

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CAROLINA GONÇALVES PINTO

Fabulação, memória e a imagem de arquivo no filme ensaio autobiográfico:
articulações, atritos, invenções

São Paulo, 2023

CAROLINA GONÇALVES PINTO

Fabulação, memória e a imagem de arquivo no filme ensaio autobiográfico:
articulações, atritos, invenções

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação da
Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Ciências

Programa: Meios e Processos Audiovisuais
Linha de pesquisa: Poéticas e Técnicas do Audiovisual

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

São Paulo, 2023

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)

Pinto, Carolina Gonçalves
Fabulação, memória e a imagem de arquivo no filme
ensaio autobiográfico: articulações, atritos, invenções
/ Carolina Gonçalves Pinto; orientadora, Patrícia Moran
Fernandes. - São Paulo, 2023.
199 p.: il.

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

1. FilmeAutobiográfico. 2. Filme Ensaio. 3. Fabulação.
4. Memória. 5. Imagem de Arquivo. I. Fernandes, Patrícia
Moran . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Folha de Aprovação

Nome: PINTO, Carolina Gonçalves

Título: Fabulação, memória e a imagem de arquivo no filme ensaio autobiográfico:
articulações, atritos, invenções

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação da
Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Ciências

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Patrícia Moran Fernandes, pela dedicação, confiança e generosidade, ao longo de todo o processo. Mas, principalmente pela delicadeza e sensibilidade que o tema pedia, sem nunca deixar de lado o rigor e seu olhar criterioso. Por todas as trocas e ensinamentos na realização da pesquisa. Pelo apoio, com empréstimo e equipamentos para concretização das gravações.

A todos os integrantes do Grupo de Pesquisa Transversalidades Poéticas no Audiovisual, por todas as partilhas e os estímulos, além do suporte na realização das filmagens. Pelo bom humor, sempre que necessário.

Ao Prof. Dr. Henri Pierre Alencar Gervaiseau, por me receber em seu grupo de pesquisa, que me acolheu e encorajou, em minha empreitada.

À Profa. Dra. branca de Oliveira, por abrir o Atelier Paulista, onde parte das filmagens aconteceu

Ao Prof. Dr. Rubens Rewald, por me aceitar no programa PAE, que rendeu como fruto, além das aulas, nosso artigo, escrito em tempos tão difíceis.

À querida amiga Taís Nardi, por ter sido uma interlocutora preciosa nesse processo e ter dedicado seu tempo a me auxiliar em etapas da filmagem.

Ao amigo Alexandre Nascimento, pelos equipamentos emprestados, que possibilitaram parte das filmagens.

Aos amigos Adalgisa Campos e Paulo Pena, que abriram sua casa tão generosamente e contribuíram com meu projeto.

À minha família, por ser meu porto seguro, minha fonte de inspiração. Pela confiança ao terem aceitado fazer parte desse filme. Por estarem sempre prontos a me ajudar, possibilitando minha dedicação a essa pesquisa.

Ao meu companheiro Fernando, por caminhar ao meu lado, obrigada por todo apoio.

Aos meus filhos amados, Martin e Alice, minhas alegrias, pela compreensão e incentivos, todos os dias.

*Invento, mas invento com a secreta esperança
de estar inventando certo.*

PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

RESUMO

Em nossa pesquisa, propomos uma aproximação entre memória e cinema e sob quais aspectos e parâmetros entendemos essa aproximação. Circunscrevemos esta investigação ao universo do filme ensaístico autobiográfico, a como memória figura nos filmes e como a fabulação dá origens às narrativas, no processo de evocação das lembranças a partir do contato com de imagens de arquivo.

Este estudo surgiu do desejo de se explorar o processo de elaboração de uma obra audiovisual, a partir de material de arquivo da própria realizadora e as reflexões advindas da dedicação à realização. O contato com o material seminal deste processo ensejou a criação de um trabalho em duas frentes, que compreendeu a escrita da presente tese e o desenvolvimento de um filme, ainda em processo. Esse material é o ponto de partida para pensarmos a relação da evocação de reminiscências a partir do contato com as imagens de arquivo, em sua fragilidade como suposto substituto da memória. Em nosso desenvolvimento, o material de arquivo e o seu reemprego para a criação de uma outra obra foram determinantes, ao direcionar nossos estudos no campo da memória e entender a fabulação como um dos recursos que atua na criação das narrativas.

A investigação propõe uma discussão sobre as formas autobiográficas e ensaísticas e a produção de narrativas fabulares, que surgem do embate entre evocações da memória e imagens de arquivo. A partir da literatura sobre o tema e pelo corpo a corpo com outros filmes, busca-se construir e problematizar nossas estratégias expressivas, com o intuito de debater a potência e ao mesmo tempo a fragilidade das imagens. A imagem como arquivo da memória e simultaneamente lugar de invenção de memórias, uma vez que a imagem nem sempre coincide com as lembranças que dela guardamos. Nossas escolhas poéticas se direcionaram de modo a constituir uma fabulação através de imagens e sons, para tratar do que é impossível de se reconstituir pelas vias da representação.

O escopo teórico foi fundado a partir das questões derivadas do fazer cinematográfico. E, em uma via de mão dupla, o contato com os textos e outras obras já existentes direcionou a produção de materiais e orientou as escolhas feitas na montagem. A escrita e a realização se complementaram.

Neste sentido, esta reflexão, cujo desfecho é a presente tese e esse filme ensaio autobiográfico em desenvolvimento, busca-se investigar e dialogar com estratégias adotadas por outros realizadores, em obras que resultam em uma exploração da memória como um substrato de criação. O estado da arte sobre o tema irá se estruturar a partir de outras obras cinematográficas ensaísticas, que aludem às manifestações da memória.

Palavras-Chaves: Cinema, Fabulação, Memória, Imagem de Arquivo, Filme Autobiográfico, Filme Ensaio.

ABSTRACT

In this research, we propose an approximation between memory and cinema and under which parameters and circumstance we understand this approximation. We circumscribe our investigation around the universe of autobiographical essay film, to discuss how memory figures in these films and how fabulation is in the origins of narratives, through the reminiscences' evocation.

This study emerged from the will of exploring an audiovisual elaboration process and the reflections raised from the realization's demands. The contact with the seminal material of this project lit the spark to develop a hybrid work, that comprehends the writing of a theses and the development of a working in progress film. This material is the starting point to think the relation between reminiscences' evocations and archival images, in its fragility as a supposal substitute to memory. In the development of this search, the archival material and its reemployment in the creation of a new film was determining actions to guide ours studies in the memory field and to understand the fabulation as one of the possible ways to create narratives.

The investigation proposes a discussion about autobiographical and essayistic forms and the production of fable narratives, that emerges from the struggle between memory's evocations and archival image. From the approximation of the literature about the theme and the films, we intend to build and problematize our expressive strategies, in order to debate the power and fragility of images. The image as an archival of memories, as well as a spot of memories fabrications, a sometimes, image and memories not always matches. Our poetic choices were driven in a path, to make a fable narrative through the images and sounds, to deal with subjects that are impossible to show in a representative way.

The theoretical scope was reasoned from derivative questions of the cinematographic realization. And, in a two-way path, the contact with the texts and as well, other films, pointed us the direction to the production of materials and dictated the choices done in edition. The writing and the realization were complementary process.

In this sense, this reflection, witch closure is the present thesis and this autobiographical essay film in progress, we search to investigate and to dialogue whit the strategies adopts by other directors, in works that results in an exploration of memory as

substrate to creation. The art state about the theme will be structured from another essayistic films that allude to memory manifestations.

Key Words: Cinema, Fabulation, Memory, Archival Image, Autobiographical Film, Essay Film

Lista das Imagens utilizadas – Fotogramas dos filmes estudados

Imagem	Página
1- Fig. 1 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	35
2- Fig. 2 - Fotograma do filme <i>A Imagem Que Falta</i>	59
3- Fig. 3 - Fotograma do filme <i>A Imagem Que Falta</i>	59
4- Fig. 4 - Fotograma do filme <i>A Imagem Que Falta</i>	59
5- Fig. 5 - Fotograma do filme <i>A Imagem Que Falta</i>	59
6- Fig. 6 - Fotograma do filme <i>A Imagem Que Falta</i>	60
7- Fig. 7 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	64
8- Fig. 8 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	64
9- Fig. 9 - Fotograma do filme <i>Phantom Limb</i>	66
10- Fig. 10 - Fotograma do filme <i>Phantom Limb</i>	66
11- Fig. 11 - Fotograma do filme <i>Phantom Limb</i>	66
12- Fig. 12 - Fotograma do filme <i>Phantom Limb</i>	66
13- Fig. 13 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	81
14- Fig. 14 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	87
15- Fig. 15 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	87
16- Fig. 16 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	116
17- Fig. 17 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	117
18- Fig. 18 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	117
19- Fig. 19 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	118
20- Fig. 20 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	118
21- Fig. 21 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	121
22- Fig. 22 - Fotograma do filme <i>Rocha Que Voa</i>	121
23- Fig. 23 - Fotograma do filme <i>Barravento</i>	122
24- Fig. 24 - Fotograma do filme <i>Barravento</i>	122
25- Fig. 25 - Fotograma do filme <i>Jacquot de Nantes</i>	125
26- Fig. 26 - Fotograma do filme <i>Quelques Veuves de Noirmoutier</i>	125

27- Fig. 27 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	125
28- Fig. 28 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	130
29- Fig. 29 - Fotograma do filme <i>As Praias de Agnès</i>	130
30- Fig. 30 – Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	133
31- Fig. 31 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	133
32- Fig. 32 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	134
33- Fig. 33 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	134
34- Fig. 34 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	134
35- Fig. 35 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	136
36- Fig. 36 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	136
37- Fig. 37 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	136
38- Fig. 38 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	138
39- Fig. 39 - Fotograma do filme <i>Coração de Cachorro</i>	138
40- Fig. 40 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
41- Fig. 41 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
42- Fig. 42 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
43- Fig. 43 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
44- Fig. 44 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
45- Fig. 45 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	143
46- Fig. 46 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	144
47- Fig. 47 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	144
48- Fig. 48 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	144
49- Fig. 49 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	144
50- Fig. 50 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	147
51- Fig. 51 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	147
52- Fig. 52 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	147
53- Fig. 53 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	147
54- Fig. 54 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	147
55- Fig. 55 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	149
56- Fig. 56 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	149
57- Fig. 57 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	149
58- Fig. 58 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	150
59- Fig. 59 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	150

60- Fig. 60 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	151
61- Fig. 61 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	151
62- Fig. 62 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	151
63- Fig. 63 – Fotografam do filme <i>Phantom Limb</i>	151
64- Fig. 64 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	159
65- Fig. 65 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	157
66- Fig. 66 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	159
67- Fig. 67 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	159
68- Fig. 68 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	159
69- Fig. 69 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	159
70- Fig. 70 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
71- Fig. 71 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
72- Fig. 72 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
73- Fig. 73 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
74- Fig. 74 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
75- Fig. 75 – Fotografam do filme <i>Stories We Tell</i>	160
76- Fig. 76 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	166
77- Fig. 77 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	166
78- Fig. 78 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	168
79- Fig. 79 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	168
80- Fig. 80 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	169
81- Fig. 81 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	169
82- Fig. 82 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	171
83- Fig. 83 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	171
84- Fig. 84 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	171
85- Fig. 85 – Fotografam do filme <i>Uma Longa Viagem</i>	171
86- Fig. 86 – Fotografam de nosso filme em processo, título provisório : <i>O Vestido de Alice</i>	177
87- Fig. 87 – Fotografam de nosso filme em processo, título provisório : : <i>O Vestido de Alice</i>	177
88- Fig. 88 – Fotografam de nosso filme em processo, título provisório : : <i>O Vestido de Alice</i>	182
89- Fig. 89 – Fotografam de nosso filme em processo,	

título provisório : : <i>O Vestido de Alice</i>	182
90- Fig. 90 – Fotografam de nosso filme em processo, título provisório : : <i>O Vestido de Alice</i>	184
91- Fig. 91 – Fotografam de nosso filme em processo, título provisório : : <i>O Vestido de Alice</i>	184

Sumário

	Pag.
Apresentação	18
I – O Filme	18
II – Texto	20
1. Origens, começos	31
1.1 - Primeira pessoa singular e plural	31
1.2. - A Origem do filme	33
1.3 - Cinema como memória: premissas e inspirações	35
2. A memória, a imagem de arquivo, a fabulação, o filme ensaio e a autobiografia	41
2.1 - A Memória dos acontecimentos	41
2.1.1 A memória é do presente	41
2.1.2 – Lacunas: o esquecimento, o luto	49
2.1.3 Imagens na memória, memórias das imagens	55
2.2 – Imagens de Arquivo	57
2.2.1 - A Imagem que falta	57
2.2.2 - Práticas contemporâneas, imagens da memória	62
2.3 – Filme Ensaio	71
2.3.1 Ensaio: uma forma em permanente mutação	71
2.3.2 Fabulação como uma via para o ensaio	78
2.3.3 Inscrições do <i>eu</i>	83
2.4 – Filme Autobiográfico	92
2.4.1 Ensaio e autobiografia: intersecções e discontinuidades	92
2.4.2 Autobiografia: um conceito em lapidação constante	94
2.4.3 Ensaio e Autobiografia audiovisual nos tempos presentes	101

3 – Operações e procedimentos: poéticas	111
3.1. - Movimentações de temporalidades e manifestações da memória em <i>Rocha Que Voa</i>	114
3.2 - A autobiografia como elemento estruturador do ensaio em <i>As Praias de Agnès</i>	123
3.3 - A fabulação como elemento organizador do ensaio em <i>Coração de cachorro</i>	131
3.4 - A imagem de arquivo e criação de novos sentidos em <i>Phantom Limb</i>	140
3.5 - Imagens e arquivos: autênticos ou fabricados? <i>Stories We Tell</i>	155
3.6 - A imagem de arquivo e projeções da memória em <i>Uma Longa Viagem</i>	163
4 - Memorial sobre o processo de realização do filme	175
5 – Considerações Finais	186
Link para acesso ao filme	193
Link para acesso aos filmes trabalhados na pesquisa	193
Referencias Gerais	194
I – Referências Filmográficas	194
II – Referências Bibliográficas	196

Apresentação

Essa pesquisa teve início a partir do contato com um material filmico em *super 8mm*, arquivado pela família dessa pesquisadora, seguido pelo desejo de se apropriar desse material para a criação de uma outra obra cinematográfica, mas também elaborar reflexões advindas da dedicação à realização. Esta proposta deu origem a um projeto de pesquisa híbrido, que compreendeu a escrita de uma tese e o desenvolvimento de um filme, ainda em processo.

Apresentamos aqui o estágio atual de montagem desse filme e as discussões desenvolvidas a partir dos temas trabalhados. A escrita e a realização foram elementos complementares. Em nosso desenvolvimento, o contato com o material de arquivo e o seu reemprego para a criação de uma outra obra foram determinantes ao direcionar nossas pesquisas no campo da memória e entender a fabulação como um dos recursos para a criação das narrativas. Nosso escopo teórico foi constituído a partir das questões advindas do fazer cinematográfico e os temas suscitados por filmes com os quais tivemos contato. E, em uma via de mão dupla, o contato com os textos e outras obras já existentes, proporcionaram o direcionamento da produção de materiais assim como orientou escolhas feitas na montagem. Neste sentido, nesta reflexão, cujos resultados são este filme em desenvolvimento e o presente texto, busca-se investigar e dialogar com estratégias adotadas por outros realizadores, em obras que resultam em uma exploração da memória como um substrato de criação.

Em linhas gerais, pretendemos discutir neste estudo uma aproximação entre memória e cinema e sob quais aspectos e parâmetros entendemos essa aproximação. Circunscrevemos a investigação ao universo do filme ensaístico autobiográfico, tendo em vista averiguar como a memória figura nos filmes e como a fabulação dá origem às narrativas, no processo de evocação das lembranças.

A visualização do material de arquivo familiar em *super 8mm* deu ensejo à uma especulação acerca dessa relação que se estabelece entre o registro filmico, como um suporte para salvaguardar a memória, e as manifestações da memória dos acontecimentos. Pretende-se, nesse filme, constituir uma fabulação através de imagens e sons, para tratar do que é impossível de se reconstituir pelas vias da representação. A fabulação como caminho para se experimentar e refazer um lugar imaginável de um encontro físico

impossível, uma vez o objeto do afeto inexistir, pois houve uma perda definitiva causada pela morte. Ou seja, independente das imagens contidas no super 8mm e do universo nele inscrito, a fabulação ensejada pelo encontro com o tema, com a época e pessoas presentes no evento filmado, eventualmente suscitará a evocação de universos imaginários, pouco percorridos enquanto realidade e muito explorados enquanto enredo sobre um tempo.

A seguir, falaremos sobre as linhas que guiaram o processo de realização do filme e detalharemos a estruturação do texto.

I - O Filme

Nosso projeto parte de um arquivo pessoal, mas acreditamos que nossa busca não é apenas pela constituição de uma obra de cunho autobiográfico. Entendemos que percorrer histórias pessoais e familiares neste projeto seja algo inevitável, dada a natureza desse material. No entanto, ao nos propormos realizar este filme, buscamos explorar principalmente a relação da imagem já registrada com a memória, a partir da evocação e do relato.

Em nosso projeto de filme estamos tratando de como as narrativas dão origem a fabulações, suscitadas a partir de imagens de arquivos pessoais. Não esperamos criar uma obra que busque explicar os mecanismos da memória, mas de tornar evidente a distância entre a imagem registrada e a experiência que a memória pode oferecer em relação àquele registro.

A memória nos interessa como uma experiência por meio da qual podemos, propor novas experiências, criar nova fonte de memórias e narrativas fabulares, ao se tentar traduzi-la no campo das artes

II – Texto

A partir das estratégias adotadas para a realização do filme, a evocação das lembranças para narrar os acontecimentos registrados na imagem evidenciou-se como uma estratégia possível, levando-se em conta a impossibilidade de se recriar a experiência como ela ocorre uma primeira vez. As lembranças, muitas vezes repletas de lacunas, escapam quando se deseja organizar um enredo. Para relatar a experiência é impossível a invenção de narrativas fabulares configura-se como uma das formas de recriar esses acontecimentos.

Diversos autores apontam o crescente interesse sobre o campo da memória, o que faz com que o momento atual se ofereça como um contexto favorável para percorrer outras obras nas quais as manifestações da memória são o substrato de criação, assim como explorar a vasta bibliografia que se apresenta sobre o tema da memória.

Utilizar um material de arquivo como motor das evocações de lembranças e narrativas que poderiam surgir desse contato, serviu como indicativo de que a manifestação da memória a partir da qual efetuaríamos nossas investigações e reflexões é a memória do acontecimentos, conforme Walter Benjamin descreve em seu texto *O Narrador*¹. Para Benjamin, o papel do narrador é traduzir em seu relato as lembranças de suas vivências e ao transmitir as experiências através do seu relato, cria novas memórias junto àquele que recebe seu testemunho. A fabulação, conforme Gilles Deleuze² apresenta, é um dos recursos possíveis na criação de narrativas, uma vez que a memória é imprecisa e lacunar. O personagem que fabula se reinventa a partir de seu próprio relato e transcende as suas características individuais para comunicar sua experiência como uma vivência que pode ser sentida e compartilhada, o personagem partilha o destino de um povo, ou uma comunidade, como explicita Deleuze.

Outra questão que se definiu a partir desse contato diz respeito a uma definição do que vem a ser um arquivo e do reemprego desses materiais em uma chave pessoal, ou seja, a reutilização das imagens, segundo aspectos subjetivos que essas imagens despertaram e dando menos ênfase aos dados históricos que essas portam. Há uma apropriação desse materiais, que passam a contar outras histórias.

¹ BENJAMIN, 1996

² DELEUZE, 1985

Postos esses elementos que permeiam o texto, iniciamos nosso primeiro capítulo, cujo o título é *Origens*, descrevendo nosso contato com esse material que foi ponto de partida de nosso projeto e os motivos pelos quais nos pareceu importante realizar esse filme. Pontuamos em *Primeira pessoa singular e plural*, antes de iniciar esse relato, que o uso da primeira pessoa nessa parte do texto, assim como mais adiante no texto, no memorial das ações descritivas em relação à realização do filme, se fez incontornável, uma vez esse material de arquivo ao qual nos referimos diz respeito a um universo íntimo familiar e acontecimentos que marcaram essas vidas, e, portanto, diferenciamos esses momentos do texto, no qual faremos uso da primeira pessoa do singular.

Nesse capítulo discute-se as proposições para realização, em um primeiro momento, por meio de um relato em primeira pessoa, abordamos essas motivações e desdobramentos, ligados ao encontro do material de arquivo familiar e expomos como esse deu origem à proposta de realização do filme. Trata-se de um material em super 8mm, registro da última festa de aniversário à qual o pai dessa pesquisadora esteve presente, antes de falecer prematuramente. Não foram encontradas, no entanto, as imagens buscadas do pai, o que motivou o desenvolvimento de um filme que pudesse explorar sua ausência das imagens, mas também incitar, de alguma forma, um processo de evocações de lembranças que fossem capazes de restaurar uma presença. Relacionamos nesse capítulo como a ausência da imagem na bobina espelhou a ausência real de uma pessoa e dessa simetria, pudemos pensar a origem do filme.

Em seguida, *Cinema como memória: premissas e inspirações* também reflete sobre as motivações que deram origem ao projeto, mas abordamos aqui as formulações de alguns problemas que serão explorados ao longo da pesquisa, como uma especulação em torno de filmes sobre a memória e a relação entre a imagem de arquivo e a criação de narrativas, que escapam ao regime da representação, assim como pensamos a fabulação na constituição fílmica ensaística.

Esse preâmbulo nos levou a percorrer algumas definições em nosso trabalho. A memória se configurou uma questão central. Nosso segundo capítulo, *A memória, a imagem de arquivo, a fabulação, o filme ensaio e a autobiografia*, busca relacionar alguns conceitos de base para elaboração de nossa reflexão. Esse se subdivide em alguns textos que apresentam, respectivamente, uma definição da memória dos acontecimentos, a imagem de arquivo e alguns parâmetros para pensar o reemprego de imagens, dando

prosseguimento com a circunscrição da forma filmica ensaística, em sua relação coma fabulação, e por fim, um cotejamento dessa forma à autobiografia no cinema.

Assim, nosso segundo capítulo se inicia com o tópico cujo título é *A Memória do acontecimentos* se dedica, desta forma, a definir a conceituação sobre as suas manifestações a partir da qual iremos trabalhar e a aproximação efetuada aqui com o campo do cinema.

Em *A Memória é do presente* nosso principal intuito, ao explorar tal conceituação é observar como a aproximação entre memória e cinema figura nos filmes e como alguns aspectos dessas manifestações são guias para a poética de algumas obras. Assim, há uma diferenciação a ser feita, entre a memória dos registros e a memória dos acontecimentos.

Partimos da conceituação de Walter Benjamin, apresentada em seu texto *O Narrador*³ em nossa discussão. O autor diferencia essa memória, que trata como reminiscência e encontramos, junto a outros autores, ecos de sua reflexão. Exploramos sobretudo a memória como um resíduo das experiências que fica armazenado, a evocação dessa impressão pode ocorrer de maneira voluntária ou involuntária, mas é preciso a organização de um discurso, para que possa ser comunicada, para que a experiência possa se transformar em um testemunho. Assim, uma primeira diferenciação sobre a memória dos acontecimentos é que esta não está fixada em nenhum suporte, como arquivos e registros. Essa memória diz respeito a evocações de fatos que aconteceram em um tempo passado e que se manifestam em determinado presente. Tanto Walter Benjamin, quanto Beatriz Sarlo, nos trouxeram o entendimento de que a temporalidade na qual a memória se manifesta é o presente. Há uma busca por lembranças, um processo de rememoração que possibilita o acesso aos resíduos que ficam da experiência, mas o ato de lembrar e o relato posterior derivado dessa busca se reproduzem no presente. Sendo assim, as manifestações da memória dos acontecimentos é sempre um ato no presente, no qual se opera uma fusão das temporalidades, dos fatos evocados e do momento no qual ela ocorre. Ela é portanto, uma ocorrência singular e ao se comunicar as lembranças, aquele que dá seu testemunho, cria outras experiências para seus ouvintes.

Ao longo de nossa pesquisa, constatamos que há um número crescente de obras e estudos que se voltam para expressões das subjetividades, ligadas sobretudo ao resgate das memórias. Entre os autores que elegemos, Beatriz Sarlo em seu livro *Tempo Passado*⁴ também dá grande importância ao testemunho, como um ato reparador, em situações nas

³ BENJAMIN, 1996

⁴ SARLO, 2013

quais a história não foi capaz de resgatar a versão daqueles que foram silenciados. A autora aponta esse resgate das vozes individuais como um dos fatores responsáveis pelo fenômeno que ela denomina como a guinada subjetiva nas artes.

Fundamentada na concepção de Paul Ricoeur, exploramos, também nesse texto, a memória como um dado correlato à formação de identidades e expressões da individualidade. O autor tece uma argumentação para relacionar a consciência de si a partir dos eventos passados, acumulados na memória e as narrativas que derivam desse conhecimento como uma forma de se narrar, transmitir suas experiências.

Ricoeur aponta um dos efeitos colaterais à memória, como o esquecimento. Para o autor, não é possível precisar todos os motivos e mecanismos que leva ao desaparecimento de determinadas lembranças. No entanto, ele procede uma aproximação entre trauma e esquecimento, a partir dos textos de Sigmund Freud. É também a partir dessa leitura de Ricoeur que efetuamos uma meditação sobre o luto, em nossa pesquisa. Essa discussão aparece no tópico *Lacunas: o esquecimento, o luto*.

Ao se tratar de perdas irreparáveis, o luto e o trabalho que se deve fazer sobre ele se apresentaram como temas incontornáveis, presentes, tanto na literatura que aborda a memória em suas diversas funções, assim como nas obras audiovisuais que visitamos durante o processo desta pesquisa. A partir de *Luto e Melancolia*⁵ de Sigmund Freud e de leituras feitas deste texto por Paul Ricoeur⁶ e Michael Renov⁷, estabelecemos nossas análises das obras que abordam o tema. A partir do texto de Freud, tanto Ricoeur, quanto Renov entendem que o processo de criação artística pode se constituir em um poderoso aliado no trabalho sobre o luto. Renov acrescenta que, em seu entendimento, a realização de filmes que abordam a trajetória do luto pode, inclusive, se constituir como parte de superação das perdas.

Como dito anteriormente, entendemos, em nossa pesquisa, que a memória dos acontecimentos tem como uma de suas características a intermitência. Por se tratar de um evento que tem origem com a fusão de temporalidades, a cada manifestação uma ocorrência única acontece, pois o momento da evocação de uma lembrança se dá sempre em um momento distinto daquele no qual se sucedeu, previamente. A evocação envolve imprecisão e para preencher as lacunas deixadas, a fabulação se oferece como um dos

⁵ FREUD, 2011

⁶ RICOEUR, 2020

⁷ RENOV, 2004

recursos disponíveis. A fabulação, se configura como uma operação que reúne em si o real e a criação, como um ponto de ancoragem das narrativas organizadas pelo relato. Buscamos explorar como essa memória figura nos filmes aqui elencados, ou quais outros recursos são empregados, que aludem à memória. Constatar tais construções em outros filme nos serviu como um caminho de reflexão para a realização.

Tendo em vista que nosso projeto surge a partir de um material de arquivo revisitado, uma das questões a ser discutida é a relação da memória dos acontecimentos com a imagem de arquivo como um suporte da memória, atrito do qual fabulação pode ter origem. Abordamos em *Imagens de Arquivo*, o emprego da imagem de arquivo, na formação de outras obras. Esse tópico parte de uma introdução, *A Imagem que falta*, na qual discutimos a falta de imagens e a criação de narrativas cujas origens são as imagens mentais.

Já em *Práticas contemporâneas, imagens da memória*, discutimos sobre como os excertos dos materiais reempregados são, em geral, imagens feitas em épocas diferentes daquela da nova obra em curso de realização, o que em certo sentido, remetem a como a evocação dos fatos passados opera de forma semelhante, em um tempo diferente do que ocorreram.

Nossa discussão parte dos estudos de Christa Blümlinger, que por sua vez, desenvolve um estudo acerca da estética do reemprego, traço que a autora considera sintomático da contemporaneidade. A autora entende que a reutilização de imagens existentes seja motivada pelo crescente interesse sobre o tema da memória. Sobre a imagem de arquivo, levamos em consideração, que os excertos reempregados em outras obras, passam a assumir diferentes significados, uma vez em contato com outras imagens no contexto da nova obra. A partir de seu entendimento de formulações de Aby Warburg, Blümlinger trata da nova cosmologia de imagens que se formam em uma obra cinematográfica, por uma afinidade mnemônica, na qual a subjetividade do realizador tem um papel importante. Para nós, a questão do uso subjetivo do reemprego de imagens, dentro de uma chave que não contempla os usos mais tradicionais da reutilização dos materiais de arquivo, foi um dado importante para refletir sobre as obras que elencamos aqui. Nesses filmes, as imagens de segunda mão agrupam-se nessas novas constelações, criando enredos que dialogam com as memórias e fabulações que essas narrativas edificam.

Ainda em nosso segundo capítulo, buscamos elaborar uma reflexão sobre como a fabulação é uma das operações constitutivas da forma ensaísticas audiovisual. Muito do

que se discute sobre o ensaio cinematográfico tem fundamentos nos estudos da forma literária. Em *Filme Ensaio*, o ensaio cinematográfico é tratado, com base no pensamento de Theodor W. Adorno, como uma forma que tem sua definição cambiante, devido, entre outros fatores, à multiplicidade das obras que nele se enquadram. Ao trazer este contorno para essa discussão, elegemos os pontos de convergências entre o diversos autores, para situar nosso entendimento a respeito dessa forma. Apontamos sobretudo Timothy Corrigan⁸, que trata do ensaio em sua vertente audiovisual e Laura Rascaroli⁹ que aborda proeminência de subjetividades nessa e em outras formas cinematográficas. Nora Alter¹⁰ também nos auxilia a pensar essa forma do filme ensaio, como um misto de fatos e ficção. O procedimentos ficcionalizantes na forma ensaística, são empregados como um recurso para organização dessa meditação que o ensaio contempla. Sendo assim, o pensamento de Alter, para nós, reforça a ideia de que a fabulação arquiteta as operações formativas do ensaio.

Percorrer o universo do filme ensaio forneceu o embasamento necessário para as discussões sobre os filmes, mas sobretudo, proporcionou um entendimento de que a forma ensaística possui muitos pontos em comum com a conceituação sobre a fabulação que Gilles Deleuze em *Imagem Tempo*¹¹ e ampliada por Jacques Rancière em *A Fábula Cinematográfica*¹². No tópico *Fabulação como uma via para o ensaio*, há um amplo entendimento de que a fabulação está presente em diversos filmes ensaios, mas parece-nos que a fabulação provoca e instaura essa forma ensaística *per se*.

Observamos nos filmes, que ao falar de perdas e a partir da memória, a fabulação torna-se um dos recursos a partir dos quais têm origens as narrativas. Na concepção de Gilles Deleuze¹³, a fabulação instaura um regime narrativo que convoca as potências do falso, para através do relato, revelar uma verdade que ainda não era conhecida. Não obedece à verossimilhança da representação, mas recria o mundo a partir de uma narrativa própria. A fabulação opera como uma criação que comporta um devir e articula as tensões entre o que existe e o que se forja na narrativa. Aquele que dá seu testemunho se fabrica a partir de seu próprio relato. O autor pontua que a ficção não seria o contrário da realidade, pois nas duas há um entendimento semelhante sobre causa e efeito, uma mesma lógica as

⁸ CORRIGAN, 2011

⁹ RASCAROLI, 2004

¹⁰ ALTER, 2018

¹¹ DELEUZE, 1985

¹² RANCIÈRE, 2014

¹³ DELEUZE, 1985

rege. O oposto desses regimes seria a fabulação, no entendimento de Deleuze, pois esta apaga o objeto existente e cria um novo, com sua forma própria de descrição. Assim, ao fabricar seu próprio referencial, a fabulação não parte da representação como modo de criação, mas de um misto que contempla o que já foi e o seu próprio devir. Aproximamos essa conceituação da forma ensaística, como uma via para se pensar a criação ensaística, a partir das narrativas fabulares.

Por fim, em *Inscrições do eu* apresentamos a dimensão do ensaio relacionada à experiência, a concretização da obra como um processo que modifica aquele que a criou, noção que está contida também no devir que a fabulação opera.

A natureza do material de arquivo nos levou a percorrer e buscar refletir sobre o universo da autobiografia, em *Filme Autobiográfico*. Após propormos uma definição sobre o ensaio, elaboramos no segundo capítulo uma discussão sobre a autobiografia. Autores como Michael Renov defendem que é muito difícil delimitar uma fronteira rígida entre autobiografia e ensaio, no universo audiovisual. No tópico *Ensaio e autobiografia: intersecções e descontinuidades* pensamos essas formas a partir daquilo que possuem em comum, o que aparentemente resulta em uma reflexão que se beneficia pelo que uma forma pode aportar ao entendimento da outra.

A auto inscrição é uma das intersecções que essas formas possuem, a partir da qual Renov sugere sua visada a estes filmes, assim como Laura Rascaroli procura entender esse universo fílmico a partir da enunciação do *eu*. Nosso intuito nessa pesquisa era inicialmente averiguar se autobiografia e a fabulação não seriam duas noções mutuamente excludentes, uma vez que para alguns autores, a autobiografia implica no fornecimento de informações verídicas, para o leitor ou espectador. No entanto, em *Autobiografia: um conceito em lapidação constante*, vemos que até mesmo autores como Philippe Lejeune, que defenderam essa ideia no passado, passaram a entender que o autobiográfico não exclui completamente a ficção. Lejeune¹⁴ pontua que existem informações impossíveis de serem verificadas, portanto que se deve assumi-las como parte dos conhecimentos fornecido pelo autor. Assim, nos últimos anos, a noção de auto biografia vem se alargando e as narrativas fabulares podem se constituir em um caminho para que um realizador produza conhecimento sobre si mesmo.

¹⁴ LEJEUNE, 2014

Ao refletir sobre nossas próprias estratégias de realização, algumas questões se colocam, ao aprofundar as noções acerca da autobiografia e do ensaio e daquilo que essas formas possuem em comum. Ao longo dessa pesquisa, pensar o ensaio e a autobiografia fazem entender que estas são formas muito mais complexas do que se pode supor, ao se tentar enquadrá-las em categorias ou definições fechadas. Na autobiografia, nem sempre os eventos apresentados são passíveis de verificação, ou o que se apresenta nem sempre correspondem exatamente aos fatos. Muitas vezes tratam-se, também, de invenções, de uma escrita de si que traduz, não de forma exata, aquilo que foi vivido, ao elaborar por meio da fabulação a narrativa de uma vida que precisou ser inventada, para poder ser contada. E o ensaio filmico apresenta-se como um campo que demonstra, ao longo dos tempos, ter múltiplas definições possíveis, que parecem se deslocar, à medida que os objetos propõem formas diversificadas e provocam novas questões.

Ensaio e Autobiografia audiovisual nos tempos presentes se dedicou a relacionar essas conceituações necessárias para pensarmos em nosso processo de realização, mas também expandir essa discussão para além de nosso filme.

Após percorrermos e relacionarmos as conceituações, desenvolvemos um quadro de referências, ao apontar um conjunto de filmes. Sendo assim, em nosso terceiro capítulo, *Operações e procedimentos: poéticas*, nossa pesquisa dialoga com outras obras nas quais identificamos as estratégias poéticas que repercutem os pensamentos desenvolvidos anteriormente. Essas referências serão um suporte para se construir e problematizar nossas estratégias expressivas que buscam debater a força e ao mesmo tempo a fragilidade das imagens. A imagem como arquivo da memória e simultaneamente lugar de invenção de memórias, pois esta nem sempre coincide com as lembranças que dela guardamos.

Tendo em vista criar esse debate sobre o estado da arte da produção de filmes voltados à memória, nas duas últimas décadas, o terceiro capítulo elegeu determinados trabalhos, que propõe distintas abordagens, mas que possuem a ausência como um signo comum. Cada filme explicitou, de maneira diferente, a relação entre imagem de arquivo e as manifestações da memória. Neste sentido, a fabulação é pensada como uma das formas através das quais a memória pode se manifestar. Tratamos desses exemplos, evidenciando essa relação nas obras e enfatizando como determinados agenciamentos dos elementos constitutivos se tornam um terreno para a criação de narrativas fabulares.

O primeiro filme ao qual nos dedicamos aqui é *Rocha que Voa* (2002) de Eryk Rocha. O filme nasce da busca do realizador por reconstituir um retrato de seu pai, Glauber Rocha, falecido quando o realizador era ainda uma criança. O filme se estrutura a partir de entrevistas que evocam as lembranças dos amigos e colegas que conviveram com Glauber, durante os anos que este viveu em Cuba. Rocha serve-se de muitas imagens de arquivo para compor sua narrativa, entre essas, as imagens dos filmes de seu pai e de outros realizadores que tiveram contato com ele. O filme não busca confrontar as falas dos entrevistados a dados ou criar embasamentos para os relatos. As imagens articulam-se de forma a constituir uma narrativa única, composta por diferentes temporalidades. São as múltiplas histórias relatadas que apresentam ao espectador quem foi Glauber e como viveu esses anos naquele país. Nesse filme, a utilização das imagens de arquivo e a articulação dos materiais em imagens e sons criam uma alusão às formas de manifestação da memória, principalmente pela versatilidade com que o realizador passa de uma temporalidade a outra, em sua montagem.

No filme *As Praias de Agnès* (2002) de Agnès Varda, observamos o imbricamento das formas ensaística e autobiográfica. Varda inscreve em sua obra, passagens de sua vida, sempre em relação aos assuntos sobre os quais está tratando, seja a viuvez, a produção e descarte de lixo ou o próprio cinema. A diretora faz também auto referências aos seus filmes e os intercala junto aos temas sociais que aborda, assim como os aspectos de sua vida. Essa característica bastante emblemática de sua obra nos interessa como uma exemplificação do que Michael Renov, Laura Rascaroli e Nora Alter afirmam sobre a proximidade de certos gêneros cinematográficos, bem como a dificuldade em se delimitar características como pertencente a apenas uma delas. No filme que analisamos nessa pesquisa, a realizadora, por ocasião de seu 80º aniversário, faz um apanhado de sua vida, demonstrando como os eventos particulares estiveram atrelados aos principais acontecimentos históricos. As imagens de arquivo utilizadas são de seus filmes precedentes e em menor parte, dos filmes de Jacques Demy, também realizador e companheiro de Varda. Não é o primeiro filme da realizadora dedicado às evocações de lembranças, a memória está presente ao longo de sua obra, assim como o recurso da articulação do ensaio a partir de assuntos autobiográficos.

Em *Coração de Cachorro* (2015), Laurie Anderson cria narrativas fabulares sobre diversas situações para elaborar uma reflexão sobre a morte e o ato de morrer. A realizadora adota um caminho no sentido oposto ao de Varda, no sentido que ela narra experiências coletivas, como o evento do 11/09, para tratar tanto de lutos coletivos, como também para falar de suas experiências pessoais da morte de entes queridos. Ela faz alusão a diversas perdas que presenciou em sua vida, mas se cala para contornar o luto pela perda de seu companheiro o cantor e compositor Lou Reed, falecido dois anos antes da realização da obra. Tal atitude insinua o quanto o tema da morte e do luto são ainda tabus na sociedade norte americana e de certo modo um tema sensível de maneira geral. A realizadora conta, a pretexto da morte de sua cachorra, da morte de sua mãe e de da de um amigo, como foi que o mundo anterior ao 11/09 deixa de existir, dando lugar a um estado de medos e paranoias, com consequente aumento do uso de câmeras de segurança. Sua reflexão gira em torno do papel da imagem em nossa sociedade e do armazenamento dessas imagens, como um sintoma desses sentimentos que surgem a partir da ameaça concretizada com o ataque às torres gêmeas.

Em *Phantom Limb*, (2015) Jay Rosenblatt, média metragem de 28 minutos, o realizador trata do luto, expondo, pela primeira vez, a perda do irmão durante a infância. As imagens de arquivo empregadas nesse filme não fazem parte de um único arquivo familiar. O realizador aqui faz uso das imagens, muitas vezes de maneira metafórica, para ilustrar sentimentos ou situações vivenciadas. O diretor não fala diretamente do seu luto pessoal ou familiar, mas explora o que seria um processo de luto, em suas diversas etapas, aludindo ao processo de luto sob um aspecto universalizante. Ao recorrer ao que é comum, no sentido de compartilhado, o realizador encontra a forma mais verdadeira para si de abordar um assunto doloroso e considerado um tabu em sua família de origem. O filme, que tem a forma de um ensaio é estruturado na forma de 12 *tableaux*, separados por intertítulos que remetem a essas fases do luto retratadas no filme.

Já em *História Que Contamos* (2013), de Sarah Polley, a realizadora cria um filme de busca para tentar descobrir a identidade de seu pai biológico. A investigação da realizadora parte de entrevistas com familiares e amigos de sua mãe falecida, para saber a verdade sobre sua concepção. No filme vemos imagens de arquivo retratar cenas que supomos ser de momentos na vida da mãe da realizadora, assim como de sua infância, junto

aos irmãos e pais. No entanto ao longo do filme, a origem dessas imagens é revelada ao espectador como sendo fabricadas. Há uma particularidade em relação a essas imagens; embora tratem-se de construções ficcionais, que imitam o aspecto das imagens de arquivo, tem por outro lado a função de reconstruir e ilustrar as memórias. Essas imagens nos fazem indagar o próprio estatuto das imagens de arquivo e seus usos, uma vez que, descoladas de um referencial, as imagens não remetem por si só aos eventos registrados.

Uma Longa Viagem (2011) de Lúcia Murat, é um filme que mescla procedimentos documentais e ficcionais. A morte de um irmão dá origem ao filme, que se baseia nas entrevistas e leituras de cartas do outro irmão da realizadora. O filme faz um uso particular das imagens de arquivos, que aparecem como cenários oníricos, projetadas em cenas que reproduzem a atmosfera da década de 1970. A obra edifica um espelhamento em várias instâncias, confrontando a memória do acontecimentos e a memória dos arquivos. A realizadora lança mão de procedimentos como a performance ficcional das leituras das cartas, escritas por seu irmão durante seu périplo ao redor do mundo. A performance das cartas, por sua vez, trazem novo entendimento para os depoimentos colhidos em entrevistas, no tempo presente. A maioria das imagens documentais são registradas no presente da realização da obra. O filme também traz o relato da realizadora, de seu período como presa política, questionando a memória do país, sobre um passado que não recebeu uma revisão histórica.

Em geral os filmes adotados aqui foram obras feitas como forma de homenagear pessoas já falecidas ou como um memorial edificado à memória desses familiares. Filmes que de alguma forma buscam lidar com a perda e a separação e dialogam, portanto, com o universo sobre o qual estamos trabalhando, tanto pelos temas, como também pela relação com a memória e a apropriação das imagens de arquivo, nesse conjunto de filmes. Nossas discussões se concentram aqui em tratar das estratégias encontradas por realizadores ao se trabalhar com temas cujo lastro é a memória, mas que também operam a partir da fabulação, em relação com essas imagens de arquivo. Em suma, pretendemos ao longo das discussões que se seguem apontar outros elementos que nos permitam sublinhar a forma ensaística como intersticial ao processo de fabulação.

No quarto capítulo, apresentamos um memorial sobre a realização do processo de criação do filme e as reflexões que foram abordadas ao longo dessa fabricação. Explicitamos nossas principais ações para a realização até o presente momento e identificamos de que maneira nossas estratégias atuaram na constituição do filme. Também apresentamos como nossa pesquisa se reflete na prática cinematográfica.

1 – Origens, começos

1.1 - Primeira pessoa singular e plural

Este projeto surgiu da necessidade de contar uma história, narrada em primeira pessoa do singular, a única maneira possível de relatar os acontecimentos que dão forma a esse enredo, que compreende o percurso para a criação de um texto e de um filme a partir de um material de arquivo familiar. Por esse motivo, a primeira parte do texto, no qual esse relato é apresentado, foi escrita utilizando o pronome *eu*, enquanto a maior parte dessa pesquisa foi escrita com o tradicional *nós*. A passagem de um pronome ao outro pode, em certa medida causar uma estranheza inicial em relação ao texto, mas essa distinção no texto visa justamente buscar uma coerência com a sua natureza híbrida, que compreende um filme de origem autobiográfica e uma escrita que é científica. Se a criação artística propicia uma expressão individual, a escrita acadêmica é plural, que se faz em comunhão com as ideias dos que a antecederam, assim como deve ser disponibilizada para aqueles que virão se somar, posteriormente.

Esta escolha também busca ser coerente com a trajetória deste projeto, desenvolvido sobre uma história particular, de um acontecimento. Um encontro com um material que causou um arrebatamento: a simetria da ausência de uma imagem de uma pessoa e a morte desse ente familiar.

Foi necessário um tempo de maturação e de outros encontros para que do *eu* pudesse nascer o *nós* e esse se tornar um projeto que não fosse somente meu, mais daqueles que caminharam ao meu lado e, principalmente, daqueles que me guiaram, para que nessa

empreitada fosse possível articular o *eu* ao *nós*, nos momentos adequados e que a pesquisa acadêmica fosse, principalmente sobre *nós* e as ideias que devem circular dentro de uma comunidade acadêmica e, mais amplamente, na sociedade.

A maior parte dessa pesquisa foi realizada durante os anos de pandemia de covid-19, nos quais essa reflexão sobre singularidade e pluralidades ganhou outros contornos e se fez mais necessária do que nunca.

Paul Ricoeur coloca em *O Si-mesmo como outro*¹⁵ que enquanto “cada romance expõe um mundo textual que lhe é próprio, sem que na maioria das vezes seja possível relacionar os enredos (...)”¹⁶ “(...) as histórias vividas por uns estão intrincadas nas histórias dos outros. Pedços inteiros de minha vida fazem parte da histórias dos outros, de meus pais, de meus amigos, meus companheiros de trabalho e de lazer. O que dissemos acima sobre as práticas e as relações de aprendizado, cooperação e competição que elas comportam, confirma esse intrincamento da história de cada um na história de muitos outros.”¹⁷

Assim, penso que ao escrever *eu*, é escrever sobre um *eu* intersticial, que não se encontra isolado, mas imbricado, transpassado por histórias que, mesmo quando individuais, são povoadas por elementos, que se abrem para o pluralismo e a universalidade. Como os temas abordados aqui: a memória, a perda, o luto. O *eu* da autobiografia não pode ser um *eu* que se isola em si mesmo, mas que está na permanente dialética com seu exterior, com o mundo. Essa é a diferença apontada por Ricoeur, acerca do romance em primeira pessoa, que narra a história de um *eu* que pode se isolar em um mundo fechado sobre si mesmo.

Recordamos também algo pontuado por Jacques Derrida em *A Morada*¹⁸ sobre o ato de testemunhar, como algo que se faz sempre na primeira pessoa, mas sobretudo, afirma o autor, que o relato não diz respeito ao que se diz, ou a uma estrutura narrativa, o testemunho é, antes de tudo um ato presente. O processo de construção do filme proposto aqui, escreve-se a partir de um *eu* que busca ouvir, reconstituir, relacionado a diversas vozes, uma narrativa de uma história familiar, que embora tenha sido dita de muitas formas, nunca chegou a ser relatada.

¹⁵ RICOEUR, 2019

¹⁶ RICOEUR, 2019, P.171

¹⁷ *Ibid*, P.171

¹⁸ DERRIDA, 1998

1.2 – A origem do filme

Foi a partir de uma falta que este projeto surgiu; a inexistência de uma imagem em um rolinho de super 8 mm. Há alguns anos, recebi de minha mãe uma bobina de filme super 8 mm a qual ela acreditava conter cenas de seu casamento. O material me suscitou curiosidade, pois seria a oportunidade de ver imagens de meu pai, falecido quando eu tinha 4 anos. Eu não possuía nenhuma imagem em movimento dele, apenas fotografias. Meu primeiro contato com este registro foi, portanto, motivado pela busca dessas imagens em movimento de meu pai. Esse material em super 8mm é o registro da minha festa de aniversário do mesmo ano em que ele faleceu, portanto, a última na qual ele esteve presente. No entanto, a bobina transcorre sem que se veja nenhuma imagem dele. A primeira suposição sobre sua ausência é a de que teria sido ele a empunhar a câmera e produzir aquelas imagens.

A partir dessa hipótese, de que poderia ter sido meu pai a registrar a festa, penso em como as próprias imagens poderiam encarnar uma presença: o ritmo da câmera e opções do cinegrafista são marcas deixadas na imagem. Recorro também ao que circunda este registro para tentar acessá-lo; ao fora de quadro, à intersecção que se forma na imagem entre os dois lados da objetiva. Procuo nos olhares das pessoas filmadas para o extra campo, na relação com a câmera e a pessoa que a porta, indícios que denunciem que possa ser ele quem está filmando. A imagem filmica pode ser entendida como interface entre o operador de câmera e seu objeto; como pontua Jacques Aumont¹⁹ no texto *Lumière, O Último Pintor Impressionista*, o filme é uma superfície de contato entre duas zonas, a daquele que está na imagem e o olhar de quem empunha a câmera, ou, a “co presença entre aquele que filma e aquele que é filmado”²⁰. No momento em que o obturador está aberto, as duas zonas se tocam; a imagem que chega à retina é a mesma que se imprime na película. Essa observação de Aumont, sobre a proximidade entre o operador e o objeto, entre o que fica no registro e o momento efêmero no qual ele foi produzido, explicita a relação entre presença e ausência que busco estabelecer no meu filme.

Não há, de fato, na imagem nada que afirme ter sido meu pai que realizou este registro, apenas a sua ausência nas cenas, o que poderia ser o resultado de um mero

¹⁹ AUMONT, 2004, P. 42

²⁰ *Ibid.*, P. 42

descuido de quem filmou. Além disso, o rolinho apresenta cortes entre as cenas; seria esta sequência de imagens, fruto de uma montagem? Estas indagações são seguidas por uma série de esforços de recordar algo sobre estes momentos em que me vejo nas cenas, junto a pessoas que conheço, mas que não consigo evocar enquanto experiências e ter acesso às imagens mentais que remetem à sequência dos eventos, tal qual visto nas imagens. O vestido que uso na ocasião, a única lembrança sobre a qual posso afirmar algo, mas os momentos presentes nesses registros escapam enquanto lembranças. O encontro com a imagem não se deu apenas por que a imagem inexistia enquanto registro? Sendo a memória lacunar e imprecisa, seria possível ainda afiançar a natureza e sequência das imagens ali presentes? Dificilmente a imagem mental coincidirá com a impressa na película. Esta suposição parte de experiências recentes que fiz com as imagens deste rolinho de filme e como seu lugar de repositório de uma vida provoca sentimentos e atitudes variados, fazendo dos relatos sobre a imagem algo bem distante daquilo de fato visto. Esta busca por memórias parte de imagens fixadas, mas explora experiências longínquas, com a qual a imagem indicial do material pouco pode contribuir para preencher as lacunas do esquecimento. O desejo de realizar um filme sobre essas imagens investiga quais narrativas poderiam ser evocadas. Mas como dar vazão a essas histórias se elas não chegaram a ser fixadas como memórias às quais se pode recorrer?

Se não encontrei o registro desejado, poderia buscar nas próprias imagens existentes algo que me permita acessar memórias, se não minhas, as de outras pessoas que participaram do evento registrado? A inexistência dessa imagem me faz pensar em como falar dessa expectativa que não se concretiza, dessa imagem que poderia ter sido feita e não foi, como denominar esse algo que não existe? Resta uma busca pela recordação, uma via possível, mas que não se encontra aderida a nenhum suporte, é algo cambiável, impreciso.

Essa falta me conduziu, desta maneira, a outras lacunas, lapsos, esquecimentos. E, foi motor para a criação de uma forma que pudesse responder ao vazio sem no entanto preencher este espaço. Uma ausência que torna manifesta uma privação simbólica dessa imagem, mas que remete à perda real provocada pela morte precoce de meu pai. A resposta a essa indagação seria, nesse caso a criação de um filme e um texto que tratem da memória e da fabulação, tendo como ponto de partida um material de arquivo, de forma que esta ausência pudesse se tornar presente.

Além das memórias, uma busca por falas que tratam da sobreposições de temporalidades, nos momentos em que imagens registradas são ressignificadas como parte

de outra obra, à potencia das outras imagens virão se sedimentar nesta fissura, como parte da criação deste filme.

1.3 - Cinema como Fabulação e Memória: premissas e inspirações



Fig. 1

Em *Rocha Que Voa*²¹ (2002), Eryk Rocha insere sobre uma imagem de arquivo a seguinte inscrição “a memória não se grava como um filme.” A frase instiga, ao pontuar que existem diferenças entre cinema e memória, mas também sugere, pela comparação, algum ponto de contato entre estes dois campos. Pensamos também a partir desta afirmação, aproximações possíveis entre cinema e memória. O cinema, como arte que se faz a partir da manipulação temporal e a memória como fenômeno que movimenta temporalidades.

Ao propormos uma aproximação, entre cinema e memória, levamos em consideração a natureza distinta que separa estes campos, mas também os espelhamentos

²¹ ROCHA, 2002

e intersecções. Enquanto a memória se manifesta de maneira como um acontecimento efêmero, a criação artística, no entanto, oferece a possibilidade de ressignificação das experiências e sua reordenação segundo uma outra lógica, que permite cristalizar essa experiência e transmiti-la via outros meios. Considerando tal premissa, analisamos adiante estratégias utilizadas e as poéticas consolidadas em outros filmes, ao lidar com temas que não possuem representações diretas. Para comunica-los o cineasta deve buscar caminhos que possam transmitir a experiência da memória, através de alusões ou metáforas, mas invariavelmente, a subjetividade é um fator preponderante em tais elaborações.

A natureza da memória é fragmentária e comporta também esquecimentos, manifestando-se como um acontecimento que opera a partir de um corpo físico-mental e que não se repete. Mesmo quando relembramos de algo em um momento diferente, a experiência se modifica no processo de rememorar. A evocação do passado se dá um determinado presente e opera uma fusão de temporalidades de forma única, pois estes resíduos deixados pelos fatos vividos serão convocados sempre em um presente distinto. Com o passar dos anos, construímos narrativas fabulares mesclando em nossa memória, toda natureza de experiências, vividas como acontecimentos sociais ou mentais. As memórias, são “passado e presente, enquanto presente se mistura ao fluxo da consciência e, naturalmente, se modificam”²².

Um filme é um objeto que existe em sua duração. A mobilidade da imagem cinematográfica, assim como a evanescência de uma imagem, que incessantemente dá lugar à outra contribuem para a construção de movimentos que aludem às manifestações da memória.

Partimos do entendimento de Deleuze, expresso inicialmente em *Imagem e Movimento*²³ e retomado em *Imagem Tempo*²⁴ de que o cinema é uma forma de pensamento²⁵ a partir de imagens e sons e que a relação desses com a palavra nos leva a percepções e sensações diferentes daquelas proporcionadas pelo texto em sua forma escrita. Jean Luc Godard também trata deste tema ao longo de toda sua obra, sendo um dos exemplos mais emblemáticos, o filme *Scénario Du Film Passion*²⁶ (1983), realizado após

²² BASTIDE, 1994

²³ DELEUZE, 1983

²⁴ DELEUZE, 1985

²⁵ Para Deleuze os cineastas “pensam através de imagens-movimento e imagens tempo, em vez de conceitos.”, DELEUZE, 1983, P. 11

²⁶ GODARD, 1983

a concretização de *Passion* (1982), no qual o diretor traz reflexões diversas, mas entre elas, a de que um roteiro de filme não precisa ser necessariamente escrito, mas que pode assumir a forma cinematográfica. Também nos servimos do exemplo do cineasta holandês Johan Vander Keuken, para quem o trabalho de produzir imagens e sons se assemelha, em certo sentido, a um caderno de notas. Sobre seu filme *As Férias do Cineasta* (1974) observamos que a fronteira entre produzir imagens e o vivido é tênue, a existência do cineasta, condicionada à ação de produzir imagens. Como questiona Annick Peigné-Giuly “O que seria um cineasta de férias se ele continua a filmar?”²⁷ Esses exemplos evidenciam formas de apropriação do cinema que produzem discursos, diretamente através do agenciamento das imagens e sons. Pensamos que este é um caminho possível para a realização de nosso filme.

Neste projeto, buscamos explorar, através da realização cinematográfica, um objeto de impossível apreensão, “como representar a paisagem do espírito, da qual as imagens e a lógica sequencial sempre ficam escondidas da visão?” Fazemos esta pergunta a partir de *Filmes de Memória*²⁸ de David Macdougall. O autor fala do ato de rememorar comparando-o a filmes mentais, nos quais as imagens se encadeiam umas às outras. No entanto, tornar visível as imagens do pensamento é o trabalho que o cineasta deve efetuar. Um dos desafios a serem enfrentados pelo projeto cinematográfico é a formalização em imagens e sons, de experiências relacionadas aos limites da memória, e de como a fabulação complementa as lacunas com novas narrativas. A fabulação recria e inventa uma experiência, esta substituição aponta para virtualidades, atualizadas ou não. A representação por sua vez, ao busca fixar e se aproximar do real, se diferencia ao produzir mais imagens em potencial.

Partimos aqui da conceituação elaborada por Deleuze em *Imagem Tempo*²⁹ acerca da fabulação nos filmes. Para o autor, o regime descritivo que a fabulação opera apaga seu referencial no mundo e recria um novo objeto, que compreende um misto de realidade e invenção. E relação à memória, podemos dizer que a experiência primordial que deixa seus rastros só pode ser acessada por meio das evocações e comunicada em um relato. A fabulação é o recurso por meio do qual esse relato se reinventa, uma nova verdade se

²⁷ PEIGNÉ-GIULY, 1997/1998, P. 33

²⁸ MACDOUGALL, 1992

²⁹ DELEUZE, 1985

estabelece, quicá mais verdadeira que a anterior, pontua Deleuze, pois ela comporta a transformação do personagem a partir de seu próprio relato, ele encontra seu devir.

Visamos investigar como as narrativas dão origem a fabulações, suscitadas a partir de imagens de arquivos pessoais. Pretende-se nesse filme abrir espaço para que a fabulação aconteça com o intuito de tratar do que é impossível de se reconstituir pelas vias da representação. A fabulação como caminho para se experimentar e refazer um lugar imaginável de um encontro físico impossível, uma vez o objeto do encontro e do afeto inexistir, pois houve uma perda definitiva causada pela morte. O cinema como o último lugar do imaginável. Uma questão a atravessar o filme é se seria possível, através do cinema, reconstruir uma presença. Em caso negativo, a partir dessa ausência a que imagens e sons devemos recorrer para desenvolver esta formulação? Que estratégias de fabulação a memória adota para construir uma presença? Sustentamos a hipótese de que a construção de um relato a partir da memória pode engendrar tais narrativas, fornecer fabulações em substituição ao apagamento dos acontecimentos como lembrança.

Aventamos como premissa de realização que devemos recorrer à memória como campo de forças do qual podem emergir a fabulação, sendo o filme derivado desse processo. Nesse contexto o cinema é o suporte que nos permitirá expor os resultados através da uma aproximação das imagens em movimento, de arquivo e outras atuais, e manifestar a forma como atua a memória, a partir de imbricações de temporalidades. Ao escolher o cinema como meio de expressão, buscamos evidenciar os recursos que esse meio disponibiliza de revisitar, no presente, um passado apreendido na forma de registros.

Trata-se neste projeto de articular no corpo de um filme, imagens e sons, com o intuito de revelar o processo de realização do mesmo. Um filme de busca por reminiscências, logo, de falas fraturadas e incertas que levam a fabulações. A situação para se fazer emergir as histórias será articulada a partir da presença-ausência sugeridas pelos registros dessa bobina super 8mm, o que supomos, nem sempre, coincidente com as imagens da memória.

Iremos nos apropriar dessas imagens incipientes para compor um outra obra que narre a história de algo que não foi registrado, pois pode se tratar da imagem do suposto operador. Para tanto, recorreremos aos recursos de expressão de um filme, como o quadro, a montagem, blocos de tempo e espaço, o extracampo para compor essa reflexão que problematize, no ensaio fílmico, esses aspectos da imagem como memória.

Se em uma primeira análise, esse material em *super 8mm* pode parecer de interesse extremamente particular, as questões suscitadas a partir dele remetem às discussões sobre a imagem cinematográfica e a relação de incompletude entre registro e experiência, que a narrativa busca construir através da fabulação. Este projeto tem como motor as correlações que se tornam possíveis entre imagem fílmica, presença, memória e fabulação.

Embora estejamos trabalhando sobre um arquivo pessoal, acreditamos que nossa proposta não é apenas de elaboração de uma obra de cunho autobiográfico. Entendemos que percorrer histórias pessoais e familiares neste projeto seja algo inevitável, dada a natureza desse material. Não pretendemos criar uma obra que explique os mecanismos da memória, mas sim, evidenciar a distância entre a imagem registrada e a experiência que a memória pode oferecer, em relação àquele registro. Se por um lado esbarramos em seu limite enquanto representação, pois ela não consegue muitas vezes reconstituir completamente os eventos por meio do relato, por outro lado, consideramos a sua potência em desencadear diferentes sensações e significados na elaboração de uma obra. Nesse sentido, a fabulação é pensada como uma das formas através das quais a memória pode se manifestar. As lembranças, muitas vezes repletas de lacunas, escapam quando se deseja organizar um enredo. A narrativa fabuladora se edifica também a partir das ausências, se estabelece entre memória e invenção, não como uma narrativa ficcional, mas como postula Gilles Deleuze³⁰, esta vem substituir um estado prévio, uma verdade anterior que é deflagrada, por uma outra verdade que se revela a partir de um devir.

As imagens mentais nem sempre irão coincidir com os registros de imagens de arquivo, sendo assim, partimos da seguinte hipótese, que pretendemos investigar nas obras selecionadas em nossa pesquisa assim como na concretização de nosso filme. As imagens de arquivo, como disparadoras do processo de evocação de lembranças, produzem narrativas fabuladoras?

Pretendemos discutir essa aproximação entre memória fabulação e a imagem de arquivos e sob quais aspectos entendemos esta aproximação. Circunscrevemos essa investigação ao universo do filme ensaístico autobiográfico.

Ao buscarmos analisar como a memória e a fabulação estruturam os filmes, julgamos necessário percorrer uma definição sobre esta forma cinematográfica do ensaio, assim como da autobiografia, que nos interessaram de antemão. Também abordamos a

³⁰ DELEUZE, 1985

conceituação de memória da qual pretendemos trabalhar, assim como o entendimento de fabulação o qual utilizamos em nossas análises. Nossa investigação parte da identificação de narrativas fabulares nas obras as quais elegemos e de como os agenciamentos dessas narrativas contribuem para a criação da forma ensaística. Outro eixo a ser analisado neste estudo é a reutilização da imagem de arquivo para a elaboração de novas obras. Nossa busca por fabulações acerca de memórias se situa entre imagens e evocações e a imagem indicial do filme tem um papel limitado para preencher as lacunas do esquecimento. Ou seja, independente das imagens contidas no *super 8mm* e do universo nele inscrito, a fabulação ensejada pelo encontro com o tema, com a época e pessoas presentes no evento filmado, eventualmente suscitará a evocação de universos imaginários, pouco percorridos enquanto realidade e muito explorados enquanto enredo sobre um tempo.

Tendo em vista criar um quadro de referências sobre o estado da arte da produção de filmes voltados à memória e fabulação e imagem de arquivo nas duas últimas décadas, elegemos determinados trabalhos que propõem distintas abordagens a respeito de perdas, ausências e lutos, as quais deram origem a esses filmes nos quais a memória é um substrato a partir do qual emergem as narrativas relatadas. Enfatizamos como determinados agenciamentos de elementos constitutivos de um filme podem expressar ou aludir à memória sob diferentes formas de manifestação. A temática comum, no entanto não garante unicidade quanto ao tratamento e ao formato resultante de cada obra. Ao contrário, podemos observar que as operações empregadas e os resultados obtidos contribuíram para que esse grupo fosse bastante heterogêneo. A escolha por esses filmes privilegiou pontos de adesão entre essas obras e o processo de criação que estabelecemos em nossa pesquisa. A relação que se estabeleceu em cada filme com as imagens de arquivo utilizadas foi também um dos critérios que nos guiou em nossa escolha.

Elegemos como parâmetros examinar filmes que se estruturam a partir de relatos, na forma de entrevistas ou como narração e que fazem uso de imagens de arquivo para elaboração da obra. Os filmes aqui dispostos para análise apresentam a seguinte característica relevante para nosso trabalho: a criação cinematográfica a partir da memória em filmes que poderiam ser pensados partir do conceito de fabulação. Também aparecem nessas obras sobre a memória, a experiência do luto. Nossa análise se deu de maneira que pudessem fazer ressaltar semelhanças e oposições, quanto à forma estética, estratégias de realização e resultado final do filme.

Tratam-se das seguintes obras a serem analisadas: *Rocha Que Voa*³¹ (2002) de Eryk Rocha, *As Praias de Agnès*³² (2008) de Agnès Varda, *Coração de Cachorro*³³ (2015) de Laurie Anderson, *Phantom Limb*³⁴ (2013) de Jay Rosenblatt, *Stories We Tell*³⁵ (2013) de Sarah Polley e *Uma Longa Viagem*³⁶ (2011), de Lúcia Murat. Nessas obras figuram exemplos que serviram como referências em nosso processo de realização.

2. – A memória, a imagem de arquivo, a fabulação, o filme ensaio e a autobiografia

2.1 - A Memória dos acontecimentos

2.1.1 - A memória é do presente

A memória a qual iremos abordar nesse estudo é a memória dos acontecimentos; diz respeito a como os eventos são apreendidos, conservados e comunicados. Não estamos interessados aqui na memória dos registros ou nos materiais propriamente, mas na sua manigestão como uma experiência que pode se tornar um substrato, que ressignificado, dá ensejo à criação artística. Ao se tentar representá-la, esbarra-se nos limites e potências da própria representação. Limites, pois, como toda experiência, ela escapa à fixidez de uma forma. Potência, pois ao se tentar traduzi-la no campo das artes, podem proporcionar novas experiências ao criar uma nova fonte de memórias e narrativas. Trata-se aqui de refletir sobre a forma sinuosa pela qual a memória atua na criação de narrativas, a partir de acúmulos e perdas. E, particularmente, como este ato de fabricação pode dar origem a fabulações, no corpo de uma obra cinematográfica. A seguir, exploraremos pensamentos

³¹ ROCHA, 2002

³² VARDA, 2008

³³ ANDERSON, 2015

³⁴ ROSENBLATT, 2013

³⁵ POLLEY, 2013

³⁶ MURAT, 2011

referentes à memória, elaborados por alguns autores oriundos de diversos campos do conhecimento. Essas concepções discutidas aqui derivam na elaboração de nossas proposições, de como as manifestações da memória figuram nos filmes e como norteiam, igualmente a realização de nosso filme.

As seguintes palavras de Paul Ricoeur nos inspiraram a pensar na memória não como uma faculdade fixa, mas como um terreno cambiante, que permite revisitar o passado porém, proporcionando novas experiências no presente. Em uma especulação sobre como a memória opera na consciência, o autor fala na nota de orientação para a leitura de *A memória, a história, o esquecimento*³⁷:

“ É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação.”³⁸

O autor prossegue ao afirmar que, se nos textos mais longínquos sobre os estudos da memória, esta e a imaginação compartilhavam um mesmo destino, é preciso examinar as qualidades que separam uma da outra. A memória, como entendemos hoje, parte da evocação de um acontecimento. Ou seja, sua manifestação se volta para uma realidade anterior, não se trata de uma criação pura, além de estar vinculada a uma função temporalizante da consciência. Há uma consciência de que o fato rememorado ocorreu em um tempo distinto daquele no qual se manifesta

A memória é sobre o passado, como visa uma das afirmações mais antigas que conhecemos nesse campo do conhecimento, nas palavras de Aristóteles. O filósofo propõe, com essa afirmação que a separação entre imaginação e memória se dá, precisamente, a partir da distinção entre a evocação de um fato que aconteceu em um tempo passado mas que volta à consciência como um fluxo de pensamento sem que de fato volte a ocorrer novamente, daquilo que considera uma pura invenção, a faculdade de imaginar cenários que de fato nunca existiram. Em suma, a memória pressupõe uma experiência que deixa

³⁷ RICOEUR, 2020

³⁸ *Ibid.*, P. 25

uma impressão à qual se retorna.

“É à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro, para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo.³⁹

Ricoeur possui o entendimento de que a memória é uma função que organiza a relação do sujeito em relação aos acontecimentos de sua vida e por isso, ele é capaz de narrá-la. Se há uma diferença de intencionalidade entre imaginação e memória, entendemos que, por outro lado, sem a imaginação, a memória ligada à rememoração não se organiza como uma narrativa. Para que a memória transponha um estado latente de sensações e se configure em relato, é preciso recorrer à imaginação para evocar, selecionar e ordenar os eventos, de forma a poder comunicá-los. Há portanto uma distinção entre as duas faculdades, mas também uma co dependência quando se deseja exprimir uma lembrança, transformá-la em relato.

Assim, uma primeira observação a ser feita sobre a memória dos acontecimentos é que há aspectos desta que se encontram intimamente ligados à fabulação, no que concerne sua parcela de criação. Se a fabulação comporta realidade e invenção, ela precisa da imaginação operando em seu favor, na organização dos acontecimentos do passado, para dar origem a narrativas. A fabulação decorre, como aponta Deleuze⁴⁰, da duração, da passagem de um estado a outro, ou no momento em que aquele que dá seu testemunho, se reinventa a partir de sua própria narrativa. Esse devir acontece na duração como algo que se revela. A memória dos acontecimento também se manifesta como um evento efêmero, que não está fixado em nenhum suporte. Embora existam registros e suportes que a fixam, a reminiscência, como ato da evocação de um evento do passado, se dá em um determinado presente.

O entendimento de que a memória não é precisa e que suas manifestações sofrem deformações e reconfigurações é recente, quando se trata da extensa tradição dos estudos

³⁹ RICOEUR, 2020, P. 108

⁴⁰ DELEUZE, 1985

nesse campo. É preciso sublinhar que a memória não foi sempre compreendida da mesma maneira, nem destinada a cumprir as mesmas funções, ao longo das épocas e culturas. Historicamente, o que prevalece é uma compreensão da memória como técnica ou capacidade de armazenamento. Até o final da Idade Média, predominou a concepção de que a capacidade de memorização era sinônimo de conhecimento e inteligência e esse pensamento recorrente perdurou como um definidor da função da memória na cultura ocidental. Embora essa visão da memória como base do conhecimento fosse a mais abrangente, pode-se afirmar, no entanto, que algumas atribuições se mantiveram constantes desde a antiguidade, reforçadas ainda por Santo Agostinho, como por exemplo a afirmação de que “o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória”, conforme pontua Ricoeur⁴¹. O autor⁴² enfatiza que desde a antiguidade, a questão sobre a quem pertence uma memória sequer era colocada e tal dissociação entre indivíduo e lembranças é coerente com um modelo de pensamento no qual a divindade ocupa o lugar central. O conhecimento está ligado à apreensão dos textos religiosos, aprendidos de cor.

A questão acerca do sujeito afetado por suas lembranças, possuidor da memória ligada aos eventos por ele presenciados aparece muito depois, “com o nascimento das ciências humanas: da linguística à psicologia, a sociologia e à história.”⁴³ Com o surgimento do indivíduo dotado de subconsciente, surge a preocupação de se estipular quem é o sujeito da ação de lembrar-se. Esta questão é posta para diferenciar a história da memória: enquanto a história é o sujeito de si mesma e diz respeito ao coletivo, a memória pertence sempre a alguém, explicitando assim que se trata de uma ocorrência singular. As lembranças das experiências vividas pertencem sempre a uma pessoa, não se pode transferi-las. Com esse deslocamento, a memória muda seu estatuto de uma faculdade dotada de precisão, à qual podia-se fiar, para uma manifestação subjetiva e imprecisa. Como consequência, a História passa a ser considerada uma ciência objetiva e assume o lugar antes ocupado pela memória, enquanto detentora do conhecimento sobre os fatos.

Embora a característica da imprecisão coloque à prova a memória em contraste à história, como um instrumento do conhecimento, o fato de se formular a questão sobre quem é o indivíduo possuidor da memória estabelece a ligação direta da memória com o sujeito, como a sua “minhandade” como infere Ricoeur. O conjunto de lembranças faz

⁴¹ RICOEUR, 2020, P. 107

⁴² *Ibid.*, P. 107

⁴³ *Ibid.*, 2020, P.106

parte do processo pelo qual o indivíduo consegue se distinguir como um *eu* capaz de se narrar, de se identificar a partir dos eventos recordados por ele. Há um consenso de que as lembranças das experiências de uma pessoa não podem ser transferidas para outra, mas pode-se narrá-las.

Apesar da impossibilidade de se compartilhar as reminiscências sobre o vivido, é possível que mais do que uma pessoa possuam lembranças sobre um mesmo fato, o que faz com se possa falar de memórias individuais ou coletivas. Halbwachs, em seu texto *Memória Coletiva*⁴⁴, descreve a memória coletiva como aquela que é partilhada, mesmo que não simultaneamente. Cada indivíduo acrescenta a sua particularidade de narrar à memória coletiva, formada pelo conjunto dessas lembranças, ao mesmo tempo que há um reconhecimento da memória individual na coletividade das memórias. Segundo o autor, apenas em aparência estamos sozinhos, pois, em nosso pensamento, ligamos nossas impressões às de outras pessoas quanto a fatos e lugares. Essa questão nos interessa em particular, pois no processo de realização de nosso filme, estivemos entrevistando pessoas diferentes a propósito de um mesmo material de arquivo, buscando justamente encontrar nuances diferentes na forma como cada um é afetado pela imagem e que narrativas essas despertam para cada indivíduo. A lembrança está para o discurso que se organiza como narrativa, caso contrário, ela não se distinguiria de outros instintos mais primitivos, partilhados com outras espécies.

“A defesa do caráter originário e primordial da memória individual tem vínculos nos usos da linguagem comum e na psicologia sumária que avaliza esses usos. Em nenhum registro de experiência viva, quer se trate do campo cognitivo, prático ou afetivo, a aderência do ato de autodesignação do sujeito à intenção objetual de sua experiência é tão total.”⁴⁵

Nesse sentido, Ricoeur enfatiza que é também lembrar-se de si, pois aquele que se recorda, recorda-se sempre à sua maneira. Sendo um fato individual ou coletivo, as lembranças são estabelecidas a partir do referencial do indivíduo e é principalmente nas

⁴⁴ HALBWACHS, 2003

⁴⁵ RICOEUR, 2020, P. 107

narrativas que a memória dos acontecimentos se articula e dá contornos ao sujeito dessa memória.

Sendo a memória uma das atribuições no processo de individuação, formativo da identidade, o autor coloca como uma condição para a experiência da memória o reencontro com o fato rememorado. É necessário reconhecê-la e separá-la no fluxo de pensamentos. Dito de outra maneira, o reconhecimento de que o fato passado ficou para trás o diferencia do presente, a distinção entre diferenciação e continuidade, ou nas palavras de Bergson evocadas por Ricoeur,

“[a lembrança] permanece ligada ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, ela não sofresse os efeitos de sua virtualidade original, se não fosse ao mesmo tempo apenas um estado presente, algo que contrasta com o presente, nunca a reconheceríamos como uma lembrança.”⁴⁶

Ricoeur traduz esse reconhecimento como um pequeno milagre o que Bergson descreve em *Matéria e Memória*⁴⁷ como o exato momento da revivescência de uma imagem que não está mais lá, ou seja, como a percepção da presença da ausência, paradoxo que se faz manifesto na memória. O autor entende que a experiência que gerou a impressão primeira da lembrança permanece em um estado de latência, que se faz consciente no momento em que se recorre a ela, a reminiscência pode voltar à consciência, mas como algo separado no tempo. Aquele que dá seu testemunho fala de si, mas fala de si como um outro que ficou apartado de si, no passado.

O entendimento de Walter Benjamin sobre as diferentes manifestações da memória apresentado em seu texto *O Narrador*⁴⁸ complementa o pensamento de Ricoeur desenvolvido a partir de Bergson, entre outros autores. Segundo Benjamin, a memória pode ser manifesta de forma voluntária, quando o indivíduo vai em busca do fato que deseja recordar e involuntária, quando a lembrança retorna à superfície da consciência motivada por um fato externo ou aparentemente sem nenhuma causa. Nesse caso, o autor a denomina como uma reminiscência. A memória evoca um passado, diz Benjamin, mas sempre se manifesta no presente, se forma no ato de narrar o acontecimento longínquo e portanto se

⁴⁶BERGSON in RICOEUR, 2020, P. 441

⁴⁷ BERGSON, 2010

⁴⁸ BENJAMIN, 1996

modifica a cada vez que evocada. Tanto a forma voluntária como involuntária estão sujeitas às modificações em sua ocorrência, pois o presente no qual se manifesta é outro e seu conteúdo e sua forma podem retornar diferentes, sofrer deformações.

Beatriz Sarlo em *Tempo Passado*⁴⁹ coloca, a partir de Deleuze e Bergson, que o tempo próprio da memória é na atualidade, o passado se faz presente e sendo assim “o único tempo *apropriado* [para lembrar] é o presente, e, também, o tempo do qual a memória se apodera, tornando-o próprio.”⁵⁰ A manifestação da memória é vivenciada como uma experiência que convoca à uma visão sobre determinados fatos e como experiência, não está aderida a nenhum suporte. Enquanto podemos falar de registros e objetos que remetem aos eventos, evocação dessas vivências é algo que esvanece. É intangível, não pode ser representada mas, no entanto busca-se traduzi-la. Sigmund Freud, além de também afirmar que o presente é o que dá forma à memória, acrescenta que há um rearranjo das percepções de tempos em tempos, de acordo com as novas circunstâncias, o que para o autor representa a possibilidade de ressignificação na maneira como o rememorar afeta o sujeito que lembra e comunica suas lembranças.

A memória, desde a antiguidade, vem sendo pensada como impressão-afecção que persiste, que permanece gravada e pode ser evocada quando necessário, pode ser recordada, como uma ação ativa que vasculha por uma lembrança. É senso comum apontar que a memória envolve inscrição e armazenamento. Gerald Edelman e Giulio Tononi⁵¹ propõem, em uma visão geral, que o que fica retido é um resíduo da experiência original e quando convocados de forma voluntária ou involuntária, se manifestam, segundo os autores, como um tipo de “representação”⁵² do que foi esta experiência, podendo aparecer sob a forma de imagens ou outras sensações que reproduzem os demais sentidos envolvidos na formação dessa lembrança.

“Ora, a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber a dialética da presença e da ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de

⁴⁹ SARLO, 2005

⁵⁰ *Ibid.*, P. 10

⁵¹ EDELMAN; TONONI, 2000, P. 93

⁵² *Ibid.*, P. 93

distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem , quer esta sirva para descrever ou simular.”⁵³

No entanto, este é um primeiro contato com a memória e para que ela produza algum sentido, precisa ser organizada na forma de um pensamento que remeta à esta experiência. E, para que ela transmita algo da experiência primeira que a gerou, a organização deste pensamento acerca da memória deve produzir algo da ordem da comunicação ou do discurso.

A criação da narrativa a partir dos fatos lembrados é descrita por Benjamin, que afirma em seu texto que o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou aquela apreendida do que foi relatado pelos outros. O narrador incorpora, pela sua atuação, as vivências narradas à experiência dos seus ouvintes.”⁵⁴ O texto trata não somente da experiência traduzida em narrativa, mas do ato de narrar como uma experiência, no sentido que ela é um acontecimento. A memória, mais uma vez é descrita aqui como o imbricamento das temporalidades; de um passado, que organizado em uma narrativa fabuladora, se atualiza num determinado presente. O texto de Benjamin⁵⁵ nos interessa também no que tange o ato de narrar, associado ao ato de criar experiências. Entendemos que a memória, como uma associação de temporalidades; da evocação do fato passado em um momento presente⁵⁶ é também uma experiência que não se repete, mas que se sobrepõem em camadas. A experiência de narrar é única e também cria novas memórias, tanto para aquele que narra, como para aquele que escuta e recebe o relato.

Fica claro a partir dessa descrição do texto que a experiência original não retorna a partir da reminiscência nem mesmo em parte dela. Há uma nova experiência vivenciada a partir do ato de testemunhar e do ato de ouvir esse relato. Sendo assim, o que de fato subsiste da experiência no testemunho? Como bem questiona Sarlo⁵⁷, ao se organizar um relato, resta ainda alguma coisa da experiência? Não existe uma resposta definitiva para esta indagação, nem nos cabe esgotar esta questão. Nosso interesse recai sobretudo no aspecto de criação que a memória opera no resgate dessas experiências. Nos servimos aqui da conceituação de Benjamin em *O Narrador*⁵⁸, segundo o qual uma das formas da

⁵³ RICOEUR, 2020, P. 425

⁵⁴ BENJAMIN, 1996, P. 201

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ BASTIDE, 1994

⁵⁷ SARLO, 2005

⁵⁸ BENAJMIN, 1996

memória seria a busca por recuperar um fato e tentar dar algum sentido ao que foi assimilado, através da organização de uma narrativa. Sarlo pondera a partir de Benjamin

“Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem a narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.”⁵⁹

A memória também pode ser um movimento involuntário da mente, mas nesta situação, também busca-se criar algum sentido ao que é experimentado na forma de sensações. Buscamos tais operações nos filmes, comparando esses movimentos à montagem, tanto na articulação de imagens e sons, mas também ao realizar o movimento oposto de criar lacunas entre os blocos de espaço e tempo. A justaposição dos materiais, podem ser comparadas aos movimentos da memória tanto naquilo que evocam, como também no que é descartado.

2.1.2 - Lacunas: o esquecimento, o luto

Se os estudos e definições no campo da memória são marcados por nuances e variações quanto às conceituações, a questão se torna mais ainda complexa uma vez voltada para o esquecimento, uma função reguladora da memória. Muitos autores, principalmente aqueles que estudam as suas funções fisiológicas, costumam se referir ao esquecimento, sobretudo os irreversíveis, como uma disfunção ou patologia.

“A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença,

⁵⁹ SARLO, 2005, P. 25

de ausência e de distância, no polo oposto a esse pequeno milagre da memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança feliz.”⁶⁰

É certo que esquecer em excesso configura um comprometimento à memória. Assim como, lembrar-se em demasia, como podemos apreender a partir de Funes, o personagem ficcional de Jorge Luis Borges, em *Funes, el memorioso*⁶¹, que após uma pancada na cabeça não era mais capaz de esquecer um detalhe sequer e passava os dias a se lembrar de cada detalhe, chegando a levar o dia todo para lembrar o que havia vivido em um outro dia anterior.

O equilíbrio entre lembrar e esquecer, no entanto, não é algo feito de forma consciente e não há uma resposta satisfatória para explicar porque parte dos dados simplesmente se apagam, alguns de maneira temporária, outros de forma permanente. Nem tão pouco é possível prever se alguma lembrança aparentemente perdida poderá retornar em um momento futuro. O esquecimento também não é manejável como o ato de lembrar a partir da evocação; tentar provocar o esquecimento de forma voluntária, pode levar ao resultado oposto, colocando ainda mais em evidência uma lembrança e, em certos casos, até mesmo torna-la perturbadora e patológica.

“Haveria portanto, uma medida no uso da memória humana, um ‘nada demasiado’, segundo uma fórmula da sabedoria antiga? O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele?”⁶²

Para esse estudo, compreender como de fato se atesta que algo foi esquecido tem menor relevância do que observar que tipos de rastros o esquecimento pode deixar. Nos interessa o que o apagamento involuntário de algumas informações, ao criar lacunas na composição do tecido do lembrar, pode representar no decorrer da narrativa. Esse mecanismo fica mais evidente ao se justapor relatos de diferentes pessoas, como foi feito em relação ao nosso material fílmico. Assim, se a memória carrega algo de único do indivíduo, o mesmo poderíamos dizer sobre seus esquecimentos? Tanto aquele mais

⁶⁰ RICOEUR, 2020, P.425

⁶¹ BORGES, 1944

⁶² RICOEUR, 2020, P. 424

superficial, que a qualquer momento pode ser revertido pela lembrança, como o esquecimento definitivo? De que maneira esses influenciam na construção das narrativas do relato?

Ricoeur deu especial atenção ao esquecimento, abordado na obra de Sigmund Freud, para quem os estudos da memória foram de fundamental importância em suas teorizações. Freud tratou da memória impedida em diversos de seus textos, como um mecanismo de defesa que o inconsciente elabora, não permitindo que o indivíduo tenha acesso de forma consciente à determinada lembrança. Freud analisa em *Recordar, Repetir, Elaborar*⁶³, texto de 1914, de que maneira as memórias traumáticas são encobertas temporariamente, de maneira involuntária, como uma forma de proteger o indivíduo em questão dos efeitos do fato que deu origem ao trauma. Como consequência desse apagamento temporário, enquanto o paciente não consegue dar vazão ao que o perturba para recuperar sua lembrança, ele perpetua um ciclo de repetições, que o levam sempre a refazer ações ou vivenciar situações que de alguma forma revivem a ação sofrida com o trauma. Freud infere que é necessário um trabalho analítico para se conseguir identificar o que está na origem desse trauma, para então, nas palavras do autor

“encontrar a coragem de fixar sua atenção em suas manifestações mórbidas, de não mais considerar sua doença como algo desprezível, mas olhá-la como um adversário digno de estima, como uma parte de si mesmo cuja presença é muito motivada e na qual convirá colher dados preciosos para sua vida ulterior.”⁶⁴

Com essas palavras, Freud indica um possível caminho da cura, afirmando que ao conseguir recordar-se o paciente é capaz de compreender e ressignificar o trauma e então ele reconcilia-se com sua memória e consegue superar a compulsão pela repetição. Ricoeur faz uma aproximação desse estudo com *Luto e Melancolia*⁶⁵, texto de 1915, também de Freud e, que, não por acaso, foram escritos em um mesmo período.

Já em *Luto e Melancolia*⁶⁶, texto sobre o trabalho de luto, Freud constrói sua ideia sobre o tema inferindo que a partir de uma perda definitiva, surge a impossibilidade do ego em dar vazão ao seu afeto, uma vez que o objeto ao qual esse afeto se direciona não pode

⁶³ FREUD in RICOEUR, 2020

⁶⁴ *Ibid.*, P. 84

⁶⁵ FREUD, 2011

⁶⁶ *Ibid.*

mais recebe-lo. Freud explica que o trabalho de luto é justamente esse esforço do indivíduo em renunciar ao vínculo que o liga ao objeto amado, sendo que ao final desse processo necessário, Freud afirma que o ego se verá novamente livre e desinibido para dar novamente vazão à libido em direção a outros objetos de afeto. Para o criador da psicanálise, diante de um paciente em tratamento, a recusa por falar é, em certa medida, uma forma de postergar o enfrentamento dessa empreitada e um meio de se manter ainda vinculado àquilo que falta.

O autor denota que o processo de luto é algo natural, diante de uma perda, e embora cause temporariamente uma tristeza profunda e desinteresse pelo mundo naquele que o atravessa, esse processo tende a chegar a um termo, ou como o autor coloca, será superado depois de um lapso de tempo. Para o autor, não é necessário qualquer interferência nesse processo, considerada por ele como inútil e até mesmo prejudicial. No entanto, em casos nos quais há um prolongamento ou recusa em findar esse trabalho, o que antes poderia ser visto como saudável, torna-se a causa mesma da patologia; o processo de luto não tem fim e a tristeza que é natural no primeiro momento dá lugar a um estado permanente de melancolia. Freud entende que o trabalho de luto requer “grandes custos de tempo e de energia de investimento”⁶⁷, isso porque o indivíduo deve agir contra o seu ego, deve refrear o impulso de continuar devoto a sua dor e sofrimento causados pela perda.

Em sua aproximação entre os dois textos de Freud, Paul Ricoeur compara a memória impedida analisada com o trabalho de luto incompleto. O autor acredita ser possível comparar o binômio luto e melancolia ao trabalho de rememoração necessário para se superar a compulsão provocada pela memória impedida. Para Ricoeur, Freud utiliza estratégias de argumentações semelhantes nos dois textos: a passagem ao ato repetitivo obsessivo se coloca no lugar da lembrança e a melancolia se instala, caso o trabalho de luto não seja realizado de forma completa. “O trabalho do luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto.”⁶⁸ Ao passo que o luto é um processo que chega ao fim quando o trabalho é feito, no caso da memória, o engajamento em um processo de análise, da mesma forma, permite ao indivíduo que ele possa se lembrar. O trabalho do luto levado a termo está, assim, para Ricoeur como o empenho do paciente em recuperar sua lembrança, pois ambos exigem um esforço consciente do indivíduo em sua superação.

⁶⁷ FREUD *in* RICOEUR, 2020, P. 86

⁶⁸ RICOEUR, 2020, P.86

“E, assim, como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com sua graça o trabalho de memória. No horizonte desse trabalho: uma memória “feliz” quando a imagem poética completa o trabalho de luto.⁶⁹

Ricoeur ao comparar esse dois textos de Freud, aproximando o luto e a memória, fala da importância que as realizações artísticas têm em alguns casos, como forma de expurgo e cura. A criação artística potencializa, ou em determinadas situações é o que permite com que o trabalho de luto se realize. Esse pensamento é compartilhado por alguns autores e pode ser exemplificado, na prática, nos livros da escritora Joan Didion, *O Ano do Pensamento Mágico*⁷⁰ (2022), e *Blue Nights*⁷¹ (2018), nos quais trata da perda de seus entes queridos, seu marido John Dunne e sua filha Quintana, respectivamente. Roland Barthes também se dedicou a escrever o *Diário de Luto*⁷², entre 1977 e 1978, após o falecimento de sua mãe. Não fica claro se o autor tinha a intenção de publicá-lo, mas de todo modo, foi um instrumento que organizou para si, no período em que vivenciou uma perda, a qual provavelmente não conseguiu superar a tempo, antes de seu falecimento

Michael Renov⁷³, em *Filling Up the Hole in the Real: Death and Mourning in Contemporary Documentary Film and Video*,⁷⁴ observa uma gama de filmes que lidam com o tema da morte, de perdas e do luto a partir da subjetividade. O autor entende que o processo de realização é complementar, ou pode de fato se configurar como o próprio trabalho de luto. O autor escreve seu texto em 1995 na esteira de uma onda de filmes que lidam com as mortes causadas pela AIDS e relembra também alguns filmes que lidam com lutos coletivos, como *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

Renov traz uma dimensão do luto endossado pelos estudos de Lacan, de que a obra é a criação de um memorial aos que morreram. Lacan em um estudo sobre *Hamlet* aponta que uma parte do luto diz respeito também a honrar a memória do morto e assim, não deixar com seja esquecido. “O valor ritual do luto preenche a obrigação com o que é chamado de

⁶⁹ RICOEUR, 2020, P. 91

⁷⁰ DIDION, 2022

⁷¹ DIDION, 2018

⁷² BARTHES, 2011

⁷³ RENOV, 2004

⁷⁴ *Ibid.*

memória ao morto.”⁷⁵ Renov, em seu texto, aponta os filmes sobre o tema como uma forma de ritualização desse processo de luto e a partir de Roland Barthes afirma que a morte deve figurar em algum lugar na sociedade, o que Barthes acredita serem as fotografias os meios apropriados para isso. Vemos essa ritualização aparecer em alguns dos filmes que trataremos adiante e em certa medida, em nosso projeto de realização. Mas é, sobretudo, em *Phantom Limb*⁷⁶, que o tema é mais proeminente, abordado tanto de um ponto de vista pessoal, como também social. O filme que fala de silêncios, trata da dificuldade em lidar com a morte de um ente querido, mas aponta também o esforço sobre humano de superação dessa perda.

Parece-nos que tanto o ensaio, quanto a autobiografia constituem-se como formatos propícios para tratar do luto, como endossa Renov. Embora existam momentos de luto coletivo, que pode dizer respeito a uma família, um grupo de pessoas, ou mesmo uma nação, o trabalho de luto é um processo individual. Filmes que comportam inscrições da subjetividade demonstram a dimensão solitária dessa empreitada. E, é também a partir da individualidade do processo, que a possibilidade de se comunicar com o que há de universal nesse movimento eclode, no que toca a todos que já vivenciaram suas perdas e seus lutos. Paradoxalmente individual e universal, em seu aspecto humano, as obras que tratam do luto, mesmo que descrevendo situações bastante particulares, carregam uma potência capaz de reverberar em outros processos de luto, junto aos que a assistem e nela se reconhecem. Para Renov, a importância dessas obras está sobretudo no poder curativo que a arte oferece, ao artista, mas também a seus espectadores.

A partir de Renov e Ricoeur, essa aproximação realizada entre esses dois trabalhos, da lembrança e do luto foi fundamental ao trazer o contorno para a escolha dos filmes analisados nesse trabalho. O tema da memória e do luto presentes desde o início dessa pesquisa, na exploração do material *super 8mm*, tornaram-se mais evidentes a partir das entrevistas conduzidas com os familiares dessa pesquisadora. E os filmes que articulam a temática do luto em relação às manifestações da memória, fazendo largo uso de materiais de arquivo e proporcionaram reflexões sobre as operações empregadas e seus resultados ganharam assim sua centralidade em nossas investigações.

⁷⁵ RENOVA, 2004, P.129

⁷⁶ ROSENBLATT, 20115

2.1.3 – Imagens na memória, memórias das imagens

Se por um lado havia a ausência da imagem em movimento na bobina de *super 8mm* quando iniciamos nosso projeto, por outro, existiam registros fotográficos da pessoa em questão, o que nos levou a pensar o que, para além do movimento, as distingue, já que tratam-se de apreensões do real. O cinema, mas não somente esse meio, como também a fotografia, está sempre diante da questão da presença da ausência. A comparação entre a natureza do registro fotográfico existente e a ausência de imagens em movimentos às quais buscávamos, nos levou a indagar o que a imagem cinematográfica poderia acrescentar, que as fotografias já não tivessem oferecido enquanto registro, ou uma prova indicial de uma presença.

Todo filme pode ser considerado um objeto de memória, em seu registro e apreensão de acontecimentos diante do olho mecânico da câmera, que capta não somente seu objeto, mas também sua modulação, como nos aponta Gilles Deleuze⁷⁷ em *Imagem Movimento*. A imagem cinematográfica é capaz de captar o objeto em suas variações e não apenas como poses que destituiriam o objeto “de sua característica aparente mais autêntica, o movimento”⁷⁸, Deleuze continua: “a imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida em movimento como uma função contínua”⁷⁹ e a modulação “a operação do Real enquanto o constitui e não para de reconstituir a identidade da imagem e do objeto”⁸⁰. É o movimento que confere ao cinema a imanência do real.

Aludimos ao filme de *As Praias de Agnès*⁸¹ (2008) de Agnès Varda, no qual, em uma sequência, a realizadora descreve, com sua própria voz, o momento em que o filho do ator de seu filme vê pela primeira vez, imagens em movimento de seu pai. Ele somente tivera acesso, após a morte do pai, a fotografias. Essas imagens, às quais a realizadora se referia, são as sobras das filmagens do filme *La Pointe Courte*⁸² (1955). Através da projeção, estas imagens ganham movimento, existindo enquanto duração. O filme de Varda discute o estatuto distinto da imagem fotográfica em relação à cinematográfica, sobretudo

⁷⁷ DELEUZE, 1983

⁷⁸ *Ibid.*, P. 41

⁷⁹ *Ibid.*, P. 41

⁸⁰ *Ibid.*, P. 42

⁸¹ VARDA, 2008

⁸² VARDA, 1955

no que diferem, com base no movimento. Como frisa Jacques Aumont⁸³, “ao fixar o instante, a fotografia o faz escapar à percepção normal, “ecológica”, fundada sobre o escoamento e o movimento”⁸⁴. No cerne da sequência descrita acima, a diferença entre a imagem fotográfica e a cinematográfica é apontada como responsável por tornar visível algo desse ator falecido, presente nas imagens filmadas, mas que não poderia ser apreendido através das fotografias às quais o filho tinha acesso. “No momento em que a imagem cinematográfica se confronta mais estreitamente com a fotografia, ela também se distingue dela mais radicalmente.”⁸⁵ Se tanto a fotografia, como o cinema, atestam a existência do objeto pelo registro, o cinema, em seu fluxo, torna aparente a imagem do próprio tempo⁸⁶, um devir que a fotografia não pode reproduzir. Em uma analogia bastante direta, o registro do movimento seria o atestado de que algo esteve vivo. Impressão falaciosa, pois, a vida apreendida em movimento não assegura o retorno da experiência registrada, mas para se fixar, a memória pede um suporte. Nos perguntamos ainda, se esse registro seria suficiente para dar lastro às imagens mentais, se por outro lado, já não somos capazes de relembrar o que essas imagens atestam. Em decorrência dessas indagações, conjecturamos que nesse contexto, memória e cinema parecem se complementar e se fundir em função de determinadas características, mas escapam uma à outra em virtude de suas naturezas diversas. Sobretudo se levamos em conta a concepção de memória do acontecimentos, sobre a qual refletimos.

O cinema poderia também ser pensado como uma condensação de duas inscrições da memória. Como aparato que tem o poder de registrar um acontecimento em sua duração, como suas variações, apagamentos e reaparecimentos da imagem, seria capaz de apreender o momento fugaz o testemunho em sua operação de vasculhar lembranças, organizar e comunicar uma narrativa. No cinema no entanto, o fluxo das imagens que se sucedem e o fato que estamos sempre olhando para um evento que ocorreu em um tempo passado são características que aproximam de forma incontornável esse campo da memória. É inevitável retornar à imagem do complexo da múmia de Bazin⁸⁷. A constatação de que cada instante captado tem sua singularidade, mas ao mesmo tempo se torna passível de ser

⁸³ AUMONT, 2004

⁸⁴ *Ibid.*, P. 90

⁸⁵ DELEUZE, 1985, P. 28

⁸⁶ DELEUZE, 1985, P. 28

⁸⁷ André Bazin pontua em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica* (1945), que o registro fotográfico, no princípio da imagem cinematográfica, “embalsama” as imagens apreendidas.

reassistido inúmeras vezes, reforça a afirmação de que o meio cinematográfico executa um papel de suporte da memória. Se por um lado, é capaz de apreender as variações de um momento efêmero, por outro lado, por se tratar de uma impressão fixada em um suporte, torna-se uma memória dos registros. No cinema essas diferentes manifestações da memória se encontrem.

2.2 – Imagens de Arquivo

2.2.1 - A imagem que falta

A manipulação de nosso material *super 8mm* suscitou uma reflexão a respeito da imagem de arquivo e seu reemprego em outras obras. Antes de tratar propriamente das imagens de arquivo, esboçamos uma definição do que vem a ser um arquivo, a partir do texto *Mal de Arquivo*⁸⁸ de Jacques Derrida, assim como de *Arqueologia do Saber*⁸⁹ de Michael Foucault.

Derrida inicia seu texto distinguindo o arquivo daquilo a que comumente é reduzido, como uma experiência da memória e o retorno à origem. Se por um lado a noção de arquivo evoca uma permanência, continuidade, é preciso questionar ao que se remete essa estabilidade pressuposta no arquivo. Derrida entende o arquivo como uma passagem de uma condição privada à pública. Portanto, não é o mero fato de preservar algum elemento que o faz um material de arquivo, é preciso que sua existência seja conhecida e reconhecida como um elemento a ser preservado. Assim, um arquivo trás em sua formulação “a institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza.”⁹⁰

⁸⁸ DERRIDA, 2001

⁸⁹ FOUCAULT, 2017

⁹⁰ *Ibid.*, P. 14

Assim, no caso de um arquivo familiar, habita o princípio de que os materiais ali dispostos tenham como referencial o passado comum de um grupo, uma família e mesmo que possuam um guardião designado, referem-se e pertencem, como patrimônio a todos que pertencem a essa comunidade. Para além do interesse de um único grupo, é possível que esse patrimônio material, ou imaterial resguardado por esse arquivo possa despertar interesse para além do grupo ali representado, por preservarem características históricas, sociais ou culturais e que guardam traços de uma memória coletiva, mesmo que se tratando de um material particular.

Há um princípio enunciativo por trás da constituição de um arquivo, uma reunião dos signos segundo um postulado que os diferencia dos demais, mas que não são os signos em si, mas que é capaz de circunscrevê-los. O arquivo “É preciso que o poder arcaico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação.”⁹¹ Com essa afirmação Derrida entende que a consignação é um princípio de coordenação entre seus elementos, não deve haver uma separação absoluta de nenhum de seus elementos. Sendo assim, um arquivo é constituído e mantido com a finalidade de preservar algo também de seu contexto, de sua origem e coerência. Derrida postula que um arquivo não se volta para o passado, mas para o futuro, o autor compreende que a preservação de um arquivo é uma mensagem que se projeta para os tempos vindouros, há um desejo de conservação que visa pavimentar os caminhos que ainda não foram desvendados.

Já as imagens de arquivo são registros indiciais de momentos que puderam ser apreendidos pelo olho mecânico da câmera. Diferentemente das pinturas alegóricas, que ilustram momentos históricos através de interpretações subjetivas, a imagem fotográfica ou cinematográfica é um testemunho de que um acontecimento teve lugar, algo foi.

Antes de examinar propriamente alguns filmes que utilizam-se de imagem de arquivo, com o intuito de discutir seu uso e sua conceituação, aludimos ao dispositivo elaborado por Rithy Panh em *A Imagem que falta* (2013), filme no qual o realizador descreve a experiência aterrorizante na qual perdeu parte de sua família nos campos de concentração cambojanos, seu país de origem. O filme não lida diretamente com as imagens de arquivo, mas com a tentativa de apagamento desses eventos, através da destruição dessas imagens. O filme busca resgatar através de relatos e reedificar essa

⁹¹ DERRIDA, 2001, P.13

passagem histórica, na qual houve um movimento de destruição arquitetado, a tentativa de destruição de um arquivo é uma marca intencional de um *status quo*.

O filme relata que o regime ditatorial que se instalou no Camboja tentou silenciar qualquer resquício do governo e sociedade que existiam antes da tomada do poder, ordenando que se destruísse todo tipo de registro em imagens, encontrados nas casas das pessoas. A maioria da população, acusada de se posicionar contra o governo ditador comunista, foi retirada de suas moradias nas cidades e transportada aos campos de trabalhos forçados, na zona rural do país. Ao contrário dos campos da segunda guerra, dos quais muitas imagens produzidas pelos algozes ainda perduraram para dar lastro ao testemunho sobre o horror, aqui, as poucas imagens foram produzidas nos campos prisionais. Aquelas que sobreviveram, tratam-se, em sua maior parte, de tomadas fotográficas dos prisioneiros, realizados momentos antes da execução. Alguns poucos registros cinematográficos do esvaziamento das cidades e do ingresso das pessoas nos campos subsistiram, mas, pouco se vê dos tormentos aos quais essas pessoas foram submetidas. Assim como nos campos nazistas, os registros restantes também não são suficientes para elucidar todos os fatos. Sendo assim, é preciso se recorrer aos relatos para se conhecer a verdade.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Se faltam imagens em seus suportes materiais que testemunhem o ocorrido, sobram imagens mentais, no decorrer do filme. Para a sua realização, Rithy Panh recorreu à criação de figuras de argila para ilustrar determinadas situações e, por meio dessas figuras, relatar a sua história. Nada pode ser, concomitantemente, mais distante e mais próximo do que o barro inanimado dos corpos humanos - em muitas histórias mitológicas, os primeiros seres humanos são feitos do barro. A escolha por esse material contribui para reforçar tanto a ausência das pessoas, que desapareceram nos campos, quanto também a destruição das imagens, o que amplifica a força do relato com seu tom fabular. As fabulações dão origem a narrativas, criando uma relação dialógica com as cenas de argila. A distância entre o que se escuta e o que se vê coloca em curso o dispositivo pelo qual o filme revela uma verdade maior sobre a experiência, revivificada por meio do relato.



Fig. 6

Em um movimento antagônico, o uso das figuras de argila, principais imagens do filme de Rithy Panh, lança luz sobre uma questão que nos toca; a da produção de narrativas fabuladoras a partir de evocações da memória, em sua relação com imagens de arquivo. A quase total ausência de imagens de registros, nesse filme, nos leva a pensar quais os caminhos percorridos para se chegar às operações adotadas. Entendemos que nesse processo, as lembranças são um elemento central, como afirma o realizador no início da obra. Se ele parte de suas memórias, são, portanto, as imagens mentais que conduzem ao relato. E este, à recriação das cenas inanimadas com as figuras de argila. A partir dessa constatação, abre-se para nós uma nova via para pensar a criação de narrativas em relação a imagens, sobretudo diante da ausência de uma imagem.

Como aponta Jacques Rancière⁹², para além do regime da representação, há o regime estético, no qual a criação parte de uma dobra sobre o real; o objeto não visa imitar algo da realidade, ou criar uma ilusão. Nesse regime, a criação artística busca dar conta do próprio processo de criação, como forma de expressar uma verdade.

A indagação que Rancière coloca em seu livro *A Fábula Cinematográfica*⁹³ versa sobre como o cinema, um aparato tecnológico feito para captar a verdade do mundo, o seu registro direto, podendo apresentar a realidade da imagem, por meio da realidade que se encontra no mundo, acaba por encontrar sua vocação, ao elaborar um mundo de fábulas e fantasias, no qual tudo é possível. O autor está principalmente interessado na condição que atribui ao cinema, como a união de dois contrários entre o “olho passivo da câmera com o olho consciente do cineasta.”⁹⁴ Para esse autor, “a fábula pela qual o cinema diz a sua verdade sai de histórias narradas nos seus ecrãs.”⁹⁵ Para nossa pesquisa, esse autor complementa o pensamento de Deleuze. Rancière explicita como somos levados a embarcar na ilusão, quando temos a imagem que registra “o mundo tal qual ele é”⁹⁶ e especula que o cinema “já não é reprodução idêntica das coisas (...)”⁹⁷ (...) “Não reproduz as coisas tal como se oferecem ao olhar. Registra-as como o olho humano não as vê, tal como surgem ao ser, no estado de ondas e vibrações, antes da sua qualificação como objetos, pessoas ou acontecimentos identificáveis pelas suas propriedades descritivas ou narrativas.”⁹⁸ Para o autor, a imagem cinematográfica, antes de ser apenas um registro, deveria ser um acesso a uma verdade interior. A arte cinematográfica

“não é só a arte do visível, que teria anexado, graças ao movimento, a capacidade do relato. Também não é uma técnica da visibilidade, que teria substituído a arte de imitar as formas visíveis. É o acesso aberto a uma verdade interior do sensível, que regular as querelas de prioridade entre as artes e os sentidos, porque regula, antes de mais nada a grande querela entre o pensamento e o sensível.”⁹⁹

⁹² RANCIÈRE, 2014

⁹³ *Ibid*

⁹⁴ *Ibid.*, P. 194

⁹⁵ *Ibid.*, P. 15

⁹⁶ *Ibid.*, P. 15

⁹⁷ *Ibid.*, P. 9

⁹⁸ *Ibid.*, P. 9

⁹⁹ *Ibid.*, P. 9

O autor afirma que há algo que se produz para além do registro, na imagem cinematográfica, como se essa fosse capaz de captar não apenas a superfícies do mundo, mas a sua vibração, a sua atmosfera, as partículas ultravioletas, como traduz Jean Epstein em *Bonjour Cinéma*¹⁰⁰. Nesse sentido, as cenas de argila em *A Imagem que falta*¹⁰¹ oferece ao olhar não apenas reconstituições inanimadas dos eventos traumáticos vividos, mas o próprio horror em si. Se a ausência das imagens, no filme de Rithy Panh, nos forneceu elementos para pensar acerca de nosso problema, nosso interesse, no entanto, se volta para o que as imagens sobreviventes podem evocar e produzir em termos de narrativa.

2.2.2 - Práticas contemporâneas, imagens da memória

A estética do reemprego de imagens tem sido estudada por autores como Christa Blümlinger¹⁰², sob uma perspectiva das teorias de Aby Warburg a respeito da imagem em sua relação com a memória. Embora Warburg tenha concebido seu pensamento em relação à imagem estática, Blümlinger se apropria de sua elaboração ao pensar a imagem em movimento. Nas palavras da autora

“Warburg resume seu método comparativo em uma fórmula pregnante: o Atlas Mnémósyne, com seu material iconográfico visa ilustrar o processo que poderíamos descrever como uma tentativa em assimilar através da representação do movimento vivo, um fundo de valores expressivos performados.”¹⁰³

Warburg não estava apenas em busca de estabelecer uma ligação entre as imagens da Antiguidade e o Renascimento. Para além da busca por similaridades, o autor desejava encontrar constantes nas formas da expressão humana que pudessem ser observadas em qualquer época ou campo de expressão. Para Warburg, assim como para Blümlinger, cada

¹⁰⁰ EPSTEIN, 1921

¹⁰¹ PANH, 2013

¹⁰² BLÜMLINGER, 2013

¹⁰³ BLÜMLINGER, 2013, P. 42

imagem tem o potencial de evocar uma série de outras imagens, através de uma relação mnemônica, as imagens correlacionam-se como em uma constelação, pelo intermédio dessa afinidade observada.

Blümlinger leva em consideração o método de organização das imagens de Warburg para pensar na apropriação de imagens cinematográficas de arquivo e no poder evocativo que estas possuem. Se tratando de uma relação mnemônica, há também uma parcela subjetiva nessas associações e projeções, assim como podemos pensar os aspectos individuais e coletivos da memória. A incorporação de imagens de arquivos em outras obras abarca esses dois aspectos. As imagens são imbuídas de elementos que dizem respeito à época nas quais foram produzidas, mas no processo de apropriação, assumem outros significados. Sobre isso, Blümlinger afirma que as análises de filmes e vídeos que reutilizam imagens se voltam, em sua maioria, para os aspectos coletivos e sociais, mas que no entanto, são mais raros os estudos voltados para o processo de rememoração individuais desencadeados a partir de uma imagem reempregada. “Uma vez que os excertos de diferentes filmes se encontram arranjados, lado a lado, a ordem que resulta não se remete apenas à topologia memorial do artista, ele dirige também um desafio à capacidade mnemônica do espectador.”¹⁰⁴ Nesse sentido, o contexto de recepção determina como será lida, segundo especificidades do público, uma vez que as constelações que se formam com as imagens na apreensão de uma obra levam em conta as imagens visíveis, mas também são contaminadas pelas imagens mentais, convocadas à mente do espectador.

Em *Coração de Cachorro*¹⁰⁵, Laurie Anderson utiliza imagens de pessoas patinando e andando de trenó, em um lago congelado que parecem ter sido captadas há algumas décadas. Embora a imagem pareça ilustrar os relatos sobre histórias familiares, não é possível saber, unicamente a partir das próprias imagens se pertencem a um arquivo pessoal da realizadora ou se são imagens de segunda mão. Nesse caso, não é possível depreender, apenas a partir das imagens, se estamos diante de imagens de seu arquivo privado, nem com qual finalidade foram feitas essas imagens. Há uma aura nostálgica na imagem, provavelmente pelo contraste e coloração esmaecida, motivo provável pelo qual essas imagens de arquivo despertam o processo mnemônico do espectador.

¹⁰⁴ BLÜMLINGER, 2013, P.40

¹⁰⁵ ANDERSON, 2015



Fig. 7



Fig. 8

Em geral, a produção da imagem de arquivos pessoais tem como principal motivação o registro de momentos íntimos e, muito comumente, armazenados sem a intenção de que esse venha a integrar uma obra. A realização a partir das imagens de segunda mão, em geral, é desvinculada do momento de seu registro. Muitas vezes, recorre-se a essas imagens com a intenção de recontar os fatos, lançando mão desses registros para dar maior legitimidade ao que se busca ilustrar. No entanto, o que vemos em abundância nas últimas décadas é um emprego que tensiona e subverte as práticas mais tradicionais. São essas obras que nos interessam, as que possibilitam a recriação, a invenção de narrativas diversas, no atrito entre as imagens e os demais elementos expressivos de um filme.

A proliferação de obras feitas a partir de *found footage* levou Blümlinger¹⁰⁶ a afirmar que a prática é uma marca do contemporâneo. A autora considera esse dado como um sintoma que pode ter sido desencadeado por duas razões principais. A primeira, motivada por uma crise do próprio meio, que assiste a uma migração da mídia física para a digital e esse reemprego seria um traço nostálgico de revisitar e buscar recuperar esses materiais. A segunda, proveniente de uma transformação na cultura da memória, o que ela justifica a partir de Pierre Nora, ao dizer que existem lugares de memória, porque não existem mais meios da memória. Blümlinger com essa afirmação, aponta para uma ruptura; a passagem da memória à história, transformação já mencionada em nosso texto e que afeta o estatuto da memória em relação ao conhecimento.

A passagem da memória à história implica também em um deslocamento da transmissão da história via oral, para a produção de textos e registros. Embora mais recente, mas de maneira simétrica, a migração dos meios de produção analógico para o digital

¹⁰⁶ BLÜMLINGER, 2013

também provoca um impacto na história do audiovisual. Sobretudo no que diz respeito à produção de materiais, que vem acompanhada de um outro efeito colateral dessa transposição; uma produção excessiva de registros, principalmente no campo da imagem.

Blümlinger, no entanto, questiona a ideia de que o aumento do reemprego de imagens tenha como principal motivação um sentimento de nostalgia em relação ao meio. A autora aposta a razão prevalecente a transformações no campo da memória, em sua relação com a História. Ou seja, recorrer a esses materiais equivale no campo do audiovisual a criar estratégias de releituras às interpretações de fatos históricos e tem como motivação conta-los a partir de pontos de vistas subjetivos, como é o caso do ensaio ou mesmo de histórias individuais, autobiográficas. Essas estratégias visam nesse meio igualmente a consolidação de identidades de minorias, até então esquecidas ou silenciadas, ao buscar suas raízes ancestrais nesse elo perdido com a memória. As imagens de arquivo possibilitam releituras e deslocamentos, no ato do reemprego em outras obras, pois carregam em si virtualidades sujeitas a leituras polifônicas e como toda imagem está aberta à projeção de múltiplos sentidos.

*Phantom Limb*¹⁰⁷, filme de Jay Rosenblatt, também se serve de imagens de arquivo cujas autorias e contextos de produção não são identificáveis a partir do filme. Essas imagens aparecem deslocadas dos eventos que registram, porém, sem um referencial de origem, o que faz com que conteúdos até então latentes e possivelmente não intencionados no momento da captação passem a um primeiro plano. As imagens passam a ser interpretadas a partir de um novo contexto, expressando diferentes possibilidades de leituras, tanto por parte de quem realiza a obra, como por parte do espectador.

No caso desse filme especificamente, o realizador emprega as imagens de arquivo de modo a criar sentidos figurados, aludindo aos temas abordados do filme e cujos conteúdos são também complementados por outros elementos empregados, como a montagem e a música. Ao evocar esse filme como exemplo, nos referimos aqui a uma passagem, na qual vemos imagens de prédios sendo implodidos, que aparecem em série, em uma sequência que leva o intertítulo de *colapso*. No contexto do filme, que trata da morte do irmão do realizador, quando este era criança, esse título diz respeito não à queda dos edifícios, mas sim às ruínas emocionais dos familiares.

¹⁰⁷ ROSENBLATT, 2015



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Ainda a respeito do uso de imagens que trabalham na chave do deslocamento dos significados e conteúdos, lembramos aqui do exemplo que aparece em *Cartas da Sibéria*¹⁰⁸ de Chris Marker, filme expoente no gênero ensaístico e que faz uma demonstração de como as imagens podem ter seu significantes modificados no curso da obra, dependendo dos outros elementos que são agregados a ela. Marker não está trabalhando com imagens de arquivo nessa cena citada especificamente, no entanto, a operação empregada no filme dialoga com nossa reflexão sobre a imagem de arquivo. Em uma das cenas mais amplamente comentadas do filme, o realizador demonstra didaticamente como os comentários que tece em voz *over* orientam o espectador em sua percepção sobre as imagens registradas, modificando a interpretação das mesmas. Desta maneira Marker coloca em evidência a operação de construção de um discurso, organizado a partir de um referencial subjetivo. O realizador aponta, com isso que a apreensão das imagens podem ser manipuladas conforme a orientação da obra.

¹⁰⁸ MARKER, 1958

O deslocamento espaço temporal implicado na reapropriação das imagens desperta o potencial de transformação do significado dessas imagens reempregadas. Blümlinger afirma também a justaposição das imagens, através da montagem, como uma das operações que criam relações entre as imagens e implicam também na interpretação dos sentidos que essas carregam. Como a autora coloca, há uma necessidade em se fazer uma dupla leitura de um fragmento, tanto em relação ao seu contexto de origem, como também, no que tange sua integração em um novo conjunto. O que a autora nos infere a partir desse pensamento diz respeito a como cada fragmento de imagem possui dois polos, a parcela histórica que carrega e a sua iconicidade, aquilo que representa e que pode ser apreendido, independente de seu contexto de produção.

No entanto, mesmo quando pensamos em uma imagem particular, produzida sem a finalidade de ser compartilhada publicamente, entendemos que esta remete a um tempo, a um lugar, uma determinada cultura e por essas características pode ser interpretada e mesmo despertar memórias junto àqueles que não possuem uma relação direta com a imagem. De maneira similar, a imagem de fatos públicos, quando revisitada pode produzir para o espectador leituras individuais e despertar reminiscências de ordem pessoal e sua interpretação pode variar em função de fatores como sua origem, vivências pessoais e o momento presente da evocação de suas lembranças.

Todas as imagens de arquivo remetem tanto a contexto histórico e social, como também podem ser apreendidas a partir das leituras subjetivas, o que para representam as duas polaridades de uma mesma imagem. Todo reemprego de uma imagem vai priorizar um desses polos em seu reaparecimento em detrimento do outro, sem que uma apreensão, no entanto, possa apagar completamente sua outra polaridade. Ora uma imagem é reempregada no que diz respeito ao seu poder de comunicar fatos históricos e de amplo conhecimento, ora são as imagens desprendidas de suas origens, mas que comportam um apelo particular ao figurar em uma nova obra. O poder evocativo de que estão imbuídas vai ser orientado segundo vetores de sentido opostos, seja pendendo para o caráter particular ou tendendo ao seu aspecto coletivo, a depender do conteúdo dessas imagens, mas também de seu reemprego. Isso é, se estamos diante de imagens que foram amplamente difundidas, ligadas a eventos históricos ou se se tratam de imagens de cunho particular, produzidas com o intuito de se fazer um registro íntimo, destinado a um número reduzido de pessoas.

Ao pensar no que as imagens de arquivo são capazes de evocar de uma época, de um momento registrado, sobretudo nas imagens quando deslocadas de um referencial,

entendemos que rever uma imagem realizada no passado, implica em reatualizá-la à luz de novos acontecimentos. A imagem é a mesma, mas o olhar que portamos sobre ela se transforma. O cineasta Harum Farocki costuma dizer que “é preciso encontrar com uma imagem ou pensamento pelo menos duas vezes para ver o que acontece com ela, como ela se transformou por um novo contexto.” Eventos vindouros são capazes de modificar a apreensão do que foi registrado. Há algo que permanece, que pode ser lido, decodificado, mas há também aquilo que se perde no tempo transcorrido. Resta também o poder da evocação, ao provocar lembranças, sensações que remetem a outras épocas.

Em relação ao nosso processo de apropriação e reemprego do conteúdo da bobina de *super 8mm*, a experiência que tivemos ao mostrar nossas imagens de arquivo para pessoas que não tinham nenhuma relação prévia com os eventos registrados, nos remete à descrição feita por Michael Renov no texto *The Subject in History: The New Autobiography in film and vídeo*, publicado em *The Subject of Documentary*¹⁰⁹. Renov descreve algo que sucedeu a Johnas Mekas após passar vinte e cinco anos criando registros de cenas de sua vida. A edição feita décadas após o momento dos primeiros registros, traz reflexões a Mekas sobre o que estariam pensando as pessoas desses registros. O realizador chega a se indagar o que ele mesmo estaria pensando e Renov questiona:

“Se não podemos nunca saber ao certo o que cada um nas imagens sente ou pensa, embora nossa atenção para a imagem preservada, o que aí poderia saber Mekas sobre si mesmo? Indo ao ponto, o que Mekas de 1975 sabe sobre ele mesmo em 1949?”¹¹⁰

O que o autor aborda aqui, através desse exemplo é a distância entre a experiência do momento em que o registro foi feito e a interpretação que é feita sobre esse momento, anos depois quando a imagem é revista. Mesmo que não se possa recuperar a experiência em sua totalidade, as imagens contam algo, remetem a algo, evocam outras lembranças e narrativas. E a ordenação dessas imagens poderá dar um sentido novo a elas. Estamos diante de uma sobreposição de temporalidades, assim como diante de manifestações da memória.

¹⁰⁹ RENOV, 2004

¹¹⁰ *Ibid.*, P. 114

Como pontua Blümlinger, o *found-footage* é capaz de colocar em evidência o quanto estamos “habitados a atribuir ao cinema por analogia e pela representação da realidade, um sentido natural”¹¹¹. A autora nos lembra, a partir dos pensamentos de Walter Benjamin, que o cinema seria o meio artístico com maior potencial para reconstituir o passado, pois “a evanescência das imagens compreende uma possibilidade específica de experiência e de pensamento”¹¹², o que leva naturalmente a uma exploração direta de materiais no sentido de edificar uma reconstituição, segundo correntes predominantes no terreno da história. O próprio reemprego, na maioria das vezes, se apoia, nesse sentido, em um caráter de verossimilhança.

Para Blümlinger o reemprego das imagens de arquivo em novas obras, dentro de um novo contexto, possibilita a transposição de significados pré existentes e permitem que se conceba, segundo a autora, novas interpretações a partir das quais significados latentes e novos tornam-se apreensíveis.

Revisitar imagens de arquivo comporta também compreender o processo que permite que essas imagens reaparecem em uma nova obra e por consequência qual desses polos da imagem está sendo privilegiado na escolha e reemprego dessas imagens.

“Segundo esse ponto de vista, o grau de historicidade de um reemprego de material, permite medir se este se encontra do lado da História, se este, portanto, insiste sobre uma leitura efetuada a partir do presente, sobre a diferença do filme em relação ao passado, ou se este funciona como um lugar de memória afetiva e mágica do cinema, visando a percepção atual de uma transformação.”¹¹³

Em *Coração de Cachorro*¹¹⁴, Laurie Anderson utiliza imagens de câmeras de vigilância instaladas no pós 11/09 as quais mescla a imagens que ela mesma gravou da vista da cidade de Nova York, no mesmo período. As imagens que retratam o 11/09, amplamente difundidas e mesmo consumidas à exaustão, fazem com que mesmo as imagens particulares de Anderson sejam rapidamente reconhecíveis e associadas àquelas que foram vistas na mídia. Mesmo que nessa situação cada espectador possua sua forma

¹¹¹ BLÜMLINGER, 2013, P. 79

¹¹² *Ibid.*, P. 26

¹¹³ *Ibid.*, P. 26

¹¹⁴ ANDERSON, 2015

de acessar lembranças em sua memória, estamos diante de imagens nas quais o caráter coletivo da lembrança se sobrepõe ao individual.

Esse processo de evocação de outras imagens desencadeado pelas imagens de arquivo, pelo potencial mnemônico que possuem, influenciam e até mesmo determinam a articulação das narrativas. O contato com a imagem de arquivo, de ordem pública ou particular, é capaz de provocar a evocação de lembranças das quais as narrativas fabuladoras podem surgir. A imagem opera, nesse caso, como um disparador, um catalizador das narrativas fabuladoras.

Não se trata de afirmar que a articulação de narrativas através das imagens não é uma característica exclusiva da imagem de arquivo, mas que ela está imbuída de potencialidades evocativas, como portais de tempo espaço, que instauram uma outra relação com a realidade, uma relação de embalsamamento que André Bazin descreveu. Por promoverem esse deslocamento espaço temporal, convocam a outras percepções da imagem, mas também reflexões sobre o real, pelo anacronismo. “As formas de expressão recorrentes não constituem um cânone, mas como diz Bernd Villhauer: signos que impulsionam a apreender e reinterpretar antigas formas de expressão segundo novos centros gravitacionais.”¹¹⁵ Embora as imagens sejam as mesmas, passamos a atribuir novas leituras, quando as revisitamos.

Ao explorar essa via de criação, nos distanciamos em parte do emprego mais tradicional feito das imagens de arquivo, nos quais se prioriza apenas seu aspecto de registro. Buscamos dialogar com filmes nos quais as imagens de arquivo deixam em maior evidência seu potencial narrativo quando empregadas em um contexto, a partir de leituras bastante pessoais feitas por seus realizadores. O reemprego de imagens de arquivo também revela, nesse sentido um aspecto que diz respeito à experiência singular, da relação entre os registros em imagem e a natureza do vivido.

A construção de narrativas a partir da reapropriação de imagens, nas quais as imagens de arquivos público e privado figuram lado a lado, observarmos que essa justaposição reforça o pensamento de que as imagens, mesmo quando expressam um caráter amplamente coletivo, no sentido se tratarem de imagens relacionadas a fatos históricos amplamente conhecidos, podem contribuir e potencializar a criação de narrativas extremamente particulares. Blümlinger cita o processo de Chris Marker, que em alguns de

¹¹⁵ BLÜMLINGER, 2013, P. 42

seus filmes, se apropria de imagens de segunda mão, produzidas por outros realizadores, para compor universos pessoais, que em suas obras dão origem à criação de auto ficções.¹¹⁶ A propósito desse procedimento, traçamos um paralelo com a prática adotada por Sarah Polley, que fabrica imagens ficcionais, com aspecto de material de arquivo e com isso reproduz um ambiente de época, como se as imagens fossem autênticas. Em um primeiro momento em *Stories we tell*¹¹⁷, o espectador não conhece a natureza dessas cenas, sendo levado a pensar sobre a autenticidade dos materiais.

Se não estamos no âmbito do filme puramente documental, no qual há uma questão ética do realizador implicada quanto ao emprego dessas imagens, a manipulação da imagem de arquivo liberta-se dessa função de registro. E quanto a operações ficcionalizantes, cria-se também um precedente para refletirmos sobre os contextos de produção e até que ponto os registros, em algumas instâncias, não se tratam também de fabricações.

2.3 – Filme Ensaio

2.3.1 - Ensaio: uma forma em permanente mutação

O ensaio fílmico tem a sua denominação definida a partir do gênero ensaístico literário. O campo cinematográfico herda a extensa discussão que abrange a forma ensaística correlata e amplia-a no que diz respeito ao uso da imagem e do som, como matéria de base para a construção das obras. Os principais motivos para tal associação levam em conta os aspectos dos filmes que se assemelham às características textuais, como a presença de um sujeito proeminente, a existência de um texto de caráter reflexivo, que busca articular o pensamento expresso em relação a temas variados. Essa apropriação do nome da forma textual aparece entre os esforços de pensar a forma cinematográfica para além dos domínios do documentário e do cinema experimental. Vale fazer aqui uma

¹¹⁶ BLÜMLINGER, 2015, P.37

¹¹⁷ POLLEY, 2013

menção ao texto de Alexander Astruc, *O Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera-stylo*¹¹⁸, no qual há uma comparação direta entre a escrita ensaística e a realização cinematográfica, como forma de elaboração de um discurso. Sendo nosso objeto o ensaio cinematográfico, a discussão acerca do ensaio textual nos forneceu indicações a respeito dessa forma, embora privilegiamos, em nossos estudos, pensar a articulação entre as diversas imagens que compõem um filme, entre imagens e sons e entre estes últimos, a presença de um texto narrado, ou seja, nas características próprias ao audiovisual. Buscamos demonstrar em nossas análises exemplos de operações que foram empregadas na concretização dos filmes, identificadas nas obras escolhidas. Nesse campo que desperta crescente relevância em termos de produções e estudos, nossos esforços se concentraram em demonstrar como a forma ensaística aparece de maneira imbricada em um pensamento acerca da fabulação.

Move nossa pesquisa examinar as intersecções entre a forma fílmica ensaística e a fabulação, conforme conceituada por Gilles Deleuze¹¹⁹, além de apontar em que medida a fabulação é uma das vias de constituição do próprio ensaio. Entendemos que a fabulação, por si só, desencadeia um processo de devir, da revelação de uma outra verdade antes desconhecida, assim como comporta a simultaneidade de temporalidades incompatíveis, características que aparecem relacionadas ao ensaísmo. A fabulação instaura a dúvida, o questionamento, a multiplicidade de entendimentos, engaja o espectador a refletir e buscar suas próprias articulações entre os pensamentos. O regime que ela forja não cabe a obras que partem de premissas estabelecidas em um regime representacional, da verossimilhança. Sendo assim, examinamos nesse texto pontos de adesão entre a fabulação e o ensaio.

Para Deleuze, o oposto da ficção não é o cinema da realidade, mas o cinema da fabulação. O autor define duas formas cinematográficas, uma que denomina de sensorio motor e outra de óptico sonoro. No primeiro, a ficção e o cinema documental coexistem, pertencentes a um mesmo regime, segundo o qual o falso se coloca como oposição¹²⁰ a uma verdade reafirmada e os personagens reagem a situações de acordo com uma lógica de causalidade. Esse regime tende à afirmação de uma única verdade sobre a qual se funda a obra. A fabulação instaura assim um outro registro, no qual algo se revela a partir de uma contradição ou do regime do falso, como conceitua Deleuze. A própria fabulação é

¹¹⁸ ASTRUC, 1948

¹¹⁹ DELEUZE, 1985

¹²⁰ DELEUZE, 1985, P. 157

percebida, à medida que a obra é confrontada com ela mesma. No momento que ela é deflagrada, se consolida uma outra verdade, até então oculta, mas que se afirma como mais autêntica do que a anterior.

Em *Imagem-Tempo*¹²¹, o autor conceitua que esse procedimento, quando utilizado em contraponto e complementariedade ao real, visa fazer emergir a verdade que um filme quer demonstrar. A narrativa inventada é um recurso para descrever uma trajetória percorrida, ao se confrontar este *eu* que narra com o outro com o qual se depara no percurso da realização. Deste atrito resultam as incertezas e questionamentos ao que um filme se propõe, em relação a esse lugar ocupado pelo cineasta ensaísta enquanto produtor de um discurso sobre a realidade e sobre si mesmo. Como Deleuze coloca, quando o cinema tiver destruído qualquer modelo de verdade, atestará não sobre um cinema de verdade, mas sobre a verdade do cinema. A fabulação, portanto seria uma outra forma demonstrar o que um filme busca, ao descobrir algo que não estava sendo buscado.

Face a esta conceituação sobre o ensaio, propomos observar como esta forma pode evidenciar e circunscrever questões relacionadas à memória e à fabulação. Ao reunirmos aqui determinadas obras, buscamos olhar especificamente para esta questão, presente nesse conjunto e manifesta em cada filme de maneira particular. Propomos observar em cada um deles, como na fabulação constitui a forma ensaística.

Recorremos a alguns autores que se dedicaram a pensar o ensaio textual, uma vez que os tópicos trazidos por esta discussão tocam também nas manifestações em sua forma filmica. Sem a pretensão de esgotar uma discussão, partimos em busca das ideias complementares, dentre os diversos nomes que estudam o campo, de modo a nos auxiliar a formular nosso próprio entendimento sobre a forma cinematográfica.

Em um dos textos mais importantes sobre o tema, Theodor W. Adorno¹²² propõe que o ensaio não tem uma definição única e fechada. Esta talvez seja uma das elucidações mais exploradas nessa discussão. A afirmação feita por Adorno, a respeito da variedade na forma ensaística, espelha a multiplicidade de reflexões encontradas acerca nesse campo. A variedade se manifesta tanto em termos obras, como também quanto às propostas de conceituações sobre o ensaio. Essa permeabilidade também faz com que cada autor aposte em determinadas características presentes nas obras ensaísticas para esboçar seu próprio pensamento.

¹²¹ DELEUZE, 1985

¹²² ADORNO, 2003

Timothy Corrigan fala da capacidade do filme ensaio em “questionar e redefinir”¹²³ pressupostos representacionais que encontramos em outras formas cinematográficas. Em suas palavras, o filme ensaio trabalha com “práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica”. Alain Bergala¹²⁴ vai além, ao colocar que o ensaio não inventa apenas a sua forma, mas também o seu referencial. Afirmações semelhantes apareceram nas palavras de Gilles Deleuze¹²⁵ em sua conceituação acerca da fabulação ser uma forma que apaga e cria a um só tempo seu próprio referencial. Entendemos que, de certo modo, a dificuldade em circunscrever o ensaio reside em sua resistência a se ater a um único formato, como se fosse necessário redefinir seus pressupostos a partir de cada obra concretizada.

Não é incomum encontrarmos autores que tateiam uma definição, procedendo através da exclusão, ou seja, enumerando as características que não se enquadram no campo do ensaio, eliminando as obras que não fazem parte desse domínio, circunscrevendo, assim, as demais como pertencentes à essa categoria. Devido à diversidade da forma ensaística, evitamos assumir qualquer posição que leve a generalizações. Preferimos, como alguns autores, esquadrihar em nossos objetos de estudos as opções poéticas que se ressaltam e ponderar sobre como essas operações empregadas deram ensejo à forma do ensaio.

Nós entendemos que a dificuldade por uma definição unívoca se deve também aos elos de intersecção com os demais gêneros textuais, o que observamos também acontecer em relação às formas cinematográficas adjacentes. Muitos ensaios foram enquadrados entre os documentários, assim, como muitas obras autobiográficas possuem cunho ensaístico. A partir da reflexão de Adorno, olhamos para as diversas designações propostas, tanto textuais como também acerca da forma fílmica e conjecturamos que essas conceituações não são excludentes, mas somam-se na tentativa de fazer convergir definições e delimitar fronteiras para o campo.

A ausência de uma forma pré estabelecida e a diversidade apontada pelo autor também presente no universo cinematográfico, espelha-se na grande diversidade encontrada entre as obras selecionadas para essa pesquisa. Sendo assim, cabem as perguntas, uma de âmbito geral, sobre quais características permitem que possamos defini-

¹²³ CORRIGAN, 2015, P. 9

¹²⁴ BERGALA, 2000

¹²⁵ DELEUZE, 1985

las como obras de cunho ensaístico. E, no que toca particularmente nossa pesquisa, sobre quais aspectos podemos justapor essas obras e analisa-las como parte de um conjunto. Para nossa segunda pergunta, podemos dizer que o tema da memória permeia essas obras, e o luto como um tema secundário em grande parte delas. É, no entanto, principalmente as características sobre as quais nos deteremos mais demoradamente durante as apreciações que procedermos a seguir, que nos permite justapor tais filmes como parte de um conjunto possível. Quanto à primeira indagação, discorreremos a seguir sobre outros aspectos do ensaio fílmico que julgamos relevantes para essa discussão sobre a fabulação como um aspecto formativo do ensaio.

Ainda em seu texto, Adorno expõe que o ensaio não pretende esgotar uma discussão sobre determinado assunto. Em suas palavras um ensaio “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”¹²⁶ e que o ensaio dá ensejo a certa liberdade de criação, ao se distanciar de um texto científico e imprimir um ponto de vista pessoal sobre um assunto social, a partir de uma questão particular. O autor entende que o ensaio não precisa necessariamente embasar cientificamente todas as afirmações apresentadas, mas que estas figuram na obra com o propósito de revelar o ponto de vista do autor. No universo cinematográfico, não estamos lidando com questões semelhantes à da escrita acadêmica. Mas podemos traçar um paralelo face a como as obras ensaísticas recorrem aos fatos históricos como um ponto de partida para uma reflexão de cunho pessoal o cinema ensaístico utiliza-se de fatos de cunho verídico como intuito de colocar um sujeito em relação com um determinado tema e desenvolver uma reflexão. Essa operação, no universo cinematográfico reflete os propósitos do ensaio. Não se trata de uma busca expor os fatos como são, mas de demonstrar um ponto de vista sobre determinado assunto. A exemplo dessa operação, em *Coração de Cachorro*¹²⁷ a realizadora Laurie Anderson explora o tema da finitude e aborda o evento do 11 de setembro e suas consequências na sociedade norte americana. A autora não recorre a documentos históricos para descrever o fato, mas apresenta um relato pessoal, sobre como vivenciou esse episódio e articula uma relação com a morte de seus entes queridos, em diferentes ocasiões. A diretora não está em busca de explorar esse fato de um ponto de vista histórico, social ou científico, mas sim, dar seu testemunho e elaborar uma reflexão sobre o que viveu. O resultado favorece a

¹²⁶ ADORONO, 2003, P. 17

¹²⁷ ANDERSON, 2015

singularidade da sua experiência, mas também é capaz de abarcar a camada histórica e social, na medida que seu relato pessoal reflete o sentimento de uma época, de um grupo. Observamos esta mesma articulação em outras obras, como é o caso de *A Imagem que falta*¹²⁸ no qual o realizador Rithy Panh fala da ascensão da ditadura em seu país e dos campos de trabalhos forçados, por meio de suas memórias pessoais e de seus familiares. Lúcia Murat em *Uma Longa Viagem*¹²⁹ também narra suas vivências pessoais, entrelaçadas aos acontecimentos políticos do Brasil. O procedimento embora semelhante, revela nuances e estilos próprios de cada realizadora, o que corrobora a afirmação quanto à inexistência de uma forma pré definida para a obra ensaística.

A afirmação acima cunhada por Adorno aparece também refletida no pensamento de Hans Richter em relação ao cinema, ao afirmar que forma ensaística “produz ideias complexas não necessariamente fundamentadas pela razão ou pela realidade”¹³⁰. Ou, conforme denota Györfi Lukács, é possível encontrar no ensaio o mesmo teor de questionamento encontrado em textos críticos, no entanto, estas indagações são direcionadas à vida “dispensando a mediação da literatura e da arte”.¹³¹ O ensaio fílmico não necessariamente trata de fatos verídicos para elaborar a articulação dessas ideias. É neste ponto, sobretudo, que difere das formas documentais. Antônio Weinrichter López¹³² sugere que o ensaio possa ter derivado da forma fílmica documental, mas, para o autor, o documentário implica em uma postura ética do realizador, em todas as etapas do processo “na hora de registrar o material, dos meios pelos quais se materializa uma perspectiva ou uma argumentação, de uma lógica que informa a organização e apresentação do material.”¹³³ O ensaio não está preso aos mesmos preceitos do documentário, em manter o compromisso de trazer à luz os dados do mundo factual, ao contrário, é estabelecido como uma forma livre de exploração de ideias e pensamentos. Mesmo que para isso sirva-se de elementos ficcionais. Um exemplo dessa liberdade formal é visto em *O Último anjo da história*¹³⁴ (1999) de John Akomfrah, filme no qual o realizador explora uma ficção afro futurista relacionada à cena musical americana.

¹²⁸ PANH, 2013

¹²⁹ MURAT, 2011

¹³⁰ RICHTER in ALTER, 2018, P. 18

¹³¹ LUKÁCS in PIRES, 2018

¹³² LÓPEZ in TEIXEIRA, 2015, P. 62

¹³³ *Ibid.* P. 62

¹³⁴ AKOMFRAH, 1999

Se por um lado o ensaio não pertence ao domínio do documentário, também não se enquadra no universo clássico da ficção, no qual as narrativas buscam estabelecer uma relação de verossimilhança entre causas e efeitos, desdobramentos de uma narrativa. Embora encontremos em muitos filmes ensaísticos trechos nos quais os autores recorrem à ficção como forma de dar maior autenticidade a seus relatos, pensamos que a ficção, quando parte da forma ensaística, não se comporta da mesma maneira que em seu próprio domínio. Entendemos que a ficção no filme ensaio não se apoia nos mesmos princípios de filmes ficcionais que trabalham na chave da representação. Seriam portanto alegorias ou digressões inseridas nestas obras, em contraponto a situações factuais apresentadas. A ficção no filme ensaio provoca um outro estado de espírito de seu espectador, a consciência de que se trata de um universo ficcional, em contraponto ao adormecimento desse discernimento, que deve existir em relação ao universo clássico da ficção, no qual a identificação do espectador com o herói do modelo aristotélico é desejada. A representação obedece a uma lógica de verossimilhança, enquanto no regime ensaístico busca-se justamente desmontar o regime quimérico do cinema clássico. Em outras palavras, a ficção empregada no ensaio produz um efeito metalinguístico.

Nora Alter, em seu livro *The Essay Film – After Fact and Fiction*,¹³⁵ defende que a forma do ensaio se dá, sobretudo, a partir de um hibridismo entre fatos e ficção. A autora busca enfatizar essas características nas obras que analisa em seu texto. De fato, no ensaio filmico, os realizadores se apropriam de procedimentos presentes nas formas documentais, assim como ficcionais e também dos cinemas de arte e de vanguarda. A autora propõe uma discussão tendo em vista a premissa de que o filme ensaio é pensado a partir de fatos e ficção. Como ela mesma postula, não feito de fatos e ficção, mas a partir desta junção. Embora no universo do filme ensaio, nem toda obra mescele em seu corpo estas duas vertentes, visamos compreender sua abordagem relacionada à ficção por meio de um caráter mais amplo. A inserção de procedimentos ficcionalizantes está presente em grande parte das obras ensaísticas e em certa medida, a invenção de outras realidades permeia o ensaio como um recurso para articular argumentações.

¹³⁵ ALTER, 2018

2.3.2 - Fabulação como uma via pra o ensaio

Pode-se dizer que no ensaio fílmico, os realizadores se apropriam de procedimentos presentes nas formas documentais, assim como ficcionais e também dos cinemas de arte e de vanguarda. Contudo, encontramos no pensamento de Deleuze acerca da fabulação, descrições que refletem de maneira mais precisa como fato e ficção se comportam na criação ensaística. Deleuze ao tratar do cinema da fabulação, pontua que o oposto da ficção não é o cinema do real, mas o cinema da fabulação: “A ruptura não está entre a ficção e a realidade”¹³⁶, mas, segundo o autor, em um novo modo de narrativa que as afeta.

Em relação ao gênero documental desde sua gênese, podemos observar como muitos filmes foram constituídos a partir da reconstituição de situações, para ilustrar determinada situação, mas tendo em vista a manutenção dos preceitos de verossimilhança com as situações reais, que não puderam ser registrada de outra forma. Dentre exemplos de filmes mais remotos que recorrem a reconstituições, encontramos o caso de *Nanook, o Esquimó*¹³⁷ (1922) de Robert J. Flaherty. A maioria das cenas reencena eventos cotidianos da família de Nanook, uma família típica das regiões geladas do Ártico. As cenas são reproduções, pois de outras formas não poderiam ter sido captadas e demonstradas ao público. Situações semelhantes acontecem não apenas para registrar eventos cotidianos, mas são também comumente empregadas quando se deseja mostrar um fato passado que não pode ser registrado. É certo que mais tarde na história desse gênero, práticas como essa serão repudiadas, sob o argumento de que não são reais e podem conter distorções. Ao trazer esse exemplo aqui, no entanto, nosso intuito é justamente demonstrar que o modo de narrativa que se instaura em *Nanook* incorpora a reconstituição como uma forma expositiva de um modo de vida e não interfere, num primeiro momento, na credibilidade daquilo que é retratado na recepção do filme. O filme se apoia em premissas fechadas assertivas, sem que haja espaço para que as situações mostradas, assim como os procedimentos escolhidos, sejam questionados. A obra não traz em si a deflagração de sua própria forma, como acontece no regime da fabulação.

Ao citar essa exemplificação, inferimos que o procedimento da reconstituição não invalida a premissa que um filme busca expressar a similaridade com a realidade. A ruptura apontada por Deleuze está na edificação de narrativas que evidenciam fissuras com o real

¹³⁶ DELEUZE, 1985, P. 195

¹³⁷ FLAHERTY, 1922

e da fabricação do dispositivo filmico como um objeto separado da realidade. A narração deixa de ser absoluta, verídica, em oposição às potências do falso, “que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompatíveis ou a existência de passados não necessariamente verdadeiros.”¹³⁸

Deleuze¹³⁹ identifica nas novas formas cinematográficas que ganham terreno no pós segunda guerra mundial na Europa e com os cinemas novos em outros territórios o surgimento de um novo modelo de narrativa. O autor aponta que tais transformações não dizem respeito a uma desconstrução do cinema como um dispositivo, mas de um outro regime narrativo que se instaura e que acompanha as mudanças sociais, culturais e políticas observadas, denominada pelo autor de *narrativas falsificantes*, ponto de partida para a elaboração de sua conceituação acerca da fabulação. Concomitantemente ao surgimento desses novos cinemas, observamos a proliferação da forma ensaística audiovisual como um modelo que se afirma e que consegue expressar as nuances da nova realidade que se engendra. Uma das premissas das novas narrativas cinematográficas é o distanciamento de um modelo representacional, que evidenciam o aparato cinematográfico, de modo que os filmes são dobras sobre o real.

A esse novo modo de narrativa, Deleuze denominou de regime cristalino de descrição. No modelo anterior ao regime cristalino, temos o regime orgânico, no qual a descrição que se faz de um objeto pressupõe uma realidade preexistente do mesmo, o que vale dizer que há uma relação de verossimilhança e de coerência entre o que se descreve e a realidade. A descrição orgânica é uma representação de algo que está posto no mundo. Ao passo que a descrição cristalina ela se cria a partir dela mesma. Nesse regime, os fatos, os objetos, e personagens são apenas referenciais, um ponto de partida para a elaboração de algo novo, que se cria com a obra. Pode-se dizer que a própria obra se coloca no lugar dos referenciais pré existentes e “cria e apaga a um só tempo”¹⁴⁰ e “sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado¹⁴¹.” Aqui não há representação, mas o devir, algo almejado, mas imprevisto. André Parente pontua que “a narrativa verídica é aquela que coloca aquilo que cria como tendo sido, em certo

¹³⁸ DELEUZE, 1985, P. 172

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, P. 185

¹⁴¹ DELEUZE, 1985, P.185

momento, presente. Na outra narrativa, o que é criado não pertence a nenhum momento presente, ao contrário, ela ‘destrói’ o presente em que parece se introduzir.”¹⁴²

Essa ideia nos é cara, pois possibilita pensar nas narrativas criadas a partir da memória e como esta instaura fissuras na própria narrativa, uma vez que os relatos tratam dos fatos a partir desse ponto de vista único de quem os vivenciou e, portanto, agrega ao relato incertezas, imprecisões e indagações que, em sua fragilidade, encontram a potência de uma verdade ainda desconhecida. A partir dessa premissa de como a narrativa distancia-se do real para conceber um novo objeto, a um só tempo, pensamos que narrar uma experiência é também recriá-la com nuances que escapam a averiguações, mas que nem por isso, haverá comprometimento da verdade. Lúcia Murat em *Uma Longa Viagem*¹⁴³ toma essa liberdade, ao colocar em primeiro plano suas lembranças, personificando assim, suas vivências face aos acontecimentos históricos. Algumas verdades que não puderam ser ditas em outros tempos de maneira oficial expressam-se a partir do espectro da subjetividade. Embora em muitos casos não se contradigam fatos, o ensaio não está preocupado em retratar os eventos a partir do que já se conhece sobre eles, mas sim, explorar vias que só poderiam ser conhecidos a partir desse referencial deslocado do âmbito do conhecimento público, para a esfera das experiências vividas individualmente e assim atingem uma verdade que pode ser mais abrangente do que a anterior.

Há um entendimento geral de que a fabulação está presente na grande parte dos ensaios audiovisuais. No entanto, entendemos que a fabulação não é apenas um de seus elementos, mas sim um dos caminhos a partir da qual o ensaio se molda e ganha sua forma. Trata-se, na realidade, de sua matéria prima de base e uma de suas características mais proeminentes. É por meio da fabulação o ensaio se origina. A fabulação torna o invisível, visível e presente, o ausente. Se constitui como o caminho e o caminhante, pois é na duração do filme, que o personagem alcança seu devir.

*As Praias de Agnès*¹⁴⁴ nos permite vislumbrar esta qualidade ensaística que se origina mediante a fabulação. O filme tem início com a imagem de Agnès Varda caminhando de costas por uma praia, como se víssemos um filme projetado em um sentido inverso, ao que ela comenta que esse filme é feito de um recuo no tempo. A cena tem continuidade, nessa mesma praia, com uma equipe de filmagem organizando um cenário

¹⁴² PARENTE, 2000, P. 40

¹⁴³ MURAT, 2011

¹⁴⁴ VARDA, 2008

com espelhos e termina com um comentário da realizadora, sobre como algumas pessoas aceitam embarcar em uma espécie de fantasia, sem questionamentos. Assim, em diversos momentos, a fabulação edifica-se pelo intermédio do texto, narrado em voz *over*, mas também pelas imagens; como a dos espelhos, entre outras presentes ao longo do filme.



Fig. 13

Aproximamos a forma de construção própria ao ensaio à descrição que a fabulação opera, ao imbricar fatos e ficção. Nas palavras de André Parente,

“A narrativa não verídica implica uma multiplicidade que afeta as histórias, as personagens e os narradores. A história já não é nem a do passado, nem a do presente ou a do futuro, pois ela já não é o resultado de um ato de fabulação. O ato de narração não verídica reúne, em uma única história, o passado, o presente e o futuro, que por si sós são apenas fabulações.”¹⁴⁵¹⁴⁶

A exemplo da narrativa fabular, o filme *Uma Longa Viagem* de Lúcia Murat nos oferece uma ótima ilustração para essa passagem de Parente. Vemos no filme o passado dos personagens se multiplicar em camadas diversas. Há o passado escrito nas cartas, imagens de arquivo, imagens ficcionais que mostram um personagem como o protagonista

¹⁴⁵ PARENTE, 2000, P. 48

¹⁴⁶ Nota-se que o autor faz uma diferenciação entre o ato de fabulação e a fabulação em si, como instauradora da narrativa. Entendemos essa ressalva de Parente a partir da diferenciação entre a conceituação de fabulação elaborada por Deleuze e aquela que será apresentada por Jacques Rancière, discutida posteriormente, mas que em linha gerais entende a criação de enredos ficcionais no cinema como uma negação de sua natureza em apreender a realidade.

recontando seu passado e finalmente vemos a realizadora e seu irmão em conversas, buscando reminiscências desse passado.

Levando em conta a definição de Deleuze acerca do sistema cristalino de descrição filmica, observamos também que a narrativa fabuladora escapa a um sistema de representação, o que nos permite afirmar que muitas vezes, os procedimentos adotados atuam no sentido de perturbar as transparências¹⁴⁷ da linguagem cinematográfica. Aludimos ao que escreve Ilana Feldman em sua tese *Jogos de Cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*¹⁴⁸, em relação a como determinados filmes

“têm investido na opacidade, na explicitação das mediações, na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus próprios procedimentos, métodos e premissas ou produzindo suas próprias esquivas.”¹⁴⁹

Este trecho de Feldman sobre a forma do ensaio nos remete à discussão acerca da fabulação, como um viés através do qual uma obra é capaz de questionar seus próprios meios e relativizar as afirmativas conclusivas. Em outras palavras, estamos tentando apreender um conhecimento acerca de filmes que explicitam seus programas como parte da obra, que colocam à mostra as operações pelas quais foram conduzidas e realizadas, trazendo à luz elementos constitutivos de um filme, que normalmente permaneceriam na sombra. E com isso, validando espaços para questionamentos, incertezas e lembranças pessoais, elementos que também permeiam o campo da memória. E embora não seja nosso principal escopo neste projeto, levantamos apenas como uma conjectura de que, esse terreno que se forma a partir de tais obras, vêm de certa forma abalar as premissas sobre as quais narrativas documentais se apoiam apenas sobre os pilares da objetividade e verossimilhança.

¹⁴⁷ Transparência: Conceito utilizado por Ismail Xavier, diferenciando os cinemas de avant garde do cinema industrializados que busca esconder do espectador que utiliza de artifícios para conduzir o espectador através de uma narrativa. Este cinema busca tornar transparente os seus aparatos, enquanto o cinema de avant garde cria opacidades ao explicitar elementos como a montagem a dessincronização do som, a manipulação da imagem de maneira geral.

¹⁴⁸ FELDMAN, 2013

¹⁴⁹ Ibid. Pg 13

2.3.3 - Inscrições do *eu*

A narrativa que se organiza em torno de um *eu* é, para diversos autores, uma condição para que a forma ensaística aconteça. A liberdade que o ensaio traz, ao se distanciar do rigor do texto científico é a mesma que possibilita a inserção do *eu* em relação com um determinado tema. Inferimos que, em grande parte, no cinema ensaístico, a presença do sujeito proeminente é um dos fatores de maior relevância para a formação da narrativa em seu modo cristalino. A presença explícita da subjetividade é debatida pela autora Laura Rascaroli¹⁵⁰. Esta defende que na forma cinematográfica do ensaio, a visão do autor e a enunciação de um narrador são elementos inseparáveis e o filme é elaborado a partir da liberdade de apreender e expressar um sentido, um ponto de vista. A autora situa seus estudos na intersecção de documentários, filmes de arte e práticas de avant-garde e pontua como característica recorrente às obras que analisa, a relação intersticial entre enunciação e ponto de vista, desempenhada a partir de uma autoria empírica e figuras textuais. Rascaroli aponta como uma certa gama de filmes se avizinham, ao adotarem como estratégia comum o procedimento de trazer para o primeiro plano pontos de vistas pessoais, nas poéticas formadoras dessas obras, as quais ela atribui como indissociável de algumas formas cinematográficas, como o ensaio, o autobiográfico, e o filme de arte. A investigação que Rascaroli nos fornece, permite colocar sob um mesmo escopo obras de cunho diverso, a partir da proeminência desta vertente autoral que se observa nesses filmes.

Rascaroli parte das ideias defendidas por Timothy Corrigan¹⁵¹. A proposição desse autor também coloca em evidência a presença do *eu*, característica também destacada nas obras que buscamos analisar. Corrigan define o filme ensaio como aquele que se produz se origina da intersecção da enunciação de um *eu*, frente ao mundo factual e que expressa um pensamento articulado entre este *eu* e o mundo. O autor frisa que em algumas obras, o aspecto que se sobressai é o indivíduo, em outras a disposição dos fatos e nas demais, a articulação de um pensamento que organiza a apresentação de uma tese sobre determinado assunto. Essa definição tripartite, de fato, pode ser observada na grande maioria dos filmes ensaios com os quais nos deparamos. Michael Renov partilha dessa visão, ao colocar que em certas obras ensaísticas há uma interpenetração, no sentido que indivíduo e objeto

¹⁵⁰ RASCAROLI, 2009

¹⁵¹ CORRIGAN, 2012

contribuem para se organizar mutuamente, mas apenas temporariamente, pois essa simbiose se dá enquanto há a comunhão do *eu* com o mundo, na duração da obra.

Em algumas obras, tal característica se torna mais explícita, como é o caso de filmes como *Coração de Cachorro*¹⁵². O recorte proposto neste filme, evidencia essa qualidade do ensaio, de transitar entre si e o mundo. O filme se inicia como uma voz que se apresenta como sendo a voz do pensamento desse *eu* explícito na obra. Não a voz de um narrador, mas a voz que materializa um fluxo da consciência da autora na obra. André Parente¹⁵³ coloca que nas narrativas falsificantes, há um processo pelo qual a narração se faz simultaneamente à ação; ou o ato de executar uma ação e descrevê-la ao mesmo tempo, diz o autor. Parente pontua que essa operação requer uma conduta particular de memória e de narração, processo que ele denomina de um monólogo narrativizado ou discurso indireto livre. A discussão proposta por Parente trata da narrativa nos cinemas modernos, e parte de uma visão deleuziana. Para o autor, esse discurso indireto livre, que se faz presente nos cinemas do pós guerra é um traço a partir do qual as narrativas assumem um outro estatuto. Para o autor:

“A narrativa não verídica é um discurso indireto livre muito profundo, e isso em vários níveis. Em primeiro lugar, como o discurso indireto, ela não consiste em representar ou em comunicar um acontecimento ou um enunciado, e sim em apresentar o efeito vivo de fatos e falas, suas presenças.”¹⁵⁴

É importante frisarmos essa conjunção da qual o ensaio é fruto, pois entendemos que é, sobretudo, essa sobreposição que diferencia o ensaio de outras formas no qual o *eu* se inscreve, como por exemplo filmes estritamente autobiográficos. Como falamos anteriormente, ao pensar nas intersecções com outras formas de cinema, a autobiografia pode, em muitas situações, se tornar ensaística e o ensaio, autobiográfico, mas o ensaio comporta o desejo de expressar um ponto de vista, para além da narrativa; constata-se um caráter digressivo, reflexivo que busca conduzir o leitor, ou o espectador para além dos fatos narrados, buscando demonstrar certa articulação entre eles, em um arranjo único. Para Antônio Weinrichter López¹⁵⁵ no ensaio, o realizador não busca somente falar de si, “mas

¹⁵² ANDERSON, 2015

¹⁵³ PARENTE, 2000

¹⁵⁴ *Ibid.* P. 49

¹⁵⁵ LÓPEZ in TEIXEIRA, 2015

a partir de si ou consigo mesmo”¹⁵⁶, uma espécie de monólogo interior. O autor defende ainda que o ensaio deve conter um ponto de vista e reflexão, o desejo de construir um discurso.

As intersecções entre ensaio e autobiografia se estendem ao longo da obra da cineasta Agnès Varda. Sua vida aparece como seu próprio assunto e ponto de partida para muitos de seus filmes. No entanto, há uma diferença entre o seu gesto como cineasta por exemplo e o de Johnas Mekas, na produção de seus filmes diários, embora ambos produzam reflexões a partir de si. Nos filmes de Mekas o mundo se insere por entre as fissuras do ato cotidiano de registrar sua própria vida. O gesto de Mekas é voltado para registrar um presente, enquanto Varda não parte de um diário, mas de evocações de fatos que lhe sucederam e suas articulações denotam um olhar para os fatos passados, a partir de um presente.

Essa reflexão poderia nos levar a pensar que o ensaio traz um diferencial crucial em relação à autobiografia que diz respeito a como essa presença do *eu* figura nas obras. Embora existam diferenças são, em geral, formas que aparecem imbricadas e podemos enxergá-las a partir dessas confluências. Nem todos filmes autobiográficos voltam-se necessariamente, para a elaboração de um discurso ou dedicam-se à relação que se estabelece a partir da vida do realizador e uma reflexão que extrapola tais acontecimentos. No entanto, em grande parte das autobiografias, a inscrição do *eu* não ocorre de maneira desvinculada de um contexto ou uma questão esboçada, há um entrelaçamento com a conjuntura histórica e social, mesmo que esse apenas apareça como pano de fundo. Nesse sentido, relutamos em apartar completamente a autobiografia das formas ensaísticas. Mesmo em filmes nos quais a autobiografia é preeminente sobre a articulação ensaística, o mundo se esgueira por entre as imagens, produzindo, ainda que involuntariamente, uma reflexão sobre o indivíduo em um contexto social e com suas questões identitárias ou políticas como ocorre em *Isso não é um filme*¹⁵⁷ (2011) de Jafar Panahi.

É pensando nos diários de Johnas Mekas, Chantal Akerman ou de David Perlov, em que o ato de produzir um diário filmado, que embasamos nossas afirmações. Os filmes desses cineastas denotam determinada visão sobre questões do mundo, a partir do próprio posicionamento dos cineastas. O ensaio decanta a partir dessa atitude frente ao que se filma.

¹⁵⁶ *Ibid* (P.78)

¹⁵⁷ PANHI, 2011

Se o ensaísmo se pronuncia com mais frequência no campo da autobiografia, por outro lado, é mais fácil fazer uma distinção em relação ao ensaio ao se afirmar que nem todos os ensaios produzem conhecimento autobiográficos. A presença de um realizador, expondo seu ponto de vista, não garante que um conhecimento acerca de eventos da sua vida pessoal também sejam igualmente expostos. Há uma preponderância do discurso, uma reflexão sobre o mundo que coloca a voz daquele que realiza a obra em evidência. No entanto, quem é esse *eu* que se pronuncia, aquele a partir do qual o enunciado se articula?

Como resultado dessas operações para elaboração do discurso, que em geral estão presentes no ensaio, vemos surgir um *eu* cindido, como sugere André Parente¹⁵⁸; a narrativa não verídica, própria da forma ensaística faz coincidir o representante e o representado e diz ainda que “há uma fissura do *eu*, que se torna a um só tempo narrador e personagem, por um lado espectador e personagem por outro.”¹⁵⁹ O autor pontua que essa dupla fissura implica em uma outra cisão na narrativa, a do falar e a do ver, como ele pontua a partir de Maurice Blanchot: “para introduzir a memória no presente e para contar uma ação no próprio momento de sua realização, os que têm as palavras e os sujeitos de ação devem necessariamente cair em uma relação de não identificação e de não determinação consigo mesmos.”¹⁶⁰ Como nos lembra Parente, Blanchot postula que aquele que fala precisa se despojar da sua capacidade de dizer *eu* para poder se apropriar daquilo que lhe aconteceu. Para Blanchot, o ato de narrar é posterior ao acontecimento, “o que lhes acontece, já aconteceu: eles só poderiam dar conta disso indiretamente, como do esquecimento de si mesmos, esse esquecimento que os introduz no presente sem memória que é o da fala narrante.”¹⁶¹

A afirmação de Blanchot, no entanto, nos leva a pensar não apenas em um *eu* cindido, mas multiplicado. Pois ele é a um só tempo aquele a quem ocorre uma experiência e aquele que narra. Pensamos que o ensaio implica na experiência, mas também na elaboração de uma narrativa falsificante, o acontecimento não é anterior à narrativa. A narrativa é o próprio acontecimento, como conjectura Parente, o acontecimento é o reconhecimento de si, é o devir do personagem. Ao afirmar o acontecimento como o reconhecimento, Blanchot¹⁶² define também esse momento como o da metamorfose.

¹⁵⁸ PARENTE, 2000, P.49

¹⁵⁹ *Ibid.* P. 49

¹⁶⁰ *Ibid.*, P. 41

¹⁶¹ BLANCHOT *in* PARENTE, 2000, P. 41

¹⁶² BLANCHOT, *in* PARENTE, 2000

Parente efetua, a partir de Blanchot, uma diferenciação entre o devir verídico ou monológico e o e o devir falsificante, no qual o *eu* é outro, que é o que nos interessa aqui em nossa investigação.



Fig. 14

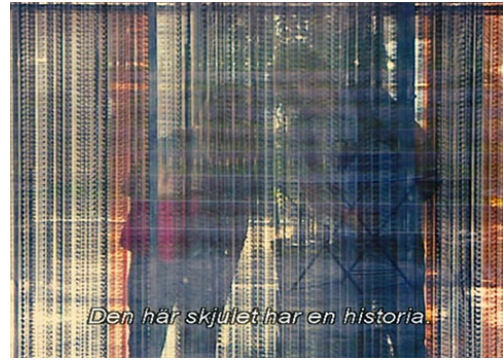


Fig. 15

Deleuze dialoga com o pensamento de Blanchot ao afirmar, em sua definição sobre a fabulação, que o personagem aparece como aquele que se inventa a si mesmo. É a passagem de um estado a outro, no qual este se mostra em seu devir. “O personagem não se separa de um antes e um depois, mas reúne em uma passagem de um estado a outro”.¹⁶³ A função fabuladora deriva do relato e o cinema de fabulação não busca retratar aspectos objetivos ou subjetivos de um personagem. “A fabulação visa flagrar o que o personagem se torna a partir de seu próprio relato.”¹⁶⁴ Tomamos como exemplo a cena final de *As Praias de Agnès*¹⁶⁵, na qual a diretora narra a história de uma instalação realizada por ela; trata-se de uma cabana cujas paredes e telhado são feitas com película cinematográfica, restos da montagem de alguns de seus filmes. Nesta cena, ela fabula sobre o que é o cinema, “a luz que chega em algum lugar e que é retida por imagens mais ou menos escurecidas, ou coloridas.”¹⁶⁶ Em sua fabulação ela continua dizendo que quando está nesta cabana, ela narra, “tenho a impressão de habitar o cinema. Que é minha casa. E que parece que eu sempre habitei”¹⁶⁷ Nesta cena, que a realizadora traz uma síntese da questão de seu filme,

¹⁶³ DELEUZE, 1985, P. 196

¹⁶⁴ DELEUZE, 1985, P. 196

¹⁶⁵ VARDA, 2008

¹⁶⁶ DELEUZE, 1985

¹⁶⁷ *Ibid.*

sobre o que é o cinema para ela afinal, ela também se reinventa como esta habitante do cinema, cuja vida não pode ser contada, se não for a partir da história do cinema e da *nouvelle vague*. Ela estabelece uma narrativa na qual é personagem e agente. Ao descrever esse mecanismo, Deleuze afirma que o personagem cria suas próprias “memórias, suas lendas, um monstro”.¹⁶⁸ O testemunho, ao comportar também a invenção, a recriação e reordenação dos fatos, produz uma nova experiência. Deleuze afirma que nesses filmes não é possível nem necessário separar o campo do imaginário do campo da realidade, pois segundo o autor, a fabulação revela o momento em que o que é inventado se torna real, pois algo foi revelado. É o momento do reconhecimento, no qual o personagem se percebe como aquele que se metamorfoseou, a partir de suas próprias palavras. Nas palavras do de Deleuze acerca do cinema moderno:

não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade.¹⁶⁹

Os fragmentos acima, selecionados em *Imagem Tempo*, apresentam um paralelismo, até mesmo na escolha das palavras utilizadas por György Lukács em um excerto do texto *Sobre a essência e a forma do ensaio carta a Leo Popper*,¹⁷⁰ no qual o autor apresenta a sua definição da escrita ensaísta. Nesse ponto aproximamos mais uma vez a forma de construção própria ao ensaio à operação da fabulação. O ensaio não busca conceber nada novo, no entendimento de György Lukács, mas sim criar um novo arranjo para os elementos, uma organização própria que seja a expressão desse sujeito que se manifesta. O autor ressalta ainda que o ensaio aspira à verdade, mas o ensaísta capaz de buscar a verdade, chegará ao final de sua obra em algo que não buscava; algo que se transforma nesse caminho, o ensaio é um estado de devir, “aquele que está por chegar, mas não chegou”¹⁷¹ como propõe Lukács, algo que pode ser provisório e circunstancial. Ao falar da verdade à qual o ensaio aspira Lukács pontua:

¹⁶⁸ *Ibid.*, P. 196

¹⁶⁹ *Ibid.*, P. 15

¹⁷⁰ LUKÁCS in PIRES, 2018

¹⁷¹ LUKÁCS in PIRES, 2018, P. 107

não se trata aqui da verdade comum, da verdade do naturalismo, que seria melhor chamarmos de cotidianidade trivialidade, mas sim da verdade do mito, cuja força mantém vivas antiquíssimas lendas e contos de fadas ao longo dos séculos.¹⁷²

Se para Deleuze o devir está implicado na fabulação, Lukács trata neste trecho da experiência como parte da forma ensaística. Uma passagem de um estado a outro que se opera através da meditação, do pensamento, do ato de relatar e contar-se a si mesmo.

Em nosso entendimento a condição de realização para o ensaio exige que um autor ou realizador também esteja disposto a se metamorfosear a partir de seu empreendimento. Henri Arraes Gervaiseau¹⁷³ entende que no ensaio comunica-se a experiência em si, mas também que o próprio ato de escrita de um ensaio é uma experiência para quem o realiza, é o próprio ato de experimentar. “Trata-se, portanto, para dizê-lo de modo mais resumido, de uma tentativa, pelo sujeito, de escrita de sua experiência.”¹⁷⁴, ao que o autor acrescenta, que “O ensaio não registra propriamente as ações daquele que escreve, mas suas cogitações.”¹⁷⁵

O autor recorre à Michel de Montaigne, ao discorrer sobre a dimensão da experiência no ensaio. Gervaiseau, considera a premissa de que a escrita, e nós acrescentamos também a realização cinematográfica, compreende uma experiência, e aponta, que para Montaigne, a escrita do ensaio deriva de sua experimentação do mundo. O cosmo como o dado concreto e objetivo e a experiência como o ponto de vista subjetivo, sua apreensão e julgamento dos objetos que o mundo oferece. O ensaio se faz nesse interstício dessas duas vertentes, objetiva e subjetiva, ou nas palavras do autor: “a busca da verdade (em Montaigne) é incessantemente remetida a uma experiência particular e a uma experiência vivida na duração.”¹⁷⁶ “O ensaio é análise, demonstração, ponderação, avaliação, em outras palavras, segundo Mathieu Castellani, experiência *de*.”¹⁷⁷ Não se trata de o ensaio ser apenas um registro dessa experiência, seja ele no meio escrito ou audiovisual, mas a elaboração da obra como parte do vivido.

¹⁷² LUKÁCS *in* PIRES, 2018 P. 101

¹⁷³ GERVAISEAU *in* TEIXEIRA, 2015

¹⁷⁴ *Ibid.*, P. 98,

¹⁷⁵ *Ibid.*, P. 98

¹⁷⁶ *Ibid.*, P. 96

¹⁷⁷ *Ibid.*, P. 97

Michael Renov¹⁷⁸ relembra em *The Subject of Documentary* o que diz Jacques Derrida, tanto acerca da escrita autobiográfica, mas sobretudo a ensaística na qual há um forte componente autobiográfico, que nesses trabalhos há uma fronteira móvel entre o que é a vida e o que é o trabalho. Estamos aqui tratando de um processo no qual a própria realização é a experiência em si, seja ela em qualquer formato que o ensaio possa assumir.

A obra é processo e objeto, simultaneamente, em seu devir obra, pois aquele que a concretiza afeta-se pela própria realização. Ou nas palavras de Max Bense, o ensaio é “fruto da criação, mas também fruto da reflexão sobre a criação¹⁷⁹. Como afirma Gervaiseau, no ensaio, a realização ensaística pode implicar em “uma postura cambiante do observador e do observado. E esta escrita metamorfoseia o sujeito, muda o eu pensante para um eu que escreve e é escrito: o eu se constrói como objeto no momento da escrita.”¹⁸⁰ Pois, como pontua o autor, trata-se de uma experiência específica, “de uma exploração do mundo pela e na linguagem”¹⁸¹ ou, no caso do audiovisual, através de um pensamento, elaborado a partir da articulação de imagens, sons, músicas e palavras.

A dimensão da experiência aparece nos filmes aqui abordados em muitos aspectos, mas ressaltamos o tema do luto explorado em alguns deles, como uma etapa que precisa ser atravessada, como uma evidência desse fenômeno. O trabalho de luto implica também num devir, uma passagem de um estado a outro para que o trabalho possa ser feito. Quando presente nos filmes, essa passagem se dá na duração da obra. Em *Phantom Limb*¹⁸² de Jay Rosenblatt o realizador articula seu filme em um encadeamento de *tableaux* que apresentam o processo do luto como uma sucessão de etapas a serem vivenciadas, para que possa ser atravessado. Nesses ensaios filmicos que abordam o trabalho sobre o luto, fica evidente como a realização da obra é também parte do processo, uma forma de lidar com o trauma. A experiência do luto não é somente vivenciada, registrada e comunicada, há uma metamorfose que passa a incorporar a própria experiência, ora guiando-a, ora sendo guiada por esta. Em alguns casos, o ensaio além de consolidar-se como experiência para o realizador pode ser também para o espectador. Nesse sentido, Alter¹⁸³ coloca a realização do filme ensaio como uma vivência que não apenas afeta apenas o realizador, mas que também requer uma outra postura do espectador frente à obra, pois demanda o

¹⁷⁸ RENOV, 2004

¹⁷⁹ BENSE, 2018, P.111

¹⁸⁰ *Ibid.* P. 99

¹⁸¹ *Ibid.* P. 101

¹⁸² ROSENBLATT, 2015

¹⁸³ ALTER, 2018, P. 6

envolvimento do espectador em sua apreensão. A autora entende que o espectador precisa de uma postura ativa para concatenar as diferentes afirmações, sua reflexão é imprescindível para a absorção da obra poder resultar em compreensões subjetivas e únicas, propiciadas pela experiência da obra em si.

Ao justapor uma definição para o ensaio à conceituação de fabulação de Deleuze, buscamos sobretudo ressaltar como o ensaio se constitui na fabulação. A fabulação equilibra-se nesse limiar entre o lastro de um acontecimento e a recriação desse acontecimento na forma de relato, ela condensa esses dois elementos permitindo que o personagem possa se descolar de seu referencial e reorganizar os acontecimentos através do relato. A fabulação, assim como o ensaio, implica na experiência, no devir.

Para nós essa correspondência entre fabulação e ensaio revela uma dimensão importante de nosso processo de realização. A fabulação é o recurso que nos permite falar de vivências que nunca foram fixadas diretamente, mas que se constituem como narrativas, a partir do discurso de outros. Entendemos que a discussão que atravessa nosso filme está diretamente ligada ao que Deleuze entende como fabulação, esse trajeto que apaga e se descola de seu referencial à medida que se constrói como narrativa. Nesse sentido, pensamos que a fabulação vem redimir a dicotomia entre a experiência e o relato, pois é através da fabulação que estas experiências são reinseridas no fluxo através do tempo na obra, que se confere nova existência a estes acontecimentos em vias de desaparecimento, como reforçam os aspectos presentes na imagem, no som e na montagem do filme.

2.4 – Filme Autobiográfico

2.4.1 - Ensaio e autobiografia: intersecções e descontinuidades

Ensaio e autobiografia não são formas que aparecem de maneira obrigatoriamente associadas, mas muitas obras se fazem no trânsito entre estas formas, ensaística e autobiográfica. Uma vez imbricadas, beneficiam-se uma da outra, colocando em evidência os procedimentos comuns. Parece ser um consenso para grande número de autores que é possível haver certo hibridismo entre as formas cinematográficas, mesmo quando algumas práticas prevalecem sobre outras na elaboração das obras. Ao propormos este cotejamento de procedimentos e resultados que as formas ensaística e autobiográfica possuem em comum e no que diferem, procuramos primeiramente definir o que entendemos por autobiográfico e de que maneira esta definição converge para o estudo que realizamos no presente texto.

Autores, como Nora Alter, Laura Rascaroli e Michael Renov, apontam em seus estudos como algumas formas cinematográficas possuem intersecções que tornam difíceis de serem dissociadas em categorias. Alter¹⁸⁴ em *The Essay Film – After Fact and Fiction* aponta que o ensaio pode comportar práticas do cinema de *avant-garde*, cinema de arte e o cinema documentário. A autora defende em seu livro que filme ensaio deriva da exploração de fatos associados à criação ficcional.

Rascaroli¹⁸⁵ em *The Personal Camera -subject cinema and the essay*, ao situar seus estudos em relação à primeira pessoa no cinema, aponta para essas fronteiras fluídas entre ensaísmo e autobiografia, com a inscrição das subjetividades como um ponto que partilham, embora muitas vezes, por meio de procedimentos diferentes e almejando resultados diversos.

Michael Renov em *The Subject of documentary*¹⁸⁶ entende que há também uma permeabilidade na fronteira que separa práticas documentais de práticas ficcionais, sobretudo no campo de criação de obras nas quais parece prevalecer a proeminência do sujeito. O autor aponta que os limites de uma taxonomia entre autobiografia, ensaio e filme

¹⁸⁴ ALTER, 2018

¹⁸⁵ RASCAROLI, 2009

¹⁸⁶ RENOV, 2004

diário devem ser suplantados, para que ao invés de se buscar apartar uma forma da outra, elegendo o que é essencial e único em cada uma delas, deveria se privilegiar aquilo que possuem em comum, como por exemplo, a auto inscrição do sujeito. A partir dessa visão proposta pelo autor, entendemos que optar por uma classificação purista não necessariamente acrescenta à compreensão das intensões presentes nos filmes. Nas obras que abordamos nessa pesquisa, as formas de inscrições do *eu* dialogam com práticas autobiográficas mas também associadas ao ensaísmo.

Em um primeiro momento, quando definimos o ensaio como o escopo principal de nosso estudo e realização não foi por uma tentativa de excluir a autobiografia, mas sim por haver um entendimento de que essas formas poderiam, em alguma instância, se tornarem conflitantes. Essa resistência, motivada principalmente por uma noção mais estreita sobre a autobiografia, na qual as narrativas fabulares não se enquadram, deu lugar a uma investigação que contempla outras visões sobre a prática autobiográfica. A autobiografia, todavia, esteve presente em nosso material seminal e seria impossível avançar em nossos estudos sem trazer seus contornos conceituais para nossa pesquisa, assim como refletir sobre a auto inscrição na pesquisa e no filme.

A nossa abordagem em torno da autobiografia tem como perspectiva a questão do relato e da fabulação, sendo uma reflexão em torno da subjetividade nas formas cinematográficas, portanto inevitável e, para nós, a maior intersecção com a forma do filme ensaio. Deste modo, examinamos aqui como alguns autores debatem essas manifestações. Percorremos autores como Philippe Lejeune para delimitar o conceito sobre o autobiográfico. Mas foi principalmente baseando-nos em autores como Beatriz Sarlo¹⁸⁷ e Paul Ricoeur que passamos a problematizar este conceito e nos perguntarmos se de fato o autobiográfico necessita produzir conhecimentos que precisem ser comprovados ou se qualquer vida para ser contada, precisa ser inventada. Neste sentido entendemos que a fabulação pode aparecer também em obras autobiográficas, pois não se trata de um recurso que se opõem à verdade. Ela é uma forma de evocar a memória, de compor as narrativas e produzir uma verdade que pode diferir da experiência original, mas ainda assim, refere-se a como o narrador se recorda e comunica suas lembranças.

Ao longo de nossas leituras nos deparamos também com outras formas de pensar e abordar o texto autobiográfico e suas fronteiras, como a autoficção. Encontramos este

¹⁸⁷ SARLO, 2005

termo mais comumente associado à sua forma literária. Certamente entre este gênero e a autobiografia fabulada, as fronteiras são fluidas e segundo Jacques Lecarme¹⁸⁸, em dado momento, tendo mesmo se tornado um sinônimo de autobiografia e como o autor expõe, é necessário se examinar cada obra e encontrar a maneira como cada autor estipula a linha tênue de suas intenções, entre vivido e imaginado Não seria o imaginado também vivido?

Muitas das questões que permeiam a discussão acerca da autobiografia se fazem também presente em relação ao termo autoficção e seus desdobramentos e pediriam uma outra incursão nesse terreno, afim de examinar suas diversas manifestações e sobreposições, tanto em relação à autobiografia, quanto à fabulação. Não é possível aderir a uma generalização sem um levantamento mais extenso, que não caberia a essa pesquisa, mas as obras encontradas sugerem que a autoficção se dá através de um processo intencional de fantasiar determinados aspectos da experiência, enquanto a fabulação pode surgir de maneira espontânea e até inconsciente. Enfim, há uma extensa especulação em torno do termo e como postula Jovita Maria Gerheim Noronha¹⁸⁹, as diferentes formas de conceituar e compreender o campo das escritas de si não se anulam, mas ao se somar, se enriquecem. Diante de uma discussão tão fecunda quanto extensa, preferimos nos ater ao termo autobiografia e fabulação, que de certa forma contemplam as questões que também nos interessam em relação à autoficção, no decorrer de nossa pesquisa, sobretudo ao pensar nas intersecções com o campo do filme ensaio.

2.4.2 – Autobiografia: um conceito em lapidação constante

A primeira definição à qual chegamos foi proposta por Philippe Lejeune, que vem dedicando seus estudos, primeiramente a criar um conceito, mas também a lapidá-lo ao longo de décadas e, também, testá-lo face a outros campos, que não apenas a autobiografia literária. Em seus primeiros estudos, que datam da década de 1970, uma série de condições apresentadas seriam necessárias para que um texto pudesse ser considerado autobiográfico,

¹⁸⁸ LECARME *in* NORONHA, 2014

¹⁸⁹ NORONHA, 2041

como o nome do personagem coincidir com o do autor da obra, as informações fornecidas serem sobre a sua vida ou a de familiares e pessoas próximas, mas sobretudo, parecia haver por parte do autor uma preocupação com a veracidade das informações fornecidas pelo texto autobiográfico, como sendo este o limite que separaria esse gênero do romance ficcional.

Um dos pontos sobre os quais o autor insistia em sua primeira abordagem era a suposta existência de um contrato de leitura, entre autor e leitor, no qual estão implícitas algumas cláusulas que ditam a produção e apreensão da obra autobiográfica.

“Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo a partir do que ele produz.”¹⁹⁰

Daí deriva o seu entendimento explícito no texto de sua obra *O Pacto Autobiográfico*¹⁹¹ no qual o autor explora a relação contextual da autobiografia com esse contrato de leitura em mente. Lejeune salienta alguns aspectos que distinguem a autobiografia do romance de ficção, mas conclui que a autobiografia “é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um efeito contratual historicamente variável.”¹⁹² Pois a generalização desses aspectos, como a utilização do nome próprio, a escrita em primeira pessoa na qual enunciador e enunciado coincidem, não bastam para traçar uma linha que separe completamente as categorias do romance e do texto autobiográfico. Na visão do autor, a pressuposição desse pacto autobiográfico seria uma das formas de circunscrever o texto autobiográfico, já que outros critérios não são suficientes para fazer uma diferenciação completa. Por conseguinte, ele coloca que “a história da autobiografia seria então, antes de tudo, a história de seu modo de leitura: história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto.”¹⁹³ Embora o autor chegue à conclusão de que as bases para o pacto autobiográfico

¹⁹⁰ LEJEUNE, 2020, P.27

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, P. 54

¹⁹³ LEJEUNE, 2020, P. 55

não se definem em verificar a verossimilhança do conteúdo produzido, ou a semelhança com uma pessoa real, nas últimas linhas de seu texto há uma corrente de pensamento à qual ele retorna em suas obras futuras, ao afirmar que

“Se podemos dizer que a autobiografia se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar o texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz.”¹⁹⁴

Quando o autor volta a trabalhar o conceito, com *O Pacto Autobiográfico, 25 anos depois*¹⁹⁵ esse parece ser um dos fundamentos, que para ele ainda se mantém intactos e um ponto de partida para a continuidade de seus estudos, ao afirmar que “quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo.”¹⁹⁶ Embora se trate de uma generalização, colocada pelo autor, cabe examinar para quais caminhos essa afirmação aponta.

Ao afirmar que há um tipo de engajamento requerido pelo próprio texto autobiográfico, Lejeune trata, indiretamente, da exposição do autor narrador personagem que é a unicidade de seu ponto de vista sobre si mesmo. Uma singularidade que o espectador ou leitor partilha sobre si mesmo e na qual é capaz de se reconhecer. Ou seja, o que um texto autobiográfico tem de único é a potência do relato em primeira pessoa. Por outro lado, nesse processo, não há garantias, como acreditava o Lejeune em um primeiro momento, de que o pacto que se estabelece deve unicamente obedecer a um compromisso com a veracidade das afirmações apresentadas. Refletir sobre a condução de Lejeune, relativa a esse tema involuntariamente jogou luz sobre uma questão que nos interessa em particular, a reflexão sobre a maneira que o autor escolhe conduzir a sua auto inscrição nas obras. Essa indagação será explorada mais amplamente nas discussões sobre os filmes e também se reflete em nosso processo de realização.

Gabriel Kitofi Tonelo, em sua tese de doutorado intitulada *O Documentário Autobiográfico: O Cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee*¹⁹⁷, define o filme

¹⁹⁴ *Ibid.*, P. 55

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, P. 85

¹⁹⁷ TONELO, 2017

autobiográfico como a obra que produz um conhecimento acerca do autor do filme, ou seu entorno mais próximo. A definição proposta por Tonelo¹⁹⁸ nos interessa principalmente pelo fato de não trazer uma distinção entre filmes que aludem a conhecimentos que possam ser de alguma forma comprovados, daqueles que tratam de elementos aos quais não podemos ter acesso senão via o realizador. Embora Tonelo chegue à sua definição a partir da conceituação de Lejeune, o autor admite que existem informações as quais não é possível averiguar o grau de veracidade. Isso pode ocorrer por questões íntimas apresentadas, mas também observadas em relação a fatos históricos, nos quais apenas os sobreviventes testemunham um evento e permanecem para poder narrá-lo.

Essa sobreposição de papéis na figura do autor da autobiografia certamente tem um peso para a experiência do espectador. Mas não entendemos que o foco do pacto autobiográfico seja apenas a veracidade das informações, como Lejeune aponta.

“Em que medida a arte pode não ser ficção?”¹⁹⁹ A pergunta de Michel de Leiris em *A Idade Viril*²⁰⁰ reflete as questões que surgem a partir da práxis atuais da autobiografia. Narrar é um ato que resulta tanto da experiência, quanto da memória, afirma Walter Benjamin em *O Narrador*²⁰¹. Em que medida precisamos inventar as histórias de vida, para que elas possam ser contadas? Como reconstruir, na forma de uma narrativa, os acontecimentos de uma vida e conseguir comunica-los a outras pessoas? Como percorrer experiências não fixadas, pois as vivências mais longínquas nem sempre se constituem como memórias? Buscamos refletir sobre os caminhos imprevisíveis pelos quais a memória engendra narrativas a partir do que é armazenado, mas também do que é descartado. O ato de narrar é resultado tanto do que a memória agrega, assim como do que o esquecimento apaga, dando ensejo à criação de narrativas fabulares para preencher as lacunas das recordações, no corpo de uma obra cinematográfica.

Em nosso entendimento, a autobiografia possui duas facetas que não se separam, nem na vida, nem na obra: a experiência do vivido e a experiência do relato concomitantemente. A dialética se estabelece entre vida e obra e a totalidade de uma, que escapa à outra. Desenvolver uma obra sobre a história de uma vida exige um

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ LEJEUNE, 2014, P. 272

²⁰⁰ LEIRIS, 2003

²⁰¹ BENJAMIN, 1996

reconhecimento quanto à impossibilidade de uma precisão absoluta, ao se recontar uma existência.

Como na vida não há um roteiro pré estabelecido, transformar seus eventos no enredo de uma obra requer a concatenação dos mesmos, de forma a organizar uma narrativa. Como elucida Jacques Rancière, em *A Fábula Cinematográfica*, “A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para um fim, mas apenas situações abertas em todas as direções. Não conhece progressões dramáticas, mas antes um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micro movimentos.”²⁰² Ricoeur argumenta sobretudo a respeito dos eventos que não podemos narrar, para dar cabo da completude de um vida, enquanto narrativa. Aqueles eventos sobre os quais não existe a possibilidade de darmos nosso testemunho. Eventualmente recorreremos a outros recursos, que não a memória, para poder narrar nascimento e morte.

“Quanto à noção de unidade narrativa da vida, também é preciso ver nela um misto instável entre fabulação e vivência. É precisamente em razão do caráter evasivo da vida real que temos necessidade do socorro da ficção para organizá-la retrospectivamente após os acontecimentos, mesmo que seja preciso considerar revisável e provisória toda e qualquer figura de enredo extraída da ficção ou da história. Assim, é com a ajuda dos começos narrativos com os quais a leitura nos familiarizou que, forçando de algum modo a mão, estabilizamos os começos reais constituído pelas iniciativas - no sentido forte do termo – que tomamos. E também temos a experiência, que se pode dizer inexata, do que quer dizer terminar um curso de ação, um segmento de vida.”

Paul Ricoeur²⁰³ especula que a noção homogênea de narrativa de uma existência compreende um misto instável entre fabulação e vivência, principalmente, pontua o autor, pois essa visada da vida como uma unidade não existe na realidade, apenas enquanto uma narrativa. Ricoeur entende que falta o acabamento narrativo aos eventos e que é preciso o socorro da ficção para poder descrever certas passagens com precisão, tendo em vista o caráter evasivo da vida real. Uma outra questão levantada pelo autor, é que não temos como testemunhar os acontecimentos relativos tanto ao seu início como ao final da vida. Não fixamos nosso nascimento enquanto uma memória e não estaremos presentes para relatar

²⁰² RANCIÈRE, 2014, P.8

²⁰³ RICOEUR, 2019

o ato de morrer. São momentos decisivos, dos quais não podemos ter lembranças e dar nosso testemunho. O narrador autobiográfico, portanto, assume uma narrativa que inclui criação, rememoração e projeção dos eventos vindouros. Circunstâncias como eventos traumáticos também podem pedir socorro à fabulação como meio de testemunhar. É o caso de episódios encontrados em filmes como *A Imagem que falta*²⁰⁴ de Rithy Panh. No filme, a fábula se instaura a partir de uma composição de relatos verídicos dos testemunhos e das lembranças do realizador somados às reconstituições das cenas com as figuras inanimadas, são encenadas. Como o filme denuncia, apenas as imagens mentais sobreviveram à destruição massiva dos registros em imagens. Assim, a narrativa é toda recriada a partir de evocações e fabulações.

Beatriz Sarlo em *Tempo Passado*²⁰⁵ trata, entre outros aspectos, da questão do testemunho, como uma forma de comunicar algo relativo a uma experiência vivida. A necessidade de comunicar uma experiência faz com que ela se cristalice na forma de um discurso, para poder ser comunicada, fato que motiva a autora a colocar como uma questão acerca da parte residual da experiência, se esta que pode ou não permanecer viva no relato. A experiência, única e impossível de ser repetida, não se materializa no relato.

Pensamos que o relato é uma forma de organização de um discurso em torno das partes decantadas dessa experiência. As lembranças são um misto de sensações, não o discurso que as comunica, o testemunho é uma forma derivada que leva em conta a narrativa que se cria e o momento presente da evocação. O que nos leva a crer que a transmissão de um relato é uma criação, não totalmente ficcional, mas que compreende também um trabalho de elaboração de algo que dê conta, ou não de expressar o vivido. Jacques Derrida²⁰⁶ nos auxilia a pensar sobre como a fabulação se funde às memórias no processo de confecções de narrativas das histórias de vida. O testemunho não exclui uma parcela de ficção, afirma o autor; ele se constrói nesse interstício no qual a invenção presta socorro às lacunas da memória, quando se trata de consolidar uma narrativa a ser comunicada. Derrida em seu livro *A Morada*²⁰⁷ afirma que: “se o testemunhal é em direito irreduzível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio.”²⁰⁸ O

²⁰⁴ PANH, 2013

²⁰⁵ SARLO, 2005

²⁰⁶ DERRIDA, 1998

²⁰⁷ DERRIDA, 1998

²⁰⁸ Ibid., P. 24

autor diz fazer apelo ao direito, pois nas situações nas quais não se pode verificar os fatos, faz-se apelo à boa fé de quem testemunha. Mas o autor reconhece que é impossível reconstituir a ordem de eventos, se não pelas vias da imaginação.

Embora pareça contraditório dizer que a fabulação revela uma verdade mas que relatar uma memória implica também pedir socorro à ficção, entendemos, a partir de Deleuze, que a fabulação denota a impossibilidade do relato em atingir a completude da experiência e, que para tanto, é necessário a criação de uma nova experiência, derivada do ato de narrar.

No ato da fabulação, a narrativa tem um papel na auto compreensão, o momento que o personagem se define a partir de seu próprio discurso. Como postula Deleuze, esse é o dever do personagem, seu auto reconhecimento como aquele que se inventou a partir de suas próprias palavras. Paul Ricoeur, em *O Si-mesmo como um outro*²⁰⁹, também tem um entendimento de que a identidade, entre outros fatores, se constitui na narrativa.

“Narrativas literárias e história de vida, em vez de se excluírem, completam-se, apesar ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida antes de se exilar da vida na escrita; e retorna à vida seguindo os múltiplos caminhos da apropriação e pagando o preço das tensões inexpugnáveis.”²¹⁰

O autor também problematiza que na contemporaneidade, a autobiografia vem se afastando de formas mais narrativas e se aproximando das formas ensaísticas, nesses casos a identidade se constrói no que o autor denomina como *puzzling cases*. A identidade não se constrói na ação do enredo, mas é percebida através da soma de camadas. A maneira como o narrador se inscreve em sua obra não comporta apenas uma linha narrativa, o personagem se revela também ao expor suas reflexões sobre o mundo. É o que encontramos por exemplo no cinema de Agnès Varda, no qual a realizadora se apresenta como parte dos assuntos que aborda ao longo de suas obras. O conhecimento que se tem dos eventos da vida dessa realizadora são expostos juntamente com reflexões que motivaram as escolhas por tratar de determinadas passagens de sua vida. Há um espelhamento entre uma linha de pensamento e o fio condutor da narrativa.

²⁰⁹ RICOEUR, 2019

²¹⁰ RICOEUR, 2019, P. 174

Ao se referir à fabulação como uma narração falsificante, Deleuze²¹¹ nos aponta um caminho acerca de algumas questões que levantamos aqui, em relação aos filmes de cunho ensaísta e autobiográfico. Deleuze entende que o novo status da narração nos cinemas modernos, propicia o surgimento de narrativas que deixam de ser verídica para se tornar falsificantes. O autor com isso, não está se referindo ao que denomina de “cada um com sua verdade”²¹², mas sim, aludindo à potência do falso, ao revelar uma outra verdade que “substitui e destrona a forma do verdadeiro pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis”²¹³. Um modelo de autobiografia, que exclui o espectro da imaginação como um campo de forças criativas, limita-se por não assumir esses recursos inventivos como uma parcela do processo testemunhal. Ao passo que, ao assumir narrativas fabulares, possibilita trazer à luz sua fragilidade em recompor com precisão os eventos, mas também ao revelar os mecanismos de criação da própria obra e assim encontrar sua verdade. Aí reside sua potência.

Em nossa pesquisa a memória é ponto de partida, lugar de incertezas e um canteiro do qual emergem as narrativas da fabulação. Sendo assim, essas narrativas não contradizem ou se abalam diante das imagens de registros, nem invalidam a construção de conhecimentos autobiográficos, mas transformam os espaços da rememoração e do esquecimento em criação.

2.4.3 - Ensaio e Autobiografia audiovisual nos tempos presentes

A autobiografia no cinema, assim como o filme ensaio, também tem seu nome apropriado da literatura e da mesma maneira, as discussões que a cercam. Como lembra Renov²¹⁴, o nome é auto explicativo, composto por três partes, que remetem ao próprio ser, à vida e à escrita. E para o autor, a autobiografia no audiovisual a auto inscrição se constitui

²¹¹ DELEUZE, 1985

²¹² *Ibid.*, P. 192

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ RENOV, 2004

por meio das significações de suas práticas.”²¹⁵ A comparação entre gênero literário e forma cinematográfica suscitou diversas questões sobre a possibilidade da autobiografia no meio cinematográfico. Lejeune, escreve em 1987 o texto *Cinema e Autobiografia: problemas de vocabulário*²¹⁶, um momento que coincide com o surgimento de uma nova onda de filmes autobiográficos, buscando compreender os caminhos dessa passagem de um meio a outro. As questões do autor voltam-se para a possibilidade do *eu* se expressar no cinema e também de que maneira se dá o deslocamento do vocabulário empregado de um meio a outro, tentando, principalmente defender o filme autobiográfico, face ao texto de Elizabeth W. Bruss. A autora, especialista em poética, discute no ensaio *L'autobiographie au cinéma*²¹⁷, a impossibilidade da transposição da forma literária para o meio cinematográfico. Lejeune, mesmo enaltecendo a precisão da argumentação da autora, aponta em seu texto que o cinema autobiográfico é uma realidade e enquanto uma realidade, ele consegue apontar os pontos positivos e negativos que vê na transposição da autobiografia para o cinema, mas não refutar sua forma. O autor, por outro lado, sugere que ao reivindicar o termo autobiografia para designar no cinema essa “forma literária à qual parece se referir”²¹⁸, impõe-se uma comparação, ao que ele acrescenta, ter seus limites. Assim, entendemos que mesmo para os autores que não invalidam a apropriação do nome para a forma cinematográfica, parece haver, num primeiro momento, certa resistência à sua designação.

Paul Ricoeur expressa, em uma passagem de *O Si-mesmo como um outro*²¹⁹, que na obra autobiográfica há uma relação especial que a distingue da ficção e de qualquer outro tipo de narrativa, uma vez que narrador, autor e personagem, papéis que podem ser distintos em outras formas, condensam-se em uma só pessoa. Lejeune vê como um dos maiores problemas a impossibilidade de no cinema não haver nenhum meio para “fundir os dois aspectos do sujeito autobiográfico, enunciador e enunciado.”²²⁰ Lejeune, no entanto, contorna essa impossibilidade denotada por ele, inferindo que o meio cinematográfico acrescenta outras camadas, como o valor referencial da imagem, do personagem realizador, um dado que a autobiografia textual não comporta. No cinema, o filme atua como um autorretrato, nas palavras de Lejeune, pois a personalidade do diretor se expressa pelo

²¹⁵ *Ibid.*, P.XIII

²¹⁶ LEJEUNE, 2014

²¹⁷ BRUSS, 1983

²¹⁸ LEJEUNE, 2004, P. 266

²¹⁹ RICOEUR, 2019

²²⁰ LEJEUNE, 2014, P.266

próprio discurso fílmico tanto quanto pela informação fornecida pelo filme.”²²¹ O autor propõe em seu texto e que embora não seja possível uma equivalência de todos os termos nos dois meios, é preciso aceitar a quantidade crescente de filmes, já à época de seu texto, como um sintoma que se apresenta e, em sua percepção, que deve-se “menos traçar limites do que identificar um centro”²²² ou seja, trabalhar a partir dos objetos para entender como a autobiografia sobrevive na tradução intersemiótica, no lugar de negar a sua possibilidade.

É no entanto Michael Renov quem nos oferece outro escopo para pensar a autobiografia no cinema, provocado também pela intransigência de Bruss. Em primeiro lugar, Renov coloca que seu interesse está voltado para como a “subjetividade (como auto afirmação ou crítica) se expressa no meio fílmico”²²³ e também quais diferenças emergem quando o meio escolhido é o cinema, o vídeo ou a internet e isso leva a refletir sobre o que a autobiografia em outros suportes deve à autobiografia literária. Ao pensar em meios diferentes, não se pode exigir encontrar todas as equivalências de um meio em outro, mas buscar através das diferenças entender que sentido uma forma de arte pode iluminar na outra.

Em face às impossibilidades apontadas por Bruss, Renov nos lembra de colocações elaboradas por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica*²²⁴. Benjamin não refuta as interferências e modificação que o surgimento de um novo meio pode ocasionar a outras formas de artes já existente. No entanto, ele entende que essas transformações não carregam apenas consequências negativas. Renov afirma que “Benjamin entendeu a emergência de novas tecnologias como simultaneamente destrutiva e catártica.”²²⁵ O que Benjamin defende neste texto evocado por Renov é que o surgimento de novas tecnologias é algo inerente ao processo de transformação histórico, social, artístico do ser humano e que cada época se expressa por intermédio de sensibilidades e percepções próprias.

“Durante longos períodos da história, o modo de percepção dos seres humanos modifica-se completamente com o modo a totalidade do modo de existência da

²²¹ LEJEUNE, 2014., P.273

²²² *Ibid.*, P. 59

²²³ RENOV, 2004, P. xvi

²²⁴ BENJAMIN, 1996

²²⁵ RENOV, 2004, P. 230

humanidade. A maneira pela qual a percepção dos seres humanos se organiza, o meio através do qual se estabelece é determinado não apenas pela natureza mas, igualmente, por circunstâncias históricas.²²⁶

Embora não sejam uma exclusividade do período atual, as formas cinematográficas ensaísticas e autobiográficas vêm sendo exploradas de maneira crescente no terreno da criação audiovisual. Seriam estas escritas cinematográficas uma marca dos tempos atuais? O aumento no número de obras desse gênero de filmes sugere que parte dos cineastas têm encontrado nesse cinema uma forma de expressão condizente com o contexto que esta época apresenta. Ao mesmo tempo, identificamos problemas e desafios que a proliferação apresenta, resultando no que se identifica como uma exacerbação desse formato.

Buscamos compreender por que essas formas cinematográficas, que estiveram presentes ao longo da história do cinema, teriam proliferado desta maneira em tempos atuais. Quais elementos próprios a esta época, dado os contextos tecnológico, culturais e sociais tornaram fecundo o terreno para que se afirmem tais proposições audiovisuais, como expressão de uma época?

Michael Renov entende que o retorno ao subjetivo não aponta para um movimento motivado pela nostalgia, ou pela auto alienação. O autor entende que a aparição de trabalhos nos quais predominam inscrições da subjetividade possuem algum interesse crítico e teórico e se devem ao fato de apresentarem a construção da subjetividade como um dado de instabilidade, de fluxo, de deriva, uma perpétua revisão. Esta desconfiança em relação a discursos oficiais recai também sobre os meios de comunicação em seus formatos mais convencionais, o que justificaria a proliferação de obras nas quais o viés subjetivo se sobressai com tanta força, bem como a valorização do sujeito e de seu lugar de fala.

Para além da facilidade tecnológica, que permite maior agilidade do início ao fim da realização de um projeto audiovisual, acreditamos que a profusão dessas formas deriva do que Beatriz Sarlo²²⁷ denomina como a guinada subjetiva. Sarlo aponta como um dos principais fatores para validação de tais proposições, as situações nas quais o processo histórico falha ao dar conta dos fatos.

Tais reações apontadas pela autora são mais prontamente observáveis quando ligadas a processos reparatórios de fatos históricos que levaram a um totalitarismo, como

²²⁶ BENJAMIN *in* RENOVA, 2004, P.231

²²⁷ SARLO, 2005

no pós II Guerra Mundial, ou nas ditaduras da América Latina. Citamos como exemplo o filme *Salvador Allende*²²⁸ (2004), de Patricio Guzmán, no qual o realizador parte de memórias pessoais e de pessoas próximas a Salvador Allende, para falar da deposição do ex presidente chileno, ou em *No Home Movie*²²⁹ (2015) de Chantal Akerman, no qual a realizadora filma o cotidiano de sua mãe, do emergem as lembranças da família judia, se escondendo durante o período da II Guerra Mundial. Tratam-se de filmes que exploram lembranças e privilegiam os testemunhos como ponto de partida para a reconstituição dos fatos que muitas vezes não figurariam nas versões oficiais, se não fosse o relato dos que vivenciaram tais situações. Como coloca Michael Renov, tratam-se de trabalhos “que atravessam as fronteiras recebidas do documentário e dos filmes da avant garde, enxergam a história e a subjetividade como categorias igualmente desafiadoras.”²³⁰

Como aponta Gabriel Kitofi Tonelo, em sua tese *O Documentário Autobiográfico: O Cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee*²³¹, a partir dos anos 1990 os filmes autobiográficos ou ensaístas convergem para a expressão da reafirmação e defesa de direitos ligados a identidades de gêneros, etnias ou grupos minoritários como poderíamos exemplificar, através de filmes de Yvone Rainer, com *Privilege*²³², (1990), ou Derek Jarman com *Blue*²³³ (1993) que defenderam a luta do feminismo, do anti racismo ou ajudaram no combate ao preconceito em torno da AIDS. Ou seja, durante muito tempo, os filmes em primeira pessoa aparecem como respostas ou contestação de normas impostas que não levam em conta as minorias, como a possibilidade de dar voz a um discurso que vem na contra corrente de pensamentos predominantes, quando não totalizadores.

Citamos ainda como exemplo o recente *Ultravioleta e a Gangue Cuspadora de Sangue*²³⁴ (2021) de Robin Hunzinger, no qual o realizador recupera, através de cartas, a história secreta de sua avó e a companheira de codinome Ultraviolete, em um sanatório para tuberculosas, na França de 1920. Ao reconstituir essa história singular, o filme se constitui em um manifesto sobre o questões feministas, ao retratar os preconceitos sofridos por cinco jovens libertárias nesse ambiente, ao não se encaixarem nos padrões de

²²⁸ GUZMÁN, 2004

²²⁹ AKERMAN, 2015

²³⁰ RENOV, 2004, P. 109

²³¹ TONELO, 2017

²³² RAINER, 1990

²³³ JARMAN, 1993

²³⁴ HUNZINGER, 2021

comportamento esperados na época. O realizador logra ao estabelecer um paralelo entre a narrativa familiar, no século passado e questões sociais pungentes na atualidade.

No atual período, no qual culminam estes processos históricos, consideramos que essas formas cinematográficas refletem a expressão de um pensamento complexo²³⁵, diante de uma realidade assumida como multifacetada. De maneira geral, os filmes que não consideram as singularidades no processo de edificação de uma tese no corpo da obra, tendem a se enfraquecer. Em tal contexto, a necessidade de se tratar contradições, ou mesmo a ausência de respostas para todas as questões postas, no enredo das obras, de certa forma ganham tónus e corroboram a complexidade da realidade multifacetada.

Apenas para citar um exemplo, falaremos brevemente de uma passagem de *Tão Longe É Aqui*²³⁶ (2013), de Elisa Capai. O filme trata do feminismo, do ponto de vista de uma mulher brasileira, branca, classe média através de entrevistas com mulheres oriundas de diversas culturas do continente africano e portanto, não pode deixar de levar em conta estas diferenças e limitações de compreensão, que obviamente não se limitam a um problema de idioma, como pode ser visto no filme. Há nessa obra uma cena na qual o choque de culturas se faz presente, assim como, em certa medida, a dificuldade da realizadora em aceitar a posição de uma entrevistada, que afirma se sentir feliz em sua condição de mulher em *Dogon*, sociedade poligâmica, na qual apenas as mulheres realizam as tarefas domésticas, enquanto homens não precisam “trabalhar duro”, segundo as palavras da própria entrevistada, o que, para a cultura ocidental pode parecer absurdo ou mesmo ofensivo. O filme recai em uma questão antiga referente ao universo do documentário etnográfico, o que a presença da realizadora em cena redime, em parte, pois a sua incompreensão diante de sua interlocutora é genuína e esta não busca uma solução diante do desconforto vivido .

Há um temor de que a exacerbação desses formatos derive também na polissemia de discursos, cuja possível consequência mais nociva é um esvaziamento do gênero. Acreditamos, no entanto, que a exploração do formato ainda traz mais benefícios do que prejuízos e que refrear tal movimento não é possível nem benéfico. Há que se enxergar as

²³⁵ Em *Introdução ao Pensamento Complexo* Edgar Morin propõem uma leitura da realidade que buscar articular suas contradições e multiplicidades. Segundo suas palavras: “A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo. Ou o princípio da simplicidade separa o que está ligado (disjunção) ou unifica o que é diverso (redução). MORIN, 2005, P. 59

²³⁶ CAPAI, 2013

novas problemáticas que irão continuar a frutificar e se pensar na necessidade de continuar a se articular um discurso por meio das obras, que validem os lugares de fala das enunciações.

Apontamos ainda como um dos fatores o qual acreditamos ter contribuído para fortalecer a circulação de filmes autobiográficos junto a um público crescente, como o surgimento de práticas correntes, como a exposição de parcelas da vida íntima e privada em redes sociais. Os filmes autobiográficos tornam-se assim uma das práticas que vêm atuar como um espaço de reflexão e problematização acerca da exposição e exacerbação do *eu*. Esses filmes aos quais aludimos, em sua maioria, buscam dar vazão a uma demanda de exploração de um lugar único de expressão. Embora, como nos lembra Sarlo, deva se problematizar tal afirmação, uma vez que ao se reiterar que um lugar de fala é incontestável, nos colocamos também face a um problema; pois se todos os pontos de vistas são válidos, em suma não se valida nenhum. Neste sentido, um dos desafios que se colocam face aos filmes autobiográficos é estabelecer uma forma de abarcar questões comuns a muitos indivíduos ou mesmo sociais, através do particular.

Em busca de um compromisso entre aquilo que toca ao indivíduo e ao que comunica ao universal, cabe ainda pensar face aos cinemas em primeira pessoa, sobre o conhecimento produzidos por estas obras. A esse respeito, Michael Renov postula que seus estudos também buscam essa visada sobre os filmes, nos quais a inscrição da subjetividade pode ser percebida em relação aos assuntos mais abrangentes, como fatos históricos, ou em relação aos temas tido como de interesses coletivos:

“A autobiografia não apresenta uma visão completa (...) ao invés disso, ela rejeita a completude, a harmonia, atribuída por formalistas para as obras de arte bem acabadas, como uma falsa unidade que não passam de uma defesa contra o conhecimento profundo do ser em sua infinitude.”²³⁷

A citação de Renov espelha a visão do autor sobre o processo da auto inscrição o qual partilhamos. O *eu* aparece incompleto, inacabado e parte do processo de auto compreensão retratado nos filmes espelha um questionamento aos processos históricos, que também precisam ser revistos e muitas vezes reconfigurados.

²³⁷ RENOV, 2004, P.110

Observamos que os filmes de cunho autobiográfico se tornam mais consistentes à medida que as narrativas descritas extrapolam o caráter particular e comunicam-se com questões mais abrangentes, esse caminho nos interessa. Tomamos como exemplo dois filmes brasileiros que tocam em uma questão semelhante. *Um Passaporte Húngaro*²³⁸ (2001), de Sandra Kogut e *Vida*²³⁹ (2013) de Tatiana Villela. Os dois abordam histórias de famílias que tiveram origem no Brasil a partir da imigração de um ou mais de seus membros. No primeiro filme, a busca individual por uma cidadania húngara pela realizadora, expressa a dimensão traumática da imigração de judeus, na primeira metade do século XX e posteriormente o interesse de seus descendentes por recuperar o direito à cidadania europeia através de suas origens, revelando questões sobre realidade econômica brasileira, que levam muitos brasileiros à evasão do país. Por outro lado, em *Vida*²⁴⁰, a história da avó da realizadora, impedida de retornar ao seu país de origem por conta da segunda guerra, não consegue articular a história individual com questões universais que permeiam o relato da personagem principal, de nome Vida. O que faz com que um filme consiga transitar entre narrativas universais e histórias particulares? Observamos que as narrativas se tornam mais contundentes à medida extrapolam o caráter particular e dão vazão a enunciados que provocam, instigam ou propõem reflexões.

Entre os exemplos brasileiros que julgamos bem sucedidos quanto a esse aspecto, citamos dois filmes contemporâneos, analisados no texto *Do País ao Pai – O documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil*²⁴¹, texto de Ilana Feldman, que refletem o acerto de contas com o passado – pessoal e histórico - através do movimento autobiográfico: *Os Dias com Ele*²⁴² (2013) de Ana Clara Escobar e *Diário de uma Busca*²⁴³ (2011) de Flávia Castro. Em ambos há esta transição entre histórias pessoais das realizadoras e seus respectivos pais, ambas marcadas pela ditadura militar no Brasil. Em nossa pesquisa, nosso interesse recai sobretudo em obras nas quais essa articulação, entre as questões gerais e particulares, é possível. Um outro exemplo, *Construindo Pontes*²⁴⁴ (2017) de Heloísa Passos não separa o contexto político da história familiar da realizadora e seu pai, refletido na impossibilidade de diálogo entre os dois. O filme apresenta um país

²³⁸ KOGUT, Sandra, 2001

²³⁹ VILLELA, Tatiana, 2013

²⁴⁰ VILLELA, Tatiana, 2013

²⁴¹ FELDMAN in HOLANDA, TEDESCO, 2017

²⁴² ESCOBAR, 2013

²⁴³ CASTRO, 2011

²⁴⁴ PASSOS, 2017

cindido entre o fortalecimento da extrema direita e seus valores e o enfraquecimento da ala política de esquerda, como golpe contra Dilma Rousseff²⁴⁵, espelhado pelos diálogos interrompidos, gritos e incompreensões entre pai e filha, mas que no caso familiar, o amor prevalece como um caminho possível de superação.

No panorama internacional, encontramos em *Teatro de Guerra*²⁴⁶ (2015), da realizadora argentina Lola Arias o mesmo tipo de articulação, derivada de histórias particulares em um contexto mais amplo. O assunto principal do filme diz respeito ao confronto entre os exércitos britânico e argentino na guerra pelas ilhas Malvinas-Falkland. O filme mescla diversos procedimentos, ao registrar as ações que envolveram o processo de criação de uma peça teatral sobre o mesmo tema. Um dos personagens relata um confronto específico, no qual ampara um combatente do exército rival, nos seus últimos instantes de vida. O personagem em questão já a havia relatado, trinta anos antes em uma entrevista para televisão e essa mesma cena será explorada no filme de diversas maneiras: através da encenação dos ex combatentes e personagens do filme, em um dispositivo teatral, em uma remontagem ficcional cinematográfica e em relatos, nas entrevistas gravadas com trinta anos de intervalo. Cada situação aporta uma nova camada de percepção. Essa cena é escolhida como uma das principais do filme, devido à história que ela carrega. Enquanto na cena em que o personagem dá seu testemunho acerca da experiência vivida, na montagem da cena ficcional, a mesma cena será retratada de uma forma diversa, com elementos realistas como uniformes dos soldados, uma locação exterior e maquiagem de guerra, entre outros elementos palpáveis desta lembrança. A proposta da realizadora, de explorar um mesmo fato em diversas direções possíveis, faz com que no filme a fabulação apareça do confronto de cada versão apresentada, com as nuances que cada uma traz, no ato de criar e recriar uma história, de modo a preencher suas lacunas, suprimir detalhes, esmiuçar nuances. Ao ser entrevistado uma primeira vez, o personagem se emocionou diante das câmeras da TV, pelo que ele diz ter se sentido envergonhado durante muito tempo. Em um processo de expurgo, que envolveu também a realização da peça e do filme junto à Lola Arias, ele chega à conclusão de que a verdade oficial sobre

²⁴⁵ Em 2016, a presidenta da república Dilma Rousseff foi destituída de seu cargo, após um processo de impeachment instalado no Congresso Nacional. Os argumentos que motivaram à instituição do processo foram questionados e expostos na obra *O Processo* (2018) de Maria de Augusta Ramos e faz com que uma parcela da população entenda e se refira a este episódio como um golpe institucional.

²⁴⁶ ARIAS, 2018

esta guerra Malvinas-Falkland está muito distante da verdade das experiências dos combatentes, da sua própria vivência.

Nos interessa especular as estratégias escolhidas pelos os cineastas, nos embates com a realização e como esses são resolvidas no corpo da obra. Esses filmes comunicam uma verdade da obra, que não necessariamente está ligada à verdade dos fatos, mas nem por isso, menos verdadeira. Tarkovski em *Esculpir o Tempo*²⁴⁷ aponta para um fio que atravessa toda sua obra; filmes realizados para responder a questões anteriores que dão origem a outras questões e por conseguinte, novos projetos para respondê-las. Relacionamos esses filmes ao conceito de criação em rede expresso por Edgar Morin²⁴⁸, que a compreende a cultura sendo um produto que se faz enquanto é feita. Desta forma, podemos entender o realizador também como produto da obra que esse criou, ao longo da vida. Nesse sentido, a obra faz parte de uma cadeia de criação permeada por influências diretas ou indiretas e comporta um diálogo com seu próprio tempo e lugar, no qual é produzida. Tratam-se de narrativas que derivam desse processo de auto exposição do realizador enquanto parte de sua obra e que retornam enquanto fios condutores para os filmes subsequentes. Entendemos tais articulações como um dos pontos de convergência entre a forma ensaística e a autobiografia.

²⁴⁷ TARKOVSKI, Andrei, 1998

²⁴⁸ MORIN, Edgar, 2011

3 – Operações e procedimentos: poéticas

A seguir, elegemos um conjunto de filmes nos quais as questões que nortearam nosso trabalho aparecem de maneira mais evidente. São obras que possuem procedimentos e resultados distintos entre si, mas atravessadas pelo tema da memória, assim como o emprego da imagem de arquivo em diálogo com a fabricação de narrativas fabulares. Em nossas investigações, buscamos relacionar o uso da imagem de arquivo às evocações de situações vividas, promovendo o surgimento de narrativa fabulares. A partir da conceituação de fabulação e memória que apresentamos acima, identificamos e comentamos os excertos dos filmes. Quando Deleuze afirma que a fabulação não está a serviço de um cinema da ficção ou do real, mas a favor de que algo se revele a partir do filme, entendemos as obras fomentam o pensamento acerca e na obra, reafirmando-a como produto de uma criação artística.

Alguns pontos comuns foram averiguados nesses filmes cujo foco recai sobre indivíduos instigados a examinar suas recordações. Ressaltam-se também as divergências quanto aos modos de abordagem. O modo particular como cada um deles se estruturou é ressaltado e foi o que nos levou a retê-la em nossa investigação. As características individuais de cada filme, em sua alteridade, coloca os aspectos dos demais filmes em perspectiva. Em suma, não há um modo pré determinado para que tal associação se estabeleça. O que há em comum é uma busca por narrar certos eventos a partir da memória e com isso estes acontecimentos se recriam no relato. A multiplicidade dos resultados observados permite fomentar uma discussão que se estende para além de cada obra. O conjunto em sua diversidade dialogou com as reflexões apontadas aqui, sendo que muitos elementos encontrados em um filme não se repetem em outro, fator que contribuiu para um olhar menos restritivo e que também corrobora algumas ideias exploradas anteriormente, como a pluralidade da forma ensaística, assim como a intercambialidade entre os gêneros do ensaio e da autobiografia.

As memórias como ponto de partida nessas obras e encontram-se, em algumas delas, em correlação com perdas e o luto, ou tratam de pessoas já falecidas. Através de suas fabulações, os personagens desses filmes tratam de recontar um apanhado de uma vida, em *Rocha Que Voa*²⁴⁹ (2002) de Eryk Rocha, *As Praias de Agnès*²⁵⁰ (2008) de Agnès Varda,

²⁴⁹ ROCHA, 2002

²⁵⁰ VARDA, 2008

*Coração de Cachorro*²⁵¹ (2015) de Laurie Anderson, *Phantom Limb*²⁵² (2013) de Jay Rosenblatt, *Stories We Tell*²⁵³ (2013) de Sarah Polley e *Uma Longa Viagem*²⁵⁴ (2011), de Lúcia Murat. Agrupamos esses filmes aqui não necessariamente por uma filiação comum, mas pelo tema comum investigado a todas elas.

Nessas obras selecionadas, a memória suscitou nos realizadores o desejo de explorar uma situação e vai operar como o disparador do para a construção da obra. Essas formas de manifestações da memória, delineiam, especialmente, a memória dos acontecimentos. Os filmes abordam essas recordações dos entrevistados em relação a assuntos de cunho particular, mas que possuem alcance amplo, pois tocam em temas universais. Estes nos interessaram pois, em nosso projeto de realização, partimos também em busca por memórias, que em função do tempo decorrido, parecem ter se perdido. Em suma, esses filmes sobre os quais nos debruçamos, exploraram em suas elaborações formas expressivas de lidar com esses relatos, que são simultaneamente individuais na apresentação e coletivos enquanto temas de interesse.

Outro fator presente nos filmes elencados é o uso de imagens de arquivo, segundo uma estética própria, cujo emprego se distancia de um uso considerado mais convencional. Os dispositivos criados muitas vezes iluminam as próprias estratégias adotadas, revelando como parte da obra, seu próprio programa. A imagem em seu suporte, juntamente ao testemunho fundem-se e na narrativa criam novos sentidos. Cada uma das obras aborda à sua maneira a relação entre as imagens de arquivo, a memória e a ausência recorrendo a operações e recursos diversos, em cada uma delas. Nessas obras, as imagens que sobrevivem não são somente um suporte para investigação dos acontecimentos, mas também um ponto de partida para a elaboração de narrativas.

As obras que se apoiam na memória da reminiscência como principal recurso para a criação cinematográfica nos trouxeram uma questão referente à fabulação. Mais precisamente: como a partir da fabulação se constitui a forma do ensaio nestes filmes? Sendo assim, pretendemos ao longo das análises que se seguem apontar os elementos que nos permitiram sublinhar a forma ensaística como intersticial ao processo de fabulação.

²⁵¹ ANDERSON, 2015

²⁵² ROSENBLATT, 2013

²⁵³ POLLEY, 2013

²⁵⁴ MURAT, 2011

Nos atemos aqui a analisar filmes não ficcionais, mesmo que algumas obras recorram a procedimentos ficcionalizantes, como decorrência da busca por um viés para se alcançar a expressão de uma voz no filme. Como colocamos em nossa reflexão acerca da forma ensaística, o recurso da ficção nos filmes aqui dispostos, não é trabalhado pelo viés da representação, mas remetem a uma fissura em relação a esse modo de narrativa. Desmontam o regime de verossimilhança e realçam os mecanismos pelos quais a fábula se estabelece no cinema. Essas operações também evidenciam no corpo de algumas obras os procedimentos adotadas na sua elaboração.

Os filmes com os quais escolhemos nos relacionar nessa pesquisa, em sua maioria, abordam como tema principal o luto, e aqueles que não lidam diretamente com o tema tratam por sua vez de pessoas falecidas, partem portanto de narrativas fundadas a partir das faltas, nas quais as fabulações têm suas origens. Reunimos esses filmes em um conjunto também por entendermos possuírem em comum a tentativa de fazer da obra uma possibilidade de lidar com histórias de vida, algumas delas, pontuadas pelo processo de luto.

Pretendemos, ao longo das reflexões que se seguem, apontar outros elementos que nos permitam sublinhar a forma ensaística como intersticial ao processo de fabulação e o atrito e as invenções percebidas no interstício entre imagens de arquivo e as reminiscências evocadas, pelo processo de recordação.

3.1. - Movimentações de temporalidades e manifestações da memória em *Rocha Que Voa*

Discutiremos a partir de *Rocha Que Voa*²⁵⁵ (2002), de Eryk Rocha, exemplos de como as articulações do material de arquivo, tanto imagético, como sonoro, quando somados aos materiais atuais produzem a aproximação de temporalidades, aludindo a formas de manifestações da memória. O filme se vale de numerosos materiais reapropriados, justapostos a fragmentos de entrevistas mais recentes, com os quais cria uma trama, a partir das diferenças aportadas por cada material. Nossa tentativa de aproximar, procedimentos utilizados nesse filme com aspectos da memória se pauta sobretudo pelo uso dos diferentes excertos de diferentes épocas e o fio condutor estipulado a partir de diferentes relatos que se cruzam. Nesse filme, não há um narrador único, mas vozes no plural, que à maneira de um mosaico de impressões, compõem a unidade de um retrato de Glauber Rocha, pai do realizador. Nesse contexto, os materiais de registros não se descolam totalmente de seu referencial, mas compõem um vocabulário próprio, principalmente no que diz respeito às imagens dos filmes de Glauber Rocha. O realizador não busca confrontar as narrativas e fatos descritos com documentos que os comprovem. O principal esforço se concentra em resgatar as recordações sobre Glauber Rocha junto a seus contemporâneos que o conheceram em Cuba.

Pretendemos examinar através de exemplos presentes em *Rocha Que Voa*²⁵⁶, de que maneira os elementos formais e plásticos desse filme sugerem uma aproximação entre o campo do cinema e as manifestações da memória. Consideramos a montagem cinematográfica como elemento principal para articular nossa análise, compreendendo não somente sua dimensão imagética, como também sonora, à luz de conceitos expostos nos textos *Mémoire Collective et Sociologie Du Bricolage*²⁵⁷ de Roger Bastide e *Memória Coletiva*²⁵⁸ de Maurice Halbwachs.

Tomamos como a questão central ao analisar essa obra a memória revisitada e de que maneira ela dialoga com o tempo da realização. A trama que compõem o tecido do filme se forma, sobretudo, pelo discurso acerca do vivido, a descrição das experiências e quais resíduos ela deixa para e nos indivíduos. O que é dado a conhecer sobre Glauber

²⁵⁵ ROCHA, 2002

²⁵⁶ ROCHA, 2002

²⁵⁷ BASTIDE, 1994

²⁵⁸ HALBWACHS, 2003

Rocha é filtrado por essas impressões, gravadas naqueles que o conheceram, em sua passagem por Cuba, somado ao conteúdo de duas entrevistas do próprio Glauber, sobre as quais falaremos adiante.

Conforme pontua José Carlos Avellar em seu texto de apresentação ao filme, *Rocha que Voa – memória em transe nota introdutória a Rocha que Voa*²⁵⁹, esse projeto tem início a partir de duas entrevistas concedidas por Glauber Rocha em Cuba. Vale enfatizar que Eryk Rocha é filho de Glauber Rocha e optou por realizar seus estudos em cinema na escola cubana EICTV de Santo Antônio de los Baños, nas proximidades de Havana. Sob essa perspectiva, podemos encarar a obra como um esforço pessoal do próprio cineasta a conhecer aspectos de seu pai, morto prematuramente quando o realizador tinha apenas 4 anos. Rocha não faz uma alusão direta ao luto, nem sequer há uma presença explícita do realizador na obra, mas apenas a expressão de uma subjetividade, nas escolhas da direção. No entanto, ainda que indiretamente há um movimento do realizador em homenagear seu pai através do filme.

Glauber Rocha já vivia no exílio no momento em que passa por Cuba e concede essas entrevistas, cujo conteúdo bastante variado, abarca considerações sobre o cinema brasileiro e cubano em uma perspectiva histórica de países que sofreram com a colonização. Nesse sentido, o documentário de Eryk busca sobretudo recuperar o pensamento político e artístico de Glauber Rocha e o que subsiste desse pensamento no tempo presente, enquanto projetos políticos desses dois países.

Em *Rocha que Voa*²⁶⁰, coexistem imagens retiradas dos filmes dirigidos por Glauber Rocha, filmes de outros cineastas latino americanos, como Patricio Guzmán, e os cubanos Sara Gomez e Tomaz Gutierrez Alea, entre outros e entrevistas gravadas em Cuba, durante a realização do filme (1999-2002), com pessoas que tiveram contato com Glauber ou que foram diretamente influenciadas por seu cinema. Uma das características predominante do filme é a utilização de diversos suportes de imagem, como tipos diferentes de película e vídeo.

O filme realiza dois movimentos; um em direção ao passado, ao revisitar os filmes que Glauber realizou e diversos outros materiais de arquivo. O segundo, se reafirma no

²⁵⁹ AVELLAR, 2002

²⁶⁰ ROCHA, 2002

momento presente da realização, nas entrevistas que Eryk Rocha realiza com os contemporâneos do pai.

Já na primeira sequência o espectador é situado diante de imbricações de temporalidades, que serão recorrentes. Faremos a seguir uma breve descrição dessa sequência. A primeira imagem do filme é um plano do céu com nuvens, seguidas pela imagens de ondas que quebram em uma praia. No plano sonoro, ouvimos o som do vento e das ondas. Passamos a um plano de um cardume, com um filtro de cor amarelada sobre a imagem. Os primeiros planos do filme são feitos em vídeo, seguidos por esse dos peixes, de arquivo, em película. A mudança de suporte, no entanto, não sugere uma ruptura, a escolha por elementos de temática semelhante faz com que esses planos se integrem, independente de terem sido confeccionados em momentos diferentes. Passagens entre materiais produzidos em diferentes momentos são constante ao longo de todo o filme. A mescla de diversos suportes reforça o reconhecimento da existência das diferentes temporalidades que são articuladas no corpo da obra, com suas texturas diversas, excertos coloridos e outros preto e branco, granulação e conversação dos materiais. Esse emprego lança luz sobre a permanência e obsolescência das mídias, como um dado sintomático da história do cinema e denota como o manuseio desses fragmentos provoca uma gama de sensações que relacionam a lembrança com a memória em seu suporte filmico.

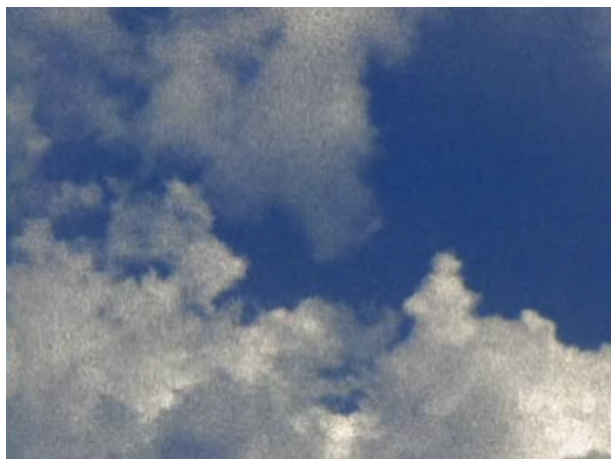


Fig. 16



Fig. 17

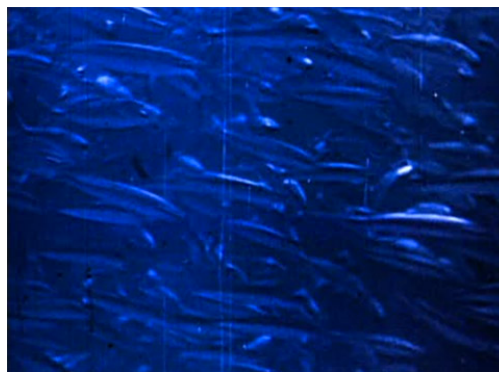


Fig. 18

A memória, por si, movimenta diferentes temporalidades; ao falarmos de seu aspecto fenomenológico, estamos descrevendo a experiência que uma consciência tem ao evocar resquícios ou marcas deixadas por determinado acontecimento, no passado, em um momento presente. De certa forma, somos espectadores diante de nossas recordações. A memória seria, em certa medida, uma temporalidade fora do tempo, a fusão de duas temporalidades. Muitas vezes ao se tentar traduzir esses resíduos que são evocados, recorre-se sobretudo aos aspectos sensoriais que esta memória gera em um corpo. O cinema seria capaz de dar conta de reproduzir duas dessas sensações residuais, as imagéticas e sonoras. Em nossa comparação entre cinema e memória, consideramos que a montagem como a principal operação para se criar uma alusão a esta experiência da recordação. No caso dessa obra, a rápida alternância entre os fragmentos produzidos em momentos distintos e a imprecisão que se gera nesta fragmentação acentuada é o que permite uma aproximação ainda mais estreita entre a experiência da memória e o cinema.

Citamos ainda como exemplo a sequência dedicada a Maria Tereza Sopeña, companheira de Glauber Rocha quando esse viveu em Havana, na qual coexistem imagens de Sopeña quando jovem e outras gravadas durante a realização do projeto. Intercaladas, as imagens mais recentes revelam apenas fragmentos do seu rosto. Somente nas mais antigas, que atribuímos como sendo de autoria de Glauber, vemos sua face por inteiro. Para recompor esse rosto no presente, o espectador precisaria fundir essas duas imagens, com os fragmentos de um presente sobre um rosto que ficou no passado.

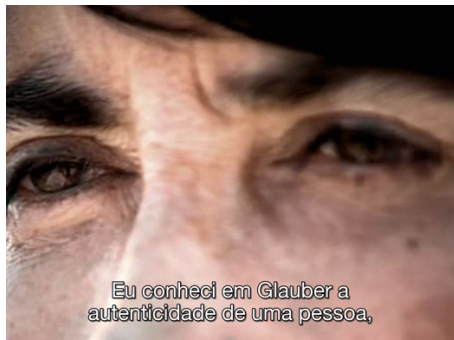


Fig. 19



Fig. 20

Ao longo do filme, essa fusão das temporalidades se dá também no plano do discurso, articulado a partir das entrevistas, tanto de Glauber, como dos outros interlocutores do realizador. O filme estabelece um fluxo entre as falas, de forma a compor verdadeiros diálogos entre os entrevistados e o que diz o diretor cinemanovista em seus depoimentos. Muitas vezes na forma de respostas, de um eco, ou de frases que se completam na múltiplas falas articuladas. A título de exemplo, citamos a sequência em que vemos Germinal Hernandez²⁶¹ andando pelo bairro de Cayo Huesso em Havana e esse fala que é preciso em primeiro lugar ser um ser humano, para então poder ser um diretor de cinema e que à medida que se tem esta dimensão humana, a pessoa poderá ser um bom profissional em qualquer área. O pensamento sintetiza algumas das ideias expostas anteriormente por Glauber Rocha e é reiterado, ao final, com outro trecho do relato de Glauber, como se a fala de um completasse o que o outro estava dizendo, porém gravadas com quase 30 anos de intervalo.

Estas passagens entre os materiais nos remetem à forma como a memória pode movimentar o tempo, ao evocar o passado no presente. Pensar em temporalidades é uma questão central para pensar sobre as formas da memória. Bastide traz em seu texto *Mémoire Collective et Sociologie Du Bricolage*²⁶² que toda memória é, de maneira geral, uma combinação de temporalidades. Cada nova manifestação é única, pois no fluxo da consciência elas se modificam a cada vez que ocorrem. Face a esta operação, podemos ser levados a crer que ao justapor esses materiais a proximidade contribuiria para evidenciar

²⁶¹ Germinal Hernandez, trabalhou no ICAIC, depois como técnico de som direto cubano, trabalhou em grande parte dos filmes de sua geração, até 2007.

²⁶² BASTIDE, 1970

que foram produzidos em momentos distintos. No entanto, ao contrário de afastar temporalmente estes fragmentos, a montagem contribui para reforçar o ponto de contato entre esses; essas duas temporalidades se integram para compor o que chamamos desse tempo da memória, formada pelo passado que se projeta sobre um presente, no tempo de fruição do filme.

Outra questão que *Rocha que Voa* nos sugere em termos de aproximação com o campo da memória remonta à construção espacial que o filme instaura. De maneira geral, o filme trabalha a partir da noção de fragmentação e complementaridade entre os materiais usados. Assim como pudemos observar em relação às imbricações de temporalidades no filme, a construção espacial promove uma fusão entre localidades, ao aproximar através da montagem, África, Cuba e Brasil.

Entre tantos exemplos, elencamos uma sequência na qual vemos o depoimento de Alfredo Guevara²⁶³ e em seguida passamos à voz *over* de Glauber; aparecem então imagens do mar seguidas de imagens do filme *O Leão de Sete Cabeças*²⁶⁴ (1970), rodado pelo diretor brasileiro na África. Posteriormente, são mostradas imagens de arquivo tomadas de pessoas na cidade de Havana, imagens de arquivo em uma localidade que não nos é possível identificar e então o filme passa a imagens da Bahia. No final dessa sequência, o ritmo se acelera, ao intercalar planos de detalhes que remetem às localidades apresentadas anteriormente, sem que seja possível identificar exatamente a que local pertencem. Ao mesmo tempo que algumas imagens são situadas, fica evidente, nesta aproximação, semelhanças físicas que as pessoas desses locais possuem: feições, movimentos de danças, gestos, partes de cultos religiosos que se remetem uns aos outros, vistos, no entanto, em lugares tão distantes entre si. Todas essas aproximações dão corpo à fala de Glauber no filme, evocando uma história comum a essas localidades e se referindo à ancestralidade africana de Cuba e Brasil.

Outro elemento que contribui para a aproximação entre essas localidades, das quais o filme trata, são os planos de mar que ao mesmo tempo ligam e separam esses três lugares; eles aparecem ao longo do filme como se fossem um *leitmotiv*. Imagens de arquivos e tomadas recentes, com texturas e cores diferentes, com maior ou menor distância da câmera, os planos de mar surgem como uma costura ao longo do filme, como um elemento

²⁶³ Alfredo Guevara foi fundador do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

²⁶⁴ ROCHA, 1970

semântico de construção da narrativa, do qual emergem todas as lembranças. São os planos iniciais do filme, mas também, estão presente em diversas sequências, assim como nos trechos dos filmes de Glauber Rocha que integram *Rocha que voa*.

Podemos também dizer a propósito da apresentação da espacialidade do filme, que esta vai se compondo a partir desses fragmentos e também na fala de Glauber e suas memórias pessoais. Em dado momento, uma das entrevistadas diz que, ao andar por Havana, Glauber dizia se sentir como se estivesse em Salvador, ele relatava que o cheiro do feijão preto, assim como os habitantes da cidade cubana, evocavam a outra cidade, a baiana. Em outro momento, ele mesmo fala de seu desejo de aproximar essas localidades, através de um projeto político e artístico, através do cinema, que pudesse ser comum ao Brasil e Cuba assim como ao continente africano.

Essa noção de espaço no filme, também se compõe a partir de memórias compartilhadas por outras pessoas a respeito de Glauber, ligadas sobretudo a Havana. Maurice Halbwachs, em seu texto *Memória Coletiva*²⁶⁵, descreve que em sua visão, as impressões e sensações sobre os lugares embora pareçam individuais, são interpessoais, tocam a mais de uma pessoa, o que permite que com nos identifiquemos a descrições de outros sobre lugares que visitamos; com isso, Halbwachs nos oferece elementos para pensar como percorrer um lugar é uma constante evocação de uma cartografia ao mesmo tempo pessoal e coletiva. No caso do filme, trata-se de percorrer esse caminho no sentido inverso: as lembranças a partir dos depoimentos contribuem para refazer a topologia de Glauber, refazendo o mapa desses locais pelos quais passou.

Além da fragmentação e justaposição dos materiais – imagético e sonoro - também identificamos como um das características do filme a montagem vertical²⁶⁶. São utilizados os recursos de fusão e sobreposição tanto de imagens como na banda sonora, estabelecendo um diálogo com o cinema de e o pensamento estético de Glauber²⁶⁷. Evocamos aqui o

²⁶⁵ HALBWACHS, 2003

²⁶⁶ Nos referimos aqui ao conceito de montagem vertical apresentado por Sergei Eisenstein, em seus escritos acerca da montagem, o qual ele usa para se referir à sobreposição de camadas na imagem e no som, resultando, de maneira geral, num enriquecimento da composição e combinação entre os planos.

²⁶⁷ Netas entrevistas concedidas por Glauber Rocha, este reitera um projeto de recontar a História do Brasil a partir do ponto de vista do colonizado, projeto que ele almejava filmar e que marca diversos relatos de seus contemporâneos cubanos. Para Glauber Rocha um projeto de cinema não deveria se dissociar de um projeto político de resgatar valores que pudessem retificar identidades nacionais a partir e um novo paradigma que não fosse o eurocêntrico.

conceito de *bricolage*²⁶⁸, formulado por Claude Lévi-Strauss e do qual se serve Roger Bastide²⁶⁹, como um recurso para analisar o agenciamento desses materiais no filme. Cada fragmento utilizado em *Rocha que Voa*²⁷⁰ guarda relação com suas origens e contextos nos quais foram produzidos, tanto no que diz respeito aos filmes de Glauber Rocha, como também os materiais de arquivos e os mais recentes, produzidos para o filme. Ao serem elencados na montagem, partem de seus significados originais, assumem outro sentido, enquanto elementos que compõem esta nova semântica do filme.

Por fim, salientamos o intenso diálogo que o filme estabelece em termos de linguagem com os cinemas de vanguarda, tanto do cinema novo, como do cinema revolucionário cubano e que compõem uma outra camada de memória, permitindo também uma aproximação entre esse filme e o campo artístico com o qual se relaciona. Retomamos aqui a sequência de abertura do filme no qual fica mais evidente esta ligação através do espelhamento que ela cria para além do filme. Os planos de nuvens seguidos por planos de mar no início de *Rocha Que Voa*²⁷¹, repetem o mesmo encadeamento dos planos de abertura de *Barravento* (1962), primeiro longa metragem de Glauber Rocha.

Imagens de *Rocha que Voa*

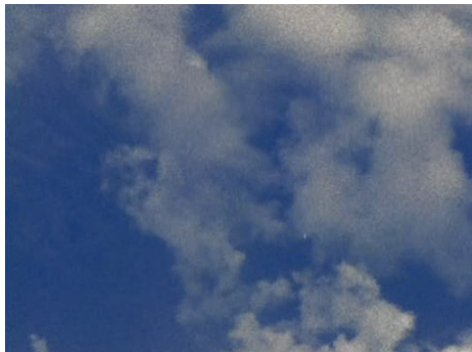


Fig. 21



Fig. 22

²⁶⁸ O conceito de *bricolage*, formulado por Claude Lévi-Strauss se refere, sobretudo, a traços culturais de determinado grupo que ainda podem ser identificados em culturas diversas, mesmo tendo esses grupos já desaparecido ou se integrados a uma nova forma de sociedade. A memória coletiva, desta maneira, seria composta por esses diversos fragmentos que podemos identificar ao compor o todo. De maneira análoga, cada fragmento utilizado em *Rocha que Voa* guarda relação com suas origens e contextos nos quais foram produzidos, tanto no que diz respeito aos filmes de Glauber Rocha e materiais de arquivos como os mais recentes, produzidos para o filme. Ao serem elencados na montagem, porém assumem outro sentido, ao compor a nova semântica do filme.

²⁶⁹ BASTIDE, 1970

²⁷⁰ ROCHA, 2002

²⁷¹ ROCHA, 2002

Imagens de *Barravento*



Fig. 23



Fig. 24

Como uma frase que se repetiria anos mais tarde, essa sequência de imagens, sendo uma em película, em preto e branco e outra em vídeo, colorida, nos faz pensar em uma alusão direta ao filme de Glauber. O cinema de Glauber ecoa ainda hoje no cinema brasileiro contemporâneo, sobre o qual a figura do cineasta projeta sua sombra. Glauber soube ir em busca de temáticas que refletissem conflitos sociais e políticos da história de seu país. Reverbera na atualidade a discussão em torno de uma busca por uma linguagem autêntica, que não resultem de mera reprodução de padrões estereotipados e encontram-se sob a marca desse cineasta. Apenas para pincelar alguns exemplos, os filmes sobre o sertão que novamente emergiram nos anos 2000, temática da qual o cinema brasileiro já se servia antes de Glauber, mas a qual ele reafirma como um campo de materialização dos conflitos da sociedade brasileira, dialogam diretamente com esta matriz do cinema novo.

*Rocha que Voa*²⁷², desta forma, nos oferece diversas possibilidades de pensarmos sobre a memória em uma forma audiovisual, ao evocar o cinema cubano em relação com o cinema brasileiro; a história desses dois países em suas relações com o continente africano e todas estas possíveis aproximações, apresentadas no filme a partir da trajetória de Glauber Rocha, lembrado em sua trajetória pessoal.

²⁷² ROCHA, 2002

3.2 - A autobiografia como elemento estruturador do ensaio em *As Praias de Agnès*

As Praias de Agnès, (2008), de Agnès Varda, é um filme que traz exemplos de hibridismo entre a forma ensaística e autobiográfica e condensa, de certa maneira, características proeminentes da obra dessa realizadora. Se na autobiografia o autor fala de si e no ensaio a partir de si, na obra de Varda, as duas premissas estão imbricadas; é na forma ensaística que se dá sua autobiografia.

*As Praias de Agnès*²⁷³ é um filme realizado pela comemoração do 80º aniversário da realizadora. Varda relaciona, em sua autobiografia, episódios de sua vida a trechos de filmes feitos por ela. Para a realizadora, o cinema é sua memória e sua obra reflete a impossibilidade de separar um campo do outro em sua trajetória. O fio condutor é portanto o cinema, do qual a autora diz não conseguir dissociar sua existência. As linhas narrativas são guiadas pelas reminiscências nas quais uma lembrança conduz à outra, pela lógica própria da evocação, mas também da memória espontânea, que surge em decorrência deste processo posto em marcha.

O cunho autobiográfico ensaístico transcende esse único filme selecionado. Nossa escolha por esta obra, por outro, lado permite percorrer a carreira de Agnès Varda a partir desse recorte feito por ela própria. E, dessa forma, rever de que maneira esses eventos são convocados a fazer parte, não apenas de *As Praias de Agnès*, mas também nos demais filmes que são citados direta ou indiretamente. A começar pelo título, que traz a alusão a diversas de suas realizações. Tanto os filmes ficcionais, como documentais estão aí representados; em um breve apanhado destas praias estão *Ulisses* (1982), seu curta metragem em torno de uma fotografia tirada em uma praia, em 1954; *La Pointe Courte* (1955); *Mur murs* (1981); *Documenteur* (1981); *Les Créatures* (1966); *Jacquot de Nantes* (1991), *Algumas Viúvas de Noirmoutier* (2006), entre tantos outros que são revistados nesse filme comemorativo.

O tema da memória é visitado amiúde em sua obra. Mesmo em filmes mais longínquos do início de sua carreira, podemos encontrar uma relação à memória em geral relacionada aos seus suportes, como fotografias e outros filmes sobre os quais a realizadora

²⁷³ VARDA, 2008

tece comentários. É bastante recorrente na obra de Varda a auto referência quanto a passagens de outros filmes feitos por ela, assim como os de Jacques Demy, companheiro de Varda por mais de 30 anos.

Citamos o filme *Jacquot de Nantes*²⁷⁴ (1999) no qual a realizadora faz o retrato de Demy, doente terminal na ocasião da realização. No filme sobre Demy, à maneira de *As Praias de Agnès*²⁷⁵, Varda reconta vida e obra do diretor, espelhando uma na outra: ela utiliza excertos dos filmes de Demy, associando-os a passagens da vida do realizador. Anos mais tarde, ela realiza *Algumas Viúvas de Noirmoutier*²⁷⁶ (2006), no qual fala de sua viuvez por meio de depoimentos de outras viúvas que entrevista na região da vila marítima Noirmoutier, onde costumava frequentar com seu companheiro. A sua viuvez é retratada por uma imagem sua, sentada ao lado de uma cadeira vazia, como fez com todas as mulheres entrevistadas, em algum momento do filme. Ao final, a realizadora refere-se a Jacques Demy, citando seu filme precedente *Jacquot de Nantes*²⁷⁷. Os filmes dessa diretora são encapsulados uns nos outros, com auto referências, ideias recorrentes, personagens que reaparecem ao longo dos anos e dos filmes que realiza. Nesse sentido, *As Praias de Agnès*²⁷⁸ é por excelência um filme emblemático de seu percurso, pois condensa, de certa maneira determinadas características, no que diz respeito aos procedimentos que adota, à temática comum a certos filmes, a maneira como expõem determinados aspectos de sua vida e os relaciona a acontecimentos diversos, assim como a seu trabalho e ao cinema de maneira geral. Em suma, estamos diante de um filme sobre uma trajetória e experiência de vida, apresentados como uma forma de manifestação de sua memória.

²⁷⁴ VARDA, 1999

²⁷⁵ VARDA, 2008

²⁷⁶ VARDA, 2006

²⁷⁷ VARDA, 1999

²⁷⁸ VARDA, 2008



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

Essa trilogia de filmes, interligados em sua obra mas separados no tempo, tratam do luto, de maneira mais ou menos presente. *As Praias de Agnès* parece ser um fechamento desse trabalho de luto que tem início com *Jacquot de Nantes*²⁷⁹ momento no qual a morte de Jacques Demy se anuncia pelo diagnóstico HIV positivo. Nesse filme, há o luto pelo realizador, mas também aparecem lutos simbólicos por fases de sua vida e outros ciclos encerrados. Podemos dizer também que se trata de um luto específico, o qual Paul Ricoeur denominou como o luto de si mesmo²⁸⁰. Um luto que acontece por antecipação e se manifesta também pela impossibilidade de testemunhar a própria morte. Embora no filme sobre Demy a realizadora também recorra a imagens de arquivos e memórias e em *Algumas Viúvas de Noirmoutier* o trabalho de luto seja explícito e partilhado, parece-nos que *As*

²⁷⁹ VARDA, 1999

²⁸⁰ RICOEUR, 2019, P. 173

Praias de Agnès é o filme que reúne todas as características sobre as quais trabalhamos. O filme acaba por citar os outros dois, de forma que se tornam um percurso para que *As Praias de Agnès* seja possível. Assim, comparamos a trajetória de realização desses três filmes a etapas do trabalho de luto, sendo que *As Praias de Agnès* representa o final desse trabalho, que permite ao indivíduo retomar sua condição desimpedida, como postula Freud.

Além da exploração do tema do luto, abordamos *As Praias de Agnès* a partir da inscrição da realizadora em sua obra e como ela articula o reemprego das imagens de arquivo de suas obras precedentes, em relação a lembranças pessoais que ela partilha no curso do projeto. Sendo a tônica deste filme e de sua obra, a fusão entre eventos de sua vida e obra, há em seu percurso repetições de um *leitmotiv*. Porém, não se trata, nesse filme, necessariamente das praias, mas, como a própria realizadora enuncia, as pessoas que encontra nas ocasiões de filmagens, por quem se diz curiosa e apaixonada. Como um Ulisses Odisseu, Varda viaja de praia em praia percorrendo e revelando uma cartografia própria, fruto de uma associação de suas memórias a pessoas e lugares. Este dispositivo, do qual se serviu ao longo de sua carreira, conecta toda sua trajetória.

Jacques Derrida²⁸¹ evoca, em *A Morada. Maurice Blanchot*, a impossibilidade da reprodução do testemunho. O autor entende que a essência do testemunho não se reduz à narração, mas ao ato presente no qual o testemunho se constitui e se apropria do texto de Benjamin ao falar sobre a condição do testemunho:

“Quando dou meu testemunho sou único e insubstituível. E no topo da impossibilidade à substituição está um instante. Mesmo se somos vários a participar de um evento a assistir a uma cena, a testemunha não pode testemunhar a não ser a partir da afirmação de que ela ocupa um lugar único, que o permite testemunhar sobre aquilo e sobre aquilo em um aqui agora (...)”²⁸²

No entanto, Derrida prossegue em seu raciocínio, trazendo à consciência que o testemunho será sempre autobiográfico, que ele porta o segredo partilhável e que a reprodutibilidade técnica exclui o testemunho, que apela sempre para a viva voz na primeira pessoa, mas por outro lado, “desde que um testemunho deve poder se repetir, a

²⁸¹ DERIDA, 1998

²⁸² *Ibid.*, P. 38

técnica é admitida”²⁸³, permitida. O autor afirma, assim, que o singular do testemunho deve ser universalizável e o insubstituível deve ser exemplar, portanto substituível. A vida feita narrativa espelha todas as outras vidas vividas, à medida que cada vida é única e insubstituível, o que observamos tanto no discurso de Varda sobre sua própria vida, mas também em relação àqueles que conhece e retrata. Para a realizadora a essência de seu trabalho se traduz nos encontros, ao se espelhar e reconhecer ou se estranhar, seus contornos, sua trajetória aparecem desses contatos.

Ao pensarmos sobre essa forma de enunciação e endereçamento, compreendemos que sua obra é um tributo não apenas à memória dos que são lembrados, mas às próprias experiências vividas pela realizadora e como ela as organiza e reflete a respeito do que foi vivenciado, como interliga os fatos, em suma, como ela transforma sua vida em narrativa e demonstra essas operações no corpo da obra. Relacionamos esse filme ao texto de Walter Benjamin, *O Narrador*²⁸⁴, quando este afirma que o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”²⁸⁵ O texto de Benjamin trata não somente da experiência traduzida em narrativa, mas do ato de narrar como uma experiência, no sentido que ela é um acontecimento. A memória aparece aqui como o imbricamento das temporalidades, do passado, organizado em uma narrativa fabuladora, se atualiza num determinado presente. Varda faz de sua vida testemunho e narrativa.

Recorremos a alguns arranjos observados no filme que demonstram como a enunciação nesse filme se afirma como um espaço benjaminiano da narração. Se por um lado, os acontecimentos históricos, no contexto de escrita de seu texto levam Walter Benjamin a afirmar que esse narrador está em vias de extinção, por outro lado, nos pautamos sobretudo pela forma como Varda se endereça a seu público para propor tal formulação.

Um dos primeiros aspectos a ser notado em relação a esta proposição, diz respeito à voz over do filme. A narração com a voz da própria diretora é talvez um dos recursos mais característicos dos filmes de Varda. A humanização desta narradora se estabelece desta forma, através da relação criada com a narração e seu relato, que, para além do texto,

²⁸³ *Ibid.*, P. 39

²⁸⁴ BENJAMIN, 1996

²⁸⁵ BENJAMIN, 1996, P. 201

conta com certo tom coloquial e uma voz, que não é qualquer voz, mas a voz da própria realizadora. A voz feminina, se faz presente em oposição ao narrador/ comentador masculino que durante tanto tempo predominou no gênero documental, como aponta Laura Rascaroli em *The Personal Câmera*²⁸⁶: “Tipos de voz over são consequências de práticas específicas, por exemplo a escolha da voz é diretamente influenciada pelo contexto teórico ideológico produtivo no qual são forjados.”²⁸⁷ Neste sentido, o uso da voz feminina se coloca na contra corrente de uma prática que se perpetua ao longo da história do gênero documental cinematográfico.

A voz over no filme ensaísta e também autobiográfico é, como aponta Laura Rascaroli, por excelência “um lugar de articulação da subjetividade”²⁸⁸ em duplo sentido, pois ao constituir o assunto da narrativa, ele desvela “o que aconteceu, mas também a quem se sucedeu”²⁸⁹ o que está sendo narrado. A voz over do cinema em primeira pessoa, dessa forma ocupa um lugar de ponto de vista único.

Laura Rascaroli cita Harum Farocki : “Que tipo de EU está falando por mim através de um filme e como um filme ao se dirigir a mim, me percebe?”²⁹⁰ Partimos desta reflexão de Farocki, para tratar da postura de Varda face a seu espectador. Nos parece que essa interlocução se forja a partir de um espaço comum, estabelecido com aquele que estiver disposto a ouvir o que Varda tem para contar. Através dessa interlocução a narração parece dirigir-se diretamente ao espectador, com um texto predominantemente coloquial, o qual partilha impressões e opiniões da realizadora e interliga sua trajetória ao longo do filme. Essa forma de endereçamento é considerada por nós como a estratégia mais importante adotada pela realizadora, tanto nessa obra como em outras. Pois ela suprime a distância entre espectador e obra, não no sentido hollywoodiano da identificação com o herói, mas através da criação de um espaço de subjetivação do narrador que leva o espectador para a condição de interlocutor desse narrador subjetivado.

Não apenas a realizadora faz uso de sua própria voz, como também se faz presente na cena. Sua presença em cena empresta recursos de outras artes cênicas, sobretudo das artes da performance os quais mescla à performance audiovisual, o que contribui para

²⁸⁶ RASCAROLI, 2009

²⁸⁷ *Ibid.*, P. 49

²⁸⁸ *Ibid.*, P. 49

²⁸⁹ *Ibid.*, P.49

²⁹⁰ *Ibid.*, P. 44

aproximarmos a figura da realizadora do narrador benjaminiano, como explicitamos a seguir. Em seu texto Benjamin afirma “Quem escuta uma história, está em companhia do narrador”²⁹¹ Obviamente, no contexto do filme o espectador não está literalmente em companhia daquele que narra. Mas a realizadora convida o espectador, mais uma vez, a estar presente diante daquilo que narra ao se dirigir a este. Benjamin ainda completa que o que une o ouvinte ao narrador, no caso espectador e realizadora, é conservar aquilo que foi narrado.

Sobre a performance de Varda Sarah Yakhni aponta em sua tese de doutorado *Cinensaios de Varda – O Documentário como escrita para além de si*²⁹²:

“A *performance* segue sendo uma das referências – a sua presença física, o seu encontro com as pessoas, a sua voz que faz comentários, se engaja e explicita a sua ligação com os fatos, traz uma inflexão subjetiva, reflexiva, performática, transformando a narrativa num entrelaçamento da experiência do mundo, da vida e de si.”²⁹³

Um outro aspecto sobre o qual podemos traçar este paralelo entre o filme e o referido texto de Benjamin é quanto ao teor do que é narrado, que abre-se tanto a divagações desta narradora como também à expressão de aspectos de sua subjetividade que não se encontram presentes em documentários que visam uma abordagem mais objetiva. Texto ao mesmo tempo subjetivo e reflexivo, que segue a lógica do ensaio,

“livre do compromisso com o rigor literário, que dá livre curso às associações de ideias, como no pensamento, não aquele defende uma tese, atrelado a uma lógica interna, mas aquele que vagueia solto, que cria o seu próprio caminho, que engendra e concatena ideias no seu próprio *devir*.”²⁹⁴

nos coloca Yakhni²⁹⁵. Segundo essa lógica, a realizadora vai articular suas memórias no filme, levando em conta seu lugar de fala e sua relação com o mundo. Podemos assim, afirmar que há uma construção do sujeito que narra, mesmo quando não está presente em

²⁹¹ BENJAMIN, 1996, pg. 213

²⁹² YAKHNI, 2011

²⁹³ *Ibid.*, P. 122

²⁹⁴ *Ibid.*, P.122

²⁹⁵ *Ibid.*

cena. E quando presente, a performance e a presença da realizadora no filme também contribuem para corroborar tal articulação.

É nesse contexto apresentado que Varda partilha suas memórias, lembrando os episódios de sua vida através de seus filmes e como o título do filme aponta, as praias por onde passou. Essa costura que parece contar a vida da realizadora, relata muito mais sobre suas realizações, posição política adotada ao longo da vida, escolhas profissionais e em menor parte as memórias íntimas.



Fig. 28



Fig. 29

O processo de rememoração como parece no filme é mais um dos fatores que nos permite aproximar a obra, do texto de Benjamin. Não é necessariamente a ordem cronológica dos fatos que guiam o percurso do enredo, visto que o fio condutor se dá através de agrupamentos de seus filmes e trabalhos fotográficos, elementos comuns que aparecem nas obras. As memórias se tocam por avizinhamo, uma vez iniciado o processo de rememoração, uma lembrança conduz à outra, pela lógica própria da evocação, mas também da memória espontânea, que surge em decorrência de outras. Fazemos aqui um pequeno parênteses sobre o método de trabalho da realizadora, que de forma artesanal, costuma efetuar em paralelo os processos de filmagem e montagem, tornando mais orgânico a construção do filme. Nesse aspecto, a narrativa se desencadeia, como fruto de

uma forma artesanal de fabricação, mesmo em um suporte que envolve a técnica, como o caso do cinema.

As Praias de Agnès pode ser considerado um exemplo do imbricamento da autobiografia na constituição do ensaio, pois não visa apenas retratar os acontecimentos da vida da realizadora, mas explorar um pensamento. Nesse caso, sobre o encontro. O fio condutor de sua vida, dá ensejo a reflexões sobre assuntos diversos, que extrapolam o âmbito da autobiografia, em uma visão mais estrita e engendram a forma do ensaio, por meio da articulação do *eu* da realizadora, o mundo factual e suas reflexões. No caso de Varda, pensamos que, sem esses conhecimentos autobiográficos partilhados, não haveria também a possibilidade do ensaio, já que ela explora essa visão de mundo como parte de seus assuntos. No entanto, não se trata apenas da presença subjetiva da realizadora, mas da partilha de conhecimentos acerca de sua vida, seus familiares, suas vivências que faz com que o filme tenha dimensões autobiográficas e ensaísticas sobrepostas.

3.3 - A fabulação como elemento organizador do ensaio em *Coração de cachorro*

Ao apostarmos no cotejamento das obras aqui dispostas, entendemos que as semelhanças podem ajudar na compreensão de alguns de seus aspectos, na argumentação em torno das manifestações da memória e a relação com a imagem de arquivo, em cada uma delas. Sobretudo as diferenças entre essas reforçam a ideia de que o filme ensaístico não cabe em uma única descrição e cada obra pode, potencialmente, alargar a conceituação e reflexões sobre esse formato.

A partir desse pensamento, buscamos, em nossa análise do filme *Coração de Cachorro*²⁹⁶ (2015) de Laurie Anderson, colocar em evidência a fabulação como um

²⁹⁶ ANDERSON, 2015

elemento formador da forma ensaística. Destacamos, junto a autores que pensam a respeito da forma ensaística, alguns elementos que nos auxiliam a tratar o ensaio como uma construção que deriva do ato de fabulação. O filme de Anderson nasce da articulação de um pensamento em torno de experiências vividas, a respeito da morte de entes queridos. Seu discurso transita por histórias pessoais, relatos de sonhos, evocações de reminiscências e fatos históricos. Essa articulação se elabora a partir do tom fabulador presente em todo o filme.

Pensar no conceito de fabulação como um elemento gerador da forma ensaística aparece aqui em nossa pesquisa, como decorrência da reflexão sobre filmes que abordaram em sua temática, a memória. Como traduzir alguns acontecimentos, na forma de um relato, de uma narrativa, ou mesmo de imagens e sons? Como dar forma ao fluxo da memória? Em muitos dos filmes denominados por David Macdougall²⁹⁷ como filmes de memória, passamos a observar que a fabulação é uma operação recorrente na estruturação dessas obras. Buscamos evidenciar as manifestações da memória dos acontecimentos. A tentativa de evocar a experiência vivida para comunicá-la através do relato, coloca em evidência as intermitências causadas pelo esquecimento. Como um recurso para preencher essas lacunas, o testemunho passa a comportar também a invenção, a recriação, reordenação dos fatos, em suma, uma nova experiência se produz. Nesses filmes, a memória atua como um pretexto para dar lugar a narrativas fabuladoras e a fabulação aparece como o devir que revela uma verdade nos filmes, que vem substituir um estado prévio, uma verdade anterior, que é revelada na duração e que é própria à forma do ensaio. György Lukács²⁹⁸ entende que no ensaio o maior objetivo do autor é pensar uma nova combinação, um novo arranjo a partir de elementos que já estão no mundo.

Em *Coração de Cachorro*, Anderson nos apresenta uma meditação acerca da morte e do processo de luto. É a partir de suas experiências e relatos que o tecido do filme toma forma, de certa forma ilustrando a afirmação de Theodore W. Adorno²⁹⁹, sobre a tendência do ensaio em não pretender esgotar uma discussão sobre determinado assunto, ali no ato da obra. Para o autor, o ensaísta está especulando, refletindo, mas não comprometido em apresentar todos os pontos de vista sobre determinado assunto. Lembramos também que o ensaio requer o envolvimento do leitor, ou do espectador, na fruição da obra, demanda o

²⁹⁷ MACDOUGALL, 1992

²⁹⁸ LUKÁCS in PIRES, 2018

²⁹⁹ ADORONO, 2000

engajamento deste, a partir de uma reflexão, para que seu conteúdo possa ser apreendido. Desta forma, o ensaio costuma abrir caminhos para a inserção do espectador no entendimento da obra e torna-se assim, uma experiência.

Assim, ao tratar de um tema tão vasto como a morte, a realizadora opta por apresentar um ponto de vista bastante pessoal, falar a partir de suas crenças e memórias, a respeito de seres cuja morte a tocaram de alguma forma. O fato de a realizadora ser seguidora do Budismo, traz para o cerne da discussão a questão da impermanência, seja de animais, de pessoas ou de uma realidade. Anderson apresenta como o fio condutor de sua narrativa a morte de sua cachorra Lolabelle, a partir da qual ela relaciona a outras mortes e processos de luto que a marcaram. A morte de sua mãe, de seu marido ou um jovem amigo, tornam-se os pretextos para que ela comunique sobre os ensinamentos budistas relativos ao processo de morte e dissolução do ser. A estes acontecimentos, relaciona ao evento do 11 de Setembro, que em dado momento do filme, a realizadora classifica como a morte de uma realidade e o surgimento de outro modo das pessoas se relacionarem em sociedade. Uma nova realidade na qual a obsessão pela segurança e a vigilância por meio de câmeras, cujas imagens são armazenadas em quantidades colossais. O recorte proposto nesse filme evidencia uma das características do ensaio que é transitar entre si e o mundo, de uma forma que muitos autores classificam como um monólogo interior, sobre assuntos diversos do mundo factual. Como coloca Parente,

“É um monólogo narrativizado (= discursos indireto livre), ou seja um processo pelo qual se faz uma narração – seja a nós mesmos como se fôssemos outro, seja a outra pessoa – do que fazemos no próprio momento em que agimos.”³⁰⁰



Fig. 30

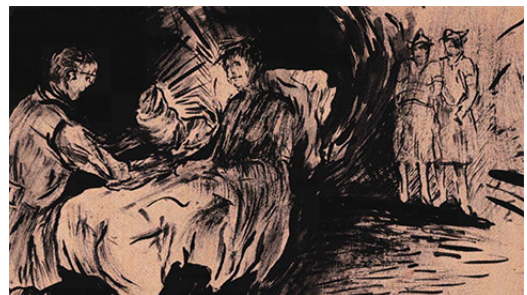


Fig. 31

³⁰⁰ PARENTE, 2000, P.48

A voz da realizadora conduz o espectador ao longo da obra em suas reflexões e, com isso, cria uma unidade para as imagens apresentadas, provenientes de origens diversas.

O filme se inicia com o relato de um sonho ilustrado por uma animação em desenho da própria realizadora. Ouvimos a realizadora em sua introdução: “este é o meu corpo de sonhos. O corpo que eu uso para me locomover quando estou sonhando”³⁰¹. Ao longo do relato, vemos esses desenhos que são parcialmente animados. Essa primeira sequência nos remete à descrição de Deleuze acerca das narrativas falsificantes, nas quais segundo o autor, coexistem presentes incompatíveis. A realidade e o sonho não coexistem na mente de quem sonha, mas, ao afirmar a existência desse corpo que vaga pelos sonhos, ela o torna real, enquanto imagem, enquanto ideia, no plano da realidade.

Este mesmo regime também está presente na sequência em que a realizadora descreve como manteve um duplo diário, durante 49 dias, registrando os acontecimentos do mundo real, ao passo que imaginava os eventos que estariam se passando no *Bardo*³⁰² com sua cachorra Lolabelle. Esse movimento é acompanhado por um encadeamento de imagens de luzes fortes, fusões de mais de uma camada na mesma imagem e outros recurso que buscam reproduzir aquilo que ela imagina sobre a vida após a morte. Durante todo o filme, há esse movimento entre fatos do mundo real e um universo íntimo onírico desse sujeito/ realizador, revelando sua crenças, memórias, sonhos, além de recriar a percepção de um cachorro.

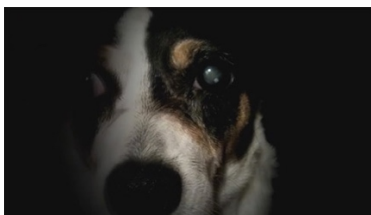


Fig. 32

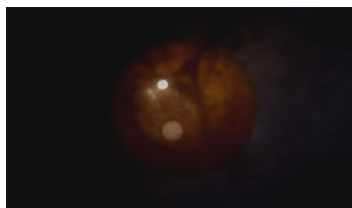


Fig. 33

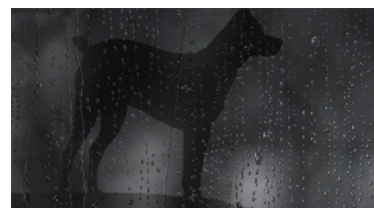


Fig. 34

³⁰¹ ANDERSON, 2015

³⁰² Bardo: No budismo, acredita-se que todos os seres vão para o Bardo espécie de estado intermediário entre a vida e a dissolução do ser após a morte, onde passam os 49 dias seguintes, para se desapegar do mundo material, no qual viveram.

Nesse regime narrativo da fabulação, no qual atuam as potências do falso, as imagens de arquivo, que muitas vezes servem de lastro aos acontecimentos, têm em *Coração de Cachorro*, esse estatuto subvertido pela articulação do discurso. De maneira mais predominante, o que observamos em filmes que assumem uma narrativa falsificante é que as imagens de arquivo, atuam de maneira dialógica em relação a um texto, contribuindo na construção do objeto filmico.

Em parte, o sentido das imagens também é direcionado pela articulação de outros materiais, além do texto com as demais imagens, sons e músicas empregadas. Porém há uma parcela do entendimento que é construída subjetivamente por quem assiste à obra, uma vez que o engajamento do espectador provoca também reflexões individualizadas. Consideramos que não apenas os pensamentos racionais, mas também sensoriais e a própria memória daquele que se relaciona com a obra é convocada. Recorremos ao que pontua a autora Nora Alter em *The Essay Film – After Fact and Fiction*³⁰³ sobre a forma do ensaio e podemos dizer que a obra ensaística exige uma postura diferente enquanto interlocutor, ela requer envolvimento, pois faz apelo àquele que assiste à obra a compreender o percurso que o pensamento exposto pela realização estabelece ao longo do filme, compreendendo também as articulações entre os diversos materiais, camada que não existe no ensaio literário.

Ao pensarmos na estruturação do filme, propiciada pela montagem, identificamos um tema que gera repetições e variações, como uma estrutura musical. Tratam-se das passagens referentes à queda das torres e a todo movimento de vigilância que se segue a esse trágico evento. Esse assunto aparece ao longo do filme como um *leitmotiv* e vai assumindo novos significados, conforme se relacionam com o conjunto das imagens e informações fornecidas, sobretudo, com aquelas adjacentes na montagem, às quais afetam diretamente. No contexto dessa obra, o evento do 11/09 aparece primeiramente como um relato pessoal, sobre a experiência da realizadora, observando a névoa cinza que cobriu a cidade e os caminhões se deslocando com os destroços das torres. Motivo pelo qual ela decide fazer uma viagem com sua cachorra, para se afastar daquele ambiente. Ao choque dos aviões a realizadora também relaciona um outro evento presenciado por ela, a iminência de sua cachorra quase ser atacada por uma águia e, em suas palavras, do animal perceber que uma ameaça poderia também vir do céu, gerando uma mudança de atitude na

³⁰³ ALTER, 2018

cachorra, que passa a sentir a necessidade constante de vigia do espaço acima dela. Essa digressão é utilizada no filme para descrever a mudança de atitude dos nova-iorquinos e americanos, de modo geral. O que leva a realizadora a tratar do tema do aumento das câmeras de vigilância e a quantidade de imagens de controle, que passam a ser produzidas e armazenadas no país a partir de então. Anderson fala ainda de outra mudança no comportamento das pessoas, que passam a ser encorajadas a vigiar e delatar atitudes de terceiros consideradas suspeitas. Todas estas passagens aparecem espaçadas ao longo do filme e se relacionam com outros assuntos que vão surgindo, sempre ligados a memórias pessoais. No entanto, o que está como pano de fundo quando ela trata desse assunto é o tema do luto e como o 11/09 desencadeia um luto nacional ou até mesmo mundial. Como a realizadora aponta, é também o fim de uma era, de um mundo conhecido, em passagem a essa nova realidade que surge a partir da necessidade de segurança, desencadeada pelo medo irracional.

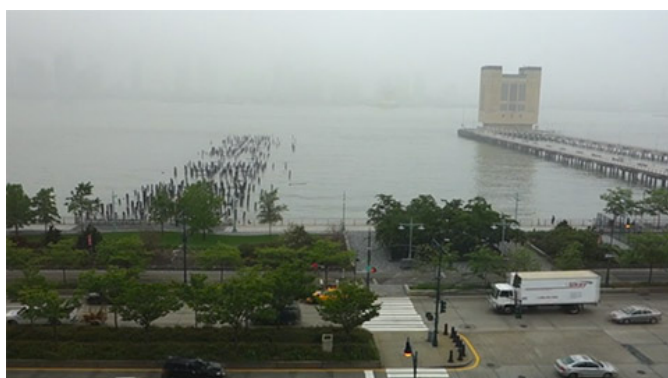


Fig. 35

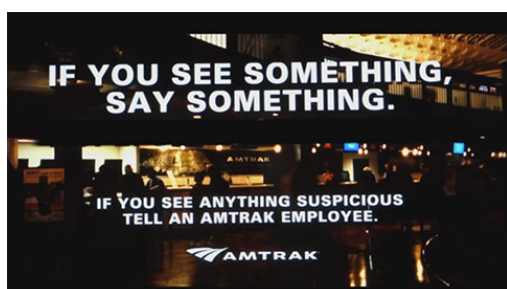


Fig. 36

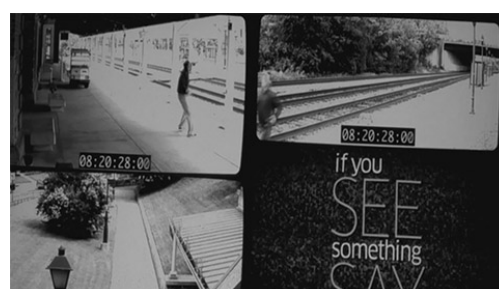


Fig. 37

Pensamos que a atuação de Anderson como musicista e compositora contribui para que a montagem do filme assuma esse aspecto de musical, regida por um tema e variações, como na Montagem Tonal, proposta por Sergei Eisenstein³⁰⁴, que postula que há um movimento mais amplo da imagem, em sua conexão com o todo. O cineasta descreve como um som emocional, um tom dominante que determina a posição do plano no filme e o tempo do corte.

Pensamos que a montagem nesse filme e, de maneira geral no ensaio audiovisual, atual de forma vertical; as imagens não estão se relacionam apenas entre aquelas adjacentes, mas cada imagem atravessa o filme de forma a compor camadas de significados, ao longo do filme, o que vale dizer que novas camadas, adicionam significados ao que já foi visto. Ao passo que na narração orgânica há um encadeamento de causas e consequências, no regime cristalino, cada nova imagem reverbera na obra como um todo; ressignifica o filme como um conjunto. Por essa razão, segundo André Parente, passado, presente e futuro são temporalidades que existem simultaneamente nas narrativas contemporâneas.

Além das sequências sobre o 11/09 que retornam ao longo do filme, algumas imagens também são convocadas com certa frequência na duração da obra. São imagens que desfilam em um fluxo em algumas sequencias, como copas das árvores, nuvens no céu ou pessoas patinando em um lago congelado. A certa altura do filme, Anderson mostra a imagem de dois bebês e os apresenta como seus irmãos gêmeos, no entanto, não é possível saber, apenas a partir dessa revelação, se as outras imagens dos patinadores são também de seu arquivo familiar, pois não é possível identificar outras pessoas.

³⁰⁴ EISENSTEIN, 2002



Fig. 38



Fig. 39

Nesses casos, as imagens, em sua grande maioria, não parecem descrever eventos. Elas remetem muito mais a sensações e a lembranças e remetem às manifestações da memória. A realizadora utiliza-se de efeitos de fusão entre imagens ou mesmo sobreposições, o que contribui para reforçar essa ideia de reminiscência, de imagens que não chegam a se formar completamente ou se desvanecem tão logo são evocadas. No entanto, as imagens de pessoas patinando no lago ganham novos significados em dois momentos da obra. Ela relata uma experiência que ela teve de proximidade com a morte, quando ela narra uma passagem de sua vida em que caminhava empurrando seus irmãos gêmeos em um carrinho de bebê e resolve ir até uma ilha no centro de um lago congelado para observar a lua. Nesse momento o gelo se rompe e seus irmãos desaparecem na água escura. Ela consegue mergulhar e resgatá-los. As imagens das pessoas se divertindo no gelo, que antes assumiam um aspecto de uma lembrança feliz são turvadas por essas palavras.

Se a experiência de transformar o luto em uma obra, ou vivenciar o luto através da realização, é o que conduz o rememorar de Anderson, ela nos narra também um momento de revelação e descoberta, de acontecimento que retroativamente redimensiona, ainda uma vez, as imagens dos patinadores no gelo, colocando em perspectiva todas as lembranças narradas ao longo do filme, principalmente, seu relato sobre o gelo se romper, engolindo seu irmão gêmeo. Esta revelação diz respeito à morte de sua mãe e uma meditação que o mestre budista de Anderson propõe, para que ela possa sentir compaixão, no momento em que sua mãe está morrendo. A meditação consiste em buscar, em sua memória o instante em que se sentiu verdadeiramente amada por sua mãe, ao que ela conta como sendo o momento em que traz seus irmãos de volta para casa, após a queda no lago e sua mãe a felicita por ser uma ótima nadadora.

O filme, que é dedicado ao seu marido falecido, o cantor Lou Reed, é assim, um espaço para seu luto e também abarca o luto coletivo que sucede o evento histórico da queda das torres. No entanto, durante todo o filme, seu marido aparece em apenas duas imagens, uma na praia, em que está junto com Lolabelle, a personagem principal e outra, após os créditos finais, junto à dedicatória. De certa forma, o silêncio em relação à morte desse ente querido, em meio a todos os outros relatos, nos leva a pensar na dimensão do trauma e na ordem dos eventos que são incomunicáveis. A dedicatória ao final bascula o entendimento sobre toda a obra e por se tratar de uma imagem que aparece após os créditos finais, muitos espectadores não a verão. No entanto, ela aponta para essa nova possibilidade de apreensão do filme como uma homenagem, na qual a realizadora fala por meio dessas outras lembranças, do falecimento recente de seu companheiro. Ao descrever as narrativas fabuladoras ou falsificantes, Deleuze fala que a potência desse regime seria a de revelar uma outra verdade, encoberta, através da passagem de um estado a outro, de um devir. Nesse caso, seu silêncio seria a forma de comunicar sua impossibilidade de expor esse evento, como faz com os demais ao longo do filme. Mas ao mesmo tempo, faz com que retroativamente, todos os eventos do filme se relacionem com a morte do cantor.

Embora essa passagem descrita afete todo o filme, entendemos que na forma ensaística há um acúmulo de informações que afetam umas às outras. A cada passagem, o todo se transforma, à medida que as partes isoladas, entram em relação umas com as outras. Assim, a obra se faz em sua duração, na passagem de um estado a outro, até sua última imagem.

3.4 - A imagem de arquivo e criação de novos sentidos em *Phantom Limb*

*Phantom Limb*³⁰⁵, (2015) de Jay Rosenblatt, trata também da perda e do luto, utilizando-se de uma composição ensaística, porém com uma especificidade que é a utilização das imagens de arquivo para criar significados poéticos, traduzir sentimentos e comunicar as emoções que ficaram recalcadas por muito tempo, segundo o realizador. Foi a partir do recorte proposto nesse filme que o luto, já presente em nossas explorações sobre a memória, ganhou um papel de maior centralidade em nossa pesquisa. O filme busca tornar palpável o silêncio sobre a morte do irmão e o luto incompleto da família. Um dos primeiros intertítulos que o filme apresenta narra a morte do irmão do realizador, quando os dois eram ainda crianças e o silêncio imposto dentro dessa família. O silêncio também é sentido ao longo do filme, que substitui o texto na forma de narração, por intertítulos com textos.

Estamos diante de um filme de cunho ensaístico, no qual o realizador mescla uma tentativa de reconstituir as memórias e sensações da criança de nove anos, idade que tinha quando seu irmão faleceu, com uma reflexão sobre o luto de âmbito mais geral. O relato é permeado por lacunas e incompreensões. O filme trata também da dificuldade de falar sobre este assunto, o que nos leva a crer que recorrer à fabulação possa ser uma tentativa de expurgar esse trauma.

Exploramos os caminhos de realização dessa obra, no qual o autor se serve de imagens de arquivos de origens diversas, para tratar desse evento que ocorre durante a sua infância em sua família. O filme emprega operações que subvertem o status da imagem de arquivo como lastro para o “isso foi”. Estas imagens são disparadoras de um processo que envolve apropriação e invenção.

Em de *Phantom Limb*, investigamos a fabulação a partir do atrito entre as próprias imagens e entre imagens e palavras, no corpo do filme. Ou seja, como essas imagens se contaminam mutuamente por meio da montagem e como o texto as afeta e tem, por sua vez, o sentido das palavras burilado pelo que é visto, em uma relação entre imagem e palavra. Nesse regime narrativo da fabulação, em que atuam as potências do falso, as

³⁰⁵ ROSENBLATT, 2015

imagens de arquivo, que no regime narrativo clássico servem de lastro aos acontecimentos, têm este estatuto de suporte da memória subvertido pela articulação da narrativa fabuladora, pois o discurso pode afirmar verdades de outra ordem.

O filme, dividido em doze *tableaux*, utiliza-se de imagens de arquivo de origens não especificadas, assim como de imagens que parecem ter sido produzidas especialmente para o filme. Os *tableaux* são intercalados por subtítulos, que nomeiam o que entendemos ser as etapas do luto, na visão do realizador: *separação, colapso, tristeza, negação, confusão, choque, raiva, conselho, continuando, depressão, superação, comunicação e retorno*. Esses também são numerados de um a doze. Cada um desses *tableaux* recorre a estratégias diferentes entre si para tratar de um sub tema trabalhado, operações essas que levam a narrativa a transitar entre o particular e o universal em relação ao longo da obra. Esse movimento é definido por Timothy Corrigan³⁰⁶ como uma composição característica formadora do modo ensaístico, esse encontro do *eu* com o mundo, mediado por um pensamento. Ao apresentar esses elementos tão diversos em seus doze quadros, *Phantom Limb* fala sobre o luto reunindo a um só tempo elementos expressivos, ora muito íntimos, ora que dizem respeito ao universal. Essa forma normalmente engaja o espectador a elaborar suas próprias reflexões, mas que no caso desse filme, conjecturamos, leva-o também a tecer suas próprias fabulações.

Analisamos a seguir alguns desses *tableaux*, apontando a fabulação como parte constitutiva da obra e dos procedimentos que formam a poética do filme.

Antes mesmo do título, as primeiras imagens que vemos do filme do filme são de material de arquivo, em branco e preto, de furacões e de objetos de todo porte sendo levados pelo vento, às quais se segue o título do filme e então o primeiro intertítulo. Desde o início, que atua como um prólogo, estabelece-se um jogo entre as palavras que nomeiam os *tableaux* e as próprias imagens. Os furacões retratados não remetem a nenhum evento conhecido, aparecem descolados de um referencial. No contexto da obra, as catástrofes naturais aludem à destruição que estará presente nos relatos e cenas ao longo de todo o filme, ainda que de outra ordem. O texto seguinte virá imbuído da devastação que essas imagens e evocam.

O filme tem sua continuidade com um intertítulo redigido em branco sobre uma cartela preta, com texto em primeira pessoa, no qual é relatada a doença e consequente

³⁰⁶ CORRIGAN, 2015

morte do irmão mais novo desse narrador. Os relatos em primeira pessoa serão apresentados apenas por meio dessa cartela ao espectador, sem a utilização de voz *over*. Esse texto é dividido ao longo do primeiro *tableau*, cujo título é *Separação*. Intercaladas a essas cartelas, são mostradas imagens que parecem ser de um arquivo familiar, outras que parecem ser de arquivo anônimos e outras que interpretamos ter sido produzidas diretamente para o filme. Essas, no entanto possuem uma textura de material de arquivo, com marcas de manuseio e com eventuais riscos e resíduos na película, portanto não podemos aferir se se tratam de imagens de reemprego ou imagens confeccionadas de modo a imitar imagens que tenham sido submetidas à ação do tempo. A sequência retrata inicialmente dois meninos brincando, que parecem ser irmãos e uma mulher que atribuímos ser a mãe dessas crianças. Estes aparecem em situações diversas, como uma piscina, a entrada de uma casa e brincando em típicos registros de férias e momentos em família. Essas são seguidas por outras imagens, de diferentes meninos passando por procedimentos médicos, que mais uma vez, não sabemos dizer se são registros ou imagens ficcionais produzidas para o filme. A seguir, vemos uma família na qual uma criança brinca sozinha e depois um grupo de meninos em uma escola, no qual há uma briga física entre eles. No entanto, chama a atenção perceber que não são os mesmos personagens que aparecem em todas essas cenas. São imagens de famílias e crianças aleatórias, escolhidas pelo que retratam em cada uma delas. Inicialmente o espectador segue o que parece ser o prenúncio de narrativa sobre aquela família específica, mas essa expectativa é desfeita pelas imagens de crianças e adultos diferentes e então compreendemos que não estamos necessariamente diante de imagens de um único arquivo familiar, ou que a origem desse material é irrelevante para a narrativa que se busca estruturar a partir dessas imagens. A escolha dessas imagens é pautada pelo que apresentam como conteúdo.



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

Assim como a relação entre as diferentes imagens é perturbada por essas subversões, a relação entre narração e imagem ora se estabelece em um sentido direto, ora se afastam de uma narrativa convencional. Algumas das imagens ilustram diretamente as passagens escritas, como as sequências da criança em um hospital, mas em outros momentos veremos que as imagens e textos tratam de temas similares, como a devastação, trazida pelo furacão e pela morte do irmão, mas essa construção se dá por meio de um sentido poético ou metafórico.

Ainda sobre o primeiro *tableau*, a sequência busca retratar a compreensão de uma criança de nove anos em relação a um assunto delicado. Se o luto, de maneira geral, é um tema controverso, ainda considerado culturalmente um tabu, o luto infantil recebe ainda menos espaço para ser exposto, compartilhado e vivenciado. Como aponta uma das cartelas, a família, que assumimos como sendo a família de Rosenblatt, nunca falava sobre

o assunto e a menor menção ao irmão falecido colocava os pais em um estado de desespero. O narrador revela que ao sentir que a conversa se encaminhava para esse assunto em questão, fazia todo o possível para desviar a atenção dos adultos. Dentro da casa, o tema da morte do irmão nunca era tocado e ele termina seu relato dizendo que nunca havia conseguido falar sobre isso, até a realização do filme. Sendo assim, o relato que se constitui é permeado por essa passagem do tempo durante o qual o realizador permaneceu calado. Foi preciso vencer essa primeira barreira do silêncio e encontrar palavras para narrar sua história. Histórias essas, que só podem ser inventadas, mesmo que os acontecimentos tenham existido. Essa história não nasce dos registros ou dos fatos, ela nasce da necessidade de ser contada, nasce de uma solidão vivenciada no seio da própria família, da busca por realizar esse trabalho do luto. É a busca por uma verdade ainda desconhecida que se estabelece como motor da narrativa. A narrativa se constrói ao fio de sua revelação e a verdade se afirma como tal, no momento que é concebida, derivada desse estado de fabulação.

Ao examinarmos o uso das imagens de arquivo ao longo do filme, além de encontramos materiais diversos, cujas origens não são especificadas, percebemos que, na maior parte da obra, as imagens são apresentadas sem um referencial preciso de temporalidade ou localidade. Intuímos, por suas características, se tratar de materiais de registro, destinados a salvaguardar a memória desses eventos. No entanto, se por um lado a origem indeterminada desse arquivo subtrai dessas imagens a ligação com o registro, pois estão descolados dos eventos, há, por meio desse movimento, um outro tipo de memória ao qual o filme também faz apelo, que é a evocação de reminiscências, ao acionar as memórias do espectador. Como aponta Christa Blümlinger em seu estudo *Cinéma de Seconde Main - Esthétique du emploi dans l'art du filme et des nouveaux médias*³⁰⁷ as imagens de arquivo, descoladas de seu referencial inicial, formam uma nova cosmologia no corpo do filme.³⁰⁸ A autora acredita que as imagens guardam relação com o contexto históricos no qual foram produzidas, mas também despertam associações mnemônicas singulares, junto aos espectadores e, embora a imagem de arquivo mantenha seu lastro de registro, ela passa a ser pensada a partir de uma nova configuração, em seu novo contexto.

³⁰⁷ BLÜMLINGER, 2013

³⁰⁸ Blümlinger empresta de Aby Warburg ao explicar certos usos das imagens de arquivo e seu emprego no corpo de outras obras filmicas O autor expõem sua teoria sobre a cosmologia das imagens que ele intitula de *Introdução à Mnemosine*³⁰⁸, na qual explica a atração entre as imagens artísticas, uma afinidade que possuem, provocada pela repetição de gestos e afetações em obras cronologicamente distantes.

O sentido inicial se coloca a serviço de um novo sentido e sensorialidade, despertados na nova obra. Blümliger entende que as imagens criam uma narrativa própria a partir desses usos e do encadeamento concedido pela montagem e juntam-se também a elas as imagens mentais de quem assiste à obra. Os dois modos da memória dos acontecimentos do registro histórico estão sempre presentes, mas o reemprego tende a privilegiar ora um, ora o outro. Em *Phantom Limb*, a narrativa fabulatória se produz no interstício das imagens de um arquivo não especificado em contato com esse texto bastante pessoal, apoiado nas imprecisões da memória.

O segundo *tableau* aparece com o título de *Colapso*. Não há nenhum texto nessa sequência, além do subtítulo. São apresentadas diversas imagens de prédios caindo ou sendo implodidos. À potência das imagens soma-se o relato da sequência anterior. Entendemos que na forma ensaística há um acúmulo de informações que constroem o sentido, uma vez que é possível se observar o todo. A cada passagem, a obra se transforma, à medida que as partes isoladas, entram em relação umas com as outras. As imagens, mais uma vez não se encontram em uníssono com o relato apresentado anteriormente no primeiro *tableau*, mas a dimensão da tragédia que está em ambos, exprime-se utilizando-se de um sentido poético da imagem, por meio de metáforas e analogias. Esta fórmula é repetida em mais dois dos *tableaux*. Em um deles, cujo título é *Depressão*, vemos imagens da grande depressão econômica pela qual passou os Estados Unidos nos anos 1920/1930. Essas imagens não trazem nenhum outro sentido imagético para ilustrar essa palavra, mas deduzimos pela relação com o intertítulo que o quadro faz alusão a uma situação que parece sem saída. Já no quadro de título *Tristeza*, há uma relação mais próxima entre o título e as imagens de pessoas em enterros e funerais. Assim como no segundo *tableau*, não há, em nenhuma dessas cenas, o uso de texto ou narração em voz *over*. São cenas que parecem retratar uma mesma época, pela textura e estado das imagens. Chama a atenção também que essas duas últimas sequências mostrem grupos de pessoas, ou pessoas, que quando sozinhas na imagem, fazem parte de situações coletivas. As sequências se assemelham também na composição, com o uso de imagens de arquivo em preto e branco, fazendo uso de música sobreposta, sem a utilização de textos. Essas sequências não aparecem todas interligadas e parecem se reiterar ao longo do filme, tanto pelo conteúdo, quanto pela composição. Pelo fato de não portarem texto e também pelo uso da linguagem poética parecem ser as que alcançam maior universalidade. Ou pelo menos, podemos dizer que não há a barreira da língua para seu entendimento.

Tristeza



Fig. 50



Fig. 51

Depressão



Fig. 52



Fig. 53

A ausência de palavras nessas sequencias descritas convoca o espectador a formular suas próprias conclusões. Às fabulações criadas pelo narrador, vêm se somar àquelas provocadas pelas imagens na imaginação de quem as assiste. No caso do *tableau 2*, o encadeamento das imagens em relação ao relato autobiográfico na sequência anterior e a ausência de palavras nessa sequência faz com que as imagens se tornem ainda mais eloquentes, deixando espaço para que o espectador projete suas próprias fantasias e pensamentos, sua fabulação pessoal sobre as imagens das ruínas. É também um tempo necessário para se processar as informações que foram dadas anteriormente pelo texto. Essa relação em parte é provocada pela montagem e ordenação dos materiais, mas também em parte, é uma reação a como a própria convoca o espectador a compreender o percurso que o pensamento estabelece ao longo do filme, as associações que o texto faz, as associações entre imagens e entre imagens e texto. Mais do que em outros filmes, nos quais há a presença massiva de um texto, em *Phantom Limb*, os espaços dedicados à música e ao silêncio, permitem ao espectador realizar absorver a obra de outra maneira; ao convocar sua imaginação. Trata-se, afinal de uma obra no qual o sentido é polifônico, uma característica da obra ensaística.

O movimento entre o pessoal e o universal está presente desde a primeira sequência do filme, ao longo do filme. Na miscelânea de imagens do primeiro *tableau*, figuram algumas de origem de arquivo familiar do próprio realizador, justapostas a de outros arquivos este uso nos leva a pensar que se trata de uma estratégia que faz com que a obra não seja apenas a história familiar do realizador. Com isso, a narrativa assume um aspecto menos colado à narrativa autobiográfica e aborda um aspecto do luto que é universal.

Essa hipótese é reforçada ao longo do filme, pelo fato de trazer falas e testemunhos diversos que se descolam da narrativa autobiográfica, instaurada no primeiro quadro, para promover reflexões mais amplas sobre a perda e o luto. No *tableau* de número 4, intitulado *Negação*, é apresentada a fala de um entrevistado gravada em um cemitério judaico, sobre a tendência em negar a morte e a finitude, como um sentimento generalizado do ser humano. Mais adiante no *tableau 9*, cujo título é *Continuando*, ouve-se um homem dar seu testemunho sobre a amputação de seu braço. Respectivamente no *tableau 5*, de título *Confusão*, vemos cenas em tom documental sobre um menino que, ao encontrar seu passarinho morto, entra em contato com a morte pela primeira vez. No *tableau 6*, *Choque* outra cena de tom documental, que mostra ratos de laboratório sob o efeito de estresse, se

tornando agressivos uns com os outros Aqui há novamente um jogo de palavras entre o título *choque* e os ratos que são eletrocutados, mas que no contexto do filme, refere-se ao choque emocional. Embora comece com um tom bastante íntimo, o filme alterna entre cenas que possuem um conteúdo impessoal que mimetizam o documentário científico, criando uma composição em forma de mosaico, no qual a experiência do luto, expressa de formas diferentes, em cada uma das peças, contribui para que seja um filme sobre um relato singular, mas que almeja dialogar com a universalidade do tema.



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

No oitavo *tableau*, intitulado *Conselho*, introduz-se um novo elemento narrativo ao filme, a leitura de um texto cujo título é *Conselhos para pais em luto*. O texto é lido por uma voz feminina sobre um plano frontal de um homem tosquiando uma ovelha. O conteúdo do texto apresenta conselhos para situações e experiências comumente vivenciadas por pais que perderam seus filhos, especificamente, ao longo de um processo de luto. O texto, estruturado como uma carta, possui em alguns trechos a função de um manual de etiqueta, uma vez que fornece soluções sobre como os pais enlutados podem reagir a determinadas ações de outras pessoas, assim como também aborda conselhos sobre formas de lidar e enfrentar o processo. O conteúdo desse texto é endereçado aos pais em luto e não ao espectador do filme, uma vez que o narrador se utiliza do pronome *você* para se referir ao interlocutor e exprimir os ensinamentos de ordem prática para lidar com situações impostas no cotidiano, para quem sofreu a perda de um filho. Contraditoriamente, há nesse um distanciamento quanto à leitura, que mais se assemelha a uma leitura de instruções ou demonstrações. A música oferece um contraponto, assim como a imagem ralentada, sendo assim, não se trata de uma sequência desprovida de emoções, pois as situações descritas envolvem por si só, certa sensibilidade tanto do tema, quanto dos conselhos lidos, reforçada por esse outros elementos empregados.

A carta remete ao que a escritora e ensaísta Joan Didion relata em seu livro *O Ano do Pensamento Mágico*³⁰⁹. Após a morte de seu marido, ela diz ter entrado em contato com diversas publicações sobre a morte e o luto, alguns estudos científicos, mas também manuais de condutas, que pressupunham ajudar as pessoas enlutadas a lidar com esse

³⁰⁹ DIDION, 2022

passagem em suas vidas. Segundo a autora, as obras eram bem variadas, mas chamava a atenção um capítulo num livro de etiqueta publicado em 1922, cujo teor trazia conselhos e regras de como agir, tanto para as próprias pessoas que estavam vivenciando a perda, como para aqueles que iriam conviver com elas. Segundo Didion, em suas reflexões, a existência desse capítulo no manual reflete o espírito de uma outra época, na qual o luto não era apenas um incômodo que deveria ser escondido do restante do mundo. Esse tipo de texto, na visão da autora, passou a se tornar mais raro, dando mais espaço a textos que comparam o luto a uma patologia. Acreditamos que mais recentemente, portanto mais contemporâneo ao filme de Rosenblatt do que ao livro de Didion, o fenômeno oposto tem ocorrido, de se criar novamente espaço para o luto socialmente, movimento também decorrente do crescente número de obras autobiográficas. Entendemos que livros como o de Didion e filmes como *Phantom Limb* sejam uma demonstração dessa melhor aceitação e contribuam para que esse tabu possa ser novamente naturalizado.



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

Nesse *tableau*, como em outras sequências do filme, vemos uma imagem que não ilustra diretamente o conteúdo do texto. No entanto, a imagem da ovelha perdendo seu pelo remete a um momento, ao mesmo tempo, de transformação e vulnerabilidade. Embora na imagem, pareça haver uma desproporção de tamanho e da força do homem que tira a lã do animal, criando a impressão de fragilidade da ovelha, sabe-se que a tosa não traz sofrimento ao animal. E podemos ver, na imagem, que à medida que o processo avança, a ovelha inicialmente agitada, se acalma e transmitindo satisfação; a perda do peso sobressalente e da proteção térmica desnecessária para a estação proporcionam uma sensação de libertação para a ovelha que parecia, no início do plano incomodada e até amedrontada. A imagem transporta o espectador para a o conteúdo do texto e evoca a analogia entre a dor e sofrimento do luto parental, a essa imagem da ovelha que parece um renascimento, ou em todo caso, uma transformação.

Outro elemento que nos chama a atenção em relação à essa sequência é a escolha pela voz feminina que lê o texto. Voltamos aqui a um elemento do primeiro *tableau*, para efeito de comparação. Nessa sequência na cartela em que aparece o texto que narra a história da perda do irmão não há nenhuma referência de voz, o texto, apresentado de forma escrita, não é lido ao espectador, no entanto, atribuímos este *eu* enunciator do relato como sendo o do realizador. Há, portanto, uma sensação de que seria a voz de Rosenblatt quem incorpora essa voz, uma projeção possível para essa voz, que confia sua história ao espectador. Já no *tableau* 8, a narração que lê esse texto é feita por uma voz feminina, o que nos faz deslocar essa narração como não pertencente ao mesmo sujeito enunciator do relato do primeiro *tableau*, mas sim vinda de uma outra instância, dentro do filme. Uma voz que seria externa à autobiografia, mais próxima da figura de um narrador.

No entanto, mesmo que haja essa tendência a qualificar a voz que lê os conselhos para os pais em luto como sendo diversa daquela que estaria por trás dos textos das cartelas, não se estabelece entre elas uma relação de oposição. São esferas diferentes, que embora gerem atrito no corpo do filme, a relação que prevalece é de complementariedade. Atribuímos os textos do início a um *eu* que se revela de maneira muito íntima quando se enuncia, mas, de fato, não há uma voz masculina ou feminina manifesta em relação a esse relato. Identificamos o espaço para uma projeção do espectador sobre a obra, de que seja o *eu* autobiográfico do realizador se manifestando. Conjecturamos também que seria esse o sujeito identificado através desse relato, aquele que fabula.

Laura Rascaroli em *The Personal Camera – Subjective cinema and the essay*³¹⁰ faz uma análise do uso da voz feminina como a voz do narrador nos filmes de Harun Farocki, da qual nos servimos para pensar esse deslocamento provocado aqui em *Phantom Limb*. A autora pontua que, embora exista uma articulação entre a voz e a subjetividade em cada filme, em uma perspectiva histórica, a voz masculina do narrador em *over* tem recebido um estatuto de verdade, atribuído ao documentário como sendo uma voz relacionada à verdade absoluta. A voz feminina, nos filmes de Farocki, funciona, então, como uma forma de se colocar contra a corrente dessa tendência que se impôs ao longo da edificação de uma linguagem do documentário e apontar para novas direções, novas possibilidades. O ensaio, como um expoente do cinema moderno, formula questões diferentes daquelas que o documentário expositivo³¹¹ coloca, uma forma mais tradicional na qual, geralmente, o filme fecha-se sobre essa única verdade. O ensaio, com seu discurso indireto livre, cria dobras, coloca em evidência as fissuras, busca dar abertura a essa multiplicidade de pontos de vista que a obra visa espelhar.

Nesse sentido, a voz feminina presente no *tableau* 8 passa a ser sentida como um narrador externo à narrativa autobiográfica, do testemunho da morte do irmão. Essa voz feminina, pelo tom da leitura e o timbre da voz, fala como se estivesse lendo instruções na forma de uma carta. Sendo assim, pensamos que o uso da voz feminina, nesse filme assume o que no documentário de modo expositivo foi, mais comumente, realizado pela voz do narrador masculino. Nessa obra, a voz masculina está ligada ao lado mais pessoal e emocional do realizador, subvertendo, assim, um uso mais corriqueiro da voz do narrador.

Da mesma forma que Rosenblatt mostra os furacões para falar da tragédia em sua família, evoca imagens da depressão econômica para falar do distúrbio emocional causado pela tristeza da perda e do luto não processado, o realizador fala desse sentimento de dor, através da metáfora do membro amputado. O *tableau* de número nove, com o subtítulo de *continuando*, apresenta uma entrevista com um homem cujo braço foi amputado e que afirma sentir dores e sensações físicas como se esse ainda fizesse parte de seu corpo. Em

³¹⁰ RACAROLI, 2009

³¹¹ Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* (NICHOLS, 2016) apresenta categorias e modelos para distinguir as formas do documentário entre si. Em sua classificação, Nichols denomina de expositivo a forma documental na qual o filme se dirige diretamente ao espectador através de voz, forma que se afirmou como uma das mais tradicionais para o gênero.

realidade, é uma sensação comumente descrita por aqueles que sofreram a perda de um membro, a sensação de que este ainda está no mesmo lugar de antes, sendo a sensação mais comum descrita é a dor fantasma. É por meio dessa imagem que o realizador cria uma das metáforas mais eloquentes do filme, para comunicar o que traduziríamos como sendo a presença de uma ausência.

Essa imagem nos leva a *Luto e Melancolia*³¹², texto de 1915 de Sigmund Freud, sobre o trabalho de luto, e da impossibilidade desse trabalho se realizar, em parte pelo fato de o realizador ser criança no momento da morte do seu irmão, em parte pelo processo que a família atravessou. O silêncio auto imposto pela família tornou impossível a realização desse trabalho. A recusa por falar é, em certa medida, uma forma de postergar o enfrentamento dessa empreitada e um meio de manter-se ainda vinculado àquele que falta. O que Freud aponta em seu texto como sendo a causa de uma patologia; o processo de luto que não tem fim e a tristeza, que é natural no primeiro momento, dar lugar a um estado permanente de melancolia. No filme, no entanto, coloca-se a possibilidade de um desfecho para o luto, anunciado nas cartelas iniciais, nas quais o espectador é informado sobre o que motiva a obra. O filme atesta sobre a busca do realizador por atravessar esse processo de seu luto, um processo esse que talvez tenha permanecido latente durante o período em que ele permaneceu em silêncio, como também é relatado. Acreditamos que o filme transcenda o luto individual do realizador e fale do luto, da tristeza, do desespero e outros sentimentos de uma forma genuinamente universalizada.

A diversidade entre as cenas apresentadas em cada um dos *tableaux* confere ao filme um aspecto de mosaico que oferece ao espectador múltiplas facetas do luto, ao longo dos dozes quadros. Pensamos que a diversificação entre essas cenas organizam-se como as etapas do processo de luto em si. Há que se recorrer a vários formatos e vozes, para relatar esse processo, ora com as próprias palavras, ora emprestando o testemunho de outros. Uma das verdades que o filme atesta é que esse é um processo formado por fragmentos, que não necessariamente compõem uma imagem completa e por essa razão edificam a forma mais genuína de se falar sobre a experiência do luto, da qual a falta é o elemento mais pungente.

³¹² FREUD, 2011

3.5 - Imagens e arquivos: autênticos ou fabricados? *Stories We Tell*

*Stories we tell*³¹³(2012) de Sarah Polley é um filme que conduz o espectador por caminhos que serão subvertidos ao longo de sua duração. O filme é o resultado da busca da realizadora por seu pai biológico, alicerçado nas narrativas apresentadas pelos envolvidos. A principal questão apresentada no filme trata da fabricação da imagens e sua autenticidade nesse processo de realização de uma obra. O filme emprega imagens ficcionais produzidas com aspecto de imagens de arquivo. Isso é com aparência de uma imagem envelhecida, com ranhuras causadas pelo suposto manuseio, a cor esmaecida denotando a idade do material, a textura de película e principalmente movimentos de câmera e escolha de enquadramentos que buscam reproduzir esses aspectos das imagens caseiras, de arquivo particular. A fraude é revelada como um subterfúgio do filme, criando um paralelismo com a narrativa, que também revela um segredo encoberto. Desde o momento em que o espectador tem conhecimento da origem dessas cenas, a sua utilização na obra passa a ter outro propósito, o de refletir sobre a autenticidade das imagens e também sobre como podemos recriar memórias, tendo como meio o cinema.

O filme foi indicado ao Oscar de 2013, o que corrobora a ideia de que a proliferação e aceitação de filmes autobiográficos tenha se deslocado de uma esfera de avant garde, para galgar espaço entre filmes reconhecidos pelo grande público e meios cinematográficos mais comerciais.

A suspeita da realizadora quanto à paternidade resulta na revelação de que seu pai de criação não é seu pai biológico. Aparentemente a única pessoa a conhecer tal informação era sua mãe, a atriz Diane Polley, personagem central da trama, porém a única ausente nos depoimentos. Na época que Polley inicia a realização do filme, a mãe dela já era falecida, sendo que em vida a realizadora não teve a oportunidade de confrontá-la diretamente para conhecer a verdade sobre sua concepção. A apresentação de Diane Polley é feita através das palavras de amigos e familiares. As entrevistas conduzidas retratam também como essa notícia vai repercutir para cada pessoa de sua família e como cada um desses

³¹³ POLLEY, 2012

entrevistados se sente em relação à empreitada de Polley em realizar o filme. Expor um terreno familiar pode gerar desconforto e controvérsias, uma vez que as histórias familiares são assimiladas de maneira imprevisível em seu entorno. Por outro lado, também levanta uma reflexão sobre o direito e a ética em se conduzir filmes autobiográficos. Decisões precisam ser tomadas sobre o grau de exposição, através do filme, do pai que a criou e de seus irmãos e outros envolvidos na história, e mesmo que a realizadora conte com o consentimento de seus familiares, existem repercussões e controvérsias, arrependimentos, tanto em âmbito público quanto privado.

O filme conta com imagens das entrevistas gravadas em vídeo, na época da realização do filme, mas também imagens em película que parecem datar das décadas de 1970/1980. Estas imagens correspondem à diversas características apontadas por Roger Odin³¹⁴ a respeito do que ele denomina como filme de família, como por exemplo a precariedade técnica de muitas imagens, a aparente ausência de uma coerência narrativa, com início, meio e fim, entre outras características, que são exploradas nessas imagens e que levam o espectador a tomá-las por imagens de arquivo da família da realizadora. Entre as imagens estão incluídas cenas da vida de Diane Polley, junto ao seu círculo de amigos, fora de seu círculo familiar. As imagens aparecem ao longo de todo o filme e ilustram os relatos.

Michael Polley, pai de criação de Sarah Polley e que atuou durante certo tempo como ator no teatro amador é quem conduz as narrações do filme, sob a direção da filha. O texto narrado é uma carta que o mesmo escreve à sua filha, no momento em que ela descobre a realidade sobre a paternidade. Vemos os dois em um estúdio de som, gravando os trechos integrarão o filme, com Polley dando instruções a seu pai de como este deve atuar. Essas cenas reforçam o caráter metalinguístico que é apresentado ao longo do filme, juntamente com as falsas imagens de arquivo.

Desde as primeiras entrevistas, falsas pistas são introduzidas ao espectador. O enredo é apresentado ao espectador na forma de um quebra cabeça, com falas que são interrompidas justamente no momento em que aparentemente iriam revelar alguma coisa, para que o suspense seja mantido. Citamos o exemplo da primeira informação que

³¹⁴ ODIN, 1995

direciona a narrativa, a de que a mãe da realizadora, em função de sua carreira como atriz, costumava excursionar para participar de peças, o que a levou a manter um círculo de amizades à parte de sua família. Há uma primeira suposição sobre quem poderia ser o pai de Sarah; o espectador é levado a crer que um dos entrevistados amigo de Diane seja o verdadeiro pai de Sarah. No entanto, quando indagado, o personagem responde que acredita se tratar de outra pessoa. Outras entrevistas se seguem, com os familiares que narram eventos que revelam tanto a história, assim como era a vida da família ao lado de Diane. Até que em determinado momento é revelada a identidade de seu verdadeiro pai, com quem Diane manteve uma relação secreta ao longo dos anos. Um teste de DNA é feito e confirma o que havia sido anunciado pelo próprio.

Polley usa algumas estratégias do que conhecemos como filme de busca, para apresentar tal situação e a construção dessa narrativa parte de informações que serão atualizadas ao longo do filme. Trata-se de uma construção que busca gerar suspense para o espectador, e, que em certa medida, busca reproduzir a procura pela verdade efetuada pela realizadora. O resultado do filme, no entanto, é fruto de um artificialismo de um roteiro, pois no momento da edição e finalização do filme, o enredo e suas reviravoltas já são conhecidos.

Vale lembrar as considerações de Paul Ricoeur em relação à necessidade de adequações necessárias, para transformar em narrativa os eventos de uma vida. O autor entende que a narrativa exige concatenação entre os elementos que na vida podem ser dispersos. Sendo assim, o artificialismo a que nos referimos é necessário para que se possa elaborar um filme a partir desta história familiar. Encontramos certa semelhança com determinados aspectos do filme *33*³¹⁵ (2002) de Kiko Goifman, no qual o realizador desencadeia a procura pela sua mãe biológica. Na obra de Goifman o programa da obra é, desde o início, estabelecido e compartilhado com o espectador. Ao contrário das imagens de arquivo, que descobrimos ser ficcionais em *Stories We Tell*, em *33*, não há a intenção em esconder as estratégias que o realizador utiliza. Pelo contrário, o filme é estabelecido a partir de seu dispositivo compartilhado durante todo o filme. Goifman relata os passos de sua investigação, afirmando não ter ciência se sua mãe será encontrada ou não, ao final de sua empreitada. No filme de Goifman, há também a escolha pela estética do *film noir*,

³¹⁵ GOIFMAN, 2002

empregada junto com a investigação retratada. O realizador utiliza-se de elementos como a presença de um detetive com quem se aconselha para empreender sua busca, a utilização do preto e branco contrastado na fotografia e a voz *over* narrando os eventos. Tais procedimentos conferem uma dimensão fantasiosa ao filme, afastando-o dos documentários de busca mais convencionais. Embora sejam filmes que divirjam bastante em termos estéticos, além do tema da procura pelas próprias origens, esses filmes apresentam em comum a estratégia de fornecer as informações ao espectador de forma paulatina, com o intento de manter o suspense ao longo do filme. São obras que se enquadram no que se convencionou chamar de filmes de busca³¹⁶.

Em *Stories We Tell* após desvendar o mistério sobre a paternidade, o filme dá ênfase à repercussão familiar. Em uma sub trama, é revelado como os irmãos da realizadora vivenciaram a história familiar, sobre a mentira da mãe e principalmente a impossibilidade de esclarecimentos por parte da própria mãe, sobre sua história. Nas palavras de Polley, em uma cena do filme, cada um consegue enxergar a sua própria verdade. Há um propósito estético para que a realizadora estenda sua investigação a como a narrativa afeta a vida de todos que estiveram diretamente envolvidos, não apenas ela, seu pai biológico e o pai que a criou, mas também os irmãos, de um casamento anterior de Diane e outros do casamento com Michael. À realizadora importa, não apenas conhecer os fatos, mas o confronto de pontos de vista, tornando a narrativa mais complexa. Ao apresentar essa visão fraturada e multifacetada, a realizadora efetua um movimento que é próprio ao ensaio e às narrativas modernas. O fato privilegiado de estar próxima aos entrevistados permite colher com maior intimidade e mais autenticidade o que é exposto por cada um de seus familiares. Por fim, esta estratégia adotada reforça a tese do filme que busca contar uma história com múltiplos pontos de vista. As várias versões de um mesmo episódio colaboram para enriquecê-lo, reforça-se cada uma destas verdades, ao invés de enfraquecê-las.

Resta-nos falar sobre as imagens de arquivo do filme. Temos aqui, um exemplo bastante direto da subversão no pacto de veracidade, previamente estabelecido com o espectador. Em uma narrativa convencional, essa operação não teria lugar, mas estamos

³¹⁶ Filmes de busca é um conceito utilizado por Jean-Claude Bernadet em sua palestra proferida durante o festival *É Tudo Verdade*- 2001 BERNADET, Jean Claude. **Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro.** in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Almir, Cosac Naify, São Paulo, 2014 Inexiste garantia de êxito, o filme é um produto dos acontecimentos registrados e o roteiro se encontra em aberto de antemão.

aqui no âmbito das potências do falso e essa revelação pode por um lado instigar a dúvida, mas também, afirma sobre uma outra autenticidade.



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

Durante parte do filme, o público é levado a acreditar que está diante de imagens genuínas de arquivo de sua infância e da vida de sua mãe, para então revelar-se que se tratam de imagens ficcionais fabricadas. As imagens possuem coloração, textura e um teor de degradação compatíveis a imagens realizadas em super 8mm ou 16mm nas décadas de 1970/1980, assim como os movimentos de câmera e o uso de enquadramentos com aspecto amador. As vestimentas, objetos e locações que aparecem na imagem condizem e reforçam

essa impressão e reafirmam a suposição de que estamos diante de registros familiares. As imagens filmadas em película remetem a imagens de arquivo e induzem a uma leitura de que são de fato registros de momentos da vida da família da realizadora e da vida de sua mãe, antes de se casar. No entanto, ao longo do filme, alguns elementos acabam por destoar do cenário apresentado. Como por exemplo as imagens do funeral de Diane, momento incomum para se realizar um registro familiar, ainda mais da forma como é realizado, com closes de pessoas, ou indicando reações dos presentes. Essa passagem gera um certo desconforto e levanta a indagação sobre a origem destas imagens. Já num momento próximo ao final do filme, vemos que estas cenas são construídas, e estão sendo rodadas com atores caracterizados como as pessoas da família da realizadora, que estão no presente do filme e conduzidas pela mesma equipe de filmagem, que vem realizando as entrevistas. Há de fato uma parte de material de arquivo entre estas imagens, mas que se tratam de registros curtos de cenas familiares. As cenas em que se vê Diane com o pai biológico de Sarah, ou mesmo com Michael foram rodadas com atores muito parecidos aos personagens reais.

A elucidação sobre a natureza das imagens estremece o entendimento do espectador quanto ao estatuto que essas possuem, antes assumidas como de arquivo e que passam a ser compreendidas como cenas ficcionais. Essa descoberta não chega a romper completamente um pacto estabelecido com o espectador em relação aos testemunhos e entrevistas, mas subverte a perspectiva antes estabelecida. Não estamos mais diante de um documentário convencional, mas de um filme autobiográfico ensaísta. Isso porque, não se trata apenas de utilizar a reconstrução de situações para esclarecimento ou demonstração dos dados, como vislumbramos comumente em documentários. Como pontua Deleuze, tanto o modo documental como ficcional podem ser utilizados dentro de um regime de verossimilhança com a realidade, como também para revelar uma outra verdade sobre o filme, em um regime que edifica as potências do falso. O filme apresenta, a partir dessa subversão, novas balizas para a leitura desse material. Uma delas, o fato de que o filme também se assume como um lugar de fabricação, que conta com outros elementos, como por exemplo, a existência de um roteiro que recria uma trajetória já realizada, pela montagem, entre outros elementos aqui apontados.

Esse procedimento nos sugere duas reflexões em relação a essas imagens. A primeira diz respeito à produção de imagens de arquivo e sua autenticidade. Em que

circunstâncias são feitas, com qual finalidade? A pergunta é vasta e não se busca responde-la, mas sim, trazer à luz tal questionamento. Como Jacques Rancière coloca em seu livro *A Fábula Cinematográfica*³¹⁷, o cinema é o dispositivos que consegue mostrar a realidade através da própria realidade, mas no entanto, encontra sua vocação ao narrar as fábulas, o cinema é a arte das histórias, que mostra a verdade das imagens que reproduz, mesmo quando se tratam de um universo inventado. Ao desmontar os mecanismos de criação dessas imagens, o filme coloca em xeque a veracidade de toda a narrativa, do seu propósito e do próprio dispositivo. Por outro lado, ao mostrar o embuste, uma nova verdade permite uma forma diferente de fruição da obra por parte do espectador. O ensaio exige um engajamento por parte de seu público, demanda um estado de envolvimento e atenção. O mecanismo adotado no filme também reflete, de maneira metafórica, a história de vida da realizadora, que descobre já adulta não ser filha de quem pensava ser.

O segundo pensamento promovido pelo estratagema da realização, diz respeito à relação entre memória e imagem de arquivo. Após assumir que se tratam de imagens fabricadas, a realizadora utiliza o mesmo tratamento dessas imagens para registrar uma cena na qual tem uma conversa com a outra filha de seu pai, de quem cresceu separada e assim, não possuem memórias da infância em comum. Seriam essas cenas uma tentativa de fabricar memórias que nunca existiram? Essa obra nos coloca uma questão face ao que as imagens movimentam, enquanto memória. Registros deixam de ser memórias quando se descolam de um referencial. No capítulo de seu livro que dedica ao estudo do filme *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) de Chris Marker, Jacques Rancière³¹⁸ aponta como o ponto central do filme: “não se trata de conservar uma memória, mas de criá-la”³¹⁹ Sua visão é a de que a memória é uma invenção, elaborada tanto a partir dos excesso como da escassez de informação, dando sentido e criando uma ligação entre testemunhos de fatos e vestígios de ações. As imagens parecem traduzir lembranças e imaginações sobre cenas que de fato ocorreram, mas que não puderam ser registradas. Dialogam, portanto, diretamente com manifestações da memória e reforçam a característica do filme ensaístico recorrer a processos ficcionalizantes para elaborar outras camadas de entendimento para a obra.

³¹⁷ RANCIÈRE, 2014

³¹⁸ RANCIÈRE, 2014

³¹⁹ Ibid., P. 255

Por fim, essas imagens são também uma forma de tornar a personagem de Diane presente no filme. Se, de todos os envolvidos, ela é a única que não pode ser ouvida, por outro lado, o espectador pode colher uma impressão a seu respeito através do que estas imagens comunicam, mesmo que sendo uma tradução de lembranças que a realizadora possui de sua mãe. De fato o filme cria através dessas imagens fabricadas um referencial imagético para que o espectador compreenda um contexto, crie um cenário para esses acontecimentos. Uma forma de traduzir e inventar em imagens os resquícios deixados pela memória.

3.6 - A imagem de arquivo e projeções da memória em *Uma Longa Viagem*

Passamos a seguir à análise de *Uma Longa Viagem*³²⁰ (2011) de Lúcia Murat e como outras aproximações ficcionais com a memória são possíveis. Esses filmes figuram aqui concomitantemente pois, além de se tratarem de filmes que estão relacionados ao tema da memória, também apresentam em comum o fato de introduzirem a dimensão ficcional para elaborar narrativas e oferecer um contraponto ao relato, em sua incompletude, ao tentar traduzir as lembranças. Esse, como outros filmes aqui analisados, buscam falar do luto como uma experiência. Nossa aproximação a essa obra se dá principalmente pelo uso particular que é feito das imagens de arquivo ao longo do filme. *Uma Longa Viagem* também apresenta exemplos do uso intercalado de cenas documentais e ficcionais, discutido ao longo dessa pesquisa.

Ao abordar o filme de Murat, o relacionamos à questão formulada por Mônica Toledo da Silva em seu texto *Memórias Possíveis: eu em algum lugar*: “Como lidar com a memória do outro, se não for com a imaginação?”³²¹ No filme, a memória é apresentada

³²⁰ MURAT, 2011

³²¹ DA SILVA, 2013 pg. 67

de maneira fragmentada, não a partir de um único indivíduo ou dispositivo, mas a partir do diálogo possível entre realizadora e seu irmão e os diversos recursos empregados para dar conta dessa exposição.

Ao longo do filme, apreendemos quem esses dois irmãos se tornam a partir de seus próprios relatos. Vemos não apenas os próprios personagens encontrando seus devires a partir de seus relatos, como também revisitamos, através das falas, os fatos de um país que não terminou de fazer seu acerto de contas com seu próprio passado. É colocada, assim, a possibilidade de que esse passado também possa ser reinventado, e revisto a partir das narrativas que emergem, no presente das filmagens. Dispositivos são criados para convocar estas memórias e o corpo é o vetor no qual se manifestam, através da fala, do gesto, da presença.

Em nossa apreciação, levantamos alguns elementos que explicitam de que maneira a memória é explorada no e através dos corpos em cena e como passam a integrar o filme, um outro suporte para a memória. A evocação da experiência vivida reinventa o passado em um determinado presente e opera uma fusão de temporalidades de forma única, pois estes resíduos deixados pelos fatos vividos sempre serão evocados em um presente distinto.

O filme mostra a busca desses dois irmãos no resgate de suas próprias lembranças, das quais emergem sentidos e sensações, na intersecção destas narrativas individuais. Logo no início da obra, em voz over, a realizadora estabelece suas motivações para a realização: ela questiona: “o que fazer diante da morte, se não chorar ininterruptamente?” A pergunta retórica é ponto de partida para a realizadora discorrer sobre sua motivação para a realização do filme. Ela afirma que foi por causa da morte de um irmão que o outro irmão, Heitor, sentiu a necessidade de falar sobre seu passado e ela decide recuperar as cartas que este último havia enviado à sua família durante viagens e assim, realizar o filme. Estamos mais uma vez, diante de um filme sobre o luto e o trabalho lutuoso. A diretora entrevista Heitor com o intuito de confrontar os eventos do passado familiar narrado nas cartas, período no qual este viajava ao redor do mundo e a realizadora era uma presa política. Sendo esse terceiro irmão, falecido, cúmplice das ações e confidências dos outros dois.

Os testemunhos dos irmãos dizem respeito sobretudo às falas que tiveram de ser silenciadas, pois tanto as vivências de Lúcia, quanto de Heitor, faziam parte da ilegalidade, segundo a reflexão de Murat. A da realizadora, por ter ficado dois anos na clandestinidade, antes de ser presa e a de seu irmão, por assumir um modo de vida inspirado pela

contracultura, proporcionando para si recorrentes experiências com diversos tipos de entorpecentes. Assim, o título do filme faz referência à viagem física de Heitor ao redor do mundo, mas trata-se também de uma alusão às viagens alucinógenas do irmão, além de ser a própria obra uma viagem ao passado.

A obra é estruturada em torno de cartas trocadas entre Heitor e os demais familiares, ao longo de suas peripécias entre as décadas de 1970 e 1980. Essas servem de pretexto para as entrevistas, mas também é a partir desse conteúdo dos textos das cartas que são criadas as cenas ficcionais com o ator Caio Blat como intérprete de seu irmão Heitor quando jovem. Essa estrutura multifacetada nos faz pensar que uma das questões referentes à memória é que ela possui diversos aspectos, porém nenhum consegue dar conta da totalidade da experiência. Aquilo que escapa como correlato daquilo que foi evocado.

As entrevistas realizadas servem como um contraponto às leituras das cartas, pois, ao falar, Heitor revela aquilo que não podia registrar nas correspondências, sobretudo aquelas endereçadas aos pais. As cartas enviadas a estes omitem suas experiências com substâncias ilícitas, relatadas parcialmente aos irmãos. Com a passagem do tempo em relação às suas experiências, ele se torna capaz de esclarecer aquilo que não era possível trazer à luz no momento passado. Ao mesmo tempo, Lúcia Murat também pode, a partir do filme ressignificar a sua experiência de presa política no Brasil. A busca por memórias da realizadora e de seu irmão Heitor, confrontadas às cartas escritas entre os familiares, nesse passado distante é, então, o que move a criação das narrativas fabuladoras. Lembranças pessoais e memórias dos registros, quando confrontados, ora se encontram, ora se desmentem. A narração deixa de ser absoluta, verídica, em oposição às potências do falso.

Nos interessa explorar, a partir dessa obra, a memória como disparadora da evocação e do testemunho na criação de narrativas fabuladoras. Partimos da conceituação de Walter Benjamin em *O Narrador*³²², segundo o qual uma das formas da memória seria a tentativa em se recuperar nas reminiscências de um fato vivido e o desejo de, através da organização de uma narrativa, dar algum sentido ao que decantou da experiência.

Destacamos neste processo em especial um aspecto que se revela importante vetor na articulação destes dispositivos: o corpo. Através da presença de Caio Blat, as memórias

³²² BENAJMIN, 1996

são também convocadas e transmitidas, pela gestualidade, pela leitura e interpretação das cartas. Através da reprodução dos gestos evocados, ou do tempo transcorrido em cada ato, revela-se uma nova dimensão na rememoração e transmissão das experiências. Mônica Toledo da Silva em seu texto³²³ ainda propõe um entendimento híbrido de corpo e cinema, ambos como produtos de tempo e espaço, movimento, imagem e som. O corpo, assim como o audiovisual como resultado de uma duração. Nos dedicamos aqui, pensar o corpo também como um lugar de memória, de armazenamento, mas também de possíveis manifestações destas lembranças, através destas características listada por da Silva. A memória se manifesta no corpo, nos lembra da Silva; “um cinema do corpo dialoga com a paisagem do pensamento, na condição de esboço e tensão permanentes.”³²⁴ Corpo e mente nem sempre irão atuar em um movimento sincrônico, no que diz respeito à memória.



Fig. 76



Fig. 77

O corpo pode provocar evocações de lembranças a partir de si mesmo, ou trazer à tona experiências armazenadas, assim como engajar a mente a vasculhar por elas. Heitor ao recordar de suas viagens, reproduz muitos de seus gestos, que parecem servir de base para a criação ficcional de Blat. Através de suas ações, duração e gesto estão reunidos, como se o corpo se colocasse como a interface entre as imagens mentais e observador. Não podemos aferir que este corpo seja capaz de transmitir estas imagens do espírito, mas que certamente, introduzem uma outra dimensão ao relato, uma forma diferente de memória ao armazenar e recontar as ações vividas.

³²³ DA SILVA, 2013

³²⁴ *Ibid.*, P. 69

E em certa medida, o filme aponta para distâncias que há entre o gesto e fala ou entre experiência e memória, trauma e linguagem. Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*³²⁵ nos lembra que: palavra e imagem são irredutíveis uma à outra:

“por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.”³²⁶

Assim como em relação à imagem e a palavra, a dicotomia, ou mais precisamente a dualidade é um elemento que aparece em diversas camadas do filme. O filme de Lúcia Murat se compõe a partir das duas polaridades da memória, os registros das cartas, que servem de impulso para o movimento do testemunhar, resultando em uma narrativa cheia de arestas, lacunas e atritos. O filme é assim esse desdobramento de duplos: os testemunhos narrados e as cartas escritas, o personagem ficcional e o irmão verdadeiro, as imagens projetadas e as imagens mentais. As narrativas derivam em fabulações, entre os textos escritos e as narrativas do relato face à câmera.

Outra dualidade no filme, se trata do movimento de trânsito entre ficção e documentário, operações comuns à forma do ensaio filmico. Nora Alter, em seu livro *The Essay Film – After Fact and Fiction*³²⁷, defende que a forma do ensaio se dá, sobretudo, a partir desse hibridismo entre fatos e ficção. Examinamos a seguir, de forma mais detalhada os elementos que compõem a parte ficcional e documental da obra e como a partir desses elementos se dá a articulação de forma complementar e especular.

Em relação à parte documental, identificamos nas entrevistas gravadas com Heitor, a voz da realizadora fazendo perguntas, comentando ou confrontando aquilo que é relatado pelo irmão. Na maior parte do tempo, vemos apenas Heitor e em poucas ocasiões vemos Lúcia junto a ele. Por alguns indícios nas falas, entendemos que essas entrevistas foram gravadas em momentos diferentes e foram realizadas em um ambiente que parece ser a casa de Heitor. Seus relatos partem de provocações feitas pelo conteúdo das cartas. Já os

³²⁵ FOUCAULT, 2016

³²⁶ *Ibid.*, P. 12

³²⁷ ALTER, 2011

relatos da realizadora aparecem em voz *over*, em contraponto aos momentos nos quais a sua voz aparece em *off* nas entrevistas. São portanto falas mais calculadas do que os testemunhos do irmão, mas nem por isso, menos reveladoras da narrativa que ela busca edificar sobre sua história e a História coletiva. As histórias dos irmão aqui aparecem como dois lados de uma mesma moeda, um negativo do outro. Se Heitor descreve sua jornada ao redor do mundo, Murat fala sobre suas memórias do período em que esteve presa durante a ditadura.

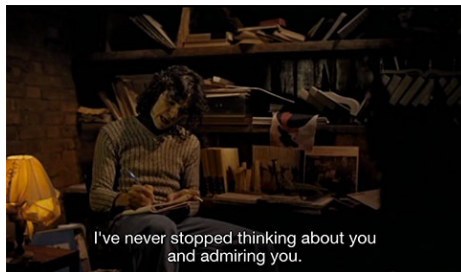


Fig. 78



Fig. 79

Já na parte ficcional, vemos o ator Caio Blat realizando performances de leitura das mesmas cartas, no papel de Heitor quando jovem. Alguns recursos são empregados para reforçar os atributos dessas interpretações, como a construção de uma cenografia de época, entre outros. O ator utiliza figurinos característicos do período, assim, como sua caracterização de cabelo e maquiagem, buscando uma proximidade com a imagem do irmão Heitor, quando jovem. Na maior parte do tempo, Blat está lendo ou escrevendo cartas, mas também aparece dançando, meditando e fumando. Em muitas cenas vemos projeções de imagens das cartas e de cartões postais, mas também de imagens de arquivo, fotográficas, como cinematográficas, sobre as quais falaremos mais adiante. Essas projeções, em diversos momentos servem como cenários, ou complementam objetos, partes da arquitetura, móveis empregados nas cenas. É dessa forma que aparecem as imagens de arquivo do filme, em sua maioria.

A ficção e o real, que recebem tratamentos diferentes podem parecer apartados, mas nos poucos momentos em que aparecem imbricados na imagem, mostram que a linha que

os separa não é de fato uma dicotomia, mas um espelhamento, um sendo o prolongamento do outro em uma dimensão oposta, refletindo também os outros duplos que aparecem na obra, como os relatos contados e textos escritos, as lembranças e os registros, a imagem projetada e as imagens mentais.



Fig. 80



Fig. 81

André Parente³²⁸, ao tratar deste modo de narrativa, nos precisa a respeito de Deleuze que, ao passo que a *imagem movimento* reduz tudo a um, pelo encadeamento da narrativa em uma série de eventos que se sucedem, na narrativa falsificante, a *imagem tempo* se desdobra pela coexistência de temporalidades; do passado, do presente e do futuro “há uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema,”³²⁹ pois a apreensão do passado sempre será uma dimensão presente do tempo no cinema. O autor explica que a *imagem movimento* representa um presente pelos objetos, ações, formas e atos da realidade, à medida que o filme transcorre em sua duração, enquanto a *imagem tempo* vai além das relações sensorio motoras que são mostradas, pois não se confunde com este presente “abstrato” representado, como se uma narração da ação fosse introduzida nela, simultaneamente à ação. Assim, a imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito.

A breve descrição dos planos onde ficção e realidade aparecem sobrepostas nos auxilia nessa compreensão. O filme tem início com um plano no qual vemos o encontro dos personagens real e ficcional; Caio Blat caminha por um corredor e entra em um cômodo onde vemos Heitor de costas sentado à uma escrivaninha, na qual manuseia as cartas.

³²⁸ PARENTE, 2000

³²⁹ *Ibid.*, P. 47

Mais adiante no filme, a montagem estabelece um fluxo entre as falas, de forma que as temporalidades operem de maneira dialógica, entre o Heitor do presente e o ficcional do passado. Em dado momento do filme, há uma cena na qual os dois personagens narram a mesma história. A imagem ficcional invade, por meio de uma sobreposição em fusão, a imagem documental da entrevista. É efetuado um deslocamento do som de uma para outra, permitindo que essas imagens se sobreponham e os diálogos sejam ouvidos de maneira clara, reforçando, para o espectador, a repetição. Esses dois momentos em que os registros se encontram, em que real e ficção se borram, são momentos nos quais a problemática tratada no filme emerge. Essas cenas são indícios de que não se pode confiar totalmente nos registros, mas tão pouco a memória é um instrumento fiável na recuperação das narrativas. Há um esforço em rememorar, há uma tentativa de traduzir e narrar, mas conforme os vividos ficam restritos ao passado, o que resta é reordenar, reclassificar, recontar e principalmente ressignificar o que foi retido dos fatos, como as lacunas e os esquecimentos que tanto a reminiscência como os materiais comportam para se reinventar o passado à luz do presente.

A reinvenção do passado se faz, não somente a partir de uma recriação cênica, com cenários convencionais, cenografia e objetos de cena, mas também recorrendo-se a outra sorte de registros, as imagens de arquivo, sejam elas fotográficas ou cinematográficas. Essas imagens de arquivo não integram esse filme como meros registros dos acontecimentos de uma época, mas compõem cenários oníricos nas cenas ficcionais. Pouco se sabe sobre a origem da maioria das imagens utilizadas para compor essa obra. Em algumas fotos, reconhecemos Heitor em suas peregrinações ao redor do mundo, assim como outros familiares, nas fotos do arquivo da família. Já em relação às imagens em movimento, fica pouco evidente a origem. Em algumas exceções conseguimos localizar as fontes dessas imagens, no caso dos excertos de *Tabu*³³⁰ (1931) de Friderich Wilhelm Murnau e *Samson and Delillah*³³¹ (2009) de Warwick Thornton que aparecem em momentos específicos do filme.

As imagens de arquivo em movimento aparecem em sua grande maioria nas cenas ficcionais. Algumas poucas imagens de arquivo figuram desatreladas dos polos documental e ficcional. Algumas das cenas ficcionais se iniciam como essas imagens independentes,

³³⁰ MURNAU, 1931

³³¹ THORNTON, 2009

mas logo recebem a figura de Caio Blat, muitas vezes como uma sombra, ou sua silhueta, na maioria delas, o personagem parece estar imerso nessas imagens. Já nas cenas documentais, temos mais acesso às fotografias, ocasionalmente nas mãos de Lúcia e Heitor.

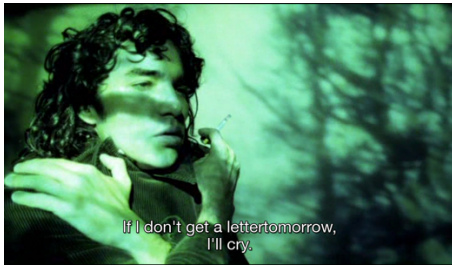


Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85

Quando pensamos o estatuto da imagem de arquivo e sua finalidade, estamos no âmbito das imagens que foram produzidas para armazenar e salvaguardar algum evento, seja ele de cunho particular ou público. Sendo assim, um primeiro dado sobre essas imagens diz respeito à produção de suportes da memória.

Assim como a memória trata da evocação de eventos do passado em um tempo presente, revisitar esses registros equivale a interpretar os eventos armazenados a partir de uma nova realidade. Imagens, em geral, quando reempregadas em uma outra obra, são afetadas pelo novo contexto que se estabelece, cria-se a possibilidade para leituras polissêmicas quando deslocadas de um referencial original, principalmente quando realocadas em contato com outras imagens, através da montagem. A montagem também

propicia uma nova reordenação que contribui para o entendimento e atribuição de sentidos atualizados às imagens.

A partir de Christa Blümlinger pensamos a estética do reemprego de imagens de arquivo em suas potencialidades mnemônicas, que provocam junto ao espectador uma evocação de suas próprias lembranças. Como a autora coloca, a reutilização de imagens surge como um traço sintomático do cinema contemporâneo, ao que acrescentamos, que este uso realizado por Murat, em particular, apaga e recria, a um só tempo, a releitura do passado. Embora essas imagens atestem sobre uma época e os lugares visitados pelo protagonista, a maneira como são utilizadas reforçam a forma fabuladora que se instaura, alicerçado nas manifestações da memória.

Na mesma medida que os relatos confrontam e desmentem os registros escritos das cartas, o fato de as imagens de arquivo estarem inseridas majoritariamente nas cenas ficcionais e de forma a criar uma ambiente sensorial nos faz pensar que essa utilização subverte o status comumente atribuído a esse tipo de imagem, como um registro que confere lastro aos acontecimentos. Projetadas, ao fundo dessas cenas ficcionais, integram o cenário, como molduras, texturas sobre as outras imagens ou paisagens, mas não exatamente como um dado de realidade. Existem momentos de interação de Blat com as imagens, de modo geral, ele reage às projeções, como se fossem as suas imagens mentais, Citamos o exemplo de uma imagem abstrata de feixes de luz projetada sobre o ator, enquanto este descreve o efeito de mescalina. Em algumas situações, o ator dança com as pessoas projetadas, ou pede carona para os carros que passam. A barreira entre a imagem projetada e a imagem de Caio Blat chega a ser rompida, pelo menos em dois momentos, um no qual o ator fura uma tela de papel na qual a projeção é feita, saindo literalmente de dentro dessa imagem e mais adiante, quando ele se banha em algum dispositivo do cenários e vemos, na projeção sobre o ator, as águas da cachoeira do filme *Tabu*³³². Os arquivos filmicos sobretudo, ligam-se e complementam a narrativa fabuladora. A imagem sobre a imagem age como uma camada onírica, um componente que subverte a relação de verossimilhança com a realidade. E ao separar os relatos da realidade, buscam criar uma representação mais verdadeira para a descrição da memória. Penamos que as projeções criam paredes cambiantes, que se movem e se modificam, com o próprio movimento das

³³² MURNAU, 1931

imagens. A forma que assumem podem ser interpretadas como uma alusão às manifestações da memória.

A imagem projetada nas cenas filmadas nos colocam diante de uma *mise-en-abyme*; da imagem dentro da imagem, da multiplicação das janelas, que aludem também à multiplicação das imagens mentais da memória, revisitadas pelo recontar dos eventos. Podemos entender as cenas ficcionais como uma tentativa de colocar em imagens, os eventos vividos contados pelas cartas, operando como um duplo para as imagens trazidas no relato e nas cartas que narram as peripécias de Heitor. Essas imagens de arquivo se projetam como uma reinvenção do passado, tornando presente o tempo passado dos registros.

O filme é uma articulação sofisticada desses elementos e estabelece um jogo de correspondência e contradição entre as cenas, ou mais precisamente, entre o que é dito em um e outro dispositivo cênico. Deleuze ao tratar do cinema da fabulação pontua que o oposto da ficção não é o cinema do real, mas o cinema da fabulação. O autor entende que esse sistema de descrição não obedece às leis de verossimilhança de causa e efeito pelas quais tanto o cinema de ficção quanto o cinema documental são pautados. Se nesses dois modos de descrição a obra filmica busca representar um modelo, no cinema da fabulação, se estabelece um outro modo de apresentar um objeto, que não possui um referencial no mundo, a própria obra é seu referencial. A imagem de arquivo é um potente recurso para a reinvenção das narrativas fabuladoras. *Uma Longa Viagem*³³³ não busca apenas apresentar os fatos vividos pelos dois personagens principais e o terceiro irmão falecido, mas recriar uma nova história, a partir desses fatos revisitados. Em certa medida, o filme edifica um trabalho de expurgo, através da criação de formas poéticas que contemplam os traumas, memória assim como tentativas de traduzir os acontecimentos de uma vida. Mais do que a simples evocação das lembranças, entendemos o processo de realização do filme como parte do trabalho de luto, assim, como ressignificação dessas memórias que o filme revista.

Esses testemunhos incorporam falhas e limitações ao tentar dar conta do vivido. David Macdougall³³⁴ propõem o termo “signos de ausência” para se referir a filmes que colocam em relação o esquecimento, a distorção voluntária, assim como o abismo que

³³³ MURAT

³³⁴ MACDOUGALL, 1992

separam o acontecimento da memória, contemplando o impacto que o momento presente exerce sobre o fato rememorado. Evocar o passado a partir da memória dá ensejo à recriação, à fabulação, ao se propiciar novos sentidos ao que foi vivido. Isso porque os eventos são passados e a memória é presente.

4 - Memorial sobre o processo de realização do filme

Apresentamos aqui o memorial das ações e reflexões geradas pelo processo de realização do filme, proposto como parte dessa pesquisa. Nessa parte do texto, assim com na apresentação do projeto do filme no início, passamos a um relato em primeira pessoa do singular.

Trata-se de um resultado parcial das etapas que puderam ser realizadas, com as condições e recursos disponíveis até então. Desde que foi dado início a este projeto, estive registrando algumas imagens e sons que julguei pertinentes ao seu desenvolvimento, até que o início da pandemia em 2020 trouxe novos desafios à continuidade da captação de novos materiais.

Ao trazer esse projeto de realização para o âmbito acadêmico, buscava desenvolver este trabalho com a colaboração de colegas, na forma de diálogos, mas também com desdobramentos práticos, como uma forma de enriquecer e beneficiar esse processo, além de criar intersecções com suas pesquisas. E embora, contasse expandir as colaborações que já haviam se iniciado, essa ação não foi possível. Devido ao distanciamento social, as etapas de filmagem e edição não puderam ser realizadas com a participação de outras pessoas, como eu havia planejado inicialmente.

Em 2018, uma primeira etapa se cumpriu com a realização de uma telecinagem³³⁵, da bobina super 8mm para um arquivo de vídeo digital. Essa etapa contou com o auxílio de uma diretora de fotografia e também pesquisadora do mesmo programa de Pós Graduação, a colega Taís Nardi. A digitalização do material em super 8mm teve como principal motivação, tornar o conteúdo da bobina mais acessível, já que eu tinha em mente exibir àqueles que seriam entrevistados. O material original, de 1981, apresentava sinais de desgaste e ressecamento da película e poderia ser danificado de forma irreversível, com

³³⁵ Termo técnico utilizado para descrever a passagem de materiais filmados no suporte película para o suporte em vídeo, atualmente, o suporte digital, mais utilizado e que oferece a vantagem de maior definição para imagem e som.

o manuseio constante. Essa etapa permitiu portanto a preservação da película e facilitou a operação de exibição nas ações posteriores.

A colaboração com Nardi se estendeu para além da etapa técnica, uma vez que ela foi também uma interlocutora em discussões sobre o que poderia ser registrado, em termos de imagem e quais caminhos apostar para a captação das mesmas. Ficou claro em nossas conversas, que teríamos de adotar como procedimento adaptar-se aos recursos possíveis e que, embora a colaboração dela tivesse sido essencial para a concepção da imagem do filme, nem sempre seria possível a sua presença nos momentos em que se fizesse necessário realizar a captação de entrevistas ou outros eventos, uma vez que o filme não contava, naquele momento, com um orçamento destinado a cobrir as diárias dos profissionais envolvidos. Ao longo de todo processo, o intercâmbio com Nardi se manteve e uma das ações cogitadas foi a tentativa em formatar o projeto para que se tornasse elegível para captação de recursos financeiros, via leis de incentivo. Essa ação foi interrompida pelo início da pandemia e o tempo ficou exíguo para que essa medida se tornasse eficaz, ainda durante o curso da pesquisa. No entanto, é uma intervenção que poderá futuramente ser colocada em prática, para as etapas que restam para finalização do filme.

Na ocasião da telecinagem, além da transcrição do material, realizei também um registro de imagens, com a câmera voltada para mim mesma, enquanto assistia ao material, com o intuito de captar possíveis reações espontâneas, por conta do contato com o material. O resultado dessa ação se mostrou como um caminho que deveria ser adotado a cada vez que as imagens fossem ser mostrada para alguém a ser entrevistado. O indivíduo entregue à visualização das imagens revela expressões faciais e corporais surpreendentes de maneira involuntária, resultando de seu interesse sobre o que está sendo visto. Essas reações, no decorrer das entrevistas revelaram, em parte, as emoções dos meus familiares em contato com o material. Para uns pela primeira vez, para outros, após um contato muito longínquo.

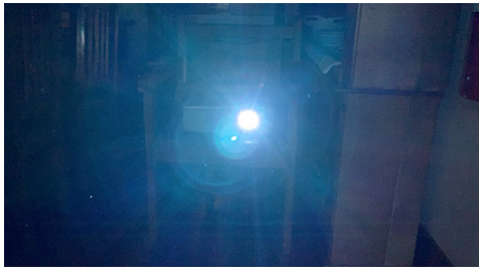


Fig. 86



Fig. 87

O primeiro ano de minha pesquisa foi dedicado às disciplinas e exigências ligadas a estas, sendo assim, a realização do filme de fato, teve início no ano seguinte. Uma etapa de entrevistas foi realizada ao longo do segundo semestre de 2019 e esta trouxe alguns direcionamentos que confirmaram como produtivas algumas das estratégias pensadas, como por exemplo mostrar o material *super 8mm* aos entrevistados sem dar maiores explicações sobre o contexto de sua produção, ou mesmo a finalidade dessa visualização, para então proceder com as conversas. Inicialmente, foi perguntado o que as imagens evocavam para cada um dos participantes, para posteriormente revelar a origem daquele arquivo e o objetivo do filme. As entrevistas foram feitas primeiramente entre pesquisadores e artistas visuais e posteriormente com meus familiares.

Realizei também duas entrevistas de crucial importância para o projeto, com minha mãe e com meus filhos. Nessa primeira entrevista feita com meus filhos; Martin 8 e Alice, 5. As crianças assistiram ao material e depois conversamos sobre o que pensavam sobre o que haviam visto. Eu tinha como objetivo revelar a eles essas imagens, de um tempo que não conheceram e colher as impressões que poderiam ter sobre o material, assim como observar que narrativas eles formulariam e como relacionariam as imagens do *super 8mm* a histórias familiares que conheciam na época.

A primeira impressão e surpresa, para as crianças, foi em relação a imagens da própria mãe quando criança. Ao perceberem se tratava de um material de arquivo familiar, passaram a indagar constantemente se algum dos homens presentes nas imagens poderia ser o avô falecido e por mais de uma vez, assumiram que o bisavô era o avô que buscavam e por quem tem uma curiosidade genuína. Essa primeira entrevista foi realizada com poucas interferências ou perguntas, com a intenção de deixar com que falassem, de forma pouco

direcionada. Acredito que poderemos aproveitar na edição alguns elementos que apareceram espontaneamente nas falas, conforme descrito acima. Esta empreitada também me ajudou a refletir sobre como continuar, em relação às próximas etapas de entrevistas, de modo a direcionar que contem as histórias que conhecem, da maneira como se lembram. Eu tinha a intenção de fazer algumas imagens com eles, com as imagens projetadas sobre seus rostos e corpos. Essas imagens se mostraram mais complexas do que pareciam inicialmente por uma questão técnica, que envolvia a sincronização de velocidade de projeção do vídeo com a velocidade de varredura da câmera. A operação necessitava de um aparato técnico e do conhecimento específico em direção de fotografia. Não foi possível articular tal estrutura para que essa captação fosse possível, no período que se seguiu. Penso que essas poderiam ser boas imagens de cobertura para o material e não foi descartada a possibilidade de serem realizadas posteriormente.

No mesmo período, em dezembro de 2019, foi realizada a entrevista com minha mãe. Essa foi feita também de maneira pouco direcionada, para que houvesse espaço para que sua reação ocorresse da maneira mais espontânea possível. Não foi revelado a ela o conteúdo das imagens que seriam exibidas ou do que seria tratado nesta conversa. Registrei o momento no qual a entrevistada assiste às imagens e as reações foram proveitosas para o projeto. Em seu depoimento, minha mãe falou o que eram suas recordações a respeito da festa. Se antes ela afirmava não se lembrar deste registro, ao ver as imagens, lembrou-se que a câmera pertencia à uma pessoa agregada da família do meu pai, que havia se oferecido para registrar o evento, na ocasião. Muito provavelmente, segundo as palavras da entrevistada, pode ter sido essa parente quem efetuou os registros. Por outro lado, assim como eu, minha mãe se pergunta se o rosto masculino pelo qual a câmera passa, criando uma imagem desfocada, é de meu pai. Em contrapartida, como ela mesma afirma durante a entrevista, ela possui lembranças muito precisas sobre momentos longínquos de sua vida, ou de eventos recentes. As memórias ligadas à época desse registro são vistas por ela como mais turvas, o que ela atribui ao trauma sofrido e a consequente labirintite de fundo nervoso, colocando, de certa forma, em cheque, algumas das informações fornecidas. Como um atestado de sua memória anterior aos eventos, ela narra algumas histórias de sua própria infância, que penso, podem vir a figurar no filme, pois atendem ao propósito de nossa investigação sobre a fabulação a partir memória e o poder de criarmos narrativas que comuniquem certas experiências e acontecimentos, mesmo que inventadas.

Além dos eventos descritos acima, em duas ocasiões também realizei uma rodada de conversas com outros artistas e pesquisadores, na qual projetei as imagens *super 8mm* e gravei imagens e entrevistas, a partir deste procedimento. Iniciei com a projeção de meu material para todos os presentes e depois procedi, individualmente, com entrevistas sobre o que o material havia evocado para cada um dos interlocutores. De maneira geral, obtive, desde indagações sobre a natureza daquelas imagens, assim como histórias pessoais sobre a infância, evocadas pelo contexto que as imagens revelam.

Dentre os depoimentos, acredito ser de relevância maior para o filme uma depoente que discorre sobre a importância das imagens no processo de evocar e criar memórias, pois ela mesma afirma ter perdido os pais ainda cedo em sua vida e não possuir mais quase fotografias ou filmes de seus progenitores. Ela narra que possui fotos de sua mãe anteriores ao seu nascimento, mas que faz um esforço para reconhecê-la naquelas imagens. Esse relato da entrevistada me remete ao texto de Roland Barthes, *A câmara clara*³³⁶, no qual o autor descreve uma experiência semelhante em relação a fotografias de sua mãe. O autor afirma que percorreu inúmeras fotos de sua mãe já falecida e em suas palavras, “mas nenhuma me parecia verdadeiramente “boa: nem desempenho fotográfico, nem ressurreição viva da face amada.”³³⁷ Até que algum tempo depois, ele encontra uma foto muito antiga, de quando sua mãe era ainda uma criança e na qual ele consegue reconhecer suas expressões. Estas duas descrições, quando justapostas me fez refletir sobre o sentido da imagem nessa busca por memórias. Os autores dessas duas histórias parecem estar em busca de imagens nas quais sejam aptos de encontrar suas memórias e experiências, mas como constatado, não é qualquer imagem que é capaz de efetuar tais evocações. O testemunho da entrevistada faz eco à afirmação de Barthes, quando este afirma que nem todas as imagens conseguem evocar em nosso espírito aquilo que pretende se recordar. Ou seja, há nas duas falas o desejo para que as imagens mentais possam coincidir com as imagens materiais dos registros, mas que nem sempre esse reconhecimento será possível.

Levando em conta as reações da entrevistas e de Barthes, penso que a reação de minha mãe em relação ao material foi mais nítida, quanto a reconhecer pessoas e se recordar do evento, do que sua memória quando evocada espontaneamente. Percebi, a

³³⁶ BARTHES, 1984

³³⁷ Ibid. Pg. 96

partir da entrevista realizada com minha mãe, que há uma série de narrativas que puderam ser evocadas a partir da imagem revisitada. Sendo assim, o objetivo ao projetar as imagens para aqueles que desconheciam completamente o projeto para colher narrativas que pudessem se configurar como fabulações surtiu algum efeito.

As entrevistas realizadas com pessoas externas à minha família trouxeram falas foram proveitosas para reflexões, mas atualmente concentrei as edições nas entrevistas de meus familiares. Talvez em uma versão futura do filme, venha a utilizar algumas dessas falas na montagem, justapostas a entrevistas que realizei com pessoas que estiveram presentes aos eventos registrados, ou que tiveram contato com as histórias familiares atreladas à realização deste projeto. Essa escolha se deu principalmente pois o conteúdo desse materiais ainda precisam de outros materiais adicionais para que formem um conjunto coerente. Há uma diferença no tom das falas e mesmo na qualidade das imagens em termos de fotografia (a parte do material produzido com meus familiares e deu durante o dia e com os demais, são imagens noturnas), que faz com que esses materiais ainda estejam muito distantes. Há a necessidade de se produzir mais materiais para que seja possível construir um elo entre esses dois conjuntos e dessa forma, criar uma unidade através da montagem.

Serviu de inspiração o filme *Do Esquecimento ao não me lembro*, (1999) de Juan Carlos Rulfo, que chegou a ser estudado para esta pesquisa, no entanto, acabou descartado, pois embora tivesse uma forte relação com a fabulação, não atendia ao critério do reemprego de imagens de arquivo. Na obra, o realizador faz diversas entrevistas, com pessoas pertencentes ao mesmo período em que seu pai viveu, personagem que ele busca retratar no filme. Alguns deles o conheceram, mas pela idade avançada já não conseguem se lembrar do período em que conviveram. A maioria deles luta contra a memória falha e o esquecimento completo e o filme catalisa essas sensações. A sensação que emana do filme é da impossibilidade de se acessar a história que o realizador busca conhecer, através dos personagens que ele entrevista. Por outro lado, ele acessa uma atmosfera da época de seu pai, um estado e espírito dos entrevistados, justapondo as narrativas diversas, músicas, paisagens.

Portanto ao decidir trazer para meu projeto entrevistas de outros que não sejam autobiográficas, buscava encontrar histórias suscitadas pelas lembranças pessoais, advindas do contato com o material de arquivo. Estamos fazendo ainda alguns

experimentos para que o material possa ser integrado à versão atual do filme, como um contraponto às entrevistas que foram realizadas com meus familiares.

Como explicitado acima, no momento em que foi feita a transcrição do material de *super 8mm* para arquivo de vídeo digital, realizei também a gravação do momento em que reassisti ao material. Essas imagens me sugestionaram produzir outras imagens, referentes à reação imediata de pessoas assistindo ao mesmo material. Essas referidas imagens se revelaram como um elemento surpreendente, pois imediatamente após a captação, já não era possível aferir a que emoções ou pensamentos experimentados estavam ligadas as expressões encontradas. No entanto, eram reveladoras de algo que se produziu no contato com as imagens. Essa estratégia me remeteu à proposta do filme *Shirin*³³⁸ (2008), de Abbas Kiarostami, filme no qual o realizador encena uma peça para atrizes sentadas em uma plateia, enquanto as filma. Não temos acesso a nenhuma imagem do palco, apenas ao som e o que vemos são as reações destas mulheres, ao que presenciam. Um estado de fabulação emana dessas imagens. As mulheres riem choram, demonstram outras emoções, que pode ser apreensão, medo, raiva. O espectador é induzido a imaginar o que de fato essas mulheres estão vendo, ou mesmo sentindo. Pois também não há diálogo entre elas.

Ao mostrar para diferentes pessoas o conteúdo da bobina obtive diferentes respostas baseadas em suposições feitas a partir dessas imagens. As expressões também foram interpretadas de maneira diferente por cada um que assistiu ao material. Como Deleuze afirma, em *Imagem Movimento*³³⁹, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e através dele, imaginamos ter acesso às imagens interiores, à profusão de pensamentos que o outro está experimentando.

“O rosto é esta placa nervosa porta órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados.”³⁴⁰

Neste capítulo de seu livro, Deleuze trata da imagem afecção; para o autor, o rosto é o primeiro plano, assim, o lugar onde as afecções acontecem. Para mim, a imagem do

³³⁸ KIAROSTAMI, 2008

³³⁹ DELEUZE, 1983

³⁴⁰ Ibid., P. 142

rosto interessou-me justamente pela perspectiva de gerar sentidos polifônicos, pela abertura a diversas leituras possíveis que se pode atribuir às expressões. Na conjuntura deste projeto, no, qual há uma procura dos personagens por memórias, na construção de narrativas referentes a um evento passado, me pareceu interessante adicionar elementos que permitissem ao espectador projetar suas próprias meditações, ao imaginar o que cada personagem experimenta ao se relacionar com uma mesma imagem do material *super 8mm*. Imagem esta que será também mostrada ao espectador no momento oportuno do filme. Sendo assim, sempre que as condições técnicas disponíveis permitiram, estive gravando, não apenas as entrevistas, mas também o momento de apresentação das imagens da bobina de *super 8mm*.



Fig. 88



Fig. 89

Em 2020, iniciei o processo de montagem com a primeira leva de materiais produzidos, com exceção de meus familiares. Essas gravações realizadas me direcionaram a iniciar a montagem utilizando excertos de sons e imagens pertencentes a diferentes trechos do material. Nessa sequência ainda não se revela ao que estas pessoas estão assistindo. No entanto, a repetição de algumas palavras e expressões nestas falas gera suspense em relação ao que não é mostrado. Cria-se a partir desse deslocamento dos depoimentos em relação ao que é visto, uma indefinição em relação a quem pertencem essas falas. Obtive um excerto de pouco mais de quatro minutos, no qual predomina o anonimato dos depoimentos, mas que somados às imagens dos rostos dos personagens enquanto assistem ao material, contribuem para criar a impressão de que se tratavam de

histórias pessoais entrecruzadas, não num plano real dos eventos, mas no plano da memória. Atualmente acredito que esse material, embora seja de meu interesse enquanto especulação, não se adequa totalmente ao que foi produzido depois, com as entrevistas que se seguiram. Esse primeiro contato com o material, serviu de direcionamento para a edição assim como para as próximas gravações que realizei.

Posteriormente à produção desse pequeno trecho editado, teve início a pandemia de COVID- 19, impossibilitando durante algum tempo a realização de qualquer entrevista. Apenas após um longo período voltei a me reunir com meus familiares, para uma viagem no final de 2021, na qual pude, finalmente, realizar as entrevistas que eu precisava.

As entrevistas foram realizadas na cidade de origem de meus pais, São João da Boa Vista, interior do estado de São Paulo, onde nos hospedamos em um sítio. O ambiente de isolamento e o tempo relativamente longo sem encontros prévios, favoreceram, em meu ponto de vista, a realização dessas entrevistas. Na ocasião, entrevistei as pessoas da minha família que aparecem nas imagens *super 8mm*, minhas duas tias e meu irmão. Com o aparato de um projetor, exibi o material individualmente, antes de realizar cada entrevista. Pedi a eles que não se comunicassem sobre o conteúdo do que haviam visto ou falado, nos intervalos entre as entrevistas. Da mesma forma que nas rodadas anteriores, os entrevistados foram filmados enquanto assistiam ao material. Como naquele momento não tínhamos uma previsão se conseguiríamos realizar outros encontros como esse, decidi captar algumas imagens das imagens de *super 8mm* projetadas sobre as pessoas, com a câmera de m celular, uma vez que essa não apresentava o mesmo problema técnico que as câmeras semi profissionais ou profissionais. O resultado é um material com textura diferente daquelas das entrevistas, mas que pode ser aproveitado na edição. É possível que futuramente sejam substituídos por outras imagens, dependendo dos rumos que o projeto vir a tomar.



Fig. 90



Fig. 91

Traremos alguns pontos a respeito das entrevistas com minhas tias, que já eram adultas na ocasião do evento registrado. Primeiramente a minha tia mais nova, revelou pouco se lembrar da ocasião da festa e teve dificuldade em reconhecer as pessoas que estavam ali. Ela conseguiu se reconhecer e reconhecer meu avô, mas afirma não ter visto minha avó, sua mãe nas imagens, ao que questiona ser pouco provável que ela não estivesse presente. As imagens estavam fora de foco, o que dificulta, de fato, o reconhecimento. Essa sua indagação, sobre a presença da minha avó, levou-a a relatar como eram os preparativos para as festas da família, sobretudo as infantis, com minha avó produzindo grande parte dos artefatos que enfeitavam as mesas do bolo nesses eventos. Essa lembrança encadeou-se em outras sobre essa época, os eventos e sobretudo suas lembranças em relação ao meu pai e seus pais, meus avós. Ela afirma que não viu meu pai em nenhum momento, mas que tinha certeza que ele estaria presente na festa, por outro lado, ela não foi capaz de dizer quem poderia ter feito as imagens registradas. Embora as imagens se tratassem da festa, a entrevista derivou para um relato sobre as lembranças que minha tia possuía dos eventos que seguiram à morte de meu pai. Ao contrário da minha mãe que teve suas memórias encobertas pelo trauma causado, ela foi capaz de relatar aquilo que reteve desses momentos, reiterando como um acontecimento familiar que marco nossas vidas.

Seguimos com a entrevista de minha outra tia. Esta conseguiu reconhecer sua mãe, seu pai, mas não conseguiu se reconhecer. Ela aparece no trecho mais fora de foco das imagens. Suas lembranças eram menos precisas sobre a maioria dos eventos e em sua fala, também surgiu espontaneamente os eventos referentes à morte de meu pai. Suas memórias confundiram-se, sobre as casas que os pais moraram. Meus avós moraram em uma casa a

maior parte de suas vidas, onde minha mãe e minhas tias cresceram, tendo se mudado, durante um breve período de tempo para um apartamento, no prédio em que ocorreu a festa registrada. Mudaram-se definitivamente para um apartamento, cerca de quinze anos depois, última residência, respectivamente, de minha avó e meu avô. Em sua fala, minha tia confunde brevemente os dois apartamentos, aquele no qual seus pais moravam quando meu pai faleceu e o que meus avós moraram posteriormente, conectando em sua lembrança, esse dois eventos, que certamente a marcaram. De certa forma as duas entrevistas, reiteram um movimento da memória, de situar as lembranças em torno dos eventos mais marcantes.

Por fim, gravei a entrevista com meu irmão. Por ser um bebê, ele não possuía nenhuma lembrança sobre a festa, mas reconheceu nossos familiares. Ele, como eu, se sentiu frustrado ao não reconhecer meu pai entre os convidados e elaborou a suposição de que poderia ser ele quem realizou tais imagens. Durante a sua entrevista, ele explicita que embora seja um assunto que surge esporadicamente, nunca havíamos de fato conversado sobre minhas lembranças, de meu pai. Para meu irmão, suas lembranças baseiam-se em relatos de outros familiares e, em certa medida, sua entrevista revela o desejo por colher mais reminiscências junto aos outros.

No período que se seguiu, realizei uma decupagem³⁴¹ mais minuciosa do material, e iniciei uma primeira ordenação das falas e das imagens. Acredito que para esse momento, a presença de um montador que pudesse atuar como um colaborador poderia proporcionar outros olhares sobre o filme. A proximidade com as pessoas e com a história cria, de certa maneira, uma série de obstáculos e dificuldades para a edição e que um olhar externo poderia acrescentar maior objetividade, em relação ao que deve permanecer e o que deve ser descartado na montagem do filme.

No entanto, realizamos uma edição possível, buscando evidenciar nas diferentes falas que se originaram a partir das lembranças em seu atrito com as imagens de arquivo, as narrativas que foram suscitadas. Ao justapor os fragmentos, percebemos algumas reiteraões nas falas, frases que se repetem, no entanto, ditas por pessoas diferentes e a procura pela figura de meu pai, que foi uma constatação em todas as entrevistas de meus

³⁴¹ Decupagem é o termo utilizado no meio cinematográfico para explicitar tanto a análise de um material captado para organizar a montagem, como também o ato de dividir um roteiro em planos, no momento pré filmagem.

familiares. Os excertos também revelam contradições quanto à detalhes evocados, evidenciando mais uma vez que a evocação é um ato que gera imprecisão e recomposições dos eventos. E ao justapor esses planos, tanto diferenças quanto similaridades guiam o espectador no entendimento dos fatos recontados, ao que notamos, não se elaboram completamente. Com a montagem tentamos evidenciar esse movimento da memória, através da articulação entre as falas. Buscamos com a repetição de algumas informações que reaparecem nas falas, assim como as incongruências, fazer com que as narrativas fabulares emergissem.

Haveriam outras entrevistas a serem realizadas, que no contexto que se seguiu, não foram possíveis, mas que cogitamos realizar. Como por exemplo, com a suposta proprietária da câmera super. 8mm, apontada pela mãe desta pesquisadora, em particular e de uma prima distante desta pesquisadora, que segundo informações pode possuir imagens de registro de um outro evento no qual o pai desta pesquisadora esteve presente. Essas duas entrevistas que almejamos realizar, seriam a continuidade da busca pelas imagens em movimento que ainda podem existir dele. Assim, como algumas etapas ainda não foram totalmente efetivadas, como a edição de som e correção de cor, além da mixagem de som, para a confecção de uma cópia final.

5. - Considerações Finais

Em virtude desse processo de realização fazer parte de uma pesquisa, apostamos que sua principal função seja a de proporcionar possíveis contribuições para o entendimento das pesquisas em arte, nas quais os processos nem sempre se circunscrevem aos caminhos já formalizados pela escrita acadêmica.

Embora tenha sido um processo de influência mútua, entre a escrita e a realização, o filme, são objetos que se complementam na apreensão do processo de pesquisa. A reflexão abordada aqui se faz presente nas escolhas e nos procedimentos adotados na realização, mas não partimos de uma busca por traduzir as argumentações do texto no filme, nem se trata de um texto totalmente fundamentado no trabalho prático.

Pudemos concretizar parte de um processo de realização, que por sua natureza, se beneficiou das interlocuções, assim como das leituras e escritas que o processo de elaboração de uma tese exige. Da mesma forma, entendemos que a motivação inicial para a realização desse projeto fílmico direcionou nossas escolhas pelas disciplinas cursadas e leituras que foram efetuadas ao longo de todo o processo e moldou o arcabouço teórico que alicerçou a escrita deste texto.

A realização cinematográfica se desenvolve a partir de procedimentos próprios e, embora, não se possa recriá-los, a formalização de uma reflexão acerca de projetos de tal natureza possibilita expandir conhecimentos a respeito dos filmes, não apenas como produtos acabados, mas também em seu processo de concretização. Os que os procedimentos adotados partem das necessidades encontradas em cada meio de expressão, seja a escrita, seja a realização cinematográfica e pudemos observar como cada uma das práticas exige uma postura singular em cada uma dessas atividades, assim como exigem igualmente critérios diferentes a serem seguidos.

Citamos um exemplo referente ao embate com a realização cinematográfica, pois mesmo quando essa ocorre em situações relativamente controladas, não se pode prever o desenrolar dos eventos. A montagem, também opera de forma análoga, parte-se de um direcionamento na busca pelos fragmentos e na ordenação. Mas é necessário concatenar os materiais e percebê-los em sua duração. Diferentemente em um texto acadêmico, confeccionado dentro de uma estrutura mais ou menos estabelecida e que obedece a uma estrutura gramatical no qual se busca construir sentidos, na elaboração de um filme há uma apreensão do material que é de outra ordem.

Ao longo dessa pesquisa, como foi dito, estivemos observando alguns procedimentos e poéticas adotadas nos filmes aqui analisados, não com o intuito de emulá-

los como supostos guias de nossas próprias ações, mas sobretudo, como objetos que nos provocaram reflexões e cotejamentos com os desdobramentos de nosso próprio trabalho. Assim nem sempre, essas reflexões resultaram diretamente em procedimentos adotados, mas incorporam-se a ações do processo de realização cuja escrita desse texto também é um componente. Apontaremos brevemente alguns dos aspectos das obras que foram relevantes ao nos relacionarmos com nossas próprias imagens de arquivo.

No caso de *As Praias de Agnès*³⁴², o filme apresenta uma reflexão retrospectiva sobre a sua relação com a imagem e com o cinema. Varda expõe como ao longo dos eventos de sua, a dedicação à atividade de fotógrafa e, posteriormente, ao cinema e outras mídias, trouxeram influências mutuas entre concretização de seu trabalho e o curso de sua biografia. Embora pareça uma conclusão óbvia, que obra e artista atuem de maneira simbiótica, é possível também afirmar que dentre a crescente quantidade de obras cinematográficas autobiográficas, não necessariamente, a obra explicita ou sequer aborda a relação do realizador autobiógrafo com a prática que exerce. A realizadora narra e recria lembranças através do cinema, as imagens das reminiscências pessoais se organizam por meio das imagens que ela produziu. Nos interessou nesse filme essa relação central que Varda confere ao cinema em sua vida, a partir da qual sua biografia se organiza. Para nós, o primeiro contato com o material seminal de nosso projeto foi permeado também por uma relação já existente com o cinema e com as imagens e que não por acaso, suscitou a criação de um projeto que tentasse compreender, menos do que dar uma resposta ao que estava presente registrado no nosso material de arquivo.

Essa convergência entre vida e obra cinematográfica presente em *As Praias de Agnès* também pode ser sublinhada em *Rocha Que Voa*³⁴³, de Eryk Rocha, no qual o realizador retrata seu pai e seus pensamentos sobre o cinema. Embora exista essa relação entre o realizador e aquele quem busca retratar e o filme possa por este motivo atender às conceituações sobre autobiografia, Rocha não reivindica o filme como uma autobiografia. Não se trata de tentar impor uma interpretação que não está presente na obra, mas no entanto, é uma observação relevante para nossa pesquisa pensar que na escolha de seu realizador como biógrafo de seu próprio pai, há de certa maneira, uma busca por conhecer

³⁴² VARDA, 2002

³⁴³ ROCHA, 2000

melhor essa figura paterna. Entendemos que o realizador busca retratar um período da vida de seu pai anterior ao seu nascimento e que portanto torna-se menos pertinente estar presente no filme, porém no que circunda a produção da obra, entendemos que existe um filho que fala sobre seu pai, pelo meio cinematográfico, explorando a obra e o pensamento de Glauber Rocha. No caso desse filme, o cinema aparece como um elo que os aproxima e as imagens se tornam uma forma de revisitar esse passado, no qual o pai do realizador ainda estava vivo e o cinema era a expressão de seus pensamentos, que permanecem acessíveis para as gerações futuras.

Em relação ao nosso próprio processo de realização, após algumas etapas da realização do filme tendo sido vivenciadas algum material produzido, pudemos observar nas entrevistas que as falas suscitadas pela imagem tratam principalmente de eventos que não estão nos registros. Os materiais de arquivo, como suporte de memória, conservam registros do vivido em sua duração, mas ao evocar lembranças, essas muitas vezes acabam derivando para outros eventos adjacentes, que não fazem parte dos arquivos. Da mesma forma, constatamos que essas imagens tratam de um imaginário que não se restringem a esse universo retratado e por esse motivo comunicam e evocam lembranças para pessoas que não estiveram ligadas a esses eventos, mas viveram esse mesmo período retratado. Esses registros de uma época e de determinado modo de vida podem ser apreendidos partilhados como um material de cunho histórico. Esses materiais dos registros, quando utilizados como ponto de partida do esforço por se recuperar sensações, lembranças ou reminiscências, revelam além, dos fragmentos que são recuperados pelo ato de recordar, também as intermitências e esquecimentos que compõem o tecido da memória. A fabulação é uma, das operações possíveis nesse processo de elaboração do passado e pode muitas vezes também revelar essas lacunas que aparecem sobretudo a partir do atrito entre as diferentes falas.

Essa relação com a imagem em seus aspectos duais imbricados, como pessoal e público, registros de cunho históricos ou imagens da memória, está presente no filme *Coração de Cachorro*³⁴⁴, de Laurie Anderson. A realizadora utiliza imagens de arquivo pessoal assim como outras que parecem ser de uso público. Podemos destacar que as imagens de arquivo tornam mais evidente um fator de anacronismo também presente em

³⁴⁴ ANDERSON, 2015

todas as imagens, o registro de um momento que já escapou e não retornará. Em dado momento a apresentadora apresenta imagens de pessoas patinando em um lago congelado e que retornam ao longo da obra com diferentes significados. O fato de retratar uma cultura de um país no qual os invernos são rigorosos não se sobrepõe ao poder evocativo do passado que as imagens despertam. Em contraste com as imagens inéditas que a realizadora captou sobre a cidade de Nova York, de um evento explorado imageticamente à exaustão em escala internacional, as imagens que ela atribui como de momentos com sua família. A partir desse contraste, retornamos ao que Blümlinger postula sobre os aspectos individuais e coletivos estarem presentes em todas as imagens. Atestamos sobre essa dualidade como espectadora dos filmes analisados, assim como pudemos observar, a partir de nossas imagens, esse transitar entre o universal e o familiar e como outras pessoas puderam se relacionar com nossas imagens. Nosso arquivo foi capaz de suscitar lembranças particulares em indivíduos que não conheciam aquele evento, por acessar uma época determinada, por possuir algo de comum ao universo de outras pessoas.

É também se servindo de um lugar comum a respeito de arquivos de filmes de família que Sarah Polley cria cenas ficcionais como se fossem cenas de sua infância e da vida de sua mãe. Ao buscar reproduzir imagens com características de um arquivo familiar, a realizadora procura dialogar com as manifestações da memória, a maneira como essa opera. Até para quem não conheceu uma determinada época, há sempre uma aura nostálgica que comunica sobre um determinado modo de vida, uma virtualidade que a imagem carrega consigo. Nesse sentido o filme *Stories We Tell*³⁴⁵ nos ajudou a refletir em relação a nosso próprio filme sobre as características do filme de família presentes em nosso próprio filme e como esses dados extrapolam seu caráter privado, ao tratar de temas como infância, memória e perda familiares. Nos filmes de família, as cenas são apreensões de momentos, sem que haja um início ou fim, o material começa a ser registrado no momento em que a câmera foi ligada e termina no momento em que a câmera é desligada, sem que necessariamente haja uma motivação qualquer para isso. Não há narrativa no sentido de uma progressão de eventos concatenados, são um conjunto de presentes apreendidos e talvez esse aspecto aguace o sentimento da memória, que pode se manifestar em um indivíduo dessa maneira.

³⁴⁵ POLLEY, 2013

*Uma Longa Viagem*³⁴⁶, obra de Lúcia Murat, trabalha diversos aspectos que estivemos trabalhando em nosso próprio projeto de filme, como a memória e o luto. No entanto, o que motivou nosso estudo sobre a obra, foi a forma como as imagens de arquivo são projetadas na forma de cenário e interagem com elementos que estão fora dela, em um plano tridimensional. Estivemos em busca de trabalhar com projeções de nossas próprias imagens sobre os rostos e corpos de nossos entrevistados. Chegamos a produzir algumas imagens que configuram nesse primeiro corte, mas possivelmente servirão como um guia para que novas sejam produzidas. O uso estabelecido por Murat vieram confirmar uma intuição sobre esse uso que gostaríamos de propor em nosso filme. No filme de Murat, essas imagens de arquivo projetadas fazem parte de cenas ficcionais, que a realizadora cria junto ao ator Caio Blat. Em nosso caso, usaríamos essas imagens como parte de cenas propostas com os próprios entrevistados. Buscamos representar as diferentes temporalidades presentes nas manifestações da memória.

Por fim, falaremos de *Phantom Limb*³⁴⁷, de Jay Rosenblatt, que foi uma obra que ins[iriu alguns direcionamentos de nossa pesquisa. O realizador trata em seu filme de um processo de luto que não pode ter lugar logo após a morte de seu irmão, pois ambos eram crianças quando o evento se deu. A questão exposta no filme trouxe um espelhamento para nosso processo de realização pois a temática também está presente em nossa obra. Não se trata de qualquer processo de luto, mas um específico, realizado tardiamente, pois a infância muitas vezes se configura como um impeditivo para que o trabalho aconteça. Pautando-nos por esse filme, buscamos desenvolver ainda ao longo de outras etapas, imagens e sons com sentidos poéticos para compor com os relatos bastante pessoais que configuram em nossa obra. Ao apresentar o conceito de fabulação, Deleuze³⁴⁸ pontua que a narrativa fabuladora se estabelece a partir do real, mas comporta também a recriação. Se na narrativa convencional, há uma pré determinação em termos de causa e consequência, na narrativa fabuladora, os caminhos estão em aberto, pois o personagem encontra seu devir. No filme de Rosenblatt, a criação a partir das imagens ecoam as memórias silenciadas durante longo período. Em relação aos resultados desse filme, essas operações se mostraram sobretudo, em relação à própria imagem do registro. Em nosso projeto, a

³⁴⁶ MURAT, 2011

³⁴⁷ ROSENBLATT, 2013

³⁴⁸ DELEUZE, 1985

imagem que no início das falas é tida pelo espectador como o relato sobre uma festa, dá lugar à revelação do evento traumático que estas evocam junto a essa família.

Muitas das hipóteses expostas ao longo desse texto se fizeram presentes nas falas colhidas por nós nas entrevistas, na relação das falas com as imagens de arquivo, mas principalmente, demonstraram o potencial da imagem de arquivo em convocar lembranças, principalmente em relação aos eventos não registrados. Isso se verificou tanto na relação estabelecida por parte dos familiares entrevistados, que conheciam minimamente os presentes e o evento em questão, como também naqueles que não os conheciam, mas que se sentiram impelidos a expor lembranças próprias, motivados pelo contato com o material. Entendemos que a faixa etária do grupo entrevistado era compatível com a idade desses episódios, o que contribuiu para que as memórias sejam provocadas pelos elementos presentes, como vestuário, decoração, elementos da arquitetura. Alguns também relataram se lembrar das festas que frequentavam quando crianças e que compararam ao momento registrado. Não foi verificado, no entanto, que recordações esse material poderia ter suscitado junto a faixas etárias mais baixas, que não possuam nenhuma relação com o material, como foi feito com o grupo de pesquisadores, entrevistado no início do processo. Os únicos entrevistados mais jovens foram os filhos desta pesquisadora, que no entanto, possuem uma curiosidade genuína na relação com as histórias familiares. E eles não esboçaram propriamente lembranças, mas indagações. No entanto, pensamos que esse filme possa dialogar com um público que tenha vivenciado perdas dessa ordem e que tenha o efeito curativo que os filmes analisados nesse processo tiveram para essa pesquisadora. Esperamos igualmente, uma vez que o processo de elaboração deste texto em questão chega à sua conclusão que nosso processo de realização possa ser concretizado em sua completude e continue ainda a abastecer de reflexões para textos vindouros.

Links para download

- a) Link para filme em processo, título provisório : *O último espaço do imaginável*:

https://www.icloud.com/iclouddrive/071qy1L0uIa2v1Vxilj_CCrig#Filme_Carolina

- b) Link para os filmes trabalhados na pesquisa:

https://www.icloud.com/iclouddrive/0f2Q7MEUHPpXc7DQqWINRfLdg#Filmes_trabalhados_na_pesquisa

REFERÊNCIAS GERAIS

I - Referências Filmográficas

Filmografia Analisada

As Praias de Agnès de Agnès Varda, (*Les Plages d'Agnès*), 2008
Coração de Cachorro (Heart of a Dog) (2015) de Laurie Anderson
Phantom Limb (2013) de Jay Rosenblatt
Rocha Que Voa (2002) de Eryk Rocha
Stories We Tell (2013) de Sarah Polley e
Uma Longa Viagem (2011), de Lúcia Murat

Filmografia Citada

33, de Kiko Goifman, 2002
A Imagem que falta, (L'image Manquant) de Rithy Panh, 2013
Algumas Viúvas de Noirmoutier de Agnès Varda, (*Quelques Veuves de Noirmoutier*) 2006
As Férias do Cineasta (Vakantie van de filmer) de Johan Van der Keuken, 1974
Barravento, de Glauber Rocha, 1962
Blue, de Derek Jarman, 1993
Construindo Pontes de Heloísa Passos, 2017
Diário de uma Busca de Flávia Castro, 2011
Do Esquecimento ao não me lembro, de Juan Carlos Rulfo, (*Del Olvido al no me Acuerdo*), 1999

Documenteur, de Agnès Varda, 1981

Isso não é um Filme de Jafar Panahi, 2011

Jacquot de Nantes, de Agnès Varda, 1991

La Pointe, Courte, de Agnès Varda, 1955

Les Créatures, de Agnès Varda, 1966

Mur murs, de Agnès Varda, 1981

Nanook , o Esquimó, (Nanook of the North) de Robert J. Flaherty, 1922

No Home Movie de Chantal Akerman, 2015

O Leão de Sete Cabeças de Glauber Rocha, 1970

Os Dias com Ele de Ana Clara Escobar , 2013

O Último anjo da história (The Last Angel of History) de John Akomfrah, 2004

Passion, de Jean- Luc Godard, 1982

Privilege, de Yvone Rainer, 1990

Salvador Allende, de Patricio Guzmán, 2004

Samson and Delillah, de Warwick Thornton, 2009

Scénario du film Passion de Jean-Luc Godard, 1983

Shirin de Abbas Kiarostami, 2008

Tabu, de Friderich Wilhelm Murnau , 1931

Tão Longe É Aqui, de Elisa Capai, 2013

Teatro de Guerra de Lola Arias, 2015

Ulisses, de Agnès Varda, 1982

Ultravioleta e a Gangue Cuspidora de Sangue de Robin Hunzinger, (Ultravioelete et la Gang des Cracheuse de Sang), 2021

Um Passaporte Húngaro de Sandra Kogut, 2001

Vida de Tatiana Villela, 2013

II - Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor, W. **O Ensaio como Forma** in **Notas de Literatura I**, Editora 34, São Paulo, 2003
- ALTER, Nora M. **The Essay Film - After Fact and Fiction**, New York, Columbia University Press, 2018
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**, Texto & Grafia, Lisboa, 2010
- AUMONT, Jaques. **O Olho Interminável**, Cosac Naify, São Paulo, 2004
- _____. **A Teoria dos Cineastas**, Papirus, Campinas, 2004
- ASTRUC, Alexandre. **O Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera-stylo**, L'écran Français, n 144, 1948
- AVELLAR, José Carlos. **Rocha que Voa - A Memória em transe**, Ed. 21 Distribuidora, Rio de Janeiro, 2002
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984
- _____. **Diário de Luto**, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2011
- BASTIDE, Roger. **Mémoire collective et sociologie du bricolage** [1970], Bastidiana 7-8, 1994
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinema?** Paris, Les Éditions du Cerf, 1997
- BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**, in **Obras Escolhidas** vol. 1, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996
- _____. **O Narrador**, in **Obras Escolhidas** vol. 2, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996
- BERGSON, Henri. **La pensée et le Mouvant**, Paris, PUF, 1938
- _____. **Matéria e Memória**, Martins Fontes, São Paulo, 2010
- BERNADET, Jean-Claude. **Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro in Cinema do Real**, Organização MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Almir, Cosac Naify, São Paulo, 2014
- BLÜMILINGER, Christa **Cinéma de Seconde Main – La esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias**, Paris, Klincksieck, 2013
- BRUSS, Elisabeth. **L'Autobiographie au Cinéma**, Poétiques n 56, Seuil, Études Littéraires, Volume 17, N° 2, 1983, P. 461 - 482

- CAVELL, Stanley. **La Projection Du Monde**, Éditions Belin, Paris, 1999
- CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade**, in **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**, organização: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. Cosac Naify, São Paulo, 2004
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker**, Campinas, Papirus, 2015
- DELEUZE, Gilles. **L'Image Mouvement**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983
- _____. **L'Image Temps**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?**, Editora 34, Rio de Janeiro, 1992
- DIDION, Joan, **Blue Nights**, Rio De Janeiro, Harper Collins, 2018
- _____. **O Ano do Pensamento Mágico**, Rio De Janeiro, Harper Collins, 2022
- EDELMAN, Gerald M., TONONI, Giulio. **A Universe of Consciousness – How Matter Becomes Imagination**, Nova York, Basic Books, 2000
- EPSTEIN, Jean. **Bonjour Cinema**, Éditions de la Sirene, Paris, 1921; *Écrits sur Le Cinema*, Paris, Seghers, 1974
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990
- FELDMAN, Ilana Mazorchi. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**, Tese de Doutorado, ECA- USP, 2013
- _____. In HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Do País ao Pai – in Feminino e Plural - Mulheres no cinema Brasileiro**, Campinas, Papirus, 2017
- FOUCAULT, Michel. **A Palavra e as Coisas**, Martins Fontes, São Paulo, 2016 – 10ª edição
- FOSTER, Hal, **O Retorno ao Real**, São Paulo, Ubu Editora, 2017
- FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir, Elaborar**, in Freud, (1914 – 1916) *Obras Completas Vol 12: Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010
- _____. **Luto e Melancolia**, São Paulo, Cosac Naif, 2011
- GERVAISEAU, Henri Arraes. **O Abrigo do Tempo, Abordagens Cinematográficas da Passagem do Tempo**, Alameda Casa Editorial, São Paulo, 2012
- GOMES, Paulo Emílio Salles in TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e Memória**, São Paulo, Companhia das Letras, 2009
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**, São Paulo, Centauro, 2003

- LECARME, Jacques *in* NORNHA, Jovita Maria Gerheim. (org) **Ensaio Sobre a Autoficção**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- LEIRIS, Michel. **A Idade Viril**, São Paulo, Cosac & Naify, 2003
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico – de Rousseau à Internet**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**, Campina, Papirus Editora, 1990
- LINS, Consuelo. CAO Guimarães. **Arte documentário ficção**. 7 Letras, Rio de Janeiro. 2019.
- MACDOUGALL, David. **Films de Mémoire**, *in* Journal des Anthropologues, n° 47/48, Printemps 1992. Anthropologie Visuelle, PP. 67-86
- MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**, Porto Alegre, Editora Meridional, 2011
- _____. **O Método 4. As Ideias, habitat, vida, costumes, organização**, Editora Sulina, Porto Alegre, 2011
- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Almir, (org.), **O Cinema do Real**, Cosac Naify, São Paulo, 2014
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História** *in* Les Lieux de Mémoire, Tradução KHOURY, Yara Aun, Paris, Gallimard, 1984
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**, Campinas, Papirus, 2016
- ODIN, Roger. **Le Film de Famille**, Paris, Éditions Méridiens Kilncksieck, 1995
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós guerra**, Capinas, Papirus, 2000
- PIRES, Paulo Roberto, (org). **Doze Ensaio Sobre o Ensaio**, São Paulo, IMS, 2018
- PROUST, Marcel. **À la Recherche Du Temps Perdu**, Paris, Quarto Gallimard, 1999
- _____. **O espectador Emacipado**, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012
- RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**, Lisboa, Orfeu Negro, 2014
- RENOV, Michael. **The Subject of Documentary**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004
- RASCAROLI, Laura. **The Personal Câmera - Subjective Cinema and The Essay Film**, Wallflowers, Grã Bretanha, 2009
- RICOEUR, Paul. **O Si-mesmo como outro**, São Paulo, Martins Fontes, 2014
- _____. **Memória, história, esquecimento**, Campinas, Editora Uicamp, 2020 – 8ª Edição

- SANTOS, Ana Cecília Costa, MACHADO, Arlindo. **Documentário em primeira pessoa: relatos íntimos no audiovisual**, Dissertação de Mestrado, PUC, São Paulo, 2012
- SARLO, Beatriz. **Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva**, Companhia das Letras, São Paulo, 2007
- SILVA, F. Leopoldo. **Bergson, Proust: tensões do tempo** In: NOVAES, A. (org). *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996
- SILVA, Mônica Toledo da. **Memórias Possíveis: eu em algum lugar**, in *Performances da Memória* org. DA SILVA, Mônica Toledo, Belo Horizonte, Impressões de Minas, 2013
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**, São Paulo, Martins Fontes, 1998
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org) **O Ensaio Cinematográfico – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**, São Paulo, Hucitec, Editora, 2015
- TONELO, Gabriel Kitofi. **O Documentário Autobiográfico O Cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee**, Tese de Doutorado Unicamp, Campinas, 2017
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**, São Paulo, Paz e Terra, 2008
- WARBURG, Aby. **Introdução à Mnemosine** in *Histórias de Fantasmas Para Gente Grande*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015
- YAKHNI, Sarah. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinensaios de Varda – o documentário como escrita para além de si**, Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas, 2011