

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**O FILME ENSAIO COMO PENSAMENTO
POÉTICO: UM ESTUDO SOBRE *LAS POETAS*
*VISITAN A JUANA BIGNOZZI***

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Giovanna Affonso de Campos

Lisboa, setembro/2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**O FILME ENSAIO COMO PENSAMENTO
POÉTICO: UM ESTUDO SOBRE *LAS POETAS*
*VISITAN A JUANA BIGNOZZI***


Giovanna Affonso de Campos

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Fátima Chinita, Professora Adjunta do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Lisboa, setembro/2025

DECLARAÇÃO

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscritos neste Curso.

A handwritten signature in blue ink is positioned above a solid horizontal black line. The signature is stylized and cursive, consisting of several loops and sharp turns.

Resumo

Esta dissertação investiga o filme ensaio contemporâneo e suas intersecções com a autorrepresentação, o metacinema, a performatividade e a poesia a partir do filme argentino *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* (Mercedes Halfon e Laura Citarella, 2019). Considerando a dificuldade de sistematização do ensaio fílmico, a pesquisa adota uma abordagem teórica, qualitativa e interpretativa, pautada pela análise fílmica e pelo diálogo com a teoria a respeito do ensaio, tanto em sua forma literária quanto cinematográfica, proposta por autores como Theodor W. Adorno, Timothy Corrigan, Laura Rascaroli, Gerhard Richter, Max Bense, entre outros. A dissertação acompanha a cronologia do filme, observando de que modo sua estrutura se constrói a partir da experimentação e da busca por uma forma, características típicas do pensamento ensaístico. Ao longo do percurso, a obra desloca-se de uma tentativa inicial de abordar a vida de Juana Bignozzi para tornar-se um ensaio sobre o processo artístico, marcado pelo atravessamento do pensamento poético. Propõe-se que, mais do que um componente formalístico de estilo, o poético constitui-se como elemento essencial do filme ensaio, permitindo-lhe ultrapassar o discurso puramente argumentativo e instaurar modos de pensamento que combinam subjetividade e crítica. *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* configura-se, assim, como um exemplo singular de ensaio cinematográfico, que reinscreve a tradição do gênero em novas possibilidades formais, ao mesmo tempo em que contribui para as discussões contemporâneas sobre cinema e literatura.

Palavras-chave: filme ensaio, poético, Juana Bignozzi, cinema argentino, processo criativo

Abstract

This dissertation investigates contemporary essay film and its intersections with self-representation, metacinema, performativity, and poetry based on the Argentinian film *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* (Mercedes Halfon and Laura Citarella, 2019). Considering the difficulty of the nature of film essays, this research adopts a theoretical, qualitative, and interpretive approach, guided by film analysis in dialogue with the theory of the essay, both in its literary and cinematic forms, as proposed by authors such as Theodor W. Adorno, Timothy Corrigan, Laura Rascaroli, Gerhard Richter, Max Bense, among others. The dissertation follows the film's chronology, analyzing how its structure is built through experimentation and the search for form, features characteristic of the essayistic thought process. Throughout its trajectory, the film shifts from an initial attempt to address the life of Juana Bignozzi to become an essay on the artistic process, marked by the presence of poetic thinking. It is proposed that, rather than a mere stylistic component of the form, the poetic constitutes an essential element of the essay film, allowing it to transcend the purely argumentative discourse and establish modes of thinking that combine subjectivity and criticism. *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* thus emerges as a singular case of essay film, reinscribing the tradition of the genre into new formal possibilities while contributing to contemporary debates on cinema and literature.

Keywords: essay film, poetic, Juana Bignozzi, Argentinian cinema, creative process

Agradecimentos

À Professora Fátima Chinita por toda a compreensão, motivação e incansável orientação, cruciais para se ter chegado até aqui.

Às outras professoras da Escola Superior de Teatro e Cinema que com cuidado e apoio plantaram sementes para que algumas das minhas ideias pudessem encontrar vazão.

Aos colegas de mestrado pela partilha desta caminhada.

Às amizades que se perpetuam pela vida, mesmo quando tudo muda.

A Shabaka Hutchings e Amaro Freitas, por me ajudarem a apaziguar os ruídos internos e externos enquanto escrevia.

À minha mãe e meu irmão, que serão sempre casa.

À minha segunda família, que me acolhem como parte integrante.

Ao Delano, por acreditar.

À Juana Bignozzi.

Às poetas.

Ao meu pai.

Lista de Figuras

Figura 1: Fotografia antiga do rosto de Juana Bignozzi (00:54:30)

Figura 2: Fotografia de Juana Bignozzi (00:53:08).

Figura 3: Mercedes Halfon vista de costas, através de um vidro na entrada de um prédio (00:01:38).

Figura 4: Movimento de câmera que imprime a estética do *home movie* (00:06:34).

Figura 5: Mercedes ao fundo e a equipe de filmagem “em ação” (00:11:44).

Figura 6: Mercedes mostra, artificialmente, os discos para a câmera (00:15:44).

Figura 7: Mercedes conduz um automóvel. No ecrã lê-se a legenda do primeiro separador do filme (00:20:04).

Figura 8: Mercedes observa documentos de Juana Bignozzi e é dirigida por Laura Citarella (00:22:34).

Figura 9: “As poetas” reúnem-se ao redor de uma mesa onde, ao centro, estão empilhados os livros de Juana Bignozzi. Em sobreposição lê-se o título do filme (00:26:22).

Figuras 10 e 11: Entrevista com Marcelina Jarma (à esquerda) e Martín Gambarotta (à direita) (00:26:33 e 00:28:23).

Figura 12: Equipe a filmar Martin Gambarotta (00:29:03).

Figuras 13 e 14: A mudança de condição da entrevista com Ana Porrúa (00:45:35 e 00:45:55).

Figura 15: Imagem de arquivo em que Juana Bignozzi lê um de seus poemas (00:48:21).

Figura 16: Laura Citarella e Inés Duacastella discutem o enquadramento filmado (00:34:33).

Figura 17: Uma casa com um poema como legenda para o segundo intertítulo do filme (00:40:35).

Figuras 18 e 19: Frames de uma sequência de montagem com imagens sobrepostas (00:42:03 e 00:43:05).

Figura 20: Mercedes dorme no sofá, com um poema do terceiro intertítulo do filme (00:48:05).

Figuras 21 e 22: Frames de uma sequência de montagem enquanto Mercedes questiona-se (00:52:46 e 00:53:26).

Figura 23: Mercedes pergunta a Laura e Inés a respeito do cronograma da semana (00:55:33).

Figura 24: Uma mão move *post its* de um cronograma de cenas do filme (00:56:59).

Figura 25: Momento em que Citarella reage a algo intrafílmico e ecoa com a voz autoral extrafílmica (00:57:37).

Figura 26: Imagem do livro de Kollontai e as marcações de Juana Bignozzi (01:07:07).

Figura 27: Juana Bignozzi (01:09:47).

Figura 28: Imagem de um papel com várias notas de edição e o verso do sexto intertítulo (01:11:00).

Figura 29: Poema filmado (01:27:08).

Figura 30: A equipe e os elefantes (01:28:09).

INTRODUÇÃO	2
Capítulo 1 - O FILME ENSAIO E A AUTORREPRESENTAÇÃO	10
1.1. Um cinema de não-ficção.....	11
1.2. Um pensamento que forma, uma forma que pensa	15
1.3. Inserir-se em campo	24
1.4. O caos arquivístico e a entrada para a autorreflexividade.....	35
Capítulo 2 – O METACINEMA E A PERFORMATIVIDADE	39
2.1. Um filme que se sabe filme: o metacinema	40
2.2. A investigação como recurso formal.....	50
Capítulo 3 – O ENSAIO E O PENSAMENTO POÉTICO.....	61
3.1. A epifania ensaística.....	62
3.2. O ensaio poético, ou simplesmente, o ensaio.....	70
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
FILMOGRAFIA.....	87
OUTRAS OBRAS.....	89
ANEXO	90

A poesia é o arado que revolve o tempo, de tal forma que os estratos abissais do tempo, a sua terra negra, aparecem à superfície.

(Mandelstam 1921, 113)¹

¹ “Poetry is the plough that turns up time in such a way that the abyssal strata of time, its black earth, appear on the surface”.

INTRODUÇÃO²

A decisão de cursar o Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico surgiu do desejo de compreender o processo artístico enquanto criação de uma obra cinematográfica. Iniciei meu percurso acadêmico com a intenção de investigar conceitos que me ajudassem a desenvolver um guião da história de uma realizadora que tenta narrar a própria trajetória, atravessada pela memória da mãe falecida. Pautada por isto, durante o percurso deste mestrado me debrucei nos temas da autorrepresentação e alguns de seus cruzamentos, mais especificamente com a autobiografia e a autoficção, tendo, inclusive, apresentado dois artigos em eventos acadêmicos a respeito do cinema da realizadora brasileira Lúcia Murat e sua necessidade de lidar com a autoficção para corrigir e dar conta das ausências deixadas pela ditadura militar brasileira.

O interesse acadêmico pelo assunto, entretanto, não ressoou com a minha busca interna de investigação e decidi por voltar ao início, à história que eu queria contar. Enquanto tentava entender a investigação, determinei algumas condicionantes que eram, e me são, caras: precisava de um objeto de estudo que tivesse sido realizado por mulheres (para seguir na contramão da grande profusão de teses e dissertações sobre obras realizadas por homens) e, gostava que fosse um objeto de estudo feito a partir do que eu entendo como margem do cinema mundial, um cinema proveniente do sul global.

Uma produção artística, independentemente de sua linguagem, parece-me sempre condicionada pelas normas estéticas, políticas e sociais do tempo em que se insere, normas essas que, por sua vez, também são atravessadas pelas formas e convenções que as precederam. Em certo sentido, essa tensão contínua entre presente e passado determina não apenas o surgimento de expressões e gestos artísticos singulares, mas também aquilo que, posteriormente, é identificado e classificado como pertencente a um movimento ou tendência estética. Essa impressão me leva a pensar que a história da arte e das expressões artísticas, ao longo do tempo, organizou-se a partir de uma espécie de fluxo normativo – também muito pautado pelo poder econômico do eixo – no qual certas formas ganham legitimidade enquanto

² Apesar de adaptações e aproximações textuais para se adequar ao português de Portugal, esta dissertação adotou o português do Brasil como guia principal, salvo em casos em que a diferente grafia pudesse denotar um novo sentido à palavra.

outras são posicionadas à margem das normas dominantes, muitas vezes recebendo menos reconhecimento institucional.

Assim, ao olhar retrospectivamente para os movimentos artísticos, parece-me que estes se constituem dentro de um jogo complexo de aceitação e exclusão, de centro e margem. É justamente neste espaço de negociação, entre o desejo de romper com o passado e a força das convenções, que muitos dos gestos artísticos se inscrevem, e é também nesse espaço que reconheço a potência de obras que optam por tensionar o eixo normativo, mesmo que de forma ambígua ou contraditória. Nesse sentido, é pertinente lembrar Alexandre Astruc em seu ensaio de 1948, “L’avenir du cinéma” [“O Futuro do Cinema”], quando, ao refletir sobre a ‘crise atual do cinema’, então marcada principalmente pelas dificuldades dos grandes estúdios, observa que “é muito admissível conceber que a actual crise do cinema, uma crise comercial, contribua para a gestação dessas obras marginais criadas em condições extraordinárias e sobre temas inusitados, e cuja criação teria sido impensável em tempos normais” (1948, 96, tradução minha).³ Ainda que Astruc se refira a um contexto específico do cinema de sua época, a formulação é eficaz para pensar de maneira mais ampla a relação entre centro e margem.

Esta breve contextualização inicial serve para apresentar o ponto de vista de que a arte feita na “margem” esteve sempre sob influência deste eixo, usufruindo das discussões, ferramentas e referências produzidas por ele, sem, no entanto, estar sujeita às exigências normativas de pertencimento. De alguma forma, estar fora do eixo permitiu, e ainda permite, ao fazer artístico “marginal” uma liberdade relativa, capaz de abrir espaço para experimentações e questionamentos que acabam por tensionar o campo artístico e abrir novas possibilidades formais e discursivas. Para expor minha afirmação, atribuo aqui o “fazer marginal” ao cinema que se conecta com o filme analisado nesta dissertação, um cinema latino-americano e feito por mulheres. Em outras palavras e sem excluir as exceções a esta proposta, acredito que o fora do centro não é apenas o espaço da carência, mas também o da potência criativa.

É a partir deste panorama que abro a discussão para o filme objeto central desta dissertação, *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*, de Mercedes Halfon e Laura Citarella, um filme argentino de 2019 que utilizo para discutir as possíveis inovações e as permeabilidades de um filme no contexto de sua época. Esta introdução e distinção se fazem necessárias para

³ “It is very admissible to conceive that the actual cinema crisis, a commercial crisis, contributes toward the generation of those marginal works created in extraordinary conditions, and on unusual topics, and whose creation would have been unthinkable in normal times”.

situar o contexto em que o filme e esta dissertação estão inseridos e, igualmente, para indicar o lugar de onde parto enquanto pesquisadora. Escrevo a partir de um lugar atravessado pela experiência de mulher investigadora latino-americana que se aproxima do cinema feito por mulheres a partir de uma dupla condição: a de espectadora implicada e a de acadêmica que procura inscrever estas obras num debate mais amplo. Ao considerar a existência desses polos, a margem e o eixo, não busco traçar um limite fixo ou estabelecer uma oposição rígida. Trata-se, antes, de reconhecer que esse atravessamento estrutura as formas de ver, fazer e pensar o cinema. Essa dimensão contextual não é aqui utilizada como uma marca identitária, mas como um ponto de partida para compreender como certas obras, como *Las Poetas*,⁴ tensionam e ampliam essas fronteiras.

Antes de adentrar na análise mais detalhada, é importante apresentar brevemente o filme que será explorado ao longo desta dissertação e que conta com a seguinte sinopse:

Uma poeta morre. Outra, mais jovem, recebe como herança o mandato de tornar sua obra conhecida. A esta tarefa soma-se uma equipe de mulheres do cinema. Esse estranho triângulo coloca em marcha este filme que, curiosamente, não adota a forma de uma investigação, mas sim uma estrutura mais complexa e sutil. Previsivelmente, surgem perguntas, mas também revelações, momentos quase secretos de beleza e de lucidez, e uma persistente incerteza que acaba por se transformar em um objetivo. Através destas estratégias laterais, Juana Bignozzi acaba aparecendo no filme em todo o seu esplendor, invencível e vital: o filme triunfa. (tradução livre – Plataforma de streaming *Filmin* Espanha, s.d.)

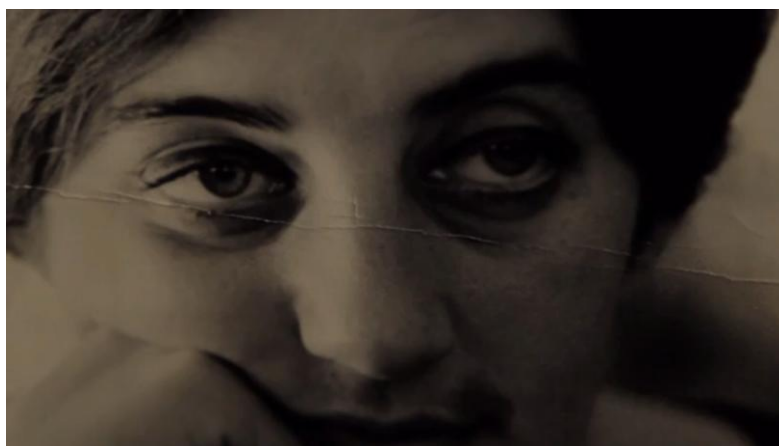


Figura 1: Fotografia antiga do rosto de Juana Bignozzi (00:54:30)
Frame retirado do filme *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* (2019)⁵

⁴ Doravante abreviarei o título do filme *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*, de Mercedes Halfon e Laura Citarella.

⁵ Todas as figuras apresentadas nesta dissertação foram retiradas da cópia consultada.

A premissa filmica parte de um lugar bastante simples: a partir da morte da poeta Juana Bignozzi [Figura 1], seu espólio é dividido e a propriedade intelectual de sua obra transferida para Mercedes Halfon, que decide fazer um filme sobre o assunto. Mercedes, por sua vez, entendendo muito pouco sobre os equipamentos cinematográficos, convida uma equipe de filmagem e junta-se a uma outra realizadora, Laura Citarella. O que inicialmente deveria ser uma busca coletiva com o mesmo objetivo de representar uma poeta, transforma-se em um jogo de incertezas, com discordâncias sobre o que filmar e como. Enquanto tateiam a figura de Juana Bignozzi, em sua incompletude, as autoras parecem não encontrar a forma de fazer este filme. Reviram papéis, livros, postais, entrevistam pessoas que conviveram com Juana e decidem-se por voltar a câmera para o próprio processo artístico. O filme transforma-se mais uma vez. Passamos a assistir à equipe a fazer o filme, em toda a complexidade do processo. Ouvimos uma direção de cena, vemos os equipamentos, vemos a equipe a ler os poemas de Juana. Tudo parte de um processo de revirar o objeto de estudo e analisá-lo por todas as suas possibilidades, assim como apresentado por Max Bense a respeito do ensaio:

Aquele que escreve ensaísticamente, que compõe algo experimentalmente; que vira o assunto de um lado para o outro, questiona, toca, inspeciona e reflete sobre ele minuciosamente; aborda o assunto sob diferentes ângulos, reúne o que vê com os olhos da mente e formula por palavras o que o seu tema revela nas condições estabelecidas pela escrita. (1948, 52, tradução minha)⁶

Enquanto impossibilitadas de definir, e de alguma forma canonizar uma figura como Juana em uma imagem fixa de uma grande poeta, o filme passa a ser um filme sobre o filme a ser feito sobre Juana. É nesse ponto que a obra atinge sua potência e passa a ser um filme sobre o processo artístico e, sendo-o, abre-se para a abstração. Para a poesia. Poemas de Juana Bignozzi passam a ser declamados, porque o que melhor para definir uma artista do que sua própria obra? E, sendo um filme aberto à poesia, abre-se para uma experimentação que contamina toda a sua estrutura (concretizada em montagem). Assistimos a uma obra singular, um ensaio cinematográfico prolífico sobre o fazer artístico, não de maneira técnica, mas sim de uma maneira livre e fiel ao que pode se aproximar de um verdadeiro processo criativo.

⁶ “He who writes essayistically, who composes something experimentally; who turns his subject this way and that, questions, touches, inspects, and reflects upon it thoroughly; who approaches it from different angles, and collects what he sees in his mind's eye, and formulates in words what his topic reveals under the conditions established by writing”.

A riqueza e a inovação presentes neste ensaio cinematográfico despertaram o meu interesse em desenvolvê-lo como objeto de análise. Reconheço nesta obra uma singularidade que, enquanto investigadora e também artista, na minha prática como argumentista, me instiga a compreender de que modo se articulam as suas engrenagens formais e os caminhos criativos que a tornam possível. Entendo que este filme se situa num território que tensiona as narrativas hegemónicas e, simultaneamente, aponta para a possibilidade de um outro fazer cinematográfico, que privilegia dimensões menos recorrentes no campo, como o trabalho coletivo e a inscrição do poético. O encontro com esta obra, durante o meu percurso de mestrado e pela afinidade com as questões que atravessam a minha investigação, conduziu-me inevitavelmente a tomá-la como objeto central de análise, reconhecendo nela a potência necessária para guiar questionamentos contemporâneos sobre o tema.

Utilizar esta obra como objeto de estudo torna-se um desafio pela multiplicidade de hipóteses de abordagem que podem ser feitas. Entretanto, respeitando a minha intenção inicial, irei focar-me naquilo que acredito ser a força deste filme: a sua construção enquanto ensaio cinematográfico. Ao mesmo tempo que o filme avança e assistimos a Mercedes e Laura, as realizadoras, buscarem uma forma, também assistimos a um filme que documenta algo, mas que não se define como um documentário, um filme que experimenta formas que perpassam por intenções subjetivas, poéticas, autorreflexivas e metacinematográficas. Tais características unem-se e interpelam-se por vezes para compor o ensaio cinematográfico. Apenas a título de esclarecimento e, considerando a discussão apresentada nesta dissertação a respeito do filme ensaio, as características aqui citadas podem ser observadas em um filme ensaio, mas sem carácter de exclusão, ou seja, o filme ensaio pode existir também sem uma, ou algumas, delas.

Por essa lógica, a obra pode ser vista como a tentativa de um filme sobre a vida de uma poeta argentina chamada Juana Bignozzi [Fig. 2] e que, diante da impossibilidade e da escolha de não assumir uma biografia tradicional de uma personagem histórica conhecida, se transforma em um filme ensaio sobre o processo artístico. Com isso, a obra acaba por assumir um tom ensaístico, o que não impede que, por certos momentos, assumam também um tom um pouco biográfico, metacinematográfico e poético. E é justamente sobre essas partes e sobre a invenção de caminhos para uma obra, o que costumamos chamar de processo artístico, que essa dissertação se debruça. Portanto, a escolha por este filme em específico surge para aprofundar um conhecimento a respeito de uma forma fílmica desafiadora, e com dificuldade de caracterização, através da discussão de um rico objeto de estudo em que esta tipologia pode ser

analisada e que contribui com tantas camadas e deslocamentos formais para a discussão sobre o ensaio cinematográfico.



Figura 2: Fotografia de Juana Bignozzi (00:53:08).

A dificuldade de se classificar e rotular o que é um filme ensaio acompanha a própria investigação sobre sua feitura e, muitas vezes, essa classificação é utilizada indiscriminadamente para “classificar filmes que escapam a todos os outros rótulos” (Rascaroli 2009, 22, tradução minha).⁷ Segundo Laura Rascaroli, o ensaio parece estar posicionado na “encruzilhada do documentário, do *cinema de autor* e de práticas experimentais” (2009, 43, tradução minha).⁸ Apesar destas sobreposições de conceitos, é necessário diferenciá-lo como uma prática em si mesmo, com suas próprias experimentações e descobertas.

Para apoiar a minha investigação, com intenções de se apresentar como um ensaio teórico, busco no próprio objeto de estudo o que tenciono neste texto: uma “visita” acadêmica ao ensaio cinematográfico. A partir do título da obra, também é possível se aproximar de algumas questões que o filme se propõe a apresentar em seu percurso. *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* é um título que faz referência a um livro de Juana, *Las Poetas visitan a Andrea del Sarto*, uma publicação que reúne diversos poemas da autora a respeito do trabalho do pintor renascentista. O título do filme (e do livro) compõe uma oração gramatical completa composta pelos tradicionais elementos – sujeito, verbo e predicado. O sujeito, como definição, é um dos

⁷ “to classify films that escape all other labelling”.

⁸ “sited at the crossroads of documentary, art film and experimental practices”.

termos essenciais de uma oração, já que é o elemento que realiza ou que sofre a ação expressa pelo verbo. A partir do sujeito contido no título da obra, “las poetas” (as poetas, em português), inferimos o realizar de uma ação a partir de um sujeito feminino no plural.

Em seguida, chega-se ao verbo, ou à ação realizada pelo sujeito, que é “visitar”. Segundo a definição do *Diccionario de la lengua española*, visitar pode significar: “1. Ir ver alguém no local em que se encontra. 2. Ir a algum lugar, especialmente para conhecê-lo. 3. Na cultura católica, ir a um templo ou santuário por devoção”. A partir do verbo escolhido para o título, as realizadoras nos indicam a condição deste fazer cinematográfico, o de encarregar-se de ir ao encontro de alguém ou algo por fins de, essencialmente, amizade, atenção ou devoção. E, talvez uma das análises mais importantes que podem ser feitas a partir deste verbo seja a de que uma visita possui uma condição temporal, ou seja, uma visita é uma ação pontual, uma visita sempre termina. Com isso, este filme ocupa-se de realizar apenas uma visita, sem pretensão de permanecer ou de fixar-se a Juana Bignozzi, que se assume então como o predicado da oração do título.

Em vez de tentar adequar o filme à teoria, optei por adequar a teoria ao filme. Dessa forma, a estrutura desta dissertação se propõe a seguir a estrutura e linha narrativa definidas pelo filme, organizando os capítulos e as discussões à medida que surgem e tornam-se pertinentes para o filme. Esta dissertação adota uma abordagem e metodologia teórica, qualitativa e interpretativa, guiada pela análise fílmica e pelo diálogo com autores que se dedicaram às questões tratadas. Embora nem todos os cruzamentos tenham sido desenvolvidos em profundidade, considerando o posicionamento e o título de grau a que esta dissertação se direciona, esse esforço bibliográfico mostrou-se fundamental para sustentar a discussão e a análise apresentadas. Por se tratar de uma obra particularmente densa e rica, senti a necessidade de recorrer a uma bibliografia mais extensa do que o inicialmente previsto para um trabalho de segundo ciclo. Não se procurou apenas descrever os procedimentos fílmicos, mas principalmente compreender como o filme ensaio se constrói, através de uma prática reflexiva e poética, culminando nesta dissertação, que se assume como um espaço de investigação sobre o processo artístico. É esperado que, dada a limitação de uma dissertação de mestrado e o tema escolhido, nem todos os assuntos trazidos pela obra sejam apresentados e discutidos, mas sempre aqueles que fazem sentido para a discussão central sobre o filme ensaio e que possuem como norteadoras as perguntas da investigação, que passo a referir. A questão central desta dissertação é compreender de que forma *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* se estrutura como

um filme ensaio, articulando dispositivos narrativos, cinematográficos e poéticos para refletir sobre o processo criativo e sobre as possibilidades de representação da poesia no cinema. A partir desta pergunta principal, desdobram-se outras questões que orientam a análise: que recursos formais e enunciativos caracterizam a obra como ensaio cinematográfico; em que medida a presença da poesia de Juana Bignozzi reorganiza a narrativa e tensiona os limites entre literatura e cinema; e, por fim, como o filme dialoga com a tradição do ensaio cinematográfico ao mesmo tempo que amplia suas possibilidades formais.

O capítulo 1 estabelece o aprofundamento teórico necessário para introduzir a discussão a respeito do filme ensaio, apresentando as principais definições e debates acerca dessa forma cinematográfica, a partir de seu surgimento na literatura. Através dos apontamentos e discussões, busca-se estudar o conceito de ensaio fílmico e algumas de suas especificidades enquanto forma cinematográfica. Esse percurso fornece a base para compreender como o ensaio, para além de um gênero, constitui uma prática estética e crítica que articula pensamento e experiência. Em um primeiro momento, há a intenção de distinguir um filme ensaio de um documentário, para, em seguida, trazer discussões e bibliografia sobre o conceito do filme ensaio em si, caminhando-se em seguida para uma análise de como a autorrepresentação articula certos aspectos deste tipo de filme, especificamente com o que ocorre em *Las Poetas*. Por fim, prepara-se a transição pela qual o filme também passa, em que se aprofunda questões de metacinematografia e performatividade.

O capítulo 2 aprofunda-se nestas duas características que podem integrar a forma ensaística no cinema, explorando especialmente aquelas que mais ressoam com *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*: o metacinema e a performatividade. A análise parte de diferentes perspectivas teóricas que ajudam a compreender como esses elementos se articulam no filme. Ao longo da discussão, interessa-nos perceber de que modo o componente metacinematográfico e a performatividade não apenas revelam o processo de criação, mas também o transformam em discurso fílmico, fazendo com que o filme se configure como uma reflexão sobre si mesmo, além de abrir o espaço e permitir a sua posterior transformação e abertura para uma abordagem mais poética. O segundo capítulo conta com três subcapítulos que contemplam as características aqui mencionadas (a metacinematografia, a exposição do fazer cinematográfico, e a performatividade, através da encenação e atuação deste ofício).

O capítulo 3 volta-se para a aproximação entre o ensaio e o pensamento poético, explorando de que maneira *Las Poetas* assume uma transformação expressiva que leva o filme

para além de um ensaio argumentativo e o aproxima de um território em que cinema e poesia se unem. A partir da descoberta de um livro de Alexandra Kollontai na biblioteca de Juana, o filme encontra uma chave de leitura que o conduz a uma virada poética, marcada pela passagem do pronome “eu” para o “nós” e pela diluição de uma única voz autoral em uma polifonia criativa. Esse movimento permite investigar como o filme não abandona o ensaio, mas o reinscreve em uma dimensão poética, em diálogo com certos teóricos. Nesse percurso, o capítulo analisa como a obra se vale da poesia não apenas como tema, mas como forma de pensamento, instaurando um modo de reflexão sensível, a partir de um exercício de associação de ideias, que articula o modo argumentativo e crítico da expressão ensaística com o modo pessoal e experiencial da poesia, de maneira a situar o ensaio como campo de investigação crítica e existencial. O último capítulo conta com duas partes em que, uma delas, dedica-se a discutir o excerto do filme onde ocorre a mudança e direcionamento para um modo mais poético e, por fim, a discussão do cruzamento entre o pensamento poético e o filme ensaio.

Capítulo 1 - O FILME ENSAIO E A AUTORREPRESENTAÇÃO

Portanto, a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Através de violações da ortodoxia do pensamento, algo no objeto torna-se visível, sendo o objetivo e o segredo da ortodoxia mantê-lo invisível.
(Adorno 1958, 81, tradução minha)⁹

Durante minhas reflexões sobre o filme, o que mais despertava meu interesse era sua constante busca por uma forma de estruturar esta história, menos o que estava a ser dito e mais como estava a ser dito e de que modo isso constituía uma narrativa. A partir da própria sinopse, apresentada na introdução desta dissertação, nota-se que o filme evita os moldes clássicos da investigação documental, privilegiando “uma estrutura mais complexa e sutil”, como aponta o texto de divulgação. Entre todos os percursos que a narrativa do filme faz, existem duas constantes: a busca por uma forma e a busca por Juana Bignozzi. Neste movimento, o filme parece sempre estar a tentar construir algo, mas acaba por ser desconstruído por esse próprio movimento. Enquanto busca dizer quem foi Juana Bignozzi, a forma fílmica precisa ser ajustada, até que outras descobertas feitas ao longo do processo adicionam camadas e

⁹ “Hence the essay's innermost formal law is heresy. Through violations of the orthodoxy of thought, something in the object becomes visible which is orthodoxy's secret and goal to keep invisible”.

características de expressões cinematográficas que acabam por compor uma nova forma. É nesse gesto de exposição do pensamento da autora¹⁰ em processo, que pensa diante da espectadora, que o filme se inscreve plenamente no território do ensaio cinematográfico.

A partir da discussão teórica a respeito do filme ensaio, apresentada nos próximos capítulos, é possível afirmar que este tipo de obra pode assumir diferentes formatos e assimilar diversas maneiras de ser feito. Refiro-me ao facto de observarmos filmes ensaio que se utilizam de técnicas variadas que perpassam outras vertentes teóricas aplicadas ao cinema, algumas delas exploradas ao longo desta dissertação. Neste sentido e como o objeto de estudo é riquíssimo em suas formas, e assim deverá ser essa exploração, este gesto de abertura e experimentação, típico do filme ensaio, também dá margem para explorá-lo em outro território que é percorrido por muitas realizadoras: a autorrepresentação. Ao mesmo tempo que o filme se constrói enquanto busca, ganha destaque também a presença das próprias realizadoras, em corpo e voz, facto presente por toda a duração do filme. Como apresentado no subcapítulo 1.3, o filme se inicia com uma imagem de uma das realizadoras, Mercedes. Ou seja, a primeira interação fílmica com as espectadoras se dá através da autorrepresentação, algo que se expande ainda mais quando a equipe junta-se ao filme. As criadoras não são instâncias invisíveis por trás das câmeras e do som, mas sujeitos em cena, personagens do processo e autoras que performam suas dúvidas.

1.1. Um cinema de não-ficção

No campo do cinema não-ficcional existem autores, como Bill Nichols, com a tendência de classificar todos os filmes que dialogam com o real (mesmo com a adoção de estratégias ficcionais) como sendo documentários. O autor propõe uma definição de documentário mais conectada à realidade e argumenta que os documentários devem falar sobre a realidade e sobre um evento que de facto ocorreu, já que, no sentido oposto, as ficções são produzidas para criar a ideia de um outro mundo (Nichols 2017). Portanto, os documentários precisam necessariamente estar conectados com o mundo real. O segundo ponto que para o autor caracteriza um filme deste gênero é o de que os documentários também são sobre pessoas reais e não contam com atores a interpretar papéis. Por fim, uma terceira característica deste gênero

¹⁰ Neste trabalho, sempre que um substantivo for utilizado para designar o conjunto de pessoas, ao qual gênero é neutro, recorrer-se-á à forma feminina.

para Nichols é a de que os documentários se utilizam de técnicas narrativas para narrar o que acontece no mundo real (Nichols 2017).

Outro autor frequentemente associado às definições paradigmáticas a respeito do filme documentário é Carl Plantinga. Em seu artigo “What a Documentary Is, After All” (2005), o autor discute as teorias “tradicionais” sobre o documentário através dos conceitos de “Documentário como um Registro Indexical” (*Documentary as Indexical Record* ou DIR) e “Documentário como uma Aserção” (*Documentary as Assertion* ou DA), para chegar à sua própria definição do que considera um documentário e que nomeia como *Asserted Veridical Representation* (AVR) ou “Representação Verídica Afirmativa” e que, ao considerar um acordo entre cineasta e espectadora, também propõe bases fincadas na realidade, pelo menos de forma propositiva. O autor defende:

Proponho que o documentário típico ou habitual seja concebido como uma representação verídica assertiva, isto é, como um tratamento alargado de um assunto num dos meios de imagem em movimento, mais frequentemente sob a forma narrativa, retórica, categórica ou associativa, na qual os cineastas sinalizam abertamente a sua intenção de que o público (1) adote uma atitude de crença em relação ao conteúdo proposicional relevante (a parte do “dizer”), (2) considere as imagens, sons e respectivas combinações como fontes fiáveis para a formação de convicções sobre o assunto do filme e, em alguns casos, (3) examine planos relevantes, sons gravados e/ou cenas em aproximações fenomenológicas da aparência, som e/ou algum outro sentido ou sensação do evento pró-filmico (a parte do “mostrar”). (Plantinga 2005, 114-5, tradução minha).¹¹

A conexão com a realidade ou com a fiabilidade do filmado parece ser o imperativo quando se trata de um filme documental. Ainda assim, Nichols (2017) afirma que os documentários tendem a ser caracterizados de acordo com os períodos e os movimentos em que se inserem historicamente, o que permite uma permeabilidade quanto à tendência “absolutamente” documental. Essas características propõem tanto a aproximação quanto a diferenciação entre distintos modos de realização, que, por vezes, chegam mesmo a entrelaçarem-se. Não obstante, segundo ele, é possível identificar certas dominantes que correspondem a

¹¹ “I propose that the typical or usual documentary film be conceived of as an asserted veridical representation, that is, as an extended treatment of a subject in one of the moving image media, most often in narrative, rhetorical, categorical, or associative form, in which the film's makers openly signal their intention that the audience (1) take an attitude of belief toward relevant propositional content (the “saying” part), (2) take the images, sounds, and combinations thereof as reliable sources for the formation of beliefs about the film's subject and, in some cases, (3) take relevant shots, recorded sounds, and/or scenes at phenomenological approximations of the look, sound and/or some other sense or feel of the pro-filmic event (the “showing” part)”.

tipos de filmes, designados pelo próprio como os modos poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo e interativo. O filme *Las Poetas* cruza-se com alguns desses modos, como se explicará adiante. Entretanto, pode-se já apresentar uma distinção evidente entre o filme e o modo observacional, que é frequentemente associado como referência da forma genérica do termo documental, e que consiste em posicionar a câmara e observar a ação a ocorrer sem interferências. O modo observacional é constituído por “filmes sem voz *off*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem intertítulos, sem reconstituições históricas, sem reencenações para a câmara e sem entrevistas” (Nichols 2017, 132).¹²

No entanto, ao realizar uma utilização genérica e indiscriminada do termo documental, corre-se o risco de uma superficialidade de investigação e análise, o que acaba por equiparar certas obras que possuem uma natureza distinta. Nesse caso, o facto de o filme ensaio ser fortemente argumentativo já o diferencia do documentário. Dentro desta lógica, faço referência a Laura Rascaroli, que discute a distinção entre o documentário e o filme ensaio em *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (2009). A autora argumenta que, embora frequentemente associadas, essas formas apresentam diferenças estruturais e epistemológicas relevantes. Apesar de assumir que classificar o filme ensaio como um documentário “talvez não seja completamente impreciso”, Rascaroli sustenta que o filme ensaio, ao contrário do documentário criativo, não tem como objetivo primordial a representação factual ou a construção de uma verdade objetiva sobre o mundo, mas sim o desenvolvimento de um pensamento reflexivo em forma audiovisual, que muito se assemelha à sua versão literária. O filme ensaio permite uma abertura ao processo, condição incerta e frágil, e que muitas cineastas não mostram, mas que ao mesmo tempo permite uma interpretação de que a espectadora também está a participar deste processo, o que torna-se um atrativo do ponto de vista conceitual.

Outra autora que defende a distinção entre o filme ensaio e o documentário é a Nora M. Alter, na introdução de seu livro *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967-2000* (2002), ao afirmar que, diferentemente do documentário que se preocupa em apresentar factos, o filme ensaio não está necessariamente enraizado na realidade e, por isso, através de um

¹² “films with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and no interviews”.

processo de pensamento complexo ele pode acabar por ser “contraditório, irracional e fantástico” (7-8).

Essa abordagem ajuda a fundamentar a separação analítica entre filme ensaio e documentário. Embora ambos possam compartilhar elementos, como o uso de materiais de arquivo, narração em primeira pessoa ou o gesto investigativo, o filme ensaio não visa documentar o mundo exterior de maneira objetiva, mas refletir criticamente sobre o mundo e sobre sua própria forma de representação (explorada mais amplamente no capítulo 2 desta dissertação). Além disso, os filmes ensaio parecem reunir características, como por exemplo a metalinguagem, a abordagem autobiográfica e reflexiva com a presença de uma figura autoral extratextual como referência, com um forte componente subjetivo e com um direcionamento do discurso à espectadora (Rascaroli 2009, 3), que os distinguem de outros filmes que se adequam melhor ao gênero documental *tout court*.

Para evidenciar a distinção entre o gesto documental e a abordagem ensaística adotada por *Las Poetas*, é útil comparar o filme com um documentário contemporâneo, ao qual tive acesso durante a investigação: *All the Beauty and the Bloodshed* (Laura Poitras, 2022). Neste filme, Poitras cria uma narrativa consistente, centrada na trajetória da artista Nan Goldin e sua batalha contra a indústria farmacêutica nos Estados Unidos, empregando entrevistas diretas, imagens de arquivo e uma estrutura narrativa objetiva para expor os acontecimentos. Apesar de o filme ter uma perspectiva autoral, o documentário preserva o compromisso com a representação precisa e a elaboração de uma argumentação coerente e fiel à realidade. Em contraste, o filme *Las Poetas* apesar de conter uma primeira parte mais voltada para um registro simples e com um objetivo evidente (com a filmagem do processo de esvaziamento da casa de Juana), se posiciona desde o início como uma investigação subjetiva e aberta, na qual a realizadora se insere física e discursivamente, revelando seu processo de pensamento e construção sem a preocupação em construir uma verdade definitiva. Essa diferença evidencia como o filme *Las Poetas* dialoga com o cinema não-ficcional, mas privilegia o caráter reflexivo e especulativo do filme ensaio, distanciando-se da estrutura e dos objetivos típicos do documentário.

Tendo em vista essa distinção entre o gesto documentarista e a escrita ensaística, o próximo passo é investigar como essa abordagem se manifesta formalmente ao longo do filme. Nesse sentido, a relação entre *Las Poetas* e o documentário não deve ser vista como identitária, mas como tangencial, já que o filme partilha algumas estratégias com o documentário e suas

formas, mas as redireciona para um gesto ensaístico que privilegia a especulação, a instabilidade formal e a exposição da subjetividade da autoria em constante transformação. Neste sentido, irei manter as comparações propostas antes de trazer conceitos aplicados ao documentário para analisar este objeto de estudo, como forma de trazer mais elementos para a discussão. A expressão ensaística do filme seguirá sendo o principal foco da análise.

1.2. Um pensamento que forma, uma forma que pensa

Uma forma que pensa. (Jean-Luc Godard 1995, tradução minha)¹³

O filme inicia dando um peso relevante à voz *off* autoral de Mercedes. A primeira imagem trata-se de um plano com duração de quatro minutos que mostra Mercedes, de costas, a fumar [Fig. 3], enquanto são narradas as últimas vontades deixadas no testamento de Juana. Em sua primeira voz *off*, Mercedes conta uma história de quando uma jornalista (no caso, ela própria) foi enviada para entrevistar Juana, retornada à Argentina após 30 anos vivendo em Espanha. Após esta apresentação, observamos um intertítulo na imagem – “Dez anos depois” – sem qualquer explicação sobre o que ocorreu neste hiato, seguido por uma leitura do testamento de Juana, feito ainda em vida dela, e referido ponto a ponto por Mercedes. A partir das vontades de Juana para depois de sua morte, é possível ter uma breve aproximação à figura da poeta. Para além de desejos que definem a quem se destinarão os seus bens, Juana também deixou em testamento um pedido para que nenhum centavo fosse investido em seu nome em prêmios literários ou relacionados à poesia, apresentando já a personalidade forte da poeta. Todo esse primeiro contato com Juana a partir de seu testamento é lido pela voz de Mercedes enquanto acompanhamos imagens em movimento dos acessos e portas até a chegada de Mercedes no apartamento de Juana. Esta sequência de imagens mostra uma série de processos, passagens, barreiras até que se chegue ao objetivo final, o apartamento. Aparentemente desinteressante, essa sequência está intimamente conectada com o processo do filme e com o que o filme alcança. De maneira visual, as realizadoras apresentam as camadas que devem ser ultrapassadas até chegar ao que interessa, até Juana.

¹³ “Une forme qui pense”.

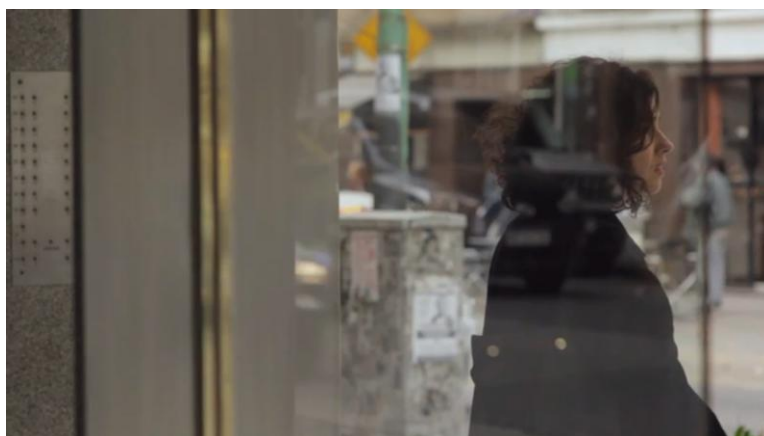


Figura 3: Mercedes Halfon vista de costas, através de um vidro na entrada de um prédio (00:01:38).

No apartamento e através de uma filmagem inicial bastante amadora, com imagens tremidas e fora de foco, vemos o ato de esvaziar a casa de Juana Bignozzi dos seus objetos e móveis, numa decodificação ou investigação da poeta em tudo o que foi deixado para trás. Entre discussões práticas (e talvez não tão interessantes) entre Mercedes e outro poeta, Martín, presenciadas pela pessoa que está a filmar, a respeito de como transportar os móveis para fora do apartamento, temos acesso também a roupas e acessórios excêntricos, miniaturas de elefantes de todos os tipos, produtos fora do prazo de consumo na geladeira, objetos que não foram vendidos ou doados e livros, discos e papéis que sobraram, espalhados por um quarto. A quantidade de objetos contrasta com o que estas imagens, na verdade, indicam: a abissal ausência de Juana. As imagens realizadas neste dia contam com Mercedes já à frente da câmera e filmada por uma mulher cuja identidade não se conhece, mas cuja voz se ouve no som. Estas imagens parecem ter um único objetivo: a câmera e o registro cinematográfico capturam algo que está ali e que é efêmero, não irá se repetir. Por isso, estas imagens também assumem uma estética de *home movies* [Fig. 4], “uma gravação visual de eventos íntimos e rituais destinada ao uso pessoal e à exibição” (Ishizuka e Zimmermann 2008, 8, tradução minha).¹⁴ Neste sentido, os registros deste primeiro dia parecem buscar uma resposta sobre Juana a partir destes objetos esquecidos e inanimados, mas Juana não está ali. Através de uma apresentação do que restou, temos uma introdução a quem foi Juana a partir de objetos bastante únicos e, em parte, exóticos, como um galo de cerâmica que aparece misteriosamente em cacos, ou a disposição em fila de todas as miniaturas de elefantes que a poeta havia acumulado, em uma tentativa de

¹⁴ “[...] visual recording of intimate events and rituals and intended for private usage and exhibition”.

fazer algo para o registro e que, no entanto, exacerba a sensação de que não se sabe o que se quer fazer ou filmar.



Figura 4: Movimento de câmera que imprime a estética do *home movie* (00:06:34).

A partir de uma dificuldade técnica evidente na captação amadorística das primeiras imagens da desocupação da casa de Juana, Mercedes adiciona uma nova camada à realização do filme. Ao invés de assumir o papel de especialista, de documentarista participativa ou de autoridade biográfica, Mercedes se posiciona como alguém com incertezas, refletindo sobre o objeto e os caminhos durante o percurso e abrindo as portas à espectadora para esse processo. No contexto da discussão da expressividade ensaística, Timothy Corrigan (2011, 6) afirma que o ensaio cinematográfico é “um processo de pensamento através de uma experiência pública”, ou seja, o filme ensaio não é apenas um exercício de subjetividade, mas uma forma de pensar diante do outro, de tornar o pensamento um gesto público e social. Laura Rascaroli (2009) propõe que o filme ensaio é, antes de tudo, uma forma que privilegia o pensamento em movimento, em processo, no qual a realizadora pensa enquanto filma. Isto reverbera com o realizado na obra aqui analisada, tanto que as sequências das imagens no filme não seguem necessariamente uma ordem cronológica, permitindo “idas e vindas” ao que parece ser um mesmo dia de rodagem, revelando como esse filme foi pensado e estruturado até mesmo no momento da montagem. Isto fica evidente em diversos momentos do filme, como nas próprias filmagens na casa de Juana após a inserção da equipe de cinema, em que, tanto aos 12 minutos, quanto aos 75 minutos, é possível ver que Mercedes utiliza as mesmas roupas, reforçando essa ideia de que o filme só encontrou sua forma na montagem. Como afirma Laura Citarella em

entrevista: “Era um filme que se repensava constantemente” (Laura Citarella em Museu Alba 2020, 00:11:40).¹⁵

Esta constatação passa a tomar forma por volta dos 11 minutos do filme, quando Mercedes, após a apresentação inicial, assume a *voz off* novamente para reconhecer a sua limitação na filmagem em casa de Juana e apresenta, pela primeira vez, a equipe de filmagem [Fig. 5]: “Nos últimos dias, ao ver as limitações que nós, os poetas, tínhamos para fazer o registro, decidi chamar umas amigas do cinema para nos ajudarem. Ou seja, elas” (00:11:36). Convém observar que a primeira figura da equipe a surgir em cena é de um homem e que, adicionalmente, o genérico inicial evidencia que a maioria dos profissionais envolvidos na realização do filme são homens. Contudo, a condução das reflexões propostas pela obra, assumida pelas realizadoras, bem como a presença em cena de outras mulheres em funções centrais da equipe cinematográfica (como direção de fotografia, som e produção), inscrevem o filme num posicionamento claramente alinhado a um discurso no feminino e às questões que permeiam uma sensibilidade e um modo de sentir femininos.



Figura 5: Mercedes ao fundo e a equipe de filmagem “em ação” (00:11:44).

Além disto, nesta inserção de uma câmera que filma-se a si mesma e expõe o processo da filmagem, a narrativa passa a assumir um tom autorreflexivo já nesta primeira parte, principalmente nos momentos em que, quando imersos em uma movimentação de Mercedes no ecrã, somos interrompidos pela voz fora de campo de Laura Citarella a dirigir as ações que Mercedes deve executar. Contudo, o componente reflexivo irá ganhar ainda mais proeminência

¹⁵ Todas as entrevistas realizadas pelas realizadoras em espanhol e transcritas neste trabalho foram traduzidas por mim.

quando as realizadoras passarem a apresentar as dificuldades técnicas e impasses discursivos do filme que está a ser feito, e a equipe assumir uma maior presença na construção do filme, característica explorada no segundo capítulo desta dissertação.

A respeito da construção do eu no filme ensaio, Corrigan (2011, 17) também propõe que a expressividade ensaística não é composta por um “eu” estático nem soberano, mas um “eu” que se transforma ao longo do percurso fílmico, desestabilizando as fronteiras entre autora e espectadora. Neste sentido, o filme ensaio não busca a estabilidade do “eu” autoral, mas sim sua reconfiguração constante, através de uma subjetividade que se questiona e se transforma enquanto nesse confronto com o mundo. É esse tipo de movimento que se percebe em *Las Poetas*: uma tentativa de narrar Juana Bignozzi e, ao tentar encontrar a forma de fazê-lo, chega-se à constatação de que nenhuma forma é definitiva. E ainda, esse eu que se transforma e que é transversal a toda a obra trata-se de um eu que abrange não só a Mercedes, mas um eu constituído pelas poetisas e pelo próprio filme.

Em entrevista para o FestiFreak Festival Internacional de Cinema Independente de La Plata, Mercedes Halfon menciona a decisão de elas mesmas inserirem-se no filme e como isso fez parte de assumir uma forma para o filme, pautada no processo:

E depois a questão da filmagem em si, que surge principalmente porque estávamos nos perguntando como filmar poesia ou como filmar a vida de alguém. Então, ao nos fazermos essas perguntas e não tomarmos nada como garantido, naturalmente acabamos aparecendo, certo? Não por um desejo de destaque, que nenhuma de nós tinha, mas por dizer: bem, não há nada de natural em como se conta a vida de alguém. Também não há nada de natural em como filmar poesia. ... Mas todos esses aspectos, digamos, tiveram que encontrar sua forma, sua medida também. E também encontramos isso, até certo ponto, no processo. E no processo de filmagem e no processo de edição que fizemos o tempo todo enquanto filmávamos. (Mercedes Halfon em FestiFreak 2020, 00:06:36, tradução minha)

Talvez o mais interessante dessa transformação do eu autoral no filme *Las Poetas* seja perceber quais características são acrescentadas e removidas ao longo deste percurso, e de que dispositivos técnicos e dramáticos as realizadoras fazem uso para que a narrativa, considerando narrativa sobretudo a estrutura dramática geral da obra, continue a ser conduzida. Este é o exercício proposto aqui e que, invariavelmente, trará a este texto também uma forma de construção e desconstrução.

O marco inaugural do fazer ensaístico surge na literatura em prosa e é atribuído a Michel de Montaigne, que, ao publicar *Les Essais* [*Os Ensaíais*] em 1580, inaugurou um novo modo de

pensar e escrever. Para o escritor, fazer um ensaio é, antes de tudo, tentar. Não se trata de oferecer uma resposta fechada ou de dominar o objeto de investigação, mas de pensar à medida que se percorre o caminho. Corrigan (2011) e Rascaroli (2009) argumentam existir uma relação que conecta o filme ensaio com sua “herança literária”, especialmente por uma riqueza na relação entre o verbal e o visual: “[...] o património literário do filme ensaio ilumina, acima de tudo, uma relação única entre o verbal e o visual que emergiu de uma longa história de autoarticulação na esfera pública” (Corrigan 2011, 8).¹⁶ E assim parece ser o caminho assumido em *Las Poetas*, que possui em sua própria constituição uma ligação direta com a literatura de Juana Bigozzi com um carácter especulativo, como já referido.

Hans Richter, em seu texto “Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms” [“O ensaio cinematográfico. Um novo tipo de documentário”], também aponta para o componente processual do ensaio e o define como um tipo de filme que organiza ideias de maneira subjetiva, através de imagens e sons, operando como uma forma de “visualizar pensamentos no ecrã” (1940). Para ele, o filme ensaio pode se transformar de forma a partir de diversos materiais, o que me parece adequar-se perfeitamente ao que visionamos em *Las Poetas*:

Por exemplo, ele [cineasta] pode passar da representação objetiva para a alegoria fantástica e, a partir daí, para uma cena encenada; o cineasta pode retratar tanto coisas mortas como vivas, e tanto objetos artificiais como naturais – o cineasta pode usar tudo o que existe e tudo o que pode ser inventado – desde que sirva ao propósito de tornar visível a ideia fundamental. (Richter 1940, 91-2).¹⁷

Também a respeito da forma literária do ensaio, Phillip Lopate, em seu artigo “In Search of the Centaur: The Essay-Film” (1992), enfatiza esta origem literária do ensaio como chave para compreender sua transposição ao cinema. Para Lopate, o filme ensaio deve manter um vínculo estreito com a tradição do ensaio pessoal, conforme concebida por Montaigne, e por isso coloca em primeiro plano a figura da ensaísta, alguém que pensa em voz alta, que divaga, contradiz-se, confessa dúvidas, projeta julgamentos e oscila entre a análise e a introspecção. Para o autor, o que diferencia um filme ensaio de outras formas de cinema reflexivo é

¹⁶ “[...] the literary heritage of the essay film illuminates, most importantly, a unique engagement between the verbal and the visual that has emerged from a long history of self-articulation in a public sphere”.

¹⁷ “For example, he can switch from objective representation to fantastic allegory and from there to a staged scene; the filmmaker can portray dead as well as living things, and artificial as well as natural objects - the filmmaker can use everything that exists and what can be invented - as long as they serve the purpose of making visible the fundamental idea”.

justamente a presença de um “eu” autoral que nos guia, que assume uma voz subjetiva clara e muitas vezes contraditória. Através de análises de diversos exemplos, Lopate rejeita que certos filmes sejam definidos como filme ensaio por não conseguirem atingir a completude de um pensamento autoral (122), ou seja, não seriam considerados filmes ensaio aqueles que possuem uma voz a conduzir o discurso em primeira pessoa, mas que não apresentam um modo argumentativo e de articulação de raciocínio. Além disto, Lopate rejeita definições excessivamente amplas do filme ensaio, alertando que nem toda autorreflexividade nem toda subjetividade bastam para configurar um ensaio fílmico: “Embora um ensaio deva refletir ou meditar, nem todas as sensibilidades meditativas são ensaísticas” (Lopate 109, tradução minha).¹⁸ Para ele, o ensaio no cinema deve ser argumentativo de forma informal e pessoal, com uma presença autoral que conduz a espectadora por uma linha de pensamento, mesmo que essa linha seja marcada por hesitações.

Georg Lukács já aprofundara essa condição especulativa do ensaio. No texto “On The Nature and Form of The Essay” (1910), Lukács faz referência a Montaigne e destaca que o ensaio ocupa uma posição intermediária entre o conhecimento sistemático e a experiência subjetiva. Diferente de um discurso científico ou argumentativo, o ensaio se constrói a partir de aproximações, de fragmentos que não pretendem esgotar o objeto, mas apresentar seus contornos provisórios. O autor conclui que “o ensaio é um julgamento, mas o essencial, o que determina seu valor não é o veredito (como é o caso com o sistema), mas o processo de julgamento” (Lukács 40, ênfase e tradução minhas).¹⁹

O desafio da articulação de ideias e estéticas também é discutido por Aldous Huxley, embora num contexto não cinematográfico, em seu “Preface to The Collected Essays of Aldous Huxley” (1960), que oferece uma visão ampla da natureza do ensaio, destacando sua flexibilidade formal e sua profundidade expressiva. Ele defende que, assim como o romance, o ensaio é uma forma literária que pode abordar “quase tudo sobre qualquer coisa” (83). Huxley sugere um modelo de três categorias para entender a complexidade do ensaio: o pessoal/autobiográfico, o factual/objetivo e o abstrato/universal. Essa classificação serve de apoio para compreender como o ensaio pode transitar entre subjetividade, análise objetiva e reflexão filosófica. Ele nota que a maioria dos ensaístas tende a se concentrar em um ou dois

¹⁸ “While an essay must reflect or meditate, not all meditative sensibilities are essayistic”.

¹⁹ “The essay is a judgment, but the essential, the value-determining thing about it is not the verdict (as is the case with the system) but the process of judging”.

desses polos, porém os melhores ensaios são aqueles que conseguem transitar com fluidez entre os três, articulando de forma leve e profunda experiências pessoais, informações objetivas e conceitos amplos. Olhar para o ensaio a partir desta perspectiva pode aprofundar a análise, uma vez que possibilita entender como produções audiovisuais podem adotar um caráter ensaístico ao abordar simultaneamente o pessoal (por meio da autorrepresentação e do testemunho), o objetivo (por meio de arquivos, entrevistas e informações do mundo real) e o abstrato (na reflexão filosófica ou poética sobre o processo artístico, por exemplo). Este cruzamento entre todas as categorias de Huxley é, precisamente, o que é feito em *Las Poetas*: as realizadoras se utilizam de seu próprio testemunho ao realizar este filme e narram suas dificuldades e reflexões, ao mesmo tempo que fazem entrevistas e visitam o arquivo de Juana e terminam com uma reflexão poética.

Rascaroli (2009), em seu livro sobre o cinema subjetivo, destaca que o filme ensaio é, antes de tudo, um texto dialógico. Segundo ela, o filme ensaio se distingue por sua busca de interação com a espectadora, sendo elaborado como uma carta, um diálogo ou uma confissão. Sua subjetividade vai além da expressão individual, funcionando como um convite para a escuta e a partilha. Rascaroli destaca dois elementos essenciais: o “eu”, que atua como uma instância subjetiva reflexiva, e o “tu” implícito, a espectadora, a quem esse pensamento se destina. Além disso, ela reforça a ideia de que o filme ensaio não busca uma representação mimética do mundo, mas uma construção formal que reflete sobre o próprio meio cinematográfico, sobre sua linguagem e suas possibilidades.

A discussão a respeito do filme ensaio segue prolífica e autoras contemporâneas também contribuem para a formação deste campo teórico acerca deste assunto. No artigo “On the Beginnings of Contemporary Cinema” (2018), Lourdes Monterrubio Ibáñez analisa os filmes *Nema-ye nazdik (Close-Up)*, de Abbas Kiarostami (1990), e *El sol del membrillo (O Sonho da Luz, O Sol do Marmeleiro)*, de Victor Erice (1992), para destacar o que ela chama de “fraternidade entre documentário e ficção”. Essa expressão descreve a dissolução das fronteiras rígidas entre as categorias tradicionais do cinema, propondo uma nova sensibilidade estética e ética baseada em um olhar que oscila entre o real e o imaginado. Faz-se importante ressaltar que a “ficção” apresentada em *Las Poetas* não se trata, de todo, de um desvio da realidade, já que as poetas trabalham sempre com o real: as pessoas entrevistadas são reais, Juana Bignozzi existiu e o filme está mesmo a ser feito. Em contraponto a isto, o que é feito é a articulação de uma maneira de utilizar os recursos e mecanismos da narrativa para fantasiar o real, que é

exercida a partir da encenação de Mercedes e das outras mulheres da equipe, como personagens, sem, no entanto, nunca constituir uma autoficção, pois elas não ficcionalizam a si mesmas. Esse aspecto de encenação, que reforça o discurso do ensaio, é o que eu considero a ficção da obra.

Esse hibridismo, considerado por Monterrubio Ibáñez como fundamental para o cinema contemporâneo, é indispensável para o filme ensaio e sua dedicação ao subjetivo e reflexivo. Ao mesmo tempo, no artigo “Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo. Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en ato” (2019), Monterrubio Ibáñez argumenta que o filme ensaio é definido não só pela existência de uma voz subjetiva, mas principalmente pela utilização deliberada de dispositivos enunciativos que estruturam o pensamento no formato filmico. Isso abrange não apenas a narração, mas também a *mise-en-scène*, a justaposição entre som e imagem, além da utilização de arquivo ou montagem como instrumentos reflexivos. Ela enfatiza que o filme ensaio exige um deslocamento da figura da cineasta para o espaço da montagem; é ali, na manipulação posterior das imagens, que o pensamento audiovisual se estrutura. Movimento que reverbera completamente com *Las Poetas*, considerando que a forma do filme e a voz autoral do filme são encontradas e consolidadas na montagem, é neste momento que a intenção se constituiu como forma narrativa. Como um dos exemplos desta ocorrência, temos a dupla inserção de Mercedes a se debruçar sobre os papéis de Juana em sua mesa, a primeira vez aos 20 minutos e a segunda vez aos 40 minutos do filme. A repetição deste momento fica evidente por Mercedes estar a usar as mesmas roupas e a mesma cor de unhas. Tais ocorrências revelam uma alteração de ordem cronológica com uma finalidade semântica para uma concepção da estrutura final do filme, sua linha argumentativa, feita posteriormente à filmagem.

Em *Las Poetas*, essas dimensões ganham corpo, o filme se constrói por justaposições: entre a tentativa de biografar Juana e o fracasso dessa tentativa, entre a busca por arquivos e a dispersão criativa da equipe, entre a investigação do passado e o tensionamento do presente criativo. Como propõem os teóricos aqui apresentados, o ensaio se constitui não por verdades absolutas, mas por aproximações. Mercedes, Laura e a equipe de poetas se colocam diante da espectadora como sujeitos em construção, personagens de si mesmas em um filme que performa seu próprio fazer.

Esta característica de um filme em construção pode ser interpretada a partir da análise de um todo, ao observar que, após o visionamento completo do filme, este percorreu algumas camadas e tentativas de se narrar. Tal aspecto torna-se mais evidente à medida que o filme

decorre e, principalmente em seu segundo terço, quando a voz *off* fica ainda mais presente nas suas dúvidas e impasses. Neste sentido, é importante destacar que a voz autoral do filme não está constituída exclusivamente no áudio da voz *off*; as intenções autorais das realizadoras transbordam a partir de decisões de montagem (como o galo de cerâmica filmado inteiro e logo em seguida, em cacos 00:10:27); enquadramentos (como durante uma entrevista, quando a câmera volta-se para a equipe que está a filmar a entrevista e não para o entrevistado 00:29:04); encenações (nas cenas ensaiadas de Mercedes em sua casa, do ponto de vista dos movimentos de câmera e da movimentação da personagem 00:20:13) e discursivas e, portanto, compõem a expressão ensaística em sua totalidade.

Esse gesto de se colocar em cena como sujeito em processo abre caminho para discutir a autorrepresentação como uma dimensão da obra e do filme ensaio. Se o ensaio, como vimos, é uma prática que privilegia o pensamento em movimento e a instabilidade do “eu”, em *Las Poetas* essa instabilidade se encena diretamente através das próprias realizadoras. A escolha de aparecer diante da câmera aproxima o filme das práticas contemporâneas de autorrepresentação, nas quais não se trata apenas de mostrar uma imagem de si, mas de construir discursivamente uma identidade em transformação. Nesse sentido, a autorrepresentação em *Las Poetas* não é mero recurso formal, mas um dispositivo fundamental para articular o caráter ensaístico do filme e, ao mesmo tempo, reafirmar sua dimensão reflexiva e performativa (estes últimos, explorados no segundo capítulo desta dissertação).

1.3. Inserir-se em campo

[...] do pessoal para o universal, do abstrato de volta para o concreto, do dado objetivo à experiência interior. Como encontrar uma só voz que possa mover-se por entre estes polos?
(Misek 2020, 191, tradução minha).²⁰

O filme *Las Poetas* começa de forma bastante objetiva. É dito que a poeta Juana Bignozzi, ao morrer, dividiu sua herança por três jovens poetas argentinos: seus bens ficaram para Martín Rodríguez; os objetos, móveis e quadros para Martín Gambarotta; por fim, a

²⁰ “[...] from the personal to the universal, from the abstract back to the concrete, from the objective datum to the inner experience. How to find a single voice that can move between these poles?”

propriedade intelectual de seu trabalho literário, ou seja, seus livros, poemas e textos, ficou para Mercedes Halfon. Esta, ao se ver com uma tarefa de grande importância para a memória do trabalho de Juana e da poesia argentina, decidiu fazer um filme sobre Juana.

Portanto, trata-se, de início, de um filme sobre a Juana Bignozzi em que uma das realizadoras, Mercedes Halfon, se insere na obra como narradora, ao inserir sua voz *off*; como personagem, ao inserir seu corpo em campo; e como autora, ao assinar a obra como realizadora. Esses elementos acabam por posicionar o filme dentro do *pacto autobiográfico*, tal como definido por Philippe Lejeune (1975) para a literatura. Este pacto propõe a consideração de critérios internos ao texto e externos a ele para distinguir obras autobiográficas de outros textos autorreflexivos. Em seu estudo, Lejeune afirma que ao conciliar informações externas ao texto (assinatura da autora na capa do livro) e internas ao texto (utilização do pronome em 1ª, 3ª e até 2ª pessoa do singular em alguns casos; bem como o nome do personagem ser igual ao nome da autora) se obtém uma identidade tripartida de autora-narradora-personagem coincidentes numa única pessoa, o que ele denominou de *pacto autobiográfico*. Em entrevista na ocasião da exibição do filme em um festival argentino, Laura Citarella explica um dos motivos para essa decisão de iniciar o filme já com esta constatação: “Na verdade, sempre falamos sobre isso, como se a primeira coisa que o filme tinha que colocar na mesa fosse onde o filme estava a ser feito e quem estava a fazê-lo” (Laura Citarella em FestiFreak 2020, 00:07:52).

Os elementos propostos pelo pacto autobiográfico de Lejeune podem ser constatados nos primeiros cinco minutos de duração do filme. Logo no início, na primeira cena, enquanto ouvimos a voz *off* de Mercedes Halfon, também a vemos filmada de costas em frente ao prédio que, mais adiante, entende-se ser o de Juana [Fig. 3]. Para além do afirmado no subcapítulo anterior, faz-se importante destacar que o enquadramento inicial já antecipa, por meio de seus elementos visuais, aspectos que dialogam diretamente com as questões centrais do filme. O facto de a cena ser filmada através de um vidro sugere, de imediato, a existência de uma barreira no acesso (assim como as portas que vêm a seguir), uma mediação que separa quem observa do objeto observado. Ao mesmo tempo, esse vidro funciona como superfície reflexiva: nele se sobrepõem o interior e o exterior, de modo que o olhar da espectadora é convidado a considerar não apenas aquilo que se mostra fora, mas também as camadas internas, subjetivas, que compõem a narrativa.

Assim, ao longo da sequência inicial do filme, escutamos um discurso, feito por Mercedes, inicialmente feito em terceira pessoa do singular, mas que encerra com o uso de um

pronome possessivo em primeira pessoa do singular: “Recapitulando: a poeta Juana Bignozzi morreu aos 78 anos. Sem filhos nem sobrinhos nem nenhum tipo de herdeiros naturais. Decidiu deixar suas coisas a três poetas amigos. A um deixou a casa, a outro deixou os móveis e objetos, e sua obra literária, deixou-a a mim.” (00:05:28, ênfase minha).²¹

No entanto, se o indício autobiográfico se mostra presente no momento inicial, em que Mercedes parece seguir à risca o postulado por Lejeune em sua teoria sobre o pacto, o filme não é de todo um exemplo que trata sobre a vida individual da autora, ou seja, a narrativa não pretende voltar-se à Mercedes, mas sim, e apenas, inseri-la como parte da premissa inicial a partir da morte de Juana.

A respeito desta distinção entre o autobiográfico e outros tipos de auto-inserção fílmica, Alisa Lebow (2012) defende a definição de “filme em primeira pessoa” (*first person film*), com base em uma argumentação de que alguns filmes retratam, ou narram, mais a partir de uma perspectiva subjetiva, do que sobre si próprios. Lebow ainda defende que essa tipologia consegue abarcar tanto a primeira pessoa do singular quanto a primeira pessoa do plural, já que geralmente constrói uma abordagem dialógica entre os assuntos. Este conceito me parece útil para a obra aqui analisada, visto que não se trata de um filme sobre a vida de Mercedes e, portanto, não se trata de uma autobiografia; como corroborado mais adiante no filme por uma transição do sujeito do singular para o plural, discutido no subcapítulo 3.1. Esta diferenciação proposta por Lebow surge frente à onda de filmes autobiográficos que surgiram no século XXI, após certa abertura de possibilidades com relação ao fazer documental (Rieser, 2019).

Ainda assim, a definição de filme em primeira pessoa de Lebow não me parece ser suficiente para analisar a inserção das autoras no filme aqui analisado. A autorrepresentação em questão não se limita à perspectiva em primeira pessoa, pois incorpora elementos performativos (discutidos no capítulo 2). Portanto, mais relevante para esta dissertação, é compreender os cruzamentos entre a autorrepresentação e o filme ensaio. Nesta ótica, Laura Rascaroli (2009), ao analisar as estruturas constitutivas do filme ensaio a partir do sujeito enunciator, afirma que “a enunciatória do ensaio pode manter-se como narradora ou também aparecer fisicamente no

²¹ Todas as citações do filme utilizadas nesta dissertação foram retiradas da cópia exibida na plataforma de streaming *Filmin* Espanha do filme *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* (2019) e traduzidas por mim a partir do espanhol.

texto, e geralmente não esconde que é a realizadora do filme” (33, tradução minha).²² É nesse ponto, com apenas cinco minutos de duração, ao inserir corpo e voz, que o filme estabelece a autorrepresentação. Esta abordagem torna-se uma constante ao longo de toda a obra, assumindo uma forma de linguagem, que se acentua à medida que o filme avança, quando não só Mercedes muda de condição ao se autorrepresentar como cineasta, mas também entram em cena as outras poetas / cineastas e também a própria Juana Bignozzi.

Uma das formas mais consolidadas e talvez antigas de autorrepresentação é o autorretrato. Tal prática, na pintura, teve início durante o Renascimento Italiano, quando artistas passaram a assumir uma posição de maior prestígio e quiseram ser retratados como mais do que apenas “artesãos” (Tinel-Temple, Busetta e Monteiro 4). Nesse sentido, o autorretrato pode ser entendido como um gesto fundacional da autorrepresentação: uma forma de articular, em imagem, uma consciência de si, não apenas como indivíduo, mas como sujeito social e histórico. Outro paralelo que pode ser traçado é o de que os conceitos atribuídos ao autorretrato também tangenciam o fazer ensaístico. Michel Beaujour (1980), ao estudar o autorretrato literário, identifica nos ensaios de Michel de Montaigne uma forma inaugural de autorretrato, marcada por fragmentação e especulação poética, em oposição a uma construção narrativa linear. Para Beaujour, o autorretrato não busca contar o que o sujeito fez no passado, mas explorar quem ele é no momento da escrita, construindo-se como um presente contínuo e como um processo em aberto, muitas vezes autorreflexivo. Essa compreensão permite uma aproximação interessante com a prática do ensaio cinematográfico, cuja forma frequentemente incorpora justamente certa fragmentação, mas principalmente apresenta o processo, cercado por dúvidas.

O cruzamento entre autorrepresentação, autorretrato e cinema também é discutido por Fátima Chinita (2023), que aborda o conceito de “pacto retratista” proposto por Marie-Françoise Grange, que pressupõe a representação do cineasta no seu *métier*; e por Muriel Tinel-Temple, que defende que o autorretrato cinematográfico deve conter a apresentação da própria atividade da cineasta, o que não ocorre como regra em *Las Poetas*. Frente a isto, Chinita (2023) afirma que esta discussão a respeito do autorretrato encontra-se ligada ao ensaio cinematográfico e propõe o termo “cine-grafias” para o discutir:

²² “The essay's enunciator may remain a voice-over or also physically appear in the text, and usually does not conceal that she is the film's director”.

Proponho, então, adoptar o termo de “*cine-grafias*”, o qual contém a ideia de Astruc, mas expande os seus horizontes genológicos a qualquer domínio filmico onde a narratividade assim o justifique, aplicando-se às obras que contenham uma dimensão expressiva singular, poética ou conceptual, marcada por uma forte dimensão subjectiva de carácter artístico. (Chinita 2023, 103)

A ideia de Alexandre Astruc mencionada pela autora diz respeito à proposta seminal do autor com o conceito de *caméra-stylo*. Em seu ensaio de 1948, Astruc defende que o cinema (de ficção) deveria deixar de ser um simples meio de representação visual para tornar-se um instrumento intelectual, um modo de escrita no qual a câmara funcionasse como a caneta de um autor. A proposta é a de que a *caméra-stylo* não deve se limitar à técnica, mas deve transformar o cineasta em pensador, apontando para uma liberação da criatividade, capaz de articular ideias, contradições e reflexões diretamente por meio da linguagem audiovisual. É justamente nesse ponto que Chinita retoma Astruc, mas expande o alcance de sua formulação: se para Astruc a ênfase estava na “escrita intelectual” através da câmara, Chinita desloca o conceito para as “*cine-grafias*”, abarcando uma dimensão mais ampla, subjetiva e poética, em que o gesto do cineasta se inscreve como criação artística e autorrepresentação. O componente poético aqui apresentado conversa diretamente com a forma que o filme *Las Poetas* irá assumir no seu terço final. Por ora, apenas antecipo essa afinidade e esse cruzamento de fronteiras entre ensaio, autorrepresentação e autorretrato, pois retomarei mais adiante o conceito de “*cine-grafias*” para aprofundar a análise de um momento do filme em que essa condição torna-se mais intencional.

Embora o autorretrato audiovisual possa ser lido como uma forma fragmentária e autorreflexiva próxima ao ensaio, ele ainda carrega uma conotação imagética de fixação identitária que não se aplica integralmente ao caso aqui estudado. Em *Las Poetas*, as cineastas fazem mais do que retratar; o foco do filme não está na afirmação desse “eu”, mas sim na construção da forma fílmica. Ou seja, o inserir-se na obra, trata-se neste caso de um meio, e não de um fim. Neste sentido, o termo da autorrepresentação parece-me mais coerente com o escopo deste trabalho, já que, especialmente no campo do cinema ensaístico contemporâneo, a autorrepresentação implica um gesto discursivo mais amplo.

Após o início do filme introduzir a autorrepresentação, que dá o tom a toda a obra, a narrativa segue o seu propósito inicial de investigar Juana Bignozzi. A partir desses momentos, pode-se colocar em discussão sua proximidade com o fazer documental e sua semelhança com algumas formas que o cinema de não-ficção pode assumir, já que certos elementos formais e

discursivos do documentário ajudam a compreender estratégias mobilizadas por *Las Poetas*, sem, no entanto, nunca fazer com que o filme seja um documentário. Diante disto, faz sentido trazer à discussão de que forma a obra realizada por Mercedes e Laura se cruza com algumas das teorias a respeito do documentário sem se adequar perfeitamente a nenhuma delas. O modo participativo de Bill Nichols relativamente ao documentário ressoa com a maneira que *Las Poetas* introduz sua premissa principalmente a respeito da autorrepresentação. Apesar de o modo participativo apontar para uma possibilidade de interação das espectadoras com a obra, que o afasta do que é feito em *Las Poetas*, ele também indica uma forma como “os cineastas interagem com seus temas em vez de observá-los discretamente” (137, tradução minha).²³

Ainda que a obra não tome o seu propósito pessoal como objeto central, a presença de Mercedes no filme a coloca inevitavelmente dentro da própria investigação, interagindo com os objetos e a casa de Juana e também com o poeta Martín Rodríguez, a quem foram deixados os bens de Juana. Este posicionamento condiz com o determinado por Nichols quando afirma que o modo participativo tende a privilegiar a interação direta da cineasta com os sujeitos e eventos representados. O modo participativo de Nichols permite compreender o gesto inicial de Mercedes ao assumir sua posição enquanto personagem e realizadora como uma forma de agenciamento, na medida em que a sua presença no filme não apenas estrutura a narrativa, mas também inaugura o percurso investigativo de *Las Poetas*. É através dessa inserção subjetiva e do contato direto com os vestígios da poeta que o filme estabelece seu primeiro vínculo com o real, não como uma tentativa de capturá-lo objetivamente, mas como uma forma de experienciá-lo em primeira pessoa. Esse ponto de partida, ao mesmo tempo íntimo e investigativo, dá o tom para a mobilidade formal que o filme irá assumir adiante.

Após a entrada da equipe de filmagem, voltamos ao momento filmado no início, em que vemos Mercedes na casa vazia de Juana, junto a outro poeta, a revirar os itens remanescentes. Embora à primeira vista pareça semelhante ao momento inicial, este retorno à casa de Juana já é marcado por outra postura e por um novo regime de imagens, pois agora há intenção cinematográfica e o desejo de deixar esta intenção evidente, sem amadorismos. Há uma passagem em que assistimos a uma conversa entre Mercedes e Martín Rodríguez em que falam sobre o que Juana gostaria que eles fizessem com seus pertences, até que, após um momento de silêncio, se ouve a voz *off* de Laura Citarella, “Isso, Mechi. Vocês continuem a falar e nunca...

²³ “[...] filmmakers do interact with their subjects rather than unobtrusively observe them”.

Não, não me olhe” (00:11:12). Ou, por exemplo, quando Mercedes percorre alguns dos discos de Juana e, artificialmente, posiciona os discos de forma que eles sejam visualizados na câmera [Fig. 6].



Figura 6: Mercedes mostra, artificialmente, os discos para a câmera (00:15:44).

A sequência de volta à casa de Juana junto ao outro poeta tem uma duração de 6 minutos e está composta por situações não naturais, conversas induzidas pela presença do equipamento e de uma equipe de filmagem. Tais momentos também mostram um esforço para trazer assuntos que possam ser utilizados no filme, mas que tampouco resultam em algo expressivo. Mercedes e Martín conversam sobre quem poderia estar interessado em alguns cartazes com pinturas, se uma camisa encontrada no apartamento serve ou não serve em Martín, ou o que Juana pensava sobre a utilização de suas roupas e acessórios. Assuntos banais que dificilmente alcançariam a substância buscada. A não-naturalidade é tão notória que, enquanto Mercedes folheia os discos de Juana, Martín, em uma posição não muito confortável (apenas o suficiente para estar em enquadramento), finge que também olha para os discos e, em um gesto bastante objetivo e certo direcionado a um disco que sobressai, tira do meio da pilha um disco de Juanita Reina. Apesar de ser um nome próprio de uma cantora, em uma tradução para o português, Juanita Reina pode ser interpretada como “Juanita Rainha”, funcionando como uma homenagem à própria Juana Bignozzi. Martín sai do quarto e Mercedes continua sua tarefa. Neste momento, a partir da sequência da figura 6, Mercedes, em mais uma tentativa de impor um diálogo artificial, diz: “Está bom, há música clássica, mas...” (00:15:27) e Laura responde: “Não fale sozinha, Mechi, fica um pouco estranho. Como...” (00:15:51). De forma evidente, o filme não tem receio em mostrar os segredos de sua feitura.

Podemos aqui retomar o conceito de *cine-grafias*, desenvolvido por Fátima Chinita (2023), diretamente a essa transformação do filme. Chinita define uma das modalidades de ocorrência da *cine-grafias* como a inscrição do gesto do cineasta no próprio texto fílmico – isto é, quando a presença da equipe, dos dispositivos técnicos e da prática de filmar tornam-se parte da narrativa. Segundo a autora: “Trata-se de uma categoria claramente metacinematográfica que ousa pensar o autor junto com a sua carreira: o cineasta *grafa-se* a si próprio na sua própria enunciação fílmica” (Chinita 103). As *cine-grafias*, portanto, funcionam aqui como evidência metafórica da profissionalização do gesto, uma forma de autorrepresentação das realizadoras enquanto cineastas em processo, que não escondem os bastidores, mas os incorporam à tessitura ensaística do filme.

Ao fim desta interação na casa, Mercedes e Martín escutam uma música de um disco de Juana Bignozzi. A canção “Woman in Love”, de Barbra Streisand, serve de elemento de transição para mais uma cena encenada, em que vemos Mercedes (como personagem) a conduzir um automóvel [Fig. 7], com a mesma canção em fundo sonoro. A inserção desta canção, especificamente, tampouco é gratuita. A considerar este filme feito essencialmente por mulheres e sobre uma mulher, os versos da canção de Barbra Streisand confluem para o estabelecimento de um discurso mais relacionado às questões do feminino. Principalmente os dois versos finais do refrão que ficam em evidência enquanto acompanhamos Mercedes em silêncio no carro: “Sou uma mulher apaixonada | E faço qualquer coisa | Para te trazer para o meu mundo | E te manter ao meu lado | O que pode uma mulher fazer | É um direito | Que defendo repetidamente” (Gibb e Gibb, 1980, tradução minha). Com esta decisão, as realizadoras parecem também querer estabelecer certas condições que tangenciam este filme, mesmo que não declaradas de forma enfática, mas que, inevitavelmente, pelas condições e temáticas retratadas, acabam por estarem patentes ao longo de toda a obra.



Figura 7: Mercedes conduz um automóvel.

No ecrã lê-se a legenda do primeiro separador do filme (00:20:04).²⁴

Esta cena também introduz um novo elemento, que volta a acontecer ainda outras seis vezes ao longo do filme, que é a inserção de um intertítulo, que parece querer dividir o filme em capítulos (visto que as associações entre cinema e literatura são recorrentes nesta obra). O próprio genérico inicial já sugere essa relação, ao ser apresentado sobre um fundo que remete à textura do papel, como se estivéssemos diante da página de um livro, reforçando desde o início o vínculo entre o filme e o universo literário. Estes intertítulos, como os irei chamar a partir daqui, também são acompanhados por um número, na forma romana, e por legendas que, apesar de não sabermos bem o que são, podem ser interpretadas como poemas, versos livres, assim como é a poesia de Juana. Esses pequenos poemas, como os chamarei a partir daqui, parecem estabelecer uma relação dialógica entre versos *deixados* por Juana, que se aproximam dos separadores adotados na estrutura do filme, e versos *criados* por Mercedes, com a finalidade de organização da narrativa e de estabelecer um diálogo entre as poetisas. Esta proposição dialoga com o defendido por Laura Rascaroli e Paolo Saporito (2023) a respeito do ensaio filmico lírico (artigo que retomarei no último capítulo):

A inclusão de versos nestes filmes parece estabelecer um conjunto sustentável de relações entre as subjetividades dos autores envolvidos. Estas relações caracterizam-se pelo respeito intelectual e pela vontade de co-criar, reconhecendo a voz dos outros e abrindo a expressão da subjetividade de cada um a contribuições externas e dialéticas. (468, tradução minha)²⁵

²⁴ “I. Quando eu estiver morta um livro irá levar o meu nome e será chamado obra completa porque nunca mais poderei acrescentar uma linha.” (00:20:04).

²⁵ “The inclusion of verses in these films seems to perform a sustainable set of relations between the subjectivities of the authors involved. These relations are characterized by intellectual respect and the willingness to co-create

A partir desta articulação de montagem e da inserção de um poema como apresentação de um primeiro intertítulo do filme, a voz autoral faz-se presente e atua como forma de organizar a estrutura narrativa do filme e iniciar uma nova “etapa” da estrutura. Nesta nova etapa, a narrativa do filme parece assumir mais este jogo entre o documentar o “real”, através de entrevistas e da investigação dos papéis deixados por Juana; e dirigir uma cena, através dos comandos de Laura, a se aproximar de uma apresentação mais performática. O que retoma o defendido por Monterrubio Ibáñez (2018) com relação à “fraternidade entre a realidade e a ficção” do filme ensaio.

Essa relação entre a realidade e a ficção é bastante perceptível no filme. Considera-se aqui a ficção não como uma alteração da realidade, mas como a fabulação de recursos e elementos do real para constituir a narrativa, exatamente o que passa a ocorrer no filme. Mesmo com a inclusão de outras pessoas na obra para fins documentais, as cineastas preservam o caráter lúdico e encenado da investigação. Tal passagem é referida por Mercedes Halfon em entrevista: “Em um momento em que nessa história tão documental, e tão de registro, começou a aparecer a possibilidade da ficção” (Mercedes Halfon para Museu Malba 2020, 00:13:27).

Em seguida à primeira aparição da equipe de cineastas e à inclusão de um primeiro intertítulo na narrativa, voltamos à “ficção” de Mercedes, em que a realizadora é também a personagem do filme. Acompanhamos a uma sequência que inicia com um comando de Laura a dizer: “Bom, isso. Sobe as escadas e caminha até onde nós marcamos agora há pouco” (00:19:59), e termina 2 minutos depois com Mercedes a olhar para as fotos antigas de pessoas já com mais idade, com uma observação em *off* feita também por Laura: “Então... Esses são os que você chama de ‘poetas jovens’” (00:22:59). Durante esse tempo, Mercedes percorre a casa, olha e revira os papéis de Juana enquanto Laura continua a dirigi-la, sem deixar que a espectadora esqueça do jogo ficcional estabelecido [Fig. 8]. A figura, para além de evidenciar a apresentação forçada dos documentos para a câmera, também reforça a intencionalidade das cenas realizadas após o aparecimento da equipe. Para estas novas imagens encenadas há uma preparação e uma intenção premeditada e isto fica evidente com as unhas pintadas de Mercedes, detalhe ausente das primeiras imagens do filme e que revela essa transformação na sua objetividade. Mesmo no início desta sequência, quando Laura dá o comando para Mercedes subir as escadas, Mercedes questiona: “Ou seja, entro e caminho para a mesa? *Como se eu*

by acknowledging the voice of others and opening the expression of one's subjectivity to external contributions and dialectics”.

estivesse sozinha?” (00:20:05, ênfase minha). A partir desta mudança de tom e de intenção, percebe-se que, a respeito dos aspectos formais, o filme não segue em um caminho exclusivo da não-ficção, como os primeiros minutos indicavam.

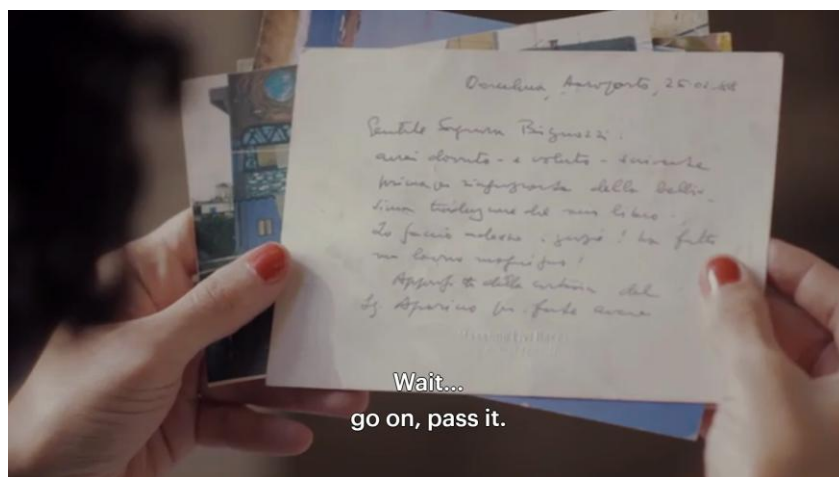


Figura 8: Mercedes observa documentos de Juana Bignozzi e é dirigida por Laura Citarella (00:22:34).

Por adotar este caminho, *Las Poetas* pode ser compreendido como um exercício pleno da forma ensaística no cinema. A autora não busca um discurso de autoridade ou uma representação objetiva de sua personagem, mas compartilha com a espectadora seu próprio processo de investigação, no qual a procura por Juana torna-se também uma reflexão sobre a impossibilidade de apreendê-la de forma definitiva. Além disso, ao mobilizar fragmentos de arquivos e outros materiais impressos, depoimentos, memórias pessoais e especulações, *Las Poetas* insere-se no que Laura Rascaroli (2009), Nora Alter (2018) e Monterrubio Ibáñez (2018) identificam como a fluidez própria do ensaio cinematográfico como um espaço que recusa hierarquias fixas. Essa flexibilidade da forma permite que o filme desenvolva um movimento de aproximações e afastamentos, em que a investigação sobre Juana é também uma investigação sobre o próprio ato de narrar e filmar. É nesse movimento que o filme ensaio se constitui como um gesto reflexivo, incompleto e aberto, que acolhe tanto a incerteza quanto a criação. *Las Poetas*, ao assumir este gesto, ganha força pois transforma-se em algo mais amplo, e que toca em algo que é inerente a qualquer pessoa, o ato de elaborar informações e criar algo a partir disto, o processo criativo.

1.4. O caos arquivístico e a entrada para a autorreflexividade

Uma transição que ajuda a lançar o filme a outras formas de ser contado ocorre a partir de uma entrevista com Ernesto Montequín – um estudioso, arquivista e executor da obra de Adolfo Bioy Casares – que mostra a Mercedes que arquivar é ainda mais difícil do que ela pensava. A respeito do trabalho a ser feito como testamenteira de uma obra, o entrevistado menciona a importância de decifrar diferentes caligrafias, diferentes cores de canetas, datas, tipos de papéis e como tudo isso deve ser detalhado nesta jornada, o que deixa Mercedes estareçada. Essa sobrecarga de fragmentos, pistas e ruídos arquivísticos parece refletir a própria figura de Juana, cuja representação resiste à fixação.

É válido aqui referir a importância do ato e da discussão de criar-se um arquivo. Afinal, o próprio filme tem intenções de sê-lo, como fica nítido mais à frente, no subcapítulo 3.1. A discussão sobre o arquivo tem sido relevante para o pensamento contemporâneo sobre memória e identidade, termos que estão invariavelmente em negociação ao tratar de Juana Bigozzi. Jacques Derrida (1995), ao apresentar o conceito de mal de arquivo (*mal d'archive*), destaca que todo arquivo é marcado por uma tensão entre guardar e excluir, entre preservar e ordenar com certo grau de violência, pois arquivar também implica a exclusão de informações, o afastamento do presente vivo. Nesse sentido, o filme não apenas lida com um arquivo físico (os papéis de Juana), mas também se interroga sobre o próprio gesto de arquivar, o que é mantido, o que é esquecido, o que se transforma em narrativa. O processo da arquivista / testamenteira, então, torna-se espelho do próprio processo criativo desta obra.

Após a entrevista com Ernesto Montequín, Mercedes está à entrada do que aparenta ser o prédio do entrevistado e a narrativa volta a si mais uma vez, em uma passagem autorreflexiva bastante marcante da obra, em que é introduzida uma trilha sonora de violinos, que volta a ocorrer em outros momentos do filme. Como a música não está identificada no genérico do filme, não foi possível apurar com precisão se todos os momentos de trilha de violinos provêm da mesma música. Neste momento, na entrada do prédio de Ernesto Montequín, foi possível identificar que a música é a *Sonata No. 3 in C Maior, BWV 1005: IV. Allegro assai*, composição de Johann Sebastian Bach (1720). Vemos Mercedes de frente, com um semblante confuso, quando Laura se aproxima e comenta o quanto aquela entrevista foi difícil e o quanto Ernesto a “destruiu” e completa: “Claro, a um ela deixou a casa, a outro, os móveis, e a você deixou uma bagunça”. Mercedes complementa: “Nos deixou uma bagunça” (00:25:58).

Uma nova etapa do filme se inicia neste momento. Vemos uma pilha de livros de Juana ser formada em uma mesa e, quando o plano abre, vemos as poetas / cineastas reunidas ao redor desta mesma mesa e o título do filme aparece no ecrã: “LAS POETAS visitan a Juana Bignozzi” [Fig. 9].



Figura 9: “As poetas”²⁶ reúnem-se ao redor de uma mesa onde, ao centro, estão empilhados os livros de Juana Bignozzi. Em sobreposição lê-se o título do filme (00:26:22).

A responsabilidade de fazer um filme sobre Juana Bignozzi e tentar entendê-la, conhecê-la e retratá-la, de forma declarada pelas palavras da Mercedes, passa a ser uma tarefa de todas, de Mercedes, Laura e da equipe (composta por algumas mulheres e um homem). As poetas então lançam-se para esta tarefa. Tentam se aproximar da figura de Juana e como ela era vista por aqueles que a conheceram. O filme assume entrevistas bastante tradicionais, os famosos *talking heads* [Fig. 10 e 11]. Mas o que parece saltar destas entrevistas é que por mais que conversem com pessoas de diferentes momentos da vida de Juana, nenhum relato parece ser definidor ou satisfatório para retratar a poeta.

²⁶ Da esquerda para a direita: Laura Citarella, Mercedes Halfon, Inés Duacastella, Valeria Fernández e Ingrid Pokropek.



Figuras 10 e 11: Entrevista com Marcelina Jarma (à esquerda) e Martín Gambarotta (à direita)
(00:26:33 e 00:28:23)

As pessoas entrevistadas falam de alguns episódios caricatos de seus poemas e de como Juana era uma pessoa difícil que sempre brigava com todos e logo se distanciava. Brigava até em seus poemas, diz uma entrevistada. A partir dessas impressões, conseguimos intuir que Juana era uma mulher virtuosa, belicosa, inclusive, que dizia sempre o que pensava e que tinha um pensamento progressista. Tais pistas vão deixando uma marca identitária e vão gerando interesse para se formar uma ideia de uma pessoa. No caso de Juana, uma mulher no mínimo intrigante. E quando um grupo de jovens poetas pergunta o que Juana buscava, ninguém parece chegar a uma resposta e sequer saber se a poeta encontrou o que buscava:

Clara Muschietti: “Eu acho que... bom, acho que é um pouco óbvio. Como que também ela estava influenciada porque lia compulsivamente o que estava sendo escrito naquela época. Ela lia todo o tempo. Todo o tempo estava buscando. Eu acho que ela estava buscando algo, algo que eu não sei se ela encontrou. (00:31:50 - 00:32:07)

Diante da aparente ineficácia das entrevistas, gradualmente o filme vai assumindo uma forma mais autorreflexiva e com certo grau de performatividade. Nesse jogo contínuo de forma guiada pela experiência subjetiva, as poetas se voltam a si e agora retratam a dificuldade encontrada na divergência da equipe, essencialmente, das realizadoras. Isto é notado aos 28 minutos do filme, durante a entrevista com o poeta Martín Gambarotta. A câmera abandona o eixo tradicional da entrevista e se volta para o processo de filmagem. Vemos as poetas em ação, a diretora de fotografia a ajustar o enquadramento e a pedir à microfonista²⁷ para erguer o microfone, enquanto a produtora anota algo em um caderno. O plano se estende e revela que o que está a ser dito na entrevista fica quase em segundo plano, pois divide o interesse da cena

²⁷ O equivalente a perchista, termo técnico em Portugal.

com a coreografia do *set*,²⁸ para os gestos da equipe, para os ruídos da produção. Mercedes é a única que parece interessada no conteúdo da fala, enquanto o restante da equipe está imersa nas decisões técnicas e estéticas [Fig. 12]. Aqui, a tensão entre a busca documental (conduzida por Mercedes) e a feitura do filme (encarnada pelas demais) se materializa visualmente.



Figura 12: Equipe a filmar Martín Gambarotta (00:29:03).

Sob esse prisma, *Las Poetas* evidencia esta performatividade: a câmera e o ato de se estar a filmar não são invisíveis, o dispositivo de filmagem é assumido, a presença das poetisas enquanto personagens de si mesmas opera como um gesto de encenação de sua busca e de sua própria perplexidade diante da tarefa herdada. Como destaca Stella Bruzzi (2006), o documentário performativo²⁹ não precisa se preocupar em esconder a presença da câmera nem simular um distanciamento objetivo, mas questiona por que não assumir a encenação e a performance como inerentes ao próprio ato de filmar? Se partirmos da constatação de que a presença da câmera já constitui uma interferência na pureza realista do documentário, a autora defende então que se pode assumir que um documentário é o resultado desta interação e que resulta em uma vertente performática.

A partir da desorganização material deixada por Juana e da dificuldade em definir sua figura, o filme desloca-se de um projeto potencialmente biográfico para uma autorreflexão sobre o próprio ato de narrar e filmar. O embate entre as diferentes expectativas da equipe revela

²⁸ O equivalente a *plateau*, termo técnico em Portugal.

²⁹ Recordar-se que a utilização de teorias a respeito do gênero documental faz-se exclusivamente para traçar paralelos com o filme ensaio aqui estudado.

não apenas a fragmentação do objeto, mas também certa tensão entre as maneiras de se fazer cinema. O filme se situa, então, em um espaço de negociação entre essas forças, assumindo o fracasso como motor criativo e a dúvida como forma. Nesse ponto, *Las Poetas* se aprofunda como gesto metacinemático, no qual o processo de filmagem torna-se o próprio conteúdo da obra. É esse movimento, em que a autorrepresentação das cineastas e suas escolhas formais passam a ser tematizadas, que abrirá caminho para uma discussão mais detalhada sobre o metacinema, de uma maneira mais autorreflexiva, e a performatividade como estratégias estruturantes do filme ensaio.

Capítulo 2 – O METACINEMA E A PERFORMATIVIDADE

Por que estou a fazer este filme? Por que estou a fazê-lo dessa maneira? ... Estou constantemente a fazer perguntas. Observo-me a filmar e você ouve-me pensando alto. Por outras palavras, não é um filme, é uma tentativa de filme e é apresentado como tal. (Jean-Luc Godard 1972, 239, tradução minha)³⁰

Enquanto Georg Lukács a respeito do ensaio defende que, no trabalho do ensaísta, a “forma torna-se destino” (1910, 28), apontando para um processo em que o pensamento se configura no próprio gesto formal de sua elaboração, essa ideia reverbera também no campo da autoria cinematográfica, como propõe Cecilia Sayad (2013) ao afirmar que a autoria deve ser entendida menos como um lugar de chegada e mais como um trajeto que se desenha na prática e na performance que “liberta os autores, permitindo-os a explorar, em vez de alcançar” (49, tradução minha).³¹ A autora enfatiza que a “corporalidade”, a partir da voz, do corpo e da imagem da cineasta nos filmes, funciona como índice de presença autoral. E que essa autoinscrição não garante uma identidade estável, mas mostra a autoria como um gesto em constante construção, exposição ou mascaramento. Mais importante que o produto final é o trajeto de criação e o processo de mostrar, permitindo uma aproximação direta com a expressão ensaística. Neste contexto, *Las Poetas* constitui-se como o cinema que filma a si mesmo, que torna visível o seu fazer, e que, ao fazê-lo, performa sua própria condição. O metacinema aqui

³⁰ “Why am I making this film, why am I making this way? ... I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words, it isn't a film, it's an attempt at a film and is presented as such”.

³¹ “On the other hand, performance frees authors, allowing them to explore rather than achieve”.

não se limita à autorreferência estética, mas adquire contornos narrativos: trata-se de um cinema que interroga as condições da sua produção e, sobretudo, a posição de seus sujeitos criadores.

2.1. Um filme que se sabe filme: o metacinema

Desde os primeiros minutos, a obra *Las Poetas* torna evidente que não se trata de um filme de não-ficção sobre uma poeta, mas de um ensaio sobre um grupo de realizadoras confrontando o próprio fazer cinematográfico. Essa afirmação ganha força após a entrevista com Ernesto Montequín. A partir desse ponto, fica mais evidente que o filme não esconde, nem quer esconder, sua construção, ao contrário, insiste em mostrá-la. A câmera aparece em quadro, os bastidores são revelados, as decisões de produção são discutidas em voz alta e, muitas vezes, interrompem ou desviam o foco daquilo que está supostamente em campo.

Esse ato de mostrar o próprio processo de narrar e filmar aproxima a obra das práticas metacineamatográficas, que também podem ser utilizadas em um trabalho ensaístico. Apesar de o conceito de metacinema estar mais ligado à ficção, ele também se aplica a documentários autorreflexivos e filmes ensaísticos, como este, que mudam o foco para o processo de criação e para a incerteza do olhar que se busca retratar. Assim, a discussão do metacinema e a mobilização de teorias sobre os níveis narrativos não só são justificadas, mas também enriquecem a análise de uma obra que se baseia no ato de filmar a si mesma filmando.

Esther Topitz, em sua tese “Metareferences in Contemporary Film: A Case Study” (2015), afirma que as abordagens “meta” podem ser encontradas em diferentes períodos e linguagens e, apesar da teorização do termo já poder ser encontrada no fim do século XVIII, a maior parte dos estudos surge no século XX. Segundo a autora, o prefixo “meta” provém do grego *metá* e pode significar “após”, “entre” ou “com” e é designado a “textos, mídias e gêneros que, de forma autoconsciente e sistemática, chamam a atenção para o seu estatuto de produção artística e ficcional, de modo a levantar, por exemplo, questões sobre a relação entre ficção e realidade” (20, tradução minha).³² Esta permeabilidade dialoga com o que ocorre em *Las Poetas*, já que a partir de determinado momento do filme, o artifício da filmagem é explorado

³² “Thus, the label 'meta-' is assigned to texts, media and genres which self-consciously and systematically draw attention to their status as an artistic and fictional product in order to pose, for example, questions about the relationship between fiction and reality”.

e utilizado como técnica narrativa, fazendo com que a parcela “ficcional”, ou seja, a encenação ou o “fazer de conta” de um fazer cinematográfico, assuma a linha enunciativa da obra.

Ao acrescentar o prefixo “meta” à ideia de narrativa, podemos afirmar que uma metanarrativa trata-se de um ato narrativo que se volta sobre si mesmo, deflagrando a sua própria constituição. Aplicando o conceito de metanarrativa ao cinema, Fernando Canet (2014) afirma que “o metacinema é o exercício cinematográfico que permite aos cineastas refletirem sobre o seu meio de expressão através da prática cinematográfica, em que o cinema se olha ao espelho num esforço para se conhecer melhor” (18, tradução minha).³³

Segundo Fátima Chinita (2013), “no cinema, como na literatura, uma obra que se expõe a este nível não pode deixar de ser autorreflexiva, porquanto remete para si própria, para os seus mecanismos de construção” (42). Em seu artigo, Chinita (2013) argumenta em oposição ao proposto pelo teórico Kenneth Weaver Hope, que defendia que qualquer intervenção da narradora (seja autora, realizadora, câmera, sons, imagens, etc.) era um sinal de metanarratividade, fazendo com que todos os filmes pudessem ser considerados como metanarrativas. A autora defende que a metanarrativa deve ser estudada em separado e, portanto, propõe que a narrativa que volta-se a si não apenas na forma, mas também no seu conteúdo enunciativo, é a que pode ser caracterizada e estudada como metanarrativa. Dentro desta abordagem com foco no caráter enunciativo, Chinita (2013) divide os filmes metanarrativos em três grupos: (1) metanarrativas intradieéticas; (2) metanarrativas extradieéticas; e (3) metanarrativas híbridas. O primeiro é aquele que possui narradores dentro da história, como personagens; o segundo é o que traz, essencialmente, a presença clara de um narrador fora da obra, neste caso, o enunciador-mor (entendido como autor abstrato, independentemente da sua história de vida e biologia); e, por fim, as metanarrativas híbridas, que são aquelas que encontram um equilíbrio entre os dois primeiros tipos fílmicos, e que propõe uma simbiose entre a enunciação (os eventos sendo contados dentro da história) e o enunciado (o filme em si com os seus dispositivos cinematográficos).

Como a ideia de diegese é aplicada à ficção (isto é, ao universo das personagens), enquanto me utilizo da definição entre as metanarrativas proposta por Chinita, utilizarei o termo “fílmico”, para substituir o “diegese” utilizado pela autora, de forma a se adequar à discussão

³³ “Metacinema is the cinematic exercise that allows filmmakers to reflect on their medium of expression through the practice of filmmaking, whereby cinema looks at itself in the mirror in an effort to get to know itself better”.

aqui proposta, visto que *Las Poetas* trata-se de uma obra não-ficcional. No caso de *Las Poetas*, parece-me mais adequado compreender a obra como uma metanarrativa híbrida. Por um lado, há uma enunciação autoral clara e dominante, que organiza e conduz a reflexão sobre Juana e sobre o próprio processo de filmagem; por outro, não se pode ignorar o nível intrafílmico encenado e performado pelas próprias realizadoras, que se tornam personagens de si mesmas, assumindo em cena a dúvida e a experimentação. Assim, enquanto o filme afirma seu caráter ensaístico pela força da voz autoral, ele também se ancora na dimensão dramática intrafílmica, em que as autoras atuam a investigação que elas mesmas narram, inscrevendo-se no espaço da metanarrativa híbrida.

Neste sentido, por mais que seja evidente que Mercedes autora e Mercedes personagem sejam a mesma pessoa, também é claro que a personagem atua uma busca, que a narradora enuncia, tornando-as essencialmente distintas em sua função. Isto fica evidente em uma passagem do filme quando um corte é feito em uma entrevista para mostrar que, na verdade, esta entrevista está sendo assistida por Mercedes em seu computador [Fig. 13 e 14]. A intenção desta cena torna evidente o conceito do metacinematográfico, pois ao realizar essa dinâmica de montagem, destaca que ao fim, ainda se trata da construção deste filme.



Figuras 13 e 14: A mudança de condição da entrevista com Ana Porrúa (00:45:35 e 00:45:55).

Essa cena também reforça a ideia da metanarrativa híbrida e a proposta de níveis diegéticos. A menção a tais conceitos tem por objetivo apenas estabelecer uma distinção operacional entre as instâncias de enunciação e de ação dentro do filme, sem remeter para o trabalho narratológico de Gérard Genette a propósito da ficção (1972). John Pier (2009) encara os níveis narrativos como uma forma de analisar as diversas relações narrativas e, mais especificamente, nas suas permeabilidades verticais. A possibilidade de uma organização narrativa vertical, em que cenas com diferentes naturezas ontológicas estão interligadas entre si

e especialmente encaixadas em outras, pressupõe também a transição de níveis acima ou abaixo. Este jogo entre os níveis narrativos e intra- e extrafílmico volta a acontecer em outro momento no filme, aos 89 minutos, quando escutamos a voz de Mercedes a declamar um poema, enquanto a vemos percorrer uma sala com os poemas de Juana impressos e presos na parede. Assim que a declamação do poema acaba, a voz *off* de Laura Citarella surge, interrompendo a imersão causada pela declamação de Mercedes, para comentar o tom de voz utilizado pela Mercedes e sugerir uma segunda tentativa. Em seguida, a imagem também acompanha essa mudança de nível, para uma outra ontologia narrativa, e mostra a equipe a realizar a gravação destas vozes *off*, com os equipamentos de gravação e o ato performativo da declamação de poemas.

Em seu artigo “Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films”, Fátima Chinita (2021) discute a terminologia da palavra metacinema, partindo da premissa de que existe uma confusão conceitual em torno do termo, já que este é usado de formas muito diferentes e até contraditórias, dependendo do teórico. A autora propõe definir metacinema como cinema que mostra ao mesmo tempo o fazer e o feito, diferenciando-o do cinema reflexivo (muito técnico ou abstrato) e do cinema sobre cinema (que retrata o “mundo do cinema” – estúdios, diretores, estrelas etc., mas sem discutir a essência da arte). Para ela, o metacinema está entre estes dois termos. A partir disso, Chinita organiza uma taxonomia geral com quatro categorias: (1) filmes sobre a indústria, (2) alegorias cinematográficas, (3) filmes híbridos e (4) filmes metanarrativos. Em seguida, a autora centra-se na categoria dos metafilmes híbridos e defende uma taxonomia a partir de uma vertente que se centra no processo criativo da criadora. Entre as várias subcategorias propostas por Chinita está a de filme ensaio. Dessa forma, traz-se este artigo e esta discussão para evidenciar que, invariavelmente, o cruzamento entre o filme ensaio e o metacinema acaba por ser uma associação frequente, reforçando a centralidade da autorreflexividade na análise dessas obras.

A respeito do que, à partida, pode caracterizar um metafilme, Chinita (2023) apresenta quatro condições que julga necessárias para o estabelecimento desta condição:

(1) deve ser uma actividade ou objecto em acto de feitura; (2) deve possuir um discurso autoral, consciente e deliberado; (3) deve ocorrer ao longo de todo o filme, manifestando-se, directa ou indirectamente na temática e na história; (4) deve ser narrativo e incidir, em maior ou menor grau, sobre o regime ficcional.

Las Poetas parece atender às quatro condições, principalmente considerando que a quarta condição pode assumir um “menor grau” de incidência sobre o regime ficcional. Tal

defesa é argumentada pela própria autora ao afirmar que os filmes, por se tratarem de um processo cognitivo que tem como base a narração, acabam por conter histórias apesar de não as fabular, como esperado em uma ficção. Essa formulação, contudo, abre espaço para refletirmos sobre como pensar a noção de metafilme também em práticas de não-ficção. Apesar de já ter sido discutido o afastamento entre *Las Poetas* e o filme documentário, há aspectos do cinema de não-ficção, e seus cruzamentos no campo teórico, que podem servir de discussão para o ensaio cinematográfico aqui discutido. Neste sentido, retomo os modelos propostos por Bill Nichols para fundamentar a discussão sobre a reflexividade em *Las Poetas*. Nichols caracteriza o modo reflexivo do documentário como aquele que destaca a essência manipulada e de construção do documentário (que expõe sempre a relação construída com o irreal). Em vez de buscar transparência ou “invisibilidade” na representação, o reflexivo expõe os mecanismos do documentário e questiona a ideia de que o documentário pode oferecer um acesso direto e objetivo à realidade. Segundo o autor: “O modo reflexivo é o modo de representação mais autoconsciente e autoquestionador”. (Nichols 2017, 128, tradução minha).³⁴

Neste modo, o filme comenta sobre si mesmo, sobre como está a ser feito e sobre as convenções do documentário. Como o autor é guiado pela relação do documentário com a realidade e a veracidade do que está a ser filmado, esse modo também desperta questionamentos a esse respeito, já que deflagra a estratégia da construção, arquitetada, do argumento na sua relação com a verdade. Este tipo de documentário desafia o público a pensar criticamente não só sobre o tema abordado, mas também sobre o meio do documentário em si (128). O filme ensaio também pode assumir uma postura autorreflexiva voltada para a análise crítica do próprio processo de construção fílmica; mas seu objetivo é diferente. Enquanto o documentário reflexivo tende a comentar explicitamente o fazer fílmico e a problematizar suas convenções, o filme ensaio pode simplesmente apontar para a câmera ou evidenciar a presença do aparato sem necessariamente fazer comentários sobre o filme ou sobre o modo de filmar.

No entanto, essa característica não se apresenta como uma exigência do filme ensaio, mas sim como uma possibilidade. É justamente nesse ponto que se evidencia a flexibilidade do ensaio cinematográfico, capaz de transitar entre o metacinema e outros campos de reflexão. Há filmes ensaio que se dedicam a reflexões políticas, filosóficas, poéticas ou existenciais sem fazer comentários explícitos sobre o próprio fazer cinematográfico, como é o caso de outro

³⁴ “The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation”.

filme com o qual me deparei durante a investigação, *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), da realizadora argentina Agustina Comedi em que, através de uma coleção de vídeos amadores e entrevistas com os seus amigos e amantes, a realizadora explora a vida de Jaime, seu pai, revelando um retrato complexo de um homem a navegar pela sua sexualidade e ativismo político tendo como pano de fundo a Argentina dos anos 80. Porém, é comum que, por assumir um tom especulativo, o filme ensaio incorpore elementos de metacinema, seja por mostrar o processo de filmagem, pela presença da voz autoral comentando escolhas narrativas, ou pela estrutura que evidencia a construção do próprio filme, como pode ser o caso de *La visita y un jardín secreto* (Isabel Santaló, 2022) que possui alguns cruzamentos com a obra estudada nesta dissertação, já que também é uma investigação de uma mulher realizadora a respeito de uma outra artista mulher, o que acaba por se transformar também em uma investigação sobre o processo artístico, e que conta com uma cena em que a realizadora filma a si mesma em um processo crítico diante do questionamento sobre o que o filme se trata.

Para além do momento em que Mercedes assiste à entrevista em seu computador, mais à frente do filme, aos 48 minutos, um novo nível narrativo é estabelecido e surge para transformar a narrativa mais uma vez: trata-se do surgimento de Juana Bignozzi [Fig. 15]. De alguma maneira, Juana Bignozzi surge para que ela própria conte sua história, o que parece ser uma tentativa de que a sua presença traga algumas respostas para esta narrativa e para esta busca em retratar a poeta. Neste momento, a voz enunciativa desaparece, não se ouve Mercedes ou Laura. Juana, com sua presença, torna-se enunciativa de sua própria história de vida, o que acontece pela primeira vez ao longo do filme e de forma bastante deliberada.



Figura 15: Imagem de arquivo em que Juana Bignozzi lê um de seus poemas (00:48:21).

A presença física da autora em imagens de arquivo volta a se repetir em outros momentos do filme, por exemplo, quando assistimos à gravação de uma reportagem feita na casa de Juana. A partir destas imagens é possível também observar Juana na construção de sua própria *persona* e não apenas como objeto elaborado a partir de sua memória.

Segue importante destacar que a discussão a respeito do intrafílmico, extrafílmico e os deslocamentos entre diferentes níveis de enunciação, contribui para evidenciar como o filme ensaio trabalha com estruturas narrativas complexas, como quando acompanhamos a realização do próprio filme, vemos discussões entre as cineastas, ou assistimos às camadas de encenação e encenação da encenação. Assim, mesmo que o objeto seja um ensaio, o uso dessas discussões se justifica por tratar-se de uma obra que explicita sua construção, operando como um discurso metacinematográfico.

Em seu livro *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), Patricia Waugh discute os contextos e as condições para o fazer metaficcional, mesmo que debruçado na ficção em literatura, que não é o caso apropriado para discutir o filme *Las Poetas*, é possível traçar paralelos com ensaio metacinematográfico. A autora defende que “o mínimo denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação dessa ficção” (Waugh 1984, 6, tradução minha).³⁵ Assim como a metaficção, o ensaio metacinematográfico aqui se constrói no entrelaçamento entre o conteúdo e a forma, entre o objeto e o ato de produzi-lo. Mesmo operando dentro do campo do ensaio, o filme compartilha com a metaficção esse gesto de reflexão crítica sobre sua própria linguagem e artifício, assumindo, portanto, um lugar de autorreflexividade que atravessa o plano do enunciado e atinge o nível do enunciador, como a interrupção da imagem de uma entrevista, para filmar o processo de filmagem da entrevista a ser feito [Fig. 12].

Waugh ainda afirma que a metaficção opera simultaneamente em dois níveis: criação e crítica, o que nos permite traçar um interessante paralelo com a concepção de ensaio defendida por Georg Lukács. Para o filósofo húngaro, ao invés de se apoiar numa estrutura lógica rígida, como a do sistema filosófico, o ensaio constrói-se por aproximações e digressões, oferecendo uma leitura crítica do mundo mediada por um “eu” que reflete, hesita, contrapõe-se e se transforma ao longo da escrita (1910).

³⁵ “[...] the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”.

A partir do discutido a respeito do filme ensaio e do cinema metacinetográfico, podemos afirmar que nem toda reflexividade é necessariamente metacinetográfica, ao mesmo tempo que muitos filmes ensaio a utilizam como ferramenta formal e discursiva. Por exemplo, *Nuit et brouillard* (1956), de Alain Resnais, uma obra profundamente argumentativa e meditativa sobre a memória dos campos de concentração, é construída por meio da justaposição de imagens, narração poética e montagem, sem recorrer a dispositivos metalinguísticos que expõem os mecanismos do fazer cinematográfico e narrativo. Em sentido oposto, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, reconstrói a memória de seus pais desaparecidos durante a ditadura argentina; a diretora questiona os limites entre ficção e documentário, ao mesmo tempo em que revela dispositivos narrativos e cinematográficos, o “por trás da câmera”, encena reconstruções e expõe o fracasso de uma narrativa linear.

No último capítulo de seu livro *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Timothy Corrigan introduz o conceito de “ensaio refrativo” como uma forma de pensar o ensaio cinematográfico para além da simples representação direta do mundo ou da subjetividade do autor. Para ele, este tipo de filme ensaio não é apenas reflexivo (voltado para si mesmo), mas refrativo: um gesto que desvia e transforma as experiências e os discursos do mundo ao passarem pela subjetividade autoral e pela mediação cinematográfica (183). Diferente do reflexo, que sugere espelhamento e fidelidade, a refração implica uma distorção e reconfiguração, indicando que a experiência ensaística não devolve à espectadora o mundo como é, mas como passa a ser pensado no processo de investigação do filme:

No centro de muitos destes filmes – sobretudo filmes ensaio sobre cinema – está uma reconstituição crítica da própria representação cinematográfica como forma de reconceitualizar este processo como um encontro aberto com o mundo, como um ato de crítica e não de comentário. (Corrigan 2011, 191)³⁶

Corrigan defende que os “ensaios refrativos” são aqueles em que o objeto do ensaio não é prioritariamente uma pessoa, uma subjetividade, ou um aspecto da vida social (como acontece em muitos ensaios filmicos), mas o próprio cinema e, no caso de *Las Poetas* o fazer artístico. O autor usa o termo “refrativo” (*refractive*) porque, em vez de refletir diretamente sobre o

³⁶ “At the heart of many of these films – especially essay films about film – is then a critical reenactment of the cinematic representation itself as a way of reconceptualizing that process as an open-ended encounter with the world, as an act of criticism rather than commentary”.

mundo, esses filmes desviam (*refract*) o olhar para o modo como o mundo é representado, ou seja, para os próprios mecanismos de linguagem e da forma cinematográfica (191).

Um exemplo particularmente expressivo dessa fricção entre forma e processo ocorre por volta dos 33 minutos, quando Mercedes aparece em campo participando da entrevista com Vanina Colagiovanni, outra pessoa que conheceu Juana. Durante o depoimento da entrevistada, a montagem intercala o que ela diz com imagens de Laura Citarella e Inés Duacastella, a diretora de fotografia, a discutir detalhes do cenário, a posição do vaso da planta, a possibilidade de movê-lo, a perda de foco [Fig. 16]. Enquanto a entrevistada continua a falar, a atenção da equipe está voltada para o controle da *mise-en-scène*. O dispositivo do filme torna-se mais importante do que aquilo que está a ser dito.



Figura 16: Laura Citarella e Inés Duacastella discutem o enquadramento filmado (00:34:33).

Esse momento é reforçado pelas narrações em *voz off* de Laura e de Mercedes, explicitando a diferença entre suas abordagens. Laura afirma: “Mercedes fala do registro. Nós falamos da ficção. Ela fala de Juana. Nós falamos de poetas. Somos uma equipe de filmagem que segue uma poeta jovem, que segue uma poeta morta, cujos poemas nenhuma de nós lemos” (00:34:04). Mercedes responde, em sua própria narração: “Sinto que elas não conhecem tão bem a fábrica da poesia... Me falam sobre cenas, eu falo de documentos. Eu falo de arquivos, e elas me falam de um filme” (00:36:48). O embate entre Mercedes e as outras integrantes da equipe não é apenas temático, ele passa a moldar o próprio filme.

Essas fissuras reiteradas entre o que é dito e o que é mostrado não se dão por acaso. Ao contrário, fazem parte do próprio gesto de *Las Poetas*, que assume a impossibilidade como parte constitutiva da tentativa de representação. Ainda que aplicado ao documentário e filmes

de caráter não-ficcional, Stella Bruzzi (2006) afirma, a respeito do documentário performativo, que o que eu aqui indico como metacinematográfico pode ser considerado como uma parte integrante desses documentários, já que o filme não busca esconder os ruídos do processo, mas sim ele os dramatiza, os traz para o centro da cena. Essa exposição da maquinaria fílmica interrompe continuamente qualquer ilusão de acesso direto à figura de Juana Bignozzi. Como se dissesse que não é possível encontrar Juana sem antes enfrentar a mediação da linguagem. Assim, o metacinema em *Las Poetas* não é apenas um efeito de estilo ou uma autorreferência ocasional. Ele acaba por se tornar um dispositivo formal da obra. Revelar o processo é, também, assumir a impossibilidade de totalização, de fixar uma narrativa sobre Juana, como fica evidente nesta fala de Mercedes: “A poesia de Juana não se deixa filmar tão facilmente. Ou talvez Juana não se deixe filmar tão fácil. Não se parece nada com a ideia que tínhamos de uma poeta daquela época. Ela é irônica, briguenta. Também contraditória. Às vezes má.” (00:56:57).

Seguindo o momento de impasse entre Mercedes e a equipe, assistimos a um longo trecho de Mercedes em sua casa, acompanhada por uma gravação em áudio de uma fala de Juana. Em uma sequência performada, Mercedes ouve a voz de Juana enquanto acaricia o seu gato. Um movimento de câmera ensaiado pelo espaço e que conta inclusive com as movimentações de Mercedes e do gato até terminar em um enquadramento de uma impressora a imprimir um papel. No papel, lê-se: “Novísimos paredón I” (tradução minha).³⁷ Este mesmo papel, neste momento apresentado aos 39 minutos do filme, volta a aparecer aos 72 minutos, quando vemos, a partir de outro enquadramento, a mesma impressora e outros papéis com títulos parecidos (como o “Novísimos paredón II”), organizados em pilhas com *post-its* com anotações. Logo em seguida, vemos a disposição de papéis impressos com poemas presos às paredes e janelas de um espaço. Esta passagem não só indica que o filme não segue uma ordem cronológica estrita, ou seja, o mesmo ato de organizar poemas para serem distribuídos em uma sala ocorre em dois momentos diferentes e distantes do filme, mas também apresenta o seu caráter performativo. É seguro afirmar que a colocação dos poemas de Juana impressos em uma sala foi mais uma tentativa das cineastas de buscar uma forma para o filme, em uma ação intencionada e que talvez, dado o curto tempo em que ocorre na obra, não resultou de maneira efetiva para o que as realizadoras buscavam. No entanto, ainda assim compõem o ato da busca.

³⁷ “Novísimos paredón I”

Enquanto Mercedes organiza esses papéis, neste primeiro momento, para a posterior disposição dos poemas em uma sala, escutamos um longo trecho de fala em que Juana, de alguma maneira, se apresenta em uma inserção que ocorre como forma de criar um outro foco de interesse. Enquanto as poetisas estavam preocupadas com a forma, acabaram por descobrir o conteúdo, a substância, a própria Juana. E, por isso, deixam-na falar: a poeta fala o que pensa sobre a poesia, sobre a escrita, sobre seus desejos. Após terem adotado um tom ensaístico mais metacinematográfico até este momento, o momento posterior ao segundo intertítulo do filme [Fig. 17], parece se voltar a um tom mais investigativo, mais relacionado à tarefa documental de tentar captar quem foi Juana através do que a poeta deixou nos seus papéis, fotos e na sua obra.



Figura 17: Uma casa com um poema como legenda³⁸ para o segundo intertítulo do filme (00:40:35).

2.2. A investigação como recurso formal

Enquanto vemos mais uma vez Mercedes a revisitar os papéis de Juana, com a trilha sonora com violinos (em tons mais graves) em fundo,³⁹ as *vozes off* de Laura e Mercedes discorrem a respeito da pesquisa nos documentos da poeta e o quanto eles podem formar um personagem, ou seja, uma versão de Juana. Esse ponto é também mencionado na entrevista para o Museu Malba, quando Laura Citarella menciona a ideia de visita a um personagem, conhecendo cada vez um pouco mais sobre aquela pessoa sem, no entanto, formar uma única verdade a respeito dela, “mais como uma ideia de passar pelos aspectos de uma personagem e

³⁸ “II: Necesito de un executor | queridos amigos me acorralaram | para elegir”

³⁹ Não foi possível identificar com precisão se esta música trata-se da mesma utilizada anteriormente.

visitá-los várias vezes, do que tentar chegar àquela ideia de verdade da vida de uma pessoa, o que é impossível, porque uma pessoa, bem, naturalmente, é sempre um mistério” (Laura Citarella em Museu Malba, 2020, 00:06:06, tradução minha). Nesta sequência também se dá a ver a quantidade de papéis e documentos deixados por Juana, em uma sequência de montagem com sobreposição de imagens, acompanhada por uma música com algumas notas de piano [Fig. 18 e 19] e movimentos de câmera: “Para Mercedes tudo pode ser valioso. Tudo deve ser examinado, avaliado e classificado. Para além de não sabermos o que vamos fazer com todas estas coisas, aos poucos passamos a entender que vão formando um personagem” (00:41:28).



Figuras 18 e 19: Frames de uma sequência de montagem com imagens sobrepostas (00:42:03 e 00:43:05).

É a partir desta passagem do filme que as realizadoras apresentam a ideia que uma testamenteira é como uma detetive. Na voz de Mercedes:

Ler como uma testamenteira é diferente do que ler como uma leitora. É preciso reconhecer a letra, a caneta, o papel. Em suma, a mão atrás de cada detalhe. Como forenses, como detetives. Seguem-se pistas, constroem-se hipóteses que podem ser sustentadas durante anos e ser destruídas em segundos. Há algo de ciência, mas também há algo de fé. (00:43:41).

É interessante pensar nas correlações entre o cinema e a poesia discutidas não só no filme e na teoria aqui apresentada, mas também nas entrevistas, e o quanto isso pode ter influenciado a condução de partes da narrativa deste filme com essas oscilações de forma. O jogo proposto por uma narrativa investigativa se assemelha muito ao que as realizadoras propõem com este filme, essencialmente neste trecho, inclusive com as sutis alterações de níveis diegéticos e narrativas dentro de outras narrativas, tão comuns neste tipo de obra. É através de um olhar mais minucioso ao que Juana deixou, como um olhar de um detetive sobre as pistas de uma investigação, que se começa a ver elementos que não haviam sido vistos antes, assemelhando-se, de forma relativa, a um gênero específico de narrativa em que acompanhamos

uma investigação. O que chama a atenção para o facto de que, em tais narrativas, o interessante é mais o acompanhar da busca e menos a descoberta. Sobre isto, Bruno Dumont, realizador conhecido por incluir buscas policiais falhadas em algumas de suas obras, reafirma a importância da busca: “E o mistério se mistura com o místico. ... O que é belo é a busca, não a descoberta. Em séries policiais, a solução costuma ser decepcionante, porque nunca corresponde à tensão que a precede” (Dumont, 2014).⁴⁰ É também curioso pensar que esta abordagem surtiu tanto efeito que foi utilizada na seguinte longa-metragem de ficção realizada por Laura Citarella, o *Trenque Lauquen* (2022). Estas observações, que apontam para outros realizadores e suas obras de ficção, são referidas por reforçar a ideia e a defesa de que as obras estão sempre em tensão e oposição a outras obras e a outras linguagens. Assim como Juana afirmou que seus “poemas respondem a outros poemas” (capítulo 3 desta dissertação), esse me parece ser o caso no percurso autoral de algumas artistas em relação às suas obras e isto torna-se evidente no caso de Laura Citarella aqui mencionado.

Ainda sobre essas tendências investigativa do filme, que possui uma comparação direta com o tom ensaístico de busca, um diálogo da entrevista para o Museu Malba comenta a aproximação entre o detetive e a testamenteira, pois ambos os trabalhos exigem uma ação de buscar informações, decifrar códigos, entrevistar pessoas e, enquanto o detetive busca a solução de um crime, uma testamenteira busca formar uma imagem de uma pessoa para a sua posterior preservação:

Laura Citarella: ... Então eu acredito que parece uma ideia de uma mão de testamenteira, detetive. O detetive como a figura de ficção para uma testamenteira e acredito que o filme encontra a sua causa, digamos.

Fernanda Alarcón: Sim, é como uma detetive do cuidado, por que não? A testamenteira é aquela que tem que proteger e reunir as coisas, o que é diferente da figura mais detetivesca, mais masculina que está aí buscando coisas. Me parece ainda mais bonito do que um detetive normal.

Laura Citarella: Sim, é uma detetive meio de grupo. Digo, se transforma em um grupo. Ou seja, a figura do detetive são cinco. (Entrevista para o Museu Alba 2020, 00:15:23).

A colocação de Fernanda Alarcón no trecho e a resposta de Citarella confirmam que a investigação assumida no filme está numa ótica de maior profundidade, mais aproximada às

⁴⁰ “Et le mystère côtoie le mystique. ... Ce qui est beau, c'est la recherche, pas la découverte. Dans les séries policières, la solution est souvent décevante, parce qu'elle n'est jamais à la hauteur de la tension qui la précède”.

questões colocadas como a do feminino. Elas não estavam em busca de factos, cronologias da vida da Juana, mas de algo mais substancial e profundo.

A investigação por Juana continua, as cineastas entrevistam mais uma pessoa, que menciona o quanto Juana era diferenciada das outras mulheres de seu tempo, que não cedia ao feminino suave e dócil típico de sua época, reforçando a figura intrigante e progressista da poeta. Essa entrevista trata-se da mesma entrevista citada no subcapítulo 2.1 e apresentada pelas figuras 13 e 14. Para além de concretizar Mercedes como personagem, também reforça esse papel da detetive em sua busca. Logo em seguida, Mercedes come em sua casa e, através de uma narração sua em voz *off* também compartilha sua experiência com Juana e relembra alguns momentos em que estiveram juntas:

Uma noite fomos ao teatro, nos encontramos em um centro cultural comunista convertido em livraria, bar e multisala. Quando eu cheguei, Juana estava sentada em uma mesa e disse: ‘É preciso ver quanto cobram pelo café esses comunistas’ ... Quando saímos ao frescor da rua, era tarde, por um momento ela ficou quieta. Hugo havia morrido fazia meses, e pouco tempo depois ela também morreria. Parada na porta do restaurante, ela parecia frágil, inquieta frente à voracidade da avenida. Foram uns segundos, nada mais. Em seguida, ela agarrou meu braço. Não acredito que foi porque necessitava segurar em alguma coisa, tampouco porque tínhamos bebido demais. Era uma forma de cumplicidade. Uma forma de ganhar a noite. (00:46:54).

A fala de Mercedes consegue acessar a camada mais profunda mencionada anteriormente. A poesia no filme começa a entranhar-se, deslocando camadas por cima das outras e atravessando-as, em termos afetivos, históricos e também imagéticos. Esta passagem confirma que este filme também é um diálogo entre as poetisas, o que deflagra um choque geracional inerente a estas pessoas e a estas vidas. Juana, embora mais velha e de outra geração, apoia-se na poeta mais jovem. Juntas, “ganham a noite”, o que demonstra uma comunhão entre as forças, uma cumplicidade, e que parece ficar como um legado deixado por Juana, uma transferência de propósito. Configurando-se em uma dimensão mais intangível, que foge à materialidade deste processo, o que acaba por levar o filme para uma camada mais poética. Mercedes então dorme em seu sofá e um novo intertítulo do filme é apresentado [Fig. 20].



Figura 20: Mercedes dorme no sofá, com um poema⁴¹ do terceiro intertítulo do filme (00:48:05).

Não à toa, o poema do terceiro intertítulo fala sobre representação, pois na sequência imediatamente a seguir, Juana, em corpo e voz, aparece em uma imagem de arquivo de uma leitura de um poema [Fig. 15]. Nesse instante, a presença de Juana reconfigura a dinâmica narrativa: já não se trata apenas de procurar por ela, mas de confrontar-se com a sua própria imagem pública, sua autenticidade e o modo como se apresentava ao mundo. A partir daqui, o filme desloca-se para um território em que a investigação e a encenação se entrelaçam, tornando visível não apenas o objeto da busca, mas também as estratégias de representação das próprias cineastas.

Após o terceiro intertítulo, a narrativa ainda ensaia um jogo investigativo ao apresentar algumas fotos em uma mesa e tentar construir, a partir delas, um raciocínio lógico de questionamento. Esse dispositivo visual, também acompanhado pela trilha sonora de violinos (agora em tons mais graves), remete ao gesto clássico do investigador que organiza pistas em busca de um fio condutor, muito comum em narrativas policiais. No entanto, em *Las Poetas*, esse gesto logo se revela insuficiente: em vez de oferecer respostas, as imagens apenas multiplicam as perguntas. A sequência, portanto, desloca-se de uma função informativa para uma função reflexiva: a tentativa de ordenar o arquivo não esclarece quem foi Juana, mas explicita o impasse de representá-la. As imagens [Fig. 21 e 22] parecem, sobretudo, dizer mais sobre Mercedes do que sobre Juana. Isto fica evidente na seguinte passagem:

⁴¹ “III a juventude era verdade | a velhice representação”

Quem eram todas essas pessoas ao redor de Juana? O que pensavam? O que ela pensava deles? Como era a Juana naquela época? Por que as fotos estão tão misturadas? Como se ela olhasse para as fotos diversas vezes e só deixasse aquelas que queria que fossem encontradas. Queria dar uma imagem de uma poeta? O que é uma imagem de uma poeta? Estava entediada em Barcelona? Estava sozinha? Como fez para seguir escrevendo poesia durante todo esse tempo? Por que o Hugo [marido] viajava tanto? De que vivia Hugo? Como seria a vida deles juntos? Era um casamento moderno? (00:52:43).



Figuras 21 e 22: Frames de uma sequência de montagem enquanto Mercedes questiona-se (00:52:46 e 00:53:26).

Juana não está nas memórias das pessoas que conviveram com ela. Juana não está na linha do tempo de sua vida, pois há lacunas que não podem ser preenchidas por outras pessoas. O que emerge, então, é menos uma biografia da poeta e mais um retrato da impossibilidade de fixá-la em palavras ou imagens. Esse vazio, longe de ser um fracasso, é o que impulsiona o filme ainda mais em direção ao ensaio e à performance. Nesse momento, a investigação desloca-se da figura ausente de Juana para as poetisas em campo, que passam a encenar sua própria relação com a obra, com o cinema e consigo mesmas. Assim, como saída criativa ao impasse, as autoras reforçam o gesto de se autorrepresentar, intensificando a dimensão performativa do filme, em que o fazer e o se-fazer diante da câmera tornam-se inseparáveis.

2.1. Performar-se em campo

Este encaminhamento abre um novo intertítulo para o filme: “IV nós na verdade | gente com trabalhos que não servem para triunfar” (00:54:38, tradução minha).⁴² Mais uma vez, os versos escolhidos falam de maneira contundente sobre a intenção que os próximos minutos irão assumir. Ao falar sobre “ofícios” ou “trabalhos”, estamos a falar do ofício tanto da poesia como do cinema.

⁴² “IV nosotros en realidad | gente con oficios que no sirven para triunfar” (00:54:38)

Se *Las Poetas* escancara o gesto metacinematógrafo ao revelar constantemente o processo de sua feitura, é porque esse gesto também passa por um jogo de performatividade, já que suscitam mais perguntas sobre as enunciantes do que sobre a enunciada. As realizadoras não são apenas autoras do filme, elas são também personagens de si mesmas, assim como as outras integrantes da equipe, que se encenam como poetas que fazem um filme, ou cineastas que ainda não sabem exatamente o que fazer.

Não há qualquer tentativa de esconder que estão sendo filmadas. Pelo contrário: a câmera as acompanha enquanto discutem a abordagem, preparam equipamentos, entram e saem do quadro, repetem ações, duvidam [Fig. 23]. Como num gesto ensaístico, elas constroem e desconstroem constantemente seus papéis, e é nesse movimento que se desenha a performatividade do filme. A partir da vestimenta utilizada pela equipe nesta sequência do filme, é significativo ressaltar, mais uma vez, como o filme não segue uma cronologia das filmagens em si, já que enquanto nesta cena, a equipe utiliza roupas leves e finas, na sequência imediatamente a seguir, em que filmam o processo para registrar a leitura de um poema (que vai integrar a declamação de poemas por várias pessoas no fim do filme) estão vestidas com roupas mais grossas e grandes casacos, denotando que a gravação do filme decorreu ao longo de vários períodos de tempo.

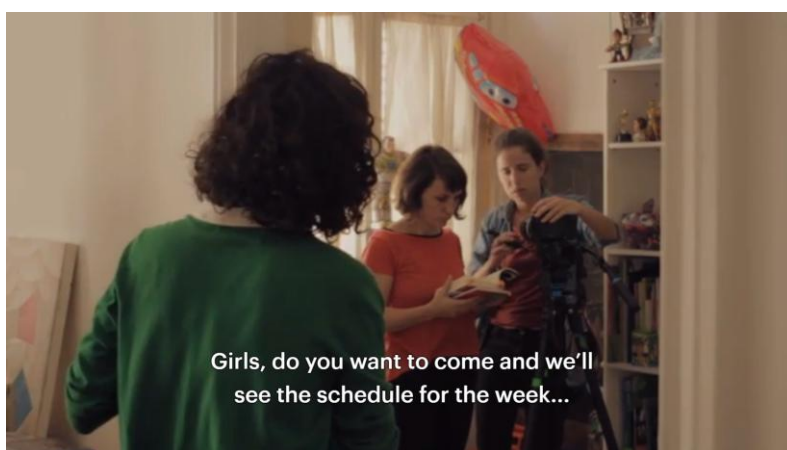


Figura 23: Mercedes pergunta a Laura e Inés a respeito do cronograma da semana (00:55:33).

O conceito de performatividade foi introduzido pelo filósofo britânico J.L. Austin, na sua obra *How to Do Things with Words* (1962), a propósito dos atos de fala. Austin argumenta que certos enunciados, que chama de “performativos”, não descrevem ou relatam uma realidade, mas, ao serem proferidos, realizam uma ação. Por exemplo, ao dizer “Eu vos declaro

marido e mulher”, a ação de casar é realizada no ato da fala. No entanto, Austin utilizou o termo “performativo” como adjetivo para descrever esses enunciados, e não como substantivo. Foi a partir dessa base que o conceito evoluiu para o substantivo “performatividade” em contextos teóricos posteriores. Aludirei apenas a alguns que respeitam diretamente às artes.

Stella Bruzzi constata uma relação performática inerente a um certo fazer documental, uma vez que a intervenção autoral pode interromper o pacto de transparência e de veracidade de uma obra. A autora comenta: “Os documentários reflexivos, ao desafiarem a noção de ‘transparência’ e veracidade do filme e ao destacarem a qualidade performativa do documentário, irão enfatizar questões de autoria e construção”. (Bruzzi 2006, 197, tradução minha).⁴³ Frente a isso, Bruzzi defende que um documentário é o seu próprio documento, em que a autora / *performer*, uma entidade fluida, é redefinida em cada contexto em que se insere e, portanto, é parte constituinte da discussão dialógica do filme (198). Nesta ótica, pode-se assumir que o filme acaba por se tornar esse próprio diálogo entre Juana Bigozzi, através de suas poesias (com um teor bastante autobiográfico) e de seu legado como um todo, com as poetas, que performam esta própria condição.

Amparada pelo reconhecimento de Timothy Corrigan (2011) de que os documentários performativos possuem cruzamentos com o que o autor propõe para o filme ensaio (5), trago aqui outro modo documental proposto por Bill Nichols (2017): precisamente o “performativo”. O autor propõe que o modo performativo desloca o foco para a experiência subjetiva e emocional da realizadora e adota uma maneira diferente de se representar, em que é necessária uma forma diferente de envolvimento e interação, já que o foco não é a aquisição de conhecimento (153). Diferente do conhecimento científico ou “objetivo”, o performativo parte da experiência pessoal, emocional e corporal. E mostra como a subjetividade da realizadora (e/ou personagens) pode ser um caminho legítimo para compreender processos sociais mais amplos. Nichols argumenta ainda que muitos filmes performativos têm traços autobiográficos, com a presença da voz autoral, ocorrências de histórias pessoais e lembranças. O que faz com que esse modo possua cruzamentos com o ensaio fílmico (150). Mais do que “explicar” o mundo, o documentário performativo busca fazer sentir. Procura transmitir o tom, a textura e a vivência emocional de uma situação, inclusive quando esta é inefável ou impossível de ser plenamente representada (153). Complementando essa perspectiva, Stella Bruzzi (2006), em

⁴³ “Reflexive documentaries, as they challenge the notion of film’s ‘transparency’ and highlight the performative quality of documentary, will emphasize issues of authorship and construction”.

uma concepção mais pós-estruturalista, argumenta que a performance não precisa ser entendida como oposição à verdade documental, mas como reconhecimento de que toda representação é, de algum modo, encenação e posicionamento subjetivo e ocorre pela impossibilidade de uma representação documental autêntica:

Em alternativa, o uso de táticas de performance poderia ser visto como um meio de sugerir que talvez os documentários devessem admitir a derrota do seu objetivo utópico e optar por apresentar uma ‘honestidade’ alternativa que não procura mascarar a sua instabilidade inerente, mas sim reconhecer que a performance – a encenação do documentário especificamente para as câmeras – será sempre o centro do filme de não-ficção. (187, tradução minha).⁴⁴

A autora defende que a câmera e a equipe são intrusões inevitáveis e que irão alterar qualquer situação em que sejam colocados. Portanto, por que não assumir que, como efeito e consequência disto, o documentário não pode ser outra coisa senão performativo? Dessa mesma forma, ao invés de pretender uma ilusão de transparência, *Las Poetas* assume sua condição encenada, como se dissesse: este é um filme sobre Juana Bignozzi, mas também (e talvez sobretudo) sobre poetas e cineastas performando ser poetas e cineastas diante da figura esquiada de outra poeta. O resultado é um filme que se recusa a esconder o artifício e que faz da *performance* uma forma de pensamento.

Reconhecendo a complexidade a que se propõe o “documentário performativo”, o próprio Nichols reconhece que este modo habita um paradoxo já que gera uma distinção entre *performance* e documento, entre o “incorporado e o desincorporado” (96). Sendo assim, e já na abordagem ensaística que se aplica mais diretamente ao filme em estudo, Laura Rascaroli (2009) argumenta que os ensaios, por terem estruturas mais fluidas que apresentam-se como em busca de suas próprias especificidades, acabam por ser atos “intrinsecamente performativos” (88) e observa que o filme ensaio tende ao autorreflexivo justamente por não buscar verdades absolutas, mas construir-se como diálogo, como investigação em aberto. Assim, a performance do gesto autoral no filme também é um modo de interrogar os limites da representação, da figura da própria Juana (que acaba por surgir no filme), do próprio cinema e das próprias realizadoras, reafirmando o caráter incompleto da obra e reforçando sua

⁴⁴ “Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative ‘honesty’ that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance - the enactment of the documentary specifically for the cameras – will always be the heart of the non-fiction film”.

abordagem ensaística (já que apesar de não ser uma característica exclusiva ao filme ensaio é também uma das suas variadas possibilidades).

A respeito disto, Corrigan reconhece que “a história do ensaio oferece uma longa lista de exemplos de uma voz e visão pessoal, subjetiva ou performativa como a característica definitiva do ensaístico” (2011, 16, tradução e ênfase minhas).⁴⁵ Como já discutido no primeiro capítulo desta dissertação, Corrigan mostra que o ensaio (literário ou fílmico) não é mera “expressão de um eu interior” para o exterior. Ao contrário, o ensaio fílmico performa um sujeito em construção diante da câmera e da espectadora. A voz *off* autoral do filme ensaio, os fragmentos de arquivo, os registros subjetivos não garantem uma identidade coesa, mas expõem sua instabilidade performativa. Como demonstra esta passagem marcante através da voz de Mercedes: “Em seus últimos anos me escolheu como testamenteira. Por quê? Por que ela tomou essa decisão? Ela teria gostado deste filme?” (00:59:14). Neste sentido, podemos defender que o ensaio fílmico possui um componente performativo expressivo porque não comunica um sujeito já dado, mas encena e performa a sua constituição, sua dúvida e sua transformação na relação com imagens, palavras e história.

O questionamento de Mercedes a respeito de se Juana gostaria do filme ou não aponta menos para Juana e mais para a própria Mercedes. Ao buscar Juana, as cineastas, cada vez mais enxergam a si próprias enquanto artistas. Sobre o que então é este filme? Sobre Juana? Essa dúvida parece ganhar expressividade no filme e seus gestos performativos e metacinematográficos se exacerbam. Assistimos à equipe a preparar-se para filmar, ou melhor, a performar que está a preparar-se para filmar. Enquanto toca uma canção de Juanita Reina (apresentada como música intradiegetica) toca, é estabelecida uma dinâmica lúdica e bastante ensaiada de movimentos de câmera e falas que apontam para essa constituição da dúvida. Inclusive, um cronograma visual é filmado [Fig. 24], a reforçar a ideia de que tudo o que estamos a assistir é parte planejada da narrativa.

⁴⁵ “[...] the history of the essay offers a lengthy list of examples of a personal, subjective, or performative voice and vision as the definitive feature of the essayistic”.



Figura 24: Uma mão move *post its* de um cronograma de cenas do filme (00:56:59).

É nessa “teatralidade”, entendida de modo positivo, que as autoras estabelecem uma das principais perguntas do filme: “Como filmar um poema?” (00:57:37). Essa pergunta, aparentemente simples, condensa a crise formal do filme [Fig. 25] e aponta para o terreno em que o cinema encontra outras artes. Mais do que traduzir um texto literário para imagens, trata-se de experimentar modos de transformar o poético em audiovisual. “A poesia pode ser escrita. Pode ser lida. Pode ser escutada. Mas não sei se pode ser filmada” (Mercedes Halfon, 00:58:55). A partir daqui, não só a obra se abre para uma dimensão poética do ensaio, em que o cinema dialoga diretamente com a poesia, mas também as cineastas / poetas e as outras pessoas entrevistadas ao longo do filme passam a declamar poemas para a câmera, o que é, invariavelmente, também um ato performativo, pois declamar um poema é interpretá-lo e construir uma entonação e maneira de falar que contribui para a interpretação do que está a ser dito.



Figura 25: Momento em que Citarella reage a algo intrafílmico e ecoa com a voz autoral extrafílmica (00:57:37).

A junção das características exploradas neste capítulo – o metacinema e a performatividade – e a maneira como são exploradas, faz com que *Las Poetas* se enquadre em sua condição de filme ensaio de um certo tipo. O objetivo metacinematográfico de revelar o dispositivo não é um desvio, mas parte constitutiva da forma ensaística, que se organiza justamente a partir da reflexão sobre o próprio fazer. O metacinema revela o fazer, a performatividade encena a busca, e juntos constroem uma obra que, mais do que representar Juana, questiona continuamente como narrá-la e, sobretudo, como narrar a si mesma. A performatividade das realizadoras, que encenam a si mesmas enquanto poetisas-cineastas, reflete a instabilidade do “eu” ensaístico: não se trata de um sujeito dado, mas de um sujeito em processo, que se reinventa diante da câmera.

Essa abertura à autorreflexão e à performance é também o que possibilita que *Las Poetas* se constitua como um ensaio poético e multiartístico. Afinal, não se trata apenas de um filme sobre uma poeta, mas de um gesto cinematográfico que incorpora a poesia em sua própria tessitura, que cruza literatura, arquivo e cinema como linguagens complementares. Se o metacinema e a performatividade estabelecem a forma reflexiva do filme, é na dimensão poética que ele encontra um modo particular de pensar a arte e o fazer artístico.

Capítulo 3 – O ENSAIO E O PENSAMENTO POÉTICO

O ensaio não segue as regras organizadas da ciência e da teoria.
(Adorno 1958, 67, tradução minha)⁴⁶

Ainda antes de se lançar a uma forma mais livre e poética, acompanhamos a um “último suspiro” do que poderia ser a representação de Juana. Assistimos à poeta a performar a si própria diante de uma outra equipe de filmagem televisiva, em uma imagem de arquivo. Esse trecho é introduzido pelo quinto intertítulo: “V Eu vou-me respondendo a mim mesma | poemas que respondem a outros poemas” (00:59:30, tradução minha).⁴⁷ Este intertítulo traz a ideia de uma *performance* de si mesma contida em cada novo poema, configurando um exercício artístico em uma constante construção, o que permite-nos assumir uma perspectiva de uma trajetória,

⁴⁶ “The essay does not play by the rules of organized science and theory”.

⁴⁷ “V Yo me voy contestando a mí misma | poemas que contestan a otros poemas”.

um percurso, do fazer artístico, em que novos poemas estão em constante diálogo com os poemas do passado. Ao mesmo tempo, esses versos atestam a ideia de que o fazer artístico também é uma constante busca.

É interessante observar a não naturalidade e a encenação destes momentos. Neste registro, faz-se claro o argumento de Stella Bruzzi (2006) ao discutir a interferência dos aparatos técnicos, já que estas cenas não aconteceriam desta forma caso uma câmera não estivesse a filmar aquele momento. Sem a câmera, Juana não teria se detido para acariciar um elefante de madeira para dizer “Olhe para essas orelhas grandes para escutar”, nem Hugo estaria preocupado com que “vissem” [o público] o copo escondido atrás da escultura de elefante. Estes trechos reforçam a ideia de *performance* e dessa construção de um “eu” e, como consequência, reforçam a voz autoral das realizadoras a reconhecer isto.

Uma voz *off* de Mercedes a contar que os pedidos para o enterro de Juana talvez tenham sido seu último poema fecha a abordagem que o filme assumiu até aqui e abre espaço para uma mudança de regime expressivo.

Acredito que o último poema que Juana escreveu foi um papel em que nos deixou anotada a vontade para o enterro. Dizia que não queria velório nem discurso, mas que levassem o caixão direto para o cemitério. Não queria ser cremada, mas sim sepultada diretamente no chão, nunca em um nicho, no cemitério de Chacarita. Pediu encarecidamente que não houvesse no caixão nenhum símbolo religioso, nem a cruz provisória que colocam para assinalar a sepultura. Quis ser sepultada no caixão polido mais barato que existia. Entre outras coisas, pediu que cada vez que fossemos visitá-la, levássemos flores amarelas (01:03:46).

É precisamente nesse ponto que, a partir de um livro encontrado no que restou da biblioteca de Juana, após doações e vendas, as realizadoras encontram uma chave para lançar a obra a um outro patamar, aproximando-o de um ensaio poético.

3.1. A epifania ensaística

O ‘ensaio’ é a expressão literária não mediada dessa estranha área limítrofe entre poesia e prosa, entre criação e persuasão, entre um estado estético e um estado ético. (Bense 1947, 52, tradução minha)⁴⁸

⁴⁸ “The ‘essay’ is the unmediated literary expression of this strange border area between poetry and prose, between creation and persuasion, between an aesthetic and an ethical stage”.

Mercedes (VO): Penso que essa obra, apesar de ter sido herdada por mim, não me pertence.

Laura (VO): Não te pertence.

Mercedes (VO): Não pertence a ninguém.

Laura (VO): É do mundo inteiro.

Mercedes (VO): Inteiro.

Laura (VO): Talvez não seja nem mesmo...

Mercedes (VO): da própria Juana. (01:08:38).

É após este momento que o filme sofre uma transformação expressiva, agora de maneira mais permanente. As vozes *off* silenciam-se definitivamente. As realizadoras parecem se dar conta da tarefa mais ampla ao se fazer este filme. E de se fazer poesia. Logo após esta epifania narrada em voz *off*, assistimos a Juana, em imagem de arquivo [Fig. 27], a responder à pergunta “para que serve um poeta?” A resposta surge de maneira tão simples e tão significativa: “Eu acredito que um poeta serve para escrever poesia” (01:09:47).



Figura 27: Juana Bignozzi (01:09:47).

Juana parece sintetizar uma grande pergunta de maneira fulcral, da mesma forma que a poesia é capaz de fazê-lo em sua expressão. E também a arte. No filme *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, a realizadora belga parece tocar nesse mesmo ponto: “Ela faz filmes porque ela faz filmes porque ela faz filmes” (Chantal Akerman 1997, 00:13:27, tradução minha).⁴⁹ Esta sequência, após termos acompanhado todo o processo de pensamento do filme até agora como

⁴⁹ “Elle fait du cinéma parce qu'elle fait du cinéma parce qu'elle fait du cinéma...”

ensaio cinematográfico no sentido mais tradicional (em uma vertente mais argumentativa, como determinado por Phillip Lopate), culmina em algo que se estava à procura. Algo no campo do intangível. Da mesma maneira que Juana afirma que “um poeta serve para escrever poesia”, as poetas / cineastas compreendem que esta constatação se estende à arte de maneira geral, incluindo o cinema. Isto se consolida nas imagens que sucedem a afirmação de Juana: partindo de uma imagem de um gira-discos com um disco de Juanita Reina, em registro intradieético, assistimos a uma sequência de montagem, a partir das imagens de arquivo da reportagem televisiva feita com Juana, das mais variadas linguagens artísticas presentes na casa da poeta, desde a música, a pintura, a escultura (como o galo de cerâmica em cacos do início do filme agora inteiro) e, por fim, o papel, a escrita. Estas imagens introduzem um novo momento do filme que, apesar de diminuir o tom e a condução substancialmente argumentativa característica do filme ensaio, não se desloca para fora do território desta forma fílmica. Na verdade, como resultado do percurso próprio do processo de pensamento e argumentativo de um filme ensaio, as poetas / cineastas passam a ensaiar a partir da nova descoberta, o poético e seu diálogo com o cinema.

John Stuart Mill (1833, s.p.) afirma que a poesia é “a delineação dos mecanismos mais profundos e secretos das emoções humanas”,⁵⁰ por isso são tão difíceis as definições sobre o que é um poema, ou para que serve a poesia. O filme parece então se dar conta que a resposta talvez esteja mesmo na poesia de Juana. Ou, como define Iker Perez Goiri a respeito do funcionamento da poesia: “através do mostrar e não do dizer” (Perez Goiri 2017, 33, tradução minha).⁵¹ *Las Poetas* então define-se por uma última parte silenciosa, do ponto de vista da voz *off*, e mais poética, com a declamação de diversos poemas de Juana. Assumindo-se como uma expressão artística que “não precisa ser útil” (Halfon e Citarella, 01:08:38), mas que ainda assim possui um papel de importância no campo da arte e do cinema e muito conectado com um tipo de pensamento poético. Neste momento, o filme assume a poesia como o foco de sua investigação e também em sua forma.

A respeito do cruzamento de um cinema de não-ficção e o poético, Bill Nichols (2017, 108) define o documentário poético⁵² como aquele que privilegia a estética e a experiência

⁵⁰ “But poetry, which is the delineation of the deeper and more secret workings of human emotion ...”.

⁵¹ “Mediante el mostrar y no el decir”.

⁵² Modo de cinema de não-ficção diferente do ensaio cinematográfico estudado aqui, porém, que possui aproximações com o foco da investigação

subjetiva (a partir de elementos como associações visuais, características que impõem certo ritmo e abstrações formais) em detrimento da ordem de narrativa convencional e o argumento lógico, o que faz com que esse tipo de filme se aproxime de um cinema de vanguarda ou um cinema experimental. O autor afirma que o modo poético busca abrir possibilidades de formas alternativas de conhecimento, em que se prioriza a busca por um determinado ponto de vista sobre determinada questão e, muitas vezes, explora temas profundos de maneira muito subjetiva.

No entanto, em *Las Poetas*, o poético não se limita a um exercício estético ou formal, mas surge também como gesto de deslocamento enunciativo. Tal como a poesia, o filme procura evocar estados internos de sensibilidade, expondo camadas mais profundas e subjetivas da experiência humana. O cinema poético, portanto, não se define apenas como um estilo, um artifício – assim como as outras características apresentadas ao longo desta dissertação –, mas como uma forma de pensamento sensível que se estrutura na própria dinâmica ensaística. Uma operação que, tal como na poesia, abre brechas para o inesperado, para a experiência estética e para uma relação mais íntima entre espectadora, obra e mundo.

Outro elemento marcante deste momento do filme é que as autoras fazem um movimento do “eu” para o “nós”. Se até agora o filme guiou-se pela marcante voz *off* autoral, a partir desta passagem, essa enunciação em primeira pessoa do singular passa então para uma primeira pessoa do plural, à medida que assistimos a diversas pessoas a declamar poemas. Já não escutamos as dúvidas e hesitações características do filme ensaio que povoam o filme até aqui. A partir desse momento, a representação do “eu” dá lugar a uma pluralidade de sujeitos, que converge em uma ideia de criação coletiva, à medida que as cineastas e outras pessoas colaboram em uma abordagem formal e narrativa que busca multiplicar vozes e perspectivas, resultando em um mosaico criativo que expõe tanto o processo de criação cinematográfica quanto a própria multiplicidade da representação, física, sonora e visual. Esta passagem conflui para o ensaio de Theodor W. Adorno (1958) a respeito da forma aberta e experimental do ensaio, entre o rigor conceitual da filosofia e, ao mesmo tempo, da liberdade formal da arte. O autor defende que a força do ensaio está em articular conceitos de modo associativo, construindo uma rede de sentidos, mais próxima da lógica da música ou do mosaico do que da dedução linear (74). Ao mesmo tempo que *Las Poetas* parece adotar uma nova abordagem, o que aparentemente as afastaria de uma forma do filme ensaio adotada até então, na verdade, isso as faz se aproximar ainda mais do cerne do pensamento ensaístico. Através da recusa ao

pensamento sistemático e do rigor do método, como defendido por Adorno, o filme se permite pensar para além da ordem estabelecida e chegar a algo “novo na sua novidade, e não como algo que pode ser traduzido de volta para as formas antigas existentes” (79).⁵³ O filme, ao deslocar-se da voz individual para uma polifonia e depois para o silêncio dessa voz, realiza esse gesto ensaístico de romper com a linearidade e a lógica da identidade, articulando algumas perspectivas num campo associativo, exatamente como Adorno descreve o ensaio em um posicionamento entre arte e filosofia. As poetas / cineastas, portanto, não caminham para fora do ensaio cinematográfico e sim, mais para dentro.

Laura Rascaroli e Paolo Saporito (2023) discutem a dimensão poética que os ensaios podem conter e abordam o ensaio lírico como sendo justamente essa forma híbrida que se situa entre a subjetividade do ensaio e a dimensão poética. Partindo da constatação de que a combinação entre ensaio fílmico e poesia ainda não recebeu a devida atenção teórica, os autores examinam essa intersecção a partir da análise do filme *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015). Embora esse filme não tenha relações diretas com a literatura ou com a poesia, como ocorre em *Las Poetas*, o estudo permite estabelecer paralelos com a discussão aqui proposta. Nesse horizonte, os autores sugerem que o lirismo, quando incorporado ao ensaio, acrescenta ao filme formas de argumentação que vão além das centradas na palavra (474), já que esta atinge um limite quando se trata de dimensões subjetivas. Este movimento é precisamente o que acontece em *Las Poetas*, diante do limite atingido pela abordagem argumentativa do ensaio, esta vertente decresce e dá espaço ao componente poético do ensaio, permitindo que a evocação e a experiência completem aquilo que a enunciação ensaística deixou de abarcar.

Por fim, Nora M. Alter aprofunda um pouco mais a discussão ao considerar o filme ensaio como uma forma estética e política que desafia classificações genéricas. Em seu ensaio “The Political Im/perceptible in the Essay Film” (1996), Alter argumenta que o ensaio fílmico é marcado por desrespeitar limites tradicionais, por sua “transgressão” formal e conceitual e por sua autorreflexividade (139). Para ela, o que caracteriza o filme ensaio é sua recusa a fechar sentidos, sua abertura constante à dúvida e à digressão, e sua capacidade de habitar simultaneamente as esferas do real e do imaginado, entre a ficção e o documentário. Ao contrário do documentário como gênero, que baseia-se na representação do real, o filme ensaio

⁵³ “The essay’s object, however, is the new in its newness, not as something that can be translated back into the old existing forms”.

questiona o próprio ato de olhar e de representar, tornando visível o que geralmente permanece invisível: o processo de construção do pensamento e da imagem.

Assistimos então, no filme *Las Poetas*, a diversas pessoas passarem a preencher o ecrã “visitando” os poemas de Juana. As vozes que compõem o som do filme tornam-se múltiplas. O filme se liberta. E não importam mais os juízos de valor que cada pessoa faz sobre Juana; a espectadora é convidada a entrar nessa investigação e assumir, para si mesma, uma leitura e uma constatação a respeito de quem foi Juana e o que seus poemas queriam dizer. Este movimento, em sintonia com o descoberto no livro de Kollontai (eu→nós), acaba por encontrar elo no proposto por Timothy Corrigan, no seu artigo “The Essay Film As a Cinema of Ideas” (2010), a respeito da “interpelação ensaística” (*essayistic address*), quando o autor afirma: “Aqui, o discurso direto interlocutório da narração em primeira pessoa (Eu-Você) muda drasticamente para ‘nós’, exigindo assim um ‘envolvimento ativo’ que une o cineasta e o espectador na responsabilidade de repensar a história” (227-8).⁵⁴ Também isto é comentado por Laura Citarella em entrevista para o Museu Malba quando perguntada justamente sobre esta transição da primeira pessoa do singular, para a primeira pessoa do plural:

Na verdade, esta operação é a que também faz as nossas próprias vozes. Gostávamos da ideia de que em um momento já não se entendia quem opinava que coisa, ou quem dizia uma coisa no filme, porque nós havíamos transformado em uma terceira coisa. Que é o que se diz da poesia, são esses encontros que dão uma terceira coisa. E essa cena, acredito que um pouco nos ajudava a fundir essa ideia e também é quase a nossa saída do filme, como dizer bom, isto é uma coisa coletiva e a obra é uma coisa coletiva. Me parece que havia um manifesto que nós queríamos. (Laura Citarella em entrevista para o Museu Malba, 00:40:19).

A transformação do sujeito em *Las Poetas* não me parece só atender à discussão proposta por Corrigan, porque, para além de estabelecer essa responsabilidade partilhada a respeito do objeto, no caso, de repensar quem foi Juana Bignozzi e o sentido de sua obra, essa alteração de pronome também parece se dirigir a um desaparecimento deste eu a partir desse contato com o mundo. Nesse sentido, o debate aqui apresentado aproxima-se do que Corrigan (2010) identifica em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), de Agnès Varda, ao dizer que através da utilização de uma câmera digital, a cineasta permite um ensaio do eu, à medida que esse mesmo eu se dissolve enquanto estabelece um diálogo com o mundo e com os outros sujeitos filmados. Nesse sentido, o que está em jogo, tanto em *Las Poetas*, quanto no filme de Varda, é

⁵⁴ “Here the interlocutory direct address of the I-You voice-over changes dramatically to We and so demands an ‘active engagement’ bonding the filmmaker and viewer in the responsibility to rethink history”.

como esse tipo de filme ensaio se transforma em uma meditação mais ampla sobre a elaboração desse eu frente à passagem do tempo. Não à toa, Agnès Varda tenta “capturar” caminhões em movimento com sua mão, mão esta que altera o enquadramento da câmera ao introduzir um quadro interior dentro daquele, também para refletir sobre o tempo e o seu desaparecimento. Mesmo que equiparadas, estas duas instâncias diferem no foco de abordagem nos dois filmes, enquanto em Varda, assistimos a uma preocupação da realizadora com o envelhecimento pessoal, em *Las Poetas* vemos o esforço das realizadoras e das poetisas contra o desaparecimento de Juana e de seu registro.

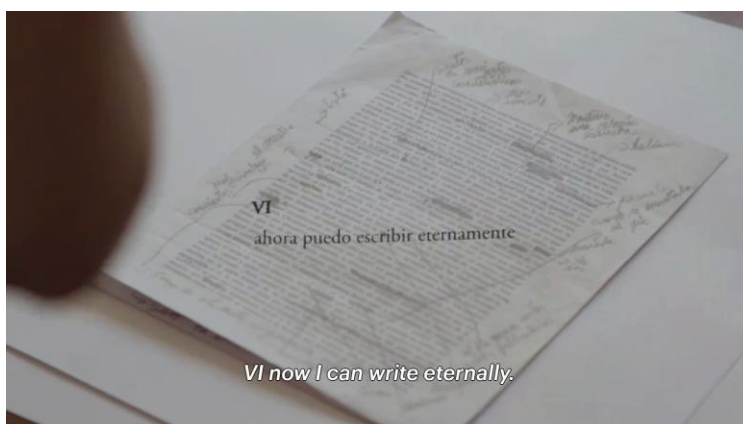


Figura 28: Imagem de um papel com várias notas de edição e o verso do sexto intertítulo (01:11:00).

A ideia de uma passagem do tempo, ou desaparecimento das pessoas com a passagem do tempo, ganha força e transforma-se em um dos argumentos para a realização de *Las Poetas*, nesta parte do filme. Após as imagens das várias formas de expressão artística na casa da Juana, um novo intertítulo surge [Fig. 28]: “VI agora posso escrever eternamente” (01:11:00).⁵⁵ O esforço contra o desaparecimento fica evidente quando as poetisas / cineastas, aos 70 minutos do filme, realizam uma última entrevista com Graciela Goldchluk e retomam o conceito de mal de arquivo de Derrida (1995), apresentado no subcapítulo 1.4 desta dissertação. Graciela, ela própria arquivista profissional, na última entrevista apresentada no filme surge para consolidar essa intenção:

Mas a verdade é que, digamos, aí há algo vivo, por isso é que o arquivo é algo vivo, as palavras são algo vivo. Mas o terrível é que o papel está vivo e como está vivo se desfaz. Mal de arquivo quer dizer que não fique um rastro, mas nem mesmo a memória deste rastro. É como a maldição

⁵⁵ “VI ahora puedo escribir eternamente”.

que Mármol coloca em Rosas, que diz: ‘Nem o pó dos seus ossos a América terá’. Isso é um mal de arquivo. Esse é um mal de arquivo, que ninguém se lembre que existiu Juana Bignozzi. E não é tão difícil de isso acontecer, hein? (01:11:39).

De alguma maneira e, quando confrontadas com a ideia do desaparecimento de Juana, as poetisas / cineastas decidem que a forma que lhes cabe de manter o arquivo de Juana e também de dizer quem foi Juana consiste em filmar a poesia de Juana, o que parece afastá-las de uma conclusão objetiva e definitiva para o filme. Assistimos então à declamação de diversos poemas de Juana, por diversas pessoas diferentes, também assistimos às poetisas a visitar lugares que Juana transitou, como uma forma de viver sua poesia também. Em vez de fechar a narrativa com uma “resposta” sobre quem foi Juana Bignozzi, o gesto final é abrir o filme à pluralidade interpretativa da poesia. É neste ponto que a obra se contamina, de maneira positiva, pela forma poética, transformando-se em um espaço entre arquivo e criação. O que permanece, portanto, não é uma verdade cristalizada sobre Juana, mas a vitalidade de sua poesia em diálogo com o cinema. Esta ideia é reforçada por Mercedes ao afirmar o desejo de não trazer um final fechado para o filme, como uma forma de, justamente, partilhar a responsabilidade sobre quem foi Juana:

Sim, a ideia é que não havia um final conclusivo para este filme. E assim como a responsabilidade ou o peso de Juana, de mim passa ao grupo, do grupo passa ao espectador, que se enfrenta sozinho sem mediações com um poema em um livro e já está, e depois se vai na rua, seguir pensando nesses poemas ou não, mas fica só ele, já não há mais mediações, é uma forma também de entregar esse legado, que é um pouco de todas. (Mercedes Halfon, 00:45:12)

3.2. O ensaio poético, ou simplesmente, o ensaio

A forma ensaística ainda não percorreu, até hoje, o caminho para a independência que a sua irmã, a poesia, percorreu há muito tempo – o caminho do desenvolvimento a partir de uma unidade primitiva e indiferenciada de ciência, ética e arte.

(Lukács 1910, 34, tradução minha)⁵⁶

Muito além da ideia de um “cinema poético” entendido apenas como estilo lírico ou ornamental, trata-se de refletir sobre como o cinema pode partilhar com a poesia uma relação com o mundo marcada pela fragmentação e pela abertura ao indeterminado.

⁵⁶ “The essay form has not yet, today, traveled the road to independence which its sister, poetry, covered long ago – the road of development from a primitive, undifferentiated unity with science, ethics, and art”.

Discutir a poesia e o poético nas linguagens artísticas prova-se uma tarefa extensa, que articula tanto conceitos teóricos quanto dimensões subjetivas da experiência. Não cabe a este trabalho investigar pormenorizadamente a aplicação destes conceitos em toda a sua amplitude. Ainda assim, convém apresentar algumas discussões a respeito do poético na expressão artística, de modo a fundamentar a sua aplicação na leitura do filme aqui analisado.

Um primeiro caminho que se escolhe vem de John Stuart Mill, em seu ensaio “What is Poetry?” (1833). O filósofo critica a definição restrita da poesia como simples composição métrica e defende que ela pode estar presente também em prosa, música, pintura, escultura e, acrescento, no cinema. Para Mill, “o objetivo da poesia é, reconhecidamente, agir sobre as emoções” (s.p.).⁵⁷ Entretanto, ao reconhecer que uma narrativa em prosa, não necessariamente poética, como um romance, também pode agir sobre as emoções, o autor defende que as emoções atingidas em um romance provêm dos acontecimentos externos enquanto que na poesia, a emoção advém da representação de estados internos de sensibilidade, algo mais relacionado com a condição humana, do “delineamento dos mecanismos mais profundos e secretos das emoções humanas” (s.p.).⁵⁸

Seguindo nessa discussão, Uriah Kriegel (2023) ensaia a definição de características que constituem o poético em qualquer expressão artística. O artigo de Kriegel centra-se principalmente na defesa de que o poético compõe uma categoria estética, que está acima da poesia como forma artística e literária. Para o autor, o “poema” nomeia um gênero de uma produção artística, enquanto o “poético” apresenta uma qualidade estética que pode aparecer em outras artes ou até na vida cotidiana. A partir de três exemplos do que o autor considera como poético em expressões artísticas que não diretamente a poesia – uma prosa de Fernando Pessoa; o filme *Le Ballon Rouge* [*O Balão Vermelho*] (1956), de Albert Lamorisse; e a pintura *La nascita di Venere* [*O Nascimento de Vênus*] (1845), de Sandro Botticelli –, Kriegel traça quatro características constitutivas do poético. São elas a “ternura” (*tenderness*), com a capacidade do poético de levar a um estado mental mais aberto e emotivo; a “elevação” (*elevation*), em um sentido de fugir do comum e banal; um “deleite estético” (*aesthetic delight*), numa relação direta a partir da palavra “deleite”, ou seja, o poético é capaz de gerar um prazer estético; e, um elemento de “surpresa” (*surprise*), como uma nova maneira de olhar para algo

⁵⁷ “The object of poetry is confessedly to act upon the emotions”.

⁵⁸ “[...] delineation of the deeper and more secret workings of human emotion”.

que antes não era considerado. Tais qualidades apresentam-se intimamente conectadas com a experiência subjetiva quando em frente a uma obra poética, o que indica que o poético opera mais contundentemente no campo do sensorial, do que no intelectual. De certa maneira, as características apontadas por Kriegel parecem dizer que o poético constitui-se por algo que se sente, e não que se pensa.

Esta percepção também é apontada na tese de doutorado de Iker Perez Goiri (2017). Segundo o autor, o poema “é um trabalho sobre o sensível e o sensorial” (38, tradução minha).⁵⁹ Nesta linha, Perez Goiri apresenta o pensamento poético como uma forma de conhecimento distinta do pensamento racional-discursivo. Para ele, enquanto a ciência e a filosofia analítica buscam previsibilidade, objetividade e repetibilidade da experiência, o pensamento poético nega toda função utilitária e se manifesta na unicidade da experiência, operando no campo do sensível e do mistério. Sob a afirmação de que “a razão discursiva deixa de lado aqueles estados da vida humana que não sabe reduzir a formas enunciativas” (María Zambrano⁶⁰ citada por Perez Goiri 33, tradução minha),⁶¹ Perez Goiri afirma que o poema tem um papel de descobrimento, abrindo perspectivas que ainda não haviam sido percebidas, ou que estão ocultas a um olhar simples, o que traça um paralelo com o elemento de surpresa de Kriegel.

Uma contribuição interessante a respeito do cruzamento entre cinema e poesia pode ser encontrada em uma fala da realizadora Maya Deren em um simpósio sobre Cinema e Poesia organizado pelo *Cinema 16* (instituição cinematográfica que exibia filmes experimentais e de vanguarda para um público interessado em uma compreensão mais completa do potencial do cinema). Deren, que teve seu reconhecimento a partir do cinema experimental, dedicou o seu fazer artístico à exploração na ordem do onírico e da utilização de recursos cinematográficos de uma forma abstrata e sem uma lógica direta; os seus filmes, apesar de também conterem personagens como os filmes narrativos, não continham ações objetivas. Por este motivo, sua fala possui mais reverberação nesse tipo de cinema. Ainda assim, podemos traçar algumas conexões existentes a partir das noções de horizontalidade e verticalidade que a realizadora propôs. Na ocasião do Simpósio, Deren, duramente incompreendida no debate, defendeu que a poesia é “uma abordagem à experiência, no sentido em que um poeta olha para a mesma

⁵⁹ “Es un trabajo sobre lo sensible y lo sensorial”.

⁶⁰ Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma* (1950). Madrid: Alianza De Novelas (ADN), 2019.

⁶¹ “[...] la razón discursiva deja a un lado aquellos estados de la vida humana que no sabe reducir a formas enunciativas”.

experiência que um dramaturgo pode estar a olhar” (1953, 204). A partir disto, a realizadora apresentou sua abordagem ao que seria uma narrativa poética em uma noção “vertical”, em detrimento de uma narrativa clássica “horizontal”, mais preocupada com o desenvolvimento do enredo:

A especificidade da poesia é a sua construção (o que eu entendo por ‘estrutura poética’), e a construção poética surge do facto, se assim quiserem, de ser uma investigação ‘vertical’ de uma situação, na medida em que sonda as ramificações do momento e se preocupa com as suas qualidades e profundidade, de modo que a poesia se preocupa, num certo sentido, não com o que está a acontecer, mas com o que se sente ou com o que isso significa. Na minha opinião, um poema cria formas visíveis ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. (Deren 1953, 204, tradução minha).⁶²

Tal afirmação de Deren, de que há poesia na concentração de elementos plásticos e na sua interação, para além da história e dos objetivos narrativos, promove uma interpretação do poético conectado a uma lógica de associação de ideias, em um aprofundamento vertical, de forma a criar algo novo a partir do invisível. Por sua vez, esta ideia também se conecta ao que Timothy Corrigan (2010) apresenta a respeito do filme *Nuit et brouillard* (1956), de Alain Resnais, ao afirmar que esta tentativa da obra de articular algo além das palavras, ou “inexprimível”, palavra utilizada pelo próprio autor, atinge o seu clímax no final, o que exemplifica uma forma da expressão ensaística.

A partir do apresentado a respeito da discussão acerca da poesia e do poético, me parece que o caminho para um pensamento poético passa por um exercício intelectual de aproximações, até se chegar a um novo resultado, “encontrar a realidade e dar-lhe forma, necessidade de manifestar o revelado, o poema é o instrumento no qual o conhecimento de um *material de experiência* determinado toma forma e se manifesta” (Perez Goiri, 35, tradução e ênfase meus).⁶³ Trata-se de um caminho em que conhecimentos e condições separados e isolados são unidos, a partir da experiência, para revelar uma outra forma. Esta constatação é análoga à teoria soviética de montagem no cinema, ou o Efeito Kulechov, em que ‘1+1=3’. Para

⁶² “The distinction of poetry is its construction (what I mean by ‘a poetic structure’), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a ‘vertical’ investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned, in a sense, not with what is occurring but with that it feels like or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something that is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement”.

⁶³ “Encontrar la realidad y darle forma, necesidad de manifestar lo desvelado, el poema es el instrumento en el que toma forma y se manifiesta el conocimiento de un material de experiencia determinado”.

o Efeito Kulechov, a montagem de uma imagem do rosto sem expressão de um homem seguida pela imagem de uma criança em um caixão, e de volta para a imagem do rosto sem expressão desse homem resulta na impressão de que ele emite tristeza. Me parece que o poético opera em uma lógica muito parecida, de forma a gerar uma associação de ideias que produz uma terceira ideia, um novo significado que antes não estava estabelecido ou não havia sido visualizado e que é produzido pela junção de dois itens ou ideias distintas. Essa relação entre montagem, no cinema, e poesia também é mencionada em voz *off* em *Las Poetas*:

Mercedes (VO): Juana disse algo sobre isso, que a poesia servia para cruzar duas coisas que nunca haviam sido cruzadas antes.

Laura (VO): Hm, claro, no cinema, seria a montagem.

Mercedes (VO): Ou seja, uma combinação que cria algo que não existia. E que de repente existe.

Laura (VO): Claro, isso ela disse em uma entrevista. (01:07:31)

Unindo as quatro características propostas por Kriegel (a ternura, a elevação, o deleite estético e a surpresa), com a dimensão interior das emoções destacada por Mill e Perez Goiri, aplicadas ao cinema, podemos adentrar-nos no cinema poético, cuja teorização tem como expoente máximo o realizador Pier Paolo Pasolini (1972) no ensaio “O cinema de poesia” presente no livro *Empirismo Eretico [Empirismo Herege]*. Este ensaio se dedica a uma reflexão sobre como o cinema pode se aproximar da lógica da poesia ao observar que, assim como a poesia escrita pode revelar a presença direta e concreta da autora no texto, o cinema também pode explicitar a intervenção subjetiva da realizadora, fazendo o uso do que o autor denomina como “Subjetiva Indireta Livre”, o equivalente ao “Discurso Indireto Livre” na linguagem escrita. Porém, o cinema de poesia proposto por Pasolini se afasta da discussão desta dissertação porque, além de estar ligado a um cinema de ficção, onde o ponto de vista é intermediado por um personagem, assume uma compreensão do poético no cinema predominantemente aplicado em termos formais e estilísticos através dos recursos cinematográficos, e isto não é o que ocorre em *Las Poetas*. O filme argentino possui mais base na própria lógica ensaística de construção do filme e em seu diálogo constante com a poesia de Juana, do que por razões de ordem estilística eminentemente cinematográficas baseadas nos efeitos técnicos. Esta abordagem de poesia não é um estilo que sobressai por si só, ou seja, não faz uso de recursos cinematográficos, mas sim assume a poesia como uma forma de pensamento, bastante ligada à forma ensaística, só que embebida pelo poético como categoria estética (Kriegel 2023), o que também é defendido enfaticamente por Perez Goiri (2017):

Afirmamos, portanto, neste ponto de partida, que a poesia não corresponderia a uma noção genérica, tendo por base um cinema de poesia em oposição a um de prosa, nem corresponderia a uma noção temática ou estilística, mas sim a uma forma de pensamento, com uma forma e uma estrutura da razão, que abre o seu campo ao espectro do indizível, do sensível, e que o inclui como realidade cognitiva, não a partir de uma perspectiva hipotético-dedutiva, mas a partir de uma lógica experiencial e sensorial, a partir de uma sensualidade do pensamento, um desdobramento do pensamento que se faz, mesmo antes do próprio pensar, e que se resolve plasticamente num filme. (20, tradução minha)⁶⁴

Como já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, o fazer ensaístico é caracterizado por um exercício que prioriza a investigação e a experimentação em vez de buscar grandes verdades ou conclusões sistemáticas e definitivas. Essa abordagem acaba por aproximar o ensaio do pensamento poético, tanto por partilhar com ele a fragmentação quanto por também se situar num espaço de elaboração. Sob essa ótica, Max Bense (1947), ao discutir sobre a forma literária, afirma que o ensaio está situado entre a poesia e a prosa. Bense define o ensaio como uma “forma experimental”, em que sua natureza opera no ato de investigar, testar, variar e experimentar um tema por meio da escrita. Ele defende que o ensaio se constitui por uma “*ars combinatoria*”, ou seja, uma combinação de ideias, imagens, conceitos e comparações, com um compromisso maior com a criação de novas configurações do que na definição de um objeto. Essa abordagem também dá ao ensaio uma característica crítica: segundo Bense, o ensaio é sempre expressão de um espírito crítico, atuando como forma intelectual que reflete o desejo de experimentar para alcançar uma nova compreensão.

O cruzamento entre o ensaio e o poético também é abordado por Gerhard Richter (2007) ao discutir o termo literário conhecido como *Denkbild*, ou “pensamento-imagem” (*thought-image*). Richter defende que este gênero opera entre uma produção estética e uma crítica filosófica:

O *Denkbild* codifica uma forma poética de escrita condensada e epigramática em instantâneos textuais, surgindo como meditações pungentes que normalmente se fixam num detalhe aparentemente periférico ou num tópico marginal, geralmente sem um enredo desenvolvido ou

⁶⁴ “Afirmamos pues, en este punto de partida, que la poesía no respondería a una noción genérica, en referencia a un cine de poesía en oposición a uno de prosa, ni se correspondería con una noción temática o estilística, sino con una forma de pensamiento, con una forma y una estructura de la razón, que abre su ratio al espectro de lo innombrable, de lo sensible, y que lo incluye como realidad cognoscitiva, no desde una perspectiva hipotético-deductiva, sino desde una lógica vivencial y sensorial, desde una sensualidad del pensamiento, un desplegarse del pensamiento haciéndose, incluso antes mismo del pensar, y que se resuelve plásticamente en una película”.

um planeamento narrativo, mas carregadas de perspectivas teóricas (Richter 2007, 2, tradução minha).⁶⁵

O conceito, ao tratar de instâncias textuais, reconfigura a relação entre categorias conceituais e estéticas envolvendo filosofia e arte. O que Richter propõe não é apenas uma forma de transmitir ideias, mas um exercício em que a crítica filosófica se dá de maneira inseparável da invenção estética, por meio de imagens textuais condensadas que pensam e afetam ao mesmo tempo. É justamente nesse ponto que o *Denkbild* pode se aproximar do modo de funcionamento do ensaio, ainda que o visual, e ser entendido como uma forma fronteira em que o pensamento se articula em imagens e fragmentos, abrindo espaço para um diálogo com o poético.

David Foster (2009) expande essa leitura ao analisar o filme *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), de Chris Marker, e defender que o uso do termo discutido por Richter, trata-se da melhor forma de estudar o filme de Marker, já que, segundo o autor, “o *Denkbild* combina o modo crítico e filosófico da escrita ensaística com o modo pessoal e experiencial da poesia lírica numa tensão dialética” (6, tradução minha).⁶⁶ Dessa forma, a leitura de Foster evidencia como o *Denkbild* pode funcionar como chave para compreender práticas audiovisuais que se movem entre reflexão crítica e expressão lírica, sem se fixar nem no campo estrito da filosofia nem no da poesia. O conceito aponta, assim, para a possibilidade de pensar o ensaio fílmico como um espaço em que se condensam pensamento e sensibilidade, teoria e experiência, abrindo-se para formas híbridas de expressão que ultrapassam fronteiras disciplinares.

Esse caminho intermediário ocupado pelo ensaio, entre a reflexão crítica e a expressão poética, parece estar patente em *Las Poetas*, já que a tensão entre a responsabilidade do arquivo e a perpetuação do legado de Juana e o fazer próprio da poesia com sua abstração parece operar ao longo de todo o filme. Assistimos a um movimento em que o gesto cinematográfico de constituição de um arquivo parece actuar contra si próprio, porque não é possível apreender a poesia de Juana. E invariavelmente, qualquer poesia, pois isto configura uma intenção oposta ao pensamento poético em si. Entretanto, de forma paradoxal, considero que as poetisas /

⁶⁵ “The *Denkbild* encodes a poetic form of condensed, epigrammatic writing in textual snapshots, flashing up as poignant meditations that typically fasten upon a seemingly peripheral detail or marginal topic, usually without a developed plot or a prescribed narrative agenda, yet charged with theoretical insight”.

⁶⁶ “[...] the *Denkbild* brings together the critical and philosophical mode of essayistic writing with the personal and experiential mode of lyric poetry in dialectic tension”.

cineastas conseguem alcançar essa posição, através de uma aplicação sensível e certa das ferramentas e práticas do ensaio cinematográfico e da poesia.

Enquanto passamos a ver e ouvir a declamação de poemas de Juana por diversas pessoas – amigos de Juana, entrevistados, pessoas da equipe e a própria Juana, retomando a ideia de performatividade contida neste ato – o filme parece compor um esforço de reduzir ao mínimo, ao núcleo, o que é filmar um poema e, nessa tentativa, apresentam um último intertítulo: “VII As poetas visitam a Juana Bignozzi” (01:23:48).⁶⁷

Esta nova e última parte – que pode ser interpretada como um novo capítulo do filme, pelo caráter separador que assume –, acompanhada pela trilha sonora de Johann Sebastian Bach, com violinos em um tom mais agudo,⁶⁸ alterna entre imagens das poetas / cineastas a *viver* a poesia de Juana ao percorrer espaços em que Juana viveu, e imagens de papéis com poemas impressos [Fig. 29], mais uma vez em um intento de chegar ao substrato, à condição mais nuclear da poesia.

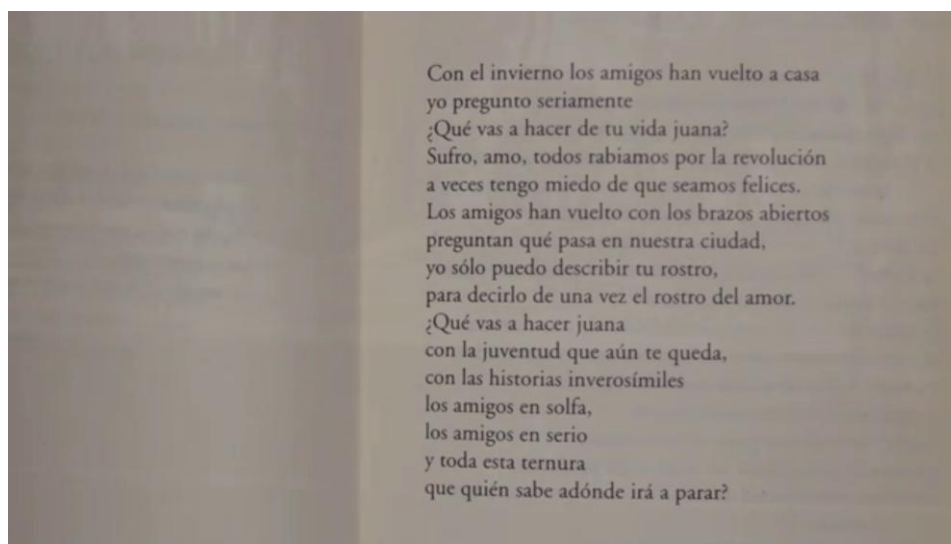


Figura 29: Poema filmado (01:27:08).⁶⁹

⁶⁷ “VII Las poetas visitan a Juana Bignozzi”

⁶⁸ *Partita No. 3 em E Maior, BWV 1006: I. Preludio*. 1720.

⁶⁹ “Com o inverno os amigos voltaram à casa | eu pergunto seriamente | O que vais fazer da tua vida juana? | Sofro, amo, todos nós estávamos enlouquecidos pela revolução. | às vezes tenho medo de que sejamos felizes. | Os amigos voltaram com os braços abertos | perguntam o que está a acontecer em nossa cidade, | e eu posso apenas descrever o teu rosto | para dizê-lo de uma vez o rosto do amor. | O que vais fazer juana | com a juventude que ainda te sobra, com as histórias inverossímeis, | os amigos no sofá, | os amigos a sério | e toda esta ternura | que quem sabe onde irá parar?” (tradução minha)

Na penúltima imagem do filme, uma nova visita: as poetas / cineastas vão ao zoológico e vemos a equipe a visitar o espaço dos elefantes e a filmá-los. Não só este animal era o preferido de Juana (considerando todas as miniaturas que ela colecionou e as diversas referências a este animal nos arquivos da poeta), mas carrega um simbolismo que dialoga com o filme, já que também é um animal conhecido pela sua memória e pelo seu tamanho. Esta imagem [Fig. 30], por sua vez também profundamente simbólica e repleta de significado, culmina em uma reflexão que situa-se entre a filosofia e o poético, como pretende o ensaio, entre complexidade e assombro, em uma “expressão da vida em seu mistério” (Perez Goiri 19, tradução minha).⁷⁰ O filme então parece chegar próximo à forma final, ao unir cinema e poesia, ao unir relações anteriormente inexistentes e formar algo novo e inenarrável (por isso, o silêncio). O último som do filme, logo antes de seu término, é o bramido de um elefante, quase em um aceno final, uma despedida. Entretanto, não ficamos com a ideia de um fim, senão a percepção de que a busca pela poesia se mantém e, de alguma maneira, Juana se mantém, porque sua poesia vive.



Figura 30: A equipe e os elefantes (01:28:09).

⁷⁰ “[...] la expresión de la vida en su misterio”

CONCLUSÃO

Trabalho com dúvidas trabalho para sempre
(Juana Bignozzi 2015, 28, tradução minha).⁷¹

Na ocasião de uma apresentação intermediária deste trabalho de dissertação e, em diversas outras ocasiões, reassisti ao filme à procura do que eu estava realmente a buscar e do porquê ter escolhido este filme. Por que este filme? Este é um filme latino-americano, é um filme feito por mulheres, sobre outra mulher, é um filme sobre poesia, mas, sobretudo, é um filme sobre como fazer um filme improvável. O filme trata-se de uma busca para encontrar quem foi Juana Bignozzi. Um ensaio sobre como filmar uma pessoa que já morreu, sobre como filmar um poema, sobre o que é a arte e o processo artístico. Como incorporar tantas incertezas e fragilidades em uma dissertação?

A obra, ao mesmo tempo que avança de maneira bastante fluida, seguindo o fluxo de um processo criativo e, apesar da inserção de intertítulos que estruturam o filme, pode ser interpretada como estando dividido em três grandes partes: uma primeira com uma pessoa singular a tentar investigar a vida de uma poeta; uma segunda parte quando uma equipe de cinema junta-se ao filme e torna-o mais direcionado; por fim, uma última parte, em que o componente poético cresce e faz com que o filme atinja um nível mais geral, já não se tratando mais de Juana Bignozzi exclusivamente. Se no início o filme parece hesitante, quase vacilante em sua forma, esse tom inicial torna-se parte integrante de um percurso maior que encontra força justamente ao se abrir para a poesia, como resultado da operação ‘1 + 1 = 3’. A singularidade de Juana e de suas obras, em diálogo com a coletividade de uma equipe de cinema, dá origem a algo novo, a um espaço poético que ultrapassa o biográfico para tocar dimensões mais amplas. À medida que o filme segue seu curso, a poesia e o diálogo da poesia de Juana entranham-se e o filme reafirma que a criação não se faz de modo isolado, mas sempre em ligação com outras artes, e aqui essa ligação se dá de maneira direta com a poesia.

Nesse processo, a obra alcança uma essência poética e multiartística que ultrapassa a mera tematização da poesia, porque a incorpora em sua própria forma de existir como filme. Duplamente poético, tanto por conter poemas e tratar da poesia de forma direta, como por

⁷¹ “Trabajo con dudas trabajo para siempre”.

assumir a poesia como modo de pensamento, *Las Poetas* alcança uma experiência processual em que a criação se infiltra nas cineastas, reafirmando o lugar do processo de investigação como um gesto criativo por si só. Essa transformação gradual, de um início incerto até uma entrega plena ao poético, acaba por contaminar a experiência da própria espectadora, que também é levada a mergulhar progressivamente no universo de Juana e se deparar com sua poesia. É por este motivo que considero este filme único, diferente de muitos outros filmes ensaio já visionados, porque julgo que o filme propõe uma outra linguagem cinematográfica, resultado do cruzamento entre o cinema e a poesia em sua tessitura.

Durante a entrevista para o Museu Malba, Fernanda Alarcón, a entrevistadora, afirma que o processo de criação ou a maneira como se produz a criação é algo que muitas vezes o cinema tem dificuldades em mostrar. Mercedes comenta o quanto tentaram fugir de filmes biográficos, que repetiam as mesmas imagens e as mesmas ideias:

[...] vimos vários filmes sobre poesia porque estávamos obcecadas com o tema. Filmes biográficos sobre poetas, vimos muitos. Há um sobre Giacomo Leopardi e depois há outro sobre Emily Dickinson, e sempre se enfocam no lugar comum do poeta escrevendo, perto de uma janela ou super inspirado, olhando uma paisagem bonita e claramente isso não era uma opção. (Mercedes Halfon em entrevista para Museu Malba, 00:27:35)

Ao fugir desta caracterização desgastada de filmes que retratam poetas, as realizadoras ousam questionar que outra forma um filme sobre uma poeta poderia ter. É assim que elas conseguem transformar um filme biográfico, reconhecido pela apresentação de factos e eventos cronológicos da vida de uma pessoa, em um filme que, apesar de não respeitar uma ordem cronológica e não conter tantos factos sobre Juana, consegue dizer o suficiente sobre Juana (suficiente no sentido de conseguir despertar o interesse pela sua obra), mas também realizar uma espécie de um novo estatuto que interliga biografia e legado.

A partir do apresentado ao longo da dissertação, conclui-se que o filme ensaio é uma forma bastante livre e de difícil sistematização, justamente porque resiste a delimitações rígidas e pode assumir diferentes formatos, tons e modelos de realização. É possível assumir que neste caso a sua característica principal não se trata de uma definição formal, mas de uma posição liminar: entre o conhecimento objetivo e crítico, de natureza filosófica, e a expressão subjetiva e lírica, relacionada à sensibilidade e à experiência estética. Nesse sentido, argumento que entre as características constitutivas do filme ensaio deve estar o poético. Ou seja, em sentido oposto à definição de um “ensaio poético”, e sim que o poético deve ser parte inerente do fazer

ensaístico. Não apenas entendido como ornamento ou estilo, mas essencialmente como forma de pensamento que atravessa a estrutura ensaística, conferindo uma capacidade de produzir sentidos que escapam ao discurso puramente lógico e argumentativo, inerentes ao ensaio. É precisamente o poético que permite ao ensaio fílmico adotar o caminho de confluência do $1+1=3$: a combinação de elementos diferentes que, ao serem colocados em relação, fazem emergir algo novo, em um significado que não estava presente em cada parte isolada. Parece-me que, a partir desta abordagem, os filmes ensaio mais efetivos em comunicar sua proposta são, portanto, aqueles que conseguem alcançar essa dimensão que dificilmente pode ser expressa apenas por palavras, que foge à lógica estritamente argumentativa, mas que se manifesta como experiência reflexiva. Esta afirmação, no entanto, carece de aprofundamento e experimentação de hipóteses diante de um escopo mais alargado de análise fílmica e que, considero aqui, apenas como um potencial achado desta dissertação. Sendo assim, julgo ser necessário um aprofundamento teórico e analítico a partir de outras obras para determinar se o poético pode ser considerado como uma característica constitutiva de um filme ensaio e não apenas uma de suas possibilidades.

Considero pertinente, como desdobramento futuro desta pesquisa, investigar outros filmes ensaio em que o cruzamento entre cinema e literatura e, mais especificamente, entre cinema e poesia, se dá de maneira mais direta. Entretanto, não só exclusivamente em seu cruzamento com a literatura, mas ainda evoluindo tal pesquisa para o cruzamento com outras linguagens artísticas, de forma a abarcar como a linguagem ensaística dá conta de expressar e filmar o processo criativo. Observar como o cinema contemporâneo vem lidando com essas conexões intermediárias parece particularmente relevante, porque, para além de observarmos cada vez mais estes cruzamentos nas linguagens contemporâneas, tais entrelaçamentos apontam para modos de criação que tensionam as fronteiras entre artes e sugerem novas lógicas de consumo.

Um aspecto que esta dissertação apenas tangenciou, mas que merece aprofundamento noutras abordagens futuras, é a dimensão ética e política que o poético pode assumir no ensaio fílmico. Como discutem Laura Rascaroli e Paolo Saporito (2023), o lirismo no ensaio não se reduz a um recurso formal ou estético, mas pode constituir uma maneira de intervir no mundo, abrindo novas formas de percepção e consciência. No caso de *Las Poetas*, esse atravessamento é particularmente significativo, ainda que de forma subterrânea, pela própria figura de Juana Bignozzi. Tendo vivido em Barcelona durante os anos da ditadura militar argentina, a poeta

encarna uma experiência marcada pelo exílio e pela memória política que não se explicita de forma descarada, mas se infiltra nas entrelinhas de sua obra. O filme, ao optar por uma aproximação poética e ensaística, não apenas preserva essa memória de forma indireta, mas também atualiza o gesto de resistência que atravessa tanto a poesia de Juana quanto a própria escolha formal das cineastas. Essa relação sugere um caminho fecundo para novas investigações, que poderiam explorar como o poético no cinema também pode cumprir uma função política e com maior responsabilidade.

A fragilidade observada no início do filme, com imagens mal filmadas e sem intenção, contém o assombro que observamos quando situamo-nos diante do desconhecido, diante da incompreensão sobre algo que parece transcender uma compreensão. Assim como apresentado ao longo desta dissertação, tanto o ensaio como o pensamento poético parecem ir contra a lógica de um pensamento exclusivamente científico e, portanto, tornam a tarefa de uma dissertação de mestrado também sobre este tema possivelmente improvável (assim como o filme). O mesmo assombro a que Mercedes se deparou diante da morte da Juana e da responsabilidade sobre sua obra, foi o que senti quando iniciei esta escrita. Sentia que estava a tratar de algo que estava além da minha compreensão. Entretanto, meu percurso, assim como o do filme, fez-me aproximar um pouco mais sobre aquilo que me era (e, de certa maneira, ainda o é) incompreensível. Percebo que o interesse pelo filme trata de tentar apreender o funcionamento do processo de criação de uma obra, por mais incerto e contraditório que isto pareça ser. Concluo, sobretudo, que aproximar-me deste tema serviu-me para constatar e reafirmar o potencial da arte em sua capacidade de lidar com o inexprimível, apontando para o quão substancial e comprometido um fazer artístico deve ser. Para, ao fim, concluir que não se trata de chegar às respostas, mas sim de encontrar as perguntas.

Para escrever boa poesia deve servir um poeta. A função de um poeta na vida é qual? Escrever poesia, boa poesia, que seja uma poesia que transcenda, que seja uma poesia que acompanha uma pessoa alguma vez na vida, que seja uma poesia que ampare alguém em um momento difícil, que seja uma poesia que dê forças para tomar o palácio do inverno. Ou seja, que seja uma boa poesia que algum ser humano possa integrar em sua vida. Possa usá-la em sua vida. Eu acredito que um poeta serve para escrever poesia. (Juana Bigozzi 01:09:13)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. “The Essay as Form.” (1958). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 60-82. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Alter, Nora M. “The Political Im/Perceptible in the Essay Film.” (1996). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 134-160. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- . *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967-2000*, 1-11. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.
- . *The Essay Film After Fact and Fiction*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2018
- Astruc, Alexandre. “The Future of Cinema” (1948). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 93-101. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- . “O Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo.” (1948). Traduzido por Matheus Cartaxo. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 29 de julho de 2025.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words: The William James Lectures*. Oxford: University Press, 1962.
- Beaujour, Michel. *Poetics of the Literary Self-Portrait* (1980). Traduzido por Yara Milos. Nova Iorque: New York University Press, 1991.
- Bense, Max. “On the Essay and its Prose” (1947). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 49-59. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Bignozzi, Juana. *Las poetras visitan a Andrea del Sarto* (2014). Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2015.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction* Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.
- Canet, Fernando. “Metacinema as Cinematic Practice: A Proposal for Classification.” Traduzido por Paula Saiz Hontangas. *L’Atalante*, vol. 18, (2014): 17-26.

- Chinita, Fátima. “Cine-grafias: o filme de arte poética como forma de documento subjectivo.” *Doc On-line*, no. 34 (2023): 95-112. DOI: 10.25768/1646-477x.n34.07.
- . “Metacinema as Authorial Enunciation: A Taxonomy of Hybrid Films.” *La furia umana*, (2021): 1-27.
- . “Metanarrativa cinematográfica: a ficcionalização como discurso autoral.” Em *Atas do II Encontro Anual da Associação de Investigadores de Imagem em Movimento*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, eds. S.l e s.e. (2013): 40-54.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- . “The Essay Film as a Cinema of Ideas.” Em *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, editado por Rosalind Galt e Karl Schoonover, 218-237. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- Deren, Maya. “Poetry and the Film: A Symposium” (1953). Em *Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society*, editado por Scott MacDonald e Amos Vogel, 202-212. Filadélfia: Temple University Press, 2002.
- Derrida, Jacques. *Mal De Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. (1995). Traduzido por Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. 23.^a ed. <https://dle.rae.es>. Acesso em 18 de maio de 2024.
- Dumont, Bruno. “Bruno Dumont, roi du ‘tragique-comique’ avec ‘P’tit Quinquin’.” Por Samuel Douhaire. *Télérama.fr*. 18 de setembro de 2014, <https://www.telerama.fr/series-tv/bruno-dumont-roi-du-tragique-comique-dans-p-tit-quinquin,116913.php>. Acesso em 24 de agosto de 2025.
- Foster, David. “Thought-Images and Critical-Lyricisms: The *Denkbild* and Chris Marker’s *Le Tombeau d’Alexandre*.” *Image & Narrative*, vol. 10, no. 3 (2009): 3-14.
- Genette, Gérard. “Voice” (1972). Em *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Traduzido por Jane E. Lewin, 212-262. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

- Godard, Jean-Luc. “One Should Put Everything into a Film” (1972). Em *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*, editado por Jean Narboni e Tom Milne, 238-239. Londres: Martin Secker & Warburg, 1986.
- Halfon, Mercedes e Laura Citarella. “16FF Competencia de Largometrajes Argentinos – Las poetas visitan a Juana Bignozzi”. Entrevista para FestiFreak. Publicado em 30 de outubro de 2020. Video de YouTube, 00:29:29. <https://youtu.be/uAO3YW4bd9E?si=OnJpa4FZfDnjr6VF>. Acesso em 4 de junho de 2025.
- Huxley, Aldous. “Preface to the Collected Essays of Aldous Huxley.” (1960). Em *Essays on the Essay Film*,” editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 83-85. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Ishizuka Karen L. e Patricia R. Zimmermann *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Londres: University of California Press, 2008.
- Kollontai, Alexandra. *Autobiographie einer sexuell emanzipierten Kommunistin*. [Autobiografia de uma mulher comunista sexualmente emancipada]. Munique: Rogner & Bernhard, 1926.
- Kriegel, Uriah. “The Poetic as an Aesthetic Category.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no. 1 (2023): 46-56.
- Lebow, Alisa, ed. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- Lejeune, Philippe. “O Pacto Autobiográfico” (1975). Em *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*, editado por Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- Lopate, Phillip. “In Search of the Centaur.” (1992). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 109-133. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Lukács, Georg. “On The Nature and Form of The Essay.” (1910). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 21-40. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

- Halfon, Mercedes e Laura Citarella. “Conversación: Las poetas visitan una película.” Entrevista para Museo Malba. Transmitido ao vivo em 27 de setembro de 2020. Vídeo de YouTube, 00:59:00. <https://www.youtube.com/live/Ph83Bp7krwM?si=bSYho1wBB7MxcOpA>. Acesso em 27 de janeiro de 2025.
- Maldestam, Osip. “The Word and Culture.” (1921). Em *Mandelstam: The Complete Critical Prose and Letters*, editado por Jane Gary Harris; traduzido por Jane Gary Harris e Constance Link, 112-116. Michigan: Ann Arbor, 1979.
- Mill, John Stuart. “What is Poetry?” *The Monthly Repository*, vol 7, (1833): 60-70.
- Misek, Richard. ““All I have to offer is myself”: The Film-Maker as Narrator.” Em *Beyond the Essay Film. Subjectivity, Textuality and Technology*, editado por Julia Vassilieva e Deane Williams, 189-197. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2020.
- Montaigne, Michel de. *Os Ensaios: uma seleção*. (1580). Editado por M. A. Screech. Traduzido por Rosa Freire D’Aguiar. Penguin Classics: São Paulo, 2004.
- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. “On the Beginnings of Contemporary Cinema: *Close-Up* by Abbas Kiarostami and *Dream of Light* by Víctor Erice – The Fraternity between Documentary and Fiction as a Synthesis of Early Cinema and Cinematic Modernity.” *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 25 (2018): 165-180.
- . “Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo. Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en ato.” *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 16, no. 3 (2019): 335-361. HAL Id: hal-02911079.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 3ª Edição. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Pasolini, Pier Paolo. “O Cinema de Poesia.” (1972). Em *Empirismo Herege*, Traduzido por Miguel Serras Pereira, 137-152. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- Perez Goiri, Iker. “El pensamiento poético en la imagen cinematográfica.” Tese de Doutorado. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2017.
- Pier, John. “Narrative Levels.” Em *Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier e Wolf Schmidt, 547-563. Berlim: De Gruyter, 2009.

- Plantinga, Carl. “What a Documentary Is, After All.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, no. 2 (2005): 105-117.
- Rascaroli, Laura. *The personal camera: Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009.
- Rascaroli, Laura e Paolo Saporito. “Lost and Beautiful or the (Environmental Ethics of the Lyric Essay Film.” *Film-Philosophy*, vol. 27, no. 3 (2023): 464-487. DOI: 10.3366/film.20230242.
- Richter, Gerhard. “Paleonomies of the Thought-Image: An Introduction” (1967). Em *Thought-images: Frankfurt School Writers’ Reflections from Damaged Life*, editado por Mieke Bal e Hent de Vries, 1-41. California: Stanford University Press: 2007.
- Richter, Hans. “The Film Essay: A New Type of Documentary.” (1940). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 89-92. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Rieser, Klaus. “First-Person Documentary Film and Self-Life Narration.” *JAAAS: Journal of the Austrian Association for American Studies*. vol. 1, no. 1 (2019): 140–143, <https://doi.org/10.47060/jaaas.v1i1.75>.
- Sayad, Cecilia. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co., 2013.
- Tinel-Temple, Muriel, Laura Busetta, e Marlène Monteiro. “Introdução.” Em *From Self-Portrait to Selfie: Representing the Self in the Moving Image*, editado por Muriel Tinel-Temple, Laura Busetta e Marlène Monteiro. 1-22. Nova Iorque: Peter Lang, 2019.
- Topitz, Esther. “Metareferences in Contemporary Film. A Case Study.” Dissertação de Mestrado. Universidade de Viena, 2015.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. (1984). Routledge: Londres e Nova Iorque, 2001.

FILMOGRAFIA

All the Beauty and the Bloodshed [Toda a Beleza e a Carnificina]. Realizado por Laura Poitras. Neon, 2022.

Bella e perduta [Bela e Perdida]. Realizado por Pietro Marcello. The Match Factory, 2015.

Chantal Akerman par Chantal Akerman [Chantal Akerman por Chantal Akerman]. Realizado por Chantal Akerman (1997). Episódio da série televisiva *Cinéma, de notre temps*, criada por Janine Bazin e André S. Labarthe (1989–2001).

El sol del membrillo [O Sonho da Luz, O Sol do Marmeleiro]. Realizado por Víctor Erice. Film Factory Entertainment, 1992.

El silencio es un cuerpo que cae [O Silêncio é um Corpo que Cai]. Realizado por Agustina Comedi. El Calefón Cine, 2017.

Histoire(s) du cinéma [História(s) do cinema]. Realizado por Jean-Luc Godard. Episódio 3A “La Monnaie de l’absolu.” França/Suíça, 1995.

Las Poetas visitan a Juana Bignozzi [As Poetas Visitam Juana Bignozzi]. Realizado por Mercedes Halfon e Laura Citarella. El Pampero Cine, 2019.

La visita y un jardín secreto [A Visita e um Jardim Secreto]. Realizado por Irene M. Borrego. Begin Again Films (Espanha), Cedro Plátano (Portugal) e Les Films de la Résistance (Internacional), 2022.

Le Ballon Rouge [O Balão Vermelho]. Realizado por Albert Lamorisse. Films Montsouris, 1956.

Le Tombeau d'Alexandre [Elegia a Alexandre]. Realizado por Chris Marker. Les Films de l'Astrophore, 1993.

Les glaneurs et la glaneuse [Os Respigadores e a Respigadora - PT e Os Catadores e Eu - BR]. Realizado por Agnès Varda. Ciné Tamaris, 2000.

Los rubios [Os Loiros]. Realizado por Albertina Carri. Women Make Movies, 2003.

Nema-ye nazdik [Close-Up]. Realizado por Abbas Kiarostami. Celluloid Dreams (distribuidora internacional) e Zeitgeist Films (distribuidora norte-americana), 1990.

Nuit et brouillard [Noite e Nevoeiro - PT e Noite e Neblina - BR]. Realizado por Alain Resnais. Argos Films, 1956.

Trenque Lauquen. Realizado por Laura Citarella. The Cinema Guild (América do Norte), Bulldog Film Distribution (Reino Unido), Luxbox (internacional), Exit Media (Itália), Grandfilm (Alemanha), Cinetren (Argentina), 2022.

OUTRAS OBRAS

La nascita di Venere [O Nascimento de Vênus]. Pintura de Sandro Botticelli. Têmpera sobre tela. Galeria Uffizi, Florença, 1484-1486.

Partita No. 3 em E Maior, BWV 1006: I. Preludio. Composição de Johann Sebastian Bach, 1720.

Sonata No. 3 em C Maior, BWV 1005: IV. Allegro assai. Composição de Johann Sebastian Bach, 1720.

Woman in Love [Mulher Apaixonada]. Interpretada por Barbra Streisand, Composição de Barry, Maurice e Robin Gibb, 1980.

ANEXO

Consta neste anexo, a transcrição completa do filme, realizada como primeiro processo desta investigação. Para além da transcrição direta de vozes e diálogos, há também indicações de duração e ações, compondo um elemento adicional de uma transcrição tradicional.

Transcrição de *Las Poetas visitan a Juana Bigozzi*

Créditos/Genérico em silêncio até 01:36

(Mercedes na entrada do prédio em que Juana morou (através do vidro, fumando de costas).

Mercedes (VO): Uma jovem jornalista e poeta entrevista a poeta mais admirada e temida do seu entorno, Juana Bigozzi. Ela tinha acabado de voltar ao país depois de seu exílio na Espanha. E todos os poetas jovens queriam conhecê-la. A entrevista tinha sido agendada por telefone para um sábado à tarde. A jovem, a caminho da entrevista, estava um pouco nervosa. A semana anterior estudou seus poemas, as entrevistas que fizeram com ela, sua biografia. A poeta mais velha vivia no centro da cidade, na esquina de Sarmiento com Uirburo, em um edifício cercado de lojas de bairro típicas. Bijouterias, pelúcias e objetos religiosos. Ela recebe a jornalista vestida para uma noite de gala junto a seu marido. São grandes anfitriões e oferecem a ela todos os tipos de bebidas. Intimidada pela situação e por não querer dizer que não queria nada, a jovem poeta termina aceitando duas bebidas. Aos anfitriões, resultou estranho, mas de qualquer forma servem com total normalidade Pepsi e cerveja no mesmo copo. A conversa flui, a poeta diz grandes frases, a jornalista grava duas fitas completas. Durante a semana sai a matéria e, no mesmo domingo, a poeta liga para a jovem mulher para agradecê-la, à moda antiga. Diz que havia gostado particularmente de uma frase que falava sobre a sua casa. Localizada no centro da cidade, uma quadra da rua Corrientes, a nota dizia: “Em que outro lugar poderia viver ela, a menina vizinha que tomou um ônibus do centro e não voltou nunca mais.”

(Entretítulo: dez anos mais tarde)

Mercedes (VO) Testamento outorgado por Bigozzi Juana Amelia na cidade de Buenos Aires, capital da República Argentina, em 24 de outubro de 2014. Ante a minha presença, compareceu Juana Amelia Bigozzi, viúva de seu primeiro casamento com Hugo Luis Mariani, argentino. E diz:

1. Que não tem ascendentes vivos nem descendentes.
2. Que seus bens resultarão dos títulos, papéis e demais documentações que se encontrem depois de sua morte.

3. Que sendo de sua boa e deliberada vontade atestar por ato público, institui como o único e universal herdeiro de todos os seus bens a Martín Rodríguez

4. Que deixa a Martín Gambarotta todos os objetos e pinturas encontrados em sua casa.

5. É sua vontade que a propriedade intelectual de sua obra literária, durante o tempo que a lei permite, seja exclusivamente para María Mercedes Halfon, assim como a caixa de fotos que fica em suas mãos.

6. Que não querem que invertam um só centavo em prêmios literários com seu nome nem nada vinculado à poesia.

7. Que solicita aos herdeiros instituídos que tenham atenção em seu nome com seus amigos que a acompanham ou tenham acompanhado, por exemplo, Alejandro Rubio ou seus porteiros. Apesar de não ser uma condição, quer ter a tranquilidade de que isto assim será feito. Que sejam amplos e generosos.

8. Que confia na amizade que seus herdeiros demonstraram em vida e por isso não põe neste testamento nenhuma cláusula restritiva.

Recapitulando: A poeta Juana Bignozzi morreu aos 78 anos. Sem filhos nem sobrinhos nem nenhum tipo de herdeiro natural. Decidiu deixar suas coisas a três poetas amigos. A um deixou a casa, a outros os móveis e objetos. E sua obra literária, a deixou a mim. (00:05:46)

(Mercedes está dentro da casa a ser desocupada)

Mercedes: Você colocou um cadeado naquele quarto?

Martín Rodríguez: Ah sim

Mercedes: Eu não sabia.

Martín Rodríguez: Sim, mas as chaves não estão ali naquela coisa? Hmmm... Eu as perdi. Tenho que te entregar. Sim, aqui estão. Aqui, aqui estão.

Mercedes: Então Rubio vai levar tudo isso amanhã?

Martín Rodríguez: Correto, Rubio, amanhã. Depois temos que ver... isso. Não, isso, isso.

Martín Rodríguez: A geladeira é grande, então não sei como diabos eles vão... mas de qualquer forma...

Mulher que filma: são oito andares.

Martín Rodríguez: Não, não, sim, você tem que trazer um ajudante. Dois ajudantes.

Mulher que filma: Sim, alguns te cobram por piso.

Martín Rodríguez: Veja. Pequeno. Menor ainda.

Mercedes: A questão é que se entra... a geladeira. Mas não sei se é muito alta.

Martín Rodríguez: Um ajudante. Não, talvez você pegue a geladeira e alguém de baixo possa... Ele disse que vai estar até a uma. Vamos ver o tamanho desta geladeira.

Martín Rodríguez: e depois, pedimos a Rubio para levar. Qual era o brinquedo que ele disse? Faça com que Rubio leve mais coisas que sejam possíveis.

Outra voz de mulher: Sim, Gambarotta já levou suas coisas, e então ele deveria levar a geladeira...

(Mercedes pega os produtos da geladeira)

Mercedes: Eu acho que isso é de 2010, esse aqui.

Mulher que filma: Sempre que alguém vinha eles bebiam boas bebidas, não era?

Mercedes: Sim... Cerveja, vinho. Vinho branco, sempre. Com Coca-cola.

(Mercedes abre os armários)

Mercedes: Não, já está tudo vazio.

(Som de campainha talvez, homem carrega cadeiras para fora. Outros levam a grande mesa.)

Rubio: Caminhão da mudança.

(Mercedes está no quarto dos livros e discos)

Mercedes: Olha, as suculentas sobreviveram.

Mulher que filma: Você quer filmar? Não tem que fazer nada, o foco está no automático e tudo.

Mercedes: vamos ver.

(vemos imagens completamente fora de foco)

Mercedes: Como era o do foco automático?

(Mercedes tenta filmar)

Não entendo como fazer para que vá... Ai que estúpido. Ei venha cá.

(Mercedes manipula objetos)

Mercedes: Olha a bolsa de mão. Uma bolsa de mão em formato de concha. E elefantes por todos os lados. Elefantes.

(Em um dos quartos)

Mercedes: E os objetos. Devem ser de... como um casaco veneziano. É muito lindo!

Mulher que filma: Você já a viu utilizá-lo alguma vez?

Mercedes: Não, é isso, eu... Nós ficamos surpresos quando tivemos que esvaziar os armários, porque tinha uma quantidade de roupas de festa, muito exóticas, muito excêntricas e que nunca a vimos utilizar. E dissemos, quando Juana usava essas coisas?

(Móveis da sala - galinha de cerâmica - corta para galinha) Todas as pequenas esculturas de elefantes de diferentes materiais e tamanhos enfileirados)

Mercedes: Aqui eu não consigo... *(a câmera faz um travelling mal feito)*

Martín: você não tem umas rodinhas?

Mercedes: Será que continuo?

Martín: se quiser, eu posso tentar para o outro lado.

(Mercedes fora do prédio de Juana - já com a equipa de filmagem 00:11:13)

Mercedes (VO): Pouco a pouco fomos nos desfazendo da casa de Juana, que finalmente foi vendida. Quisemos filmar como iam saindo as coisas aos poucos, até que finalmente a casa ficou vazia. Nos últimos dias, ao ver as limitações que nós, os poetas, tínhamos para fazer o registro, decidi chamar umas amigas do cinema para nos ajudarem. Ou seja, elas.

Laura: Vamos? Vai. Não, não. De novo. Isso vai. Não, não. De novo... Obrigada. Vai. Vai. Vai. Vais.

Mercedes: Seguimos.

Inés Duacastella: Muito curto.

Laura: Sim, seguimos. oof, setecentas pessoas *(quando pessoas entram no quadro da entrada do prédio)*

Mercedes: quantos minutos estamos filmando?

Laura: não olhe para a câmera *(corte brusco)*

(De volta ao quarto com as coisas)

Mercedes: Há um monte de lâminas de Paul Klee, algumas... Não sei, muito boas, você quer escolher alguma para si?

Martín Rrodríguez (MR): Não. Não tenho nenhum...

Mercedes: Não conhece ninguém que possa estar interessado?

MR: Não.

Mercedes: E Juan Carlos Giano, você sabe quem é?

MR: Não. Vamos buscar no Google.

(Em outro quarto)

MR: Essa camisa é linda.

Mercedes: Essa camisa é linda, sim.

MR: Mas não é para mim. Ficaré muito grande em mim, não?

Mercedes: Não sei, qual é o seu tamanho?

MR: Não, talvez caiba.

Mercedes: Sim.

MR: O que acha?

Mercedes: Sim, sim leva. É só uma camisa, bobo.

MR: Juana, onde quer que estejas, me perdoe.

Mercedes: Nada, eu acredito que ela queria que nós não ficássemos com as coisas, mas ficássemos com uma coisa simbólica.

MR: Eu já selecionei umas oito, minha querida.

Laura: Isso, Mechi. Vocês continuam falando e em nenhum momento... Não, não olhe para mim.

Mercedes: As roupas... ela disse: “Não quero que elas sigam caminhando. Seguir caminhando no mundo dos vivos.” Como que as roupas não deveriam...

MR: Os pobres são como os mortos-vivos.

Mercedes: Não, me refiro a que. Entendo que eram seus amigos. Se referia a seus amigos, como que não queria que seguisse estando entre nós. E se você tem um anel de Juana, é como se ela estivesse presente. E isso... não sei, algo assim, não? Era o que ela dizia? Ou como você interpreta?

MR: Se vai estar entre os vivos ou...

Mercedes: Mas o que você entendeu do que ela disse?

MR: Juanita? Que ela nos odiava! Entendi que ela nos odiava e que não queria nos dar mais do que é justo e necessário.

(MR olha os discos)

MR: Não, sim, são todos clássicos. Você pode ver pela lateral.

Mercedes: É tudo clássico?

MR: Sim. É Juana, não é? Juana talvez tenha um tanquinho, uma coisinha e então todo o resto é música clássica.

Mercedes: Mas é bom igual.

MR: Sim, por isso que estou dizendo, mas eu não sei, não conheço muito.

Mercedes: Não tenho nada para escutar isto.

MR: Agora estão de volta, você viu que eles estão na moda de novo? Não descartemos os discos, por via das dúvidas.

Mercedes: Não, como vamos descartar isso tudo?

MR: Ou não vamos doá-los, eu digo.

Mercedes: Shostakovich, esse homem é... É realmente interessante. Mas não tenho ideia, não sei. O nome é familiar, e essas coisas.

MR: Isto é divino. Juanita Reina.

Mercedes: Ah, isso é lindo. Isso é incrível.

MR: Sim, por isso digo, tonta.

Mercedes: Isto é muito importante.

MR: ok, vou buscar...

MR: É esse saco transparente também?

Mercedes: John Cage. Wow Schoenberg.

Laura: Mech, mostra um pouco para a câmera, mas não.. sem... não.

Mercedes: está bom, a música é clássica, mas...

Laura: Não fale sozinha, Mechi, fica estranho. Como que.... Isso. Isso.

Mercedes: Bárbara Streisand.

Laura: Não fale, porque parece...

Mulher equipa: ou talvez fale com Martín.

Mercedes: Ei, Martín, vem cá. Tem um disco de Barbra Streisand.

(MR carrega sacos preto de lixo)

MR: Bebam.

(Mercedes desenha objetos, elefantes)

Mercedes: Esse é muito lindo.

Mercedes: Não sei por que ela gostava tanto de elefantes.

MR: Verdade, não é? Ela amava.

Mercedes: Este

MR: Ótimo.

Mercedes: E há alguns muito feios, mas eu gosto deste aqui, que tem uma pelúcia e tem uma cerâmica ao mesmo tempo.

MR: Incrível.

Mercedes: Incrível.

MR: Porque as pessoas sabiam que ela gostava de elefantes. Então a davam de presente.

(Novamente com os discos)

Mercedes: Schoklender. Eles vão estar interessados em vender isto. É um livro típico para... Olha que interessante.

Mercedes: Que lindo! “Os Anartistas”. Uma história de uma boêmia meio francesa parece.

(Mercedes e Mr escutam um disco - Woman in Love - Barbra Streisand)

Mercedes: E o teu blog ela lia bastante.

MR: Não, mas eu...

Mercedes: e ela também buscava as repercussões dos seus livros, como se importasse em saber tudo isso. Ela dizia: “Saiu um artigo sobre o Martín...”

MR: Ai que fofa.

Mercedes: Muito.

MR: que divertido! Ai, como eu sinto falta dela.

Mercedes: Ela estava brava que você não recebeu a crítica na Página 12.

MR: Sim, a página me ferrou. Eles me ferraram. Bom... o que se sabe.

(Mercedes escuta a mesma música no som de seu carro Woman in Love - Barbra Streisand. Recebe uma mensagem em seu celular)

I - quando eu estiver morta um livro vai levar o meu nome

se chamará de obra completa porque nunca mais poderei adicionar uma linha (00:19:56)

(casa de Mercedes)

Laura: Bom, isso. Sobe as escadas e ande até onde nós marcamos agora há pouco.

Mercedes: Ou seja, entro e caminho até a mesa.

Laura: Sim.

Mercedes: Como se eu estivesse sozinha?

Laura: Exato.

Mercedes: Não é meio estranho?

Laura: Não. Bom, vamos tentar. Não, não acho estranho. Vai.

Mercedes: Vou.

(Mercedes caminha com uma caixa até a mesa. Corta para outro plano ela na mesa. E então nas fotos e nos papéis que ela olha. O passaporte de Juana)

Laura: Fecha e coloca-o na pilha, com os outros.

Outra mulher equipa: Ótimo, Ernesto. Ok, então eu lhe envio o endereço amanhã. Tchou! Bom, meninas. Montequín está confirmado para amanhã. Peço para ele vir aqui?

Laura: Ei, estamos filmando. Agora, Mech, pegue os postais, esses na pilha na sua frente. E aí a essa altura, não abaixe nem nada, a esta altura. Isso. Passe. Não baixes, ok, não baixes. Faça tudo nesta altura, nesta altura. Mantenha a pilha também em cima. Isso. Abra a do Snoopy. Você vê aí que está escrito “Hugo”?

Inés Duacastella: Sim...

Laura: Shh... Abaixes só essa e fique com a outra na mesma altura. Um pouco mais à direita. Aí. Espera... Passe.

(Mercedes olha outras fotos)

Mercedes: aqui está com os poetas mais jovens. Ah, esta é a casa, olha.

Laura: Claro, poetas jovens daquele momento em que ela vinha.

Mercedes: Mangieri de novo, Helder.

Laura: Claro, poetas jovens dos 90. Ou seja, esses são só os que você chama de “poetas jovens”, mas que agora não são tão jovens, não?

Mercedes: Este não tem data, não sei quando foi tirada. Mas... Não. Não, agora não seriam.

Laura: Claro, então os poetas de agora seriam jovens.

Mercedes: Hm... São jovens de outra juventude, digamos.

Laura: claro, claro.

(Mercedes pega uns livros)

Mercedes: aqui tenho, não que seja tudo, mas é bastante.

Mulher: mas o que há?

Mercedes: Por exemplo, aqui pus. Bom, aqui tenho como.

Ernesto Montequín (EM): Isso você mesma classificou?

Mercedes: Isso eu mesma classifiquei. Estou começando isso, digamos. Por exemplo, ela guardava coisas impressas o tempo todo. Matérias. Eu não sei, esses são como inícios de pequenos poemas ou fichas.

EM: Você consegue encontrar alguma razão para as mudanças de tinta e cor? Isso significa algo?

Mercedes: Ainda não pensei sobre isso.

EM: Porque é estranho que seja o mesmo... Essas são fichas, certo?

Mercedes: Sim.

EM: Estão escritos com diferentes cores de caneta, obviamente não apenas na mesma ficha, mas no mesmo dia ou no mesmo horário. Por exemplo, Silvina Ocampo... Silvina tinha secretária, então às vezes as correções dos originais eram orais. Ou seja, Silvina... havia um texto, um rascunho escrito, a secretária passava a limpo, lia a Silvina e Silvina, enquanto a secretária, que se chamava Elena Ivulich, lia, a Silvina ia corrigindo. Então a secretária transcrevia estas transcrições. Então quando nos deparamos com esses manuscritos, o importante era estabelecer primeiro de quem é essa letra manuscrita, que não é de Silvina. E segundo que não eram correções daquela pessoa, mas sim que está escrevendo as correções orais próprias de Silvina. Ou no caso de Bioy, a intervenção de Bioy é muito mais notória, porque a letra de Bioy, e porque há sugestões de, geralmente de formas e não de conteúdo, e que posteriormente Silvina adotava ou não. Mas é importante quando se está fazendo um inventário definir isto. Porque aí tem que descrever a natureza do objeto, se é um escrito original, se é a letra de Juana Bignozzi, se é primeiro rascunho, segundo rascunho, terceiro rascunho,, se tem alguma outra particularidade, o objeto.

(Violino característico da trilha musical do filme inicia 00:25:28)

Laura: Mech, aquele homem te destruiu! Além disso, olhando para a sua cara durante a entrevista, pensando: “Claro, a um ela deixou a casa, a outro, os móveis, e a você deixou uma bagunça.”

Outras mulheres da equipe: O que está acontecendo? Outra: O que aconteceu? Outra: Vamos?

Mercedes: **Nos** deixou uma bagunça. (00:25:58)

Laura: Vamos.

(Todos os livros de Juana são empilhados um a um, as poetas estão ao redor - 00:26:04)

LAS POETAS visitan a Juana Bignozzi (00:26:23)

(Entrevista com Marcelina Jarma - MJ)

MJ: A Juanita vivia em Saavedra, era muito longe. Eu fui à casa dela, conheci seus pais, Atilio e Amelia. Eram amorosíssimos. Eles a amavam e em algum momento, em alguma leitura, foi... Eu conheci Atilio porque Atilio ia para as leituras. Não me lembro de Amelia, porque Amelia tinha outras coisas para fazer. Eram pais muito bons, pobres, mas Amelia fazia coisas para os pobres, ou seja, com retalhos e ela me deu um... Eu lembro... uma colcha feita com retalhos. Lindíssimo que usei durante muito tempo. E bom, aí começamos a ser mais amigas e saíamos muito, nos divertíamos. MUITÍSSIMO. De verdade, saíamos, íamos a todos os locais. Nas cartas que me manda, há algo, não? Se você quiser, eu leio, como ela disse, como nos divertíamos, porque ela se lembra muito disso em Barcelona. E vamos à... Não era que íamos dançar, nada disso. Íamos a lugares onde se lia poesia, bares. Juana gostava muito de comer à noite, a comida, ela gostava, não o almoço. Então, ej... Bom, aí tomávamos bebidas e às vezes bebíamos um pouco demais e as duas saíam tão direitinhas, tão certinhas, que você conseguia perceber que andávamos a beber, essa era a verdade. Porque era muito direitinhas que saíamos.

(Entrevista com Martín Gambarotta - MG - 00:28:21)

MG: E um dia, em 2003, 2004, eu vou... a uma... não sei o que era, uma apresentação ou algo assim na casa de Eloísa Cartonera em Almagro e entro e, sentada no meio da, corte, vamos dizer, estava Juana, sentada no meio. Ela me olhou e disse: "Gambarotta!". Coisas que me pareceram extraordinárias porque, digamos, ela não tinha por que se preocupar com um ator solo de uma cena jovem. O que me pareceu extraordinário de imediato é que ela entendia como sua missão, ou como parte de seu ofício, para ser um pouco menos messiânico, conhecer o mapa, conhecer a cena. E é aí onde começa a conexão. Podemos chamar de conexão também, não? Porque tratava de estabelecer uma conexão. E acredito que essa conexão também tinha alguma coisa a ver com suas tentativas de revitalizar suas amizades dos 60 e dos 70. Estou adivinhando, não? E isso... Ela tentava estabelecer com os jovens escritores daquela época. E acredito que aquele foi o momento mais rico. Porque toda relação, toda amizade têm idas e vindas, altos e baixos. Momentos de decepção, momentos de... Mas esse foi um momento em que a amizade foi algo mais fluido. Como que havia... Eu chamo amizade para me fazer acreditar que fui amigo de Juana Bignozzi, mas creio que ela revivia as gloriosas amizades que teve e eu penso que, por aí, talvez não deva dizê-lo, mas não sei se ela conseguiu encontrar o que ela buscava nessas pessoas que seguramente tinham uma vitalidade muito forte para ela.

(Entrevista com um grupo de poetas - 00:30:46)

Laura: Desculpe, por que vocês acham que ela se aproximou de vocês? Por que acreditam que ela fez o movimento de aproximação aos poetas jovens? O que ela pensava sobre os poetas jovens? Achava-os bons? Ou ela... não sei, ela queria os vigiar? Ou elas queriam conhecê-los melhor? Ou queriam que eles conhecessem ela?

1: Está bom essa, não?

Mercedes: Olha, Clari, eu lembro uma vez de você... Eu te mostrei, esse ou esse, que tinha acabado de sair. E você me disse, abriu um poema assim e disse. "Isto poderia ter sido escrito por alguém de 20 anos de idade."

2 (Clari): Estava pensando justamente isso. Esse é o poema que termina, é um dos meus favoritos, não me lembro exatamente, é o que disse sobre a canção de verão: "Não há nada mais patético do que uma canção de verão, passado esse verão, passado esse momento." Era algo assim.

Mercedes: Sim, sim.

2 (Clari): Sim, este poema que está em...

Mercedes: Neste, eu creio que está. É bonito. Sim, mas... o que tem isso? Eu digo, com... com a poesia dela e o mundo contemporâneo.

2 (Clari): Eu acho que... bom, acho que é um pouco óbvio. Como que também ela estava influenciada porque lia compulsivamente o que estava sendo escrito naquela época. Ela lia todo o tempo. Todo o tempo estava buscando. Eu acho que ela estava buscando algo, algo que eu não sei se ela encontrou.

Mercedes: Olha, este é o poema.

2 (Clari): O leio?

3: Sim, sim, leia-o.

2 (Clari): Apesar de saber que às vezes me escutam pensando que eu sou o mausoléu de uma geração / cujas reivindicações se afogaram pelas durezas destas décadas / e que se assombram que ainda veja animosa a viagem / a corações e linguagens jovens / Eu ainda falo sobre a cor com que vi o mundo / e leio com mais prazer a alguns desconhecidos do que velhos companheiros / devo dizer-lhes que eu aprendi já faz muito tempo que não há nada mais patético do que a canção do verão a canção do momento / passado esse verão, passado esse momento.

4: Aí ela te respondeu. Aí está a resposta de por que ela lia gente jovem.

5 (homem): Aí ela diz: "Eu gosto dos jovens, mas também os jovens passam rápido."

2: (Clari): É uma armadilha.

3: Sim, é uma armadilha. Muito bom. Sim, sim, sim.

(Entrevista com Vanina Colagiovanni (VC) - 00:33:05)

Laura (OF): quando quiserem...

Mercedes: Há algo que me chamou a atenção que, assim, revirando coisas dela, apareciam muitos livros assinados dedicados a ela e de pessoas que eu não sabia que ela era amiga. E isso me dava a sensação de que teve muitas amizades que tiveram um tempo e que... bom, eu dizia "ok, eles deixaram de se falar.", mas depois fui me inteirando de que havia acontecido brigas e... sim, isso, entende? Ou de repente ela me falava mal de alguém e eu descobria que ela havia sido amiga, então é como... toda essa parte da vida dela eu fiquei muito atrás e eu não sei, sabe?

VC: Sim, a mim aconteceu o mesmo. Pessoas que eu sei que ela tinha uma relação muito forte e muito carinho e que a partir de determinado momento ela começava a me falar mal sobre essas mesmas pessoas, sem que eu soubesse muito bem por que, se eles haviam brigado ou não. Eu acho, não sei, acho que era uma forma dela de se conectar com as pessoas. Você sabe que em seus poemas ela também briga.

Mercedes: Ela é muito "belicosa".

VC: E há uma segunda pessoa com quem ela fala, que uma vez me disse: "Eu escrevo contra as pessoas, contra algum tipo de pessoa e eu tenho a imagem deles na minha cabeça enquanto escrevo o poema." Como não só ela usava na vida, mas como...

(Passamos a ver Laura e Inés Duacastella e Ingrid Pokropek ao fundo a filmar a cena - 00:34:22)

Laura (VO): A nossa sensação nos primeiros dias de filmagem é que Mercedes tem demasiadas obrigações.

VC: Ela brigava com muita gente.

Laura: Como herdeira de sua obra literária, ela não pode trair a personagem de Juana, ou sua obra, e muito menos o seu nome.

(Mercedes está na varanda fumando)

Laura (VO): Mercedes fala sobre o registro. Nós falamos da ficção. Ela fala de Juana. Nós falamos de poetas. Somos uma equipe de filmagem que segue uma poeta jovem, que segue uma poeta morta, cujos poemas nenhuma de nós lemos.

(De volta à entrevista com VC - mas vemos Laura e Inés Duacastella na câmera - 00:35:34)

VC: Se acontecia na vida dela e ela costumava escrever. Quase como um combustível e era assim, ela discutia com muitas pessoas. É verdade. Eu nunca discuti...

Laura: O brilho do vaso dessa planta está me incomodando um pouco. Essa aqui é mais alta.

Inés Duacastella: Será que devemos movê-lo?

Laura: Esta.

VC: Pela distância era mais fácil, porque nos víamos pouco então, bom...

Inés Duacastella: O problema é que eu não consigo...

Mercedes (VO): Laura sugere coisas o tempo todo. Mas nenhuma tem relação com Juana.

Inés Duacastella: Eu posso me mover para lá.

Laura: Sim, mas neste caso perdemos...

Mercedes (VO): Sinto que elas não conhecem tão bem a fábrica da poesia tão bem.

Inés Duacastella: Sim, é lindo isso.

Laura: Não, outra coisa que podemos fazer é ver se podemos nos livrar desse brilho com alguma coisa. Ou então mover isto.

Inés Duacastella: Ou seja, mover o vaso da planta, mas deixá-lo em seu lugar.

Mercedes (VO): Me falam sobre cenas, eu falo de documentos. Eu falo de arquivos e elas me falam de um filme.

Laura: Você quer... Está vendo esse vaso de plantas?

(A cena começa filmando o rádio e percorre o recinto de Mercedes, com fotos, arquivos, documentos, e a própria Mercedes com o gato - 00:36:54)

Juana: A poesia é como o vinho, sabe? Você supõe que você para de beber vinho quando chega aos 40 anos, você bebe menos, aos 50 você bebe menos e aos 60 você não bebe mais. E a poesia é a mesma, o que acontece é que é muito difícil ser uma poeta de 60 anos de idade. Esse é o bom da poesia. Os poetas, os verdadeiros poetas, escrevem em momentos difíceis. Escrevem aos 60, aos 50. Não escrevem aos 20, 30, eles têm persistência com a poesia, entende? Bertolucci escreveu até os 83. Juan L. até que morreu, Tuñon até morrer, ele morreu jovem, morreu aos 70, mas escreveu até um dia antes de morrer. Eu penso também que esse abandono à poesia é um fracasso em poesia, não? Alguém que não quer seguir apostando ou não quer ser um poeta. Bom, se você é um poeta, continue jogando, você segue vendo e segue escrevendo, grandes obras, grandes obras são escritas em uma idade maior, inclusive eu estou pensando, eu te digo exatamente, sobre Bertolucci, e estou pensando em Tuñón. Tuñón escreve: “poemas para el atril de una pianola” quando ele era um homem velho, era o seu melhor momento, não? Eu digo que os poetas verdadeiros, como os verdadeiros pintores, durante a velhice voltam à juventude. Eu digo, você vê isso em Picasso, você vê isso em Matisse, vê em todos eles que na velhice avançadíssima recuperam as cores da juventude. Recuperam essa alegria, os buquês de flores. Isto acontece com os verdadeiros poetas, isto acontece com os verdadeiros poetas. O que eu me arrependo dessa época é que primeiro, ela não existe mais porque isso já não tem nada a ver com os 60, e tampouco lamento, não sei sequer se isto ainda existe ou eu não poderia estar aqui, eu não sou uma menina de vinte e poucos, sou uma senhora de 60 e muitos, tampouco eu estaria nesta vida, isso me daria mais tristeza do que a tristeza que me dá agora que não existe, não? Ou seja, então que nós fizemos algo e que eu fui feliz e que é uma memória para toda a vida e que isso preveniu o arrependimento, me preveniu na velhice de ser ressentida, de ser frustrada, e me preveniu de ser feliz. Ser feliz me preveniu desta ideia de falar dos jovens, imagina, os jovens não meus amigos. Eu tenho amigos jovens. Eu digo, me preveniu

de dizer “bom, os jovens não entendem, bom é uma outra época.” Não, desafortunadamente foi uma outra época porque foram os 60 e porque eu era jovem. Ou seja, sim, por isso era uma outra época, certo? Ou seja, na mesma medida que hoje os jovens têm um outro tipo de vida noturna. Eu tinha a minha vida noturna de outra maneira. Eu não tenho uma vida noturna de uma senhora da minha idade. Sigo amando a noite, sigo amando o vinho e sempre que posso vou dormir às 5 da manhã, isso é verdade. Mas não tenho nenhuma ideia de que “minha vida passou”, por sorte. Por sorte eu sou muito vulgar nisto. Eu estou contente com a minha vida. Eu sei que é uma simplicidade que os poetas não devem dizer, mas sim eu estou contente. Eu estou contente com minha vida. Possivelmente eu não tomei decisões fundamentais de maneira errada, tive sorte ou não tive sorte, ou como dizem os [?] que não é sorte, que você não escolheu e você pensou, sabe? É o discurso que eles fazem que é tão duro e é verdade, é o que eu sinto nesse sentido. Não compartilho deste “déjà vu”, não compartilho. É uma mentira, não aconteceu nada, eu continuo lutando como se eu tivesse 20 anos...

Laura (OS): Corte, Mech.

*II - preciso de um testamenteiro
queridos amigos que me encurralaram
para escolher. (00:40:37)*

Laura (OS): Calma, aparece por aqui, Mech. Venha pela porta. Isso.

Alguém da equipa (OS): Corte ou não corto?

Laura (OS): Segue.

(Mercedes sentada de novo com os documentos e postais - o violino característico da trilha musical entra mais uma vez - 00:40:49)

Laura (VO): Começamos filmando os papéis de Juana Bignozzi. Os materiais que a Mercedes recebeu. Para Mercedes tudo pode ser valioso, tudo deve ser examinado, avaliado e classificado. Além de que não sabemos o que vamos fazer com todas essas coisas, pouco a pouco começamos a entender que elas começam a formar um personagem. São milhares de papéis que funcionam como uma lupa sobre a vida de uma pessoa:

Laura e/ou Mercedes (VO): Notícias do estado da poesia, cartazes de festivais de poesia, revistas de poesia onde se celebra a poesia, leques, disquetes, jornais gerais antigos, cartas de pessoas desconhecidas e também cartas de poetas, críticos literários, postais, muitos postais, postais de lugares onde presumivelmente esteve enquanto ela vivia na Europa. Porto, Luxemburgo, Londres, Egito, Mesopotâmia, Lapuna. Postais que ela escrevia à sua amiga Marcelina da Europa, postais que não ficam claros de quem ou para quem foram escritos. Também imagens de obras de arte modernas ou clássicas, imagens com instrumentos de corda

e elefantes, que ao que parece era o seu animal favorito. Caixas e caixas de fotos, fotos com amigos, fotos de passaporte, fotos dela e de seu marido Hugo, poemas por todas as partes, poemas escritos a mão por autores de origem incerta, poemas escritos à mão com sua própria letra, documentos de todos os tamanhos, pastas cheias de páginas de todos os tipos, papezinhos amassados que você não entende porque ela guardou, notas de Hugo, marcações médicas, receitas, cartas de restaurantes, papezinhos com apenas um verso escritos quem sabe entro sonhos tormentosos, cartões de identificação de escolas de verão de museus de Paris onde ela parece feliz, passaporte dela e de Hugo desde 74 até 2004. Passaportes e documentos em idiomas distintos de distintas nacionalidades. Slides de uma viagem a Florência. Agendas telefônicas de todos os anos de 79 a 90. Telegramas de parabéns de aniversários, casamentos...
(voz de esvai)

(Mercedes sentada revirando papeis - 00:43:41)

Mercedes (VO): Ler como uma testamenteira é diferente do que ler como uma leitora. É preciso reconhecer a letra, a caneta, o papel. Em suma, a mão atrás de cada detalhe. Como forenses, como detetives. Seguem-se pistas, constroem-se hipóteses que podem ser sustentadas durante anos e ser destruídas em segundos. Há algo de ciência, mas também há algo de fé.

(Começa uma música diegética - Moonlight In Vermont cantada por uma mulher - enquanto Mercedes dá nomes às pessoas das fotos de Juana)

(Entrevista com Ana Porrúa - 00:45:21)

AP: Se você pensa em Argentina e o que estava sendo publicado naquela época e quem estava lendo era Mirta Rosenberg e Diana Bellessi. Digamos, é a época... é um pouco posterior, mas é a época de “Heróica” e “Madame”, não é? E esse tipo de leitura com uma voz feminina, o que era uma voz feminina, quando você ia a estas leituras... não a de Mirta, que para mim sempre pareceu muito similar, apesar de diferente, à voz de Juana, mas na forma como ela lia.

(Na verdade a entrevista é assistida por Mercedes em seu computador)

AP: Mas a voz de Diana Bellessi que estava aí, “a rosa, o beija-flor, lendo no jardim”, com uma voz pequena, de mulher. Como uma mulher que tinha que... que tinha que aparecer a poesia, mas de alguma maneira em um tom menor. E Juana estava parada em uma cadeira, sabe?

(Mercedes em sua mesa comendo um sanduíche 00:46:18)

Mercedes (VO): Durante o tempo que fomos amigas não passou uma semana sem que Juana me ligasse por telefone. As conversas podiam se estender por mais de uma hora e os assuntos podiam ser qualquer coisa menos intelectuais. Ela queria que eu contasse fofocas, brigas de poetas, um novo livro que valia a pena, ou anedotas de leituras em que má poesia era lida. Falar com ela era complexo, “edgy”, você tinha que ficar um pouco em guarda. Uma noite fomos ao teatro, nos encontramos em um centro cultural comunista convertido em livraria, bar e multisala. Quando eu cheguei, Juana estava sentada em uma mesa e ela disse: “É preciso ver

quanto cobram pelo café esses comunistas...” A peça não nos agradou, saímos indignadas. Fomos comer e ela seguiu criticando e também falando de outras coisas que não consigo lembrar e entre elas pedia uma garrafa de vinho branco e depois outra. Quando saímos ao frescor da rua, era tarde, por um momento ela ficou quieta. Hugo havia morrido fazia meses, e pouco tempo depois ela também morreria. Parada na porta do restaurante, ela parecia frágil, inquieta frente à voracidade da avenida. Foram uns segundos, nada mais. Em seguida, ela agarrou meu braço. Não acredito que foi porque necessitava segurar em alguma coisa, tampouco porque tínhamos bebido demais. Era uma forma de cumplicidade. Uma forma de ganhar a noite.

(Mercedes dorme no sofá - 00:48:06)

III - a juventude era verdade

a velhice representação (00:48:13)

(Juana lê um poema em uma leitura - imagem de arquivo - 00:48:23)

Juana: Depois de tantos corpos sobre meu corpo, dias inteiros feitos pedaços com palavras, eu ainda queria inebriar meu coração, mas nos rodeiam homens tersos, quase lúcidos, um pouco deteriorados pelo cigarro. Não se perderão nossos amores, porque desta glória juventude ficarão fotos, lindas fotos, boas fotos, quase divertidas. Eu ainda queria inebriar o meu coração, mas nos rodeiam vinhos sem intensidade, pessoas que escrevem nas orelhas dos jornais, em envelopes usados, que escrevem não estou sozinha. Pessoas que olham pela janela e sem errar dizem: assim é o outono, água e vento. Quem se atreveria a dizer qualquer outra coisa?

Pessoas: Que lindo

Juana: Essa é a atitude de uma juventude que se acredita já estar um pouco esgotada.

Homem 1: Também é um livro que tem de alguma maneira um pensamento quanto à época, não?

Juana: Sim, totalmente.

Homem 1: Ele tem algo a dizer e diz algo.

Juana: Tem um poema para Cuba, e todos os problemas da época estão aí. Está Lumumba, está Cuba.

(Trilha de violino surge outra vez enquanto vemos fotos e fotos - 00:49:28)

Mercedes (VO): Juana Bignozzi nasceu em 21 de setembro de 1937, em Saavedra. Era a filha de Atilio e Amelia, trabalhadores, ela têxtil e ele padeiro. Anarquistas e depois comunistas. Por conta de suas ideias, eram os estranhos de suas famílias e também do bairro. Em sua casa havia música e livros. Apesar de serem pobres, Juana sempre foi encorajada a se interessar pela

cultura. Aos 9 anos ganhou um prêmio da “melhor leitora” em sua escola. Estudou idiomas, francês e italiano. Aos 20 anos começou a trabalhar no jornal “A Hora”, onde conheceu escritores como Estela Canto, Juan Gelman e Andrés Rivera. Ela já escrevia e lia poesia. Com Gelman ela entrou em Pão Duro, o grupo de poesia vinculado ao Partido Comunista, onde era a única mulher. Algum tempo depois ela foi expulsa por falar mal da poesia de alguém. Juana era difícil. Neste contexto publicou seus primeiros livros, em 1960, “Los límites”, dois anos depois “Terra de nadie”, e em 1967 “Mujer de cierto orden”. Em 1970 conhece e começa a namorar Hugo Mariani, um completo antipático (não sei a tradução certa - dish/chorro). Se casam e vão viver em Barcelona. Até aí, tudo mais ou menos bem. Na Espanha ficam 30 anos. Começa e termina a ditadura argentina e eles seguem lá. O que passou nesse tempo? Houve viagens, muitas viagens, muitas, a lugares diferentes, lugares históricos, ruínas, todo ano, até em camelos. Também traduziu livros, mais de 400. Juana dizia que não era muito próxima de muitas pessoas em Barcelona, que ficou isolada com Hugo... Mas é verdade que não fez amigos na Espanha? Em Buenos Aires voltou de visita a cada tempo. Tinha amigos, eles organizavam leituras com jovens críticos e poetas. Foi reconhecida mais do que nunca nesse período. Até organizou em Buenos Aires o seu aniversário de 60 anos. Por que em nenhuma dessas visitas quis ficar?

(O momento das fotos termina nas mãos de Mercedes e logo em seu rosto, ela parece frustrada. Sai caminhando, um barulho de chave - 00:52:26)

(Nova sequência de foto e voz off - 00:52:35)

Mercedes (VO): Nas fotos estão muitas pessoas que eu não sei nada. Quem são? Quem era toda essa gente que rodeava Juana? Que pensavam? O que ela pensava deles? Como era Juana naquele tempo? Por que as fotos estão tão misturadas? Como se ela tivesse olhado-as muitas vezes e só deixou as que queria que fossem encontradas. Queria dar uma imagem de uma poeta? O que é a imagem de uma poeta? Estava entediada em Barcelona? Estava sozinha? Como fez para seguir escrevendo poesia todo esse tempo? Por que Hugo viajava tanto? De que vivia Hugo? Como seria a vida juntos? Era um casamento moderno? Os anos passaram e eles voltaram a Buenos Aires. Ela, como sempre, escrevia poesia. Editaram uma obra reunida que muitos poetas leram. Em seus últimos anos, me elegeram como testamenteira. Por quê? Por que tomou essa decisão? Este filme, ela teria gostado?

(Termina nos olhos de Juana 00:54:35)

IV nós na realidade

gente com trabalhos que não servem para triunfar (00:54:39)

(Um disco roda na vitrola depois vemos que é de Juanita Reina, estamos em outra casa talvez em outro tempo - vemos a equipe tentar filmar algo)

Valeria Fernández: Ei, tem um... como um craquelado. Escute.

Marc: Não, está ok.

Homem: Não encontro o sal.

Mercedes: Existe um pacote fechado na despensa.

Laura: Mechi, olha. Esse é o último?

Mercedes: Não, este é o último.

Laura: Este é o último.

Inés Duacastella: Qual? Não é esse que tem tudo?

Laura: Sim, vamos com esse?

Mercedes: Meninas, vocês querem vir e nós decidimos a programação da semana...

Laura e Inés Duacastella: Sim, estamos indo. Em um segundo.

Laura (OS): Não entendo se eu tenho que ler, como, ou seja, se tenho que fazer uma pausa em cada verso ou se tenho...

Inés Duacastella: Não tem pontuações?

Laura: Não. Podemos ler outro.

Valeria Fernández: Você está escutando bem?

Laura (OS): Bom, vamos ter esse problema com todo o poema.

Marc: Bem, bem.

Laura: Isso nós poderíamos perguntar à Mechi.

Valeria Fernández: Mas os cabos não estão fazendo um tipo de som?

Marc: Não escuto nada.

Laura: Havia um mundo infalível para se escrever poemas intensos. Os mitos mais banais eram o mundo sagrado.

Inés Duacastella: Esse como se chama?

Laura: "Tchau"

Inés Duacastella: "Tchau".

Laura: Sigo?

Inés Duacastella: Sim.

Laura: Havia um mundo infalível para se escrever poemas intensos. Os mitos mais banais... Não sei, me custa muito ler em voz alta.

Inés Duacastella: Ok, vamos ler cada uma para dentro.

Laura: Ok. Vai e depois me diz o que você acha.

Laura: Terminou?

Inés Duacastella: Sim.

Laura: Outro:

Inés Duacastella: Sim.

Laura: Este “Alguma vez fomos íntimos”.

(Quadro com post-its - um tipo de cronografia - 00:56:57)

Mercedes (VO): A poesia de Juana não se deixa filmar tão facilmente. Ou talvez Juana não se deixa filmar tão fácil. Não se parece nada com a ideia que tínhamos de uma poeta daquela época. Ela é irônica, briguenta. Também contraditória. Às vezes má.

Mercedes ou Laura (OS): Pega um livro.

Homem: Ai

Mercedes ou Laura (VO): E estava furiosa.

Mulher equipa (OS): Por que não pega qualquer livro de Juana?

Laura (OS): Como que não estão aí?

Mulher equipa (OS): Ok, vamos assim, pega qualquer um, Marc.

Mulher equipa (OS): Mas não vamos pegar um livro que diz “contra os poetas”.

Laura: Não importa, meninas, é um ensaio. Vamos, Marc.

Marc: Nunca duvido que a tese deste artigo seja que os versos não agradam a quase ninguém...

Mercedes ou Laura (VO): Como deveria se filmar um poema?

Marc: ...é um mundo fictício e falsificado...

Mercedes ou Laura (VO): Muda se é de uma poeta morta?

Marc: E no entanto, eu confesso que eu não gosto dos versos...

Mercedes ou Laura (VO): Teríamos nós que ler?

Marc: O interessante é que não são nenh...

Mercedes ou Laura (VO): É diferente se um ator o lê?

Ingrid Pokropek produtora: O interessante é que não sou um ignorante absoluto em questões artísticas, nem tampouco me falta a sensibilidade poética. E quando a poesia...

Mercedes ou Laura (VO): E se os poetas o leem?

Ingrid Pokropek: ...com outros elementos, mais crus e prosaicos. Por exemplo...

Mercedes ou Laura (VO): O poema muda?

Ingrid Pokropek: Nas horas de Dostoievski. de Pascal;

Mercedes ou Laura (VO): Ler um poema para um poeta é um problema.

(Equipe num jardim a filmar a uma poeta ler um poema - 00:58:14)

Mercedes ou Laura (VO): Porque não é seu.

Inés Duacastella: Ingrid!

Mercedes ou Laura (VO): Não está muito claro, não sei.

Inés Duacastella: Vem um pouco aqui, por favor.

Mercedes ou Laura (VO): Os poemas são de alguém? A poesia de Juana, de quem é?

Laura: Ei Clari, de memória não consegue, não?

Mercedes ou Laura (VO): De Juana?

Clari: Não, sim, mas vou precisar de um tempo.

Mercedes ou Laura (VO): Se dirige à pessoa que lê?

Mercedes: Olha, Gru, você acha que consegue ditar para Clari, verso por verso?

Mercedes ou Laura (VO): A poesia aparece se ninguém a dirige?

Inés Duacastella: Está dentro! Completamente!

Ingrid Pokropek: Mais para trás Marcos.

Mercedes: Seria como que você vai dizendo para ela... Eu digo “se alguma vez em tua vida...”

Mercedes ou Laura (VO): Também não tenho certeza.

Gru: Eu faço um, e ela faz um, então eu, então ela.

Inés Duacastella: Posso tentar fazer um plano mais perto...

Mercedes ou Laura (VO): A poesia pode ser escrita.

Laura: Mas para que antes nós tenhamos que decidir...

Mercedes ou Laura (VO): se pode ler, se pode escutar.

Laura: como ler, porque existe uma coisa com o livro.

Inés Duacastella: Sim, eu não sei, eu digo o quadro.

Mercedes ou Laura (VO): Mas não sei se pode ser filmado.

(Imagem de arquivo de uma outra filmagem feita com Juana - 00:59:14)

V - Eu vou-me respondendo a mim mesma

poemas que respondem a outros poemas (00:59:26)

(Seguimos na mesma imagem de arquivo)

Juana: Espero em cima?

Homem: Sim, sim.

Homem 2: Você os encontrou?

Juana: Sim, eu perco meus óculos constantemente.

Homem: Estou gravando. Estou gravando, mas não se preocupe.

Juana: (risos) É no segundo prédio.

Homem 2: Perfeito, em um momento eu subo, Juana.

(No apartamento de Juana 01:00:35)

Juana: Os meninos querem água também.

Hugo: Então eu vou levar assim.

Juana: Sim.

Hugo: Vá você e eu...

Juana: ok.

Juana: É grande, há dois banheiros e o quarto, e o quarto tem uma varanda.

(O câmara fica com Hugo que prepara as bebidas)

Hugo: Desculpe, o seu nome é?

Alejandro: Alejandro.

Hugo, Alejandro, ok.

Hugo: Devo pôr aqui ou na mesa?

Juana: Não, melhor ali porque eles vão filmar aqui. Não queremos que...

Hugo: Essa é água com gás, ok?

Homem: Sim, está ótimo. Melhor.

Juana: Nós somos viciados em água com gás, sabia? Parece que não é muito saudável...

Homem: Por que não é saudável?

Juana: Para mim eu acho que é saudável, eles dizem que ajuda, que previne os ataques cardíacos.

Homem: Sério?

Juana: Sim. Eu sempre tomo porque sou viciada, mas outro dia li que é bom para o seu coração.

Alejandro: E a água normal não é?

Juana: Não, água normal não é. Então eu coloco aqui em caso de minha boca ficar seca.

(Juana esbarra no elefante)

Juana: Ai, pobrezinho. Olhe para estas grandes orelhas para escutar. Não vamos movê-lo, deixamos-o aqui para que escute.

Hugo: Mas tire o copo de vidro daí.

Juana: Deixo aqui...

Hugo: As pessoas vão ver.

Juana: Vão ver e eles vão ver um copo de água. Eles acabaram de filmar uma cozinha desarrumada.

Homem: Não, como está desarrumada?

Alejandro: Se isso é desarrumada...

Hugo: Você filmou a cozinha?

(Um papel escrito “À paixão portenha, Juana Bignozzi” - 01:02:33)

(Outra imagem de arquivo. Imagens do barro, da entrada do prédio. - 01:02:40)

(Imagem da fachada do prédio de Juana e da casa, vistas da janela - 01:03:03)

Mercedes (VO): Juana morreu no Hospital das Clínicas. Nunca aceitou ter convênio de saúde; até seu último dia, voltou ao serviço público de saúde. Nós a fizemos companhia com Martín Gambarotta e Martín Rodríguez, em diferentes turnos. Quando eu fui de manhã receber o informe, o médico me perguntou se eu era mesmo da família. Eu expliquei que não, que os que estavam a acompanhando eram seus amigos, e que éramos, como ela, poetas. Acredito que o último poema que Juana escreveu foi um papel em que nos deixou anotados os seus desejos para o enterro. Dizia que não queria velório nem discurso, mas que levassem o caixão direto para o cemitério. Não queria ser cremada, mas sim sepultada diretamente no chão, nunca em um nicho, no cemitério de Chacarita. Pediu encarecidamente que não houvesse no caixão nenhum símbolo religioso, nem a cruz provisória que colocam para assinalar a sepultura. Quis ser sepultada no caixão polido mais barato que existia. Entre outras coisas, pediu que cada vez que fossemos visitá-la, levássemos flores amarelas.

(Voltamos à equipe de filmagem televisiva filmando Juana na janela - 01:04:45)

Alejandro: Um pouco mais e terminamos.

Juana: Não, eu estou aqui...

(Mercedes e Martín R na mesma janela - 01:05:00)

Mercedes: Nós estávamos prestes a entrar em uma briga para cortar as relações. E você me ligou e disse “não desista da Juana” e então eu liguei para ela...

(Um homem revira os livros da biblioteca de Juana - 01:05:09)

Mercedes (VO): Os primeiros dias de filmagem ocorreram na casa de Juana. Fomos filmar o desfazer das coisas e os poucos objetos que sobraram. A maior parte dos livros de sua biblioteca já havia sido entregue a pessoas específicas a pedido de Juana. Em meio dessas jornadas, um livreiro veio ver o que podia servir-lhe para o seu sebo. Em algum momento, não lembro qual dos poetas encontrou um livro de Alexandra Kollontai. Que por alguma razão havia passado despercebido e ninguém havia pegado.

Laura: “Autobiografia de uma mulher sexualmente emancipada”.

Mercedes: Muito bem.

Laura: Alexandra Kollontai. Ah, ela não é uma feminista russa? Soviética?

Mercedes: Ah, veja...

(O violino volta a aparecer - 01:06:36)

Mercedes (VO): Levei o livro à minha casa. Me chamou a atenção um aspecto da edição: em todos os momentos em que Kollontai fala de uma conquista pessoal, aparece uma nota de rodapé indicando que, em seus últimos dias, a autora havia solicitado que fosse convertida a primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural. Ou seja, em todos os momentos “eu” tinha que ser substituído por “nós”.

Laura (VO): Hm... Sim, é também o que Juana fez nos últimos dias. Nos deixando...

Mercedes (VO): Bom, esse livro terminou em outro filme que estava filmando neste momento. E neste outro filme, portanto, Kollontai aparece. E portanto, Juana.

Laura (VO): E portanto Mercedes. Ou seja, você.

Mercedes (VO): Juana disse algo sobre isso, que a poesia servia para cruzar duas coisas que nunca haviam sido cruzadas antes.

Laura (VO): Hm, claro, no cinema, seria a montagem.

(inicia uma outra imagem de Juana nesta mesma biblioteca)

Mercedes (VO): Ou seja, uma combinação que cria algo que não existia. E que de repente existe.

Laura (VO): Claro, isso ela disse em uma entrevista.

Mercedes (VO): Kollontai mais a biblioteca de Juana criam uma cena para um outro filme. Não?

Laura (VO): Bom...

Mercedes (VO): E a poesia também acompanha, dá forças, acredito que ela dizia algo assim.

Laura e Mercedes (VO): Como um amigo.

Mercedes (VO): Mas tampouco é um ofício fácil. A poesia é uma escola de caráter.

Laura (VO): Dizia Juana?

Mercedes (VO): Sim. Aí se resume todo. Bom, ninguém sabe a utilidade que pode ter um poema.

Laura (VO): E um filme tampouco.

Juana: Eles estão por aí, mas eu não precisava olhar para eles para lembrar. Bom, aqui estão os dicionários e aqui é tudo poesia, tudo tudo poesia. Esta poesia que está colocada assim é a que, que não está de pé, é a que eu considero prescindível, mas que não me animo a jogar fora porque você deve ficar com os livros.

Laura (VO): É que na realidade, apesar de nos importarmos muito com um poema ou com um filme, eles não são importantes.

Mercedes (VO): Os poemas não têm que ser úteis.

Laura (VO): não tem que ser úteis.

Mercedes (VO): Penso que essa obra, apesar de ter sido herdada a mim, não me pertence.

Laura (VO): Não te pertence.

Mercedes (VO): Não pertence a ninguém.

Laura (VO): É do mundo inteiro.

Mercedes (VO): inteiro.

Laura (VO): Talvez não seja nem mesmo...

Mercedes (VO): da própria Juana.

Juana: A “El ofício de vivir”, este sim, é uma coisa, é terrível. Está todo escrito, com flores dentro, guardadas. Todos os escritos, as coisas que alguém... todo escrito de 30 anos atrás. As coisas que alguém marca em um livro.

(Juana em sua casa - imagem de arquivo - 01:09:13)

Juana: Para escrever boa poesia deve servir um poeta. A função de um poeta na vida é qual? Escrever poesia, boa poesia, que seja uma poesia que transcende, que seja uma poesia que acompanha uma pessoa alguma vez na vida, que seja uma poesia que ampare alguém em um momento difícil, que seja uma poesia que dê forças para tomar o palácio do inverno. Ou seja,

que seja uma boa poesia que algum ser humano possa integrar em sua vida. Possa usá-la em sua vida. Eu acredito que um poeta serve para escrever poesia.

(Som no disco, talvez de Juanita Reina de novo - 01:09:50)

(Imagens de flores, de quadros, desenhos, pinturas, esboços emoldurados na parede de Juana, objetos decorativos, a galinha quebrada do início, outras esculturas, pratos decorativos)

(Nova entrevista com Graciela Goldchluk GG - 01:10:47)

GG: Eu levantei, coloquei tudo na bolsa e corri para fora. “Sinto muito, se bagunçou. Bom, e o que eu faço? Eu procuro por uma lógica interna e por isso só pode ser feita por alguém que conheça a obra.

VI - agora posso escrever eternamente - 01:11:02

GG: Ou seja, o mais importante para salvar um arquivo de escritor é que exista alguém que conheça e, me permito dizer, que ame a obra do escritor. Porque... ou de escritora, como no seu caso. Nós sempre dizemos: o arquivo diz coisas que não estavam quando se escreveu. Ou seja, uma palavra. Esse verso que se está citando muito agora: “Por que grita essa mulher?”

Mercedes: Sim, Susana Thénon.

GG: De Susana Thénon. Não é que não estava implícito, tudo o que hoje quer dizer. Mas a verdade é que, digamos, aí há algo vivo, por isso o arquivo é algo vivo, as palavras são algo vivo. Mas o terrível é que o papel está vivo e como está vivo se desfaz. Mal de arquivo quer dizer que não fique um rastro, mas nem mesmo a memória deste rastro. É como a maldição que Mármol coloca em Rosas, que diz: “Nem o pó dos seus ossos a América terá”. Isso é um mal de arquivo. Esse é um mal de arquivo, que ninguém se lembre que existiu Juana Bigozzi. E não é tão difícil para isso acontecer, hein?

(De volta a um escritório ou à casa da Mercedes, papeis, impressora, post-its - 01:12:21)

Alguém da equipe (OS): Bom, contamos até três.

Laura (OS): Ok, coloque o ok e veja se funciona e saia do quadro e nós olhamos.

Ingrid Pokropek, produtora: Não, nem recebeu o comando.

Laura (OS): Está ligada?

Inês: Está preparada, automático, cartucho preto...

Alguém da equipe (OS) me diz que a impressora está offline. Pode desligar e voltar a ligá-la, Inês?

Mercedes (OS): Ou eu posso tentar desconectar aqui.

Inês: O scanner está bom, mas a impressora é só preta e branca.

Laura (OS): Bom, eu vou cortar ou eu sigo?

Mercedes: Está funcionando agora.

Laura (OS): Sigo.

(As mulheres prendem os papéis neste mesmo local, um escritório ou casa - 01:13:10)

Mercedes (VO): Sempre ansiamos ou inventamos o retorno à casa. Porque sempre víamos que era o lugar da vida inquieta. Platatonov, Platonov, que mal você me fez. Há muitos anos que estou doente e é por causa de um livro que você escreveu. Você não teve que voltar à cidade amada e encontrar outra, onde ninguém buscava essa inquietude e o lar não era como o seu e o meu, o lugar de combate, de nós que chegamos tarde ao palácio, ao campo de batalha ou à praça. Você me sustenta, mas eu retornei para uma realidade aterradora, a que diz: “Os poetas, nos anos finais, devem sorrir ante as insolências. Os poetas, quando morrem, se não se defendem, acabam nas mãos de quem sempre desprezaram.”

Laura (VO): Eu, não sei, me parece que tinha que fazer um muito mais baixo, mais sussurrado. Porque, para que funcione como voz-over depois, como ter outra opção.

Mercedes (VO): Eu fiz de uma forma que não seja tão monótona. Porque sabe.... Bom, mas podemos tentar.

Valeria (VO): Espera que eu corto e vamos de novo?

Laura (VO): Ok, vai.

Mercedes (OS): Igual mas com certa...

Laura: Sim. Sim, sim sim.

Mercedes (OS): Mas mais baixinho.

Laura: Mais baixinho.

Valeria (OS): Ok, bom. “Sempre ansiamos”, poema não publicado por Juana, 2.

Mercedes (OS → até on screen): Vamos? Sempre ansiamos ou inventamos o retorno à casa. Porque sempre víamos que era o lugar da vida inquieta. Platatonov, Platonov, que mal você me fez. Há muitos anos que estou doente e é por causa de um livro que você escreveu. Você não teve que voltar à cidade amada e encontrar outra, onde ninguém buscava essa inquietude e o lar não era como o seu e o meu, o lugar de combate, de nós que chegamos tarde ao palácio, ao campo de batalha ou à praça. Você me sustenta, mas eu retornei para uma realidade aterradora, a que diz: “Os poetas, nos anos finais, devem sorrir ante as insolências. Os poetas, quando morrem, se não se defendem, acabam nas mãos de quem sempre desprezaram.”

Laura (VO): Eu, não sei, me parece que tinha que fazer um muito mais baixo, mais sussurrado. Porque, para que funcione como voz *off* depois, como ter outra opção.

(Leitura de poema Clari- 01:15:48)

Clari: Eu digo, se algo na vida tivesse algum sentido, teria o seu nome. Nós mulheres de certa ordem com ideias precisas, sem nenhuma ideia, que nos servem para viver, para não gritar com amigos que dizem o amor por pessoas, com memórias de magnólias na casa do campo, o grande amor, eu digo. Eu aponto com meu dedo os desenhos na parede, a planta que na minha casa dá a flor de um dia. Eu aponto meu jogo, este último para não entediar-me. Repito algumas coisas engenhosas, o grande amor, as cartas, os poemas e o cheiro do verão, de grande amor, que ninguém ainda sorria.

(Valeria e Inés - 01:16:32)

Valeria: As boas pessoas sabem onde a felicidade está. Meu pai sabia onde ficava a casa da classe operária e ele era feliz. Meu porteiro não tem dívidas e é feliz. Minha amiga se apaixona com amplitude e é feliz. Eu te recupero, te esqueço, te rejeito, mantenho a esperança. Seu perfil segue me emocionando, então eu creio que a felicidade nem sempre é estranha ao simples.

Inés: Na verdade, o que eu queria na vida é oferecer festas. Viver a última instituição de liberdade. Estender a mesa, receber sucessos superficiais. Ficar bêbada com os cativantes, ou talvez com esse irmão único não encontrado. A irmã imaginária, o fantasma das madrugadas. Reviver quadros perfeitos com ervas crescidas. E saber que nesta terra o inverso permanecerá um disco que seguirá cantando em uma casa vazia. O telefone que seguirá tocando na escuridão.

(Grupo de poetas, Sebastián Morfes - 01:17:26)

SM: Não tenho um plano meditativo sobre a poesia, menos ainda transcendente. Na madrugada estou na minha varanda e chove sobre esta cidade morta para a vida comum. Os homens de passagem falam em voz alta. De dia eles podam árvores. Eu poderia converter isto em um poema. Mas estou apenas indo dormir, esperando que amanhã uma carta vá chegar.

(Maria Lucesole - 01:17:51)

Mulher: Se entra por uma porta de bairro e sai por um falso palácio de seda. Se entra pela cidade da vida e sai por uma cidade rejeitada, sobrecarregada e cega pela riqueza. A luz da entrada sozinha é suficiente. A luz da saída junta o rito com o desejado. Só o caminho entre as duas está escuro. De vez em quando as plantas da minha infância, da noite, das madrugadas da minha juventude, e da escuridão da hora do regresso em um bairro de vizinhos e imigrantes dormidos, o caminho entre as duas portas tem a mesma memória daquela hora.

(Outro homem - 01:18:30)

Homem 2: Espreitar ou sentir o humor como preferem. Há uns dias decidi lutar e apenas a ideia da luta já me causou muito cansaço tão infinito que até meus melhores amigos mantêm uma distância respeitável. Além disso, como eu passei pelos rios mais famosos do mundo e não me suicidei em nenhum. “Estupendo... Ah, é brilhante. Perdão, Eu...” E não me suicidei em nenhum, minha falta de amor pela humanidade é suficientemente demonstrada. Como sempre falo dos demais, mas digo eu que todos podem dormir serenos pensando que estas loucas histórias podem apenas ser minhas, que já sabemos que classe de pessoa eu sou. Meus melhores amigos sofrem em diferentes lugares do mundo e eu escrevo cartas engraçadas, sentada no meio do deserto debaixo do sol de janeiro, enquanto minhas vidas mortas insistem em voltar. Alguns dos meus melhores amigos não se enganam e me oferecem tardes plácidas, retiram os objetos molestos e abrem espaço para o meu ruído. Como eu sou infinitamente preguiçosa, acredito que nunca tentarei lutar, por isso quase ninguém me cumprimenta, outros dizem pobrezinha e meus melhores amigos zombam sem descanso dos ingênuos e não prestam atenção a mim.

(Andrea Garrote - 01:20:01)

AG: Sou uma mulher sem problemas, todos sabem. E então buscam a minha companhia para conversar à noite. Sem embargo, eu conheço alguém que quer morrer em paz consigo mesmo e me produz estremecimentos, insônia e solidão. Porque a paz comigo mesma seria uma guerra sem fim. Dois ou três assassinatos inevitáveis e alguma entrega desmedida que não entra nos meus planos. Sem embargo, eu sonho pelas noites, com um jardim imenso onde os mortos se levantam para me saudar. Eu sonho com um homem que me inquieta e como me ignora, me fala amigavelmente do resto do mundo, e de meus múltiplos amores. Tão simpáticos, tão apropriados como tema de conversa.

(Luis Ziembrowski - 01:21:10)

LZ: Luz de gás. Todos podemos apagar e acender as fogueiras. Digamos, as luzes. Os mais inconscientes o fazem, mas eu pergunto, quem teve a coragem de vê-los agonizar e continuou falando, movendo, pensando nas celebrações, sorrindo ante as consequências, ante a mudança das estações. A luz que agoniza era uma obra que minha mãe amava, em sua fantasia de teatro, mas aqui não haverá salvadores, detetives lúcidos, jovens apaixonados, só heróis que olham como agonizam e simulam simulam viver uma vida. Quem a chamou, vida? Sem revolução. “Uma mais”. Luz de gás. Todos podemos apagar e acender as fogueiras. Digamos, as luzes. O mais inconsciente o faz. “Outra vez”. Luz de gás. Todos podemos apagar e acender as fogueiras. Digamos, as luzes. Os mais inconscientes o fazem, mas eu pergunto, quem teve a coragem de vê-los agonizar e continuou falando, movendo, pensando nas celebrações, sorrindo ante as consequências, ante a mudança das estações. A luz que agoniza era uma obra que minha mãe amava, em sua fantasia de teatro, mas aqui não haverá salvadores, detetives lúcidos, jovens

apaixonados, só herois que olham como agonizam e simulam viver uma vida. Quem a chamou, vida? Sem revolução.

(Juana, a própria - 01:22:31)

Juana: Os grandes poetas escrevem sem coração. Os frívolos, sem a alma. Os triunfadores narrativos, sem pensamento. Os machistas de jovens, os que aspiram ao lugar de privilégio que os lúcidos abandonam, sem ideologia. E um mínimo grupo de solidário, sem música, com um grande sonho de uma classe, um líder, um país.

(O violino antra de novo, Mercedes lê Bulgákov em um café, as cineastas aparecem pelo vidro e chamam - 01:22:58 - escutamos o som diegético do café ao fim, para depois voltar aos violinos em 01:23:47)

VII - As poetas visitam Juana Bigozzi - 01:23:49

(As poetas caminham por uma rua, procuram uma direção e encontram em 01:24:17 - Mercedes aponta o dedo)

Poema filmado - 01:24:20

SAUDAÇÕES FAMILIARES

tão feliz menina de bairro suburbano
de cadernos de contracapa cultural
de tesouro da juventude de passeios pelo porto da sua mão
tão feliz mulher comendo sozinha na cidade de prestígio
me ensinou a escolher as seduções do deserto
sem tremer ante a tibieza e a proteção

(As poetas procuram nas ruas perguntam a outras mulheres - 01:24:57)

Poema filmado - 01:25:04

Ajudam as palavras dos poetas aos próprios poetas?
ajuda ao caminho dos poetas
o desamparo de sua própria anedota?

ajuda minha presença no seu destino
ao meu próprio destino?
minha companhia em tanta paixão infeliz
se converte em companhia da minha nebulosa paixão?

(As poetas / cineastas pegam um ônibus e descem em um ponto - 01:25:28)

Poema filmado - 01:25:58

Caminho pela rua como se estivesse viva
duvido seriamente entre um colar preto ou um rosa
penso que cara feia eu tenho e passo uma pintura pelos olhos
muita pintura na verdade.
Os que jogam com coisas importantes
não entenderão a minha vida
uma vida muito conversada
sem morte, diriam os entendidos.

(As poetas / cineastas caminham por uma rua movimentada - 01:26:17)

Poema filmado - 01:26:38

Com o inverno os amigos voltaram à casa
eu pergunto seriamente
O que vais fazer da tua vida juana?
Sofro, amo, todos iramos pela revolução
às vezes tenho medo que sejamos felizes.
Os amigos voltaram com os braços abertos
perguntam o que está acontecendo em nossa cidade,
e só posso escrever o seu rosto
para dizê-lo de uma vez o rosto do amor.
O que vais fazer juana
com a juventude que ainda te sobra,

com as histórias inverossímeis,
os amigos no sofá,
os amigos a sério
e toda esta ternura
que quem sabe onde irá parar?

(Um elefante no zoológico. faz o seu som característico. joga areias em suas costas, ele caminha, vemos as cineastas/poetas aí se preparando para filmar, encontro outro elefante 01:27:17)

Poema filmado - 01:01:28:14

CHAU

Havia um mundo infalível para escrever poemas intensos
os mitos mais banais eram a palavra sagrada
as despedidas nos portos, os parques sob a chuva
o lento toque entre infieis
a falácia da noite
a magia de falar em bares quase desertos
rodeados de cadeiras empilhadas sobre as mesas
meninos que nunca aprenderam as respostas
garotas crepusculares
que repartiam flores de pedra entre bêbados de prestígio
e nunca pensavam no princípio
bastavam-lhes os finais como este.

(Um trombeteiro de um elefante - 01:28:43)