

# IMAGENS DE SI E CONSTRUÇÃO SOCIAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

*Self images and social construction in the contemporary cinema*

*Auto imágenes y construcción social en el cine contemporáneo*

**Maria Beatriz Colucci**

Docente/Universidade Federal de Sergipe  
*biacolucci@gmail.com*

**Gabriela Borges Martins Caravela**

Docente/Universidade Federal de Juiz de Fora  
*gabriela.borges0@gmail.com*

## Resumo

Este trabalho apresenta reflexão sobre o ensaio fílmico no cinema contemporâneo, a partir da análise de duas obras em língua portuguesa: *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha. Tais filmes dialogam com as experiências subjetivas e o objeto de estudo das realizadoras, também pesquisadoras em cinema. De acordo com o proposto pela teoria dos cineastas, buscamos analisar a correlação entre as obras e as concepções de cinema a que remetem a partir das manifestações verbais e escritas das cineastas e dos próprios filmes. Na análise, evidenciamos as imagens de si como construções sociais, na medida em que o processo de realização cinematográfica do ensaio envolve reelaboração de vivências pessoais, tornadas experiências públicas e pensamento através do cinema.

**Palavras-chave:** Ensaio fílmico. Cinema em português. Teoria dos cineastas.

## Abstract

This article presents a reflection on the contemporary cinema film essay, based on the analysis of two works in Portuguese: *A toca do lobo* (2015), by Catarina Mourão, and *A cidade onde envelheço*, (2016), by Marília Rocha. Such films dialogue with filmmakers' subjective experiences and their objects of study, as they are also researchers. According to the theory of the filmmakers, we aim to analyze the correlation between the works and the conceptions of cinema they refer to, based on filmmakers' verbal and written registers and the films themselves. In the analysis, we highlight the images of themselves as social constructions, as the process of filmmaking of the essay involves re-elaboration of personal experiences, that are made public experiences as well as thinking through cinema.

**Keywords:** Film essay. Cinema in Portuguese. Theory of the filmmakers.

## Resumen

Presentamos una reflexión sobre el ensayo cinematográfico en el cine contemporáneo, a partir del análisis de dos obras en portugués: *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, y *A cidade onde envelheço*, (2016), de Marília Rocha. Tales películas dialogan con las vivencias subjetivas y objeto de estudio de los realizadores, también investigadores del cine. De acuerdo a lo propuesto por la teoría de los cineastas, buscamos analizar la correlación entre las obras y las concepciones del cine que lo quieren, a partir de las manifestaciones verbales y escritas de los realizadores y las propias películas. En el análisis, destacamos las imágenes de sí mismos como construcciones sociales, ya que el proceso de realización cinematográfica del ensayo implica la reelaboración de vivencias personales, vivencias hechas públicas y pensamiento social a través del cine.

**Palabras clave:** Ensayo de cine. Cine en portugués. Teoría de los cineastas.

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga as narrativas de si no cinema contemporâneo, a partir de uma reflexão sobre dois filmes: *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, uma produção documental portuguesa, e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, uma coprodução ficcional Brasil-Portugal. Os filmes dialogam com o objeto de estudo das realizadoras, também pesquisadoras em cinema, e com suas relações familiares e trajetórias de vida, em Portugal e no Brasil, sendo considerados aqui em suas relações próximas com o que se entende como filme-ensaio.

Utilizando os pressupostos metodológicos da teoria dos cineastas, propomos discutir a correlação entre os filmes e as concepções de cinema a que remetem, a partir das manifestações verbais e escritas das cineastas (PENAFRIA; VILÃO; RAMIRO, 2017) e de um diálogo com as narrativas fílmicas. Assim, investigamos, através dos filmes, conceitos relacionados ao ensaio e a etnografia no cinema, relacionando-os tanto ao processo de construção dos filmes e contexto das experiências pessoais vivenciadas quanto à elaboração teórica das cineastas acerca de seus filmes e do próprio cinema.

No estudo buscamos refletir como obras contemporâneas, que se orientam por narrativas pessoais e experiências vivenciadas nos processos de produção, referenciam contextos sociais mais amplos, reelaborados no contato com o cinema. Para falar dessas “imagens de si” e de como surgem na literatura devemos obrigatoriamente retomar brevemente Michel Foucault (1992) que, ao explicar a escrita de si dos cadernos de nota como veículo importante da subjetivação do discurso, já destacava que esta não constitui uma “narrativa de si mesmo”, mas aponta para uma relação exterior, com os outros, com o mundo

(FOUCAULT, 1992, p. 137). É exatamente esse caráter relacional entre subjetividades e mundo exterior que evidenciamos na análise das obras.

Pensar o ensaio fílmico como articulação entre subjetividades e experiências públicas é, sinteticamente, a base da formulação feita por Timothy Corrigan em *O filme ensaio* (2015), como veremos. Para refletir sobre as imagens de si no ensaio contemporâneo tomamos como base também os estudos de Michael Renov (1999, 2004, 2005, 2011, 2014) e Catherine Russell (1999, 2011), e as ideias de “etnografia doméstica” e “autoetnografia”, respectivamente. São termos específicos que explicitam a natureza restrita de nosso estudo, principalmente se considerarmos a amplitude e complexidade que o termo etnografia comporta nos estudos antropológicos, que não cabem nas dimensões deste trabalho.

## 2 O FILME-ENSAIO: DAS IMAGENS DE SI ÀS CONSTRUÇÕES SOCIAIS

### 2.1 Reflexões sobre o filme-ensaio

Resultado de seus estudos sobre o tema desde os anos 1990, que consideram a larga trajetória do filme-ensaio, presente desde o início da história do cinema, o livro *O filme-ensaio, desde Montaigne e depois de Marker*, de Timothy Corrigan (2015) analisa, em retrospectiva histórica, como o ensaístico foi se tornando “progressivamente o objeto de reflexões e autorreflexões teóricas e filosóficas, a partir especialmente do início do século XX” (CORRIGAN, 2015, p. 27). O autor credita a Georg Lukács, em *Sobre a forma e a essência do ensaio* (1911), uma de suas primeiras descrições<sup>1</sup>, e a T. W. Adorno, em *O ensaio como forma* (1958), a criação de um modelo que antecipa seu entendimento sobre o filme-ensaio (CORRIGAN, 2015, p. 26-27).

Corrigan (2015, p. 34) enfatiza as importantes contribuições teóricas dadas ao tema por pesquisadores e cineastas, citando especificamente trabalhos de Nora Alter (1996), Paul Arthur (2003), Laura Rascaroli (2009) e Michael Renov (2004)<sup>2</sup>. Nessa obra, o autor examina o surgimento do ensaio desde suas primeiras manifestações na literatura e no cinema até obras contemporâneas. Sintetizando as discussões, Corrigan enumera três dimensões constitutivas do filme-ensaio, que pode ser definido como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por

<sup>1</sup> O artigo faz parte do conjunto de ensaios escritos entre 1907 e 1910 por Georg Lukács e publicado pela primeira vez em 1911, com o título *Der Seele und die Formen*. No Brasil, a coletânea foi publicada em 2015, com o título *A alma e as formas* (LUKÁCS, 2015).

<sup>2</sup> Dos autores destacados Corrigan referencia mais de uma obra, por isso consideramos aqui somente a que julgamos mais específica de cada autor sobre o filme-ensaio, objeto de nossa reflexão.

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” (CORRIGAN, 2015, p. 33).

No âmbito do cinema, a reflexão sobre o ensaio existe desde sua constituição como linguagem, passando por Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, pela *câmera stylo* descrita por Alexandre Astruc (1948), pela “forma que pensa”, de Jean-Luc Godard, dentre inúmeras outras formulações que evidenciam que o ensaio fílmico escapa de definições estritas. Como também refletiu Arlindo Machado (2003), para quem o ensaio chega a sua expressão máxima com Godard,

[...] pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele [...]. A única coisa que importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento (MACHADO, 2003, p. 72).

O ensaio fílmico é, pois, o que resta da experimentação consigo e com as ideias, materializado em “peça audiovisual polissêmica, polimorfa e polifônica” (TEIXEIRA, 2015, p. 194), resume Teixeira. Em sua reflexão interroga se o ensaio não forma um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea, para além da ficção, do documentário e do experimental.

Para Timothy Corrigan o ensaio fílmico requer um modelo de análise mais apropriado a sua configuração específica de subjetividade e experiência, mas alerta que a subjetividade ensaística não se resume ao posicionamento de uma

[...] consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se o produto de expressões experienciais mutáveis, em vez de simplesmente o produtor de expressões (CORRIGAN, 2015, p. 34).

Corrigan propõe-se a estabelecer, ainda, através de uma seleção de filmes aleatórios, uma categorização dos filmes-ensaio que resulta em cinco modos ensaísticos, dos quais destacamos o filme-ensaio como “entre-vista” e os “diários ensaísticos”, modos que se relacionam, de certa forma, aos filmes examinados neste trabalho. O autor alerta, entretanto, que esses modos se sobrepõem e se misturam, visto que o ensaio fílmico, como “gênero da experiência” (CORRIGAN, 2015, p. 13), tende a escapar às categorizações.

As discussões apontam, assim, para uma dimensão autocrítica e mutável do filme-ensaio, e de abertura desse sujeito ensaístico para um constante refazer-se. Sua forma “mantém um traço de tentativa, de uma escrita exposta ao risco. Ela carrega consigo algo indisciplinado, responsável por evocar grande liberdade tanto na escolha dos temas como entre eles e sua abordagem formal”, resume Marília Rocha de Siqueira (2006, p. 37). Na dissertação *O ensaio e as travessias do documentário contemporâneo*, ela enfatiza esse caráter informe e experimental do filme-ensaio, como “[...] uma forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta; um meio de expressão em que a matéria se modula juntamente com o pensamento; ou, ainda, uma forma que, enquanto se faz, se revela e questiona como e porque está produzindo” (SIQUEIRA 2006, p. 28).

Nesse sentido, os ensaios fílmicos reafirmam a importância da experimentação e ultrapassam os limites estritos de um “eu unitário, definido e individual” (SIQUEIRA, 2006, p. 179) para chegar a uma “dimensão de exterioridade, pluralidade, diferenciação” (SIQUEIRA, 2006, p. 180). Nesses filmes, a montagem exerce um papel fundamental, pois possibilita a conversação entre vários elementos do filme, que tem como base uma grande coleção de materiais, de temas, espaços e tempos. “Os ensaístas são cineastas errantes [...]. Seu desgoverno faz com que as etapas, normalmente fixas, de produção do filme também sejam livremente modificadas e colocadas em movimento” (SIQUEIRA, 2006, p. 45).

Tal visão traz certamente uma dimensão política. Segundo Corrigan, “nos filmes-ensaio, a subversão de uma subjetividade coerente na experiência pública do cotidiano nem sempre pode ser uma política facilmente decifrável e clara, mas é talvez sempre, uma política cujo âmago é a instabilidade ideológica” (CORRIGAN, 2015, p. 37). Também Michael Renov (2014) destaca essa dimensão política ao falar das experiências autobiográficas, como veremos a seguir.

## 2.2 Narrativas de si, autoetnografias e construções sociais

Refletir sobre os conceitos possíveis de etnografia para dialogar com os filmes que analisamos foi certamente um desafio, pois também lidamos com um campo de vastas contribuições científicas, das relações entre imagem e antropologia, e desta com o cinema, desde sua origem. Considerando as transformações do campo antropológico ao longo do século XX, sublinhamos a amplitude e abertura que o termo etnografia comporta no mundo contemporâneo para justificar sua utilização neste trabalho, focado na análise de narrativas construídas a partir de experiências particulares.



Diante deste cenário, nos detemos nas contribuições ao tema de Michael Renov e Catherine Russell, relacionadas diretamente com o objeto de nossa pesquisa. De Renov trazemos o termo “etnografia doméstica”, que o autor desenvolve inicialmente em *Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self* (1999), mas reelabora em outros textos:

A etnografia doméstica é um modo de prática autobiográfica que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um outro familiar (RENOV, 2014, p. 42).

Ao ser perguntado sobre o porquê de usar esse conceito de etnografia no cinema, Renov lembra que escrever é uma parte da etnografia, e o que importa é a escrita, “[...] não importa se você fizer isso com um lápis ou com a câmera, é basicamente o mesmo. Sempre houve esse encontro, o protocolo pode variar, mas sempre há um encontro entre um e outro, seja ou não um encontro reconhecido não importa, ele ainda existe” (RENOV, 2011, p. 4) (tradução nossa)<sup>3</sup>. Nesse sentido, para Renov, a etnografia doméstica funciona como modo de construir o autoconhecimento através desse outro familiar, havendo aí uma relação de co-implicação, onde a documentação de um tende a implicar o outro, numa complexa interpenetração de identidades (RENOV, 1999).

Para corroborar essa ideia, buscamos apoio nos estudos de Catherine Russell (1999) e na discussão acerca de uma etnografia experimental no cinema. Segundo Russell, uma vez que o cinema de ensaio constitui uma exposição própria do universo pessoal do cineasta, também envolve “os comportamentos, as atitudes, culturas ou experiências humanas, representados e reinterpretados”, por isso podemos dizer que “a realidade filmada nunca é uma realidade dissociada da experiência” (RUSSELL, 1999). No caso dos filmes-ensaio, em que as narrativas de si predominam, isso fica ainda mais evidente.

Russell enfatiza ainda as relações próximas entre autobiografia e etnografia, que para ela compartilham um “compromisso com o real”. Ela se apoia em Michael Fischer (1986) e na ideia de uma “autobiografia étnica”, que este autor defende ser reconhecida como um modelo da etnografia pós-moderna. “A autoetnografia é um veículo e uma estratégia para

<sup>3</sup> “[...] es la escritura lo que importa, no importa si lo haces con un lápiz o con la cámara, es básicamente lo mismo. Siempre ha existido ese encuentro, el protocolo puede variar, pero siempre hay un encuentro entre uno y ese otro, que sea o no un encuentro reconocido no importa, aun así existe”.

questionar formas impostas de identidade e explorar as possibilidades discursivas de subjetividades não autênticas” (RUSSELL, 2011, p.)<sup>4</sup>

Para Russell, o fato de a identidade não ter uma forma fixa, de estar em constante mudança, explica o caráter experimental que se torna etnográfico quando o cineasta

[...] entende que sua história pessoal está envolvida em formações sociais maiores e processos históricos. A identidade não é mais um ‘eu’ transcendental ou essencial que é revelado, mas uma ‘encenação da subjetividade’, uma representação de si mesmo como uma performance” (RUSSELL, 2011, p. 2-3) (tradução nossa)<sup>5</sup>.

Tal formulação encontra à de Bill Nichols, no clássico *Introdução ao Documentário* (2005), para quem o cinema reflexivo que surge desde o cinema moderno é essencialmente performático.

Um último ponto a apontar aqui é o fato de a experiência autobiográfica englobar e ser flexionada pelo campo político, conforme analisa Michael Renov (2014, p. 46-47):

Com isso, não quero dizer que autobiografia e política estão sempre ou inevitavelmente ligadas. Mas me oponho à alegação de que a autobiografia é, por definição, autoabsorta e solipsista, fora da conjuntura, incapaz de englobar ou elucidar o campo social. [...] Somente com muito esforço a autoconstrução pode manter-se fora das relações sociais; assim como está repleto de política o lugar de nossas identidades móveis, múltiplas e frequentemente conflitantes.

Há, desse modo, uma dimensão política incluída nessa visão do ensaio fílmico, em que independentemente do assunto abordado provoca-se uma instabilidade no espectador: “A politização das identidades pessoais é frequentemente interpretada em meio a vários discursos culturais, étnicos, nacionais, sexuais, raciais ou de classes. O eu ‘na história’ torna-se desestabilizado e incoerente, um lugar de pressões e articulações discursivas” (RUSSELL, 2011, p. 3) (tradução nossa).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> “La autoetnografía es un vehículo y una estrategia para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades no autênticas.”

<sup>5</sup> “[...] entiende su historia personal como implicada em formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un ‘yo’ trascendental o esencial que es revelado, sino una ‘puesta en escena de la subjetividad’, una representación de sí misma como una performance.

<sup>6</sup> “En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. El sujeto ‘en la historia’ se vuelve desestabilizado e incoherente, um sitio de presiones discursivas y articulaciones”.

### 3 CONSTRUÇÕES DO ENSAIO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

No caso dos filmes estudados e em relação ao entendimento dos mesmos como filmes-ensaio, as próprias realizadoras reconhecem essa proximidade. Marília Rocha de Siqueira, mesmo antes de realizar *A cidade onde envelheço*, revelou seu interesse particular por filmes que resistem a uma forma predominante de linguagem cinematográfica, e também por aqueles que “inventam uma maneira particular de narrar histórias”, que “oferecem possibilidades novas de ver e experimentar a realidade” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE). Sobre a proximidade de sua história com o filme, conta que passou a infância se mudando de uma cidade para outra até se fixar em Belo Horizonte e afirma que sempre vão existir vivências pessoais que nos fazem sentir atraídos por lugares e pessoas.

Nesse sentido, a paisagem de Belo Horizonte surge quase como personagem, e a cineasta reconhece que fez uma espécie de “declaração de amor”. “Mais do que o aspecto geográfico, é essa relação pessoal e afetiva com a cidade que me interessava” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE). Considerando sua trajetória de documentarista, e os temas que atravessam seus documentários, da relação das pessoas com os lugares, ela avalia que, em *A cidade onde envelheço*, combinou sua paixão por documentar pessoas e suas experiências de uma forma assumidamente ficcional. Ela também enfatiza que o resultado é uma ficção, mas conta que o processo foi mais documental do que se pode imaginar, pois trata-se uma história inventada “a partir de um trabalho de encenação intenso, mas com um rigor documental, lidando o tempo todo com situações não controladas, e com uma abertura para os movimentos e as experiências reais tanto de quem estava envolvido com o filme, quanto das pessoas da cidade”. Em outro momento chega a dizer que não sabe se o filme “é uma ficção documental ou um documentário ficcional” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE).

Já Catarina Mourão afirma explicitamente a dimensão ensaística de seu filme, mas adverte: “Acho que ‘A Toca do Lobo’, é filme, é cinema e tem documentário e ficção. Tem também uma dimensão ensaística e autobiográfica... agora não sei se é importante por ‘A Toca do Lobo’ dentro de uma toca”. (MOURÃO, 2016a, ONLINE). Como documentarista, Catarina analisa que “optar por falar sobre nós ou sobre o eu, se não for um exercício de puro narcisismo, tem a vantagem de podermos ir mais fundo, porque também há uma certa arrogância quando estamos só a filmar o outro, e achamos que podemos filmar o outro”. (MOURÃO, 2017, ONLINE). Sua sinopse assume a construção ficcional e a sua reinterpretação das memórias:



Nesta viagem quero desvendar os segredos da minha família durante a ditadura, que envolvem mistérios que foram passando de geração em geração. Entre passado e presente procuro reinterpretar velhas memórias e descobrir novas verdades, lutando contra o silêncio e as portas que fechadas (A TOCA DO LOBO, 2015).

### 3.1 *A toca do lobo*: das ficções do documentário ensaístico

*A toca do lobo*, de 2015, documentário ficcional de Catarina Mourão<sup>7</sup>, apresenta como peculiaridade o fato de ter sido resultado das investigações feitas para o doutoramento em cinema, na Universidade de Edimburgo (2012-2015). Porém, apesar de ter partido de seu projeto de doutoramento, o filme é visto pela realizadora como “um filme completamente autónomo e por isso é que está no cinema”, sendo “quase um ‘thriller’”, numa “exploração pelo universo do onírico” (MOURÃO, 2017, ONLINE). Podemos usar a formulação Siqueira (2006) sobre o filme-ensaio para falar de *A toca*, como uma forma que “enquanto se faz, se revela e questiona como e porque está produzindo” (SIQUEIRA, 2006, p. 24).

Antes de chegar ao avô, o projeto inicial da investigação de Catarina Mourão<sup>8</sup> dizia respeito ao onírico no cinema documental, buscando “explorar a questão das memórias que bloqueamos, os sonhos, o inconsciente e como isso é representado no cinema” (MOURÃO, 2015, ONLINE). Porém, a ideia da narrativa do filme surge efetivamente quando começou entrevistar pessoas sobre seus sonhos, ao mesmo tempo em que abordava as pessoas mais próximas, como a própria mãe. (MOURÃO, 2017, ONLINE). Mourão conta que foi surpreendida com a narrativa da mãe, que em seu depoimento lhe conta ter passado, aos 50 anos, por uma sessão de hipnose, numa experiência de regressão em que reencontrou o pai dela, o escritor Tomaz de Figueiredo.

Na mesma época em que soube do sonho da mãe, lembrou-se da avó paterna lhe ter chamado a atenção para o fato do avô escritor ter aparecido na TV, em uma matéria da RTP sobre colecionadores. A descoberta da gravação desse antigo programa de televisão nos arquivos da RTP fez com que a cineasta se sentisse “convocada” para fazer o filme, pois nas imagens de arquivo depara-se com o avô mostrando uma coleção de saquinhos de cachimbo e se questionando se um dia, uma neta sua, talvez de nome Catarina, poderia vir a brincar com

<sup>7</sup> Catarina Mourão, juntamente com Catarina Alves Costa, realizadora e antropóloga portuguesa, criou, em 2000, a produtora Laranja Azul, no âmbito da qual produzem e realizam seus documentários. Realizado no âmbito do doutoramento prático, o filme teve o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), da Rede de Televisão Portuguesa (RTP) e do Programa Media da União Europeia.

<sup>8</sup> A filmografia de C. Mourão inclui os seguintes filmes documentários: *Fora de Água* (1997), *A Dama de Chandor* (1998), *Desassossego* (2004), *Malmequer, o diário de uma encomenda* (2005). *À Flor da pele* (2006), *A minha aldeia já não mora aqui* (2006), *No caminho do meio* (2009), *Mãe e Filha* (2009); *Pelas sombras* (2010); *Lisbon Ground* (2015).

elas. “Aí foi o momento em que eu disse: este filme tem de ser sobre o meu avô. Porque senti que, de uma forma quase fantasmagórica, ele me estava a convocar para fazer este filme” (MOURÃO, 2017, ONLINE).

O encontro com imagens de arquivo do avô detonou o processo de construção do filme, que acabou incorporando a voz da cineasta como fio condutor. A cineasta afirma que a ideia da narrativa, embora não estivesse muito clara na estrutura do filme, serviu como metodologia. “Uma delas era – obviamente – partir desse arquivo e encontrar as saquinhas de cachimbo. Esse excerto do programa [...] determinou, por exemplo, a estrutura narrativa, ou seja, imprimiu um ‘macguffin’ no filme [...] mas também determinou uma certa dimensão onírica e fantasmagórica no filme” (MOURÃO, 2016a, ONLINE).

Sobre as relações que o filme aponta com a etnografia experimental, pode-se dizer, a partir da fala de Mourão, que há múltiplas questões que o filme levanta. A realizadora reconhece que o filme vai além de sua família e que a operação de construção se pautou numa investigação, cujos passos acompanhamos no filme, através de uma espécie de diário de notas, próximo do autobiográfico mas cuja cronologia é totalmente construída e determinada pela narrativa, que ela mesma reconhece mais próxima de um *thriller* de investigação. Suas chaves são a ditadura salazarista e a polícia política, a clandestinidade comunista, a doença mental do avô e os tratamentos (medicamentos e eletrochoque que comprometem a lucidez), os conflitos familiares e a conformação das famílias, a memória e o esquecimento.<sup>9</sup>

Como salientado por Catherine Russell, o diário audiovisual, como gênero de “cinema pessoal”, serve como um exemplo do que considera etnografia experimental, e pode servir para repensar o próprio conhecimento etnográfico. “O papel da identidade nesses filmes e fitas exige uma noção ampliada de “etnicidad” como formação cultural do sujeito. De fato, o que une esses diversos textos é a articulação de identidades que estão divididas, inseguras e que são plurais” (RUSSELL, 2011, p. 2) (tradução nossa)<sup>10</sup>.

Assim, a investigação de Mourão obedece às demandas da narrativa e não a uma busca objetiva dos fatos: “A personagem que sai do filme de quem é o meu avô também é uma construção”, diz Mourão (2017, ONLINE). “O filme está cheio de ficções”, diz em outra vez

<sup>9</sup> Há uma crítica de Ricardo Lisboa que compara *A toca* com *Bright Leaves*, de Ross McElwee (2003). Neste, o realizador também encontrava um filme — que denominava como um *home movie* surreal dentro de uma produção de Hollywood que iniciava uma investigação sobre o seu bisavô. Também começa com sonhos e se transforma em “álbums de família contemporâneos”.

<sup>10</sup> “El papel de la identidad en estas películas y cintas exige una noción ampliada de ‘etnicidad’ a modo de una formación cultural del sujeto. De hecho, lo que une a estos diversos textos es la articulación de identidades que están divididas, inseguras, y que son plurales.”

Mourão (2015, ONLINE). E resume: “O objectivo não é encontrar ‘a verdade’ e responder a todas as questões. Pelo contrário: não sei até que ponto não saio do filme com mais perguntas ainda do que quando comecei” (MOURÃO, 2015, ONLINE). O filme de Mourão é cheio de perguntas: “Por que meu avô foi uma ausência para a minha mãe? Por que agora parece querer comunicar comigo?” (A TOCA DO LOBO, 2015), interroga-se constantemente sobre as limitações e possibilidades do processo de investigação, evidenciando as limitações da construção histórica e o carácter ficcional da narrativa construída.

Fica evidente em vários momentos do filme a manipulação dos arquivos, especialmente nas associações que faz entre o áudio que relaciona os arquivos do filme de 9 ½ – e com o qual reconstrói a sequência dos dois tios ainda jovens encenando os ladrões e sua mãe, uma criança ainda, aparecendo ao final para resolver a situação – aos conflitos familiares futuros relacionados a partilha do espólio, da qual a mãe foi excluída. Outra associação é feita entre as grades de ferro da casa de Cazares e o hospital psiquiátrico do Telhal, onde o avô ficou internado. Como Mourão não teve acesso à casa, foi gravando cômodos de outras casas que formaram em sua imaginação a casa de Cazares. Outras relações simbólicas transparecem nas imagens do seu laboratório, que reúne fotografias e documentos, e nas projeções das imagens do avô na RTP, com as quais interage.

Um elemento determinante no processo de construção do filme foi o encontro com os textos do avô, especialmente os do período em que ficou internado no Hospital Psiquiátrico de Telhal, marcados pela ideia de uma “escrita automática”, expressão que remete às obras dadaístas e surrealistas e que se relaciona ao objetivo inicial da realizadora, de investigar a dimensão onírica dos sonhos. Ela reconhece que viveu uma espécie de transe, de hipnose ao longo do filme: “O meu avô, curiosamente, sobretudo a seguir à experiência no hospital psiquiátrico, escreveu imenso e de uma forma que ele chamava de escrita automática” (MOURÃO, 2016b, ONLINE).

Em sua busca dos arquivos da família, os quais manipula e interpreta, Catarina Mourão analisa, no filme, que estes “oferecem mais ausência que presença” (A TOCA DO LOBO, 2015), pois nem sempre dão as respostas esperadas. Os arquivos, ressalta, tornam-se “obsessivos”: “Queremos continuar e continuar... Mergulhar no passado, na memória, é quase como um abismo e às vezes é preciso vir cá acima respirar ar do presente” (A TOCA DO LOBO, 2015).

A quantidade de informação que lá podemos encontrar leva-nos a ter cada vez mais interrogações e a gestão e interpretação dessa informação colossal pode ser tão avassaladora que bloqueamos, perdemos o fio da meada ou

inevitavelmente interpretamos e nessa interpretação também podemos ocultar coisas. Aquilo que existe num arquivo também evidencia o que não existe. (MOURÃO, 2016a, ONLINE).

Outro resultado de sua investigação foi a descoberta do processo do tio Tomas, o “filho do contra”, como a família dizia, preso pela polícia de Salazar em Coimbra, com panfletos e documentos que contestavam o regime do Estado Novo. “Este meu tio dava outro filme”, diz a realizadora, que consultou o seu processo na Torre do Tombo, onde os arquivos da PIDE foram abertos em 1992. No filme, ficamos sabendo que é um dos maiores processos, com 14 volumes e mais de 1500 folhas, e que a folha de n.º 84 foi retirada por poder constituir uma “ofensa à honra e ao bom nome”, só podendo ser lida daqui a 21 anos. Nada disso ela sabia: “Era uma família de muitos silêncios, muitas omissões”, lembra, “tudo o que tinha a ver com emoções era escondido”. Estava-se, afinal, num “Portugal de coletes de forças, [...] completamente formatado” (MOURÃO, 2016b, ONLINE).

Em sua reinterpretação das memórias, a mãe teve um papel crucial. “Nunca nos curamos da nossa infância”. A frase, colocada como epígrafe num dos livros do avô, uma espécie de diário de quando se encontrava longe da família, adequa-se aos sentimentos da mãe, e é lida por Catarina. Sua mãe, através do filme, acabou por reelaborar essa memória da infância, pois, por ser bem mais nova que os irmãos, não conviveu com o pai e sempre sofreu com sua ausência.

[...] acho que o cinema é um ótimo instrumento para aproximar esses tempos, é um espaço muito fértil para o onírico e para a memória e pode preencher um espaço afetivo. Não vamos entender que o cinema tenha uma função terapêutica, mas claramente o cinema ao espoletar a nossa imaginação preenche vazios, preenche ausências (MOURÃO, 2016b, ONLINE).

Fundamental para a narrativa fílmica, a mãe de certa forma exige que Catarina Mourão não só enquadre, mas entre no quadro. “A minha mãe assumiu logo de início que queria fazer esta viagem comigo, mas é ao longo do filme que se vai entregando emocionalmente” (MOURÃO, 2016a, ONLINE). Assim a cineasta se constitui como personagem, explicando seu papel no filme como alguém que vai juntando os pedaços:

Eu sabia que eventualmente a minha voz iria aparecer. Mas mal comecei a filmar a minha mãe, não me pareceu justo ela estar ali sozinha. [...]. Apareço com ela e depois apareço mais em ligações a coisas, de costas, a mexer nas coisas. Achei importante esse lado de ‘escritório’. É muito um filme de papelinhos, de coisas que se colam (MOURÃO, 2015, ONLINE).

De algum modo, o espectador é confrontado com a subjetividade da cineasta e seu esforço de construção da narrativa e de montagem. Conforme analisa Michael Renov (2005), ao relacionar as críticas feministas às autobiografias, diz que estas se tornaram “um meio fundamental de resistência e contradiscurso” (RENOV, 2005, p. 243), no cinema isso parece implicar questionamento e subversão de narrativas totalizantes.

Numa das cenas mais emblemáticas do filme, Catarina filma a mãe assistindo comovida à gravação da RTP, e alternando o olhar da tela para a câmera, onde está o olhar de sua filha gravando. Esse reencontro foi ressaltado em diferentes falas da cineasta em entrevistas e mostra como o cinema pode se constituir uma experiência transformadora ao articular passado e presente:

Percebi que aquilo é um momento de *flic* importantíssimo, é ali que ela de certa forma faz as pazes, quando diz que na altura era muito novinha, não tinha nem experiência de vida para reinventar a sua relação com o pai. Ver esse filme em que ele está a falar para mim, mas que está a falar para ela também, foi importante manter, ainda que seja um momento emocionalmente forte. [...] Ela está a olhar para o meu avô, mas está a olhar para mim, como se de repente estivéssemos os três reunidos naquela sala (MOURÃO, 2016b, ONLINE).

O mistério que ronda a vida do avô dá o clima de *thriller* de ficção, também mantido no filme pela ausência da tia da cineasta, de nome Maria Antônia, que há 30 anos não fala com a irmã e se recusou a deixar a sobrinha Catarina entrar na casa familiar de Cazares para gravar o documentário: “São coisas que ficam por esclarecer e tem a ver com o próprio filme, que fala das reações emotivas aos acontecimentos que ganham mais consistência do que aquilo que os motivou” (MOURÃO, 2016b, ONLINE).

Há, por fim, o reconhecimento de um modo de ser que transcende o âmbito familiar e fala de um contexto de exceção e uma sociedade portuguesa de aparências, que mantinha em silêncio os desajustes: “No fundo são as camadas do tempo, silêncios após silêncios, equívocos atrás de equívocos, ficções por cima de ficções. O grande problema é o silêncio, as pessoas não falarem sobre as coisas” (MOURÃO, 2016b, ONLINE). Conforme já pontuamos, para Michael Renov as experiências autobiográficas do ensaio fílmico englobam e são inflexionadas pelo político e nesse reconhecimento apontam para o campo social.



### 3.2 *A cidade onde envelheço: ensaio, documentário e ficção*

*A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha de Siqueira<sup>11</sup>, embora tenha sido produzido após concluir o mestrado, também relaciona muitos dos conceitos de sua dissertação, intitulada *O ensaio e as travessias do cinema documentário* (2006), onde discute o ensaio a partir das obras dos cineastas Jonas Mekas, Chris Marker e Agnès Varda. Dentre as referências teóricas utilizadas por Siqueira, destacam-se as obras de Jean Starobinski (1985) e de Silvina Rodrigues Lopes, (2003). Com o apoio de Starobinski, a pesquisadora reflete como “os filmes ensaísticos borram fronteiras previamente demarcadas, como a que separa as dimensões documental e ficcional, a observação do mundo e a observação do eu, os limites entre a realidade histórica e a subjetividade do autor no cinema” (SIQUEIRA, 2006, p. 12).

Um primeiro aspecto a abordar em *A cidade onde envelheço* é exatamente sua ligação com o referente histórico. Um cenário que mudou totalmente desde a pesquisa do filme e as gravações, que coincidiram com o auge da crise econômica portuguesa, entre 2010 e 2013, quando temporariamente se inverteu o fluxo de imigração, que seguia tradicionalmente da América Latina em direção à Europa, trazendo ao Brasil milhares de jovens portugueses em busca de oportunidades de trabalho. Para Siqueira, “há aí um terreno riquíssimo de relações históricas e culturais, mas também um universo de conflitos, complexos e fantasias de ambos os lados, que são uma ótima matéria para o cinema” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE).

Foi nesse momento que a realizadora começou a criar o filme, depois de conhecer vários portugueses que chegaram a Belo Horizonte. Ela lembra de uma notícia de jornal lida em 2012, quando o então primeiro-ministro português Pedro Passos Coelho recomendou que os jovens portugueses buscassem trabalho fora do país, o que a impressionou: “Esse contexto gerou uma debandada da juventude de classe média, que se viu sem perspectivas de trabalho e sentia um esgotamento da vida no próprio país. [...] percebi que a crise econômica combinava-se muitas vezes a uma crise existencial ou identitária nas pessoas” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE).

---

<sup>11</sup> Marília Rocha de Siqueira dirigiu os filmes *Aboio* (2005), melhor filme no festival *É Tudo Verdade*; *Acácio* (2008) e *A Falta que me faz* (2009), melhor filme Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo. Em 2011, teve uma retrospectiva no festival Dockanema, em Moçambique, e foi homenageada no festival *Visions du Réel*, que dedicou uma mostra especial aos seus trabalhos, na Suíça. Foi uma das fundadoras do centro de produção Teia, do qual participou durante 10 anos. É parceira de Clarissa Campolina e Luana Melgaço na produtora Anavilhana.

Uma das pessoas que Marília Rocha de Siqueira conheceu foi Francisca Manuel que, além de se tornar uma das protagonistas do filme, colaborou na escrita da primeira etapa do roteiro e na realização da pesquisa em Portugal para encontrar Teresa, a segunda personagem. A pesquisa, tal como relata a realizadora, foi ancorada pelo contexto econômico do país e por um processo documental de entrevistas que foi bastante importante para o filme, pois filmaram “dezenas de jovens portuguesas que estavam vivendo de perto a crise econômica de seu país e ansiavam por uma chance de partir”. Siqueira reconhece que “o filme deve muito a elas [as atrizes], às suas conversas e aos seus sentimentos” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE). Ressaltamos que na abordagem da teoria dos cineastas o conceito de cineasta é ampliado, incluindo todo aquele que “contribui de modo relevante para a criação cinematográfica” (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p. 332); desse modo, levamos em conta a fala das atrizes protagonistas, numa ficção em que o documental se integra ao modo de produção e as experiências de vida que orientam a construção dos diálogos.

Com carreira de documentarista, Marília Rocha de Siqueira já havia dirigido três filmes que abordavam esse tema do deslocamento: *Aboio* (2005), *Acácio* (2008), e *A falta que me faz* (2009). Siqueira reflete que essas pessoas nômades, sempre em busca de um lugar para si, lhe interessavam, “assim como o processo de se estabelecer”. Esse interesse foi certamente influenciado por sua história pessoal, como explica: “Passei a infância me mudando de uma cidade para outra até me fixar em Belo Horizonte” (SIQUEIRA, 2016, ONLINE). *A cidade onde envelheço* foi definido pela cineasta como um filme sobre formas de ficar ou partir que marcam nossas vidas. Ela estabelece um contraponto com seus filmes anteriores, documentários, como dissemos, onde partia em busca de paisagens e pessoas distantes, e reconhece que sua ficção está, em muitos aspectos bem próxima do documental:

O resultado é uma ficção, mas o processo foi mais documental do que se pode imaginar. Ou seja, construímos uma história inventada a partir de um trabalho de encenação intenso, mas com um rigor documental, lidando o tempo todo com situações não controladas, e com uma abertura para os movimentos e as experiências reais tanto de quem estava envolvido com o filme, quanto das pessoas da cidade (SIQUEIRA, 2016, ONLINE).

Outros aspectos que ligam *A cidade...* ao documentário são: a escolha dos atores não se dá essencialmente pela experiência em atuar, não são atores profissionais, inclusive alguns são moradores da capital mineira que se relacionam com o filme no momento das gravações; e mesmo a busca por Teresa em Portugal levou em conta o quanto a possibilidade de migrar para o Brasil era de fato um desejo para as entrevistadas. Reforçando o aspecto ensaístico do

filme, as atrizes protagonistas apontam que os atores não leram o roteiro ou ensaiaram os diálogos (MANUEL; FRANCISCA, 2016, ONLINE), e Marília Rocha de Siqueira informa que a preparação da equipe e dos atores levou em conta o acaso: “Era preciso estar pronto para o acaso, para gerar instabilidade à ficção” [...] “Isso era mais importante do que a decupagem, texto, cenário – trabalhávamos com tudo isso, mas sempre agregando uma boa dose de descontrole” (SIQUEIRA, 2017, ONLINE).

O método de produção do filme manifesta muito essa dimensão de obra em construção do filme, e reconfigura as formas clássicas de fazer ficção. A realizadora diz que a estrutura tradicional da ficção – roteiro, relação entre a equipe, relação equipe e atores – teve que ser retrabalhada para encontrar “uma medida certa para o filme”, pois o roteiro dependia de vivências e pessoas reais. Assim, “a equipe lidava com situações não previsíveis, os atores se fundiam aos seus personagens. Ao mesmo tempo, existiu todo um trabalho de preparação (locações, direção de arte e figurino, por exemplo) e uma proposta narrativa claramente ficcional” (SIQUEIRA, 2017, ONLINE). Siqueira exemplifica as dificuldades da proposta: “a movimentação dos atores era imprevisível, havia um diálogo de base que era reinventado durante a cena, o cenário era vivo e estava sempre em transformação” (SIQUEIRA, 2017, ONLINE).

As atrizes confirmam que usar de improvisação era uma saída inescapável. Francisca Manuel pondera: “Todo processo partiu do documentário, com muita improvisação. Quando isso acontece, há muito de nós, ajudamos a escrever a história.” Já Elizabete Francisca lembra que as situações foram criadas por elas, e afirma: “Não tínhamos falas determinadas, mas assuntos a tratar nas cenas” (MANUEL; FRANCISCA, 2016, ONLINE). O roteiro explorou as diferenças culturais luso-brasileiras num dos diálogos entre as protagonistas, que procuram apartamento e conversam sobre os azulejos no banheiro, mostrando certa ironia ao comentarem como as casas no Brasil são mal acabadas. A sequência reflete a fusão das personagens com o olhar estrangeiro que encenavam e vivenciavam como estrangeiras. Segundo Francisca Manuel, “tem um pouco de nós e dessa ironia meio exagerada” (MANUEL; FRANCISCA, 2016, ONLINE).

Um texto que serve de discurso à Marília Rocha de Siqueira e que resume os sentimentos de partir ou ficar das personagens e também as incertezas do filme-ensaio é *Carta à Otto ou um coração em agosto*, correspondência entre os escritores mineiros Paulo Mendes Campos e Otto Lara Rezende, escrita em 1957, após Campos ter saído de Belo Horizonte para se fixar no Rio de Janeiro, que usamos para finalizar nossa análise: “De onde venho, meu

velho, para onde vou? Mas nenhum traço de comoção dramatiza minha voz. Estou calmo, lúcido, fumando. Nem careço rigorosamente de escrever uma carta: ninguém me chama, ninguém me espera, ninguém me denuncia [...]” (CAMPOS, 2012, ONLINE).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho evidenciamos como, através do cinema, se torna possível a reelaboração de histórias individuais, construídas como autoetnografias, segundo Rascaroli (2011), ou etnografias domésticas, conforme Renov (1999). Em *A cidade onde envelheço*, assim como em *A toca do lobo*, há um eu que se reelabora pelo olhar do outro, e pelo olhar para si, que se expõe em construção e se abre aos atravessamentos do real. Como diz Siqueira (2006, p. 34): “Filmar a realidade é também se deixar atravessar por ela. É perder o controle, deixar que o sentido sobrevoe o filme, independente do sujeito que o realiza”. Podemos imaginar as dificuldades que tal abertura implica na realização de um obra ficcional, como é o caso de *A cidade...*, considerando o grau de imprevisibilidade da estrutura narrativa.

O cinema, em seu processo de realização cinematográfica torna-se também uma forma de preencher vazios e ausências, como observa Mourão (2016). Ao expor memórias individuais, os filmes-ensaio evidenciam os esquecimentos, e permitem reelaborar narrativas familiares e sociais, consolidando outras memórias. É importante destacar aí o papel dos arquivos, que integram na narrativa fílmica diferentes contextos históricos, como visto em *A toca do lobo*, que se constrói exatamente a partir de um encontro com os arquivos, materiais documentais que determinam sua estrutura narrativa e a proposta de ficcionalização. Através do filme a cineasta e sua mãe reelaboram suas relações com um pai ausente e um avô desconhecido. Através da história de sua família a cineasta expõe o silenciamento de uma sociedade censurada pela ditadura salazarista e por uma moral conservadora que tratava como loucos os artistas que resistiam às normas sociais estabelecidas.

Na discussão feita, observamos, com base em Renov (2014), como a ideia de filme-ensaio, tão ligada à de autoetnografia ou autoconstrução, não se mantém fora das relações sociais e dos contextos históricos, relacionando-se a identidades múltiplas, móveis e conflitantes. Através do cinema surgem integrados num mesmo tempo diferentes contextos, uma viagem do passado ao presente, como no caso de *A toca...* Os filmes ganham aí um sentido político, não por suas temáticas mas, pela subversão que operam a partir de uma

subjetividade que traz certa “instabilidade ideológica”, como já destacamos (CORRIGAN, 2015).

Ao final deste trabalho, após ter levantado elementos para discussão do ensaio fílmico e das narrativas de si no cinema, compreendemos como, através dos filmes e do pensamento das realizadoras, os processos de produção e a construção das narrativas de si se conectam a processos sociais mais amplos e referenciam contextos histórico-culturais determinados. Assim demonstramos, na investigação, a dimensão autocrítica e mutável do filme-ensaio, e a abertura desse sujeito ensaístico para um constante refazer-se, além do caráter relacional entre subjetividades e mundo exterior que o ensaio fílmico enseja e que é tão caro ao cinema contemporâneo, como analisado nos filmes aqui estudados.

## REFERÊNCIAS

- A CIDADE onde envelheço. Direção de Marília Rocha. Brasil-Portugal: Anavilhana e Terratrema, 2016. 1 DVD (99 min.).
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In: Adorno, W. T., Notas de Literatura I*. Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- ALTER, Nora. The Political Im/perceptible in the essay film: Farocki's images of the world and the inscription of war. *In: New German Critique*. V. 68 (Spring/ Summer), 1996, p. 165-192.
- ARTHUR, Paul. Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. *In: Film comment*. New York, 39.1, 2003, p. 58- 63.
- ASTRUC, Alexandre. The birth of a new avant-garde: la caméra stylo. *In: The New Wave*, 30 mar. 1948. Disponível em: <<https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/AstrucCameraStylo.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2020.2004
- A TOCA do lobo. Direção de Catarina Mourão. Portugal: Laranja Azul, 2015. 1 DVD (102 min.).
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Carta à Otto ou um dia em agosto**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012 (documento manuscrito de 1945).
- CORRIGAN, Timothy. **O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papiрус, 2015.
- FISCHER, Michael M. J.. Ethnicity and the post-modern arts of memory *In: CLIFFORD, James; MARCUS, G. E. (ed.). Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 198-233.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “Do ensaio como pensamento experimental”. *In: LOPES, Silvina Rodrigues. Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 135-164.



LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio. In: LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, v.2, n.5, p. 63-75, 2003.

MANUEL, Francisca; FRANCISCA, Elizabete. ‘Ajudamos a escrever a história’, diz atriz de A cidade onde envelheço. [Entrevista concedida a] Edu Fernandes. **Revista Preview**. São Paulo, 25 set. 2016. Disponível em: <<http://revistapreview.com.br/entrevista/ajudamos-escrever-historia-diz-atriz-cidade-onde-envelheco/>>. Acesso em 27 mai. 2020.

MOURÃO, Catarina. [Entrevista concedida a] Nelson Ferreira. **News Letter Deus me livro**, Lisboa, 12 nov. 2016a. Disponível em: <<http://deusmelivro.com/cine-ou-sopas/entrevista-catarina-mourao-12-11-2016/>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

MOURÃO, Catarina. A propósito de A toca do lobo. [Entrevista concedida a] Ricardo Gross. Lisboa: **Agenda Cultural**, 11 nov., 2016b. Disponível em: <<http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-catarina-mourao#.WbndIMiGO00>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

MOURÃO, Catarina. Laços de família ou estilhaços de família. [Entrevista concedida a] Kathleen Gomes. **Portal Público**, Lisboa, 23 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/04/23/culturaipsilon/noticia/familias-1693173>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

MOURÃO, Catarina. O cinema é janela para transcendência. [Entrevista concedida a] Margarida Ataíde. **Snpultura**, Lisboa, 22 mar. 2011. Disponível em: <[http://www.snpcultura.org/catarina\\_mourao\\_o\\_cinema\\_e\\_janela\\_para\\_transcendencia.html](http://www.snpcultura.org/catarina_mourao_o_cinema_e_janela_para_transcendencia.html)>. Acesso em: 27 mai. 2020.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação cinematográfica e a “Teoria dos Cineastas”. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo T.; GRAÇA, André R.; ARAUJO, Denize C. (ed.). **Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas - Vol. 2**. Covilhã: Editora LabCom IFP, 2017, p. 93-114.

PENAFRIA, Manuela; SANTOS, Ana; PICCININI, Thiago. “Teoria do cinema vs teoria dos cineastas”. In: **Atas do IV Encontro Anual da AIM**. Covilhã: AIM, 2015, p. 329-338.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera: subjective cinema and the essay film**. London: Wallflower/ Columbia University Press, 2009.

RENOV, Michael. Filmes em primeira pessoa. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo Piedras (org.). **Silêncios históricos e pessoais**. Campinas: Editora Medita, 2014, p. 31-52.

RENOV, Michael. Entrevista a Michael Renov. [Entrevista concedida a] Iván Pinto e Maria Paz Peirano. **La fuga**, Santiago/Chile, n. 12, 2011. Disponível em: <<http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 234-257.

RENOV, Michael. **The subject of the documentary**. Minneapolis and London: Minnesota University Press, 2004.



RENOV, Michael. Domestic ethnography and the construction of the ‘other’ self’. In: RENOV, M.; GAINES, J. *Collecting Visible Evidence*. Minnesota Press, 1999.

RUSSELL, Catherine. Autoetnografia: viajes del yo. In: **La Fuga**, 2011. Disponível em: <<http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of vídeo**. Durham: Duke University, 1999.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. Marília Rocha fala sobre os bastidores e o feminismo de A cidade onde envelheço. [Entrevista concedida a] Luísa Pécora. **Mulher no cinema**. São Paulo, 17 fev. 2017. Disponível em: <<http://mulhernocinema.com/entrevistas/marilia-rocha-fala-sobre-os-bastidores-e-o-feminismo-de-a-cidade-onde-envelheco/>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. Filme A Cidade onde envelheço renova forma de cineasta ver a capital mineira. [Entrevista concedida a] Paulo Henrique Silva. **Hoje em dia**. Belo Horizonte, 15 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/filme-a-cidade-onde-envelhe%C3%A7o-renova-forma-de-cineasta-ver-a-capital-mineira-1.406663>>. Acesso em 27 mai. 2020.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, 2006.

STAROBINSKI, Jean. Peut-on définir l'Essai? In: BONNET, Jacques (Org.). **Jean Starobinski**. Collection Cahiers. Paris: Centre Pompidou, 1985, p. 185-196.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 161-196.

*Original recebido em: 13 de outubro de 2018.*

*Aceito para publicação em: 30 de junho de 2020.*

*Maria Beatriz Colucci*

Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1995), mestre (2000) e doutora (2007) em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Realizou pós-doutorado (2017-2018) no PPGCOM/UFJF, onde desenvolveu projeto sobre o ensaio no documentário em língua portuguesa e participou do Observatório da Qualidade do Audiovisual. Professora associada da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), que coordena desde 2018. Faz parte da coordenação do Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (Nice), grupo que desenvolve ações de formação continuada, criação audiovisual e cineclubismo e do Grupo de Pesquisa Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (Lappa), nas linhas de pesquisa Cinema e educação; Narrativas documentais e novos dispositivos audiovisuais.





*Gabriela Borges Martins Caravela*

Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993), mestre (1997) e doutora em Comunicação e Semiótica (2004) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Realizou estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (1996) e na University of Dublin Trinity College (2000-2002). Pós-doutorada pelo CIAC da Universidade do Algarve em Portugal (2005-08, 2019-20), onde atuou como pesquisadora e professora do Mestrado e Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes (2005-2012) e ainda atua como colaboradora do Doutorado em Média-Arte Digital. É professora adjunta na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e atua como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do qual foi coordenadora (2016-2019). Coordenadora da equipe brasileira da Rede Interinstitucional Euroamericana de Investigação sobre Competência Mediática para a Cidadania (ALFAMED) e do Observatório da Qualidade no Audiovisual.



Esta obra está licenciada com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

