneamento. Vários estudos e projetos

ocorreram até 1923, quando foi criada a Comissão de Melhoria do Rio Tietê, a cargo do engenheiro sanitário Francisco Saturnino Rodrigues de Brito³¹. Em 1926, Saturnino Brito apresentou um projeto de retificação centrado no trecho entre os bairros da Penha e Osasco, que teria sua extensão reduzida de 46,3 km para 26 km (JORGE, 2006, pp. 62-63). O objetivo era a defesa contra as inundações da várzea do rio Tietê, a navegação e o afastamento para a jusante das descargas de esgotos. Para tanto, junto com a construção de barragens, avenidas laterais e pontes, propunha a preservação de trechos das várzeas, reguladores naturais do fluxo fluvial e replantio da mata ciliar na montante da cidade, além de dois grandes lagos na altura da Ponte Grande e áreas verdes ao longo do Tietê (JORGE, 2006).

No entanto, o projeto foi retomado por João Florence Ulhoa Cintra, quem assumiria em 1937 os trabalhos, sendo reduzidas à retificação e à construção de avenidas laterais e pontes, além da liberação das várzeas para serem ocupadas. A partir de 1940, a retificação do Tietê tornou-se prioritária como parte do projeto rodoviário do prefeito de São Paulo, Francisco Prestes Maia, que previa a interconexão das regiões norte e sul por meio de grandes avenidas. Em seu primeiro mandato (1938-45), Prestes Maia desenhou o “Plano de Avenidas”, favorecendo o trânsito individual do automóvel em detrimento do transporte público. A avenida Marginal Tietê começou a ser construída nos anos 50 e se tornou uma alternativa às vias tortuosas do centro da cidade para viagens de um bairro a outro.

A retificação do rio Tietê suprimiu os meandros do rio, fundamentais para controlar as cheias periódicas. As terras que antes eram do rio tiveram usos públicos, como o Terminal Rodoviário do Tietê (SEABRA, 1987, p. 9), e privados em vários loteamentos. Historiadores do rio Tietê apontam como argumentos sanitários e hidráulicos serviram a um objetivo mercantilista de valorização territorial, que não apenas favoreceu uns poucos, mas deixou grande parte da população pobre, aquela que usava anteriormente as águas de Tietê, o legado de um rio de aparência hostil (JORGE, 2006; SANTOS, 2011).

³¹ Informações tomadas do folder da exposição *Inundações em São Paulo* (2018), parte do Acervo Iconográfico do Museu da Cidade de São Paulo e do Departamento do Patrimônio Histórico da capital.

1.2.4 O Tietê e inundações periódicas

O historiador Flávio Alexandre dos Santos faz uma distinção entre as cheias do rio, que remetem a fenômenos geofísicos e naturais, e as inundações ou enchentes que estão relacionadas às ações do homem (SANTOS, 2011, p. 244). Durante os meses de verão, ano a ano, São Paulo recebe chuvas intensas que provocam contínuos alagamentos. Águas que antigamente eram contidas pelas próprias várzeas inundáveis do rio e pelo solo permeável passaram a ser terras saneadas, impermeabilizadas e vendidas.

A falta de planejamento urbano e a ocupação ilegal de áreas de proteção ambiental (HADDAD; TEIXEIRA, 2015) são outros fatores que afetam as constantes cheias. Também o aumento de calor nas áreas de maior densidade urbana provoca fortes chuvas e a constante impermeabilização do solo. Praticamente em todos os anos da última década ocorreram inundações catastróficas. Em 2018, um estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE revelou que, em São Paulo, 674,3 mil moradores vivem em áreas com risco potencial de enchentes e deslizamentos de terra. Estudo anterior do IBGE revela que entre 2008 e 2012 as enchentes foram responsáveis por deixar mais de 1,4 milhão de pessoas desalojadas ou desabrigadas (IBGE-2013). Além disso, economicamente, no Município de São Paulo os prejuízos chegam a quase R\$ 336 milhões (HADAAD; TEIXEIRA, 2015).

No entanto, o processo desigual de modernização urbana levou apenas uma parte da população a pagar os custos das enchentes. Segundo Maricato, são nas áreas rejeitadas pelo mercado imobiliário privado e nas áreas públicas localizadas em regiões subvalorizadas que a população trabalhadora pobre vai se instalar: beiras de córregos, encostas de morros, terrenos sujeitos a enchentes ou outros tipos de riscos, regiões contaminadas ou áreas de proteção ambiental (*apud* SANTOS, 2016, p. 34).

Particularmente importante para esta investigação foi a enchente que afetou os moradores do Jardim Romano, na zona leste da cidade, entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010. A enchente, que durou mais de dois meses, causou enormes perdas materiais, além de doenças e até mortes por leptospirose, produto das águas contaminadas. Os jornais destacam como essa é uma situação que se repete ano a ano na zona leste da cidade. As causas: volumes extremos de precipitação devido ao aumento do calor e loteamentos

realizados na zona inundável da várzea do rio Tietê. No entanto, o jornal UOL, em matéria intitulada "Comportas fechadas na barragem da Penha para proteger a marginal ajudaram a alagar a zona leste de SP" (UCHINAKA, 2009), refere um argumento repetido por vários moradores: as comportas da barragem teriam ficado fechadas para não inundar as marginais, alagando os moradores próximos. A reportagem chama a atenção para o fato de que naquele momento estavam ocorrendo despejos de famílias para a construção do Parque Linear Várzeas do Tietê.

O Parque Linear Várzeas do Tietê, iniciado em 2011, visa a aumentar a capacidade de absorção de água na bacia do Alto Tietê. Supostamente, é uma solução a longo prazo para as enchentes, além de pôlderes e piscinões para conter a água. O projeto está atualmente na fase inicial, implementado em um trecho da barragem da Penha até a divisa com Itaquaquetuba. A ideia no futuro é vinculá-lo ao Parque Ecológico do Tietê (localizado na Penha) e ao Parque Nascentes do Tietê (localizado em Salesópolis).

Imagem 5: Notícia da enchente em 1929. Jornal *O Estado de São Paulo*



Fonte: Projeto Hímaco <http://www2.unifesp.br/himaco/>

Se enchente é produto da urbanização, no arquivo iconográfico se misturam a memória das enchentes com a memória da “eterna construção” de São Paulo no Século XX. No entanto, chama a atenção a grande enchente de 1929, fruto da ocupação das várzeas do rio, reflexo do grande crescimento promovido pela industrialização. O jornal *O Estado de S. Paulo*, em 19 de fevereiro de 1929, em matéria intitulada “Contra todas expectativas o Tietê continua a subir” (imagem 5), aponta como falta técnica a resolução dos problemas de enchente na cidade e pede ação com urgência da prefeitura ou do governo do estado para a retificação do Tietê.

Até então, o Tietê tivera cheias periódicas que eram controladas pelas próprias várzeas. A enchente de 1929, contudo, foi a maior da história da cidade. Estudos de Odete Seabra (1987) e Janes Jorge (2006) mostram que foi uma inundação programada e não uma simples cheia associada aos ciclos naturais (SEABRA, 1987, p. 156). A empresa hidrelétrica *Light*, que no começo do Século XX tinha o monopólio do controle da energia, conseguiu uma concessão do governo estadual para retificar e inverter o sentido do rio Pinheiros em troca do direito de propriedade sobre as várzeas inundáveis saneadas (JORGE, 2006, p. 81). Por isso, em 1929, abriu as comportas da represa Guarapiranga quando os rios paulistanos já estavam

altíssimos em virtude de vários dias de chuva intensa.

Para as instituições que orientaram tais transformações, a Light e o Estado, podem-se distinguir ganhos e perdas. A primeira só ganhou e transformou seus ganhos em Capital. O Estado ganhou perdendo, porque do ponto de vista da sociedade as inundações que persistem e os demais problemas derivados dessas intervenções exigem que sejam relativizadas as ideias de progresso que fundamentaram tal processo. (SEABRA, 1987, p. 206).

1.3 A experiência de campo

Para se ter uma visão dos rios, é preciso se deslocar na cidade por meio de ônibus, carros ou trens, já que seu alcance foge a um passageiro comum. Quer dizer, necessitamos de outra escala de percepção da cidade, aquela que é acessível a partir do movimento. Um percurso de carro pela marginal Tietê permite perceber uma cidade de costas para o seu rio principal. É difícil encontrar um lugar, deixar de mover-se e olhar. Também é curioso como, saindo do centro em direção à periferia, São Paulo é outra cidade, baixa e sem prédios, até o Tietê é diferente, porque nessa altura ainda não foi retificado. Do mesmo modo, um passeio de carro pelas margens do rio Mapocho permite ver as diferenças existentes entre a zona leste e oeste da capital. São evidentes os níveis de desigualdade social desde o centro financeiro da cidade, conhecido coloquialmente como "Sanhattan", em alusão à ilha de Manhattan em Nova Iorque pela moderna verticalização, e a margem oeste que abriga pequenas casas e aterros.

Para documentar as enchentes, procurei afastar-me de uma narrativa da mídia jornalística que, na maioria das vezes, provoca um consumo exclusivo da imagem do desastre e do choque. Nesse sentido, interessava-me uma imagem do cotidiano dos lugares afetados pelas cheias. O que significa chegar depois da enchente? Para registrar o que, quando aparentemente tudo já voltou à normalidade? Significou, em São Paulo, filmar signos visíveis de enchentes passadas e moradias preparadas para recebê-las. Em Santiago, filmar os comércios atingidos pela última cheia e acompanhar as questões jurídicas contra a empresa responsável. A seguir, um relatório dos lugares visitados que deram lugar à criação da voz *over* do filme.

Jardim Romano e a cidade baixa

Em Jardim Romano, a paisagem é formada por casas e ruas estreitas, pichações, comércio de rua, crianças brincando e o rio Tietê sem retificar, junto com grandes áreas de vegetação. À cidade baixa se chega de trem, em uma viagem de aproximadamente duas horas desde o centro de São Paulo. O bairro também é cortado pelo córrego Três Pontes, onde se acumulam lixo e mau cheiro. As casas têm problemas por falta de saneamento básico e esgoto. Jardim Romano está localizado no extremo da zona leste de São Paulo, na várzea do rio Tietê, por isso, o bairro sofre continuamente com as enchentes, assim como os bairros vizinhos Itaim Paulista, Jardim Pantanal e Chácara 3 Meninas.

Jardim Romano tem uma alta população migrante interestadual, particularmente do Nordeste, que chegou a São Paulo em busca de melhores horizontes. Antigamente, uma das atividades mais comuns era a olaria, fazer tijolos, um trabalho que foi se perdendo no tempo. Atualmente, vários de seus habitantes trabalham no centro da cidade e diariamente têm de viajar mais de três horas até seus lugares de trabalho. No entanto, quando a água sobe, muitos deles não conseguem trabalhar por semanas³².

Do Jardim Romano ao rio se chega caminhando. Suas margens estão construídas irregularmente com barracos de madeira. Também convivem há anos com acampamentos ciganos. Produto das contínuas enchentes, os vizinhos sabem que a qualquer momento terão de começar suas moradias do zero. E, no entanto, lá estão eles, adaptando-se a morar com o risco da enchente, porque não têm mais para onde ir.

32 No artigo "From Rivers to Roads", Haddad e Barofi exploram este tema em profundidade: as condições desiguais no mercado de trabalho, particularmente para pessoas menos qualificadas, na distância da residência à concentração geográfica dos postos de trabalho. Ver: HADDAD, Eduardo A; BARUFI, Ana Maria. "From Rivers to Roads: Spatial Mismatch and Inequality of Opportunity in Urban Labor Markets of a Megacity". (2017).

As marcas da enchente

A linha do trem marca uma divisão entre as zonas mais e menos inundáveis em Jardim Romano. Quanto mais perto do rio, maior o risco de perder tudo. As casas estão preparadas para receber as inundações. Barreiras na porta de entrada e no banheiro, além da cozinha em desnível são algumas das medidas, embora os vizinhos sempre devam estar preparados para trocar todo o imobiliário. Há casas que foram aterradas mais de três vezes para elevar o nível e evitar a inundação, outras utilizam apenas o andar de cima. Há marcas de inundações passadas, vestígios deixados pela água e um cheiro de mofo que tenta ser removido com pequenos pratos de sal que se acumulam nos cantos. As casas são pequenas e famílias numerosas moram perto.

Converso brevemente com alguns moradores. Embora tenha levado algumas perguntas prontas, deixo que a conversa flua espontaneamente. “Essa é a marca que ficou logo depois da grande enchente de 2009, até aí chegou a água”, comenta Carol. Pergunto a Carol se posso filmar, “sim, parece uma pintura, né?”. A casa de Carol, a poucos metros do Tietê, ficou quase completamente embaixo da água após a enchente de 2009.

Dona Marizete, vizinha de Carol, não tem nenhuma memória particular do rio. Ele sempre foi um lugar que tentou evitar. Lembra que há alguns anos a situação já foi melhor. De fato, houve um tempo em que não havia ninguém morando na várzea do rio. Com a crise, comenta, moradores estão voltando a ocupar toda a várzea. Já Dona Dolores mora do outro lado da linha do trem, mais afastada do rio, e me conta que a casa que comprou tinha uma marca d’água de alguma enchente passada, mas com a canalização de parte do córrego Tijuco Preto, já não ocorrem mais enchentes na zona.

As estruturas de contenção

Barragens e pôlders são as estruturas mais comuns para conter as águas dos rios, fundamentais no trabalho contra as enchentes. A Barragem da Penha está localizada no rio Tietê, na altura da divisa entre São Paulo e o município de Guarulhos. É uma estrutura de difícil acesso que fica dentro do Parque Ecológico do Tietê. No dia da visita, conversei com o

engenheiro Alessandro Verroni, que me explicou o funcionamento da Barragem e as regras operativas do fechamento e da abertura das comportas. O cheiro de esgoto é muito forte, embora a corrente do rio seja pouca. Verroni costuma receber moradores que o vão procurar buscando respostas às enchentes. Segundo ele, o funcionamento da barragem responde a uma coordenação com a Empresa Metropolitana de Águas e Energia - EMAE, que pauta seu funcionamento. Segundo Verroni, no dia da enchente de 2009/2010, as comportas da barragem estavam abertas e não fechadas, como apontavam os moradores. A visita durou cerca de uma hora e meia e consegui acessar a diferentes lugares da barragem.

Já o pôlder em Vila Itaim começou finalmente sua construção em dezembro de 2017, fruto de um acordo entre o Governo do Estado e a Prefeitura de São Paulo. Realizei duas visitas, em 2018, tentando acompanhar as obras. A primeira vez, cheguei buscando alguma informação ou alguma planta da construção. Pelo menos um cartaz que dissesse algo como "em construção", mas não vi nada. "Parece um cenário de guerra, tudo destruído", disse Anderson, líder comunitário. Filmo uma grande parede preta e pedaços de casas e restos de escombros. Em 5 de dezembro de 2017, 200 famílias foram despejadas para a construção do pôlder. As casas sobreviventes, onde ainda há pessoas morando, estão marcadas com cruces antes da demolição. Filmo o Tietê desde o carro e aproveito para fazer um registro de perto.

Os comércios afetados em Santiago

O último transbordamento do rio Mapocho não foi procurando seu antigo leito, agora uma rodovia, senão devido a um erro técnico e humano da empresa e construtora Costanera Norte. Assim me conta Ides, dona de um salão de beleza em uma das ruas mais afetadas pela tragédia na região leste e mais valorizadas de Santiago. "No sabemos como el agua llegó hasta aquí", disse, referindo-se ao transbordamento do dia 17 de abril de 2016. O que mais me surpreendeu da minha fala com Ides foi saber que ela já sofreu duas enchentes do rio Mapocho: a primeira há 24 anos, que ela chama de "natural", e essa última, ambas no seu lugar de trabalho. Voltei alguns dias depois para saber mais da experiência de Ides com esses transbordamentos. Quis saber qual é sua relação com o rio Mapocho. Se sentia medo de que uma nova cheia voltasse a acontecer. Ides responde tranquila e não fala muito. "El río sigue

su curso nomá". Não quis fotos dela, mas consegui tirar algumas do salão de beleza. Também mostra algumas fotografias da enchente e diz que essas imagens servem como prova do processo que ela e outros comércios têm realizado contra a empresa, a qual, há mais de um ano e meio da enchente, ainda não lhes respondeu.

Ao procurar notícias sobre o processo judiciário contra a construtora Costanera Norte, encontrei o texto jornalístico "Un país que olvida", de Catalina Infante (2017), escritora e dona da Livraria Catalonia, vizinha do salão de beleza de Ides, também afetada pela enchente. O texto, publicado na revista *Paula* em abril de 2017, é uma mistura de lembranças pessoais junto com a enchente do rio Mapocho e a maré vermelha³³, que naquele mesmo ano afetou os pescadores da ilha de Chiloé. Catalina escreve com raiva pela impunidade que as empresas têm no Chile e com desolação diante do esquecimento dos afetados. Ela relata os mais de 6.000 livros que foram enterrados na lama e a dívida de mais de 80 milhões de pesos chilenos (552.080 reais aproximadamente) que a livraria tem. Em julho de 2018, consegui filmá-la lendo o texto na livraria. Essas imagens cheias de lama fizeram-me lembrar da tragédia brasileira de Brumadinho, em 25 de janeiro de 2019.

A margem sul do Mapocho

Sigo o rio buscando as obras do projeto "Mapocho Limpio", para recuperar parte da margem sul, a mais afetada. Vale dizer que o Mapocho tem sido sempre diferenciado em dois: o Mapocho acima, zona oriente e nobre da cidade, e zona oeste, periferia da cidade. Presto atenção em seu leito, aos objetos esquecidos, até onde foi canalizado. Na primavera e em direção oeste da cidade, o rio Mapocho está praticamente seco; mais que um rio, parece um pequeno riacho que atravessa a cidade.

Retrato os objetos jogados no rio como achados. A maioria são poltronas que, em um rio sem corrente, estão paradas, como se esperassem alguma coisa ou alguém. A vegetação é maior nessa área, onde também é possível ver algumas moradias improvisadas. Há lixões às

³³ Maré vermelha, "marea roja" em espanhol, é uma floração de algas nocivas e toxinas marinhas que podem provocar efeitos negativos como danos no ecossistema e contaminação de alimentos. Fonte: <http://www.ispch.cl/marea-roja-0>. Acesso em: 10 abr. 2020.

margens do rio e recicladores que retiram fio de cobre dos eletrodomésticos velhos. Outra descoberta foi encontrar um cartaz em memória aos corpos de detidos desaparecidos políticos jogados ao rio. É o que diz o cartaz que aparece no meio do lixo, ao lado de uma cruz branca: "en conmemoración³⁴ a todos los compañeros caídos en dictadura militar que fueron masacrados y arrojados al río ". Na primeira visita ao lugar, fiz um registro rápido com minha câmera, pensando registrar melhor numa segunda visita. Mas quando voltei, seis meses depois, o cartaz já havia sido removido.

Existe um parque que acompanha o rio por mais ou menos um quilômetro, "Parque Fluvial Renato Poblete", inaugurado em 2015, que busca melhorar o setor oeste da capital. Bem em frente à entrada, encontro parte das obras do projeto "Mapocho limpio" que naquela área, no bairro de Quinta Normal, é uma construção que recupera parte das margens para tornar-se uma praça. Também encontro a cena que pretendia filmar: uma escavadeira movendo a terra. De fato, trata-se de uma imagem que acompanha o rio desde pelo menos o início do século passado.

Chegamos perto ao aeroporto, onde o rio não é mais canalizado. Santiago também aqui é outra cidade, mais agreste, menos urbana, como aquelas documentadas no filme *Mapocho*, de Cristobal Zapata. Veem-se cenas de pessoas montando cavalos, uma pilha de lixo e dois cães saem a nos cumprimentar.

Os moradores do Mapocho

Volto ao bairro Quinta Normal para filmar os vestígios da célebre ponte Cal y Canto, uma antiga construção colonial. Um pedaço de parede de quase 6 metros foi encontrado durante a construção da linha 2 do metrô. Agora está em exibição dentro da própria estação de metrô Puente Cal y Canto. Após um breve momento em que consegui filmar, antes do segurança me convidar a sair (não é permitido filmar no metrô), aproveitei para filmar também o entorno da estação e os pilares que lembram a antiga ponte.

A Quinta Normal é uma zona de intenso comércio: vendedores ambulantes, carrinhos de comida e muita gente passando. Nesse bairro, encontra-se a Estación Mapocho, primeira

³⁴ Em espanhol, "comemoração" se usa como sinônimo de memória e não de celebração.

estação ferroviária da cidade, construída em 1910 para comemorar o centenário da República, agora convertida em Centro Cultural. Também se encontram o Mercado Central e o mercado La Vega, famoso por suas frutas e verduras. Perto dos restos que lembram a antiga ponte, existe hoje a ponte La Paz, que liga a zona norte e sul da cidade. Filmo a ponte, os passageiros e as vistas do rio Mapocho. Nas paredes pichadas do rio pode-se ler: “Piñera nunca mas”, “40 años del golpe”, “Comandante Ramiro presente”. Nessa zona, o rio é mais sujo, o lixo acumula-se nas margens. Há também abrigos improvisados, restos do que parece uma casa: sofás, lençóis, uma cadeira, uma mesa. Algumas pessoas circulam no rio abaixo enquanto passageiros desavisados parecem não notar. Cenas invisíveis aos passageiros apressados.

1.4 A estrutura do filme

Rio desborde nasceu como projeto de doutorado, portanto, uma primeira estrutura do filme foi desenvolvida antes da filmagem. Dessa estrutura inicial, conservei os percursos dos rios em ambas as cidades como fio condutor, que nos falam do presente, enquanto as interrupções com cenas de material de arquivo nos falariam do passado. O filme foi realizado na experimentação da montagem, sem roteiro, mas considero uma primeira estrutura os textos escritos e as sequências de imagens elaboradas a partir da experiência de campo com a seleção de imagens de arquivo.

Tiziana Panizza (2018, p. 132) refere-se ao "roteiro expandido" como procedimento para procurar um sistema de relações dentro de um filme. Seguindo o método de trabalho do cineasta Ignacio Agüero, Panizza propõe que imagens ou zonas, diagramas, intersecções, mapas mentais, anotações, listas e flechas ajudariam a visualizar melhor o filme do que o *storyboard* ou a *escaleta*³⁵. Nesse modelo, o filme encontra-se no próprio percurso, incorporando também as derivas.

Talvez a primeira coisa a fazer para propor um roteiro expandido seja pensar num território e, portanto, na cartografia pela qual o filme irá circular. Se as imagens

³⁵ Escaleta é o resumo ordenado, em escala rigorosa, das cenas e/ou sequências do documentário, que serve de guia para o roteiro ou texto final. Ver: Guzmán, Patricio. *Filmar o que não se vê*. São Paulo: Sesc, 2017, p. 95.

fossem pontos em um plano, a linha que as une desenharia possíveis trajetórias, como nos mapas de rotas áreas³⁶ (PANIZZA, 2018, p. 132).

Nesse sentido, com as trajetórias pelos rios já definidas, procurei centrar-me nas imagens do filme. Minha imagem central foram as águas dos rios e as máquinas. A partir dessa referência, comecei a estabelecer relações com os interiores das casas e as marcas das enchentes, com as estruturas de contenção, com os *travelling* pelas rodovias que margeiam ambos os rios, com as fotografias da retificação e com os trechos de outros filmes que falam desses rios. Logo, pensei na relação imagem-texto, como num ensaio fotográfico. Depois de cada saída, procurei chegar a revisar o material filmado e a escrever as primeiras impressões a que o lugar me suscitava e notas descritivas. Escrevi em espanhol e decidi deixar no idioma original para acentuar minha aproximação diferente com cada cidade. Em Santiago, o olhar mais familiar e em São Paulo o olhar estrangeiro. Deixei entrar também algumas derivas, pensamentos soltos que, embora não estejam no argumento central do filme, pertencem a esse universo que tentei construir do passado e presente desses rios.

No começo, pensei que o texto seria uma mistura da voz dos entrevistados e minha narração. Finalmente, decidi trabalhar apenas com minha voz, pois foi difícil conseguir uma conversa em profundidade com as pessoas e, portanto, depoimentos que pudessem incorporar. Em relação às imagens, minha estratégia foi imprimir *frames* dos fotogramas e ir organizando as sequências. Primeiros planos de água, detalhes de objetos encontrados nos rios e marcas das enchentes estavam entre as primeiras imagens selecionadas. Aos poucos, fui articulando blocos de texto e grupos de imagens, procurando associações visuais entre ambos os rios.

Em relação à seleção de imagens de arquivo, num primeiro momento centrei-me na imagem dos transbordamentos. A imagem do automóvel envolto pelas águas expunha algumas das contradições que tentava evidenciar entre progresso e natureza. Os rios são canalizados e ajustados para permitir a fluência dos carros, mas, nesse caso, aparecem nas imagens como massa indomável à qual se pretende controlar. No entanto, a diferença entre

³⁶ No original: *tal vez lo primero para plantear un guion expandido sea pensar en un territorio y, por lo tanto, la cartografía por la que circulará la película. Si las imágenes fueran puntos en un plano, la línea que las une dibujaría trayectorias posibles, como en los mapas de rutas áreas.*

a quantidade de imagens de transbordamentos, sazonais em São Paulo e ocasionais em Santiago, ressaltava mais a diferença das enchentes nessas cidades que as semelhanças.

Nesse sentido, decidi focar nas imagens da retificação e canalização dos rios. Como comentei anteriormente, a imagem da máquina foi central para trabalhar uma dimensão da modernização urbana por meio dos rios. Também, as imagens da retificação eram muito expressivas: em São Paulo, as fotografias de Benedito Junqueira Duarte sobre as obras no Tietê mostram em planos gerais a tarefa colossal da retificação, em imagens com marcas de deterioração. Já em Santiago, a boa qualidade das fotografias de autor desconhecido da canalização permitiu-me reenquadrar algumas imagens para centrar mais nos rostos dos trabalhadores. Na montagem, refiro-me como entram na narrativa de *Rio desborde* junto com trechos dos filmes *Retificação do Tietê* e *Las callampas*.

1.5 Lista de diálogos (voz over) + frames

Imagem 6: Sequência inicial de *Rio desborde*



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

Imagem 7: Sequência no túnel da Barragem da Penha



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

00:00:11:02

00:00:59:20

El río es un lugar olvidado. Así como todas las personas que son afectadas por sus aguas. El río es un lugar marginal. Hasta un juego de palabras existe con el nombre que recibe la costanera que bordea el río en São Paulo “marginal Tietê”. El río es una cloaca urbana. Entre sus aguas corren cuerpos, desechos y toneladas de basura. El río es indomable. Como un tren que se descarriló del eje de la modernidad y nunca más volvió a ser la promesa del progreso y del futuro. Como si después de varios intentos frustrados, simplemente dejaron de intentarlo.

00:01:01:22

00:02:11:17

Los términos técnicos son abstractos, escapan a los acontecimientos: las reglas operativas, los sistemas de medidas, las fórmulas. Estamos debajo del río. Este túnel es parte de la *Barragem da Penha*, una estructura creada para controlar los desbordes. Su presencia es controversial, pues los vecinos creen que sus compuertas estaban cerradas y no abiertas para dejar circular el agua el día de la gran inundación de fines de 2009 como una forma de presión para ellos desalojar.

00:02:11:17

00:02:33:04

Las imágenes de la catástrofe son todas más o menos parecidas, porque año tras año, más o menos en las mismas fechas, el río se desborda, afectando a quienes viven cerca. Después de la catástrofe, el olvido. No volvemos a escuchar de los moradores hasta el próximo año, y el próximo desborde. Por eso te quiero hablar de ese cotidiano de los habitantes ribereños.

00:02:33:04

00:04:45:27

La primera vez que visité este lugar preguntaba por las memorias relacionadas al río. Luego me di cuenta que el río es algo que las personas intentan evitar. Mismo viviendo al lado, el río tiene una invisibilidad. Si hay una memoria de la inundación, es el recuerdo de la última que duró más de dos meses, y todavía existen marcas visibles. Después los recuerdos se vuelven más confusos. Alguien recuerda un muerto, otro recuerda un vecino nadando. Alguien sueña que va a pescar junto al río. Es común el olvido para seguir viviendo.

Imagem 8: *Frame* da sequência na casa de Carol, Jardim Romano



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

Imagem 9: Marca d'água na parede na casa de Carol



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

00:06:22:11

00:07:30:08

Creo que esta es la primera imagen que vi en un documental sobre el Mapocho. Es un clásico del documental chileno: *Las callampas*. La primera secuencia nos muestra Santiago, vemos una ciudad ordenada con gran cantidad de edificios, el narrador nos dice: “Esta es la capital de Chile, los rascacielos se alzan orgullosos y desafiantes como un símbolo de superación”. Luego, viene el contraste con las precarias viviendas construidas en las orillas del río. El río recibe lo que va siendo expulsado, lo que va quedando fuera de los límites de la ciudad.

00:07:30:08

00:07:32:21

Me preguntas porque estos dos ríos.

00:07:32:22

00:08:28:13

Estas fotos son pruebas de un juicio en contra de la constructora Costanera Norte. Así me cuenta Catalina, ella escribe: “La rabia de vivir en un país donde las empresas privadas tienen total impunidad, donde pueden arrasar no solo con tu fuente laboral sino con algo que es parte de tu identidad, de tu historia [...]. Y esas empresas salen invictas, nadie las toca, nadie les dice nada [...]. A un año de esta noticia todavía no se revelan responsabilidades y la constructora seguirá ganando licitaciones del Estado [...]. Así es vivir en un país que olvida”.

00:08:28:13

00:09:51:11

¿Desde donde se contempla el río en la ciudad? Desde el auto, es prácticamente invisible. Se supone que está ahí abajo, escondido por ser feo, por no ser el Sena o el Tamesis. Mismo sin aguas servidas el Mapocho continúa siendo en el imaginario de las personas aquellas aguas sucias y malolientes. No hay cosmética que arregle el Mapocho. El problema claro, no es solo su aspecto, sino también su historia.

El Mapocho no tuvo un pasado tan glorioso como el Tietê, que en algún momento sí fue navegable. Ha pasado por interminables proyectos que prometen un futuro esplendoroso, que ya está aquí. La Pax neoliberal, le llaman. Chile es el modelo neoliberal para Brasil.

Imagem 10: Sequência de fotografias da retificação do rio Tietê, Benedito Junqueira Duarte



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019) com autorização do Acervo Iconográfico do Departamento dos Museus Municipais

Imagem 11: Sequência de fotografias da canalização do rio Mapocho, autor desconhecido



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019) com autorização do Museo Histórico Nacional

Imagem 12: Cartaz na margem do rio Mapocho em memória dos detidos desaparecidos



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

Imagem 13: Sequência de fotografias da enchente na Libreria Catalonia em Santiago



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019) com autorização de Catalina Infante.

00:09:51:12

00:11:05:13

Pienso que Santiago es una ciudad perdida en medio del desierto, me parece seca y pequeña, probablemente porque la conozco mejor que São Paulo. Pienso que Santiago es una ciudad de clase media, que vive ahogada en créditos y deudas. Pienso en los que trabajaron toda una vida para ganar jubilaciones miserables. Pienso en mis padres, todavía trabajando con casi 70 años. Pienso donde van a ir a parar los moradores desalojados de las orillas del río Tietê. Pienso donde va a ir a parar Brasil.

00:11:05:14

00:13:48:20

Desde hacía largos años la capital de Chile no veía desbordarse su río como ha ocurrido una semana atrás a consecuencia del violento temporal de cordillera y de lluvia sostenida durante treinta horas consecutivas, que aumentó el volumen de las aguas hasta echarlas fuera de madre. Ya habíamos perdido casi el recuerdo de lo que es capaz la mezquina corriente que atraviesa Santiago. Los hombres entrados en años hablaban de las creces del río en otro tiempo, habían oído a sus padres historias que parecían leyendas de las embestidas del Mapocho sobre la ciudad; pero aún ellos parecían dudar de que volvieran a repetirse las escenas de la población inundada por las aguas después de haber vivido cerca de un cuarto de siglo viendo realizarse constantemente obras de defensa que parecían en presencia del hilo de agua que se deslizaba mezquino, precaución exagerada, afán de gastar sin tasa ni medida en cosas inútiles.

La avenida del sábado pasado ha demostrado una vez más la verdad del dicho popular: “de las aguas mansas, líbreme Dios”.

15 de junio de 1912

00:13:48:20

00:14:19:09

Estaba de pie, tranquilo, en la orilla del río. Miraba desconfiado pasar los transeúntes sobre el puente. Después observe que hacía señas, creo que saludaba. Lo perdí de vista un segundo y vi que trepaba por las murallas del río. Se sentó en la baranda, creo que la ciudad todavía no lo convencía. Al rato se animó y salió caminando, lo pierdo de vista alejándose del puente.

Imagem 14: Rio Mapocho



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019)

1.6 A montagem

A edição tentou articular duas narrativas: a primeira, sobre o passado das cidades nos projetos de canalização e as enchentes, trazendo imagens de arquivo, e a segunda, sobre o presente da cidade, os moradores e comerciantes afetados pelas enchentes, coletados na pesquisa de campo. Para trabalhar com as duas cidades, assumi perspectivas diferentes para fenômenos semelhantes. Não seria um diálogo equilibrado, mas especular dado no discurso. Como recursos estéticos, utilizei o que Català (2014, n.p) define como "coincidências visuais no uso de material de arquivo", assim como a fusão a negro e a repetição de imagens. O som também foi fundamental. Tive a felicidade de trabalhar com o músico chileno Sebastian Vergara que compôs a música do filme. Nós trabalhamos com duas ideias principais: o som da água e o som da construção. Queria esses dois ruídos presentes durante todo o filme. O som da água relacionado às memórias e o som da construção como um contínuo murmúrio do rio que vai e volta. Praticamente não usei som direto.

O primeiro corte do curta-metragem, finalizado em dezembro de 2018, durou 25 minutos e tinha sequências mais informativas. Por exemplo, em São Paulo, a construção do

pôlder em Vila Itaim e o despejo das famílias que moravam às margens do rio Tietê. A sequência durava 2'30" e era cortada por duas cartelas com informações dos despejos. Também havia planos gerais mais descritivos do rio Tietê e a cidade, e vários planos das máquinas da Barragem da Penha, particularmente da abertura e fechamento das comportas. A primeira parte do filme, sobre o Tietê, terminava com um *travelling* de 1'30" da margem do rio com vistas aos avanços dos trabalhos do pôlder em Vila Itaim.

A segunda parte do filme, sobre o Mapocho, começava com a cartela "Un país que olvida" e o testemunho de Catalina Infante, da livraria *Catalonia*. Um plano sequência longo de 4' começava com as imagens das águas do rio e a voz *over* de Catalina. Após o primeiro minuto, aparecia sua imagem lendo na livraria. Ela sentada com o texto na mão e o fundo da estante de livros. Perto do fim do seu relato, apareciam fotografias dos livros na lama, produto da enchente. Também havia um plano que se referia aos despejos, em meio à ditadura chilena, de assentamentos populares do centro de Santiago para a periferia³⁷. Por último, uma sequência da margem sul do rio Mapocho, com uma paisagem mais agreste e diversas vistas do rio e da cidade.

Reconheço que a primeira versão do curta-metragem tinha diversos problemas. Por um lado, sequências com muita informação sobre um determinado evento, que era impossível seguir o fio do relato e a relação entre os dois rios. Também a transição entre uma cidade e outra era confusa, pois a voz *over* de Catalina confundia-se com a voz da narradora. Por outro lado, tinha um problema de ritmo entre sequências muito longas e planos muito curtos, com pouco diálogo³⁸.

37 Segundo a antropóloga Francisca Marques "La estrategia de la dictadura era la reorganización del espacio social de la ciudad. Vinculada a la política económica neoliberal". Ver Marquéz Francisca. *(Relatos de una) Ciudad Trizada. Santiago de Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2017, p. 121. A sequência descartada mostrava um plano geral da margem sul do rio Mapocho, ao pôr do sol, cercado pelas luzes dos carros em movimento, enquanto minha voz dizia o seguinte: "Santiago es una ciudad que funciona. ¿Dónde están los pobres? Me preguntó, cuando paseábamos por el centro. Parece difícil creer que en esta ciudad hubo un movimiento de ocupaciones fuerte en la década del 60. En febrero de 1979, en plena dictadura, mediante el decreto N.2.552, fueron erradicadas de las zonas céntricas de la ciudad 30.225 familias, hasta 1985. Lejos de la vista, lejos del centro. Lejos también del río".

³⁸ Foi muito importante na montagem final o *feedback* de professores, colegas e amigos que me fizeram notar estas questões. Agradeço particularmente aos professores da qualificação Henri Gervaiseau e Renato Levi, e meu orientador, Atílio Avancini; colegas Tássia Zanini, Maria Luiza Marques, Vinicius Toro, Juliana Penna e Adriano Cruz; o seminário do grupo *Artistic Reserach*, em Amsterdam, o seminário de discussão junto ao Núcleo de Antropologia Visual e da Arte em Lisboa, e Pedro Ribeiro de *Loudness Films*.

Na montagem final, procurei enfatizar o lado mais poético do curta-metragem. Nesse sentido, tentei criar um ambiente de intimidade em que o rio e os lugares filmados pudessem sempre ser relacionados ao que narrava minha voz. Por vezes de forma mais direta e por outras mais metafórica, transitando entre os espaços e as sensações. Também, tomei a liberdade de interromper a narração para comentá-la. Foi nesse processo que decidi que o curta-metragem duraria 15 min e não meia hora, como pensei a princípio.

O processo de edição foi bem intuitivo. Queria ter uma visão diferente dos rios, evitando o que tinha visto em noticiários jornalísticos ou documentários clássicos. Nesse sentido, o ensaio audiovisual foi meu aliado para experimentar uma narração que vai e volta do presente ao passado, passando pelos fatos históricos, pela experiência atual do entorno dos rios e pelas lembranças associadas.

Em primeiro lugar, decidi que os rios não seriam vistos, mas os escutaríamos. Veríamos somente pequenos detalhes. Um referente fundamental desse tratamento foi o curta-metragem *Lacrimosa* (1970), de Aloysio Raulino e Luna Alkalay. De fato, o primeiro corte do filme tinha 3 *travelling* pelas margens de ambos os rios, uma referência da sequência inicial do filme de Raulino e Alkalay. Em segundo lugar, embora o filme comece em São Paulo e continue em Santiago, a ideia é não deixar muito claro quando uma cidade termina e a outra começa.

Assim, é a minha voz que nos comentários das imagens dá alguma informação particular de cada cidade. Como acontece nos filmes de Chris Marker e Allan Sekula, que serão analisados no próximo capítulo. Assisti várias vezes a seus filmes com especial atenção ao uso da voz e a relação com as imagens. Acredito que esse foi o momento mais importante da edição: decidir quando e em que momento ser menos discursiva e mais poética ou vice-versa. A pergunta foi: quanta informação deve ter esse filme autoral? Fui inspirada particularmente pela obra de Tiziana Panizza e seu filme *Tierra en Movimiento* (2014), com quem aprendi como trabalhar com a catástrofe de maneira sutil.

Descreverei brevemente as sequências, captando a representação fílmica para a escrita. O curta-metragem começa com o prólogo: plano detalhe de água e as primeiras reflexões do rio em voz *over*. Logo entramos no túnel da Barragem da Penha que, além de ser lugar importante no relato, por sugerir uma enchente não natural, é esteticamente

interessante e uma forma visual de introduzir de que maneira o rio será abordado. Logo, vem a sequência do interior da casa dos moradores próximos do rio Tietê. Há as marcas da enchente e as barreiras de proteção que são utilizadas no cotidiano, enquanto minha voz reflete sobre rio, a memória e o esquecimento. Se no decorrer da sequência as pessoas aparecem filmadas ao rés do chão, sem muitos rostos e mais pés, ao final transparece o olhar de uma menina que olha direto à câmera. O plano detalhe da água do rio possibilita a transição para o trecho do filme de Benedito Junqueira Duarte, *Retificação do Tietê* (1940), que propõe uma síntese da grande enchente de 1929 e a ideia da retificação como solução ao problema das enchentes. O filme original, silencioso, é sonorizado tentando exacerbar o som de construção e máquinas. Por último, a sequência fecha com fotografias da canalização do Tietê, do mesmo autor.

O momento da transição entre o rio Tietê e o rio Mapocho foi o mais difícil. Tinha decidido que não queria utilizar cartelas, mas um plano que referiria claramente ao Mapocho para que o espectador soubesse que estava mudando de cidade. A segunda parte do filme começa com um trecho do documentário *Las callampas* (1957), que aparece como lembrança pessoal do Mapocho, saindo um pouco do argumento do *Rio desborde*. O trecho é do começo do documentário de Rafael Sánchez, um plano geral de Santiago em câmara alta, em que se vê a cidade e o rio Mapocho de longe. O trecho de 26 segundos é repetido duas vezes, sem o som original. Em *Rio desborde* o som é de um avião e um barulho de água no fundo, enquanto eu leio o texto do narrador do filme de Sanchez. Minha opção nesse trecho é invasiva, referir ao filme como lembrança pessoal e ler o relato original da voz do narrador. Claramente, a leitura da imagem está condicionada. Na continuação, apresento um segundo trecho de *Las callampas* em que se mostram as favelas à margem do rio. Meu interesse era mostrar as margens do rio como zona de exclusão.

Os trechos do filme *Las callampas* resolve a questão de sinalar o lugar, pois começa assim: “Esta es la primera imagen que vi del Mapocho...”. Como a relação de conteúdo nessa primeira sequência do Mapocho é mais difícil, decidi compartilhar também com o espectador a pergunta do porquê desses dois rios, cuja tentativa é de exploração conjunta. O que segue são as fotos do último transbordamento do Mapocho junto com parte do depoimento de Catalina, lido por mim, que coloca a ideia do esquecimento e da impunidade das empresas

responsáveis pela tragédia. Acredito que também ajuda a questionar a ideia da visão "natural" das enchentes. Logo, as fotografias que passam rapidamente mostram um plano detalhe das águas do rio Mapocho e fecham a sequência.

Para a sequência do *travelling* nas margens do rio Mapocho, procurei um lugar que fosse parecido ao Tietê. Minha ideia é a de que não ficasse tão claro qual cidade seria. O importante dessa sequência é sugerir o fracasso do modelo neoliberal chileno, ou melhor, que esse modelo se levou a cabo em cima dos corpos de milhares de mortos. Tal ideia é comentada na voz *over*, enquanto as imagens mostram objetos deixados à margem, o lixo e o cartaz em memória dos detidos desaparecidos jogados no rio Mapocho.

O plano da ponte traz pensamentos e lembranças sobre Santiago e mostra uma relação afetiva com a cidade. Logo, o filme volta ao passado com uma notícia da enchente de 1912, que leio em *over* enquanto mostro 3 planos do Mapocho (o primeiro plano já tinha aparecido na sequência do Tietê) com muita pouca água. Minha ideia é que essa sequência fosse mais sugestiva. De um lado, as pessoas não podem acreditar que depois de todo o trabalho de canalização o Mapocho voltaria a transbordar. Por outro lado, para mim, a leitura é a seguinte: o rio está aí, embora ninguém se lembre dele, carregando parte da história da cidade até que um dia exploda.

O último relato, afastado do argumento geral de *Rio desborde*, faz referência aos filmes *A Margem* e *Hechos consumados*. As imagens são *frames* de um homem que está à margem do rio e olha para cima até que decide subir o muro e sair pela cidade. Leio minhas anotações depois de filmar os pilares onde encontrava-se antigamente o Puente Cal y Canto. Decido deixar um final mais aberto, na ideia de encadear um pensamento com outro. Também, acredito que essa sequência reforça a ideia do rio como lugar oculto da cidade, quase como se não pertencesse a ela.

Na pós-produção de imagem, trabalhei a cor e o contraste. Principalmente nivelei as cores, considerando a preponderância de cores cálidas da luz do sol (marrons, laranjas, amarelos). A ideia é manter uma temperatura de cor similar em todo o curta-metragem. Em algumas cenas do rio na cidade, acentuou-se o tom café para dar a sensação de lama. Além disso, formatei uma cor com pouca saturação e um contraste e textura maior nos planos detalhes do elemento água.

Na trilha sonora, trabalhei com sons ambientes *foley* e *off*. A ideia é evitar silêncios absolutos e potencializar os sons ambientes. Realizei novamente a gravação da minha voz tentando manter o tom e a atmosfera em toda a locução.

1.7 Considerações finais

Pensar a realização do curta-metragem *Rio desborde* em estilo ensaístico ajudou-me a visibilizar parte do discurso da modernização que aconteceu no Século XX presente na retificação e enchentes dos rios Tietê e Mapocho. O trabalho de montagem com material de arquivo e registro, junto com os comentários em voz *over* permitiram relacionar um variado e complexo cenário, onde as favelas nas margens, a criação de uma cidade periférica, os lixões, os assassinados da ditadura militar no Chile jogados no rio pertencem também ao discurso da modernização. As enchentes são apenas um dos sinais da crise do modelo de desenvolvimento nessas duas cidades.

A estratégia de recolher outros olhares sobre o rio em filmes, notícias e fotos antigas deu sustento à minha argumentação, permitindo trazer parte da história e memória desses rios. Por outro lado, os comentários em voz *over* permitiram uma ancoragem para as imagens ora de maneira direta ou indireta. Assumir o papel de narradora serviu para me colocar como testemunha narrando a partir da própria experiência nesses lugares, assim como para explicitar minha aproximação diferente com cada cidade. A narrativa especulativa do ensaio permitiu que isso aparecesse no próprio vídeo. Assim, o comentário falado transformou-se em uma forma de tornar consciente o próprio olhar.

A realização e montagem final do ensaio audiovisual *Rio desborde* deram-me a liberdade de experimentar diferentes métodos e narrativas para contar parte da história desses rios e suas enchentes. Além disso, permitiu-me conectar essas duas cidades que, a princípio, pareciam tão distantes. Isso é algo que o filme faz, conecta visualmente São Paulo e Santiago, onde as enchentes podem funcionar em dois sentidos. Primeiro, como marca, uma marca literal de inundação que afetou os habitantes tanto externa como internamente, quando lembrar e esquecer se tornou uma estratégia para os sobreviventes. Em segundo

lugar, em um sentido mais abstrato, como o passado dessas cidades que, embora permaneça esquecido como as inundações, pode sempre retornar.

Cap. 2: A forma do ensaio audiovisual

Como fazer um filme baseado em uma crítica à economia política? Como figurar a abstração? Como instigar na narrativa cinematográfica uma reflexão ao espectador? Quando Sergei Eisenstein escreveu as “Notas para filmar o Capital” (1976), para fazer um filme baseado na obra clássica *O Capital* de Karl Marx, sabia da complexidade de trabalhar com um conceito abstrato como o capital. Não é um objeto, é um processo. Então pensou em aprofundar um método de trabalho baseado em associações visuais que ele já havia experimentado nas filmagens de *Outubro* (1927) a respeito da revolução de 1917 e que chamou de “uma coleção de ensaios sobre uma série de temas”³⁹ (EISENSTEIN, 1976, p. 4), mais que uma tentativa de um relato histórico voltado à representação íntegra desses mesmos fatos.

Para Eisenstein, o cinema pode trabalhar com conceitos intelectuais sem a mediação de um enredo ou personagens (MACHADO, 2006, p. 84). Segundo Ismail Xavier, não era a temática do capital que interessava a Eisenstein, mas o método de pensamento dialético por meio da montagem cinematográfica (XAVIER, 2008, p. 180). No *O Capital*, Marx começa com o que parecia ser o mais geral e abstrato: a mercadoria, que é algo que todos usamos, mas que ao mesmo tempo, ninguém pensa em como foi feita e no trabalho envolvido até chegar ao modo de produção capitalista. Assim, o filme de Eisenstein partiria de uma situação corriqueira, como, por exemplo, um dia na vida de uma pessoa, para provocar a “desanedotização” (o estranhamento) dos elementos extraídos do espaço cotidiano. Essa estratégia pretendia deixar claro que há outro princípio que regula a sequência de imagens e outra leitura possível além do meramente anedótico (XAVIER, 2008, p. 176).

Assim, seria possível criar uma obra visual a partir de um prato de sopa na Ucrânia até os navios afundados na Inglaterra.

No decorrer de todo o filme uma mulher cozinha uma sopa para seu marido que retorna. São possíveis dois temas associativos que se sobrepõem: a mulher que

³⁹ No original: *a collection of essays on a series of themes*.

cozinha e o marido que retorna. [...] A associação da terceira parte (por exemplo, da pimenta com que ela condiciona a comida surge: pimenta, Caiena. Diabolicamente ardente: Dreyfus. Chauvinismo francês. [...] guerra. Navios afundados no porto. [...] Os navios ingleses que afundam [...] poderia bem ser coberto com a tampa da panela [...] (EISENSTEIN, 1976, p. 17).⁴⁰

Na versão realizada por Alexander Kluge, *Notícias da antiguidade ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital* (2008), particularmente no curta-metragem “O homem na coisa”, de Tom Tykwer, olhamos um mecanismo similar daquele que imaginava Eisenstein. Registra-se uma cena corriqueira na cidade. Uma mulher caminha pela rua. Imediatamente a imagem congela-se e a voz em *off* interpela-nos. A câmera realiza um *zoom in* em direção aos elementos que compõem a cena: desde a roupa da mulher, passa pelo prédio ao fundo, as pedras do chão, a goma de mascar, o cigarro, o grafite das paredes, entre outros. Cada elemento tem sua feitura, sua história e seu modo de produção. O filme leva-nos do particular ao geral, o que está por traz das coisas materiais que formam o nosso mundo. O curta-metragem termina com uma das frases iniciais do *O Capital*, que ressalta a mercadoria como uma forma de compreensão do cotidiano: “À primeira vista, a mercadoria parece ser uma coisa trivial e que se compreende por si mesma. Sua análise mostra que ela é uma coisa muito complexa, cheia de sutilezas metafísicas e de argúcias teológicas...” (*Notícias da antiguidade ideológica*, 2008).

Como esclarece Ismail Xavier (2008) nas “Notas para filmar O Capital”, o cinema intelectual de Eisenstein é definido diferentemente do formulado em 1923. Em vez de ser totalmente experimental, que favorece a descontinuidade e o constante choque entre duas imagens, o cinema intelectual é agora afirmado como “uma explicitação de uma modalidade de racionalidade, como uma tática de provocação baseada em atrações calculadas” (XAVIER, 2008, p. 179). Nesse sentido, a ideia não seria abandonar completamente a narrativa, mas considerá-la como um ponto de partida e de chegada desde onde seriam abertas as outras constelações de conteúdo relacionadas ao *O Capital*.

Segundo Fredric Jameson, a ideia de Eisenstein era algo assim como:

⁴⁰ A tradução deste trecho foi tomada do catálogo do filme de Alexander Kluge, *Notícias da antiguidade ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital*, 2008, p. 24.

Uma versão marxista da livre-associação de Freud – a cadeia de ligações escondidas que leva da superfície da vida e da experiência cotidiana à própria origem da produção. Como em Freud, este é um mergulho vertical no abismo ontológico, o que ele chamava de “umbigo do sonho”, que interrompe a banalidade da narrativa horizontal para montar um conjunto de associações investidas de afeto (JAMESON, 2010, p. 71).

Eisenstein pensou que o fluxo da consciência através do monólogo interior usado por Joyce em seu romance *Ulisses* seria a forma pela qual seu filme funcionaria. *Ulisses* é um clássico da literatura moderna do Século XX por experimentar diferentes formas de linguagem. A história resume-se a um dia na vida de três personagens que perambulam na cidade de Dublin (Irlanda): Leopold Bloom, sua esposa Molly e Stephen Dedalus

Nora Alter chama a atenção para o fato de que, uma década depois das notas de Eisenstein, o cineasta Dadá Hans Richter chegaria à conceituação do filme-ensaio, em seu célebre texto “El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental” (RICHTER, 2007), também estimulado pela frustração de não ser capaz de representar um conceito econômico abstrato com formas e técnicas documentais convencionais (ALTER, 2018, p. 19). Desde a sua primeira fase em que realiza filmes abstratos, conhecidos como estruturalistas ou materialistas, porque enfatizavam as qualidades formais do meio ao invés do conteúdo, Richter passa a incorporar uma dimensão social no cinema.

No texto sobre o ensaio fílmico, o problema para Richter era como representar "O papel da bolsa de valores é o de um mercado"⁴¹ (RICHTER, 2007, p. 187), já que a reprodução exata em uma série cronológica de todas as etapas não seria suficiente. Mas, seria necessário "acrescentar outras coisas: a economia, as necessidades do público, as leis do mercado, a oferta e a demanda, etc."⁴² (RICHTER, 2007, p. 187). Por esse motivo, para ele, não bastava fotografar o objeto a ser representado, mas "com todos os meios possíveis é preciso tentar mostrar a ideia do assunto"⁴³ (RICHTER, 2007, p. 187).

No texto, Richter menciona brevemente seu curta-metragem *Inflation* (1928), produzido 13 anos antes, para ser apresentado antes do filme comercial *The Lady with the Mask* (1928). O curta-metragem começa com uma série de círculos de luz, formas abstratas

⁴¹ No original: *La función de la Bolsa es la de un mercado.*

⁴² No original: *añadir otras cosas: la economía, las necesidades del público, las leyes del mercado, la oferta y la demanda, etc.*

⁴³ No original: *con los medios que sea hay que intentar mostrar la idea del asunto.*

que lembram os trabalhos estruturalistas anteriores de Richter. Desde o início, através da legenda "um contraponto de pessoas em declínio e zeros crescentes", sabemos que a proposta será outra, porque além do trabalho estético, a ideia é apresentar uma crítica social sobre a crise na Alemanha na época da República de Weimar, fruto da inflação descontrolada (ALTER, 2018, p. 34).

No filme, vemos notas de dinheiro caindo, cifras de dinheiro na paisagem da cidade, mãos que contam dinheiro em imagens sobrepostas. O valor sobe, de 100 para 1000 marcos, já que precisamos de mais e mais dinheiro. As mercadorias aparecem: um carro, uma máquina de costurar, uma garrafa, em contraponto com rostos angustiados do que agora está inacessível. Num plano com a câmera baixa, aparece um banqueiro gordo, fumando e sorrindo. Perto do final, um homem olha para o jornal sem poder acreditar no que lê, mas um zero é adicionado ao valor que chega a 1.000.000 de marcos; não há escolha a não ser pedir esmolas, além do caos aumentar no mercado de ações. O ritmo acelera-se entre números que crescem, notas de dinheiro que flutuam, rostos empobrecidos e o sorriso do banqueiro. O fim é claro, um prédio desmorona-se.

O texto de Hans Richter mencionava novos desafios para o cinema documental na tarefa de visualizar conceitos intelectuais (RICHTER, 2007, p. 188). Referindo-se explicitamente ao termo filme-ensaio, em que as cenas registradas não aspiram a representar algum fato específico, mas "argumentos em uma demonstração, que geralmente envolve problemas, pensamentos, até mesmo ideias"⁴⁴ (RICHTER, 2007, p. 188).

Nesse sentido, o real que interessa ao ensaio audiovisual está além da mera representação de um acontecimento, lugar ou personagem. Tal como o cinema conceitual formulado por Eisenstein, o ensaio audiovisual trabalha com ideias e conceitos. Está interessado em processos abstratos, como a economia capitalista, que exigem formas mais experimentais de narração já que surgem da pergunta sobre como visualizar o imaterial⁴⁵.

⁴⁴ No original: *argumentos en una demostración, que generalmente implica problemas, pensamientos, incluso ideas.*

⁴⁵ Vale ressaltar, como esclarece Henri Gervaiseau, que essa experimentação estava relacionada a um contexto mais amplo de experimentação formal da vanguarda literária e plástica europeia, como o cubismo e as fotomontagens e o desenvolvimento da técnica da colagem. Ver GERVAISEAU (2014, p. 96-97).

2.1 As origens literárias

Para iniciar a discussão do ensaio no âmbito do audiovisual, uma característica importante foi apontada nos trabalhos de Eisenstein e Richter: a expectativa de representar, por meio de imagens e sons, processos econômicos e sociais. Em seus trabalhos, processos tais como o modo de produção capitalista ou a inflação na Alemanha dos anos 1930 exigiram um desenvolvimento mais experimental em sua forma de realização, dada a complexidade do problema. Mas, no final, o que é um ensaio? Quais são as suas características? A referência direta encontra-se no campo da literatura.

Segundo Jaime Rest, um ensaio “é uma composição expositiva, de preferência em prosa, que geralmente fornece informações, interpretação ou explicação sobre um assunto atual, sem incluir procedimentos romancísticos ou dramáticos”⁴⁶ (REST, 1991, p. 55). O autor destaca que embora possamos rastrear o início do ensaio desde certas peças de Platão ou de alguns escritos de Santo Agostinho, a denominação parece originar-se no advento de uma interpretação científica da realidade. Diante disso, o ensaio, como o próprio nome indica, seria uma formulação provisória, nem definitiva nem verificada, das opiniões que enuncia (REST, 1991).

É consenso entre vários pesquisadores (ALTER, 2018; CORRIGAN, 2015; RASCAROLI, 2017; CATALA, 2014) que uma das primeiras referências a esse tipo de escrita na tradição literária são os textos de Michel de Montaigne *Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne* (2003 [1595]) e Francis Bacon *The Essays* (1601), no início do século XVI, no Renascimento. Para Jaime Rest, isso já nos mostra a versatilidade do gênero, que pode ser extenso, subjetivo e errático, como nos ensaios de Montaigne, ou conciso e objetivo nos textos de Bacon. O mais importante em um ensaio, esclarece Rest, é que “deve ser persuasivo” e criar ao redor do leitor “uma espécie de sortilégio verbal” (REST, 1991, p. 56). Ou seja, tem de ser sedutor, mostrar habilidades de escrita e não entediar. Rest refere-se a um efeito hipnótico que teria no leitor.

⁴⁶ No original: *es una composición expositiva, preferentemente en prosa, que suele proporcionar información, interpretación o explicación acerca de un asunto tópico, sin incluir procedimientos novelescos o dramáticos.*

Nem sempre é fácil distinguir na literatura o ensaio da crônica, da narrativa e até da poesia. Por sua vez, esses modos narrativos existem como categorias diferentes do ensaio: jornalístico, acadêmico e literário, sendo que, às vezes, um mesmo texto pode misturá-los. Contudo, é possível reconhecer neles algumas formas retóricas de argumentação. Seguindo a análise de Robrieux (1993), podemos encontrar: 1) o plano temático ou categorial, que argumenta numa única direção. É o plano padrão, primeiro / depois / finalmente; 2) os planos de comparação de oposição, cujo denominador comum é a existência de duas teses, onde as estratégias podem ser, por exemplo: vantagens / desvantagens, passado / presente, realidades / limites etc.; 3) plano analítico de um problema, por exemplo: exposição do problema / causas, problemas / causas / consequências etc.; e, por fim, 4) digressões ou errâncias, que permitem fazer várias associações em relação a um assunto e enriquecem o ensaio devido à grande atenção que este tipo de escrita exige do leitor. Portanto, a elaboração do ensaio envolve uma reflexão em torno de um tópico por meio de um problema de discussão, em que se define uma posição pessoal sustentada por argumentos. Alguns nomes de ensaístas clássicos são Walter Benjamin, Italo Calvino, Umberto Eco, Natalia Ginzburg, Susan Sontag e Roland Barthes.

Jean Starobinski (2011, p. 17) distingue duas vertentes do ensaio, uma objetiva e outra subjetiva, afirmando que o trabalho do ensaio tenta estabelecer entre ambas uma relação indissolúvel. Para o autor, a subjetividade do ensaio, seu lado reflexivo, é a consciência do si, que é despertada como nova instância do indivíduo. Um exercício de reflexão interna, de provar, de testar, inseparável da inspeção da realidade exterior: "uma curiosidade infinita pelo mundo exterior, pela exuberância do real e pelos discursos contraditórios que pretendem explicá-lo" (STAROBINSKI, 2011, p. 20). O sujeito no ensaio não apenas expõe sua percepção e compreensão do mundo, mas também se volta sobre si mesmo, examina e questiona suas próprias percepções e ideias.

Nesse sentido, Starobinski pergunta-se: com quais objetos e realidades Montaigne ensaia e como o faz? "O campo de experiência, para Montaigne, é, em primeiro lugar, o *mundo* que a ele resiste: são os objetos que o mundo oferece à sua apreensão, é a fortuna que zomba dele" (STAROBINSKI, 2011, p. 17). Starobinsky lembra os tempos agitados que viveu Montaigne: fomes e pestes, além de perigos onipresentes como a guerra civil,

emboscadas e bandidagem. Montaigne "manteve os olhos abertos para as desordens do mundo" (STAROBINSKI, 2011, p. 18), diz o autor, testando a capacidade de julgar e observar.

Estudiosa da obra de Montaigne, Gisèle Mathieu-Castellani esclarece que os *Ensaíos* não são uma autobiografia, nem um autorretrato, mas um registro de ensaios sobre uma vida (*apud* GERVAISEAU, 2015, p. 98). O ensaio não registra, prioritariamente, as ações de quem escreve, mas suas cogitações, dirá a autora (GERVAISEAU, 2015). Essa posição é importante para diferenciar uma autobiografia de um ensaio, pois devido à subjetividade assumida pelo ensaio poderia causar confusão. Seguindo Mathieu-Castellani, Henri Gervaiseau (2015, p. 99) salienta que é no processo de escrita do ensaio que o eu pensante se constrói como objeto da escrita.

2.2 O ensaio como crítica

Outro ponto de inflexão na forma do ensaio ocorre dentro de um debate filosófico que estava em curso na Alemanha nos anos 1950, com a desvalorização na literatura do ensaísmo em relação a outras formas de produção de conhecimento de cunho positivista. Em resposta a esse debate, "O ensaio como forma" (2003), de Theodor Adorno, é uma crítica ao purismo científico que, com o objetivo de manter ao máximo a objetividade e identificar o conhecimento com a "ciência organizada" (ADORNO, 2003, p. 15), era indiferente à importância da forma expressiva na exposição dos conteúdos. A forma como o ensaio tem para introduzir conceitos é por meio de uma "autonomia estética" (p. 18), ou seja, sua forma não é neutra, mas experimental, e está sempre buscando novos modos de expor o conteúdo. Nesse sentido, o ensaio aproxima-se à arte, mas se diferencia, porque trabalha com conceitos e tem uma pretensão à verdade (ADORNO, 2003, p. 18). Para Adorno, o ensaio encontra-se entre ciência e arte.

Segundo Adorno (2003, p. 35), o ensaio "pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada", quer dizer, as características fragmentárias que são comumente atribuídas ao ensaio não são algo *per se* dado à sua forma, mas algo que está presente à própria realidade. De qualquer maneira, a impureza e a liberdade do ensaio dificultam sua

aceitação, mas, como Adorno esclarece, existem ensaios bons e ruins e "ensaios ruins não são menos conformistas do que dissertações ruins" (ADORNO, 2003, p. 20)⁴⁷.

Em seu texto, Adorno dialoga com outros dois autores: Max Bense e George Lukács. Seguindo o pensamento de Max Bense (2014), no artigo "O ensaio e sua prosa", Adorno enfatiza que o ensaio é uma forma crítica (ADORNO, 2003, p. 38) já que quem critica "precisa necessariamente experimentar [...] e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto" (BENSE *apud* ADORNO, 2003, p. 38).

Na filosofia, há também o tratado ou a prosa como forma de escrita. Qual seria a diferença com o ensaio? Adorno ressalta uma escrita experimental "que vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão" (BENSE *apud* ADORNO, 2003, p. 35). Mas não é uma escrita arbitrária, pois é determinada pela "unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe" (ADORNO, 2003, p. 36). Trata-se de uma escrita livre que se apaixona pelo que outros fizeram antes (ADORNO, 2003, p. 16).

Nora Alter ressalta como para Adorno o ensaio é talvez "o único gênero capaz de resistir à massiva instrumentalização que caracteriza a época"⁴⁸ (ALTER, 2018, p. 15). Já Timothy Corrigan sugere o contexto de crise como surgimento para o ensaio: a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, o trauma de Hiroshima e a Guerra Fria seriam o contexto para questionar não apenas o mundo, mas também os próprios termos pelos quais subjetivamente habitamos e vivenciamos este mundo (CORRIGAN, 2015, p. 66).

Se, para Adorno, o ensaio é uma forma crítica por excelência, para George Lukács (2004, p. 226), é uma "crítica como obra de arte". No texto "Sobre la esencia y la forma del ensayo. Una carta a Leo Popper" (2004), Lukács diz que, se compararmos as diferentes formas de literatura com a luz solar refratada pelo prisma, os escritos dos ensaístas seriam os raios ultravioletas (LUKÁCS, 2004, p. 231). Os ensaios começariam com as experiências que "anelam

⁴⁷ Em seu artigo sobre o viés ensaístico no cinema de Straub e Huillet, Mateus Araújo chama a atenção para a ausência de reflexões de Adorno sobre o ensaio no cinema, em seu texto "Notas sobre o Filme" (1966), escrito em diálogo com Alexander Kluge, sendo que no texto "Adorno aborda o cinema com parâmetros próximos daqueles usados por ele 10 anos antes para caracterizar o ensaio. Não conseguindo, porém, conectar as duas discussões, ele não chega a admitir a possibilidade de uma forma ensaística no cinema, nem a perceber que ela já existia". Ver ARAÚJO, Mateus. "Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros" (2013). No texto, Araújo (2013, p. 114) define: "é ensaio o filme que se organiza não como narração, mas como *argumentação* audiovisual".

⁴⁸ No original: *The only genre capable of resisting the massive instrumentalization that characterized the era.*

encontrar uma expressão"⁴⁹ (LUKÁCS, 2004, p. 231) como "a intelectualidade" e "a conceitualidade como experiência sentimental"⁵⁰ (ibidem). Lukács lança a pergunta a si mesmo se o ensaio seria uma forma nova, própria, e se o princípio seria sempre o mesmo (LUKÁCS, 2004, p. 226). Pergunta-se também pela unidade do ensaio. Que esse "bem escrito" (ibidem) não é suficiente para ele. Lukács propõe o ensaio como uma forma de arte, na medida em que suas críticas não perderiam a validade com o passar do tempo, à diferença das ciências naturais que perdem a sua validade ao surgir uma nova e melhor (LUKÁCS, 2004, p. 227). Da ciência, dirá o autor, somos afetados pelos conteúdos, "na arte, pelas formas"⁵¹ (LUKÁCS, 2004, p. 227).

Se o ensaio, entre sua aspiração à verdade e sua autonomia estética, aparece como um gênero a meio caminho entre arte e ciência, que tipo de verdade poderia propor? Adorno sugere em seu texto que a verdade do ensaio está mais próxima das observações proustianas⁵² (ADORNO, 2003, p. 23) do que das abstrações da ciência. Já para Lukács, o ensaio é um julgamento em que o essencial "não é a sentença, mas o processo de julgamento"⁵³ (LUKÁCS, 2004, p. 242). Trata-se de uma verdade em contínua construção, que põe em questão, por um lado, as fronteiras entre ciência, conhecimento e objetividade, por outro lado, a arte, imaginação e subjetividade.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos desenvolver uma relação de como a questão sobre a verdade do ensaio literário poderia ser transferida para o ensaio audiovisual, tornando-se ainda mais problemática. Isso porque o dispositivo da câmera ancora a reprodução mimética da realidade e valores de verdade e identidade forjados desde o século XIX. No audiovisual, a "verdade" geralmente está mais relacionada ao gênero documental, ou

⁴⁹ No original: *Ansían encontrar una expresión*.

⁵⁰ No original: *La conceptualidad en tanto experiencia sentimental*.

⁵¹ No original: *En el arte, las formas*.

⁵² Sobre a obra de Marcel Proust, Adorno escreve: "é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão (ADORNO, 2003, p. 23).

⁵³ No original: *no es la sentencia, sino el proceso del juicio*.

de não-ficção, como também é comumente definido⁵⁴, de modo que o ensaio tomaria pelo menos uma distância⁵⁵.

2.3 Noções do ensaio audiovisual

É célebre a crítica de Andre Bazin (2017) sobre o filme de Chris Marker, *Cartas da Sibéria* (1957), "um ensaio sobre a realidade do passado e do presente da Sibéria na forma de uma reportagem filmada" ou "um ensaio documentado pelo filme"⁵⁶ (BAZIN, 2017, p. 103). A palavra ensaio é importante, pois, tal qual na literatura, o ensaio teria uma dimensão histórica e política. Para Bazin, a particularidade desse filme é que não se refere diretamente a um tema ou assunto, como estamos acostumados nos filmes documentários, por isso, o termo ensaio para ele parece mais apropriado.

Bazin descreve algumas características do filme que, na sua opinião, seriam ensaísticas: primeira, utilizar uma montagem "horizontal", quer dizer, em vez de uma montagem na qual uma imagem se encadeia e faz sentido junto com a outra, é a voz, a "inteligência verbal" (BAZIN, 2017), a que ordena as sequências do filme "do ouvido ao olho". Isso já nos dá uma característica fundamental do ensaio em sua forma audiovisual: a importância da voz, da palavra que leva o fluxo das imagens. Segunda característica é a heterogeneidade dos materiais do ensaio. Por exemplo, em *Cartas da Sibéria*, as imagens documentais filmadas convivem com fotografias e desenhos animados.

Uma genealogia do ensaio audiovisual começa com o trabalho dos pioneiros russos (MACHADO, 2009; ALTER, 2018; ALTER; CORRIGAN, 2017), o já mencionado projeto de Eisenstein para filmar *O Capital* de Karl Marx e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. Segue com as contribuições de Hans Richter e Alexandre Astruc até ganhar destaque

⁵⁴ O uso do termo *non fiction* começou nos Estados Unidos para designar o tipo de cinema que se afasta do modelo narrativo vinculado ao realismo literário do século XIX (DONOSO, 2017, p. 28). Vale ressaltar, como destaca Coti Donoso (2017, p. 28), que em suas origens, o cinema não estabeleceu diferenças entre ficção ou não ficção, era simplesmente um dispositivo técnico que permitiu representar o movimento e o tempo. Ver também *Desvíos de los real* (2004) de Antonio Weinrichter.

⁵⁵ Segundo Nora Alter, para Lukacs e Adorno, o ensaio é "fragmentário, errante e não busca avançar reivindicações da verdade", como faria no cinema, por exemplo, "o gênero documentário" (ALTER, 2003, p. 12).

⁵⁶ No original: *An essay on the reality of Siberia past and present in the form of a filmed report. An essay documented by film.*

no trabalho dos cineastas europeus do pós-guerra, como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnès Varda, na França; Alexander Kluge, Harum Farocki e Hartmut Bitomsky, na Alemanha. Na exploração de novas relações entre o visto e o dito, sua forma pode estar mais próxima da ficção ou do documentário, sendo que o maior número de exemplos surge da experimentação dentro do próprio documentário. Nesse sentido, importante pontuar que o objetivo desta tese não é elaborar uma história do ensaio audiovisual⁵⁷, mas precisar algumas de suas principais características que vêm da tradição literária, passa pelo cinema e se expande em práticas videográficas experimentadas por artistas visuais.

Seguindo Bazin, mencionei a importância da voz que dirige o fluxo de imagens e sons. No caso de Chris Marker, uma voz que vem da caneta de um grande escritor. Vale ressaltar a relação metafórica entre cinema e literatura já presente nas ideias de Alexandre Astruc, no texto “Nascimento de uma nova vanguarda: a ‘câmera stylo’” (1999), em que formulou a noção de câmara-caneta, ou seja, a câmera como instrumento para expressar o pensamento, da mesma forma que a caneta para expressão na literatura. Em outro texto, “The Future of Cinema”, Astruc (2017) vê a possibilidade do cinema se tornar uma linguagem, mas para isso ele reconhece que “será necessário falar e falar para dizer algo”⁵⁸ (ASTRUC, 2017, p. 96). Quer dizer, para Astruc, era necessário considerar no cinema a intervenção do “eu” autoral, esse que sinaliza e pensa o mundo.

O lado subjetivo do ensaio audiovisual, evidenciado pela voz *over*, ou a “voz autoral” como dirá Laura Rascaroli (2017, p. 183), propõe não só uma reflexão crítica do mundo, mas

⁵⁷ Tarefa difícil, pois como menciona Ismail Xavier (2008, p. 16), existe um uso cada vez mais frequente na crítica da noção de ensaio nas análises de obras do cinema moderno anteriormente trabalhadas a partir das noções como cine poético, de vanguarda, experimental o conceitual. No debate brasileiro é importante mencionar os livros: *O ensaio no cinema* (2015), uma coletânea de textos organizada por Francisco Elinaldo Teixeira, que propõe o ensaio como um quarto domínio no cinema, para além do documentário no sentido estrito, do cine experimental e da ficção, estabelecidos no período clássico. O ensaio utiliza práticas documentais, experimentais e ficcionais, mas se diferencia desses domínios nas “ressignificações que vem operar na relação cinema-pensamento (com o relevo do parâmetro da subjetividade do ensaísta) e na relação visual-sonoro/imagem-palavra” (TEIXEIRA, 2015, p. 192). Esse quarto domínio teria se desenvolvido inicialmente no pós-guerra, mas apenas com a chegada da imagem-vídeo, e depois, com a irrupção do digital, que o termo e a prática ganhariam força. Também o trabalho de Sarah Yakhni sobre o percurso criativo de Agnès Varda, desenvolvido em seu livro *Cinensaios Agnès Varda: O documentário como escrita para além de si* (2014), fruto da sua tese de doutorado na Unicamp (2011), chama a atenção para diversos elementos que caracterizam os filmes de Varda como ensaísticos. Por último, o livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018) de Gabriela Almeida, que se debruça sobre a série *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinema)*, produzida por Jean-Luc Godard entre 1988 e 1998.

⁵⁸ No original: *it will be necessary to speak and speak to say something*.

também da própria autoria e subjetividade. Quer dizer, em todo momento questiona sua posição de autor e os recursos representacionais com os quais trabalha. Outro ponto interessante na reflexão de Rascaroli é que este "eu" autoral se dirige a um "você" do espectador, propondo uma conversação. Em vez de conduzir o espectador em direção a certas opiniões ou respostas em relação a seu objeto, coloca-o frente aos mesmos problemas que o autor enfrenta (RASCAROLI, 2017, p. 186).

Vemos então que o pensamento do mundo, a reflexão no ensaio audiovisual, passa por uma aliança entre imagem e texto⁵⁹. A imagem funciona como uma camada a mais de sentido que aporta seu próprio modo de pensar, a qual se relaciona com a segunda característica mencionada por Bazin (2017): a heterogeneidade dos materiais de trabalho. Ou seja, incorporar no filme materiais provenientes das mais diversas fontes: arquivos, animações, material encontrado, trechos de outros filmes, noticiários etc. Para Josep M. Català, a grandeza da forma do ensaio consiste precisamente em trabalhar com visualidades dadas, a fim de aprofundar seu significado (CATALÀ, 2014, n.p). Segundo o autor, quando um ensaio utiliza material de arquivo, como fotografias, o cineasta não age sobre uma matéria insignificante, como a pedra, a tela ou papel, mas incorpora uma matéria já pensada, uma imagem técnica. Voltarei neste ponto no próximo tópico.

Uma terceira característica é, assim como no ensaio literário, uma tradição crítica de pensar o mundo, uma reflexividade que coloca em questão a transparência e verossimilhança aparentes da imagem documental. Para Nora Alter, a crítica seria a qualidade essencial do ensaio, entendida como “a desnaturalização de eventos, representações e problemas, desafiando as formas aceitas de ver e compreender o mundo”⁶⁰ (ALTER, 2018, p. 13). Nesse sentido, ela traz o trabalho de Bertold Brecht como roteirista e codiretor do filme *Kuhle Wampe* (1931), dirigido por Slatan Dudow, para analisar como o “efeito de alienação” ou distanciamento, elaborado por Brecht para o teatro, produzirá no cinema uma “nova forma de realismo”⁶¹ (ALTER, 2018, p. 67).

⁵⁹ Existe a proposta de análises de imagens ensaísticas e ensaios audiovisuais sem a intervenção de um texto ou uma voz que dialogue com as imagens. Ver CATALÀ, Josep M. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014).

⁶⁰ No original: *denaturalizes events, representations, and problems, thereby challenging accepted ways of viewing and understanding the world.*

⁶¹ No original: *A new form of realism.*

Kuhle Wampe conta a história de uma família obreira na Alemanha dos anos 1930, em plena crise econômica, tocada pelo desemprego e pela angústia de ser despejada da casa onde moram por não poder pagar o aluguel. Filmado principalmente fora de estúdio e com atores não profissionais, o filme utiliza material documental, como periódicos e cenas cotidianas filmadas na cidade de Berlim, junto com a narração fictícia das desventuras da família. Para Alter, o efeito da alienação no filme está presente na interação do material documental com a narração fictícia, junto a um som incomum e uma montagem desorientadora (ALTER, 2018, p. 67). Isto quebraria a identificação do público com os personagens e suas ações a fim de formular uma consciência crítica no espectador. Mas, ao mesmo tempo, permite ao espectador se reconhecer no relato por meio das imagens documentais. Assim, o filme propõe uma nova forma de interação que não se baseia no consumo passivo das imagens, mas na participação ativa do espectador na construção do significado (ALTER, 2018). O efeito de distanciamento, conclui a autora, será retomado por cineastas de vanguarda nas décadas de 1960 e 1970, vários deles considerados ensaístas como Godard, Farocki, Octavio Gettino e Fernando Solanas (ALTER, 2018, p. 75). Para Alter (2018), portanto, é fundamental colocar que o ensaio opera entre a identificação e o distanciamento, entre os fatos e a ficção.

Por último, é na montagem que o ensaio audiovisual articula suas diferentes materialidades e discursos. O modo experimental do ensaio (BENSE, 2014) é retomado por Carolina Sourdis e Gonzalo De Lucas (2019) que o relacionam com o processo de montagem de um filme. Para Bense (2014), o ensaísta é um "combinador" que procura e produz novas configurações para seus objetos. Essas configurações surgem de uma observação experimental, e não dedutiva, e o "conhecimento puro" é substituído pela "imaginação" (BENSE, 2014). Segundo Sourdis e De Lucas (2019, p. 82), no filme ensaio, parte desse processo de criação é compartilhado com o espectador: às vezes vemos a própria sala de edição ou conhecemos as decisões que o diretor está tomando em relação a uma imagem ou sequência. Em outras palavras, vemos o processo reflexivo de como o filme é feito.

É possível ver também os diferentes discursos que uma imagem suscita, por exemplo, em *Cartas da Sibéria* de Chris Marker, em que a mesma cena é repetida três vezes, mas com um texto em *off* diferente. De acordo com Christa Blumlinger, os comentários em *off* oscilam desde a explicação comunista ortodoxa até o tom de reportagem aparentemente objetivo, e

o espectador pode medir a filtragem operada pelo texto falado sobre os significados da imagem (BLUMLINGER, 2007, p. 52). A função discursiva e retórica aparece como fundamental no ensaio audiovisual, já que ele não é apenas uma representação da realidade, mas uma afirmação, uma tese acerca da realidade a partir de um ponto de vista situado.

2.4 Entre arte e documentário

Em seu livro acerca da estética do filme ensaio, Josep M. Català (2014) refere-se à maneira como cada tecnologia é capaz de moldar um aspecto da realidade e como somos capazes de ver e percebê-la, porque precisamente a técnica o torna possível. Nesse sentido, o autor pergunta qual relação mantém o filme ensaio com a realidade. Segundo ele, o filme ensaio nasce de uma transformação do documentário, gênero que desde o começo mostra como o cinematógrafo opera em relação a uma ideia de realidade que vem de seu antecessor, a fotografia (CATALÀ, 2014, n.p). Sendo assim, o documentário seria uma forma de pensar sobre a realidade fotográfica e cinematográfica, já o filme-ensaio uma forma de pensar sobre a realidade do documentário (Ibidem).

É importante esclarecer que pensar a realidade não significa aderir a um estilo realista. Essa é uma discussão que também atravessa a prática fotográfica. Seguindo a Allan Sekula (2015, p. 157), o documentário hoje em dia não se afirma como um "estilo", mas compromisso com aquilo que o autor tenta se relacionar. O documentário como uma questão ética está constantemente aberta a renegociar os pressupostos da objetividade para reinventar continuamente o gênero (SEKULA, 2015). Mas, voltando ao texto de Català, o que significa pensar sobre a realidade do documentário?

Primeiro, devemos parar para pensar sobre o documentário e seus critérios de objetividade. Para Olivier Lugon (2008, p. 29), o desejo de revelar "as coisas como são"⁶² é o denominador comum de uma vontade documental. Na fotografia, tem sido confuso, explica Lugon, juntar sob um único termo, "documental", objetivos tão diferentes quanto os arquivos imagéticos em Eugene Atget, os desejo por reforma social em Lewis Hine e a procura mais literária em Walker Evans (LUGON, 2008, p. 31). No cinema, a confusão não é diferente, pois

⁶² No original: *things as they are*.

quando o termo documentário ganhou força na década de 1930 e começou a ser teorizado pela escola inglesa, por John Grierson e Paul Rotha, o "pai fundador" do gênero não foi um cineasta político como Dziga Vertov, mas Robert Flaherty, um pesquisador nostálgico e romântico (LUGON, 2008, p. 30).

Nesse sentido, como garantir uma representação fidedigna da realidade? Supostamente, livrar-se da figura do autor, do artista, daria maior autenticidade para representar as coisas "como são". Também a simplicidade da imagem ajudaria a sua neutralidade. Nesse aspecto, Lugon observa o seguinte paradoxo com relação àquilo que Walter Evans chamou de "estilo documentário": enquanto Evans tenta excluir a si mesmo em função do objeto, reivindica esse registro impessoal como uma criação pessoal (LUGON, 2008, p. 36).

Essa ambivalência do documentário com respeito à arte, continua Lugon, se for mantida longe de toda expressão estética, tem marcado substancialmente a história do gênero (LUGON, 2008, p. 36). O que parecia uma fraqueza do documentário, sua definição nebulosa, suas abordagens variadas, tem impulsionado a sua viabilidade.

Esse é o paradoxo infinitamente produtivo do documentário: quando seu princípio básico - mostrar as coisas como são - parecia restringir o gênero a uma duplicação repetitiva da realidade e privá-lo de qualquer oportunidade de desenvolvimento, esse princípio formulado muito simples realmente deu origem a uma exploração constante de novos procedimentos e formas⁶³ (LUGON, 2008, p. 31-32).

Segundo Maria Lind e Hito Steyerl (2008), na medida em que a suposta "verdade" do documentário é questionada, sua natureza ambivalente parece dialogar melhor com o campo da arte. Lind; Steyerl (2008, p. 18) apontam que sempre os artistas têm a urgência de discutir realidades específicas, mas estão cientes das ideologias e estruturas que governam as ferramentas disponíveis. Nesse sentido, os artistas expõem a dificuldade do documentário clássico e a pouca fiabilidade de seus métodos (Ibidem). Isto é, os artistas visuais realizam um uso crítico dos modos documentais.

⁶³ No original: *This is the infinitely productive paradox of the documentary: when its basic principle – “to show things as they are”- seemed to restrict the genre to a repetitive duplication of reality and deprive it of any opportunity for development, this very simply-formulated principle actually gave rise to a constant exploration of new procedures and forms.*

Vale mencionar aqui o texto “O antidocumentário, provisoriamente” (1997) de Arthur Omar, que aponta diretamente a uma crítica do documentário clássico na medida em que utiliza as mesmas estratégias espetaculares da ficção. O problema para Omar é o espetáculo, transformar qualquer assunto da realidade e dá-lo a conhecer como um tema pronto sem “um método de reflexão sobre o nível da realidade em que o documentário vai se situar” (OMAR, 1997, p. 184). Nesse sentido, ele foca no novo método: o antidocumentário, que se deixaria “fecundar pelo tema” (OMAR, 1997, p.186) de um modo mais “fluido”, construindo um “objeto em aberto para o espectador manipular e refletir”. Como bem ressalta Natalia Belasalma, o antidocumentário apresenta-se como uma forma reflexiva, porque “constitui a si mesmo enquanto também constitui seu tema” (BELASALMA, 2020, p. 52).

Já para Arlindo Machado (2009), o problema parece estar na definição abrangente de documentário e mais ainda na “crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real” (MACHADO, 2009, p. 22). Como vemos, a característica “indicial” das imagens técnicas, sua condição de marca, está no núcleo da questão. Isto é, diferentemente da pintura, na fotografia alguém pode se aproximar com a expectativa de olhar algo concreto e real que foi “capturado” na imagem. Assim, poderíamos dizer que enquanto o documentário, no sentido mais tradicional do termo, acredita numa realidade *a priori* que a câmera conseguiria registrar, o ensaio tem uma liberdade maior para construir uma reflexão sobre o mundo. Portanto, a prioridade encontra-se na “indagação conceitual” (MACHADO, 2009, p. 28) do autor, possibilitando a livre associação de ideias, lembranças e linguagens na montagem do filme.

Machado propõe o ensaio como um cruzamento entre o mundo interno do cineasta e aquele que tem em frente. Também, uma superação da condição “entre” arte e ciência, porque, caso contrário, continuaríamos a aceitar uma dualidade entre a experiência sensível e a cognitiva. Segundo o autor, o ensaio seria uma negação dessa dicotomia “porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e estilo burila o conceito” (MACHADO, 2009, p. 21). Català tem um pensamento semelhante. Para ele, no ensaio audiovisual “o importante não seria a experiência emocional como finalidade do expressivo, mas esta seria estendida para servir de veículo à experiência intelectual, ao processo

reflexivo"⁶⁴ (CATALÀ, 2014, n.p). Assim, nessa visada, a estética no ensaio é uma plataforma que sustenta o processo de reflexão, de modo que pensar a realidade do documentário é pensar sobre as próprias imagens e os recursos de representação. Além disso, é romper com uma tradição mimética e iniciar um questionamento e exame crítico das possibilidades e limites da representação⁶⁵.

No ensaio, então, a arte, como experiência estética, estaria a serviço do pensamento. Se olharmos na arte atual, veremos que a experiência para a qual somos convidados não é necessariamente sensorial, mas intelectual. A arte contemporânea está interessada em pensar o mundo e a sociedade na qual vivemos, por isso, existem vários artistas visuais que se interessam em trabalhar com formas que chamam de ensaísticas. Nora Alter dedica um capítulo inteiro de seu livro para falar do ensaio realizado por artistas. Nele, mostra a diferença da Europa, em que o ensaio nasce a partir do trabalho dos cineastas *avant-garde*, para os Estados Unidos, em que surge no reino e tradição da arte (ALTER, 2018, p. 197). Alter refere-se ainda ao uso cada vez mais comum do vídeo por artistas a partir da década de 1970, por exemplo, o trabalho da artista visual Martha Rosler, que pensou novas maneiras de usar a fotografia, o vídeo e a escrita para questionar a suposta objetividade da fotografia documental. Ressalta, ainda, a escrita como parte fundamental do método de trabalho de Rosler, seja em seu trabalho como teórica da fotografia ou no texto que acompanha seus ensaios fotográficos.

A própria Rosler reconhece a influência de Godard e Marker em seu trabalho na impossível separação entre forma e conteúdo e no desenvolvimento dessa relação ao invés de uma organicidade ingênua (ROSLER; LONIDIER, 2015, p. 81). Por outro lado, Allan Sekula, em seu clássico texto “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental” que servirá de manifesto do Grupo San Diego⁶⁶ do qual Rosler fazia parte, dirá que:

⁶⁴ No original: *Lo importante no sería la experiencia emocional como finalidad de lo expresivo, sino que esta se prolongaría para servir de vehículo a la experiencia intelectual, al proceso reflexivo.*

⁶⁵ Essa abordagem, claramente, não seria algo próprio do ensaio audiovisual, já que está presente nas artes visuais desde, pelo menos, o Renascimento europeu e é acelerada no século XX com as vanguardas históricas. Català começa sua análise de transformação na pintura com os estudos de Picasso para realizar *Las Meninas*. A novidade do filme-ensaio, sugere Català, é a transferência de operações de montagem e colagem para o campo do audiovisual. Ver Català (2014, n.p).

⁶⁶ O Grupo San Diego foi um grupo de estudos informal formado por fotógrafos e realizadores de cinema e vídeo experimental nos anos 1970, estudantes de pós-graduação na Universidade de Califórnia. Os participantes, além

O antinaturalismo crítico de Brecht, que tem sua continuação na modernidade cinematográfica política e formalmente reflexiva de Chris Marker, Godard e a equipe Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, serve como guia para o tratamento politicamente autorreflexivo da imagem e do texto⁶⁷ (SEKULA, 2015, p. 161).

Segundo Alter, a relação entre imagem e escrita seria um aspecto relevante para a emergência do ensaio filmico, que nasceria nos interstícios entre arte e documentário. Quer dizer, entre um formalismo abstrato e um desejo de trazer à narrativa questões relacionada com filosofia e sociologia. Um dos trabalhos de Rosler que Alter analisa é *Domination and the Everyday* (1978). Nesse vídeo de 28 minutos, ouvimos as conversas diárias de uma mãe com o filho em casa, enquanto vemos imagens do Golpe de Estado no Chile⁶⁸. Além das vozes da mãe e filho, ouvimos uma entrevista com o proprietário de uma galeria sobre os critérios da arte expressionista, enquanto lemos um texto escrito na tela que alude às formas de dominação na vida cotidiana, sem nenhuma relação formal com as vozes. A justaposição de imagens oferece uma reflexão acerca das formas como a política entra no nosso cotidiano.

Esse não é o único trabalho que Rosler desenvolverá com a história do Chile. Em 1977, foi convidada a participar de uma exposição em Nova York em memória do assassinato de Orlando Letelier, ex-embaixador de Salvador Allende e sua amiga e ativista política Ronni Moffitt. Na ocasião, apresentou *The Restoration of High Culture in Chile*, um panfleto em que, através de um relato ficcional, denunciava a anestesia da burguesia dos países desenvolvidos diante da situação política no Chile⁶⁹. Mais tarde, realizou o vídeo *Chile on the road to NAFTA, accompanied by the National Police Band* (1997) em sua primeira visita ao país, em 1995. O vídeo mostra uma estrada semirrural, homens em carroças e o enorme

da própria Rosler, eram Fred Lonidier, Phil Steinmetz, Allan Sekula e Brian Connell. Importante para a formação política do grupo foram os professores do campus Herbert Marcuse e Fredric Jameson. O objetivo do grupo era pensar a prática fotográfica de uma forma diferente à estética modernista, para tanto, seu trabalho se dividia em criar obras, ensinar e escrever. Ver ROSLER; LONIDIER (2015, p. 78-90).

⁶⁷ No original: *El antinaturalismo crítico de Brecht, que tiene su continuación en la modernidad cinematográfica política y formalmente reflexiva de Chris Marker, Godard y el equipo Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, sirve de guía para el tratamiento políticamente autorreflexivo de la imagen y el texto.*

⁶⁸ Este trabalho foi exibido no Museu de Arte Contemporânea de Santiago, durante os meses de julho e agosto de 2019, em uma retrospectiva de vários trabalhos de Rosler, chamada *Si tu vivieras aquí*.

⁶⁹ Uma tradução para o espanhol deste trabalho estava na exposição: *Si tu vivieras aquí*, MAC, Chile, 2019. Também estava em exibição o vídeo *Chile on The Road to NAFTA, Accompanied by the National Police Band* (1997).

anúncio da Coca-Cola no fundo. O som, a orquestra de Carabineros (polícia militar), interpreta o tema principal do filme *Guerra nas Estrelas*. O vídeo foi realizado pouco antes do Chile entrar no tratado de livre comércio com os Estados Unidos.

Nora Alter vê uma estreita relação entre cineastas ensaísticos e artistas visuais. Para a autora, o fato do ensaio audiovisual poder se expandir em trabalhos projetados em numerosas telas em galerias de arte e museus, ou por meio da divulgação digital acessível pela internet, produziria uma migração do ensaio fílmico desde a instituição sala de cinema à exposição de arte (ALTER, 2018, p. 27). Esta pesquisa de doutorado propõe que além desse diálogo nas formas de exibição, o ensaio audiovisual se aproxima do campo da arte contemporânea como método para uma prática documental, como veremos na sequência com o trabalho de Ursula Biemann.

Biemann é uma artista internacionalmente conhecida por seus trabalhos em vídeo, que desde os finais dos anos 1990 passou a chamar vídeo ensaio⁷⁰. Segundo Biemann, o vídeo ensaio seria uma mistura de documentário objetivo e expressão experimental e subjetiva. Isto é, a partir do trabalho de buscar e apurar informações e fatos presentes na realidade social, o artista realizaria uma aproximação autorreflexiva, utilizando o vídeo como forma para pensar o mundo. Como Alter, Biemann acredita que o vídeo ensaio nasceria entre o campo da arte e o documentário. Para um documentário, o vídeo ensaio é visto como experimental e subjetivo demais, já para o vídeo arte, é socialmente envolvido e explicitamente político (BIEMANN, 2003, p. 8).

O ensaio audiovisual permite Biemann trabalhar com um assunto tão complexo quanto a globalização, podendo misturar interesses que vão desde a economia, a política, a identidade, a espacialidade e a tecnologia. Segundo a autora, a operação que o ensaio faz é de deslocamentos, permitindo unir diversos lugares díspares, transpassando fronteiras nacionais e continentais, por meio de uma lógica particular. Seu ensaio audiovisual *Performing*

⁷⁰ É importante esclarecer que Biemann foi uma das artistas que ajudou a elaborar a ideia do vídeo ensaio, e que a diferencia de Martha Rosler, que sempre chamou seus trabalhos de vídeo arte, e é Nora Alter quem resgata sua faceta ensaística. Por outro lado, os trabalhos de Biemann sempre dialogaram com um público acadêmico, que se dedicou a estudar seus vídeos, expandir a análise, propor novas leituras etc. Ao contrário de Rosler, cujos trabalhos foram mundialmente rejeitados por um longo tempo até serem redescobertos no começo dos anos 2000. Segundo Alter, os vídeos de Rosler foram rejeitados, porque não existia a categoria para lê-los como uma obra de arte.

the border (1999) é uma reflexão sobre o território da fronteira entre os Estados Unidos e o México, particularmente a cidade de Juarez, onde mulheres se deslocam a trabalhar como mão-de-obra barata em grandes empresas de tecnologia mundial chamadas maquiladoras. Se o que vemos no audiovisual é o registro desse território fronteiriço, longas filmagens de terrenos baldios, fábricas e entrevistas com mulheres trabalhadoras, o que ouvimos é uma voz que busca encontrar conexões abstratas entre migração, divisão de trabalho e sexualização dos corpos femininos na economia global (BIEMANN, 2017, p. 262).

Maquiladoras é o nome dado às empresas que importam matérias-primas de fora para montar seus produtos, aproveitando a mão-de-obra barata no México. São mulheres que realizam esse trabalho em condições precárias por um salário-mínimo. Para as mulheres migrantes, além das maquiladoras, as opções de trabalho na fronteira são ser doméstica em alguma casa ou buscar a prostituição, sempre cercadas por um contexto de violência. O ensaio de Biemann tenta colocar o paradoxo entre o ambiente de alta tecnologia das máquinas e as condições precárias do trabalho, entre a livre circulação de mercadorias e a proibição das passagens de pessoas. Além disso, busca ressaltar o caráter construído da fronteira, sua qualidade performática na medida em que precisa do cruzamento de pessoas para acontecer.

A voz *over* argumenta e especula; embora seja sempre a mesma, o texto é uma colagem de diferentes fontes. O importante não é que exista uma pessoa em particular por trás da narração, mas uma posição específica que Biemann define como feminista, produtora cultural branca “no processo de passar do marxismo para um lugar pós-colonial, pós-fordista e pós humanista, tentando descobrir como transpor velhas questões trabalhistas para um discurso estético e teórico contemporâneo em um contexto globalizado”⁷¹ (BIEMANN, 2017, p. 265).

Biemann (2017, p. 263) esclarece que existem algumas relações entre corpo feminino, trabalho, migração, que são mais visíveis que outras, e vários processos cada vez mais abstratos e irrepresentáveis, que não poderiam ser capturados apenas com práticas documentais. Na visão de Biemann, o ensaio permitiria expandir o significado particular de

⁷¹ No original: *Who is in the process of moving from a Marxist to a post-colonial, post-Fordist, post-humanist place and trying to figure out how to transpose old labor questions into a contemporary aesthetic and theoretical discourse in a globalized context.*

um lugar além de sua realidade documentável, isto é, criar um espaço imaginário, ou melhor, uma "plataforma teórica", em que essas reflexões podem ocorrer e dialogar entre elas (BIEMANN, 2017, p. 262).

Imagem 15: Compilação de *frames* do vídeo *Performing the border*



Fonte: *Performing the border*, (Ursula Biemann, 1999)

2.5 A resignificação das imagens

Como foi apontado anteriormente, uma característica do ensaio é a reutilização de imagens: encontradas, de arquivo ou de outros filmes, que ganham novos significados. O objetivo principal dessa operação de resignificação é pensar o que essas imagens têm para dizer no presente (BERNARDET, 2000) e incorporá-las em um relato que lhes dê sentido. A apropriação de imagens e sua resignificação têm uma longa tradição no cinema e na arte contemporânea. No cinema, conhecido como *found footage*, abrange uma ampla quantidade de filmes, na maioria documentários, que utilizam material de arquivo ou encontrado. Esse

material é reeditado e inserido num novo discurso de imagens e sons⁷². Na arte contemporânea, a relação entre arte e arquivo atravessa todo o Século XX, numa prática artística que registra, coleciona e reúne imagens formando inventários, atlas ou álbuns para tecer relações entre a memória e a história (GUASCH, 2011, p. 10).

Não por acaso, o “impulso arquivístico” descrito por Hal Foster (2004, p. 4) como uma forma de produção de artistas voltada para tornar presentes informações históricas ressoa nas práticas assim chamadas de ensaísticas. Já no ensaio audiovisual, a prática de apropriação ou citação⁷³ de imagens de arquivo forma parte de seu método de trabalho, dando uma segunda vida às imagens quando incorporadas em novas leituras. Como aponta Thomas Elsaesser, a propósito do trabalho de Harun Farocki:

Se necessitamos que uma imagem apreenda corretamente a realidade, parece estar dizendo Farocki, é preciso trabalhá-la. Mas o que seria esse trabalho ao qual a imagem deve ser submetida? Fotografias costumam dizer simultaneamente muito e pouco. Muito por causa de sua densidade icônica e pouco porque a realidade política é complexa demais para ser representada por um simples arranjo de fenômenos visuais. Aqui o cinema intervém como aquela linguagem que “processa” imagens, metonímica e metaforicamente, estabelecendo tanto conexões entre elas quanto mantendo distância entre elas, trabalhando tanto por analogia como por contiguidades⁷⁴ (ELSAESSER, 2004, p. 102).

Elsaesser dá um exemplo desse método com uma das fotografias utilizadas por Farocki no filme *Diante de seus Olhos, Vietnã*⁷⁵. A imagem, uma das mais conhecidas da guerra de Vietnã, mostra um soldado no chão com um estetoscópio, enquanto a voz *over* refere-se aos dois significados diferentes para essa imagem: o primeiro, o soldado norte-americano, igual

⁷² Entre os livros fundamentais para entender a tradição do *found footage* estão o pioneiro *Films begets films: a study of the compitation film* (1964) de Jay Leyda; o livro *Recycled Images: the art and politics of found footage films* (1993) de William Wess; e o artigo *Cartografia do found footage* (2000) de Nicole Brenez e Pip Chodorov.

⁷³ A pesquisadora e curadora Ana Pato estabelece uma diferença entre apropriação e citação. A primeira esvazia o conteúdo inicial da imagem e sobrepõe uma nova autoria às autorias originais. A segunda pressupõe a referência à fonte original. Ver PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Sesc, Associação Cultural Videobrasil, 2012, p. 42.

⁷⁴ No original: *If we need an image to properly grasp a reality, Farocki seems to be saying, then let us subject these images to a process of work. But what precisely is work with images? Photographs often simultaneously say too much because of their iconic density, and too little, because political reality is too complex to be represented as an arrangement of visual phenomena. Here the cinema intervenes as that language which ‘processes’ images, metonymically as well as metaphorically, making connections as well as maintaining separations, working by analogy as well as by contiguity.*

⁷⁵ Esse exemplo foi trazido por João Moreira Salles, na mesa um diálogo sobre o filme *Intervalo* de Harun Farocki. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f9pURkF-aUs>. Acesso em: 4 maio 2020.

ao médico, utiliza um estetoscópio para ouvir melhor e saber se os Vietcong estão se movendo em túneis subterrâneos. Nessa leitura, a voz *over* continua, “a imagem conclui que os Vietcong são uma doença que aflige o Vietnã e o soldado norte-americano é o médico que pode curar o país. A imagem também diz outra coisa, que os Vietcong são o sangue que corre nas veias do Vietnã.”⁷⁶ (ELSAESSER, 2004, p. 102). Para Elsaesser, por extensão metafórica, Farocki se transforma em um “médico” que pode ouvir as imagens e sentir seu pulso (ELSAESSER, 2004, p. 102).

O que me interessa enfatizar é que o ensaio audiovisual, ao articular imagens e comentário verbal, dá outros recursos para a leitura da imagem. Permite demarcar o ponto de vista e ter certo controle da leitura das imagens, além do tempo para parar no olhar e torná-lo consciente. A articulação de imagem e texto tem sido muito discutida na história da fotografia, sendo particularmente ressaltada no ensaio de Benjamin “Pequena história da fotografia”, que coloca a legenda como uns dos componentes essenciais das fotografias (BENJAMIN, 1985, p. 107). Na leitura de Rebentisch, esse componente essencial está relacionado particularmente ao caráter documental da fotografia, em que o comentário funciona como ancoragem da imagem. Segundo a autora, quando a pretensão é se aproximar a uma imagem documental: “a imagem precisa de outra explicação, seja através de um comentário político que conecte meu mundo com esse que me mostra as imagens, atribuindo-me um lugar implícito nelas”⁷⁷ (REBENTISCH, 2015, p. 66). É esse lugar do comentário que enfatizo nesta tese.

Imagens, mas também trechos de outros filmes são matérias-primas dos ensaios audiovisuais. Como relacionar as memórias do passado e as leituras do presente? O quanto elas trazem de suas origens? Jean-Claude Bernardet (2004) refere-se aos resíduos que as imagens podem carregar na passagem de um filme a outro. Segundo o autor, esse é um aspecto importante para filmes que utilizam material de arquivo ou material de outros filmes: o quanto a nova leitura é capaz de acrescentar um significado a mais para essa imagem sem

⁷⁶ No original: *The images concludes that the Vietcong are an illness that is afflicting Vietnam and the American soldier is the doctor who can cure this country. The image also says something else, that the Vietcong are the blood which flows through the veins of Vietnam.*

⁷⁷ No original: *la imagen necesita de otra explicación ya sea a través de un comentario político que conecte mi mundo con ese que me muestran las imágenes, asignándome un lugar implícito en ellas.*

perder a origem desta (BERNARDET, 2004, p. 77). No texto, Bernardet trata de dois filmes realizados por ele: *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1995) e *Sobre os anos 60* (1999). O primeiro, propõe uma reflexão sobre os anos 1960 no Brasil baseado em sua memória audiovisual, o segundo, discute como o cinema paulista interpretou a sua própria cidade, trabalhando inteiramente com montagem de imagens de arquivo.

Para ilustrar seu pensamento, Bernardet descreve a utilização de um plano extraído de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, nos dois filmes. O plano é um *travelling* em preto e branco que apresenta uma fileira de homens pobres. Pelo contexto original do filme, disse Bernardet, sabemos que são migrantes nordestinos na chegada a São Paulo. Em *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia*, o plano aparece numa sequência que junta *travellings* frontais de diferentes pessoas na cidade, e a significação específica de “migrantes” passa a significar “operários” e “homens”, num conjunto de imagens que procura uma “amostragem da população paulistana” (BERNARDET, 2004, p. 70). Já no filme *Sobre os anos 60*, a aparição é mais curta, para finalizar uma sequência que apresenta diversos questionamentos sobre o povo, “característicos da intelectualidade dos anos de 1960”, disse Bernardet. Assim, nessa outra leitura, perde-se a significação específica de “migrantes” ou “nordestinos” e o plano passa a significar a ideia de “povo” (BERNARDET, 2004, p. 71).

São Paulo: Sinfonia e Cacofonia reúne cenas de 104 filmes à procura de uma “poética urbana de São Paulo” (BERNARDET, 2002). Inclui filmes como *São Paulo S/A* (1965) de Sergio Person, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla e *São Paulo, sinfonia da Metrópole* (1929) de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. O filme transita entre paisagens urbanas de pontes e viadutos, de trânsito engarrafado, personagens que correm, detalhes de pés e rostos anônimos na multidão. Pequenas cenas insinuam-se sem chegar a contar uma história. Para Andrea Barbosa (2014), Bernardet utiliza uma “memória canibalizada” para criar uma cidade possível, fruto de uma articulação entre memória, imagem, imaginação e experiência. O canibalismo, para Barbosa, é pensado como o processo de apropriação e (res)significação das referências coletivas e individuais para criar algo novo (BARBOSA, 2014, p. 61).

Como seu antecessor, o ensaio literário, o ensaio audiovisual é construído por diversas referências que sustentam o argumento do filme. O filme é o momento para questionar os

sentidos da imagem e, junto com isso, as narrativas históricas e sociais que elas trazem. Assim, a ressignificação de imagens torna possível reproduzir as dimensões históricas dos lugares e fazer conexões entre passado e presente, entre eventos, lugares e pessoas. Para a historiadora da arte Ana Maria Guasch: “A estratégia do arquivo também assume a necessidade de recuperar a memória entendida como um terceiro estado entre a história e o presente”⁷⁸ (GUASCH, 2011, p. 180).

O conceito de memória no ensaio audiovisual aparece, de um lado, como uma forma de estruturar a narrativa semelhante ao modo como a própria memória se articula: fragmentária, desornada, e não cronológica (VILLARMEA, 2015, p. 130); de outro lado, espacializada em lugares de memória, em que “os sinais visíveis do devir histórico são combinados com a percepção subjetiva da passagem do tempo”⁷⁹ (VILLARMEA, 2015, p. 22). Assim, os filmes retratam visualmente as transformações do espaço urbano comparando sua aparência atual com a do passado e comentam o que essas imagens têm a dizer no presente.

Por exemplo, o filme *The Empty Center* (1998), de Hito Steyerl, centra-se nas transformações acontecidas na Postdamer Platz, praça no centro da cidade de Berlim, na Alemanha, durante os últimos oito anos desde a queda do muro de Berlim e a reunificação alemã. Apresenta uma série de fronteiras que têm existido nesse lugar nos últimos duzentos anos (por exemplo, o filme comenta o muro aduaneiro que atravessou a área entre 1743 e 1869, derrubado posteriormente por impedir a industrialização). O título do filme refere-se ao centro antigo da República de Wiemar destruído durante a Segunda Guerra Mundial e deixado como um terreno baldio, conhecido como a “faixa da morte”, entre as duas metades da cidade dividida. A ideia principal do filme é mostrar que enquanto algumas fronteiras se rompem, outras menos visíveis, ligadas ao racismo e a questões de lucro, são erguidas.

Embora o registro, realizado entre 1990 e 1998, centre-se nas transformações da praça e nas ocupações de pessoas em pequenos acampamentos que questionam a chegada de novos empreendimentos de empresas transnacionais como a Mercedes Benz e a Sony, o filme incorpora diversos momentos da história da Alemanha como o Terceiro Reich e a Guerra

⁷⁸ No original: *La estrategia del archivo se apropia, además, de la necesidad de recuperar la memoria entendida como un tercer estado entre la historia y el presente.*

⁷⁹ No original: *The visible signs of historical becoming are combined with the subjective perception of the passage of time.*

Fria⁸⁰. Por exemplo, comenta as controvérsias dos planos de reconstrução da antiga chancelaria do Reich, que na década de 1930 foi sede do governo nazista ou mostra o cruzamento de carros Trabant em direção ao lado oeste de Berlim. Como aponta Gerhardt (2007), a disjunção entre imagem e som ajuda o diálogo de tempos diferentes. Assim, enquanto olhamos as imagens do cruzamento dos Trabant somos informados sobre o muro aduaneiro de 1743.

As imagens de arquivo tiradas de longas-metragens de Weimar e filmagens documentais pré e pós muro de Berlim são contrapostas com as imagens realizadas pela diretora, seja em fades lentos entre as imagens ou em superposições. Por exemplo, no começo do filme, imagens de pessoas aparecem derrubando a marteladas o muro e, seguida, aparece uma grade que se instala onde antes estava o muro. Ou quando os acampamentos de ocupações na praça desaparecem e em seu lugar está um estacionamento.

O tempo todo, pela montagem não linear, Steyerl leva-nos do passado para o presente, centrando-se na história colonial da Alemanha, como a do soldado afro-alemão Bayume Mohammed Hussein, a garçonete da Hause Vaterlnad, um palácio de entretenimento com vários restaurantes, teatros e cafés, construído na Potsdamer Platz em 1911. Pelo filme, sabemos que Mohammed Hussein lutou na Primeira Guerra Mundial como membro das forças coloniais na África Oriental Alemã e perdeu sua cidadania em 1933, sendo deportado a um campo de concentração em 1943. A montagem articula sua história junto com a Conferência de Berlim (1884-1885) que organizou a ocupação na África pelas potências europeias, com entrevistas a dois jovens estudantes migrantes chineses e com os protestos realizados contra os trabalhadores imigrantes contratados para a restauração do Reichstag, chamando a atenção para o passado e o presente racista da Alemanha.

No filme de Steyerl, o resgate de material de arquivo permite visibilizar as bordas visíveis e invisíveis presentes na Potsdamer Platz e abrir um diálogo com o presente. Contra o apagamento da história, que pretende construir na Potsdamer Platz a nova face urbana do mundo capitalista (WISNIK, 2018, p. 137), Steyerl olha a ruína e o vazio, lembrando-nos dos contínuos processos de exclusão ali acontecidos. Essa operação de abrir as imagens e olhar

⁸⁰ Para uma análise em detalhe do filme, ver Christina Gerhardt (2007) "Transnational Germany: Hito Steyerl's Film *Die leere Mitte* and *Two Hundred Years of Border Crossings*".

sua história a contrapelo, junto com a forma em que o filme assume o ponto de vista dos excluídos, especialmente os imigrantes e as minorias, lembra o pensamento de Walter Benjamin. Em suas teses “Sobre o conceito da história”, o autor escreve que a história não é objeto de uma construção cujo lugar é o “tempo vazio, homogêneo e linear”, mas “um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1985, p. 229)⁸¹.

Como representar um tempo saturado de agoras? Para Steyerl (2003), a resposta é por meio de uma junção de camadas de história local presentes tanto nas imagens quanto nos comentários, articuladas numa edição não linear. Segundo a autora, isto é algo que facilita a edição em vídeo, já que o filme (filmado em Hi Video e 16mm.) acompanha também as mudanças no audiovisual do modo analógico para o digital. *The Empty Center* articula uma história possível desse espaço urbano, relacionando fatos que têm a importância histórica com outros do cotidiano, da experiência.

Imagem 16: Compilação de *frames* do filme *The empty center*



Fonte: *The empty center* (Hito Steyerl, 1998)

⁸¹ Vale mencionar que o pensamento de Benjamin e o modo ensaístico tem sido estudado por vários autores como uma forma de entender o mecanismo que opera na articulação de imagens e sons. Ver: SOURDIS (2017, p. 30); KOIDE (2011, p. 109); ALTER (2018); RASCAROLLI (2017); RUSSELL (1999, p. 240); LEONEL (2015).

2.6 Considerações finais

Uma reflexão a respeito do documental e suas formas de aproximação à realidade viu-se refletida no campo da arte na forma de ensaio audiovisual. De fato, os artistas que começaram a se interessar pela forma de ensaio estavam olhando para a experimentação da linguagem do cinema moderno e sua estética como uma instância de reflexão e crítica. Estavam interessados tanto na imagem como na escrita e no vídeo, explorando o lado discursivo das imagens. Nesse sentido, o ensaio audiovisual aparece como um método para as práticas documentais na arte. Graças à sua natureza especulativa e ao valor dado à forma estética de apresentação do conteúdo, o ensaio audiovisual permitiu aos artistas iluminar questões complexas relacionadas a temas políticos, sociais e históricos.

O ensaio audiovisual aparece como forma de referir, indagar, apresentar processos históricos, sociais e econômicos diante de uma realidade complexa, em constante crise. Suas características fragmentárias, não lineares e heterogêneas, permitem propor uma reflexão do mundo por meio da criação de novos espaços e relações entre imagens, sequências e temporalidades. Essa criação de novos espaços está relacionada à ideia de interstício proposta por Christa Blumlinger (2007, p. 53). Para a autora, o interstício entre duas imagens cria no espectador um polo de reflexão que “permite uma leitura oscilante que se move entre imagem e linguagem, o presente e o passado, entre a dimensão espacial da fotografia e a temporal do comentário sobre o passado”⁸² (BLUMLINGER, 2007, p. 62). É interessante essa ideia de tensão que propõe a autora entre o espaço representado, que vemos, e o temporal, que ouvimos, como se o objetivo do ensaio fosse criar um “espaço” (entre um ou mais lugares) para propor uma reflexão (BIEMANN, 2017; CATALÀ, 2014).

Por exemplo, Ursula Bienman, a partir do território da fronteira de Estados Unidos e México; Hito Steyerl, na praça Postdamer Platz, ou, como veremos no próximo capítulo, Chris Marker e suas viagens em vários países do mundo; Tiziana Panizza, nas quatro cidades mais afetadas pelo último terremoto no Chile e Allan Sekula e Noel Burch, nos portos marítimos de Los Angeles, Honk Kong, Bilbao e Rotterdam. O importante nesses trabalhos não é apenas o

⁸² No original: *posibilita una lectura oscilante que se mueve entre la imagen y el lenguaje, el presente y el pasado, entre una dimensión espacial de la fotografía y una temporal del comentario referido a lo pasado.*

registro desses lugares, mas o registro como ponto de partida para pensar esses lugares: as dinâmicas econômicas, sociais e culturais que ali ocorrem e os paradoxos implicados.

Nesse sentido, o ensaio audiovisual propõe um estudo de relações complexas por meio da experimentação com a materialidade do filme e da montagem, produzindo uma experiência estética que leva à reflexão. Tem uma vocação autorreflexiva, que não deixa de interrogar o ato de criação de imagens e de produção de sentido (BIEMANN, 2017). O espectador acompanha na montagem esse processo de pensamento, exigindo dele um papel ativo na construção do significado. Esse tipo de abordagem relaciona-se com o que Ismail Xavier (2008) chama de *opacidade* no discurso cinematográfico, que relativiza a transparência da representação (a visão de janela para o mundo) e chama a atenção para a materialidade do filme, para sua construção, além da história que está sendo contada. No discurso opaco, o agenciamento entre imagem e som não se refere diretamente ao conteúdo, demandando do espectador um trabalho reflexivo.

Como defende o filósofo Sergio Rojas (2009), a arte gera sentido a partir da emergência dos recursos de representação e significação, o que na comunicação tem sido denominado de ruído. Rojas sugere a arte como lugar para se ter a experiência da não compreensão, o que não significa não compreender a arte, mas expor a não compreensão do mundo, por processos de longa duração como, por exemplo, a globalização do capital, a informatização em redes da sociedade e o chamado "fim das ideologias", que escapam à escala individual de percepção. Nesse sentido, o ensaio audiovisual aparece como um método para questionar esses processos de realidade e como forma de acesso a outra escala dos acontecimentos em que o passado e o presente confluem.

Cap. 3: Análise fílmica de filmes referentes

Como o ensaio audiovisual trabalha com processos históricos, sociais e econômicos? Como relaciona a história do lugar e a experiência vivida? Qual é o papel do material de arquivo? Como vimos no capítulo 2, mais que documentar um tema em particular, o ensaio inventa uma forma de organizar um tema. Trata-se de uma organização que passa pela articulação de imagens de diferentes fontes: documentais, de outros filmes, pessoais, e uma voz, na maioria das vezes em *over*, que orienta o relato. Essa atividade ensaística dá impulso à reflexão do espectador.

Neste capítulo, o objetivo é analisar os filmes que são referência para esta pesquisa. Por um lado, três filmes que foram fundamentais para entender uma dimensão ensaística no cinema, seja desde uma renovação da forma do documentário em *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker e *Tierra en Movimiento* (2014) de Tiziana Panizza, ou seja, desde uma aproximação das artes visuais em *The Forgotten Space* (2010) de Allan Sekula e Noel Burch. Por outro lado, comentarei ainda seis filmes que ajudaram a construir minha visão dos rios Tietê e Mapocho: *Retificação do Tietê* (1940) de Benedito Junqueira Duarte; *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias; *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino, no Brasil; e *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez; *Hechos consumados* (1986) de Luis Vera; *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, no Chile.

Para analisar o primeiro grupo de três filmes, darei atenção às características do ensaio audiovisual definidas anteriormente no capítulo 2. A ideia não é ilustrar essas características, mas olhar de que forma estão presentes nesses filmes; como o comentário da voz *over* e os diferentes materiais de registro e arquivo são articulados na montagem criando pontos de ancoragem diretos ou indiretos. Minha análise busca ressaltar uma tensão entre o registro audiovisual e os novos sentidos da imagem com a voz *over*.

Já na análise dos seis filmes sobre o Tietê e o Mapocho, o objetivo é conhecer como esses rios têm sido observados, representados e pensados pelo cinema, bem como utilizar parte desse material para desenvolver os argumentos do curta-metragem autoral *Rio desborde* (2019). Decidi trabalhar principalmente com documentários, no entanto, não podia

deixar de me referir aos filmes *A Margem* (1967) e *Hechos consumados* (1986), que destacam uma visão marginal dos rios em relação a essas grandes cidades, visão que retomarei em *Rio desborde*.

O capítulo está dividido em quatro partes. A primeira, analisa o filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Chris Marker. O filme é uma meditação sobre a natureza e as possibilidades da fotografia por meio do diálogo entre um fotógrafo amador e dois de seus amigos, que discutem fotografias registradas em diversos países. No começo, um letreiro comenta que são fotografias registradas entre 1956 e 1966, em países visitados por Marker e que foram objeto de seus filmes anteriores, como China, Israel, Cuba, Coreia do Norte, França, Japão, União Soviética (particularmente Moscou), Grécia e Escandinávia. No filme, olhamos fotografias de rostos, objetos, animais e estruturas arquitetônicas, que nos mostram eventos do passado, enquanto as vozes dialogam sobre a fotografia, a civilização, o progresso e os ideais revolucionários, entre outros. As fotografias apresentam-se como imagens de um arquivo pessoal na espera de ser “lido” e articulado em uma narrativa que as transforme em documentos ou objetos para a imaginação.

A segunda parte do capítulo analisa o filme *Tierra en Movimiento*⁸³ (2014) de Tiziana Panizza em colaboração com o poeta chileno Germán Carrasco. O filme trata dos lugares afetados pelo terremoto de 8,8 graus *Ritcher* que atingiu o Chile em 27 de fevereiro de 2010. Misturando poesia e fotografia, tenta fugir das imagens da mídia, as quais por meio da repetição do horror e da violência tendem a anestesiarem o olhar e a provocar o consumo da imagem do desastre (PANIZZA, 2014, p. 302). Concentra-se assim em pequenos gestos de resistência dos habitantes próximos ao perímetro do epicentro, nas cidades de Concepción, Talcahuano, Hualpén e Ninhue, à procura do que a autora denomina o “humano sísmico” (PANIZZA, 2014, p. 302).

A terceira parte analisa o filme *The Forgotten Space* (2010) de Allan Sekula e Noel Burch, que documenta as cidades portuárias de Los Angeles, Hong Kong, Rotterdam e Bilbao, junto com o interior industrial do sul da China. Propõe uma reflexão acerca das circunstâncias socioeconômicas e condicionantes geopolíticas do trabalho portuário, assim como um olhar

⁸³ *Tierra en movimiento* é o primeiro filme de uma trilogia que a autora chamou de bitácara visual, junto com *Tierra Sola* (2017) e *Tierra Incógnita* (em progresso).

do mar sob o domínio do capitalismo global. O filme, narrado em voz *over* pelo próprio Sekula e dividido em quatro capítulos com prólogo e epílogo, é uma adaptação cinematográfica do ensaio fotográfico *Fish Story* (1987-1995) de Allan Sekula, sobre marinha mercante, portos e trabalhadores.

Um ponto em comum desses três filmes é o uso da fotografia como disparadores de memória e como referência de acontecimentos históricos, apresentada em imagens de tela cheia. Outra característica em comum é o uso da voz *over*, que funciona ora como interrogadora das imagens, como citações das referências visuais ou como uma reverberação poética. Os textos têm por si só uma qualidade literária e uma publicação independente do filme. No caso de *Si j'avais quatre dromadaires*, no segundo volume do livro *Commentaires* (1967) de Chris Marker; *The Forgotten Space* no livro *Fish story* (1995) de Alan Sekula, particularmente o capítulo "Dismal Science"; e *Tierra en movimiento* no livro de poesia de Germán Carrasco *Mantra de remos* (2016).

Além de ressaltar essas características em comum por meio da análise de sequências fílmicas, irei comentar parte do método de trabalho de cada cineasta, que implica um trabalho de arquivo para coletar imagens, postais, filmes e imprensa; e novos registros, experimentando com as formas de representar a realidade. São métodos que dialogaram com a produção do curta-metragem *Rio desborde*.

Por último, a quarta e última parte deste capítulo dedica-se a analisar os seis filmes que abordam os rios Mapocho e o Tietê. Minha análise está estruturada a partir da pergunta: qual é a imagem que o rio mostra da cidade? E considera as desigualdades e o caráter elitista do processo de modernização urbana de São Paulo e Santiago, identificáveis desde a visão desses rios. Embora produzidos em diferentes contextos históricos e com pretensões distintas, interessa-me destacar os elementos visuais e narrativos que se repetem nos documentários, permitindo agrupá-los em duas categorias: as ideias de natureza e progresso e a cidade oculta. A primeira, está centrada na presença dos contrastes entre a beleza natural do rio em suas nascentes e as agonizantes passagens pela área urbana, assim como nas promessas que carregam os projetos de modernização urbana. A segunda, numa cidade oculta que acolhe os marginalizados das cidades.

3.1 *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) - Chris Marker

De longe, no horizonte, olhamos a imagem de um cavalo ao lado do que parece ser um acúmulo de terra. A fotografia dá-nos a sensação de quietude, nada mais interrompe entre o céu sem nuvens e uma duna onde repousa o cavalo. Por meio de uma suave fusão, avançamos na próxima imagem: um homem em uma balsa no meio de um rio em um dia de nevoeiro, por contraste, ele aparece em primeiro plano, enquanto o fundo é completamente branco, além da silhueta pálida de uma montanha por trás e umas ondas que a água deixa entrever. Terceira imagem: parece que olhamos a mesma balsa desde um ângulo posterior, desse lado, é possível olhar também tenuemente a figura de uma ponte. O narrador nos diz: "Este sentimento de reunir o mundo, reconciliando-o, achatando todos os fusos horários. Deve ser uma nostalgia do Éden. O tempo é o mesmo em todas as partes" (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966).

Chris Marker propõe-nos, por meio da fotografia, uma experiência do mundo, mas, que tipo de experiência é essa? Uma experiência da simultaneidade de lugares e tempos. Como a fotografia contribui à experiência da simultaneidade? Em vários momentos do filme vemos uma situação similar acontecendo em distintos lugares do mundo: às seis horas em ponto no canal Sain-Martin, às seis horas em ponto no canal Gota, na Suécia, às seis horas em ponto na Cidade Proibida, em Pequim. O sol sai em Bruxelas, Praga, Teerã e Berlim. Olhamos diversos tipos de rostos, mas com gestos parecidos, diversos tipos de cachorros com um enquadramento similar, diversos tipos de arquitetura desde um mesmo plano. A fotografia mostra um paralelismo das formas e é pela voz *over* que somos informados das diferenças de seu contexto particular (ALTER, 2006, p. 99). Nesse sentido, ao olhar as fotografias em "tempo contínuo" do filme, o momento da imagem fixa é potencializado pelo movimento que segue a narração, contribuindo a uma sensação de *continuum* que acompanha não só acontecimentos pontuais, mas também processos políticos, sociais e culturais.

Na segunda sequência a seguir: fotografias de manequins, mulheres com gestos expressivos nas mãos, em seguida, muda-se para um desfile com mulheres reais e um público que assiste ao desfile. Os rostos dos espectadores misturam-se com fragmentos dos corpos que desfilam. Ouvimos: "Temos aprendido outros países, temos aprendido outras línguas, e

apesar de tudo isso em nossos corações há uma pátria imaginária pela qual somos difíceis de agradar..." (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966). No filme, convivem diversos tipos de registros. Algumas imagens são históricas, como a celebração do triunfo da independência da Argélia em um subúrbio de Paris e imagens da Revolução Cultural na China, e outras são momentos cotidianos, como um desfile de moda, imagens de crianças, mendigos dormindo na rua, transeuntes anônimos.

A memória do fotógrafo, que inclui também os comentários de seus dois amigos, oscila entre a memória de uma situação particular, por exemplo, a experiência de fotografar pessoas em diferentes países; lembranças de gostos e sensações, o olhar dos russos; pensamentos soltos que nos falam de diversos anseios e declarações que nos desafiam diretamente: "e no dia seguinte, O Castelo ainda estava lá. E os pobres ainda estavam lá, um dia após o outro. E dia após dia, continuamos a traí-los" (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966). "O Castelo", primeira parte do filme, é uma analogia de nossa sociedade, dividida entre aqueles que têm o poder e aqueles que não o têm, entre ricos e pobres.

Como se articulam as imagens de uma lembrança? A reescritura da imagem por meio da lembrança no cinema de Chris Marker tem sido abordada por vários autores (DUBOIS, 2012; KOIDE, 2011; LINS, 2007; BLUMINGER, 2007). É uma questão inquietante, pois mostra o papel ambivalente da imagem que ganha diferentes sentidos dependendo do contexto na qual é apresentada. Em *Si j'avais quatre dromadaires*, a fotografia oscila entre ser um índice do real, mas também um olhar possível a partir de uma experiência vivida. Em alguns momentos ela diz: "isso foi" (BARTHES, 1984, p. 115). Isso ocorreu a partir da memória de um sujeito que lembra. O olhar é de alguém que quer organizar a experiência temporal por meio do relato e de um diálogo constante com as memórias contidas nas fotografias, as quais nos falam da experiência de olhar e ser olhado pelos outros, a experiência da utopia no mundo real; a experiência do divino quando já ninguém acredita em Deus; a experiência da morte em um mundo que não acredita na vida eterna, entre outros. O filme joga com essa ambivalência da fotografia. É autoconsciente dos recursos de representação com os quais trabalha: a verossimilhança que carrega a imagem fotográfica, mas sabe que seu significado não é nunca estável e que depende tanto do contexto como do momento em que está sendo interpretada.

No texto “Sobre a invenção do Significado da Fotografia”, Allan Sekula refere-se à fotografia como uma declaração incompleta que depende de uma matriz externa de condições e pressuposições para sua legibilidade. Sekula chama a atenção para a construção discursiva do significado, assumindo que toda mensagem fotográfica tem uma função retórica, portanto, o discurso seria o contexto de uma declaração que limita ou apoia o significado (SEKULA, 2013, p. 338). Nesse texto, Sekula tenta afastar-se de uma consideração da fotografia como uma linguagem universal, em que suas propriedades semânticas derivam de condições formais inerentes à imagem mesma, sem a necessidade de uma compreensão histórica da “emergência” do signo fotográfico (SEKULA, 2013, p. 390).

No filme, a voz *over* assume esse discurso por meio do qual lemos e interpretamos as fotografias: ora nos guiando nos contextos específicos de cada país e situações nas quais as imagens foram registradas, ora nos propondo apenas perguntas e reflexões, desde a natureza da imagem fotográfica até o mundo em que habitamos.

O discurso da imagem é a aporia, a contradição, o absurdo exposto no mundo, não a mera informação (ROJAS, 2015). Nesse sentido, o caráter em princípio documental das imagens (“instantâneas”, registros de viagens de um fotógrafo amador) é tensionado pela voz *over*, fazendo emergir seu caráter estético, já que a forma não se refere de maneira transparente ao conteúdo. Ou melhor, o texto leva nossa atenção para os processos, tanto fotográficos como históricos, sociais e culturais, fazendo que o conteúdo da imagem não dependa exclusivamente da situação registrada.

Depois na terceira sequência: fotografias de cartazes de rua intervindos, recortados e pichados, imagens reapropriadas pelo transeunte comum. Escrituras nas paredes, sinais anônimos de amor e ódio. A sequência de imagens começa com um ruído de macacos gritando que vai se fazendo cada vez mais forte. Logo depois, seguem as vozes *over* que comentam os escritos nas paredes. Há uma sequência muito bela que vai desde a pichação de um muro que disse “Eu amo alguém” até a transformação desse muro em grama, onde logo que a câmara faz um movimento de panorâmica vertical, olhamos uma mulher sentada na grama junto a um cachorro. A voz comenta: “Estamos um pouco longe do jardim neste ponto, o importante não é o quanto longe está, mas que existe [...]”. Se expressa com gestos muito simples, com os gestos mais simples” (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966). Os gestos de rasgar partes do

cartaz, criar camadas de informação e escrever nas paredes dão voz ao concreto. São sinais de que entre nós há intimidades e relações invisíveis: “a vida é feia”, como disse uma das pichações, mas ainda há gestos, vestígios, paredes que falam, sinais de vida. Esse é o espaço utópico que apresenta a segunda parte do filme “O Jardim”: se existe um constante conflito entre as distintas representações da realidade, existe também um espaço comum, como um muro da cidade e a possibilidade de fazer sempre uma “rasgadura” na cultura dominante.

Imagem 17: Compilação de *frames* do filme *Si j'avais quatre dromadaires*



Fonte: *Si j'avais quatre dromadaires* (Chris Marker, 1966)

3.1.1. Memória espacializada

O filme *Si j'avais quatre dromadaires* foi lançado na França somente depois de 1974. Como Catherine Lupton aponta, a obra assinada por Marker que teve estreia em 1967 foi *Loin de Viêt-nam*, um filme de protesto coletivo contra a Guerra do Vietnã que ele organizou e editou (LUPTON, 2005, p. 108). Durante os anos 60 e 70, Marker desenvolveu um cinema militante trabalhando em projetos de filmes populares (AGUILAR, 2011) e só retomou a autoria no filme *Le fond de l'air est rouge* (1977).

Marker começou seu trabalho como ensaísta literário, poeta e crítico de cinema na década de 1940. Participou das organizações ligadas à educação popular, *Travail et Culture* e *Peuple et Culture*, esta última produzindo seu primeiro filme *Olympia 52* (1952), acerca dos Jogos Olímpicos de Helsinque, no qual a União Soviética participou pela primeira vez. Na época, conheceu o crítico de cinema André Bazin, quem escreveu sobre a dimensão ensaísta de seu cinema, como vimos no capítulo 2, que se baseia em um novo tipo de montagem focado na relação entre imagem e palavra. Também conheceu o cineasta Alain Resnais com quem fez o filme *Les statues meurent aussi* (1953).

Sua filmografia é marcada por viagens contínuas pelo mundo, sendo *Si j'avais quatre dromadaires* uma espécie de síntese desse registro como um cronista explorador por diversos países. É particularmente conhecido por seu curta de ficção *La Jetée* (1962) e pelo filme *Sans Soleil* (1983), que o tornou uma referência fundamental para as artes visuais, ainda mais após suas experiências com novas tecnologias e passagens de imagem⁸⁴ como o CD-Rom *Immemory* (1997), as instalações multimídia *Zapping Zone* (1991) e *Silent Movie* (1995), entre outros, e projetos de realidade virtual no *Second Life*. Uma característica de seu trabalho é uma imagem em trânsito e a contaminação recíproca de palavra e imagem, de técnicas e formas (ORTEGA, 2013, p. 127). Algo que ele mesmo propiciou ao chamar seu ensaio fotográfico *Coréennes* (1959) como curta-metragem e seu curta-metragem *La Jetée* como fotonovela.

⁸⁴ *Passages de l'image* foi uma exposição realizada em 1990 no Centro Pompidou com curadoria de Christine van Assche, Raymond Bellour e Catherine David que marca uma virada importante tanto na exposição de imagens em movimento em uma galeria quanto na relação entre arte e cinema. Chris Marker participou com a instalação *Zapping Zone*.

Guy Gauthier o chama de "Escritor multimídia". Descreve seu método como um gesto de recolher objetos e imagens para colocá-las em seus filmes e em seus livros, definindo uma atitude fundadora das artes contemporâneas (GAUTHIER, 2001, p. 37). Uma imagem de um colecionador itinerante tão cara a Marker e seus filmes por meio de sua capacidade de associar e relacionar imagens que, em princípio, não têm relação entre elas, por meio da voz *over* e a montagem. Esta estratégia lembra a técnica da colagem como uma forma de acrescentar camadas de significado: vários fragmentos de tempo e espaço, vivendo juntos na mesma imagem. Nesse sentido, Raymond Bellour (2000, p. 76) enfatiza que Marker não narra em seus filmes, mas percorre, acumula e reúne signos. Segundo o autor, a fórmula de Marker implica "colocar o espectador em guarda com respeito ao que ele vê, através do que ele ouve" (BELLOUR, 2000, p. 56), questionando-o continuamente por meio da voz *over* sendo a conversação e a correspondência suas formas favoritas.

Por último, vale a pena destacar sua intensa preocupação com a articulação entre memória e experiência vivida, a qual ele mesmo descreve na apresentação do *CD Room Inmemory*:

Minha hipótese de trabalho era a de que toda a memória, já longa, é mais estruturada do que parece. Que as fotos tiradas aparentemente por acaso, os cartões postais escolhidos de acordo com o humor do dia, de uma certa quantidade começam a traçar um itinerário, para mapear o país imaginário que está dentro de nós. Ao percorrê-lo sistematicamente tive a certeza de descobrir que a aparente desordem do meu imaginário estava escondendo um plano, um mapa, como nas histórias de piratas. E o objetivo deste registro seria apresentar a 'visita guiada' de uma memória, ao mesmo tempo em que propõe ao visitante sua própria navegação aleatória⁸⁵ (MARKER *apud* ORTEGA, 2013, p. 103)

Esta "visita guiada" de uma memória também está presente em seus filmes e nos proporciona novas leituras cada vez que assistimos a eles. Mesmo com o tempo dado para cada imagem e comentário sobre ela, há possibilidade de uma navegação aleatória e uma maneira de ler o presente como uma conjugação de passados.

⁸⁵ No original: *Mi hipótesis de trabajo era que toda memoria, ya larga, está más estructurada de lo que parece. Que las fotos tomadas aparentemente por azar, las cartas postales elegidas según el humor del día, a partir de una determinada cantidad comienzan a trazar un itinerario, a cartografiar el país imaginario que se extiende en nuestro interior. Al recorrerlo sistemáticamente estaba seguro de descubrir que el aparente desorden de mi imaginario escondía un plan, un mapa, como en las historias de piratas. Y el objeto de este disco sería presentar la 'visita guiada' de una memoria, al mismo tiempo que proponer al visitante su propia navegación aleatoria.*

3.2 *Tierra en Movimiento* (2014) - Tiziana Panizza

Primeira imagem: detalhe de um prédio partido em dois. Logo, a mesma imagem em plano geral e o cartaz que anuncia a demolição. Detalhes de roupas rasgadas, almofadas, tapetes, restos de um álbum de fotos e objetos pessoais presos nos escombros convivem com máquinas escavadeiras puxando os restos do prédio. O filme começa com esse prólogo de imagens filmadas em formato digital e cartazes que comentam a demolição do edifício Alto Río, prédio que quebrou em dois e caiu na cidade de Concepción, no sul do Chile, depois do terremoto e tsunami que afetou o país em fevereiro de 2010.

Después del terremoto la imagen del edificio Alto Río se transformó en un emblema. Las 10 personas que murieron aquí pagaban sus deudas para vivir el estilo de vida moderno y feliz que anunciaba la publicidad. Pero se convirtió en el símbolo macabro del negocio irresponsable. La construcción rápida en un país sísmico cobra caro. Trámites judiciales atrasaron una demolición esperada por cada uno de los habitantes de la ciudad. Pero, ¿por qué no dejarlo así, como parte de nuestra memoria sísmica? Los restos del edificio Alto Río como un gran museo abierto, un testimonio. El olvido es una muleta para seguir viviendo en esta geografía inestable, porque cada 15 años este territorio es bombardeado (*Tierra en movimiento*, 2014).

De entrada, o filme dá-nos a ideia que estará presente em toda a narrativa: no Chile, o rendimento econômico supera a segurança humana. Algo que Valeria de los Ríos, seguindo Verónica Gago, chama de razão neoliberal (DE LOS RÍOS, 2017, p. 48) em que a produtividade e a concorrência prevalecem; algo que o documentário enfrenta ao se concentrar em tarefas menos produtivas, como as realizadas manualmente nas cidades próximas ao epicentro. Também introduz o tema da memória e do esquecimento: que imagens deveríamos lembrar e quais deixar no esquecimento? Como viver em uma terra instável que é constantemente sacudida? São as perguntas iniciais da cineasta.

Após o prólogo e o título, o filme começa novamente com as mesmas imagens, mas dessa vez com menos definição, mais difusas e com mais textura, filmadas com Super 8. O barulho das máquinas e a demolição também são abandonados; o que ouvimos são apenas sons e uma voz, da própria cineasta, que reflete sobre o que aconteceu junto com fragmentos de poemas de Germán Carrasco. “Presentar el dolor alivia, ese es el motivo por el cual te hablo

de goteras y cartuchos de tinta pirata [...]. Me interesan mas esas manchas que la espectacularidad del derrumbe filmado con parsimonia" (*Tierra en movimiento*, 2014). Se, por um lado, as cidades do epicentro do terremoto são sinaladas com cartelas, as sequências de cada lugar tentam criar uma atmosfera mais do que um registro: a sensação de incerteza e de comunidade que um terremoto deixa.

"O que filma o documentarista em um terremoto? A destruição e a dor desde outra perspectiva... É isso possível? Que memória está embutida na épica do colapso e da desolação?"⁸⁶ (PANIZZA, 2014), pergunta-se a cineasta num texto escrito sobre o filme. No mesmo texto, esclarece que a sua visão procura se distanciar do registro da mídia centrada na "morbidez da dor e do choque" (PANIZZA, 2014) e, em vez disso, dedica-se a filmar "o que fica de pé, pois é isso que vai desaparecer da próxima vez" (PANIZZA, 2014). Para Panizza, o formato Super 8, criado para fazer um registro doméstico, permite resgatar aquela qualidade do íntimo, que ela tenta recuperar nas filmagens. Ao mesmo tempo, permite pensar desde o início sobre a construção do som, que é muito importante em seus filmes.

A busca de uma plasticidade da imagem orientou o trabalho de Panizza, bem como a relação de texto (escrito ou falado) e imagem (*apud* DONOSO, 2017 p. 244). Seu trabalho abrange desde vídeo poemas, cartas visuais e documentários experimentais. Essa qualidade plástica de suas obras, particularmente sua primeira trilogia de Cartas visuais⁸⁷, mais sensorial do que narrativa, foi rejeitada nos festivais de documentários e, em vez disso, bem recebida nos festivais de videoarte. Ao contrário dos artistas que mencionei anteriormente, Panizza vem do mundo do jornalismo, portanto, seu objetivo foi dialogar com os modos de contar histórias, desde reportagens de televisão e documentários informativos até formas mais poéticas.

Em *Tierra en movimiento*, a relação palavra imagem está presente de forma escrita e falada. Às vezes dirige-se diretamente ao espectador "Por eso te quiero hablar no de saqueos, ni militares en las calles, o las imágenes en la televisión, te quiero hablar de ese extraño

⁸⁶ No original: *¿Qué filma el documentalista en un terremoto? ¿La destrucción y el dolor desde otra perspectiva...es eso posible? ¿Qué memoria está incrustada en la épica del derrumbe y la desolación?*

⁸⁷ Série de três curtas-metragens: *Dear Nonna: a film letter* (2005), *Remitente: uma carta visual* (2008) e *Al final: la última carta* (2013) em que a autora indaga em sua história familiar, marcada pela imigração e as transformações do espaço urbano.

sentimiento de complicidad entre quienes han sobrevivido” (*Tierra en movimiento*, 2014) e outras perambula por fragmentos de poemas de Germán Carrasco, anedotas bíblicas, textos de um informe de geologia ou de jornais. “Leo la columna financiera del diario, después de un terremoto siempre aumenta la demanda de ataúdes, de cemento y sobretodo de vidrio” (ibidem), diz a narradora enquanto olhamos imagens de uma fábrica de vidro, planos detalhes de mãos que manipulam o material.

Panizza filmou sem ler os textos do poeta Germán Carrasco, relação que mais tarde seria articulada na montagem (DE LOS RÍOS, 2017). Por exemplo, na sequência da cidade de Concepción onde a narradora lê parte do poema *Naturaleza muerta*: “le suplicaba a mi hermana que no cortara la parte oxidada de las flores que le había regalado. Cambiales el agua si quieres, pero no elimines esas hojas” (*Tierra en movimiento*, 2014), enquanto olhamos imagens de uma floricultura e alguém que parece o vendedor de coroas de flores selecionando as flores novas das já murchas que vão para o lixo. “Permíteme un segundo, hoy te voy a leer un libro de Tanizaki a cerca de pátinas y vestigios del tiempo sobre las cosas” (*Tierra en movimiento*, 2014).

Outras vozes se escutam brevemente no filme. São de pessoas procurando familiares desaparecidos após o terremoto. “Mi nombre es Robinson Mancilla estoy tratando de ubicar a Delia Mancilla Mancilla su hija Carolina y su hijo Adán, ellos viven en Concepción” (*Tierra en movimiento*, 2014). Enquanto a câmera filma um *traveling* mostrando parte da área afetada pelo terremoto, grafites expressando o mal-estar cidadão “el terremoto y tsunami fue un favor pal gobierno” e cartazes oportunistas “dinero al instante”. Há um letreiro que é repetido duas vezes “hay un deseo inconsciente de que la naturaleza nos invada en una lenta y larga toma”. Aqui as palavras não ilustram nada, mas produzem um corte dramático, assim como as contínuas transições para o preto entre imagem e imagem.

Como em outros trabalhos da diretora, o método é coletar o máximo de material possível: fotografias, trechos de filmes, cartões postais, sons, filmagens em super 8 e hd, e depois organizá-los na montagem. O foco é trazer ao presente parte da história dos terremotos no Chile para mostrar que é uma realidade cíclica que acontece no país e resgatar por meio do registro os objetos sobreviventes. Entre essas imagens de terremotos passados estão os cartões-postais do terremoto de Valparaíso, em agosto de 1906. Os cartões estão

escritos em espanhol e inglês e mostram casas desmoronando, avenidas inteiras destruídas, igrejas sem fachadas, acampamentos improvisados e vistas gerais da cidade e do porto após o colapso. Há também um trecho do filme *La Respuesta* (1960), de Leopoldo Castedo, sobre o terremoto que atingiu a cidade de Valdivia em 1960.

Entre os objetos encontrados estão as fotografias. Nas imagens, há retratos, comemorações de aniversário, bebês, cerimônias, anciãos tomando sol. Valeria de los Rios chama a atenção para o fato de que as fotografias aqui não aparecem como um índice, na verdade, não importa a referência exata de quem são, o que estão fazendo e quando essas imagens foram tiradas. A ideia essencial são os rastros (DE LOS RIOS, 2017, p. 59). As fotografias aparecem como páginas sobreviventes de um álbum de família com um fundo rosa. São fotos antigas em tons sépia e preto e branco, com marcas da passagem do tempo ou um pouco lavadas como resultado do contato com o sol. Abundam retratos de crianças e pessoas sorrindo e olhando para a câmera, apelando para a memória subjetiva e afetiva do espectador.

Impossível nesse ponto não pensar no *punctum* de Barthes. Segundo o autor, as fotografias têm distintas capacidades para cada observador. Todas elas têm a qualidade do *studium*, isto é, o potencial de lhe gostar e chamar a atenção de alguém: “O *studium* pertence à categoria de to like e não de to love” (BARTHES, 1990, p. 76), mas há fotografias cuja potência visual pode ir além de uma apreciação simples pelo que está sendo observado, e eventualmente chegar a criar sentimentos de fascinação. Essa capacidade refere-se ao *punctum*: “O *punctum* de uma foto é o aceso que nela me desponta (mas que também me lastima, me pinça)” (BARTHES, 1990, p. 66). De acordo com Barthes, o *studium* sempre está codificado e o *punctum* não. Esse último componente, tanto se é gerado ou não, é um suplemento, quer dizer, é o que o observador acrescenta à fotografia e ainda assim já está nela. Muitas vezes são os mínimos detalhes das imagens os que provocam essa sensação de picada.

A narradora diz: “Las fotografías son lo único que se rescata y después del terremoto, los vecinos que salen a las calles con bancas, mantas, termos de té, parecen estar haciendo una vigilia religiosa” (*Tierra en movimiento*, 2014). As imagens ganham tela cheia e são mostradas mais memórias anônimas. Pessoas fazendo um piquenique no campo, uma menina

sorrindo na beira do mar, um grupo de crianças com uniformes da escola posando ao ar livre, animais domésticos. As fotografias voltam a ser organizadas no formato do álbum e a narradora continua: “hay que reflexionar un momento y pensar en el final, tal vez esa es la lección. Quizás la catástrofe provoca en la gente cierto estado de sabiduría, de amor” (*Tierra en movimiento*, 2014). Lentamente, as fotos são arrancadas do álbum até desaparecer, deixando apenas vestígios no papel branco.

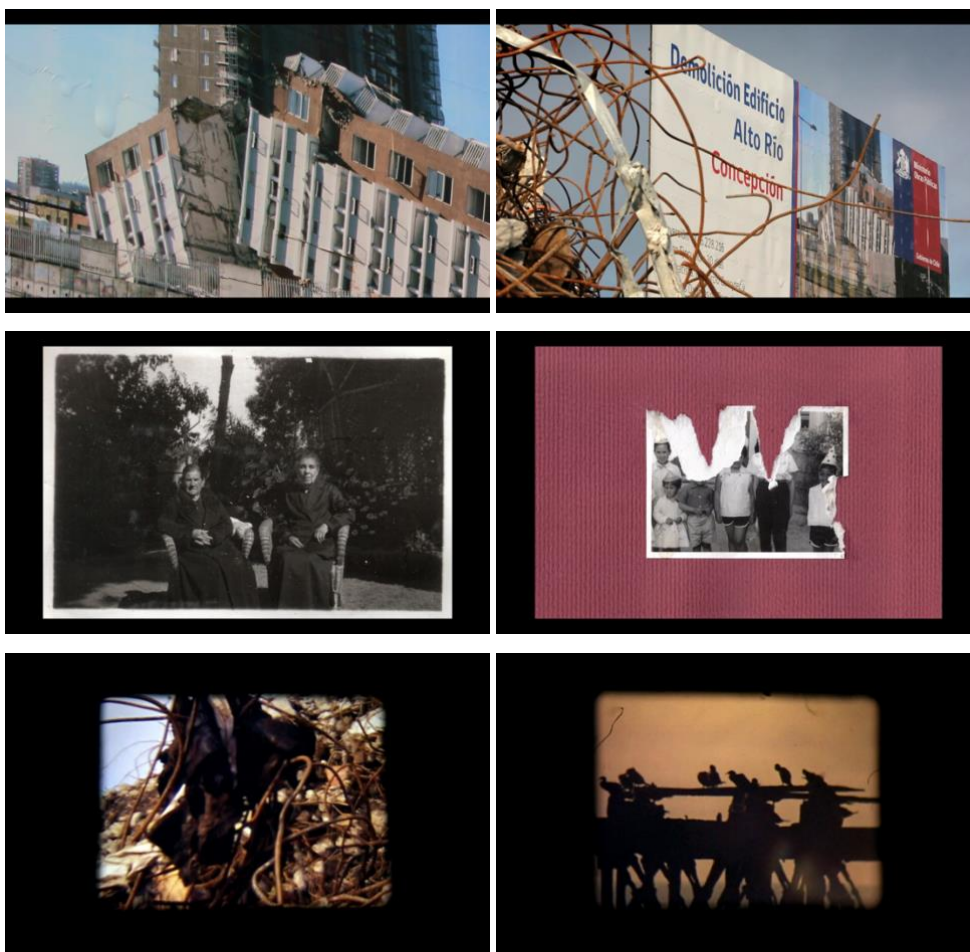
Essa intimidade da comunidade, dos encontros após o desastre, opõe-se ao ritmo frenético da cidade. Aqui aparecem cenas da construção do edifício Costanera Center, em Santiago, o mais alto do Chile e da América do Sul até março de 2020, que recebe seu nome por estar localizado na Avenida Costanera Sur, perto do rio Mapocho⁸⁸. “El terremoto deja en ridículo la histeria por lo nuevo e impecable, la modernidad se desmorona en segundos, pero ratas y goteras son en el fondo pruebas de carácter”, comenta a narradora.

Panizza filma os obreiros da construção civil em seu momento de descanso, na sexta após o almoço. Ao longo do filme, são mostradas tarefas pouco produtivas, como as bordadeiras de Ninhue, a vida cotidiana num lar de idosos em Hualpén ou imagens de crianças brincando com água. Eis um gesto de fazer conviver a vontade de reconstrução comunitária com silêncio e renúncia (DEPETRIS, 2016, p. 104).

Perto do final, repete-se uma cena do lar de idosos em Hualpén: roupas penduradas ao sol movendo-se com o vento, enquanto o narrador comenta “La gente no puede más y se rinde, las banderas de rendición que estilan sudor del quehacer y la historia de sabanas y afectos y sueños pasan inadvertidas para un sistema basado en la deuda y el miedo” (*Tierra en movimiento*, 2014). Voltamos a Concepción, o epicentro do terremoto. Cartelas informam-nos que após três anos e dois juízos após o colapso do edifício Alto Río, os chefes da construtora chegaram às audiências, mas nenhum executivo da empresa construtora, além disso, que há um memorial que custou 4 milhões de dólares a poucos metros do local. As imagens mostram-nos um terreno baldio, no lugar onde estavam os escombros do edifício Alto Río. A câmera concentra-se em filmar o chão, lugar vazio com pequeno mato que começa a crescer, único elemento que resta em pé no lugar.

⁸⁸ Informações retiradas do site: https://es.wikipedia.org/wiki/Costanera_Center

Imagem 18: Compilação de *frames* do filme *Tierra en Movimiento*



Fonte: *Tierra en Movimiento* (Tiziana Panizza, 2014)

3.2.1 Um cinema íntimo

Quando Panizza começou a produzir seus filmes, o mais importante para ela era fazer um cinema possível, algo que se encaixasse em suas economias e que pudesse terminar sozinha, realizando o projeto. Depois de sua experiência de repórter para televisão em programas de cinema e vídeo nos anos 90, quando muitos grandes projetos fracassaram, ela preferiu dedicar-se a um cinema "faça você mesmo", como a filosofia do punk (*apud* DONOSO, 2017, p.173). Daí o nome de sua produtora *Domestic film* e algo que a diretora sempre enfatiza nas entrevistas: seu interesse por um cinema íntimo, do cotidiano e doméstico, que se assemelha ao artesanato, próximo ao Novo Cinema Americano de Jonas Mekas e de sua geração (DONOSO, 2017, p. 174). É também a partir do íntimo que o discurso e o olhar são

construídos. Mas, como ressalta Irene Depetris (2016, p. 102): “um cinema íntimo não é necessariamente um cinema ancorado na primeira pessoa, mas um cinema que explora o potencial sensível e analítico das texturas”⁸⁹.

Trabalhar a imagem, a cor, as texturas, a importância da voz *over* e os materiais em super 8 são a marca da diretora. Trata-se de um caminho em que a cineasta reconhece influências de Chris Marker, Jonas Mekas e Maya Deren, entre outros, em que a imagem é central por si mesma e não em relação com a que se segue, assim como o texto não explica, mas propõe outra imagem (*apud* PINTO, 2007). O interesse é também quebrar o sentido de causa-efeito da história convencional e trabalhar com uma estrutura "vertical-poética" (DEPETRIS, 2016, p. 102). Seguindo Maya Deren, para Panizza, a ideia é propor uma montagem que não imite o devir do tempo, mas bem construa um novo (DEPETRIS, 2016). Nesse sentido, seu trabalho é apresentado contra a maneira clássica de fazer documentários, ou melhor, contra a impossibilidade do documentário de mostrar mundos coerentes. É nessa impossibilidade que aparece a forma do ensaio para a diretora.

Se me empurras um pouco diria, não podemos fazer documentários, façamos ensaio, com todo o caótico do ensaio. Montaigne diz “não olhes para o que estou falando, mas na forma que lhe estou dando” o que estou falando é contornar o assunto, porque não tenho a resposta e não vou tê-la⁹⁰. (*apud* PINTO, 2007).

Discutimos no capítulo 2 como essa impossibilidade ou questionamento do documentário é um aspecto amplamente mencionado pelos artistas que definem sua prática como ensaística. Essa impossibilidade transforma-se em uma busca constante da forma, do como representar e um questionamento constante da imagem e do modelo de verdade. Como resposta, o ensaio cria a própria forma a partir da experimentação com a materialidade, em um método que incorpora o que Panizza definiu como um roteiro expandido, tal como definido no capítulo 1.

⁸⁹ No original: *un cine “íntimo” no es necesariamente un cine anclado en la primera persona, sino aquel que explora el potencial sensible y analítico de las texturas.*

⁹⁰ No original: *Si me empujas un poco, diría, no podemos hacer documentales, hagamos ensayo, con todo lo caótico del ensayo. Montaigne dice “no te fijas en lo que estoy hablando si no la forma que le estoy dando”, lo que estoy hablando es bordear el tema, por que no tengo la respuesta y no la voy a tener”.*

3.3 *The Forgotten Space* (2010) - Allan Sekula e Noel Burch

A sombra de três contêineres projeta-se no mar, que apenas se vê perturbado pelo movimento do navio que produz uma espuma branca. Esta é uma das poucas imagens que vemos do oceano no filme, sempre mediado por máquinas e sempre calmo. A figura do contêiner é o protagonista, que aparece em primeiros planos ou como um fundo silencioso. Inventado nos Estados Unidos na década de 1950, a caixa tornou-se uma unidade física fundamental (e econômica) de comércio (*The Forgotten Space*, 2010). Como a mercadoria analisada por Marx, diz Philip Steinberg (2017, p. 191), o contêiner é visível apenas pelo que oculta: mesmo os próprios trabalhadores não sabem o que estão transportando.

Qual é o espaço esquecido no filme? Nas notas do diretor, Sekula e Burch (2010) afirmam: "Nosso filme é sobre a globalização e o mar, o 'espaço esquecido' de nossa modernidade"⁹¹. Entretanto, o mar é o que menos vemos ou ouvimos falar. Nesse sentido, Philip Steinberg pergunta-se se o espaço esquecido "é o mar, o navio, o porto, o contêiner, as redes de mobilidade que impulsionam a economia mundial capitalista, ou os interstícios que se interceptam entre as redes dessas redes"⁹² (STEINBERG, 2017, p. 192-193).

No ensaio fotográfico de Allan Sekula, *Fish Story* (2018), particularmente o capítulo "Dismal Science" que precede e é uma referência para esse filme, fornece algumas pistas para esta resposta⁹³. Aqui Sekula enfatiza: "meu argumento aqui vai contra a visão generalizada de que computadores e telecomunicações são os únicos motores da terceira revolução industrial"⁹⁴ (SEKULA, 2018, p. 50) e propõe uma defesa do espaço marítimo contra uma importância exagerada "e em grande parte metafísica" (SEKULA, 2018, p. 50) do ciberespaço e o mito do contato instantâneo entre espaços distantes. Diante desse senso comum, disse o autor, de acreditar que a maioria dos transportes (de pessoas, de cargas) é por via aérea,

⁹¹ No original: *Our film is about globalization and the sea, the "forgotten space" of our modernity.*

⁹² No original: *Is it the sea, the ship, the port, the container, the networks of mobility that power the capitalist world-economy, or the interstices that are passed by between the webs of these networks?*

⁹³ Como apontado por Steinberg (2017), *Fish story* (2018) consegue desenvolver uma história mais complexa não só em relação ao comércio marítimo, mas também na iconografia do oceano e sua estética, passando pela pintura holandesa, o romance e filme *Tubarão* (1975), uma análise de *Potemkin*, o filme e a história, até a figura do quadrinho *Popeye* e fotografias de Walker Evans sobre vagabundos.

⁹⁴ No original: *My argument here runs against the commonly held view that the computer and telecommunications are the sole engines of the third industrial revolution.*

rápido, assim como uma transferência de dinheiro, um navio ainda leva oito dias para atravessar o Atlântico e cerca de doze para atravessar o Pacífico (SEKULA, 2018). No filme, a própria voz de Sekula comenta: “mais de noventa por cento do comércio mundial viaja desta forma. (entretanto) O mar só é realmente lembrado quando ocorre um desastre marítimo [...] e depois esquecemos novamente”⁹⁵ (*The Forgotten Space*, 2010).

Olhar para o mar é então repensar a materialidade do intercâmbio econômico, as distâncias e o trabalho que o torna possível. *The Forgotten Space* é um filme para pensar (por quase duas horas) nas relações entre centro e periferia por meio do qual o capital transnacional flutua, uma relação de exploração entre o Norte e o Sul. Como o próprio Sekula enfatiza, não existe mais um centro, uma capital industrial como Londres em 1840, mas uma rede de conexões entre lugares e trabalhadores (SEKULA, 2018, p. 48).

Seguindo Steinberg (2017), são vários espaços esquecidos em meio às mobilidades do capitalismo global. O primeiro é o porto, que antes ocupava um lugar central nas cidades marítimas, atualmente deslocado para locais periféricos. Também ele, por sua vez, é um produtor de novos espaços esquecidos. Já no prólogo do filme, vemos imagens da pequena cidade fantasma de Doel, pronta para ser demolida para uma extensão do porto de Antuérpia, na Bélgica. Vemos casas e ruas vazias enquanto o narrador diz: "debaixo do muro da barragem. Uma aldeia. O dique protege a aldeia do mar. Mas o que protege a aldeia da economia do mar?"⁹⁶ (*The Forgotten Space*, 2010).

O segundo são os meios de transportes da mercadoria: o barco, o trem, o caminhão. O filme acompanha a construção da linha de alta velocidade Betuwe na Holanda. A sequência inclui entrevistas com moradores cujo trabalho no campo foi afetado pela abertura da linha e pelo ruído constante. Também vemos imagens de notícias mostrando os protestos populares contra o projeto. Em outra sequência, vemos os caminhoneiros mal pagos em Los Angeles e a crescente automatização do trabalho no porto de Rotterdam. Também há imagens dentro do navio de carga "Hanjin Budapest", onde há tripulações de marinheiros cada vez menores (principalmente filipinos) e de países periféricos, com mão-de-obra mais barata.

⁹⁵ No original: *more than nine-tenths of the world's commerce travels in this way. The sea is really remembered only when maritime disaster strikes [...] and then we forget again.*

⁹⁶ No original: *Bellow the dike wall. A village. The dike protects the village from the sea. But what protects the village from the sea economy?*

Por último, esquecidas também são as áreas marginais deixadas pelos espaços portuários, como a favela em Ontário, na Califórnia, formada entre duas linhas de trem. Ouvimos entrevistas dos sem-teto, pessoas sem trabalho que tiveram que encontrar ali um lugar para morar, longe de suas famílias e muitas vezes sem o desejo de viver. Há também os espaços de convivência dos trabalhadores portuários, que aproveitam os poucos dias de folga com suas famílias. Por exemplo, no porto de Long Beach, na Califórnia, ou em uma praça de concreto entre os grandes arranha-céus de Hong Kong.

"Como se faz um filme que nos incentiva a 'lembrar' o oceano e ao mesmo tempo nos lembra que o capitalismo depende de ser 'esquecido'?"⁹⁷, diz Steinberg (2017, p. 192). Sem dúvida, aqui o ensaio audiovisual aparece como um aliado. Nas notas do diretor, Noel Burch (2010) aponta que há 40 anos talvez tenha sido o primeiro a lançar o conceito de filme-ensaio (BURCH, 1992). Naquela época, contrastou o ensaio com o documentário no sentido clássico "meus objetos ruins eram Flaherty, Grierson e a GPO (*General Post Office*). Um filme de ensaio tentava transmitir ideias"⁹⁸ (BURCH, 2010). Para Burch, o principal era se afastar da linearidade da narrativa de Hollywood e experimentar novas formas de narração com materiais diversos para criar o distanciamento do Brecht, uma postura que ele vê hoje como modernista (BURCH, 2010). No entanto, o filme tem algumas estratégias do filme-ensaio como "uma estrutura bastante irregular, em grande parte descontínua e muitas vezes digressiva"⁹⁹ (BURCH, 2010).

É a montagem do ensaio que permite a articulação de material documental sobre o funcionamento do comércio marítimo, e uma reflexão crítica (na voz) sobre a forma como o capitalismo opera na contínua destruição do meio ambiente e na precarização do trabalho. Uma situação que acontece em nível global e que é mostrada no filme relacionando esses fenômenos em vários portos do mundo: Los Angeles, Hong Kong, Roterdã e Bilbao.

A cidade de Bilbao aparece no final do filme, particularmente o Museu Guggenheim, construído na antiga área portuária. Para Sekula e Burch, o Museu representa o símbolo do grotesco poder da globalização: "há um arranjo mais suave, uma mcdonaldização da cultura,

⁹⁷ No original: *How does one make a film that spurs us to "remember" the ocean while also reminding us that capitalism depends on it being "forgotten."*

⁹⁸ No original: *My bad objects were Flaherty, Grierson and the GPO. An essay film was about getting across ideas.*

⁹⁹ No original: *rambling structure, very largely discontinuous and often digressive.*

o modelo de franquia, esta é a luva de veludo que amortece o peixe de ferro do comércio mundial"¹⁰⁰ (*The Forgotten Space*, 2010). Enquanto ouvimos a voz de Sekula, vemos imagens do porto de Bilbao em 2002, ainda em funcionamento, e depois sua imagem renovada em 2009.

A montagem do filme ajuda a gerar a sensação de constante movimento de mercadorias, típica do funcionamento do capitalismo: sequências que alternam planos de entrada e saída contínua de navios, trens de alta velocidade, filas de caminhões, diferentes máquinas de transporte. Por outro lado, um movimento do passado para o presente no uso de trechos de filme: o bombardeio da cidade de Roterdã em 1940, fotografias em preto e branco por Ed van der Elsken das ruas que moveram o comércio de Hong Kong nos anos 60, trechos do filme *Red Ensign* (1934) de Michael Powell, que mostram um construtor naval tentando salvar empregos durante a Grande Depressão, e notícias dos protestos na Holanda sobre a linha Betuwe.

Burch refere-se a *The Forgotten Space* como um filme feito a contrapelo (2010), para retomar a experimentação e a prática do cinema como uma instância de reflexão e crítica¹⁰¹. Sekula a define como "contar a grande história" (SEKULA *apud* ZYMAN, 2017, p. 28), algo que ninguém mais quer tentar ou desistiu. "Talvez em economia seja semelhante à virada para a microeconomia, longe da macroeconomia, você sabe, cuidando de seu próprio jardim enquanto toda a terra treme" (ZYMAN, 2017). Acredito que a ideia principal do filme é mostrar que não há nada natural no comércio marítimo, na verdade, é um sistema que não está na escala humana.

Embora o filme tente um final mais esperançoso (um pouco forçado segundo Steinberg, já que o mar aparece como um espaço totalmente domesticado) com a imagem da "caixa de Pandora", sugerindo uma possível mudança em um novo movimento da classe trabalhadora enquanto vemos fábricas no interior da China, a sensação que se tem é mais pragmática, de incerteza, de sentir-se à beira de um navio à deriva, como o plano do navio em mar aberto que se repete três vezes no filme.

¹⁰⁰ No original: *there is a softer arrangement a mcdonaldization of culture, the franchise model, this is the velvet glove cushioning the iron fish of world trade.*

¹⁰¹ Nas notas do diretor, Burch (2010) comenta a vontade de uma experimentação maior no filme, misturando ficção, reportagens e "colagens" surrealistas, ideais que foram difíceis de realizar na estrutura de coprodução.

Imagem 19: Compilação de *frames* do filme *The Forgotten Space*



Fonte: *The Forgotten Space* (Allan Sekula e Noel Burch, 2010)

3.3.1 O método realista crítico

Gostaria de terminar minha análise com as reflexões de dois críticos de arte, Hal Foster e Benjamin Buchloh, pesquisadores do trabalho de Allan Sekula, tendo em vista que eles desenvolvem ideias que tocam um ponto essencial para esta tese, a saber, a prática documental na arte sob a forma do ensaio audiovisual. No caso de Sekula, a forma do filme ensaio surge no final de sua carreira. *The Forgotten space* é o penúltimo trabalho antes de sua prematura morte aos 62 anos de idade. No entanto, uma dimensão ensaística está presente ao longo de seu trabalho, na relação insistente entre imagem e texto¹⁰². Trata-se do registro documental tensionado pela reflexão crítica do texto escrito, que complementa, enfatiza e dialoga. Isto é o que Hal Foster destaca como uma estética bem-sucedida do trabalho de Sekula, quando eles falam sobre o projeto *Fish story*:

Hal Foster: Como representar condições que, em muitos aspectos, não estão disponíveis para representação. Como você vai do aqui e agora do trabalhador para os fluxos globais de capital extraordinariamente complexos? [...] Parte de sua estratégia é refletir sobre as histórias ou sobre a forma das histórias [...].
Allan Sekula: Sempre sustentei que complexos conjuntos híbridos "paraliterários" de imagens e textos abrem novas possibilidades de narrativa e ensaio, permitindo, por exemplo, a possibilidade de citar e parafrasear dentro de um contexto mais amplo¹⁰³ (FOSTER; SEKULA, 1996 p. 14-15).

A dimensão "paraliteraria" de imagens e textos é o que Sekula transfere para seu trabalho audiovisual, em que a voz e os diferentes materiais ajudam a construir o argumento do ensaio. Para Foster, Sekula integra o que ele chamou de paradigma de "O artista como etnógrafo" no livro *O retorno do Real* (2017). No texto, o autor explica como o realismo voltou a ser um assunto de interesse para a arte contemporânea e particularmente um modelo de trabalho de campo que o artista utiliza para desenvolver um projeto. Ou seja, trata-se de algo

¹⁰² Outros trabalhos audiovisuais de Sekula são: *Performance under Working Conditions* (1973); *Talk Given by Mr. Fred Lux at the Lux Clock Company manufacturing plant in Lebanon, Tennessee, on Wednesday, September 15, 1954* (1974); *Reagan Tape* (1981) co-dirigida com Noel Burch; *Tsukiji* (2001); *Gala* (2005); *The Lottery of the Sea* (2006); *A Short Film for Laos* (2006).

¹⁰³ No original: *Foster: How to represent conditions that are in many ways not available to representation. How do you go from the here-and-now of the worker to the extraordinarily complex global flows of capital? [...] Part of your strategy is to reflect on stories, or the form of stories* Sekula: *I've consistently argued that complex hybrid "paraliterary" ensembles of images and texts open up new possibilities for narrative and essayistic play, allowing, for example, for the possibility of quotation and paraphrase within a larger context.*

não apenas como manifestação da subjetividade do autor ou pelas decisões formalistas próprias do meio expressivo, mas como um encontro com o “outro” e as tradições e histórias de uma comunidade. Embora, para Foster, esta categoria do artista fique às vezes um pouco nebulosa, quando é o autor quem tem maior importância que seu objeto de estudo. Além disso, torna-se uma "prática turística" na qual o artista viaja para uma comunidade por certo tempo, cria uma obra e depois viaja para outra e assim por diante, mais por uma necessidade de internacionalização da arte do que por uma vocação etnográfica (FOSTER, 2017). Entretanto, Foster destaca o método de Sekula que enfatiza o registro fotográfico por meio de comentários sobre a imagem, escrita ou falada, a qual ele reflete sobre o modo de produção, discute o contexto e incorpora citações da história da arte e da cultura popular.

Com essas “geografias imaginárias e materiais do mundo do capitalismo avançado”, ele esboça um “mapa cognitivo” da nossa ordem global. Entretanto, com esses desvios perspectivos na narrativa e na imagem, Sekula é tão reflexivo quanto qualquer novo antropólogo com relação à arrogância deste projeto etnográfico (FOSTER, 2017, p. 176).

A tarefa de Hal Foster é recuperar uma reflexividade no campo da arte e colocar no centro do debate o lugar da crítica que, em sua opinião, se perdeu. Já o crítico e historiador de arte Benjamin Buchloh aponta que *The Forgotten Space* é a culminação de um longo caminho percorrido por Sekula na busca de um resgate da imagem documental.

No epílogo do livro *Fish story* escreve:

O projeto de Sekula está empenhado na reconstrução do realismo crítico após e contra a revogação da fotografia pela estética modernista, isto é evidente através de seu contínuo envolvimento com aquelas práticas fotográficas que já foram identificadas por Rodchenko como 'não artísticas': fotojornalismo e as tradições da fotografia de rua (americana) e da fotografia documental'¹⁰⁴ (BUCHLOH, 2018, p. 192).

Sekula reconhece que, desde os anos 1970, o mundo do cinema independente parecia mais aberto às possibilidades do documentário do que o mundo da fotografia artística

¹⁰⁴ No original: *Sekula's project is engaged in the reconstruction of critical realism after and against the abrogation of photography by modernist aesthetics is first of all evident through his continuous involvement with those photographic practices that were already identified by Rodchenko as 'unartistic': photojournalism and the traditions of (American) street photography and documentary photography.*

(FOSTER; SEKULA, 1996, p. 25). É nesse período que organiza com fotógrafos e produtores de filmes e vídeos experimentais o Grupo San Diego (comentado também no capítulo 2) que defendia o documentário no campo da arte. Nesse sentido, questionavam o formalismo que sustentava a maioria das fotografias das belas artes da época e uma tradição da fotografia social documental que permaneceu ligada à noção de transparência da imagem fotográfica. O grupo propunha uma renegociação da verdade fotográfica, isto é, para eles, o documentário não era produto do que ocorre entre a câmera e o objeto, mas pela contextualização das imagens, com a escrita, material de arquivo e outras imagens. Assim, o trabalho de Sekula foi exibido em museus e importantes eventos da arte contemporânea, como a Documenta 12, e em vários formatos que alternavam sequências de imagens junto com longos textos escritos, projeções de *slides* e instalações de vídeo, que ele chamou de "filme desmontado" (RUCHEL-STOCKMANS; SEKULA, 2010, p. 145).

Vale mencionar que o conceito de realismo crítico¹⁰⁵ mencionado por Buchloh tem sido retomado como uma característica essencial do trabalho de Sekula e da arte contemporânea. Propõe o realismo crítico não como estilo, mas como método de trabalho (BAETENS; VAN GELDER, 2010). O método tentaria registrar a realidade, na medida em que é experimentada, tomando "notas" dela (BAETENS; VAN GELDER, 2010). O realismo crítico não pretende ser mimético, mas produtivo, à procura de experimentar novas formas de representar a realidade. Além disso, considera o realismo como uma atitude do espectador, um reflexo da sua forma de olhar e pensar a realidade e não um reflexo da realidade em si mesma (BAETENS; VAN GELDER, 2010).

Em uma exibição do filme *The Forgotten Space* e posterior debate entre Allan Sekula, David Harvey e Benjamin Buchloh, realizado no *The Cooper Union* em Nova York em 2011, Buchloh critica certo "paradigma de frivolidade e simulações irônicas que se tornaram o paradigma orientador da maior parte da produção de arte" (BUCHLOH, 2011), que ficou preso na "hegemonia da simulação" (BUCHLOH, 2011). Diante disto, resgata a insistência de Sekula em documentar o tema do trabalho. Apesar de não lhe dar bom crédito, Buchloh (2011)

¹⁰⁵ Segundo Baetens e Van Gelder (2010, p. 8), o termo foi inventado pelo filósofo marxista George Lukács para salvar o realismo dos ataques do modernismo, assim como para se contrapor ao realismo socialista, estética oficial da União Soviética.

lembra as poucas exposições que Sekula tem tido nos Estados Unidos e deixa uma advertência aos artistas: "se você quer fazer uma obra de arte é melhor desenvolver um projeto que seja pelo menos em suas ambições tão complexo quanto a realidade em que opera"¹⁰⁶ (BUCHLOH, 2011).

3.4 O mundo varziano nos filmes sobre o Tietê e o Mapocho

Terreno baldio, pedras, mato e um riacho no fundo. De longe, a cidade. De perto, personagens que tentam sobreviver em meio a canteiros de obras e lixo. A visão da cidade a partir do rio é território de ninguém, marginal. O rio não é o "tema", mas a forma de apresentar o outro lado da cidade moderna, aquela a que tanto aspiram São Paulo e Santiago. Nesse cenário inóspito, perambulam as personagens dos filmes *Hechos consumados* (1986) de Luis Vera e *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias¹⁰⁷. As personagens e o entorno se tornam um só. Se nos extramuros da cidade o tempo não tem a ver com as exigências da vida na cidade, sempre rápida, produtiva e cheias de atividades, as personagens tampouco respondem com as lógicas da vida em sociedade.

Os protagonistas de *Hechos consumados* (1986) estão em algum lugar nos extramuros de Santiago, que se vê de longe. Não sabemos que lugar é, mas sabemos que é propriedade privada. "¿Por qué estamos de este lado?" Pergunta a mulher, "porque no estamos en el otro", responde o homem. "¿Dónde estamos?" Ela volta a perguntar, "en la vida, pero no al medio, al lado", ele responde. O filme de Luis Vera é uma adaptação da peça do dramaturgo chileno Juan Radrigán. Nela, dois personagens, Marta e Emilio, tentam sobreviver no que parece ser a várzea de um rio, até que um dia chega um zelador para despejá-los. "¿Y ustedes no saben dónde están?", pergunta o cuidador, "claro, aquí po", responde a mulher. Sabemos que eles estão lá, porque não têm mais para onde ir.

¹⁰⁶ No original: *if you want to make a work of art you better develop a project that is at least in its ambitions as complex as the reality in which it operates.*

¹⁰⁷ Produções recentes em que o rio acompanha o percurso narrativo dos filmes carregam também uma "estética marginal", como define Nicole Moller González no filme chileno *El Pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda. Ver Nicole Moller, "El sujeto marginal en el cine chileno contemporáneo: una lectura desde la teoría *queer*" In: Villarroel, Mónica. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM, 2013, pp. 223-230. Em São Paulo, poderíamos pensar um tratamento semelhante do rio em *Riocorrente* (2014) de Paulo Sacramento.

O filme começa com imagens coloridas da cidade. Vemos passageiros, vendedores ambulantes, pregadores da Bíblia na Plaza de Armas, no centro de Santiago, torcedores de futebol, rostos de idosos. Na sequência, em imagens preto e branco, vemos Emilio sendo expulso da calçada onde dormia e seu caminho em direção ao rio. Em um plano geral em câmera alta, Emilio caminha entre a rodovia e o rio, formando-se uma linha divisória que simbolicamente marca a fronteira onde a cidade, propriamente dita, termina e começa a cidade oculta.

No filme *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, não são dois, mas quatro personagens que perambulam e tentam sobreviver nas margens do rio. Por momentos, há música festiva e pessoas dançando, uma discussão de casal, uma noiva, algo semelhante a um casamento. Em que tempo estão os personagens que perambulam pelo rio Tietê? Que cidade é essa? Enquanto os personagens caminham sob pontes e viadutos, nas margens das estradas, ao lado de caminhões e carros que passam em alta velocidade, vemos que eles estão literalmente "à margem". Não dizem, porém sabem. Os diálogos são escassos e é com gestos e olhares que os personagens se comunicam¹⁰⁸. Não sabemos bem que lugar é, mas sabemos que é um local onde convivem os loucos, as procissões religiosas, a possibilidade de redenção e morte.

Ambos os filmes foram realizados durante os períodos de ditadura militar no Brasil e no Chile, embora o clima de perseguição, com sons constantes de sirenes e helicópteros sobrevoando a cena, esteja mais presente no filme chileno do que no brasileiro. Ozualdo Candeias fez parte de uma geração de cineastas conhecida como Cinema Marginal ou Cinema do Lixo, em que eram características as filmagens de baixo orçamento e uma oposição ao cinema clássico, à *decupagem* clássica e à imagem transparente (XAVIER, 2001, p. 17). Segundo Rubens Machado Jr. (2007, p. 115), com a chegada do Cinema Marginal, a cidade ganha uma ótica inusitada. Diferentemente dos filmes dos anos 1950 e 1960, o que é importante não era mostrar uma ideia dominante de cidadania, nem os desvios sociais ou existências, mas assumir o lugar dos excluídos dessa cidadania. O filme foi bem recebido pela crítica e se tornou um dos primeiros filmes do Cinema Marginal.

¹⁰⁸ Para uma análise detalhada deste filme, ver dissertação de Fábio Raddi Uchôa *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

Já *Hechos consumados* foi o primeiro filme de Luis Vera logo após seu retorno ao Chile, após 10 anos de exílio na Suécia fruto da ditadura militar. O filme ficou apenas uma semana em exibição por falta de público, ao contrário da peça teatral lançada em 1980, com grande sucesso. Tampouco recebeu boas críticas, por exemplo, Yolanda Montecinos (1986), do jornal *La Nación*, aponta que o filme não alcançou "la profundidad en la exploración de la natureza humana, planteada por Radrigán", pois os personagens parecem estar mais estereotipados do que na versão teatral.

Nesses filmes, o rio não é apenas um palco, mas coloca-nos territorialmente em um local marginal e fronteiro em relação à cidade. A propósito do cinema de Candeias, Rubens Machado Jr. escreve:

O seu mundo varziano corresponde aos terrenos em que, por contingência, os bairros proletários e as favelas foram sendo construídos, nas zonas mais alagadiças, próximas do rio Tietê e do Tamanduateí, hábitat renitente do paulistano mais popular (MACHADO JR, 2007a, p. 121).

Essa qualidade também aparece nos documentários sobre esses rios que serão comentados a seguir. Vale ressaltar que, em contraste com o rio Tietê, cujas primeiras curtas-metragens datam de 1911, uma das primeiras imagens do rio Mapocho como protagonista aparecerá no documentário chileno apenas em 1957 com o filme *Las callampas*, de Rafael Sánchez, exceto por uma breve aparição do rio como parte da cidade em imagens de Santiago dos anos 1950, em um registro chamado *Panorámicas de Santiago*¹⁰⁹.

A partir da pergunta: qual é a imagem que o rio mostra da cidade? E considerando o caráter elitista do processo de modernização urbana de São Paulo e Santiago, visíveis desde a visão desses rios, comento os seguintes documentários: *Retificação do Tietê* (1940) de B.J. Duarte e *Lacrimosa* (1970) de Aloysio Raulino, no Brasil; *Las callampas* (1958) de Rafael Sanchez e *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, no Chile. O primeiro, uma produção institucional do Departamento de Obras do Município de São Paulo, responde a um discurso sobre a retificação do rio como solução para o problema das constantes inundações na cidade. O segundo, uma criação autoral mais livre, aproveita a recém-construída rodovia da Marginal

¹⁰⁹ Informações coletadas da Cineteca Nacional de Chile. <http://www.ccplm.cl/sitio/panoramas-de-santiago/>

Tietê para explorar uma cidade "por dentro", como diz a cartela de abertura, onde coexistem edifícios modernos e favelas. No Chile, o documentário *Las callampas* (1958), um trabalho do *Hogar de Cristo*, instituição de beneficência pública chilena, se volta para registrar o incêndio em uma favela do rio Mapocho, conhecida como poblaciones callampas¹¹⁰ e a ocupação que viria a se tornar o bairro de *La Victoria. Mapocho* (2008) é uma criação recente que faz um percurso do rio desde sua nascente, nas montanhas, até seu desague agonizante no mar.

Embora produzidos em diferentes contextos históricos e com pretensões distintas, interessa-me destacar os elementos visuais que se repetem nos documentários, bem como as particularidades narrativas de cada um. Procuro encontrar algumas semelhanças estéticas e temáticas na abordagem dos rios.

Chama a atenção a pouca quantidade de documentários que se referem particularmente ao rio Mapocho, em contraste com a produção realizada sobre o rio Tietê. Nesse sentido, uma primeira questão que surge é: por que há tão poucas obras audiovisuais de não-ficção sobre o rio Mapocho? É o rio um lugar esquecido no cotidiano e nas memórias das pessoas?

3.4.1 Qual é a imagem que o rio mostra da cidade?

Uma primeira hipótese da ausência do rio Mapocho nas obras audiovisuais chilenas seria que claramente o rio não é lugar que fortalece a imagem de um país em desenvolvimento. Considerando a análise feita por Mónica Villarroel (2017) a respeito do cinema silencioso no Chile e no Brasil, a representação do rio não se insere como símbolo de progresso e modernidade presente nas primeiras produções audiovisuais. Uma sorte diferente teria tido o rio Tietê, já que até os anos 1940 era um rio cheio de vida e suas águas um dos passeios favoritos dos paulistanos. Além disso, fornecia alimentos, transporte, atividades esportivas e material de construção. Existem vários curtas-metragens de seu

¹¹⁰ Os "callamperos", escreve Carlos Ossa, representavam 8% da população de Santiago – com cerca de 150.000 pessoas – nas décadas de 1960 e 1970, e a maioria pressionava o estado por uma solução de moradia básica, por meio de "tomas" ou ocupações ilegais de terreno. Ver Carlos Ossa, "Santiago: Tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva" (2010).

passado glorioso, como um rio navegável, embora seja um material atualmente desaparecido¹¹¹.

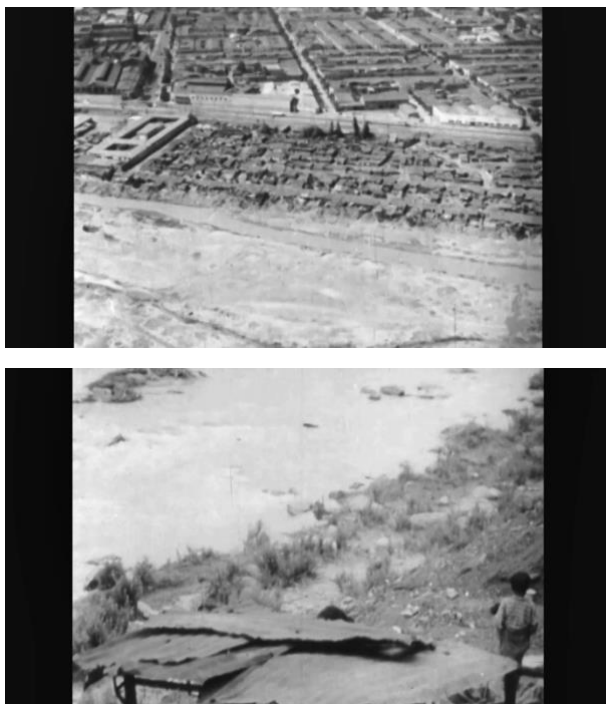
Para responder à pergunta sobre a imagem que o rio mostra da cidade, vale a pena considerar qual é a imagem da cidade que estava presente naquelas primeiras produções audiovisuais. Por exemplo, a que pode ser vista nas sinfonias de São Paulo e Santiago. Os filmes conhecidos como "sinfonias urbanas" floresceram na Europa no entre guerras para mostrar o rápido crescimento das cidades e as profundas tensões e contradições desse processo. Entre os filmes mais conhecidos estão *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), de Walther Ruttmann, *Somente as Horas* (1926), de Alberto Cavalcanti (1926), e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. Em uma versão local encontramos *São Paulo, a Sinfonia da MetrÓpole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, e *Santiago*¹¹² (1933) de Armando Rojas Castro.

Mónica Villarroel destaca como, diferentemente das sinfonias europeias, os marginalizados não estão presentes nas imagens de São Paulo ou Santiago (2017, p. 189). As representações dessas cidades, continua a autora, são apresentadas sem contradições e sem tensões, embora seu estilo seja muito semelhante às sinfonias urbanas: sobre impressão de imagens de pedestres, meios de transporte modernos vistos de forma caleidoscópica e uma montagem plástica e rítmica. Mas, na versão local, os filmes apresentam apenas as qualidades de ambas as cidades. Em *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole*, a imagem de uma cidade que se projeta para o futuro, abandonando seu passado; em *Santiago*, a modernização da cidade espelhada nos edifícios em construção, no plano detalhe das máquinas e na visão noturna com letreiros luminosos de néon.

¹¹¹ Um passeio de lancha ao rio Tietê (1911); Trechos do rio Tietê (1911); Revista Náutica no Espéria (1916); Um Invento Brasileiro (1919); A cidade de Tietê (1923); Sol e sombra. N 046 (1925); Paisagens: rio Tietê (1935). Informações coletadas da Cinemateca Brasileira.

¹¹² Segundo os pesquisadores Mónica Villarroel e Pablo Corro, este filme teria sido inicialmente identificado como *El corazón de una nación* do realizador Edmundo Urrutia produzido em 1928. Sendo posteriormente considerado, após novos antecedentes bibliográficos, filmográficos e históricos, que trechos do filme correspondiam a *Santiago*. Para mais informações, ver Mónica Villarroel. *Poder, nación y exclusión em el cine temprano*. Santiago: Lom, 2017, p. 191 e Pablo Corro. "Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz" En *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom, 2013, pp. 23-32. Vale ressaltar que considerar o filme *Santiago* como uma sinfonia da cidade é critério destes autores.

Imagem 20: *Frames da sequência inicial do filme Las callampas utilizada em Rio desborde*



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019) com autorização do Archivo Fílmico UC

3.4.2 As ideias de natureza e progresso

Uma característica importante dos documentários a respeito do Tietê e do Mapocho é o contraste entre a beleza natural do rio em suas nascentes e as agonizantes passagens pela área urbana. Essa narrativa está presente no filme *Mapocho* (2008) de Cristóbal Zapata, utilizando apenas imagem e som. *Mapocho* começa com o plano detalhe de uma natureza quase abstrata, música suave e os primeiros raios de sol acentuam a ideia do início da criação: o rio começa aqui, no derretimento dessas paisagens brancas sublimes da neve da Cordilheira dos Andes. Pouco a pouco, na medida em que o rio se aproxima da cidade, adquire a forma mais conhecida pelos santiaguinos, sua água marrom, lixo e objetos esquecidos que também transporta. Em *Mapocho*, Zapata realiza um percurso a pé, cara a cara com o rio: primeiros planos de máquinas de construção, vistas de enormes torres sendo construídas, carros, estrada, rostos anônimos que atravessam as pontes alternam-se com fragmentos do rio, seguindo seu curso rodeado por uma cidade caótica que não para de crescer. O final tem um

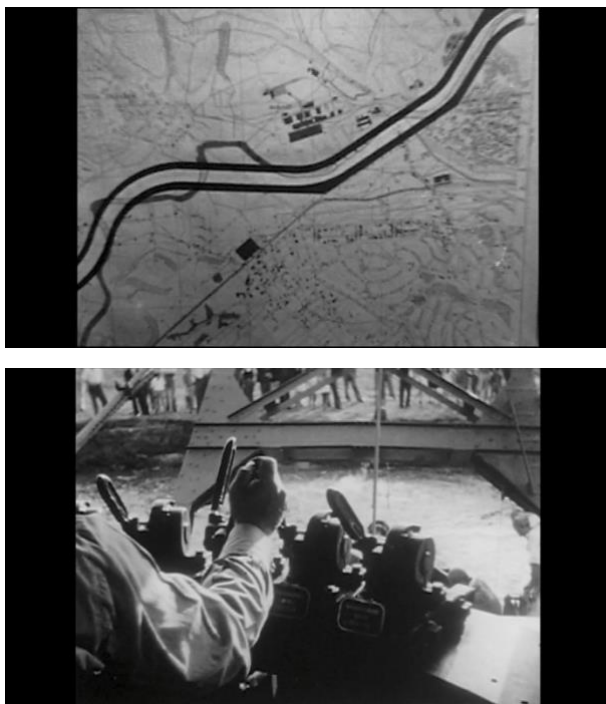
ar melancólico: o entardecer enquanto o rio finalmente deságua no mar, deixando uma massa de lixo que alguns catadores improvisados insistem em resgatar¹¹³.

O processo de retificação do rio Mapocho não teve registro audiovisual, apenas fotográfico, no entanto, no curta-metragem *Mapocho* existe uma visão da transformação do rio com a canalização. Planos gerais mostram-nos as altas muralhas de contenção de um rio com um fluxo esqualido e se acentua o espaço cedido para as pistas expressas de automóveis. Enquanto a cidade ganha em mobilidade, o rio perde com o lixo.

O rio é também a promessa do futuro. *Retificação do Tietê* (1940) de B.J. Duarte faz parte de uma série de documentários feitos por Duarte, em seu cargo de diretor do Acervo Iconográfico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O curta-metragem de 11 minutos mostra as obras de retificação do rio Tietê, propondo-a como solução para as enchentes periódicas. O curta-metragem começa com uma cartela indicando: "O problema das inundações do Tietê" e mostra 5 fotografias da catástrofe da grande enchente de 1929. "Como resolver o problema?", lemos em outra cartela. E logo aparecem as imagens do primeiro trecho retificado do rio. Primeiros planos da intervenção no rio: máquinas, dragas, cabines de comando, operadores, contrastam com os planos gerais de cenas pitorescas do rio que são deixados para trás: um homem navegando, outro coletando areia. Mais uma vez o rio é cenário de contrastes: antigos costumes e práticas culturais que desaparecem para dar lugar à moderna cidade do futuro.

¹¹³ O percurso do Mapocho desde a sua nascente até a sua foz no mar é uma estratégia utilizada também em *Mapocho, el río de la verguenza* (1991) de Sergio Nuño, dedicado à história do rio Mapocho do conhecido programa de televisão *La tierra en que vivimos*, assim como também no filme de ficção *Mapocho* (2010) de Santiago Elordi.

Imagem 21: *Frames* da sequência inicial do filme *Retificação do Tietê* utilizados em *Rio desborde*



Fonte: *Rio desborde* (Vivian Castro, 2019) com autorização do Acervo Iconográfico do Departamento dos Museus Municipais

3.4.3 A cidade oculta

Em sintonia com os filmes de ficção *A margem* (1967) e *Hechos consumados* (1986), esses documentários mostram uma cidade resultado da modernização. Vale ressaltar que os dois filmes foram realizados no âmbito de instituições universitárias, embora em contextos muito diferentes. Aloysio Raulino, formado pela primeira geração de cineastas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fez *Lacrimosa* (1970) quando ainda era aluno e o Brasil vivia um momento de repressão e ditadura. Já *Las callampas* foi o filme fundador do Instituto de Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Chile, dirigido pelo realizador e sacerdote Rafael Sánchez, que seria depois professor de muitos documentaristas chilenos, como Patricio Guzmán. O filme é um clássico do documentário chileno, pois antecipa o cinema social que se desenvolverá na década seguinte.

O crescimento explosivo da cidade havia condenado milhões a viver aglomerados em cortiços nas margens, isto é, havia uma cidade oculta se construindo além do brilho dos novos edifícios e das rodovias. *Las callampas* (1958) começa com uma sequência de Santiago em

plano geral com a câmera alta. Vemos uma cidade ordenada com muitos edifícios. O narrador reforça esta mensagem: “Esta es la capital de Chile, los rascacielos se alzan orgullosos y desafiantes como un símbolo de superación” (*Las callampas*, 1958). Logo depois, vem o contraste com as precárias favelas construídas na várzea do rio Mapocho, “casuchas de cartones, parches de lata y tablas viejas trepan por la ribera en un lugar donde nadie se atrevería a levantar una casa” (*Las callampas*, 1958). O documentário de Rafael Sánchez tenta dar visibilidade a um problema ignorado pela sociedade naqueles anos: as condições precárias dos pobres que moram em favelas no centro da cidade.

No documentário, o narrador comenta o cotidiano da vida na favela, os esforços para conseguir água limpa, o ateliê improvisado de um ancião sapateiro, crianças brincando na rua ou tomando banho no rio. Logo, por meio do fogo numa casinha de papelão, com a que uma criança brinca no começo do filme, o narrador informa-nos do incêndio de uma favela nas margens do rio, mais precisamente no córrego *Zangón de la Aguada*, afluente do rio Mapocho. O incêndio queimou mais de 130 moradias em poucas horas. No som, escutamos o choro de uma mulher, enquanto o narrador pergunta: “Valdrá la pena levantar esto outra vez?”. Desesperados, os *callamperos* procuram uma solução definitiva e avançam na toma de um terreno baldio na zona sul de Santiago, batizado pelos moradores como *La Victoria*. Depois de um esforço e com o trabalho comunitário na organização do terreno e construção das casas, junto com a ajuda do *Hogar de Cristo*, a ocupação é bem-sucedida.

Já *Lacrimosa* (1970) explora a transformação de São Paulo que rapidamente vai cedendo seus espaços para o automóvel e abrindo uma favelização. O curta-metragem de 12 minutos, realizado por Aloysio Raulino e feito em conjunto com Luna Alkalay, começa com uma sequência de longa duração de um carro em movimento mostrando a nova avenida que corta o tecido urbano. O rio está lá e, no entanto, não é visível, exceto em alguns momentos. Da janela do carro, vemos fábricas, favelas e condomínios de edifícios. O *zoom* hesita, o dia está chuvoso e o preto e branco filmado em 16 milímetros ajuda a dar um ar mais melancólico à imagem. O silêncio da sequência é cortado por breves trechos musicais de milonga com algumas estrofes do cancionero popular do norte de Argentina (GUIMARÃES, 2019, p. 12).

É interessante perceber que a partir dos anos 1970 essa seria a nova visão do rio, pelo menos a mais comum para uma parte dos paulistanos, a partir do carro em movimento. Uma

visão desde longe, não integrada à cidade. Em determinado momento, o diretor sai do carro e filma uma das muitas favelas que existem na várzea. Por meio da cartela nos diz que o cheiro é insuportável; vemos rostos curiosos de crianças em meio à lama que olham diretamente para a câmera, a música do réquiem de Mozart aumenta a sensação de distância entre "a cidade" e aqueles que sobrevivem às margens do rio. Enquanto "a cidade" avança para o futuro com passos gigantesco, fica claro que a modernidade seria sempre coisa de poucos. A mensagem política no final é clara, na canção "Paloma Pueblo" do chileno Ángel Parra e seus versos: "Quisiera volverme noche, para ver llegar el día, que mi pueblo se levante, buscando su amanecida".

Nos dois curtas-metragens vemos uma cidade que segrega, que empurra os pobres para as margens da cidade. No entanto, o estilo é muito diferente. *Lacrimosa* tem um estilo experimental, mais especulativo. A montagem tem maior liberdade, fazendo experimentações com música e som, que não apenas acompanha a imagem, mas também propõe uma leitura baseada em cortes e silêncios. Aparece o olhar do diretor, a câmera está perto dos sujeitos filmados e em constante movimentação. Já *Las callampas* tem a estrutura do documentário clássico, a voz impostada, descritiva do narrador e uma função pedagógica. Abundam os planos gerais e as tomadas aéreas. Nesse sentido, seus discursos se constroem desde veredas diferentes. Em Aloysio Raulino, na inseparável relação entre experimentação estética e compromisso político (GUIMARÃES, 2020). Em Rafael Sánchez, desde um discurso de superação e redenção presente na sua figura de realizador e sacerdote jesuíta.

3.4.4 Um olhar desde as margens

Os filmes em que o rio aparece como um protagonista da cidade sempre oferecem um olhar de contrastes: a beleza do natural contra a poluição produzida pela industrialização. Os avanços para a cidade, as novas estradas e as obras de controle do rio *versus* os marginalizados, os invisíveis moradores da cidade. Como comentam os historiadores Janes Jorge e Simon Castillo, a modernização para poucos foi um projeto das elites locais. No rio Tietê, argumentos sanitários e hidráulicos serviram a um objetivo mercantilista de valorização territorial, que deixou grande parte da população pobre, aquela que usava anteriormente as

águas de Tietê, o legado de um rio de aparência hostil. No rio Mapocho, o objetivo da canalização foi também afastar a população pobre que fazia uso de suas águas e entregar as terras para o mercado.

Uma cidade vista do rio sempre mostrará as contradições da vida urbana, já que o rio carrega cadáveres, objetos descartados e toneladas de lixo. Essa imagem, de uma cloaca urbana, parece ainda presente no rio Mapocho, mesmo sem esgoto desde 2010. É o que vemos no curta-metragem *País en vías de desarrollo* (2013), de Jorge Catoni, sobre o cotidiano dos moradores e comerciantes do bairro Vega Central, no centro de Santiago. O rio faz parte do cenário em que personagens cambaleiam enquanto caminham, dormem nas ruas e no meio da pobreza questionam um pseudodesenvolvimento econômico.

Retificado, interferido, rodeado de estradas, abrigo dos mais pobres, há semelhanças entre os dois rios e a visão que ambos nos dão das duas cidades. Uma cidade anônima, que continua crescendo em blocos de edifícios idênticos. Existem, claro, grandes diferenças. Além do tamanho, o Mapocho e seus intermitentes transbordamentos de inverno e sua fama de rio traiçoeiro; já o Tietê aparece com suas inundações periódicas no verão, produto da ocupação de suas várzeas. O Mapocho sempre foi um rio feio de águas sujas e marrons para esconder (CASTILLO, 2013, p. 14). Até alguns anos atrás, era fedorento, mas pouco a pouco está sendo mais integrado à cidade. O Tietê, por outro lado, é um rio que a cidade perdeu (JORGE, 2006) e seu passado está presente na memória de seus antigos habitantes¹¹⁴.

3.5 Considerações finais

Na primeira parte deste capítulo, dediquei-me a analisar filmes de artistas que são referências para esta pesquisa. A abordagem dos filmes com o objeto de estudo desta tese, o curta metragem *Rio desborde* (2019), é variada, não apenas temática, mas também formal, centrada na relação entre imagem e texto. Chris Marker, Tiziana Panizza e Allan Sekula foram uma referência para este trabalho não apenas em nível audiovisual, mas também em seu método de trabalho que articula registro, trabalho de arquivo e escritura.

¹¹⁴ Por exemplo, o curta-metragem documental de Cao Hamburger *Tietê* (1993) utiliza fotografias e memórias de antigos habitantes.

O questionamento da imagem é uma constante para reverberar ou questionar seus significados, ou para lê-la de maneira diferente e para comentar seu modo de produção. Os cineastas assumem o lugar do olhar e desde aí constroem seu discurso sobre o mundo, a partir de um lugar mais íntimo ou público. Um discurso que se articula entre a imagem, a voz e o som. *Si j'avais quatre dromadaires*, *Tierra en Movimiento* e *The Forgotten Space* são filmes que não se esgotam na descrição de suas imagens ou de um tema. Estão abertos para sempre para vê-los novamente e encontrar novos significados e novas leituras. O importante é despertar no espectador uma reflexão a respeito das consequências catastróficas da globalização e da modernização urbana baseada no lucro, por meio de um olhar sensível e atento.

Os três filmes apresentam formas canônicas do ensaio audiovisual no recurso da voz que conduz a narrativa e no manuseio heterogêneo de seus materiais por meio da montagem. Destaco particularmente o uso da voz *over*, que "costura" a narrativa. Em *Marker*, a voz é a ancoragem da fotografia, direcionando sua leitura de uma forma mais direta ou indireta. Em *Panizza*, a voz opera como mais uma camada de significado que reverbera o sentido poético das imagens, e em *Sekula*, a voz cita literalmente os materiais que compõem o filme para argumentar através deles.

Os três cineastas participam de circuitos ligados à instituição do cinema, festivais e estreias em salas de cinema, assim como a instituição da arte, exposições em museus e galerias. O que me interessa destacar é a insistência em renovar uma leitura documental, ou seja, renovar uma leitura da realidade. Uma realidade que é habitada e intervinda por processos não necessariamente visíveis na documentação de um evento. Em que se torna necessário um método de trabalho que considere uma indagação contínua da realidade e de suas representações por meio das atividades de registro, arquivo e montagem.

Na última parte do capítulo, apresento o imaginário que envolve a representação desses rios como um lugar marginal, produto dos processos de modernização urbana segregada e elitista. Diante da diversidade de pontos de vista sobre o rio, percebi dois discursos principais que percorrem os filmes: o da natureza *versus* progresso, e o de uma cidade marginal oculta.

Nesse sentido, o rio torna-se um fio condutor que atravessa a cidade, tanto temporal quanto espacialmente. Temporal, porque condensa uma variedade de discursos sobre a modernização urbana e sobre a própria fundação da cidade, e espacial, porque permite fazer uma cartografia da cidade e suas diferenças abismais. Parte desse discurso, de zona marginal e de constante projeção para o futuro, serviu-me de base na apropriação e releitura desse material cinematográfico.

Conclusões

Nesta tese, procurou-se estudar o conceito de ensaio audiovisual desde duas frentes: primeiro, por meio da experimentação poética com o projeto de criação audiovisual *Rio desborde*; segundo, pelo estudo do conceito de ensaio e análise de obras referentes, em que teoria e prática se alimentaram mutuamente. Foi no desenvolvimento da elaboração teórica que percebi a importância do ensaio audiovisual para dar forma a processos abstratos, para visualizar relações espaciais, que experimentei na realização de *Rio desborde*. Assim como na realização do curta-metragem, o ensaio audiovisual apareceu como um método para a prática documental na arte, na medida em que a partir da montagem de material de arquivo e registro, e do comentário verbal, procura-se visualizar as relações do contexto social que estão por trás das imagens abrindo um diálogo reflexivo com o espectador.

Desde o começo, prestei atenção à forma de produção dos trabalhos ensaísticos. Assim, no capítulo 1, apresentei o processo de criação do curta-metragem *Rio desborde* baseado nas coordenadas do ensaio audiovisual, na estreita relação entre imagem e comentário verbal e na ressignificação das imagens. Atender ao processo de criação é refletir o momento em que forma e conteúdo se fundem. Aquilo só pode ser dito daquela forma, a qual é resultado de um longo processo de experimentação. Esse ajuste entre forma e conteúdo, entre experiência estética e argumentação, aparece no decorrer do método de trabalho em três etapas: a pesquisa histórica e de arquivo onde encontrei as bases argumentativas do trabalho, um trabalho de campo para registrar o cotidiano nas áreas afetadas pelas enchentes e um extenso período de montagem para colocar em relação duas cidades e seus principais rios.

No capítulo 2, a montagem dialética de Eisenstein trilhou o caminho da experimentação para visualizar conceitos abstratos até chegar a artistas como Ursula Biemann e Hito Steyerl, herdeiras da tradição do cinema moderno, criando obras de vídeo interdisciplinares. No trabalho delas, as implicações políticas e históricas dos espaços urbanos em transformação aparecem por meio de uma mistura entre as referências teóricas e a própria experiência nesses lugares em que a imagem se abre a vários níveis discursivos: seja de experiência vivida, informações investigadas, associações pessoais e especulações teóricas.

O ensaio audiovisual aparece como forma para trabalhar com processos complexos que permitem o autor opinar sobre questões históricas, políticas e sociais. Retoma a função argumentativa do ensaio na literatura, utilizando os materiais audiovisuais para reforçar uma ideia e sustentar o ponto de vista. Essa ênfase na função discursiva e argumentativa coloca o ensaio como método para discutir as práticas documentais contemporâneas. O ensaio audiovisual é uma opinião e afirmação sobre o real mais que sua mera representação. Nele, forma e conteúdo definem um tema, não para o esgotar ou tirar conclusões, mas para abrir um espaço de diálogo com o espectador. Nesse sentido, o ensaio audiovisual é uma forma que combina reflexividade com uma postura ética, que não pretende confrontar o espectador com fatos não negociáveis, mas sim criar um espaço possível para um encontro.

Já no capítulo 3, o método de Chris Marker, o realismo crítico de Allan Sekula e o cinema íntimo de Tiziana Panizza foram algumas formas de explorar uma aproximação ensaística a um tema, em que prevalece a relação entre as imagens e o comentário verbal articuladas por meio da montagem. Em Marker, a experiência de um fotógrafo nômade e suas reflexões sobre a civilização, o progresso e os ideais revolucionários; em Sekula, uma investigação que tenta entender um processo econômico globalizado e seus efeitos sobre as pessoas; em Panizza, uma reflexão a respeito daquilo que permanece após a catástrofe no registro de objetos achados após o terremoto.

Os filmes de Marker, Sekula e Panizza são resultado de um processo de acumulação tanto de imagens quanto de textos: as fotografias de viagens e os comentários escritos sobre o filme em Marker, as cidades portuárias e o capítulo “Dismal Science” do livro *Fish Story* em Sekula; os objetos achados e o livro de poesia de German Carrasco, em Panizza. O método do ensaio organiza esse material, de lugares e temporalidades distintas, de uma forma disjuntiva, criando uma tensão entre aquilo que é visto e aquilo que é ouvido, abrindo a imagem para sua interpretação no presente. Nessa reflexividade do filme, seja por meio de descontinuidades narrativas, pelas digressões do tema ou pelo uso do comentário, cria-se um espaço de encontro com o espectador em que o processo de construção do filme é compartilhado, em que se examinam as potencialidades e sentidos da imagem.

Nesse sentido, o ensaio audiovisual mais do que um estilo aparece como um método de trabalho que permite indagar a realidade. Uma realidade complexa frente da qual o ensaio

não procura uma explicação, mas expor essa complexidade trazendo à tona o papel da reflexão crítica na arte. Ou seja, um lugar em que o autor questiona sua produção de imagens ao mesmo tempo em que discute a realidade social. A narrativa especulativa do ensaio permite que essa construção apareça no filme. É claro que não existe “o” método do ensaio audiovisual, até porque seria ir contra à própria ideia de ensaio, mas, particularmente nesta tese, o método refere-se a uma intersecção entre fotografia, vídeo e escrita para pensar as complexidades das transformações do espaço urbano.

“Parecia que estava dizendo olá”, escrevi, após filmar o homem acenando para pedestres distraídos na ponte, no final de *Rio desborde*. Não era um pedido de ajuda, não era nem mesmo um chamado sério, mas sim um gesto que tornou visível a ausência de relação entre as pessoas que compartilham um lugar da cidade, as margens do rio, mas que vivem a milhares de quilômetros de distância. Não se trata de invisibilidade, porque à distância que eu via, viam também todos os que por aí passavam. Coisas assim, de certa maneira, incomuns, são normalizadas a ponto de serem ignoradas. Essa aparente não-relação aparece no curta-metragem juntamente com outras situações que fazem parte de nosso cotidiano, de nossa vida urbana nas metrópoles latino-americanas, mas que aprendemos a ignorar para continuar vivendo.

Meu ponto era o seguinte: essa cena final procura representar o resultado do processo de modernização da cidade ocorrido ao longo do Século XX, portanto, para falar desse fenômeno, para fazê-lo emergir na representação, foi necessário relacionar aspectos concretos desse processo, como a retificação do rio e a dinâmica das enchentes, e tentar pensar em relações sociais concretas e abstratas que estiveram presentes nos interesses dessas transformações urbanas. Insisti, portanto, em articular quatro linhas narrativas: o passado e o presente de duas cidades e mostrar que embora diferentes existem pontos de conexão.

Aqui, encontrei no ensaio audiovisual estratégias para articular essa narrativa complexa. Primeiro, no diálogo de materiais de arquivo e registro por meio da montagem para fazer aparecer a espessura histórica e política da modernização. Segundo, na voz *over* que aparece como uma autoconsciência, por um lado, da subjetividade que percebe, experimenta e compreende o que existe e, por outro lado, dos recursos de representação da realidade.

Meu argumento é mostrar uma tensão no processo de modernização de ambas as cidades entre a urgência de projetar-se no futuro (um futuro para o qual as cidades latino-americanas chegam sempre tarde) e um passado que permanece presente. Quer dizer: enquanto as imagens da canalização dos rios mostram a construção do futuro da cidade como resultado de uma modernidade cheia de confiança no progresso, as enchentes são metáforas do fracasso dos projetos de modernização urbana que acabaram por criar cidades fragmentadas e segregadas; enquanto a vida diária se instala nas casas afetadas pela enchente, há marcas de água que falam da crise de um modelo de desenvolvimento baseado no lucro e na exclusão; enquanto a vida cotidiana continua na cidade de Santiago, há um cartaz que nos lembra dos assassinados da ditadura jogados no rio.

No mês seguinte ao término do filme, houve uma revolta social no Chile que sepultou a ideia do país como um modelo bem-sucedido para o atual governo do Brasil. Meio ano depois, surgiu uma pandemia que tornou urgente, e possível, repensar o modelo de desenvolvimento em todo o mundo. Como sabemos, a arte não propõe respostas, mas sim perguntas. Não há algo assim como uma mensagem a ser decifrada. O filme propõe uma experiência para se deixar estranhar pelo mundo (o que aconteceu?) e que se desloca entre duas cidades latino-americanas, desde o cotidiano à história.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades-Ed.34, 2003.

ADORNO, Theodor. Notas sobre o Filme [1966]. *In*: ADORNO, Theodor. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. p.100-107. (Coleção organizada por Gabriel Cohn).

ADRIANO, Carlos. **O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital**. 2008. 384f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

AGUILAR, Carolina. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, ed. 62, p. 235-250, 2011.

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

ALTER, Nora. **The Essay Film After Fact and Fiction**. New York: Columbia University Press, 2018.

ALTER, Nora. Memory Essays. *In*: BIEMANN, Ursula (Ed.). **Stuff It: the video essay in the digital age**. Zürich: Voldemeer Zürich, 2003. p. 12–23.

ALTER, Nora. **Chris Marker**. Urbana: University of Illinois Press, 2006.

ALTER, Nora; CORRIGAM, Timothy. **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017.

ANONIMO. Notas de actualidad. **Revista ZIG ZAG**, Semanario Ilustrado. Santiago de Chile, 1912. Número 382.

ARAUJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **Devires**, Belo Horizonte, V. 10, n.1, jan. /jun., p. 108-137, 2013.

ARSENJUK, Luka. To speak, to hold, to live by the image: Notes in the Margins of the New Videographic Tendency. *In*: PAPAZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline. **The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia**. New York: Wallflower Press, 2016. p. 275-299.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo [1948]. *In*: OLIVEIRA, Luís (org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.

ASTRUC, Alexandre. The Future of Cinema [1948]. *In*: ALTER; CORRIGAN (eds). **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017. p. 93-101.

BAETENS, Jan, VAN GELDER, Hilde. A note on critical realism today. *In*: BAETENS, Jan, VAN GELDER, Hilde. **Critical realism in contemporary art: around Allan Sekula's photography**. Belgium: Leuven University Press, 2010. p. 6-10.

BACON, Francis. **Ensaio** [1601]. São Paulo: Edipro, 2015.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada** [1831]. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARBOSA, Andrea. Cinema, Cidade e memória: o canibalismo de São Paulo Sinfonia e Cacofonia. **Boletim**, São Paulo, v. 7, p. 23-40, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, Andre. Bazin on Marker [1958]. *In*: ALTER; CORRIGAN (eds). **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017. p.102-105.

BELASALMA, Natalia. Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980. **Revista ARS**, São Paulo, v. 18, n.38, Jan./Abr. p. 43-77, 2020.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Foto, Cinema, Vídeo. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BELLOUR, Raymond. El libro, ida y vuelta. *In*: MAYO, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo; MAURIZ, Esther (coord.) **Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta**. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000. p. 55-85.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da Fotografia [1931]. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa [1947]. **Revista Serrote**, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar** [1982]. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BERNARDET, J. C. A migração das imagens. *In*: TEIXEIRA, F.E. (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 69-80.

BERNARDET, J.C. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. *In*: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p.21-24.

BERNARDET, J.C. Ensaio poético paulistano, **FAPESP**, São Paulo, jun. 2002. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/ensaio-poetico-paulistano/>. Acesso em: 10 out. 2019.

BIEMANN, Ursula. The Video Essay in the Digital Age. *In*: BIEMANN, Ursula. **Stuff It: the video essay in the digital age**. Zürich: Voldemeer Zürich, 2003. p.8–11.

BIEMANN, Ursula. Performing borders. Transnational video. *In*: ALTER; CORRIGAN (eds). **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017. p. 261-268.

BLUMLINGER, Christa. Leer entre las imágenes [1992]. *In*: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p.50-65.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage [2000]. **Revista Laika**, São Paulo, v.3, n.5, jun. p. 1-11, 2015.

BUCHLOH, Benjamin. Allan Sekula: Photography between Discourse and Document. *In*: SEKULA, Allan. **Fish Story**. Londres: MACK, 2018. p.189-201.

BUCHLOH, Benjamin; HARVEY, David, SEKULA, Allan. **Forgotten Spaces: Discussion Platform**. Cooper Union, Nova York, 15 maio 2011. Disponível em: <https://www.newmusicusa.org/profile/marfounding/forgotten-spaces-conversation-with-allan-sekula-benjamin-buchloh-and-david-harvey/>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BUCK-MORSS, Susan. Estudios Visuales e Imaginación Global. **Antípoda**. Revista de Antropología y Arqueología, Bogotá, v. 9, p. 19-46, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=814/81413110002>. Acesso em: 21 jan. 2021.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURCH, Noel. **Essay Film**. Notes on The Forgotten Space, out. 2010. Disponível em: <https://www.theforgottenspace.net/static/notes.html>. Acesso em: 5 jan. 2017.

CARRASCO, Germán. **Mantra de remos**. Santiago: Alquimia, 2016.

CASTILLO, Simón. **El río Mapocho y sus riberas**. Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1918). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.

CASTILLO, Simón. El Ingeniero, las aguas y la ciudad: técnica y nación en la obra de Valentín Martínez. *In*: MARTÍNEZ, Valentín. **Canalización del río Mapocho**. Santiago: Cámara Chilena

de la Construcción: Pontificia Universidad Católica de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013. p.9-52.

CATALÀ, Josep M. **Estética del ensayo**. La forma ensayo, de Montaigne a Godard.n.p Valencia: Universidad de Valencia, 2014.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.

CORRO, Pablo. Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz. *In*: VILLARROEL, Mónica (org.). **Enfoques al cine chileno en dos siglos**. Santiago: Lom, 2013. p. 23-32.

CORTÉS, Alexis. La Reprimarización del Modelo de Desarrollo Chileno. **Revista OIKOS**, Rio de Janeiro, v.11, n.1. p. 63-86, 2012.

DE LOS RÍOS, Valeria. Tierra en movimiento (2014) de Tiziana Panizza. Materialidad, memoria y supervivencia. **Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 5, n 9, p. 45-66, 2017.

DEPETRIS, Irene. Sobre la destrucción. Materialidad y afecto en dos itinerarios por una geografía sísmica. **Mora**, Buenos Aires, n.22, p. 95-112, 2016.

DONOSO, Coti. **El Otro Montaje**. Santiago: La Pollera, 2017.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, São Paulo, p. 1-37, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUMANS, João. A sinfonia dos pobres. Modernidade de Aloysio Raulino. **La Furia Umana**, [S. l], 2014. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/47-archive/lfu-19/159-joao-dumans-a-sinfonia-dos-pobres-modernidade-de-alloysio-raulino>. Acesso em: 11 abr. 2017.

EISENSTEIN, Sergei. "Notes for a Film of capital" [1927]. Trad. Maciej Sliwowski, Jay Leyda, and Annette Michelson, **October**, Cambridge, v.2, p. 1-26, 1976.

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki**. Working on the Sightlines. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas [parte 1]: "ensaio autoral". **Icônica**, São Paulo, 18 ago. 2013. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-1-ensaio-autoral/>. Acesso em: 14 set. 2016.

ENWENZOR, Okwui. Documentary/Vérité. Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of

“Truth” in Contemporary Art [2003]. *In*: LIND, Maria, STEYERL, Hito (eds.). **The Greenroom**. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. New York: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008. p. 62-102.

ESTRELLA, Camila; OETTINGER, Bárbara. **Chris Marker**: una relectura desde las Artes Visuales, 2019. Disponível em: <https://cargocollective.com/chrismarker>. Acesso em: 5 maio 2020.

FERNANDEZ, Nona; BLANCHE, María. “Mapocho”, de Nona Fernández: la herida jamás cicatrizada de nuestra historia. **La Fuente**, Santiago, 30 out. 2019. Disponível em: <https://www.fundacionlafuente.cl/mapocho-de-nona-fernandez-la-herida-jamas-cicatrizada-de-nuestra-historia/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

FRANK, Robert. **Os americanos [1954]**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Cambridge, n.110, p. 3-22, outono, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX [1996]. São Paulo, Ubu, 2017.

FOSTER, Hal; SEKULA, Allan. Gone fishind: a discussion. **Cahier 4**. Rotterdam: Witte de With; Dusseldorf: Richter Verlag, 1996. p. 8-26.

GAUTHIER, Guy. **Chris Marker, écrivain multimédia, ou Voyage à travers les médias**. Paris: Harmatam, 2001.

GERHARDT, Christina. Transnational Germany: Hito Steyerl's Film Die leere Mitte and Two Hundred Years of Border Crossings. **Women in German Yearbook**, Lincoln, v. 23, p. 205-223, 2007.

GERVAISEAU, Henri. Escrituras e figurações do filme ensaio. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.): **O ensaio no cinema**. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Huitec, 2015. p. 92-118.

GERVAISEAU, Henri. **O Abrigo do Tempo**. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2014.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010**. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011.

GUIMARAES, Victor. **Inventários da margem, figuras do povo**: Aloysio Raulino e o cinema Latino-americano. 2019. 519f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

GUIMARÃES, Victor. Un itinerario de la mirada en Aloysio Raulino. **laFuga**, Santiago, n. 24, 2020. Disponível em: <https://lafuga.cl/un-itinerario-de-la-mirada-en-aloyisio-raulino/1001>. Acesso em: 4 dez. 2020.

GUZMAN, Patricio. **Filmar o que não se vê**. São Paulo: Sesc, 2017.

HADDAD, Eduardo A; BARUFI, Ana Maria. From Rivers to Roads: Spatial Mismatch and Inequality of Opportunity in Urban Labor Markets of a Megacity. **Habitat International**, v. 68, p. 3-14, 2017.

HADDAD, Eduardo A; TEIXEIRA, Eliane. Economic impacts of natural disasters in megacities: the case of floods in São Paulo, Brazil. **Habitat International**, v.45, pp.106-113, 2015.

HARVEY, David. **O Neoliberalismo**. História e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.

HARVEY, David. **Para entender O Capital, Livro I**. São Paulo: Boitempo, 2013.

INFANTE, Catalina. Un país que olvida. **Revista Paula**, Santiago, 2017. Disponível em: <https://www.latercera.com/paula/un-pais-que-olvida/>. Acesso em: 3 mar. 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa de Informações Básicas Municipais - MUNIC 2013**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2013/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **População em Áreas de Risco no Brasil. Rio de Janeiro**, 2018. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/apps/populacaoareasderisco/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

JAMESON, Fredric. Filmar O capital? **Revista Crítica Marxista**, Campinas, n.30, p. 67-74, 2010.

JORGE, Janes. **Tietê: o rio que a cidade perdeu, São Paulo 1890-1940**. São Paulo: Alameda, 2006.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KOIDE, Emi. **Por um outro cinema** – Jogo da memória em Chris Marker. 2011. 254f. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011.

KUNSCH, Graziela. **Não caber + Início da pesquisa** - Estou na frente da câmera mas a minha cabeça está atrás dela ou A performance da diretora ou A performance da crítica. 2016. 97f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

KUNSCH, Graziela. Projeto Mutirão: Um filme não realizável, uma prática documentária. **Periódico Permanente**, São Paulo, n. 6, fev. 2016a. Disponível em: <https://naocaber.org/blog/2016/04/09/um-filme-nao-realizavel-uma-pratica-documentaria/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LARRAÍN, Patricio. Las inundaciones en la ciudad de Santiago: Un ensayo de geografía aplicada. **Revista de Historia e Geografía**, Santiago, n. 7, p. 14-20, 1990.

LEONEL, Nicolau. Marker e Benjamin: a montagem como engenharia do posicionamento. *In*: MACHADO, Carlos; MACHADO JR Rubens; VEDDA, Miguel. **Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 405-412.

LEYDA, Jay. **Films beget films: a study of the compilation film**. Hill and Wang, 1964.

LIND, Maria. **The Greenroom**. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. New York: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard Collage, 2008.

LIND, Maria; STEYERL, Hito (eds.). **The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art**. New York: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard Collage, 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.

LUGON, Olivier. “documentary”: authority and ambiguities [2005]. *In*: LIND, Maria, STEYERL, Hito (eds.). **The Greenroom**. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. New York: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008. p. 28-37.

LUKÁCS, Georg. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. Una carta a Leo Popper [1910]. **Anuario de Letras Modernas**, Ciudad de México, v.13, p. 225-242, 2004.

LUND, Cornelia. Elastic realities – documentary practices between cinema and art. **Revista ARS**, São Paulo, v. 17, n. 35, Jan./Abr. p. 167-182, 2019.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker**. Memories of the Future. Londres: Reaktion Books, 2005.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. *In*: CESAR, Francisco; SAMPAIO, Rafael (orgs.). **Chris Marker. Bricoleur multimídia**. Catálogo da mostra. CCBB. RJ/Brasília/SP, 2009. p. 20-33.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo**: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Sulina, 2006.

- MACHADO, Arlindo. Apresentação de **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Imagens brasileiras da metrópole**: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema. 2007. Tese (Livre Docência), Escola de Comunicações e Artes-USP, São Paulo, 2007.
- MACHADO JÚNIOR, Rubens. Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 34, n. 28, p.111-131, 2007a.
- MARTÍNEZ, Valentín. **Canalización del río Mapocho**. Proyecto presentado a la Municipalidad de Santiago. Santiago de Chile: Cámara Chilena de la Construcción: Pontificia Universidad Católica de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013.
- MARQUÉZ, Francisca. **(Relatos de una) Ciudad Trizada. Santiago de Chile**. Santiago: Ocho Libros, 2017.
- MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**: Livro 1: O processo de produção do capital [1867]. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MÉNDEZ, Ramón. El inicio de una canalización. **Revista Universitaria XXIV**, Santiago, p.73-75, 1988.
- MITCHELL, William. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-103, 2002.
- MOLLER, Nicole. El sujeto marginal en el cine chileno contemporáneo: una lectura desde la teoría *queer*. In: VILLARROEL Mónica (Cord.) **Enfoques al cine chileno en dos siglos**. Santiago, LOM, 2013. p.223-230.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensayos de Montaigne**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz259>. Acesso em: 5 mar. 2017.
- MONTECINOS, Yolanda. Un filme víctima de los “hechos consumados”. **La Nación**. Santiago: Talls. Graf. La Nación, 1917-v., p.39, 30 nov. 1986.
- MUNOZ, Cecilia. Vivir a orillas del río Mapocho, o la ocupación de la frontera. **Proposiciones**, Santiago, n.35, p. 99-126, 2006.
- OLHAGARAY, N. **Del video-arte al net-art**. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente [1978]. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos

dos Goytacazes: UENF, n. 8, p. 179-203, 1997.

ORTEGA, María Luisa. El coleccionista y sus geografías. *In*: GREENE, Ricardo; PINTO, Ivan (orgs.). **La Zona Marker**. Santiago: FIDOCES, 2013. p. 91-106.

OSSA, Carlos. Santiago: Tejido desgarrado por una subjetividad fugitiva. *In*: SANFUENTES, Francisco (ed.) **Estéticas de la Interperie**. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2010. p. 30-59.

PANIZZA, Tiziana. Procedimientos visuales para la creación de un “guion expandido” a partir de la confusión y las preguntas en el cine de Ignacio Agüero. **Conexión**, Lima, n. 9, p. 125-141, 2018.

PANIZZA, Tiziana. La tierra en movimiento. **A Contracorriente**, [S.l.], v. 12, n. 1, p. 302-344, oct. 2014. Disponible em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1319>. Acesso em: 5 ago. 2016.

PANOFSKY, Erwin. **La Perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Tusquets, 1995.

PATO, Ana. **Literatura expandida**: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Sesc, Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PINO, Anjel. Un día de mate y lluvia. **El Mercurio**. Santiago, 1900.

PINTO, Ivan. Entrevista a Tiziana Panizza. **laFuga**, Santiago, 4, 2007. Disponible em: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-tiziana-panizza/342>. Acesso em: 20 jul. 2015.

RANCIERE, Jacques. **El malestar en la estética**. Madrid: Clave intelectual, 2012.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments [2009]. *In*: ALTER; CORRIGAN (eds). **Essays on the Essay Film**. New York: Columbia University Press, 2017. p.183-196.

REBENTISCH, Juliane. Imagen documental e imagen estética. *In*: FANIZADEH, Andreas; MEIER, Eva-Christina (orgs.). **Chile Internacional. Arte, Existencia, Multitud**. Berlin: ID Verlag, 2005. p. 59-72.

REST, Jaime. **Conceptos de literatura moderna**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

RICHTER, Hans. El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental [1940]. *In*: WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo.

Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. p. 186-191.

ROBRIEUX, Jean-Jacques. **Éléments de Rhétorique et d'Argumentation**. Paris: Dunod, 1993.

RODTCHENKO, Alexander. The Paths of Modern Photography [1928]. In: PHILLIPS, Christopher (Org.). **Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940**. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p.256-263.

ROJAS, Sergio. ¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index? **Atlas, Revista Fotografía y Imagen**, 18 dez. Santiago, 2015. Disponível em: <https://atlasiv.com/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index/>. Acesso em 20 dez. 2015.

ROJAS, Sergio. **Las obras y sus relatos II**. Santiago: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2009.

ROLNIK, Raquel. seminário de cultura e realidade contemporânea, **Utopias e distopias urbanas em tempos de pandemia**. Escola da Cidade, 13 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=31sXhys8qe8>. Acesso em: 13 maio. 2020.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. 3 ed. São Paulo: Publifolha, 2013.

ROSLER, Martha; LONIDIER, Fred. Luchas documentales en los “largos setenta”. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Aún no**. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. p. 78-90.

RUCHEL-STOCKMANS, Katarzyna; SEKULA, Allan. Interview with Allan Sekula. In: RUCHEL-STOCKMANS, Katarzyna; SEKULA, Allan. **Critical realism in contemporary art: around Allan Sekula's photography**. Belgium: Leuven University Press, 2010. p. 138-151.

RUSSELL, Catherine. **Experimental Ethnography**. The work of the film in the age of video. Duke University Press, Durham, 1999.

SALLES, Evandro (coord.). **O Que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Curadoria John Hendricks; texto Arthur C. Danto. Brasília: CCBB, 2002.

SANTOS, Fabio. **Domando águas: salubridade e ocupação do espaço na cidade de São Paulo, 1875-1930**. São Paulo: Alameda, 2011.

SANTOS, Nayara. **Quando a água sobe: análise da capacidade adaptativa de moradores do Jardim Pantanal expostos às enchentes**. 2016.209f. Tese (Doutorado em Saúde Ambiental). Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, 2016.

SEABRA, Odette Carvalho de Lima. **Meandros dos rios nos meandros do poder: Tietê e Pinheiros – valorização dos rios e das várzeas na cidade de S. Paulo**. 1987. 243f. Tese

(Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1987.

SEKULA, Allan; BURCH, Noel. **Notes for a Film**. Notes on The Forgotten Space, jul. 2010. Disponível em: <https://www.theforgottenspace.net/static/notes.html>. Acesso em: 5 jan. 2017.

SEKULA, Allan. **Fish story** [1995]. Londres: MACK, 2018.

SEKULA, Allan. Sobre a Invenção do Significado da Fotografia [1974]. In: TRACHTENBERG, A. (org.). **Ensaio Sobre Fotografia**. De Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p.387-410.

SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación [1978]. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Aún no**. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. p. 153-168.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive, **October**, Cambridge, nº 39, p. 3-64, 1986.

SMITH, Eugene. Country Doctor [1948]. In: TIME. **Time 100 Photos**. Nova York, 2020. Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/country-doctor-w-eugene-smith>. Acesso em: 03 fev. 2021.

SOURDIS, Carolina, DE LUCAS, Gonzalo. The Essay Film as Methodology for Film Theory and Practice: Disruptions and Expansions for Film Research. **Alphaville: Journal of Film and Screen Media**, Cork, n. 17, p. 80-96, 2019.

SOURDIS, Carolina. **El ensayo cinematográfico como dialéctica de la creación fílmica**. 2017. 227f. Tese (Doutorado em Comunicação). Departamento de Comunicação, Universitat Pompeu Fabra, 2017.

STAROBINSKI, Jean (1985). É possível definir o Ensaio? **Remate de Males**, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, 2011.

STEEL, Roderick. **Entre o corpo ritual e o corpo digital**: mediações da imagem sagrada no camdomblé. 2015. 150f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

STEINBERG, Philip. The Ocean as a Forgotten Space of Capitalism. In: ZYMAN, Daniela; SCOZZARI, Cory (eds.). **Allan Sekula OKEANOS**. Berlin: Sternberg Press, 2017. p. 190-195.

STEYERL, Hito. The empty center. In: BIEMANN, Ursula (ed). **Stuff It: the video essay in the digital age**. Zürich: Voldemmeer Zürich, 2003. p. 47–53.

STEYERL, Hito. ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. **Transversal**, 2010. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>. Acesso em: 27 fev. 2018.

TAGG, John. **El peso de la representación**. Ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TEIXEIRA, Francisco (org.). **O ensaio no cinema**: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Huitec, 2015.

UCHINAKA, Fabiana. Comportas fechadas na barragem da Penha para proteger a marginal ajudaram a alagar a zona leste de SP. **UOL Notícias**, 17 dez. 2009. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/12/17/ult5772u6678.jhtm>. Acesso em: 14 ago. 2017.

UCHÔA, Fábio. **Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias**. (Mestrado em Comunicação). 2008. 250f. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

VAN GELDER, Hilde. A Matter of Cleaning up: Treating History in the Work of Allan Sekula and Jeff Wall. In: **History of Photography**, v. 31, n. 1, p.68-80, 2007.

VILLARMEA, Iván. **Documenting cityscapes**. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film. Nova York: Columbia University Press, 2015.

VILLARROEL, Mónica. **Poder, nación y exclusión en el cine temprano**: Chile-Brasil (1896-1933). Santiago: LOM, 2017.

WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa**. Tentativas en torno al cine-ensayo. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

WEINRICHTER, Antonio. **Desvíos de lo Real**. El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores, 2004.

WHEEN, Francis. **O Capital de Marx**: Uma biografia. São Paulo: Zahar, 2007.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WESS, William. **Recycled Images**: the art and politics of found footage films. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **El discurso cinematográfico**. La opacidad y la transparência. Buenos Aires: Manantial, 2008.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

YAKHNI, Sarah. **Cinensaios Agnès Varda**: o documentário como escrita para além de si. 2011. 212f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

YOSHISAKI, Marcos. **Ensaio em família**: bem-vindos de Novo São Paulo. 2018. 127f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

ZYMAN, Daniela. Not just a Fish Story. *In*: ZYMAN, Daniela; SCOZZARI, Cory (eds.). **Allan Sekula OKEANOS**. Berlin: Sternberg Press, 2017. p.22-49.

Referências filmográficas

- A margem* (Ozualdo Candeias, Brasil, 1967, pb, 96').
- Berlim, sinfonia de uma cidade* (Walther Ruttmann, Alemanha, 1927, pb, 62).
- Cartas da Sibéria* (Chris Marker, França, 1958, cor, 58').
- Chile on The Road to NAFTA, Accompanied by the National Police Band* (Martha Rosler, Estados Unidos, 1997, cor, 10').
- Diante de seus Olhos, Vietnã* (Harun Farocki, Alemanha Ocidental, 1982, pb, 114).
- Domination and the Everyday* (Martha Rosler, Estados Unidos, 1978, cor, 32').
- El Pejesapo* (José Luis Sepúlveda, Chile, 2007, cor, 98').
- Hechos consumados* (Luis Vera, Chile, 1986, pb, 109').
- Inflation* (Hans Richter, Alemanha, 1928, pb, 3').
- Kulhe Wampe* (Slatan Dudow, Alemanha, 1931, pb, 75').
- Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, Brasil, 1970, pb, 12').
- Las callampas* (Rafael Sánchez, Chile, 1957, pb, 19').
- La Jetée* (Chris Marker, França, 1962, pb, 27').
- La Respuesta* (Leopoldo Castedo, Chile, 1960, pb, 66').
- Le fond de l'air est rouge* (1977), de (Chris Marker, França, 1977, cor, 240').
- Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris Marker, França, 1953, pb, 30').
- Mapocho* (Cristóbal Zapata, Chile, 2008, cor, 21').
- Mapocho, el río de la verguenza* (Sergio Nuño, Chile, 1991, cor, 35').
- Mapocho* (Santiago Elordi, Chile, 2010, cor, 58').
- Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital* (Alexander Kluge, Alemanha, 2008, cor, 570').
- O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1968, pb, 92').
- Olympia 52* (Chris Marker, França, 1952, pb, 82').
- Outubro* (Sergei Eisenstein, Union Soviética, 1927, pb, 102').
- País en vías de desarrollo* (Jorge Catoni, Chile, 2013, pb, 10').
- Performing the border* (Ursula Biemann, Estados Unidos, 1999, cor, 43').
- Retificação do Tietê* (Benedito Junqueira Duarte, Brasil, 1940, pb, 14').

- Riocorrente* (Paulo Sacramento, Brasil, 2014, cor, 79'),
- Rio desborde* (Vivian Castro, Brasil/Chile, 2019, cor, 15').
- Santiago* (Armando Rojas Castro, Chile, 1933, pb, 10'),
- São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, Brasil, 1995, cor, 40').
- São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, Brasil, 1929, pb, 90').
- São Paulo S/A* (Sergio Person, Brasil, 1965, pb, 107').
- Si j'avais quatre dromadaires* (Chris Marker, França, 1966, pb, 49').
- Sobre os anos 60* (Jean-Claude Bernardet, Brasil, 1999, pb, 29').
- Somente as Horas* (Alberto Cavalcanti, França, 1926, pb, 36').
- The Empty Center* (Hito Steyerl, Alemanha, 1998, cor, 62').
- The Forgotten Space* (Allan Sekula e Noel Burch, Estados Unidos, 2010, cor, 112').
- Tietê* (1993), de (Cao Hamburger, Brasil, 1993, cor, 14').
- Tierra en movimiento* (Tiziana Panizza, Chile, 2014, cor, 37').
- Um homem com a c mara* (Dziga Vertov, Union soviética, 1929, pb, 68').
- Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965, pb, 40').

Anexo 1

Reconhecer a vida nas coisas

por Fabio Rodrigues Filho e Felipe Carnevalli

“Seria a árvore um objeto?”, pergunta-se o antropólogo Tim Ingold (2012) ao questionar o ímpeto funcionalista da sociedade ocidental de tudo transformar em recurso a ser explorado. Para uma pequena, mas sem dúvida destrutiva, parcela da humanidade — essa que caracteriza o “antropos” da atual e catastrófica era geológica conhecida como Antropoceno —, o mundo existe para servir: águas, minerais, peixes, plantas, tudo é objeto inanimado dentro do equivocado sonho moderno dos recursos infinitos. Em nossa mesquinha pretensão de criar desertos onde pulsa a vida, esquecemo-nos de que, assim como nós, pedras também escutam, rios também falam, vírus também ditam tendências. Hoje — na obrigação de nos haver com pandemias, catástrofes climáticas e desigualdades de várias ordens —, sabemos os perigos da ideia de soberania do homem sobre a natureza, ou sobre as coisas do mundo. Como indaga Ingold em sua crítica à nossa assombrosa capacidade de inanimar as coisas para transformá-las em objetos, é preciso lembrar que “coisa” é um agregado de fios vitais, “um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam” (INGOLD, 2012). Nesse exercício diminuto de reconhecer a vida nas coisas, o emaranhado de filmes apresentado aqui evidencia como o cinema é capaz de revelar as agências do fora, de um extracampo da modernidade que hoje, mais do que nunca, sabemos estar no centro das discussões. São seres, vidas e sistemas outros que rompem a invisibilidade para reaparecer nas imagens com suas inúmeras estratégias de persistência.

Por entre ruínas

Em sua ruidosa e maquinica intervenção estética, *El Dorado* (Los Ingrávidos, 2020) pronuncia por um recado direto à insuficiência de um sistema de morte, expondo a exploração intrínseca ao capitalismo. O programa do curta articula texturas de desfigurações, travando nessa interrupção no domínio da visibilidade seu tecnomolecular confronto com o capital. Este embate segue em *Inabitável* (Loic Ronsee, 2020), em que os registros da paisagem de Brumadinho (MG), captados por um drone, são montados através da perspectiva de um ser

extraterrestre que analisa as condições de vida ali. Se o título do filme adianta o diagnóstico da sondagem, a imagem, no entanto, expõe em absurdo os “objetos primitivos que se movem pela superfície”: caminhões de mineradoras que seguem em sua sanha cadavérica pelo lucro. Em *Nouvelles de la Capitale d’Antimoine* (Liu Guangli, 2019), a distopia de um ambiente explorado à exaustão também já habita o presente, mesmo que o negacionismo das imagens institucionais não cesse de tentar provar o contrário. Ao revelar a produção de um programa de TV local de Lengshuijiang, na China, o curta confronta o discurso publicitário que insiste em apagar um passado de exploração massiva da terra com cenas de uma atual paisagem miserável, na tentativa de testemunhar a memória ainda presente da destruição.

Memórias biológicas

“De onde emerge o que a memória elabora? Emerge do esquecimento”, aponta Vivian Castro ao mostrar como os rios urbanos e as pessoas afetadas por suas águas são constantes alvos de apagamento em um sistema avesso à presença da natureza. Em *Rio Desborde* (2019), a diretora tece relações entre os problemas ambientais ligados aos rios Tietê, em São Paulo, e Mapocho, em Santiago do Chile, a partir das memórias de inundação marcadas nas paredes das casas de quem habita suas margens. Cedo ou tarde, aquilo que a modernidade quis apagar transborda, emerge da invisibilidade para nos lembrar quão ilusória é a soberania do homem sobre as coisas. Numa outra mirada para a dialética entre o esquecimento e a elaboração memorialística, em *Ex-Humanos* (Mariana Porto, 2019) cápsulas de memórias alheias alimentam um ser laboratorial. Nessa distopia, um jovem interceptador revira lixos em busca de vestígios de memória, enquanto uma velha feiticeira produz as tais cápsulas, coletando pelo apagamento as memórias inscritas nas fotografias. Pouco a pouco, o conflito entre a dependência da memória e o desejo de ser mais caminha para um colapso irreversível. Baseado na canção xamânica de mesmo nome, *Gujiga* (Kim Sunjha, 2019) propõe uma ode às tartarugas, tomadas ao mesmo tempo como espécie em risco de extinção e como símbolo sagrado. A partir de uma atmosfera sensitiva que se inscreve na imagem por texturas e sons dos movimentos desses animais, o filme dá forma às ligações mitológicas entre humanos e não humanos, fazendo-nos interagir com os modos pelos quais esses entrelaçamentos se expressam.

Entranhas do mundo

Gesto similar é percebido no vertiginoso *Labor of Love* (Sylvia Schedelbauer, 2020), um exercício abstrato e feminista de interpretação sobre o amor — esse sentimento escorregadio —, para além da natureza humana, sempre em curso de renovação. Em um hibridismo entre a película e o digital, entre corpo e paisagem, o filme opera uma experiência alucinógena na qual a imagem é solicitada como algo que está ao mesmo tempo dentro de nós e dentro do mundo. O deslocamento sensorial também incide em *Memby* (Rafael Parrode, 2020), em que sombras, luzes e texturas interagem, nos fazendo mergulhar numa experiência onírica, de múltiplos devires, fluindo por camadas de existências. Do ultrassom ao movimento cromático dos corpos, da imagem microscópica à telescópica, formas de vidas e de seres se emaranham e jorram no curta. Por fim, no ritmo tempestuoso e estroboscópico de *Pirâmide Erosionada* (Los Ingrávidos, 2019), coisas se movem, colidem e expõem-se enquanto vivas. Seja na fusão ou na colisão, um dos jogos deste filme é o contrastar, a exemplo da paisagem sonora jazzística, improvisada com uma multiplicidade de instrumentos — desde os propriamente musicais aos sons de ferramentas de trabalho. Essa experiência rítmica atonal radicaliza o que poderia ser visto como inanimado ou imóvel.

Repropondo arranjos para os nove filmes selecionados, os dois programas que compõem a mostra se enredam nos *fios vitais* que constituem as coisas do mundo. Em alguma medida, a própria mostra é também uma coisa, lugar de múltiplos acontecimentos. Gestada na relação entre o conjunto de filmes inscritos nesta edição do festival — essa floresta de possibilidades existenciais —, *A vida das coisas* acolhe e reafirma a interligação do que poderíamos chamar de tendências que emergiram no conjunto: especulações distópicas, humanidades ampliadas, colapsos no/do capitalismo e interações microbiológicas. Abrigando vários procedimentos formais, a mostra, sendo coisa e recorte, surge em interação com tantos e diversos modos de existência.

Referências

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, 25-44, jan./jun. 2012.