

Luís Fellipe dos Santos

FRONTEIRAS ENSAÍSTICAS

O FILME-ENSAIO E A INSCRIÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Resumo

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os filmes-ensaio contemporâneos a partir das obras *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018), que compõem a trilogia do luto do realizador Cristiano Burlan. A intenção é refletir sobre o filme-ensaio e sua linguagem, tendo como ponto de partida as suas origens, na literatura de Michel de Montaigne, e seus desdobramentos, sendo uma das principais formas de inscrição da subjetividade nas obras documentais contemporâneas.

Palavras-chave

Ensaio. Documentário. Filme-ensaio. Fronteiras. Subjetividade.

Introdução

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

Cristiano Burlan, *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade*, p. 7

O título deste trabalho remete à ideia de formas de inscrição de subjetividade. Para Lukács (2018) e Adorno (2003), a forma ensaio seria uma forma aberta, indeterminada, devendo subverter o que é dado como verdade, sendo a heresia a sua lei mais formal. Para

Doutorando em Comunicação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ, bolsista CAPES. Mestre pelo mesmo Programa, tendo sido bolsista CAPES no primeiro ano e bolsista Nota 10 da FAPERJ no segundo ano. Graduado em Letras pela UFRJ com dignidade acadêmica "Cum laude".

Recebido em: 21/08/2024
Aceito em: 27/11/2024

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 29, 2024.
ISSN: 1679-6888

Adorno, a característica principal do ensaio é seu caráter “fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p. 25). Dessa maneira, o título traz a ideia de limiar, esgueirando-se entre categorias, estando em um entre-lugar, onde o filme-ensaio se encontra. É neste ponto que Rascaroli (2022) o pensa como filme de fronteira, por estar em um limiar, conforme trabalharei mais adiante.

A partir do encontro com as obras da realizadora belgo-francesa Agnès Varda (1928-2019) e seu modo de fazer cinema, marcado pelo olhar para o outro, a preocupação, cuidado com as pessoas e o seu viés pessoal, cheguei aos filmes-ensaio. Com isso, outros realizadores foram descobertos, como Alain Resnais, em *Noite e Neblina* (1955), e filmes que seguiam esse modo subjetivo e que traziam mais questionamentos, como *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles, *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, até chegar na trilogia do luto, do realizador Cristiano Burlan.

O campo do audiovisual localiza na literatura o ponto de partida do filme-ensaio, mais precisamente em *Os Ensaíos*, obra seminal que Michel de Montaigne publicou em 1580. É Montaigne quem confere ao gênero inaugurado algumas de suas principais características, como a ausência de regras de conduta e a reflexividade, ou seja, o movimento de não seguir as indicações vigentes de outros gêneros consolidados e de estabelecer uma escrita reflexiva sobre os temas que elencava. Há duas características que se destacam no ensaio, tanto em sua forma literária, quanto em sua forma fílmica: a reflexividade e a subjetividade, o movimento de se debruçar sobre sua produção e refletir, colocando a si mesmo em sua obra, mas indo contra métodos já fundamentados. Assim, é possível apontar que transgressão é uma característica que o filme-ensaio compartilha com o ensaio literário, que também é frequentemente descrito como uma forma multiforme.

Max Bense (2018), em seu texto “O ensaio e a prosa”, estabelece uma leitura sobre a prosa e a poesia e compreende o ensaio como pertencendo a um lugar no meio, entre os dois, pois estaria entre a criação e ficção, que não abre mão da potência da poesia, mesmo fazendo uso da prosa. Bense pontua que o ensaio possui um caráter de experimentação, que ele é elaborado quando se tenta compreender algo e se recorre a escrita para tentar dar conta. Para o autor:

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio

busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. (BENSE, 2018, p. 115)

Dessa maneira, o ensaio não iria em busca de uma definição única, mas buscaria possibilidades para a sua compreensão e seu entendimento. Tal assertiva corrobora a visão de pesquisadores como Adorno (2003), para quem o ensaio seria uma forma aberta.

De acordo com o pesquisador Phillip Lopate, o ensaio é tanto uma tradição quanto uma forma, bastante diferenciada, e é mais fácil elaborar uma lista de ensaístas do que definir a sua forma. Nem toda sensibilidade mediativa seria ensaística pois, devido ao seu caráter subjetivo, é esperado que obras que possuam viés subjetivo e reflexivo sejam entendidas como ensaio. Todavia, não é o tom reflexivo apenas que caracteriza uma obra como um, pois um ensaio não tem a função de trazer respostas, mas apresentar mais questionamentos. Essa ideia se equipara a de Adorno (2003), que igualmente concorda que o ensaísta age como um “inconformista, atuando contra os princípios predominantes” (LOPATE, 2007, p. 67 – tradução minha).¹ Seria uma contínua formulação de questionamentos, que não necessariamente buscam respostas, mas representam essa constante busca.

Este artigo se divide em quatro partes. Na primeira parte, será tratada a questão do ensaio e da narração. Na segunda parte, serão contextualizados o filme-ensaio e a noção de fronteiras. Na terceira parte, será feita a análise das obras em questão, relacionando com os conceitos apresentados nas seções anteriores para empreender a análise desejada. Por fim, nas considerações finais, serão retomados os principais aspectos discutidos ao longo do artigo para que seja apresentada uma reflexão final.

O filme-ensaio e a narração

No que diz respeito ao filme-ensaio, António Weinrichter (2007), renomado pesquisador catalão, procura elaborar uma definição sobre esse tipo de cinema. Para o autor, uma obra pode ser lida pela chave ensaística “quando não propõe uma mera representação do mundo histórico, mas uma reflexão sobre si mesmo, privilegia a subjetividade do pensamento, tem uma voz reconhecível e acaba criando a sua própria forma” (WEINRICHTER, 2007, p. 51 – tradução minha).² Nesse paralelo, é possível entender uma compatibilidade entre os ensaios da literatura e do cinema, à medida que os realizadores do filme, em suas narrações, bem como na literatura, percebem uma brecha para a subjetividade e pensamento, pontos que conduzem as obras no geral.

¹ Texto original: “el ensayista suele interpretar con frecuencia el papel de inconformista, actuando em contra de los principios predominantes.”

² Texto original: “[...] cuando no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, privilegia la presencia de la subjetividade pensante, tiene una voz reconocible y acaba creando una forma propia.”

Seguindo o rastro de Weinrichter, a pesquisadora Laura Rascaroli (2009) comenta que a transgressão seria uma característica que o filme-ensaio compartilha com o ensaio literário, e que os dois traços que se destacam na forma ensaística, tanto na literária quanto na fílmica, são a reflexividade e a subjetividade, como já citado anteriormente. De acordo com a autora, “a subjetividade é tão importante para o ensaio que o lema de Montaigne foi, notoriamente, ‘Eu sou eu mesmo a matéria do meu livro’; ele escreveu não para ‘fingir que descobriu coisas, mas para abrir meu eu.’” (RASCAROLI, 2009, p. 23 - tradução minha).³

Ainda se debruçando sobre essa forma de fazer cinema, a autora comenta que esses filmes são marcados por possuírem o que chama de sujeito enunciador, que assume o papel de narrador, o que é um ponto importante em filmes-ensaio. Eles são conhecidos pelo uso de uma narração em primeira pessoa, os realizadores se colocando mais diretamente em suas obras, inscrevendo suas subjetividades. Corroborando Rascaroli (2009), Elinaldo Teixeira (2019), pesquisador brasileiro, comenta que esse tipo de inscrição nos filmes-ensaio pode se dar por três vias: a presença em corpo na imagem, inserção de sua voz na obra (a voz *off*), e o terceiro modo seria quando a “presença se virtualiza, atualizando-se na criação de ‘intercessores’/‘personagens conceituais’/‘figuras estéticas’” (TEIXEIRA, 2019, p. 28).

Ao se falar em narrador, é necessário que se recupere um estudo seminal sobre essa figura, para que se possa tentar compreender como essa figura aparece nesses filmes. Dessa maneira, vem Walter Benjamin (1996, p. 198), que relata que “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”. É por meio da experiência, do que foi vivido e experimentado que é possível que haja a narrativa, o ato de contar o que se viveu. Todavia, segundo o autor, o narrador da tradição oral não está mais presente. Para Benjamin, isso ocorreu devido aos problemas da experiência e troca das mesmas, pois fomos privados do intercâmbio de experiências.

De acordo com Benjamin são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente, pois,

É como se estivéssemos privados que nos parecia segura e infalível: a faculdade de intercambiar experiências [...] porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1996, p. 197-198)

³ Texto original: “Subjectivity is so important to the essay that Montaigne’s motto was, famously, ‘I am myself the matter of my book’, he wrote not in order to ‘pretend to discover things, but to lay open myself’”

Tentando compreender essa figura que narra, a pesquisadora Patricia Rebello (2012), professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, debruçou-se sobre o ensaísta a partir do pensamento do narrador benjaminiano. Para a pesquisadora, o ensaísta ocupa o lugar deixado pelo narrador de Benjamin, pois ambos desempenham o mesmo papel, com características que os aproximam, já que absorviam as histórias e relatos, mas inserindo suas reflexões e questionamentos, inserindo suas subjetividades no que é repassado. O ensaísta estaria mais próximo do narrador benjaminiano do que outros narradores que apareceram após a morte do narrador. Todavia, para Rebello (2012) há uma diferença importante entre o ensaísta e o narrador: o ensaísta estabelece um distanciamento entre ele mesmo e o conhecimento que chega aos seus ouvidos. Esse distanciamento cimenta o lugar intersticial que abriga o ensaísta.

Dessa maneira, é possível apontar o ensaísta como um narrador atualizado, que apresenta as histórias a partir de seu atravessamento e sua experiência pessoal. Ele nos conta uma história por meio da sua subjetividade, debruçando-se sobre ela e retomando o que conhece. No caso do campo audiovisual, apresentando ferramentas que compõem a sua linguagem ensaística, como o uso da voz *off* reflexiva, uso da imagem que não existe apenas para ilustrar, mas provocar reflexões e tensionamentos, questionar e elaborar um pensamento que acontece no meio, nesse caminho intermediário ensaístico.

A partir da década de 1950, há um aceno de filmes-ensaio, que começam a surgir após a Segunda Guerra Mundial. Ela gerou uma crise social e existencial que ensejou a emergência de uma vertente ensaística para encarar o mundo e como o mesmo é experienciado (Corrigan, 2015). De acordo com o autor:

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

Assim, nesse cenário pós-Segunda Guerra há um aceno de uma nova subjetividade pautada pelo ensaísmo para tentar dar conta do que não conseguia ser digerido. Dessa maneira, começam a aparecer os filmes-ensaio, com início na França, com *Carta da Sibéria* (1957), do realizador Chris Marker (1921-2012). Foi um momento em que o termo ensaio foi utilizado pelo crítico cinematográfico André

Bazin (1918-1958) para se caracterizar uma obra cinematográfica. Bazin utiliza o termo “montagem horizontal” para contrapor com a montagem tradicional. Para o crítico, “é um ensaio sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada” (BAZIN, 2017, p. 103 – tradução minha).⁴ É filme apontado como um ensaio pelo crítico por se apresentar de maneira diferente de como os documentários expositivos clássicos, já identificando elementos da linguagem ensaística que são presentes nas conceituações do filme-ensaio pelo mundo.

⁴ Texto original: “*Letter from Siberia* is an essay on the reality of Siberia past and present in the form of a filmed report”.

O ensaio e as fronteiras

Assim como Rascaroli (2009) e Teixeira (2019), que comentam sobre a presença de um narrador nas obras ensaísticas, Bernardet (2005) e Sibilia (2016) trazem reflexões próximas entre si sobre esse tema. Tanto Bernardet quanto Sibilia partem de filmes que possuem um ponto em comum: a autobiografia. Os pesquisadores traçam análises das obras *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut. São filmes que utilizam a primeira pessoa e a partir de sua vida, sua voz, expõem suas vivências e relações. Para Bernardet, esses narradores seriam *Pessoas-Personagens* e, para Sibilia, *Autor-Narrador*. Mesmo que os rótulos dados por cada um sejam diferentes, eles possuem a mesma ideia definidora, que a pessoa que realiza o filme se ficcionaliza e se transforma em personagem. Isso é possível graças à utilização da primeira pessoa na linguagem dessas produções.

Sibilia (2016) pontua que os realizadores se transformam em protagonistas, os temas desses filmes costumam ser de ordem pessoal. Dessa maneira, eles não seriam apenas filmes que usam a primeira pessoa, mas sim filmes nos quais os realizadores se juntam a um personagem que desempenha o papel protagonista. Por meio de processos reflexivos, em busca de respostas para suas questões, o filme-ensaio vai sendo realizado.

Esse não-gênero, pois não é entendido como um gênero específico como o documentário, o experimental e o cinema de ficção, ocupa um espaço no meio, está em um entre-lugar, no qual o pensamento se desenvolve no limiar, de acordo com Rascaroli (2022).

Para a autora, podemos pensar no filme-ensaio como um filme de fronteira, pois ele é uma forma intermediária – como uma área que fica entre ficção, documentário e filme experimental/de arte. Essa área pode ser vista como uma fronteira entre gêneros cinematográficos e formas artísticas, pois é onde eles se encontram.

Além disso, o filme-ensaio é uma forma que produz lacunas e onde o pensamento acontece no meio – entre imagens e sons.

O pensamento do filme-ensaio está na fronteira (ou ponto de encontro) entre elementos da linguagem cinematográfica, esticando as imagens, paralisando-as, complementando com sons, silêncios, vazios e ecos. Com uma construção que elabora questionamentos, indagando a quem assiste, mas sem se preocupar em dar respostas diretas. Assim, é possível pontuar que o sentido que o filme-ensaio possui é elaborado em uma relação entre quem realiza e quem assiste, por meio do uso tensionado de imagens e mecanismos como narrações, por meio do seu caráter fugidio (Weinrichter, 2007).

Na esteira da reflexão sobre o tema, Català (2022) aponta que há um modo de se pensar ensaisticamente que abarcaria as principais características que o ensaio possui e se reflete no filme-ensaio contemporâneo. Para o autor, o filme-ensaio não combinaria apenas realidade e ficção, mas também articula arte e ciência, e que,

Uma das particularidades do filme-ensaio contemporâneo é que ele se propõe como forma de conhecer através da estética, mas não implicitamente como acontece na arte em geral, mas através de processos reflexivos expressos. Não é tanto que a imagem pense, mas que a imagem seja uma forma de pensar. (Català, 2022, p. 17 – tradução minha).⁵

Nessa mesma tendência apontada pelos autores e autoras, se insere a trilogia do luto, do realizador Cristiano Burlan, que, por meio da primeira pessoa, traz um relato das experiências passadas por ele, mas que não são exclusivas. Este foi o nome dado pelo realizador Cristiano Burlan para reunir três de suas obras que possuem como tema comum a morte de algum familiar.

Trilogia do Luto

Embora a trilogia do luto seja composta por três filmes, neste trabalho eu focalizo apenas aos dois últimos, *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia de um crime* (2018). Isso se deve ao fato de *Construção* (2006), primeiro filme da trilogia, não ser essencialmente um filme-ensaio, estando mais próximo ao documentário de observação,⁶ observando como os atores sociais levam suas vidas, como se a câmera fosse inexistente, já que acompanhamos um dia de trabalho de um prédio em construção. Por esse motivo, neste trabalho optei por seguir com seus dois filmes seguintes, citados no início do parágrafo, que se configuram como filmes-ensaio em sua essência.

Os filmes que compõem a chamada trilogia do luto possuem como tema a perda de familiares do realizador, sendo o primeiro sobre a perda de seu pai (*Construção*), o segundo sobre seu irmão (*Mataram meu irmão*) e o último sobre sua mãe (*Elegia de um crime*). Os dois últimos filmes são mais emblemáticos por se trata-

⁴ Texto original: “One of the peculiarities of the contemporary essay film is that it is proposed as a way of knowing through aesthetics; not implicitly as it happens in art in general but through expressing reflective processes. It is not so much that the image thinks, as that the image is a way of thinking”.

⁶ Bill Nichols (2016), para compreender o documentário, estabelece modos de entendimento, para diferenciar os diferentes tipos de documentários que emergem. Ao todo, ele apresenta seis modos no documentário, que são: modo expositivo; modo poético; modo observativo; modo participativo; modo reflexivo; modo performático. Todavia, o pesquisador deixa claro que os modos não são estanques, e um filme pode ter características de mais de um modo ao mesmo tempo, servindo como uma forma de compreensão melhor de cada obra que surge.

rem de mortes propositais, sua mãe e seu irmão foram assassinados, diferentemente do pai, que diz que as circunstâncias da morte são delicadas e misteriosas, em suas palavras,⁷ então, preferiu fazer uma espécie de filme-homenagem do seu ambiente de trabalho, que o caracterizou.

Dessa maneira, tanto *Mataram* quanto *Elegia* podem ser lidos na chave dos filmes de busca, como proposto por Bernardet (2005). De acordo com pesquisador, na continuidade de sua análise sobre os filmes *33* e *Um passaporte húngaro*, essas obras são fundamentadas a partir de um motivador, um gatilho, que faz com que os filmes ocorram. Nesse caso, o ponto que estimula é a busca, seja pela mãe biológica, caso de *33*, ou por conseguir o passaporte húngaro. No caso das obras de Cristiano Burlan, há a busca pela figura de seu irmão e de sua mãe, como uma tentativa de reconstituir quem eles eram.

Na esteira da busca, o realizador trabalha o início de ambos os filmes a partir de um ponto em comum: a rua. Nas duas obras em questão, os filmes começam com a narração em off enquanto o carro vai seguindo por um caminho, seja uma estrada, no caso de *Elegia de um Crime* (2018), ou uma rua urbana, caso de *Mataram meu irmão* (2013). O realizador nos apresenta os caminhos que vai seguir em busca do seu objetivo, reencontrar seus familiares que foram mortos, de uma maneira que possa dignificá-los, tirando-os do lugar de vítimas, trazendo suas vidas e histórias além disso.

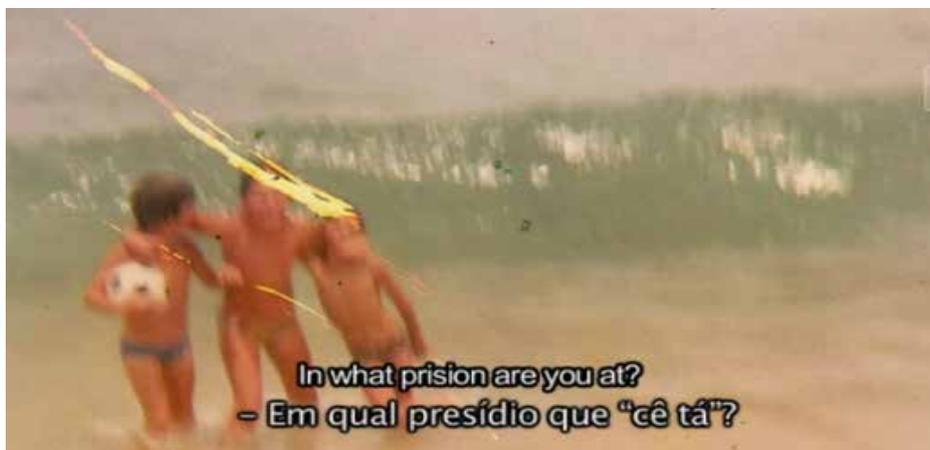
Nesse processo de mergulho do realizador em busca das histórias e narrativas sobre seus familiares, o realizador via se colocando nas obras de maneira mais direta. Em *Mataram meu irmão*, o realizador aparece, tanto em corpo quanto em voz, e narra eventualmente. Já em *Elegia de um crime*, o realizador se coloca mais inteiramente no filme, fazendo-se presente, envolvendo-se ainda mais na trama. Caso os filmes sejam analisados como uma sequência, é possível que se note um aumento da presença do realizador em seus filmes, indo de uma ausência, no caso de *Construção* (2006), até sua imagem e voz presentes ocupando os espaços dos filmes inteiros.

O realizador-ensaísta nos conduz pela história de sua vida, passando diversos personagens que compõe sua história: sua mãe, seu irmão, amigos e familiares. No processo de busca pela imagem e reconstrução do irmão, Burlan convoca outras vozes para compor a narrativa, como um irmão seu que está preso e fala sobre o irmão falecido. O realizador nos apresenta uma foto dos três durante sua infância, enquanto a voz de seu irmão reconta histórias do que já se foi, como se vê na figura 1 abaixo. Nesse momento, Burlan deixa o irmão falar o que deseja, sem interrupções, com os vazios da fala,

⁷ O realizador Cristiano Burlan falou sobre o assunto em entrevista concedida ao site Ponte. Disponível em: <https://ponte.org/cristiano-burlan-mataram-meu-pai-mae-e-irmao-sera-que-vou-terminar-assim/> Acesso em: 03 nov 2024.

os espaços dos pensamentos e os silêncios que compõem a fala, sendo produtos do instante, do momento em que aconteceram e não foram editados.

Figura 1: Burlan e seus irmãos em *Mataram meu irmão* (2013)



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

Em *Elegia de um crime* (2018), há dois momentos em que há a voz off do realizador, no início e no final do filme, ambos sendo espécies de confissões para sua mãe. São esses dois momentos que apresentam uma voz off reflexiva, em que são mostrados um jogo entre passado, presente e memória, com as quais o realizador lida com questões pessoais que serão compartilhadas com o público. Nosso autor-narrador traça essa primeira confissão para sua mãe apenas em off, falando enquanto dirige, iniciando sua busca, como é possível observar na figura 2. Sua fala é como se fosse uma confissão para sua mãe, tentando expressar o que sentiu durante o enterro, a situação em que se encontrava, anestesiado, fazendo uma espécie de preâmbulo que explica o motivo de sua busca.

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

reconstruir a nossa história, refazer os passos. Meu medo é esquecer o seu rosto. Começa aqui uma jornada em busca do seu passado, um mergulho em nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel. (ELEGIA DE UM CRIME, 2018, 1:12)

Figura 2: Estrada do início de *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

Em tom de reflexão e tentativas de entendimento, o narrador nos apresenta o que está em sua mente, a partir de seu pensamento verbalizado, partindo de sua subjetividade que é a condutora da obra em questão. A pesquisadora Lourdes Monterrubio (2019) chama as formas com que a subjetividade pode ser expressa nos filmes-ensaio, como a citada acima, como dispositivos de enunciação. Seria, de acordo com a autora, através delas que se materializaria um processo de reflexão e de uma subjetividade. Dessa maneira, os dispositivos de enunciação se expressam por meio do uso da voz *off* do ensaísta, depois evoluindo para a sua presença, ou não, na imagem em movimento.

É possível apontar, de acordo com a pesquisadora, que o realizador faz uso de uma ferramenta para realizar a inscrição de sua subjetividade na obra, sendo o uso da voz *off*, que contribui para a materialização do processo de pensamento e da autorreflexão da subjetividade, seria por meio das ferramentas utilizadas pelos realizadores que a inscrição da subjetividade vem se concretizar mais fortemente.

Há uma primazia da voz e de uma perspectiva subjetiva nos filmes-ensaio. Corrigan (2015) comenta o que para ele se consti-

tuem como marcadores desses filmes, como a voz ou a presença efetiva do realizador ou de uma outra personagem de igual importância, como os irmãos de Burlan e sua família, que compõem as outras vozes que se unem a do realizador, fazendo o que Almeida e Caixeta (2020) classificam como instâncias narrativas, quando diversas vozes, além do realizador, se unem a ele para contar a história. O subjetivo e a reflexividade estão emaranhados no filme, ele existe devido à potência pessoal do realizador em não esquecer, em não se deixar cair em um esquecimento e se modificar o que ele de fato lembra, e é através da voz off e da presença do realizador na frente da câmera que o diálogo entre o realizador, as diversas personagens que compõem a história e o telespectador acontece.

Mataram meu irmão, assim, como em *Elegia*, funciona como uma carta na qual o narrador relata como foi o último encontro com seu irmão antes que este fosse morto. Dessa vez, a carta não é endereçada a ninguém em específico, funciona mais como um relato de como foi o acontecido, uma espécie de diário. Assim como em *Elegia*, é possível apontar essa primeira fala como uma espécie de preâmbulo que explica o motivo da realização do filme. Como a última vez que se viram, para o realizador não foi legal, ele vai em busca da figura fraterna.

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

Não esqueço da última vez que olhei para o rosto de meu irmão. Era sexta-feira à tarde, eu tinha decidido faltar ao trabalho, eu estava terminando um livro, *Demian*, de Hermann Hesse, e ao mesmo tempo a TV estava ligada. Passava um filme bobo chamado "Um dia especial". Na noite anterior, quando cheguei do trabalho, encontrei meu irmão e um amigo dele chamado carioca. Estavam fumando crack em casa. Eu não tinha a mínima ideia que meu irmão fumava pedra. A visão me abalou muito. Por isso, decidi não trabalhar no dia seguinte. Me lembro nitidamente de suas últimas palavras e o olhar que ele me lançou. Tive o desejo de convidá-lo para ir ao cinema e comer comigo, mas não o fiz. Antes de sair, ele ia fechar a porta, mas ele voltou, me olhou e me pediu desculpas por tudo, virou de costas, fechou a porta e saiu.

Convivo até hoje com a ideia de que poderia ter evitado a sua morte. Me lembro desse dia e me recordo de uma passa-

gem de um livro: “Não creio ser um homem que saiba, tenho sido sempre o homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros, começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim”.

Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas. Sabe a insensatez e a confusão? A loucura e o sonho? Como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmos...(MATARAM MEU IRMÃO, 2013, 5:05)

Por meio dele somos apresentados a toda reflexão que o narrador realiza ao relembrar o dia e como isso ainda ecoa dentro dele e o faz questionar e repensar a maneira que agiu. Burlan se coloca frente a frente com pessoas que tiveram contato e relações com seu irmão, deixando-se envolver emocionalmente, sem cortar da edição final, como se pode observar na figura 3, em que o realizador e seu sobrinho se abraçam, tocados pela lembrança de seu irmão, pai de seus sobrinhos.

Figura 3: Burlan e seu sobrinho se abraçam em *Mataram meu irmão* (2013)



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

Há outros momentos na obra em que a voz *off* aparece, porém, sendo emprestada para outras personagens. Estratégia essa que já foi trabalhada em outras produções e que Almeida e Caixeta (2020), como já citados anteriormente, pontuam que esse método parece funcionar como uma influência mútua entre as vozes e que estas se juntam ao narrador, ampliando a verossimilhança da narrativa. Em ambos os filmes uma personagem bastante importante é a irmã do realizador, Kelly. É ela que assume mais diretamente a outra voz que

conduz a narrativa, relatando a infância com seu irmão, como era a convivência e como ele era, e rememorando os últimos momentos com sua mãe. Kelly apresenta falas potentes, que costuram as narrativas apresentando um tema sensível que afetam diversas pessoas: a violência doméstica. Além disso, sua narração é marcada pela reflexão também, quando a personagem divaga e reflete sobre a criação do filme:

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

Kelly - Eu gosto.

Burlan - Por quê?

Kelly - Porque, de repente, esse filme também pode fazer com que algumas mulheres acordem pra vida, se tá enxergando que tá acontecendo uma coação, se o cara tá sendo agressivo, que elas saiam disso. Que também possa servir como alerta pra família, pra ajudarem suas mães, suas irmãs. . Esses dias pra trás na escola, a gente entrou num debate e eu até discuti com um cara, um rapaz lá, e ele até me pediu desculpas depois, porque ele foi falar que tem mulher que gosta de apanhar. E eu quase bati nele. Eu falei: Gosta nada. Mulher nenhuma gosta de apanhar. (ELEGIA DE UM CRIME, 2018, 31:39).

O realizador mantém todos os momentos espontâneos, não corta os vazios, silêncios ou momentos de hesitação. O espectador acompanha o desenrolar do pensamento que é verbalizado pelas personagens quando aparecem em frente às câmeras. Burlan, muitas vezes, deixa a pessoa confortável, para agir como desejar, o que possibilita que Kelly tome iniciativa em diversos momentos e conduza as conversas, como acontece quando chega um amigo da família na casa dela e ela conduz como será feita a entrevista. Burlan ri e diz que ela está sendo a diretora, ela responde que se aquilo era dirigir, então, era fácil. O realizador mantém esse momento no filme, funcionando como um produto do momento, que o acaso permitiu, sem ter um compromisso com o que havia sido previamente planejado. Há uma ideia de fusão entre as personagens, não há fronteiras, recuperando Rascaroli, entre sujeito e objeto. As personagens são ativas nas obras de Burlan, não são objetos de estudo ou entrevistas, mas elas fazem o filme com ele, costurando a narrativa por meio de suas presenças, vozes ou ambos, como apontando por diversos pesquisadores, como Teixeira (2019).

Em *Elegia*, um momento bastante emblemático é quando, em sua confissão final, o nosso autor-narrador vai até a lápide de sua mãe e conversa diretamente com ela, expondo tudo o que há dentro dele, suas frustrações, desejos e o que pode ser feito por ele. Assim

como na abertura do filme, que o realizado faz uma confissão para ela, novamente ele confessa, mas agora refletindo sobre tudo o que poderia ter sido feito, mas que não foi. Em sua primeira narração, ele nos expõe como havia se sentido durante o enterro, sendo o estopim para a sua busca. Já sua fala final vem após todo o percurso realizado durante a construção da narrativa, sendo uma fala que estabelece uma reflexão sobre todo o material coletado e vivido durante a produção da história. Burlan se debruça sobre tudo o que foi experienciado, como um narrador moderno apontado por Rebello (2012), e transpõe sua história em voz, imagens e vazios.

O realizador, por meio de sua narração em *off* e sua presença, constrói toda a ambiência e subjetividade necessária para o seu espectador, colocando-se diretamente em cena, em um momento íntimo que é partilhado com todos. Como se pode ver na figura 4, na qual o realizador se abaixa e fica em frente a lápide de sua mãe, enquanto deixa o seu sentimento emergir e insere a narração em *off* depois.

Figura 4: Burlan em frente à lápide de sua mãe em *Elegia de um crime* (2018)



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal do autor.

Por meio das vozes, imagens e personificação, as histórias são costuradas e o narrador nos apresenta a narrativa que deseja contar a partir de seu atravessamento. Burlan, transformando-se em personagem, constrói a história de sua família que dialoga com tantas outras no mundo, falando de si para falar de muitos, através de sua personificação, performando sua história enquanto redignifica os seus.

Considerações finais

A partir dos filmes escolhidos, é possível que se observe a expansão do ensaio em outras formas de expressão, como o campo audiovisual. Por meio dos autores que foram convocados, as obras escolhidas e as relações apresentadas, foi possível que se observasse que a herança literária do ensaio se apresenta diretamente, tendo suas principais características, a reflexividade e a subjetividade, presentes diretamente nos filmes-ensaio, mas de formas específicas, como por meio da voz em *off* e da presença física dos realizadores, que são as ferramentas que o filme-ensaio utiliza para possibilitar as inscrições de subjetividade dos realizadores. Por meio desses dispositivos que o filme-ensaio dispõe, como diz Monterrubio (2019), a história é costurada e a narrativa nos é contada. O ensaísta Burlan, o narrador atualizado, apresenta-nos sua história pessoal, as mortes de seus familiares, mas que dialoga com diversas pessoas que já perderam seus entes devido a violência a que somos apresentados cotidianamente. Burlan, partindo de si, fala sobre o mundo e a vida cotidiana, trazendo mais questionamentos do que respostas, sendo sua forma de inscrição de subjetividade em seus filmes documentários, possibilitado pela linguagem ensaística pungente no campo audiovisual.

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15-45.
- ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. Para pensar em voz alta: a voz-over heteroglóssica no Filme-ensaio. **Comunicação & Inovação**. São Paulo: PPGCOM/USCS, 2020, v.21, n. 46, 165-179 p.
- BAZIN, André. Bazin on Marker. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (orgs.). **Essays on the Essay film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017. 102-108p.
- BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas I: magia, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 197-221.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (org). **Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018, p. 110-127.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Um pasaporte Húngaro. In: Maria Dora Mourão & Amir Labaki (orgs.).

O cinema do Real. São Paulo, Cosac Naify, 2005.p. 143-156.

CATALÀ, Josep Maria. "News of the End of the World: The Essay Film as Mentality" In: **Comparative Cinema.** Barcelona. v.10, n. 18, 2022.

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

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

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

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

MONTEERRUBIO, Lourdes. "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto" em: **Studies in Spanish & Latin American Cinemas,** 2019, pp. 335-61.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Editora Papirus, 2016.

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

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

_____. "Unfolding Borders: For a Semiotics of Essayistic Border Images". In: **Comparative Cinema.** Barcelona. v.10, n. 18, 2022.

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

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

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. In: **Revista Doc Online,** Unicamp, São Paulo, n. 26, 2019.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas em torno al cineensayo. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

Filmografia

33. Direção de Kiko Goifman. Brasil: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2003. (74 min).

CARTA da Sibéria. Direção de Chris Marker. França: Argos Filmes, 1957. (62 min).

CONSTRUÇÃO. Direção de Cristiano Burlan. Brasil: Bela Filmes, 2006. (48 min).

ELEGIA de um crime. Direção de Cristiano Burlan. Brasil: Bela Filmes, 2018. (92 min).

MATARAM meu irmão. Direção de Cristiano Burlan. Brasil: Bela Filmes, 2013. (77 min).

UM passaporte húngaro. Direção de Sandra Kogut. Brasil: Video Filmes, 2002. (72 min).

ESSAY FRONTIERS

ESSAY FILM AND THE INSCRIPTION OF SUBJECTIVITY

Abstract

This paper aims to reflect on contemporary essay films based on the works *Mataram meu irmão* (2013) and *Elegia de um crime* (2018), which make up the mourning trilogy by director Cristiano Burlan. The intention is to reflect on the essay film and its language, taking as a starting point its origins in the literature of Michel de Montaigne and its developments, being one of the main forms of inscription of subjectivity in contemporary documentary works.

Keywords

Essay. Documentary. Essay film. Borders. Subjectivity.

