

DE ALMEIDA, RAFAEL
Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio
Matrizes, vol. 11, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 271-286
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143052466014>

Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio

Between arrival and departure: recycling of home movies in the essay-film

RAFAEL DE ALMEIDA^a

Universidade Estadual de Goiás, Curso de Cinema e Audiovisual. Goiânia – GO, Brasil

RESUMO

Objetiva-se investigar os desdobramentos da adoção de uma linguagem ensaística em filmes que giram em torno do contexto familiar dos realizadores. Partimos da hipótese de que a linguagem ensaística assumida pelas obras opera uma dupla transformação nos filmes de família, enquanto arquivos originais: por um lado, estrutura-os narrativamente, ressignificando-os; e, por outro, converte a natureza íntima e privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública. Pretende-se analisar *Otto* (2012) e *Elena* (2012) para, por fim, sinalizar que se por um lado *Elena* nos revela como ressignificar a vida por meio da morte, *Otto* faz o movimento inverso, ressignifica-a por meio do nascimento.

Palavras-chave: Filme-ensaio, filme de família, arquivo, *Otto*, *Elena*

^a Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7088-234X>. E-mail: rafaeldealmeidaborges@gmail.com

ABSTRACT

The objective is to investigate the consequences of the adoption of an essayistic language in films that revolve around the family background of the directors. Our hypothesis is that the essayistic language assumed by works operates a double transformation in home movies as files, documents: on the one hand, structure them narratively, giving new meaning to them; and secondly, it converts the intimate and private nature of these images in part of a public screening of the film. We intend to analyze *Otto* (2012) and *Elena* (2012), to finally signal that, on one hand, while *Elena* reveals how to resignify life through death, on the other, *Otto* does the reverse movement, resignifying it through birth.

Keywords: Essay-film, home movie, archive, *Otto*, *Elena*

INTRODUÇÃO

NOSSA REFLEXÃO CENTRA-SE em dois filmes brasileiros contemporâneos, *Otto* (2012) e *Elena* (2012), para buscar compreendê-los a partir das relações entre o filme de família e o filme-ensaio, investigando as consequências da adoção de uma linguagem ensaística em filmes contemporâneos que giram em torno do contexto familiar dos diretores. Interessa-nos, especialmente, o fato de que nos dois, reconhecemos o uso de filmes domésticos herdados da família dos diretores como material de arquivo.

Otto (2012) e *Elena* (2012) foram bem-sucedidos no circuito de festivais de cinema brasileiro e internacional. Sinal disso foi a participação de ambos no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2012, quando *Otto* recebeu os prêmios de melhor filme, melhor fotografia, melhor trilha sonora e melhor som; enquanto *Elena* alcançou a melhor direção, melhor montagem, melhor direção de arte e melhor filme (júri popular). No entanto, apesar da importância que aparentam ter para o cinema brasileiro recente, receberam pouca fortuna crítica dos estudos de cinema e talvez nenhuma no recorte proposto por essa pesquisa.

Considerando o encontro relacional entre o filme-ensaio e o cinema doméstico, bem como as aproximações provenientes dele promovido pelo nosso *corpus*; o problema de pesquisa a que nos dedicamos questiona de que forma a adoção de uma linguagem ensaística em *Otto* (2012) e *Elena* (2012) se relaciona com a noção de filme de família, intrínseca às obras, e quais os desdobramento dessa relação. Além disso, interroga que tipo de transformação esses filmes-ensaio operam nos arquivos domésticos herdados de sua família.

Trabalhamos com a hipótese de que a linguagem ensaística assumida pelas obras opera uma dupla reciclagem nos filmes domésticos: por um lado, estrutura narrativamente esses arquivos, dando um novo significado a eles; e, por outro, converte a natureza íntima e privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública.

Para a análise das obras realizaremos um estudo estilístico-temático de cada filme, para, em seguida, propor uma análise comparativa interessada em compreender os mecanismos gerados por cada um deles ao manejar esses arquivos familiares como fragmentos para fornecer diferentes formas de relação entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo, o privado e o político. *Otto* (2012) e *Elena* (2012) são filmes-ensaio que se aproximam e se distanciam pela temática e pelo olhar que envolve cada um deles: a chegada de Otto, pelo pai Cao Guimarães; e a partida de Elena, pela irmã Petra Costa. Nos dois casos, essa reciclagem do arquivo doméstico pela estética ensaística do cinema contribui, a partir de

uma chave autobiográfica, para a reflexão sobre aspectos da condição humana. Pensamos que se por um lado *Elena* (2012) nos revela como ressignificar a vida por meio da morte, *Otto* (2012) faz o movimento inverso e a ressignifica por meio do nascimento.

Pretendemos em um primeiro instante relacionar a noção de fragmento com o conceito de filme-ensaio, para, logo em seguida, refletir sobre o papel do espectador nesse contexto. Com esse plano de fundo em vista, partiremos para uma compreensão das múltiplas relações que o nosso *corpus* estabelece com a concepção de filme de família. Tendo feito isso, realizaremos uma análise filmica das obras, centrada nos procedimentos de montagem utilizados pelos filmes ao reciclar arquivos domésticos herdados da família dos diretores como material de arquivo.

FILME-ENSAIO: POR UMA ESTÉTICA DO FRAGMENTO

Segundo Adorno, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplaínar a realidade fraturada” (2003: 35). A forma ensaística se revelará, portanto, também no cinema, a partir de uma estrutura rizomática, que mescla materiais de origens diversas que se interconectam de forma não linear, descontinuada e intermitente, assim como o próprio pensamento. Nesse movimento, perceberemos que a noção de fragmento, mais que buscar um nivelamento e homogeneização das formas no filme-ensaio, estará interessada em evidenciar a textura e as arestas presentes em cada migalha de imagem.

Afastado das pretensões de completude e continuidade, o ensaio concebe, de maneira romântica, a noção do “fragmento como uma composição não consumada” (Ibid.: 34). O que nos leva a pensar que o filme-ensaio perceberá esses fragmentos de imagens, como notas imagético-sonoras soltas de uma música visual e sonora a ser arranjada. Notas estas que podem se orquestrar de múltiplas maneiras, a depender do percurso do pensamento do realizador que é impulsionado por fragmentos, mas sempre dando espaço ao silêncio – lugar essencial para que essa canção ganhe melodia e sentido nos olhos-ouvidos do espectador atento.

Por essa perspectiva, o princípio de montagem será o que mais fica evidente no resultado final por, efetivamente, propor uma costura com essas imagens e sons. Dizemos isso, pois o ensaísta audiovisual muitas vezes irá se valer de imagens deslocadas de seu âmbito original – produzidas por ele mesmo ou reapropriadas – com a intenção de alcançar outros sentidos ao justapor esses trechos de proveniências diversas no novo contexto. Dessa forma, as imagens

revelam-se matérias em que se é possível modelar a forma e os contornos, e que podem ser recicladas pelo gesto da montagem.

Weinrichter (2007) irá pontuar que essa maleabilidade gera uma distância reflexiva entre o realizador e os materiais que maneja a partir de duas técnicas principais: o comentário verbal e a montagem. Ambas as técnicas são capazes de alterar o valor e a potência desses fragmentos ao permitir que lidemos com as imagens como representação, ao invés de simplesmente codificar o que representam.

Se por um lado a mediação da voz de um sujeito enunciador é capaz de trazer à tona estratos de leitura da imagem, que não seriam percebidos facilmente; por outro, lidar com esses fragmentos na montagem como imagens literais, e não como as próprias coisas do mundo que representam, permitiria abrir espaços interpretativos entre um plano e outro, entre uma banda e outra, que não estão dados nelas de antemão.

Essa composição da imagem por meio de materiais de arquivo diversos revela seu valor estético menos pela desenvoltura do artista em reordenar as várias fontes com as quais trabalha, do que pelos rastros deixados pelas próprias imagens ao se relacionarem com o novo sentido criado durante a montagem. *Found footage* é o nome da técnica cinematográfica que se vale da apropriação de materiais alheios. “A utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística [...] pois propõe um ‘voltar a ver’ que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, com o qual modifica seu caráter literal de representação”¹ (Weinrichter, 2007: 40, tradução minha).

¹ No original: “La utilización de material de archivo tiene siempre una deriva ensayística [...] pues propone un ‘volver a mirar’ que arranca a la imagen de su contexto y sentido originales, con lo cual modifica su carácter literal de representación”.

Ao reservar certa autonomia, as imagens atuam também como testemunhas, ou evidências, de que não foram produzidas para aquele fim. Mas se permitem empenhar o papel almejado pelo artista, que as desloca de seu lugar original para alcançar um sentido que não está dado nelas à primeira vista. Sendo assim, o exercício de montagem aliado à voz off do narrador revelam o quanto a construção dessa trama audiovisual reflexiva, com esses extratos imagético-sonoros, está fortemente relacionado à noção de fragmento.

“Está aqui, pois, em essência, a estrutura básica do filme-ensaio: uma reflexão mediante imagens, realizada por meio de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo que o processo de reflexão”², afirma Català (2005: 133, tradução minha). Logo, é o transitar entre essas imagens fragmentadas e a tentativa de traçar um plano de composição a partir delas, por meio dos mecanismos retóricos, que dá forma ao pensamento do ensaísta. Para além disso, como aponta o autor, é preciso estar sensível à simultaneidade dos processos: a reflexão e a realização audiovisual em vez de ocuparem momentos distintos durante a produção da obra, como costuma ocorrer em produtos audiovisuais

² No original: “He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”.

convencionais, coincidem no tempo. Pensamos que essa coincidência pode ser um dos fatores que preserva o caráter de fragmento dos materiais utilizados, possibilitando ao espectador reconhecer e apreciar as várias peças que compõem o mosaico audiovisual que o filme-ensaio se torna.

Ao falar em ferramentas retóricas no filme-ensaio é importante lembrar que, de acordo com Laura Rascaroli (2009), no que tange às estratégias retóricas, o ensaísta cinematográfico é um autor extratextual que cria um sujeito enunciador: o representante da visão do diretor para o filme. O enunciador, por sua vez, se valerá de um ou mais narradores para dar voz a esse sujeito enunciador. É usual que a voz do próprio realizador seja utilizada para materializar o narrador que o representa. Nesse sentido, o narrador do filme-ensaio dá voz a opiniões pessoais que podem estar diretamente relacionadas ao autor extratextual (diretor), mas não necessariamente são as opiniões dele.

Além das estratégias retóricas, a autora define o filme-ensaio pelos seus compromissos textuais: “um ensaio é a expressão de uma reflexão pessoal, crítica, sobre um problema ou um conjunto de problemas. Essa reflexão não se propõe como anônima ou coletiva, mas como proveniente de uma única voz autoral”³ (Rascaroli, 2009: 32-33, tradução minha). Ou seja, o processo reflexivo experimentado pelo realizador durante o processo de realização da obra revela sua dimensão subjetiva ao refletir sobre esse(s) problema(s). Esse aspecto costuma ser evidenciado nos filmes-ensaio pela marcada presença do realizador, seja pelo registro de seu próprio corpo (em ação diante da câmera); seja pela voz (comentando o que vê) ou por ambos. No entanto, essa dimensão não deixa de possuir um forte aspecto social ao operar um deslocamento dessa visão pessoal para um *fora de si* que se conecta com o mundo. Trânsito este por vezes muito sutil e variável no regime das obras, porém sempre presente.

Pensamos ser na esteira de Rascaroli que Corrigan (2015: 33) propõe a formulação do filme-ensaio como “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. Isto é, o ensaísta parte de uma inquietação pessoal para refletir sobre uma questão que o conecta ao mundo social, tendo o filme e o seu discurso como resultado final. Trata-se, sobretudo, de uma escrita cinematográfica feita enquanto se pensa.

Essa escrita convoca o realizador a atravessar um percurso que vai, portanto, da esfera pessoal, perpassando a esfera social, e culmina na esfera da abstração, em que o pensamento toma forma, habitada pelo filme. A partir desse trajeto, são numerosos os materiais de composição que o ensaísta passa a articular para compor seu discurso: pela soma e reciclagem desses fragmentos geralmente uma

³ No original: “an essay is the expression of a personal, critical reflection on a problem or set of problems. Such reflection does not propose itself as anonymous or collective, but as originating from a single authorial voice.”

linha narrativa pulverizada se constitui ao processar o pensamento até que ele seja condensado em linguagem articulada.

Considerar que a escritura ensaística é realizada enquanto se pensa, portanto, não poderia ser percebido como sinônimo de falta de cuidado ou elaboração. Pensamentos complexos necessitam de tempo para que se encorpem em torno de uma linguagem audiovisual estruturada. O caráter, de certo modo calculado das obras, é fruto de um trabalho de pensamento que reflete sobre sua própria forma, sobre a maneira que torna determinado pensamento audível e visível: audiovisual.

Por essa perspectiva, a linguagem fragmentada do filme-ensaio convoca um tipo específico de espectador, e não qualquer um. Um espectador que efetivamente tenha interesse em dialogar criativamente com a obra e participar ativamente do processo reflexivo proposto. Nesse sentido, Rascaroli nos lembra que no filme-ensaio “a posição do espectador não é a de um público genérico; não é no plural, mas no singular – é a posição de um espectador real, que é direta e pessoalmente abordado e convocado”⁴ (2009: 34, tradução minha). Portanto, o filme-ensaio assumirá, como primordial, esse papel de convocar espectadores ativos e críticos, interessados em converter a obra em um espaço dialógico e reflexivo.

⁴ No original: “The spectatorial position is not that of a generic audience; it is not in the plural but in the singular – it is the position of a real spectator, who is directly and personally addressed and summoned”.

A PROPÓSITO DE UM ESPECTADOR-MONTADOR

Partimos do pressuposto de que o filme-ensaio assume para si a tarefa de convocar seus espectadores à atividade, garantindo, por meio de sua própria escritura, lacunar os espaços necessários para que a narrativa torne-se, assim, resultado dos esforços do realizador e do espectador. Por essa perspectiva, pensamos no espectador do filme-ensaio como aquele que recolhe suas próprias imagens fragmentadas e indecisas e as aproxima do discurso inconcluso que encontra diante de si, previamente arquitetado pelo realizador, não para ocupar o lugar do artista, mas para pôr suas próprias experiências, pela via estética, à prova.

O ensaísta audiovisual não possui a pretensão de construir um discurso totalizante, que dê a ver uma voz do saber. Muito mais interessado está em impulsionar os espectadores, a partir da experiência estética proporcionada pela obra, a se relacionarem com as coisas e com formas de vida do mundo por meio de um intenso e profícuo diálogo com o filme que os leve à construção de conhecimento. Os espectadores do filme-ensaio, então, assumem em alguma medida esse papel de cocriadores da obra que experienciam.

Por essa perspectiva, Bernardet (1999: 6) acrescenta: “o filme solicita um espectador ativo que, de alguma forma, prolonga a montagem nele próprio.

Podemos ir mais longe e tornar o espectador um montador”. De acordo com o autor, “uma montagem ativada pelo sistema do filme, suas associações de materiais díspares, sua circulação por imagens e significações” (loc. cit.). Ou seja, o filme-ensaio nos leva a reconhecer que olhar também é uma ação, é dar valor ao gesto intrínseco ao poder de ver. O espectador do filme-ensaio é convocado a mediar os fragmentos de imagens que seu olhar alcança relacionando-os entre si e a uma série de outras imagens visuais e mentais de agora e de outros tempos. Sendo assim, é possível que o espectador de uma posição distante assuma o papel de intérprete ativo e, mais que isso, nos permita reconhecê-lo como um espectador-montador.

Levando em conta que “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos desses elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (Aumont, 1995: 62); pensamos no espectador-montador como o sujeito que, durante a projeção, propõe-se a lidar com os materiais de composição do filme de maneira atenta e criativa, exercitando sua capacidade de reorganizá-los mentalmente, ampliando o princípio de montagem proposto pela obra.

O espectador-montador, portanto, estaria apto: a unir fragmentos de som e imagem, propondo novas relações entre eles para além das que o filme já propõe; a articular essas imagens, garantindo a elas novas possibilidades de organização sequencial; e a estabelecer a duração, aumentando ou diminuindo o tempo que seu olhar dedica a cada plano, podendo substituí-los por outros, já vistos ou apenas imaginados. A partir disso, havendo incorporado o gesto da montagem em seu próprio olhar, se tornaria, como aponta Consuelo Lins, “um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas” (2010: 138). Tendo dito isso, caberia frisar que a constituição da montagem no filme-ensaio por meio de fragmentos e lacunas não diminui sua capacidade discursiva e solidez. Os filmes-ensaio são construídos, sobretudo, a partir de um exercício de montagem, que resguarda suas maiores potências. Logo, se o espectador-montador acompanha o fluxo imagético, mobilizado por sua materialidade sensível e pelos afetos das imagens, é menos para ser livremente conduzido do que para dialogar profundamente com a obra.

Sendo assim, aqui não deixa de estar em evidência nossa percepção da estética do fragmento impregnada no filme-ensaio. A partir dela somos levados a pensar sobre as particularidades geradas quando esses fragmentos são arquivos domésticos, filmes de família incorporados pela narrativa filmica com a intenção de gerar uma ruptura com o caráter privado desses materiais.

DAS RELAÇÕES COM O FILME DE FAMÍLIA

Otto (2012) é um filme que acompanha o processo de gravidez da mulher de Cao Guimarães, Florencia Martinez, e o nascimento de seu primeiro filho: Otto. De acordo com a sinopse, ele é “instintivo e visceral como um gesto. Intimista e confidente como um diário filmado. Uma celebração à vida, um filme de amor”. Aqui o cineasta explora sua própria experiência afetiva para, a partir da descoberta da gravidez de sua companheira, refletir sobre o amor e a constituição da família. E, nesse sentido, a narrativa se constitui predominantemente de fragmentos da vida cotidiana do casal que aos poucos revelam a dimensão social dessa experiência íntima que é capaz de dar outro significado à vida.

Já em *Elena* (2012) acompanhamos a busca de Petra pela irmã Elena, que havia se mudado para Nova York vinte anos antes, com o sonho de se tornar atriz de cinema. Entre os caminhos percorridos e os vestígios, como cartas e vídeos caseiros, Petra aos poucos encontra a irmã não nas ruas, mas dentro de si. A partir de então, Petra reconhece que precisa deixá-la partir. Percebemos aqui um exercício da realizadora em lançar-se no mundo para reverter sua traumática experiência com o suicídio da irmã em uma reflexão que vá para além do íntimo, que alcance a esfera pública e que nos faça ressignificar nossa experiência com nossas próprias vidas.

Dessa forma, tanto em uma obra quanto na outra, percebemos o gesto dos realizadores, caro ao ensaio audiovisual, de usar a imagem em *segundo grau*. Isto é, de estabelecer mediações com ela por meio de técnicas que modificam o valor da imagem, como a narração e a montagem (Weinrichter, 2007). Por essa perspectiva é que ouviremos a voz reflexiva de Petra Costa e Cao Guimarães, bem como seremos afetados por uma montagem que não se quer invisível, muito pelo contrário. O gesto da montagem é evidenciado pela justaposição dos materiais utilizados, que vão criando novos significados por soma e contraste.

Nesse sentido, é perceptível que os realizadores experimentam sua própria subjetividade, por meio de embates com as coisas do mundo, e o processo reflexivo traçado durante esse percurso é o que dá forma a suas obras. Por essa perspectiva, essas obras apresentam como características: “visão subjetiva [...], questionamento da possibilidade de representar a realidade, declarações indecisas, narrativa não linear fragmentada e com níveis de sentido múltiplos, estilo híbrido e emprego de diferentes meios e formas, etc.”⁵ (Ibid.: 23, tradução minha). Traços estilísticos estes que predominam nas obras que pretendemos analisar.

Como pudemos perceber, tanto *Otto* (2012) quanto *Elena* (2012) são gerados a partir do contexto familiar dos realizadores. Além disso, ambos se valem de arquivos domésticos como materiais de composição de suas obras. Para tanto, de maneiras distintas, ambos se relacionarão com o que chamamos, no contexto

⁵ No original: “visión subjetiva [...] puesta en cuestión de la posibilidad de representar la realidad, afirmaciones indecisas, narrativa no lineal fragmentada y con niveles de sentido múltiples, estilo híbrido y empleo de diferentes medios y formas, etc.”

de nossa pesquisa, de cinema doméstico ou filme de família. Ver esses filmes, dentro da instituição familiar,

tem um pouco de jogo de sociedade, um jogo sério em que o objetivo é o reforço do grupo familiar. Entende-se então que a coerência do filme importa pouco, porque a construção da coerência constitui a finalidade própria da sessão de projeção⁶. (Odin, 2010: 46, tradução minha)

Sendo assim, a estética ensaística, com sua narrativa fragmentada e repleta de lacunas, ao se dedicar a narrativas familiares incorpora por dialogismo essa falta de coerência à sua própria forma, convertendo o que era uma debilidade em potência.

Tanto em *Otto* (2012) quanto em *Elena* (2012) reconhecemos o uso de filmes de família herdados como material de arquivo. Essa é apenas uma primeira aproximação possível ocasionado pelo nosso *corpus* entre o filme-ensaio e o cinema doméstico. No entanto, somos levados a crer que essas aproximações são mais amplas. Ao terem sido realizados por Cao Guimarães e Petra Costa a propósito de, respectivamente, *Otto* (2012) e *Elena* (2012) – personagens conectados à história de suas famílias – por mais que os dois filmes tenham assumido pretensões de alcançar um público para além de seus familiares, isso não desqualificaria o caráter de cinema doméstico evidente nas obras. Ou seja, partimos do pressuposto de que nos dois filmes as noções de filme-ensaio e filme de família se aproximam de maneira que uma não se sobrepõe a outra..

Compreendemos por filme de família “um filme (ou um vídeo) realizados por um membro de uma família à propósito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados de uma ou outra maneira à história dessa família, e de uso preferente pelos membros dessa mesma família”⁷ (Odin, 2010: 39, tradução minha). Pensamos que os objetos de nosso *corpus*, por todo o exposto, dialogam fortemente com o conceito proposto por Odin. Apesar disso, compreendemos que *Otto* (2012) e *Elena* (2012) vão além disso, pois a linguagem ensaística adotada pelas obras estrutura narrativamente os filmes de família herdados, reciclando-os e garantindo-lhes outros significados, ao mesmo tempo que converte a natureza íntima e privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública.

Um filme de projeção pública que não perde seu caráter familiar. Ou seja, nas duas obras reconhecemos o uso de filmes de famílias como arquivos para a construção de uma nova obra, um novo filme de família. Nesse ponto uma distinção há de ser feita. *Elena* (2012) usa amplamente material doméstico gravado em VHS mesclado a imagens recentes geradas digitalmente, que

⁶ No original: “tiene un poco de juego de sociedad, un juego serio en el que el objetivo es el reforzamiento del grupo familiar. Se entiende entonces que la incoherencia de la película misma importa poco, porque la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la sesión de proyección”.

⁷ No original: “una película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia”.

reforçam o caráter de arquivo do primeiro. Em *Otto* (2012), com exceção da cena rodada em 16 mm pelo avô de Cao Guimarães, predominam registros em vídeo de alta definição feitos pelo próprio cineasta. No entanto, não podemos dizer que todas as imagens do filme foram realizadas pensando em um projeto cinematográfico.

Em alguma medida, pensamos que ao menos parte das imagens digitais, em *Otto* (2012), também atua como arquivos. Cao Guimarães alega:

Sou cineasta e minha matéria-prima é o que eu vivo, as coisas que acontecem comigo e a realidade que me rodeia. Primeiro teve a paixão, disso surgiu a gravidez e como todo apaixonado, comecei a registrar. Vi que tinha um material interessante e percebi que era um filme possível [...] Juntei o que tinha e transformei em filme por que achei que, além de ser um momento especial para mim, é um assunto universal, uma coisa pela qual o ser humano passa. (Guimarães, 2012)

Aqui percebemos uma intenção do realizador em aproximar-se do material gerado por ele próprio, dos arquivos domésticos por ele gravados em vídeo digital, como se não fossem seus, o que garante a distância reflexiva necessária para o caráter ensaístico almejado pela obra.

Desse modo, a estética ensaística, somada ao caráter autobiográfico, garante um “modo de acesso ao mundo representado, à intimidade familiar que reflete o cinema doméstico. [...] O cineasta vai se arriscar a convidar os espectadores a essa projeção que antes se reservava para os familiares e amigos mais próximos”⁸ (Álvarez, 2010: 139, tradução minha). Logo, no contexto desta pesquisa, nos arriscamos a partir da compreensão de que *Otto* (2012) e *Elena* (2012) são ao mesmo tempo filmes-ensaio e filmes de família.

⁸ No original: “modo de acceso al mundo representado, a la intimidad familiar que refleja el cine doméstico. [...] El cineasta se va a arriesgar a invitar a los espectadores a esa proyección que antes se reservaba para los familiares y amigos más cercanos”.

OTTO: DA RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA POR MEIO DA CHEGADA

Em determinado momento de *Otto* (2012), já tendo visto a descoberta de que Florencia Martinez estava esperando um filho do casal, vemos em plano geral o Sol se pondo atrás dos edifícios de Belo Horizonte. À medida que o Sol vai se escondendo, a voz de uma senhora gradualmente vai ganhando potência. Com som e imagem não sincronizados, ela parece apresentar para outra pessoa alguns familiares, dizendo o nome de algumas tias, antes de finalizar rindo: “Família dentuça, todo mundo tem o dente pra fora”. No próximo plano vemos frontalmente o rosto da mãe de Cao Guimarães, Eliana Gontijo, em *contra-plongée*, enquanto ela diz apontando para fora de quadro: “Essa aqui sou eu ó, de costas”.

Diante dela, reconhecemos, no extracampo, uma TV que exibe filmes antigos da família e ilumina seu rosto, enquanto, sorridente, ela comenta o que vê: “Olha lá a mamãe, ó! É, mãe bonitinha! Olha!”. Os arquivos domésticos foram realizados em 16 mm por Cisalpino Gontijo, pai de Eliana, avô de Cao. Ainda não vemos essas imagens. Acompanhamos somente as feições ternas e saudosas do rosto dela ao olhar os filmes familiares e terminar de construir, coletivamente, esses arquivos sem início e sem fim, por meio de seus comentários.

Se, segundo Odin, a experiência do espectador com o cinema doméstico configura-se como uma “recriação mítica do passado vivido. Uma ficção familiar nascida do trabalho dos destinatários sobre elementos que não possuem por si mesmos esse caráter ficcional”⁹ (Odin, 2010: 47, tradução minha); pensamos que aqui essa experiência é potencializada. Isso porque o que resta aos espectadores nesse instante, que não pertencem a esse núcleo familiar e não veem as imagens em si, é propor-se a passar por isso por meio dessa sessão doméstica gravada e, especialmente, de Eliane. É, portanto, inventar, imaginar, criar as imagens descritas por meio de suas próprias experiências com a família, dos reflexos vistos no rosto da mãe do realizador e da narração por ela empreendida.

Em seguida somos levados para um plano próximo, com uma leve angulação em *plongée*, do rosto de Florencia deitada na cama, dormindo, com as mãos agasalhadas embaixo do queixo. Sua respiração é lenta e profunda e se mistura a uma música que começa a ser tocada por um bandolim. A trilha sonora segue nos próximos planos, sugerindo uma conexão entre a ação do plano anterior e os próximos. A partir do plano seguinte temos acesso aos arquivos domésticos em 16 mm preto e branco da família: o rosto desfocado de um bebê deitado, olhando para quem o filma e sorrindo; o mesmo bebê deitado, mexendo os braços e pernas; em seguida, uma bebê de vestido que sorri enquanto morde os dedos. Dessa forma, pelo gesto empreendido pela montagem, por mais que reconheçamos trataram-se dos arquivos domésticos da família de Cao, não podemos simultaneamente deixar de percebê-los como imagens sonhadas por Florencia.

Seguimos acompanhando especialmente imagens da infância: ora vemos crianças dando cambalhotas, ora aprendendo a andar, ora bebendo leite. Elas seguem em montagem paralela com a cena de Florencia dormindo. Algumas dessas imagens de arquivos parecem ter sofrido intervenções do diretor, sobretudo aceleradas. Nesse sentido, por meio da montagem somos levados a ver as imagens de arquivo domésticas como imagens-sonho. Elas perdem seu caráter tão somente de documento para serem acessadas por outra via: a da imaginação, do irreal, do ficcional.

Atuam para o espectador-montador, portanto, como disparo que permite a atualização de memórias relacionadas à sua própria infância, como dispositivo

⁹ No original: “recreación mítica del pasado vivido. Una ficción familiar nacida del trabajo de los destinatarios sobre elementos que no poseen por sí mismos ese carácter ficcional”.

que promove a reciclagem de lembranças de sua própria família. Passado vivido e passado imaginado cruzam-se e atualizam-se a partir dos arquivos domésticos vistos no presente. Dessa forma, a montagem, por meio das narrativas paralelas e da música, é o que modifica o valor dos filmes de família, que os ressignifica abrindo-os a novas possibilidades de sentido a ponto de se reconfigurarem como uma celebração da vida que está por chegar, da vida que está sendo gerada e sonhada, da vida que se manifesta entre aqueles que nascem.

ELENA: DA RESSIGNIFICAÇÃO DA VIDA POR MEIO DA PARTIDA

“As primeiras imagens que eu acho de você, são de quando você fez treze anos e ganhou essa câmera”, diz Petra. Vemos Elena se gravando, com uma câmera VHS, por meio de um espelho e, logo depois, sorrindo e fazendo caretas para alguém que a filma. Alguns instantes depois, após termos acompanhado seu pai dançando com Petra ainda bebê, ela dança sozinha. A voz-off de Petra é pontuada por alguns instantes de silêncio e o piano vem gradativamente acompanhando a sutileza de algumas imagens de Elena desaceleradas. Ela roda várias e várias vezes com um vestido esvoaçante, enquanto ouvimos Petra dizer em ecos afetivos: “E você começa a dançar, dançar, dançar”.

O ato de Elena é sublinhado por uma diminuição da velocidade da imagem que se contrapõe aos níveis frenéticos do piano. A attenuação rítmica imagética parece antecipar algo que está por vir. Mais adiante no filme, cientes da partida de Elena, não é difícil relacionar essa alteração na velocidade com um indicativo da desaceleração do próprio movimento da vida experimentado pela personagem e, consequentemente, por sua família. Já não se tratava, nesse instante, somente de um arquivo doméstico de uma garota que dança na sala de casa.

Tendo acompanhado o sinuoso percurso de Elena rumo ao sonho de se tornar atriz de cinema em Nova York, com seus esforços e crises, até o ápice de sua partida por meio do suicídio; passamos a observar os reflexos da vida e morte da irmã no crescimento de Petra. Em determinada sequência vemos, a partir de um arquivo doméstico, Petra bastante chateada entre outras crianças. Confere-se a essa imagem uma lentidão desconcertante. Em seguida vemos em tela um laudo psiquiátrico, datilografado em inglês num papel amarelado. O documento nos é apresentado por meio de um plano bem fechado que dá ênfase ao título *Psychological Report*, acompanhado da palavra *confidencial*. Ao abrir o plano, temos o nome de Petra e idade, acompanhados de uma lista de exames a ela administrados.

A realizadora segue lendo, em inglês, seu diagnóstico: “Petra tem 7 anos e 6 meses de idade, e foi trazida para avaliação psicológica pela mãe. A mãe disse que Petra começou falar que quer morrer, e está tendo pesadelos”. Já não

acessamos o relatório pela materialidade do papel, mas sim por mais imagens VHS da criança Petra com raiva, na porta da escola.

Há também evidências de depressão, e sentimentos de culpa. Petra evitou falar sobre a irmã. Petra está usando defesas que sugerem tendências obsessivas compulsivas para lidar com situações difíceis. É provável que continue usando estas defesas por um tempo, que a permitem negar os motivos de sua verdadeira depressão. (Elena, 2012)

A leitura é lenta e bem marcada. Petra briga com a mãe, que permanece no carro, e depois entra na escola. Nesse contexto, o arquivo doméstico parece ser ressignificado pelo comentário verbal e montagem com a intenção de ampliar seu caráter de documento, com a intenção de reforçar as dificuldades vivenciadas pela pequena Petra. No entanto, não podemos desconsiderar que essas imagens podem ter sido gravadas pela própria Elena, e não serem, portanto, um reflexo de sua morte.

Na última cena do filme, bem próximo ao fim, o mesmo plano de Elena girando com seu vestido e cabelos esvoaçantes é retomado. Voltamos a esse plano com outros olhos, enquanto ouvimos Petra dizer:

As memórias vão com o tempo. Se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce. E dança [...]. (Elena, 2012)

A imagem que já conhecíamos mistura-se agora aos planos de Petra, gravados especificamente para o filme, também dançando e girando na rua. Em diferentes tempos elas podem dançar a mesma música, ser embaladas pelo mesmo ritmo, estar conectadas pelo mesmo compasso. O ato empreendido pelas irmãs é capaz de, pelo gesto da montagem, fazer que uma reflita a imagem da outra permanentemente e comprovar a eternidade desse vínculo afetivo. Para além da montagem, a narração modifica o valor da mesma imagem, ora sinalizando-a como prenúncio da partida, ora como fonte de vida e renascimento na memória daqueles que ficam.

POR UMA CONCLUSÃO: DAS RECICLAGENS DO CINEMA DOMÉSTICO NO FILME-ENSAIO

A partir do percurso traçado até aqui cremos ter evidenciado que a linguagem ensaística estrutura narrativamente os filmes de família herdados, reciclando-os

e garantindo-lhes outros significados, ao mesmo tempo que converte a natureza íntima e privada dessas imagens em parte de um filme de projeção pública, que não perde seu cunho pelos recursos estéticos característicos do filme-ensaio, há um convite aos espectadores para desfrutar dessa experiência estética como parte dessa família. Sendo assim, cremos ser pertinente considerar Petra Costa e Cao Guimarães, no contexto dessas obras, como *cineastas domésticos*, na medida em que filmam seus parentes e amigos não somente para ver em família, mas também para realizar filmes que terão uma exibição pública; a partir da mescla, por vezes indiscernível, de filmes de família reutilizados e material gravado para o novo filme.

Desse modo, compreendemos que a estética ensaística, somada ao caráter de filme de família, auxilia que os filmes construam uma ressignificação do conceito de vida por vias contrárias: em *Elena* (2012) essa operação ocorre pela reflexão em torno da morte de um ente querido, enquanto em *Otto* (2012) acontece por meio do nascimento.

Por um lado, o uso criativo dos arquivos domésticos herdados em *Elena* (2012) assinala a perda da irmã, enquanto permite reconstruir sua trajetória de forma poética e, ao mesmo tempo, que Petra Costa se reconheça em *Elena*. Por outro, a utilização de fragmentos cotidianos do processo de gravidez de Florencia Martinez revelam uma ausência a ser desfeita pelo parto, enquanto propicia a reconexão artística do filho que está por vir com sua história familiar pregressa e que Cao Guimarães se projete nele. Em ambos os casos, pela chegada ou pela partida, a aproximação do cinema doméstico ao filme-ensaio e sua estética do fragmento possibilita aos filmes que as histórias se presentifiquem, sejam recicladas, reconstruídas, reconectadas e, por fim, voltem a trazer a vida.

Portanto, os arquivos domésticos, reenquadados pela montagem e pela narração, em *Otto* (2012) e *Elena* (2012) são objetos mais de uma distância reflexiva, entre os realizadores e as imagens, que se propõem a recolhê-las, ordená-las e reciclá-las, para assim dirigir o olhar do espectador-montador; do que uma ligação translúcida e direta com o passado familiar. Como apontado durante as análises, esse distanciamento se dá, sobretudo, a partir do comentário verbal e da montagem. Considerando que as imagens relacionam-se diretamente aos diretores poderíamos pensar que há uma oscilação entre esse distanciamento requisitado pelo ensaio, que prevê o comentário e a montagem, e uma aproximação pelo cunho privado das imagens familiares. No entanto, tendemos a crer que, a partir do momento que o diretor, enquanto autor extratextual, mobiliza um sujeito enunciador para articular seu discurso, essas imagens passem a ser vistas e tratadas como se não fossem próprias, mas de outro.

Dessa forma, a materialidade dessas imagens fica subordinada ao tratamento poético e criativo do filme-ensaio que lhes propicia novos modos de ser, atualizando seus significados para além do caráter de memória. Nesse sentido, para os cineastas, o exercício de voltar a olhar essas imagens não se trata simplesmente de revisitar imagens da memória familiar, mas de realizar um trabalho arqueológico, interessado em descobrir camadas ainda não visitadas e descobertas, em revelar extratos nunca vistos, em estudar esse núcleo familiar – seus membros, fatos ou peças conectados a sua história – a partir dessas imagens-objeto produzidas e utilizadas em um determinado passado, mesmo que próximo. Esse processo de investigação é acompanhado pela reflexão, materializada por meio da narração, geralmente, das explorações realizadas pelos diretores, com todos os seus questionamentos e dúvidas. Indagações que costumam se interessar não pelo que essas imagens oferecem enquanto documento somente, mas sobretudo enquanto rastro, vestígio, marca.

Desse modo, a partir do fértil encontro entre o filme-ensaio e o filme de família, os arquivos domésticos, quer sejam herdados, quer sejam gravados pelos próprios diretores ao longo do tempo, deixam de se comportar simplesmente como evidências documentais imóveis para, por meio de um processo de reciclagem garantido pela estética ensaística, serem convertidos em construções artísticas que partem de um contexto privado para refletir sobre aspectos da condição humana que impactam o mundo. ■

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- ÁLVAREZ, E. C. De vuelta a casa: variaciones del documental realizado con cine doméstico. In: _____. (Orgs.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madri: Ocho y Medio, 2010. p. 121-166. (Colección Textos Documenta).
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, J.-C. O espectador como montador. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1999. Disponível em: <<https://goo.gl/d5r6ov>>. Acesso em: 18 maio 2017.
- CATALÀ, J. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, C.; CERDÁN, J. (Orgs.). *Documental y vanguardia*. Madri: Cátedra, 2005. p. 109-158.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.
- ELENA. Direção: Petra Costa. Intérpretes: Petra Costa, Elena Andrade e Li An. Belo Horizonte: Espaço Filmes, 2012. (80 min.), son., color, digital.

- FARIA, J. R. Filme de Cao Guimarães é premiado no Festival de Brasília. *Veja BH*, 27 set. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/q68j57>>. Acesso em: 18 maio 2017.
- LINS, C. Do espectador crítico ao espectador-montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, p. 132-138, 2010.
- ODIN, R. El cine doméstico en la institución familiar. In: ÁLVAREZ, E. C. (Org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010. p. 39-60. (Colección Textos Documenta).
- OTTO. Direção: Cao Guimarães. Intérpretes: Florencia Martinez e Otto Martinez Guimarães. Belo Horizonte: Studio Cao Guimarães, 2012. (70 min.), son., color, digital.
- RASCAROLI, L. *The personal camera: Subjective cinema and the essay film*. Nova Iorque: Wallflower Press, 2009.
- WEINRICHTER, A. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In: _____. (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 18-48.

Artigo recebido em 24 de outubro de 2016 e aprovado em 09 de maio de 2017.