



## Memória e rastro sob o risco do ensaio

## Memory and trace under the risk of essay

Luis Fellipe dos Santos<sup>1</sup>

### Resumo

Este trabalho parte da inquietação despertada por *Retratos Fantasmas* (2023), do realizador brasileiro Kleber Mendonça Filho, documentário que pode ser lido a partir da chave do ensaísmo audiovisual. Nesse sentido, o artigo propõe examinar de que modo os filmes-ensaio elaboram os indícios deixados por determinados espaços, como marcas do tempo, da ocupação ou da história local, sobre a memória, articulando-os através de dispositivos de enunciação como a montagem, a narração em voz over e a composição dos planos (Monterrubbio, 2019). Para tanto, desenvolve-se uma análise do filme a partir das noções de rastro (Gagnebin, 2006, 2012; Ginzburg, 2012), em diálogo com os estudos sobre a pessoa-personagem (Bernardet, 2003) e as formas de narração características do ensaio audiovisual.

**Palavras-chave:** Filme ensaio. Documentário brasileiro. Rastros. Dispositivos de enunciação. Pessoa-Personagem.

### Abstract

This study arises from the questions prompted by *Retratos Fantasmas* (2023), by the Brazilian filmmaker Kleber Mendonça Filho, a documentary that can be approached through the lens of audiovisual essayism. In this sense, the article aims to examine how essay films elaborate the traces left by specific spaces, such as marks of time, human occupation, or local history, on memory, articulating them through enunciative devices such as editing, voice-over narration, and shot composition (Monterrubbio, 2019). To this end, the analysis of the film is developed based on the notion of the trace (Gagnebin, 2006, 2012; Ginzburg, 2012), in dialogue with studies on the person-character (Bernardet, 2003) and the forms of narration characteristic of audiovisual essays.

**Keywords:** Essay film. Brazilian documentary. Traces. Enunciation devices. Person-character.

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ e bolsista do Programa Nota 10 da FAPERJ. Pesquisador visitante em estágio doutoral na Université de Montpellier Paul-Valéry (UMPV – França) com bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES – PDSE). Mestre pelo PPGCOM UERJ, tendo sido bolsista Programa Nota 10 da FAPERJ. É autor dos livros *Faces e Fases* (Editora Multifoco, 2012), *Cheiro quente de café* (Editora Multifoco, 2013), *O ser que espera* (Editora Multifoco, 2014), *Duas horas e meia* (Editora Multifoco, 2019), *O que você deixou quando partiu sem me dizer* (Editora Letramento, 2021) e *Meu ato criminoso é realizar filmes – A construção do narrador na trilogia do luto*, de Cristiano Burlan (Editora Multifoco, 2024), sua dissertação de mestrado.

## Introdução

Este trabalho parte da inquietação provocada pela obra *Retratos fantasmas* (2023), do realizador brasileiro Kleber Mendonça Filho (1968), um documentário brasileiro contemporâneo que versa sobre os antigos cinemas de rua da cidade do Recife-PE, rememorando e narrando suas histórias. Uns se transformaram em estabelecimentos como igrejas evangélicas e lojas de eletrodomésticos, outros apenas fecharam as portas, tornando-se prédios fantasmagóricos – que poderiam ser utilizados por famílias sem-teto, como o narrador do filme comenta.

Para compor sua narrativa filmica, Kleber Mendonça Filho lança mão de estratégias que caracterizam os filmes-ensaio, mas não exclusivas desse tipo de filme. Os procedimentos utilizados são: a narrativa em primeira pessoa, o uso da voz off de maneira reflexiva e a personificação do realizador em frente às câmeras. Trata-se de elementos estudados por diversos autores que se debruçam sobre a forma ensaio, como Rascaroli (2009), Timothy Corrigan (2015), Rebello (2012), Almeida (2018), Teixeira (2015, 2019) e Monterrubbio (2019). O trabalho pretende, então, compreender a utilização de ferramentas ensaísticas no filme, analisando de que maneira procedimentos como a narração em off, as imagens de arquivo e a montagem organizam e interpretam vestígios inscritos nos espaços urbanos, ativando processos de rememoração e reflexão.

O ensaio no campo audiovisual é caracterizado por possuir um viés reflexivo, esquivando-se de definições totalizantes, trazendo mais questionamentos do que respostas. A origem do ensaio é apontada nos ensaios literários, iniciados por Michel de Montaigne (1533-1592), responsável por conferir ao gênero as suas principais características, a reflexividade e a não submissão a um rigor científico. Já as produções audiovisuais ensaísticas começam a surgir após a Segunda Guerra Mundial (CORRIGAN, 2015), mas é a partir das décadas de 1980 e 1990 que ganham força, coincidindo com um aumento considerável das produções autobiográficas. Nesse momento há uma guinada subjetiva (CATALÀ, 2014), que proporcionou o fortalecimento de produções em que o Eu possui protagonismo, com o aparecimento de documentários de sujeitos que sempre estiveram à margem, como negros, mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+.

Partindo-se, então, da chave ensaística, é possível apontar em *Retratos fantasmagóricos* traços que fazem parte da construção filmica e contribuem para a narrativa. É por meio da narração em primeira pessoa, feita pelo realizador, que a história é conduzida, aliada a imagens de arquivo feitas por ou do acervo de Mendonça Filho. O realizador parte de sua casa, observando os rastros que evocam

as memórias e conduz a história a partir desses fragmentos que constituem a rememoração de um passado saudoso.

Para que se possa fazer uma leitura acerca de tal construção, o trabalho parte da noção de rastros, abordados pela conceituação da professora suíça, radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin (1949), à luz do pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). De acordo com a autora, o conceito de rastros na concepção filosófica é caracterizado por seu caráter paradoxal, haja vista a presença de uma ausência e a ausência de uma presença. É um rastro por estar sempre na iminência de ser apagado ou perder o sentido original, por ser apenas um fragmento. Nessa esteira, a autora aproxima o rastro da leitura benjaminiana, relacionando-o com a narração, utilizada como ferramenta de rememoração e maneira de passar adiante as histórias.

Dessa maneira, este artigo se divide em três partes. Na primeira, serão tratados os estudos acerca do ensaio no audiovisual, como se caracteriza e quais os seus dispositivos de enunciação, localizando seu lugar como possibilitador de emergência de uma subjetividade, e como caracterizador do filme escolhido para a análise. Na segunda parte, será discutido o rastro e a narrativa, partindo de Gagnebin (2006, 2012), Ginzburg (2012) e Benjamin (1996). Na terceira parte, será feita a análise da obra em questão, relacionando-a com os conceitos apresentados nas seções anteriores. Por fim, as considerações finais retomam os principais aspectos discutidos ao longo do artigo.

## O ensaio no campo audiovisual

Faz-se necessário um retorno às origens para compreender como essa forma se apresenta. O termo ensaio foi utilizado no campo audiovisual, primeiramente, por críticos de cinema, quando se depararam com uma forma que se esquivava da maneira tradicional de se fazer documentários – o modelo expositivo, como exposto por Nichols (2016) em seus modos<sup>2</sup>.

Em 1940, o crítico Hans Richter (1888-1976), na tentativa de compreender filmes que versavam sobre o cotidiano, as cidades e experimentações, mas não se encaixavam na maneira clássica de se fazer documentários, caracteriza-os como ensaio fílmico. De acordo com o autor, “no ensaio fílmico não se está sujeito à reprodução de aparências externas ou a uma série temporal,

---

<sup>2</sup> Bill Nichols (2016), em seu livro *Introdução ao documentário*, pontua que uma definição de documentário não é capaz de fazer a distinção entre os diferentes tipos de produções existentes, já que muitos deles não obedecem a qualquer definição específica. Dessa maneira, o autor estabelece o que chama de modos, baseados nas tendências que o autor observa nos filmes. Nichols, então, estabelece os seguintes modos: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. Para o autor, há uma prevalência do expositivo em relação aos outros, com a imagem a serviço do argumento a ser proferido.

mas, pelo contrário, o material visual de origens variadas tem que ser integrado, pode-se saltar livremente no espaço e no tempo.” (RICHTER, 2007, p. 188, tradução minha)

Na mesma esteira de Richter, alguns anos mais tarde, André Bazin (1918-1958) elabora uma crítica que compara um filme a um ensaio, ao utilizar este termo para se referir a *Carta da Sibéria* (1957), do realizador francês Chris Marker (1921-2012). Para Bazin, este filme é:

[...] um ensaio sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada. Ou, talvez, emprestando a formulação de Jean Vigo de *A propósito de Nice* (um ponto de vista ‘documentarista’), eu diria, um ensaio documentado pelo cinema. A palavra importante é ‘ensaio’, entendido no mesmo sentido que tem na literatura - um ensaio simultaneamente histórico e político, além de escrito por um poeta. (BAZIN, 2017, p.103, tradução minha)

O crítico elenca pontos que o filme utiliza de linguagem ensaística, que até hoje são utilizados como definidores de um filme-ensaio, como o uso da voz off de maneira reflexiva e de imagens que não têm sentido de ilustração do que é dito. Bazin aponta, como ponto importante, que Marker faz uso de uma montagem singular, e a denomina de *horizontal*, devido à estrutura da narrativa empregada pelo realizador. É importante salientar que, em um único texto sobre um filme, Bazin pontuou as principais características da linguagem ensaista.

Ambos os autores convergem sobre o ensaio e o seu aparecimento no campo audiovisual, apontando elementos característicos até os dias de hoje dessa forma, indicando para as novas possibilidades utilizadas pelos realizadores a fim de expor o que desejam em seus filmes. É possível dizer que os críticos indicam a potência ensaista presente naquele momento e que continua a reverberar no presente.

Como já posto, a origem do ensaio se dá na literatura, a partir de Michel de Montaigne, o primeiro a estruturar o ensaio como um gênero. Seus *Ensaios* (2010) são marcados pela reescrita e pelo retorno ao texto, estavam sempre, de alguma forma, inacabados para o autor. Esta é uma característica marcante da forma, retomar o que já havia sido escrito. Dessa maneira, é possível apontar o trabalho do ensaísta sendo aliado à memória, marcado pela não submissão a um rigor científico, possuindo uma autonomia estética e de forma. Inspirando-se na tradição montaigniana, o ensaísta reflete sobre si mesmo e sobre o próprio processo de escrita. O caráter inacabado da forma não seria uma limitação, mas um dispositivo que permite a emergência da memória, que, por natureza, é fragmentária e não-linear. Ao escrever partindo de si, o ensaísta cria um espaço no qual passado e presente coabitam, possibilitando que experiências e lembranças possam ser revistadas e reinterpretadas, mantendo viva a presença do vivido na construção do pensamento ensaístico.

A partir da década de 1950<sup>3</sup>, a linguagem ensaística começou a ser identificada e a se consolidar no campo audiovisual. Esse fenômeno é explicado por Josep Maria Català (2014), pesquisador espanhol do filme ensaio, como uma *virada subjetiva*, responsável pelo aumento de uma forma ensaística em filmes-diário, filmes biográficos e autobiográficos. Para o autor, na virada subjetiva há uma inevitável presença do sujeito, e, por isso, seria um momento de ruptura, pois as obras subjetivas passam a olhar diretamente para o sujeito, colocando-o em foco. Todavia, o autor deixa claro que sempre existiram produções subjetivas, mas, não havendo um entendimento desse tipo de produção, elas eram categorizadas como obras de vanguarda. Além disso, Català também relaciona esse aumento de produção nas décadas finais do século XX como influenciado pelo desenvolvimento da tecnologia. Agora, com câmeras bem mais leves e com custo menor, qualquer pessoa teria a possibilidade de realizar um filme. Como pontuado por Català, em entrevista concedida para os pesquisadores Gabriella Almeida e Jamer Mello (2012, p. 18):

A própria transformação tecnológica contribui. Se os mecanismos tecnológicos se fazem mais próximos da pessoa, então o transpasse entre a subjetividade e a tecnologia é mais fácil. Quando se trabalha em 35mm o dispositivo é enorme, e há tantas coisas ao redor que é quase impossível que o cineasta desenvolva esta subjetividade porque há muitos filtros. Quando se trabalha em 16mm, como no Cinema Verdade, se está muito mais próximo, porque a própria câmera está mais próxima do cineasta, que pode levá-la no ombro. As câmeras menores praticamente fazem parte do corpo. Quando se produzem situações favoráveis àqueles cineastas que têm uma sensibilidade para expressar, eles veem a porta aberta e se expressam. A subjetividade ou, neste sentido, a consciência, está ali, mas há também, em grande parte, o que podemos chamar de horizonte do possível.

Dessa maneira, é possível relacionar o desenvolvimento tecnológico com a exploração de outras formas de produção de subjetividades, contribuindo para um aumento de filmes realizados, principalmente, por sujeitos que estavam à margem, como a população LGBTQIAPN+, mulheres e negros.

Diversos pesquisadores se debruçaram sobre o ensaio no campo audiovisual, como Laura Rascaroli (2009) e Timothy Corrigan (2015). De acordo com Rascaroli, é importante que se compreenda o motivo de alguns filmes causarem em seus espectadores a sensação de estarem vendo algo diferente de um documentário e de uma produção de ficção. Para ela, o ensaio é uma expressão

<sup>3</sup> O pesquisador Timothy Corrigan (2015) aponta o Holocausto como o ponto de partida para o surgimento de outras possibilidades de realização filmica. Esse cenário devastador foi propício para o surgimento de uma crise pessoal que fez emergir uma vertente ensaística, capaz de questionar e debater essa realidade nova a que as pessoas foram apresentadas. 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).

de uma reflexão pessoal. Assim como em uma comunicação, para que essa reflexão possa ser transmitida, é necessário um sujeito enunciador, que seria o narrador, e um espectador, para que haja a troca. Estes filmes não estão interessados em passar informações, mas trazer questionamentos, provocar reflexões e, acima de tudo, construir junto com seu espectador. A autora aponta a presença de um eu autoral, por meio da utilização de uma narração em voz off e também a possibilidade da presença desse eu que narra em forma física, na frente das câmeras. Assim, são filmes marcados pelo uso da primeira pessoa.

Corroborando Rascaroli, para Corrigan (2015) as práticas ensaísticas foram inovadoras, pois causaram uma espécie perturbação na subjetividade. São filmes que se diferem das outras formas de documentário, pois neles o eu deixa a esfera privada e é afetado pela sua exterioridade. Com uma capacidade de questionar e subverter pressupostos já considerados como assentados. Essas formas de inscrição da subjetividade praticadas pelo ensaio são lidas como dispositivos de enunciação, por Lourdes Monterrubio (2019). É por meio de dispositivos da linguagem ensaística, como o uso da voz off, a presença diante das câmeras, que se materializa o processo de autoreflexão do realizador. Tais recursos permitem a emergência de uma subjetividade marcada e configuram a enunciação característica dos filmes-ensaio, articulando experiência pessoal e construção narrativa.

Pode-se, então, apontar que as ferramentas utilizadas nesses filmes se caracterizam como pertencentes a uma escrita ensaística. É por meio de seu uso que as produções se tornam documentários não convencionais. Essa abordagem marca as obras e possibilita a emergência de uma subjetividade característica. É através desses recursos que se constrói a narrativa em estreita relação com a memória e os acontecimentos.

Ao considerar essas características do filme-ensaio, percebe-se como a subjetividade do realizador se inscreve na própria forma do filme. É por meio desses dispositivos que o ensaio audiovisual permite uma escrita pessoal e flexível, capaz de articular experiência, lembrança e construção narrativa. Em obras contemporâneas, como *Retratos fantasma*s, de Kleber Mendonça Filho, essa prática do ensaísmo se manifesta na maneira como o realizador costura imagens, vozes e lembranças, preparando o terreno para uma exploração mais detalhada de vestígios e rastros, que será discutida na seção seguinte.

## **Contando histórias e seguindo rastros**

Como posto na seção anterior, uma das marcas da linguagem ensaística é um narrador que conduz a história, sendo um dos dispositivos de enunciação, porém, diferentemente de um narrador que nos conta fatos e histórias, como se costuma pensar, o ensaísta traz sua reflexividade para a

narrativa, debruçando-se sobre ela e, com isso, construindo sua narrativa a partir de sua própria subjetividade e reflexões.

Ao se pensar na figura do narrador, pode-se retornar a Walter Benjamin e a seu texto “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, no qual o autor tece reflexões acerca da figura do narrador, diferenciando do romancista, pois, possuem tradições diferentes. O narrador original, da tradição oral, para Benjamin, é uma figura emblemática, mas que não estaria mais presente por termos sido privados das experimentações, das trocas de experiências. As pessoas foram se encaminhando ainda mais para a esfera privada, com o surgimento do romance, o que, para ele, culminaria na morte da narrativa. Importante frisar que não se trata de pessoas sem experiências, mas da dificuldade de elaborá-las, de modo a compor uma narrativa.

De acordo com Benjamin, “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1996, p. 198), é por meio do intercâmbio de experiências, de contar o que se foi passado e vivido, que o narrador elabora as histórias que passará adiante. Além disso, ele se debruça sobre o que lhe foi passado, incorporando suas experiências no que será contado, pois, “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1996, p. 201). Com isso, Benjamin pontua que a narrativa possui as marcas de quem a narra, já que é por meio da rememoração das experiências que os narradores passam por meio de sua própria maneira.

Jeanne Marie Gagnebin (2014), pesquisadora da obra benjaminiana, debruça-se sobre o texto do narrador e aponta que o autor faz uma espécie de esboço da rememoração e da memória, após a volta dos soldados da guerra, que não conseguiam elaborar o que foi vivido. Desse modo, para a autora, há uma necessidade de se estabelecer outras formas de narrar e de rememorar que sejam “capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar, e com a construção do futuro e o esperar” (GAGNEBIN, 2014, p. 221).

A pesquisadora Patricia Rebello (2012), em sua tese de doutoramento, na esteira de Gagnebin, investigou a figura do narrador ensaísta à luz de Benjamin, discutindo se seria uma espécie atualizada do narrador benjaminiano. Indo ao encontro da autora suíça e sua necessidade de se estabelecer outras formas de narrar e rememorar, a pesquisadora encara o ensaísta como um tipo de narrador benjaminiano atualizado, mais próximo ao oral do que outros que surgiram após seu declínio.

Os ensaístas também são habilidosos em subir e descer na escada de sua experiência, mas diferente dos narradores, de cada um dos diferentes degraus, eles conseguem enxergar as histórias que acontecem ao longe. E aquilo que eles chamam de experiência está menos relacionado a uma montagem vertical de subir e descer

a escada, que a uma montagem horizontal, que se produz na medida da distância entre ele e todo o resto do mundo. (REBELLO, 2012, p. 112)

É possível dizer que haveria uma espécie de encontro em relação ao papel que cada um desempenha, o narrador benjaminiano e o ensaísta, apresentando características que os aproximam enquanto articuladores de histórias, absorvendo o que é passado, mas inserindo suas reflexões, seus questionamentos. O que os diferencia, segundo Rebello (2012), é que o narrador oral não consegue realizar um fato, isto é, ter um olhar mais distanciado entre ele mesmo e o conhecimento que chega. Seria nesse espaço que estaria o ensaísta.

É possível relacionar, então, a importância que possui a rememoração e a memória para as construções narrativas trazidas até este ponto. O narrar envolve fragmentos, incompletude; a relação entre esquecimento e memória é fundamental. Toda narração pode envolver cortes que produzem esquecimentos. A partir daí, há um ponto importante que contribui para a construção dessa narrativa, elaborando por meio dele, o rastro.

Jaime Ginzburg (2012) interpreta o rastro em Walter Benjamin e comenta que cada pessoa, ao fazer um relato de algo que aconteceu, tendo sido individual ou não, necessita de recursos para “operar com a memória de modo articulado e inteligível” (GINZBURG, 2012, p. 108). O que se relaciona diretamente com o rastro e a sua importância, pois o rastro é:

Um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa [...] para que um rastro tenha essa potencialidade, é necessário um observador, capaz de discernir entendimentos de linguagem, diferenciando o imediatismo da atitude reflexiva e distinguindo uma atitude de leitura unívoca, por um lado, e uma interpretação de um texto caracterizada como um trabalho, uma reflexão, por outro. (GINZBURG, 2012, p. 108)

Para o autor, é necessário que se entenda cada objeto, cada rastro, como uma potência do que não pode ser falado, do que pode ser sido silenciado ou apenas esquecido. Para comprehendê-lo, é preciso que seja lido em toda sua ambiguidade temporal, pois o rastro está entre o passado e o presente. A partir desse elemento que sobra, há uma possibilidade de reconstrução do ato narrativo. Em suas palavras, o ato de narrar é composto por aspectos fragmentários, como dito anteriormente, e a relação entre esquecimento e a narrativa é algo fundamental. O narrar não seria apenas um espaço de memória, pois seria o espaço em que haveria o que a memória não permite construir de modo linear.

Corroborando Ginzburg, Gagnebin também reflete sobre o conceito de rastros, partindo da mitologia greco-romana, *A Odisseia*, a partir da cena em que Odisseu é reconhecido por uma das empregadas de seu palácio por causa de uma cicatriz. Essa cicatriz presente no corpo de Odisseu

funciona como um rastro, um vestígio do que aconteceu, e, com o toque da empregada, uma memória é recuperada, fazendo com que o dono daquele castelo fosse reconhecido, já que estava disfarçado de mendigo. Essa marca no corpo de Odisseu é um fruto do acaso, como pontuado pela autora. Quem deixa um rastro não o faz com intenção de transmitir algo. Assim, de acordo com ela, os rastros não são criados, mas são esquecidos ou deixados.

Como posto na introdução, Gagnebin (2012) também trabalha com o rastro pela noção paradoxal da presença de uma ausência e uma ausência da presença, amparando-se em Benjamin também. De acordo com a autora, na reflexão de Walter Benjamin:

[...] o estatuto paradoxal do "rastro" remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, p. 26)

Gagnebin (2012) recorda o desejo burguês de se deixar rastros, marcas, para que, mesmo que o tempo passe a pessoa não desapareça, estando ali por meio do que foi deixado com sua marca – a exemplo da arquitetura, que pode ser lida como um desejo de eternidade, de perpetuação do que a classe média possui. Benjamin segue os rastros, em sua historiografia, não dessa classe dominante, mas sim dos que foram esquecidos, apagados da história oficial que é narrativizada e ensinada, seguindo “rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado, tal como é transmitida pela tradição em vigor” (GAGNEBIN, 2012, p. 33). De acordo com a autora, é a partir desses rastros deixados, esquecidos e sem significado inicial, sendo um fragmento do que já foi e se tornando, no presente, um objeto único e novo, que a possibilidade de rememorar, lembrar, pode salvar o passado, pois, esse movimento possibilitará a continuação da vida.

A partir da compreensão teórica sobre narradores ensaísticos e rastros, torna-se possível observar como esses elementos se manifestam em produções audiovisuais. Em *Retratos fantasma*s, Kleber Mendonça Filho realiza justamente esse movimento de reconstituição do passado por meio da linguagem ensaística, costurando memórias pessoais e coletivas, espaços privados e públicos, e vestígios da história urbana do Recife. O filme exemplifica como o narrador ensaístico atualiza a tradição benjaminiana de rememoração, transformando rastros fragmentários em pontes entre o passado e o presente. Assim, a análise a seguir poderá identificar os modos específicos pelos quais a subjetividade do realizador, a memória e os rastros materiais e afetivos estruturam a narrativa cinematográfica.

## **Retratos Fantasma**

*Retratos Fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho, teve sua estreia durante a 76<sup>a</sup> edição do Festival de Cannes,<sup>4</sup> compondo a mostra *Special Screening*. O lançamento nacional aconteceu em 24 de agosto de 2023 e, hoje, o filme está disponível em plataformas digitais, como a Netflix. Trata-se de um documentário que parte da relação pessoal do realizador com o cinema, entrelaçado com sua vida há tempos, como deixa claro durante sua obra. Como consta no site da distribuidora nacional: “Como em tantas cidades do mundo ao longo do século XX, milhões de pessoas foram ao cinema no centro do Recife. Com a passagem do tempo, as ruínas dos grandes cinemas revelam algumas verdades sobre a vida em sociedade.”<sup>5</sup>

Na obra em questão, por meio de um relato pessoal em primeira pessoa do realizador, somos apresentados à realidade dos cinemas de rua do Recife, que diminuiriam sua quantidade, transformando-se em lojas ou igrejas. O filme mescla imagens de arquivo, filmagens domésticas e trechos de obras já lançadas, costuradas pela narração em off do próprio realizador. Essa combinação evidencia dispositivos clássicos da linguagem ensaística, como a presença do eu autoral e a voz reflexiva, permitindo que a narrativa seja construída a partir da subjetividade do realizador, conforme posto por Rascaroli (2009) e Monterrubio (2019). Tais dispositivos não operam aqui como mero estilo, mas como ferramentas necessárias para o trabalho de rememoração a partir dos rastros fragmentados que a cidade oferece.

Ao transitar do seu espaço privado, sua casa, para o espaço público, os cinemas de rua do Recife, o filme exemplifica a chamada virada subjetiva apontada por Català (2014), em que a experiência pessoal se converte em material para a reflexão estética e narrativa. Ao mesmo tempo, os vestígios desses cinemas funcionam como rastros, ecoando a concepção de Benjamin (1996) e Ginzburg (2012) sobre memórias fragmentárias que atravessam o presente, exigindo do espectador uma leitura que articule passado e presente.

Jean-Claude Bernardet (2003), pesquisador belga radicado no Brasil, estabeleceu um estudo sobre esse narrador em primeira pessoa presente em filmes subjetivos, partindo das obras 33 (2002) e *Um Passaporte húngaro* (2003), de Kiko Goifman e Sandra Kogut, respectivamente. O pesquisador cunha o termo “pessoa-personagem”, pois, para ele, os filmes que o utilizam não seriam apenas filmes que fazem uso da primeira pessoa, porém filmes nos quais quem realiza se mistura com um personagem, que é o protagonista da trama. Em suas palavras:

---

<sup>4</sup> O Festival de Cannes é um festival de cinema realizado na França, tendo seu início em 1946 e se mantendo em atividade até os dias de hoje. O festival acontece durante o mês de maio na cidade francesa de Cannes.

<sup>5</sup> Sinopse elaborada pela distribuidora nacional Vitrine Filmes. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/retratos-fantasmas/>. Acesso em: 24 jul 2024.

Essas personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos (que eles superam ou não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal. (BERNARDET, 2005, p. 149)

Embora seja o narrador do filme e quem conduz toda a história, Mendonça Filho não se coloca, ao final, nesse papel de narrador diretamente, não utiliza o termo narração ou narrado, diz estar contando uma história, quando se coloca nos créditos como “escrito, dirigido e contado por Kleber Mendonça Filho”, como é possível observar na figura 1. Essa escolha lexical, ‘contado’ em vez de ‘narrado’, é um indício da construção de uma pessoa-personagem, nos termos de Bernardet (2003). Kleber Mendonça Filho no filme não é apenas o realizador-autor, mas uma pessoa-personagem que tem um objetivo dramático: investigar o desaparecimento dos cinemas e rua, partindo da sua relação com a cidade. Ele se molda como uma figura que “encena” sua própria busca, transformando a vida pessoal em matéria narrativa organizada por uma estrutura de descoberta.

**Figura 1** – Crédito de realização do filme



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

É possível dizer que a escolha por esta palavra específica é um indicativo da maneira com que ele conduz a história, podendo ser lido como contando acontecimentos que atravessaram sua vida e de outras pessoas, porém, fazendo um movimento de dentro para fora e estabelecendo uma forma mais pessoal e informal, não sendo narrado, algo que pode ser lido como uma estrutura formal, mas sim contado, algo que se ouve por aí e repassa, mas adicionando sua experiência. Como é posto por Benjamin (1996) e Rebello (2012), porém, aproximando-se mais desta, por colocar claramente o espaço entre o que é ouvido e repassado, costurando a trama a ser repassada. A narrativa se estrutura a partir do espaço privado, como falado acima.

Embora o conceito de “documentário de busca”, formulado por Bernardet (2003), esteja ancorado em um *corpus* específico de obras, é possível aproximar *Retratos Fantasmas* de algumas das operações que estruturam essa noção. Diferentemente de filmes como *33 ou Um Passaporte Húngaro*, em que há um objeto de busca delimitado, o filme de Mendonça Filho desloca a ideia de busca para o campo da memória urbana e da experiência subjetiva. O que se persegue, aqui, não é um dado a ser encontrado, mas os rastros de uma experiência em desaparecimento. Ao revisitá os cinemas de rua do Recife por meio de fotografias, ruínas e lembranças pessoais, o realizador constrói um percurso que se organiza a partir do que resta: fragmentos, vestígios, marcas. Nesse gesto, o filme se aproxima da leitura benjaminiana dos rastros, na medida em que escova a história a contrapelo, desviando-se das narrativas oficiais sobre a modernização e o desaparecimento dos cinemas e investindo na escuta do que foi silenciado, esquecido ou apagado, inclusive no espaço doméstico, como ocorre na rememoração da própria casa. A busca, nesse caso, não é literal, mas configurada como procedimento e dispositivo de enunciação.

O filme é dividido em três partes, como o realizador faz em suas outras obras. A primeira parte intitula-se “O apartamento de Setúbal”, bairro onde se localiza a casa do realizador, que foi a casa em que passou sua adolescência e mora até hoje. Instaura-se um movimento que articula espaço, memória e subjetividade, tomando essa casa não apenas como cenário, mas como um dispositivo de pensamento tal como propõe a tradição do filme-ensaio.

Ao retornar ao apartamento onde passou a adolescência e onde ainda vive, o realizador ativa o que se pode compreender, a partir da noção de rastro, como uma superfície onde o tempo deixou marcas que não se apagam, mas se reconfiguram. As imagens do presente são justapostas às imagens do passado, registros domésticos, fotografias, fragmentos de arquivo, produzindo não uma oposição entre o que foi e o que ainda é, mas uma convivência entre as diversas temporalidades. O espaço emerge como um arquivo vivo, no qual os vestígios da experiência permanecem inscritos.

Esse gesto de escavação das memórias opera na lógica ensaística do pensamento em processo. O realizador não reconstrói o passado como totalidade fechada, ele o tateia, o fragmenta, o reativa, instaurando uma relação aberta com a memória. O apartamento se torna, nesse sentido, um lugar de enunciação, onde o cineasta pensa com as imagens, mais do que apenas sobre elas.

A presença da mãe, já ausente no presente da filmagem, é presentificada por meio dos materiais de arquivo e dos relatos que o próprio narrador constrói. Esse procedimento se aproxima de uma ética da escuta e da rememoração que dialoga com a História Oral, mas evidencia a dimensão afetiva do gesto ensaístico. Quando o realizador afirma que “não está falando de metodologia, mas de amor”, o filme desloca a memória do campo do mero registro para o campo do vínculo: aquilo que persiste não apenas como dado histórico, mas como um rastro afetivo.

O momento em que a imagem de sua mãe explicando um procedimento de pesquisa é seguida por uma cena íntima em que ambos compartilham fotografias sobre a cama, figura 2, exemplifica essa operação. Não se trata de ilustrar um discurso, mas de produzir uma zona de indiscernibilidade entre pesquisa e afeto, entre arquivo e vida. O filme-ensaio, aqui, não usa o passado como um objeto distante, mas o reinscreve como experiência sensível, fazendo do cinema um espaço onde os rastros não são apenas recuperados, mas também ativados.

**Figura 2 – Fotografia do realizador e sua mãe**



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

O realizador deixa claro, o tempo inteiro, que o afeto constitui a força que orienta o gesto narrativo. Partindo do campo íntimo, sua casa, sua rua, seu cotidiano, Mendonça Filho constrói uma relação entre a experiência pessoal e a formação do seu olhar cinematográfico. Esses espaços não aparecem apenas como cenários, mas como dispositivos de memória que organizam o filme como uma deriva afetiva pelos lugares que o constituíram como sujeito e como cineasta. Trata-se menos de uma reconstrução histórica e mais de uma topografia sensível, na qual o espaço íntimo funciona como matriz de um pensamento e de criação. A presença recorrente desses lugares em seus filmes, muitas vezes questionada por ele mesmo, é reconfigurada no filme como uma parte de um gesto reflexivo sobre a própria constituição de um imaginário cinematográfico.

Os episódios narrados, como a história do cachorro do vizinho, cujo latido reaparece por meio do som gravado em um de seus filmes, operam numa zona de indistinção entre vida, memória e imagem. Esse latido, que persiste nos registros audiovisuais, transforma-se em uma figura espectral, evidenciando a capacidade do cinema de produzir uma espécie de sobrevivência dos gestos, das vozes e dos sons. Não é apenas uma lembrança, mas um rastro sonoro no sentido benjaminiano: um fragmento acidental que, resgatado pelo cinema, carrega a presença de uma ausência, conceito de Gagnebin (2012), e evoca toda uma rede afetiva e temporal. Assim, o filme articula o íntimo e o

urbano como dimensões inseparáveis: a experiência privada aparece atravessada pelas transformações da cidade e, ao mesmo tempo, a cidade é compreendida a partir das marcas afetivas deixadas nas memórias. O filme constrói não apenas um relato sobre cinemas de rua, mas uma reflexão ensaística sobre como os espaços habitados continuam a agir sobre o presente através das imagens.

A segunda parte tem como título “Os cinemas do centro do Recife”. É nessa segunda parte que saímos do privado e vamos para o público, o que antes era memória íntima passa a ser interrogada como memória urbana. As imagens dos antigos cinemas de rua, alguns transformados em igrejas, lojas de eletrodomésticos e outros ficaram apenas fechados, não funcionam apenas como registros de uma paisagem em ruína, mas como ativadores de vestígios, na medida em que fazem emergir as marcas de usos, práticas e sociabilidades que já não existem mais. Quando o realizador comenta que tais edifícios poderiam abrigar pessoas em situação de rua, o filme desloca o olhar para uma dimensão ética do rastro, ao evidenciar a coexistência entre ruína e vulnerabilidade, aproximando memória e política do espaço urbano.

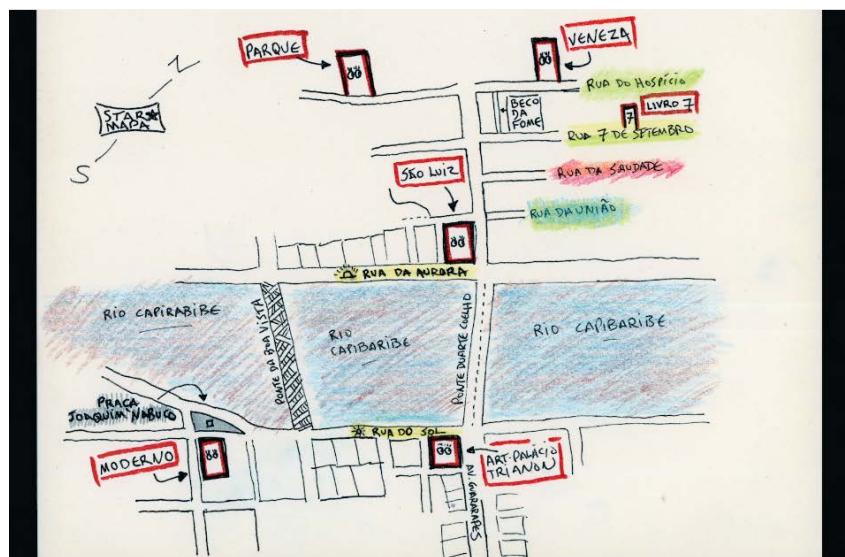
É também nesse segmento que a voz do realizador explicita seu funcionamento ensaístico. Ao revelar que colocou e retirou a frase “Eu amo o centro do Recife”, por achar que seria redundante, e depois reconhecer a necessidade de expressar o afeto, o narrador expõe o próprio processo de elaboração do filme como parte da narrativa. A voz não se apresenta como mera exposição e passa a operar como uma instância reflexiva que interroga tanto as imagens quanto a si mesma, construindo um pensando em ato. Nesse sentido, o filme se aproxima do que Rascaroli (2009) identifica como uma voz ensaística: uma voz que questiona e reflete, dialogando com as imagens e com o espectador, instaurando um espaço de dúvida, de hesitação e de pensamento compartilhado. Importante salientar que a autora não fala diretamente de *Retratos fantasma*s, mas de documentários pessoais.

O realizador se coloca diante da câmera em diversos momentos principalmente quando vai para o centro. Esses deslocamentos não operam apenas como registro de paisagem, mas configuram o que Fabiana Britto e Paola Jacques (2008) conceituam como corpografia, que é um tipo de cartografia que é realizada pelo e no corpo, na qual a experiência urbana se inscreve sensivelmente naquele que a atravessa. Ao caminhar, parar, olhar e comentar, Mendonça Filho transforma o próprio corpo em superfície de inscrição da memória, de modo que o espaço urbano se constitui menos como cenário e mais como experiência vivida e pensada.

Essa operação se torna mais evidente quando o realizador apresenta o mapa afetivo que desenhou do centro do Recife, figura 3, estruturado a partir de três grandes cinemas de rua. Longe de funcionar como simples ferramenta de localização, esse mapa revela uma forma de cartografar a

cidade orientada pelos afetos e vestígios do passado. O centro não é organizado por sua função econômica ou administrativa, mas a partir dos núcleos de memória cinematográfica, que sobrevivem como pontos de condensação simbólica. O gesto de desenhar o mapa se aproxima de uma prática ensaística: trata-se de pensar o espaço enquanto se percorre, construindo relações, conexões e hipóteses a partir da experiência.

**Figura 3 – Mapa sentimental do centro do Recife**



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

É nesse percurso que o filme articula de forma mais explícita a dimensão temporal da cidade, tensionando passado, presente e futuro. Ao percorrer fachadas descaracterizadas, edifícios degradados e antigos cinemas transformados em outros estabelecimentos, o realizador não apenas registra ruínas, mas ativa os rastros de um tempo que insiste em permanecer. Os arquivos pessoais, filmes domésticos e fotografias de quando trabalhou na região operam como dispositivos de escavação da memória. O relato sobre o projeto de um dos cinemas, concebido por arquitetos alemães em diálogo com a propaganda nazista, surge como um rastro do que não estava evidente na paisagem, mas se revela a partir do encontro com Alexandre, antigo funcionário do cinema, que transmitiu ao realizador diversos saberes sobre aqueles locais. Desse modo, o filme desloca a história do campo da monumentalidade para o campo dos vestígios, fazendo do centro da cidade um espaço de escavação sensível do tempo.

Mendonça Filho, em sua divagação, comenta que a relação está confusa e muito emotiva, fazer esse trabalho de se debruçar sobre o que sobrou dos cinemas de rua, seguindo os vestígios que não foram apagados. Uma operação que dialoga diretamente com a noção de rastro de Ginzburg (2012) e com a ideia de presença de uma ausência de Gagnebin (2012), em que o fragmento ou

vestígio carrega memórias e experiências passadas. Essa leitura de vestígios não é neutra: realiza-se por meio dos dispositivos ensaísticos, em que o narrador olha para os lugares e para si mesmo, integrando memória pessoal e história coletiva. Ao exibir fotos de um cinema em funcionamento e compará-las com seu estado atual, o realizador evidencia o caráter fragmentário e reflexivo do ensaio, em que ruínas e sombras do passado se tornam elementos de reflexão sobre temporalidade, memória e da experiência urbana.

Neste ponto, o filme intensifica a exploração da rememoração, evidenciando como os vestígios do passado podem ser lidos como rastros de memória. Conforme aponta Ginzburg (2012), tais rastros carregam uma ambiguidade temporal: existem no presente, mas remetem constantemente a lembranças do passado. A visita do realizador ao antigo colégio, prestes a se tornar um shopping, ilustra não apenas a transformação urbana, mas também o trabalho do ensaísta em reconstruir narrativas a partir de fragmentos, articulando memória e experiência pessoal de maneira reflexiva, em consonância com a tradição montaigniana de retomada e reflexão sobre o próprio material.

A terceira e última parte do filme, “Igrejas e Espíritos Santos”, culmina com o cinema São Luiz, ainda em atividade e funcionando como ponto de encontro para a comunidade. Mendonça Filho evidencia, por meio de imagens de arquivo, que o São Luiz sempre foi um espaço de trocas e gentilezas, carregando memórias coletivas e afetos acumulados ao longo do tempo. Durante a pandemia, essa dimensão afetiva se manifesta de forma concreta, com mensagens na fachada do cinema, como “Cuidem-se” e “Em breve estaremos juntos” (figura 4), revelando o cuidado e a presença simbólica do espaço mesmo em tempos de afastamento, ressoando com a noção de rastros de Gagnebin (2012), que enfatiza a coexistência de presença e ausência no espaço memorial. O filme, assim, articula a linguagem ensaística e rastros: a voz off reflexiva, a presença do realizador e os vestígios urbanos tornam-se dispositivos para a construção de memória compartilhada, trazendo o cinema como espaço de reflexão histórica, afetiva e estética.

**Figura 4 – Fachada do cinema São Luiz durante a pandemia**



Fonte: Captura de tela. Acervo pessoal.

O narrador reflete também sobre o uso do léxico empregado por cinéfilos, a maioria de caráter religioso cristão. O que provoca certa graça, já que o São Luiz foi construído em cima de uma igreja anglicana, em contraponto ao que acontece com muitos cinemas, que foram fechados e se converteram em igrejas evangélicas. Ele traça um paralelo entre o fechamento de cinemas e a abertura de igrejas com o avanço neopentecostal no Brasil, provocando o espectador a refletir com ele sobre as diversas relações, os espaços que se misturam e deixam de ser. Essa aproximação revela um tipo de disputa pela alma dos espaços urbanos, onde diferentes formas de culto e comunhão, o cinema e a igreja, sobrepõem e se sucedem. O filme elabora, de tal maneira, uma leitura dos rastros como formas de palimpsestos: a sobreposição de sentidos no mesmo espaço (igreja anglicana, cinema, igreja evangélica) faz emergir as diversas camadas de crenças e sociabilidades que estruturaram e desestruturaram a cidade.

Por meio da pessoa-personagem o filme sugere que os cinemas não foram substituídos, mas que são habitados por novos fantasmas. Os rastros anteriores insistem e perturbam a nova função do lugar, constituindo uma memória que resiste aos apagamentos impostos pelo mercado imobiliário. Assim, tendo os cinemas a capacidade de permanecer como um vestígio inquietante, continuam a resistir e evocam a memória, costurando todos os fios que, por ventura, não estão mais unidos.

### Considerações finais

A obra em questão, *Retratos fantasma*s, configura-se como uma obra de caráter subjetivo, não apenas por adotar a primeira pessoa como estratégia narrativa, mas por mobilizar procedimentos próprios do campo ensaístico no cinema. Através do gesto reflexivo da pessoa-personagem, também encarnada na escolha lexical de “contado por”, há a tomada da experiência

do realizador como uma matéria de pensamento, fazendo do espaço íntimo um ponto de partida para uma investigação sensível das relações entre memória e cidade. Diferentemente de uma busca objetiva por informações ou respostas, o filme se estrutura a partir de um movimento de rememoração, no qual as imagens funcionam como vestígios que ativam afetos, dúvidas e deslocamentos.

A dimensão ensaística da obra se evidencia menos por sua filiação a uma categoria estável e mais pelo modo como organiza sua forma: a narração em off em tom subjetivo e reflexivo, a montagem fragmentada e o uso de imagens de arquivo produzem uma temporalidade em que o passado e o presente se misturam. Nesse sentido, o filme não apenas recorda os cinemas de rua do Recife, mas os reinventa como lugares de experiência sensível, marcados pela sobreposição entre aquilo que foi vivido e o que é narrado. A memória, longe de parecer como uma reconstituição fiel de um tempo, emerge como um processo, um gesto em trabalho contínuo de elaboração.

Mais do que apenas um exercício autobiográfico, o filme propõe uma experiência de partilha da memória. Ao partir de sua própria história, o realizador abre espaço para uma identificação na qual o espectador é convidado a reconhecer os ecos dessas salas de cinema. O gesto ensaístico se realiza, assim, como uma forma de escrita de si que não fecha na intimidade, mas se projeta ao outro, produzindo uma memória que é singular e coletiva ao mesmo tempo. Esse processo é conduzido pela pessoa-personagem, cuja busca pessoal pelos rastros dos cinemas funciona como o fio condutor que transforma a investigação íntima em uma reflexão coletiva sobre o tempo, a cidade e a memória.

Dessa maneira, o filme pode ser compreendido como uma obra que articula ensaio, memória e rastro, como forças que organizam sua forma e seu pensamento. Ao transformar os fragmentos do passado em matéria de reflexão, o filme evidencia o potencial ensaístico como um espaço de elaboração da história a partir dos vestígios e imagens que insistem em sobreviver. Nesse processo, o filme-ensaio mostra-se não como um gênero, mas como uma postura ética e estética perante o mundo: um pensamento sensível, uma forma que se recusa em separar pesquisa e afetos, entre arquivos e vida.

Contando-nos suas memórias e experiências, com distanciamento que permite que o espectador estabeleça seus questionamentos e impressões, como o ensaísta apontado por Rebello (2012), o narrador nos convida a adentrar nas memórias pessoais que são compartilhadas por diversos frequentadores de cinema de rua, localizando os fragmentos encontrados, em memórias, imagens e sons, com toda sua potência de evocar sentimentos, sensações e desejos, partindo de si para uma elaboração de memória afetiva coletiva.

## Bibliografia

- ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio filmico o cinema à deriva.** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.
- 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. Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, em: **Obras Escolhidas I: magia, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 197-221.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Novos rumos do documentário brasileiro?” em: **forumdoc.bh.2003 – VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, p.24-27, 2003.
- BRITO, Fabiana; JACQUES, Paola. “Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade” em: **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. 7, número especial 5, 2008.
- CATALÀ, Josep Maria. **Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard** València: Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papirus Editora, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer. São Paulo: Editora 34, 2009.**
- \_\_\_\_\_. “Apagar os rastros, recolher os restos”. Em: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs.) **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração - Ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. Em: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Orgs.) **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- MACHADO RAMOS DE ALMEIDA, Gabriela; GUTERRES DE MELLO, Jamer. A estética como ato político: entrevista com Josep Maria Català Domenech. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 15–24, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36413>. Acesso em: 25 nov. 2025.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. São Paulo, Penguin, 2010.
- MONTERRUBIO, 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: Papirus, 2016.
- RASCAROLI, Laura. **The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film**. Londres: Wallflower Press, 2009.

RICHTER, Hans. El Ensayo filmico. Una nueva forma de película documental em:  
WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo.**  
Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

SILVA, Patrícia Rebello da. **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.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea.** São Paulo: Hucitec, 2015.

. “Filme Ensaio e formas de inscrição da subjetividade” em:  
**Revista Doc Online**, Unicamp, São Paulo, n.26, 2019.

### **Obras Audiovisuais**

**33.** Direção: Kiko Goifman. Brasil: Claudia Priscila, 2002, 74 min.

**CARTA DA SIBÉRIA.** Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1957, 62 min.

**RETRATOS FANTASMAS.** Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinescópio, 2023, 93 min.

**UM PASSAPORTE HÚNGARO.** Direção: Sandra Kogut. França, Brasil, Bélgica, Hungria: Video Filmes, 2003, 72 min.