

The creation of a world: the film-essay in *Veronica* (IFFR 2021)

A constituição de um mundo: o filme-ensaio em *Veronica* (IFFR 2021)

Caselato, Talita
CIEBA-ULisboa, Portugal

Abstract

*This article analyses the constitution of the essay film based on the theoretical contributions of authors such as Bazin, Machado, Xavier, Lins, Weinrichter, and Teixeira, highlighting its characteristics and singularities within the context of contemporary cinema. To illustrate this approach, the article examines the production process of the film *Veronica* (2020), directed by the authors, taken as a representative example of this filmic form. The short film centres on a character and a neighbourhood located in the city centre of São Paulo, both marked by processes of gentrification. Screened at the International Film Festival Rotterdam in 2021, the film serves as the basis for exploring how the essay film constitutes a distinctive — albeit peripheral — domain within cinematic language, by articulating subjectivity, critical reflection, and formal experimentation.*

Keywords: Essay film, Essay, Urban landscape, Portrait

Introdução

A constituição de um mundo, para Nietzsche, é a afirmação da vontade de poder. Poder enquanto potência de agir na contramão de um *status quo*. *Veronica*, a personagem do nosso filme homônimo, pessoa sujeita a processos de gentrificação, como veremos mais adiante, é um exemplo de potência, e o filme *Veronica* apresenta a sua potência no mundo. Ao constituir um mundo, ela abre a possibilidade para que outras mulheres exerçam a potência de cada uma. Por outro lado, a forma fílmica que escolhemos para apresentar ou ensaiar um trecho da vida da história de *Veronica* e do território onde ela nasceu, a Vila Buarque, é a forma ensaio, o filme-ensaio. Também esta forma constitui um mundo, ainda limítrofe, ainda periférico. Trata-se de uma forma, no cinema, relativamente recente na sua definição específica, enquanto domínio próprio, conforme estudaremos a seguir.

O filme-ensaio

A noção de filme-ensaio apresenta uma genealogia nebulosa. A primeira referência encontrada sobre a noção de filme-ensaio data de 1958, no texto de André Bazin: *Chris Marker: Lettre de Sibérie*. Diz ele:

Lettre de Sibérie é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou ainda melhor, adaptando a fórmula que Vigo aplicava

a *À propos de Nice* [*A Propósito de Nice*], “um ponto de vista documentado”, direi que é um ensaio documentado pelo filme. A palavra que importa aqui é “ensaio”, entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, embora escrito por um poeta. (Bazin 1958)

Na literatura, os primórdios do ensaio remete-nos a Michel de Montaigne (1533-1592), para quem o ensaio seria a melhor forma de expressar o pensamento, que, na sua escrita diante de um assunto, objeto ou tema, está em constante movimento:

[...] no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. (Montaigne 2016, 760).

Montaigne, segundo Obaldia (1988), na sua escrita ensaística, reage à tradição do conhecimento clássico. Do mesmo modo, Mathieu-Castellani (1988) reconhece no autor o valor da experiência como conhecimento: “não se trata mais de ir do mundo ou dos livros a mim, mas de mim ao mundo e aos livros.”¹ Embora a forma ensaio parta da experiência subjetiva do autor e da escrita da experiência individual, para Glaudes (2002):

[...] o ensaio permite associar o eu ao nós, e pensá-lo dentro de uma textura de interlocução. Do mesmo modo, o ensaio adquire uma dimensão cívica, almeja o conjunto da comunidade, oferece uma mediação cultural, ao vincular os grandes saberes particulares às grandes questões éticas, estéticas ou políticas. (Glaudes apud Gervaiseau 2015, 96)

Tal como em Adorno (2003), ao atribuir à experiência individual o contexto da experiência histórica, a forma experimental da escrita ensaística (Bense 2014) exige o pensamento em ato. Escreve-se enquanto se está a pensar, e o pensamento refere-se ao conhecimento do agora, que já está marcado como transitório, pois, mais à frente, poderá vir a ser outro ou mais um. Se Marker cunhou a expressão “ciné ma vérité”, poderíamos acrescentar sobre o seu trabalho: “ciné ma vérité éphémère” ou: “ciné ma/notre vérité éphémère”.

A montagem através de duas imagens-pensamento encontra-se também nos ideogramas chineses apropriados pelo pensamento fílmico de Eisenstein. Arlindo Machado compara o filme-ensaio ao cinema

conceptual eisensteiniano; assim, na sua investigação sobre o cinema ensaístico, atribui ao cinema soviético os primeiros filmes-ensaios.

Serguei Eisenstein, formulou, no final dos anos 20, a sua teoria do cinema conceitual, cujos princípios ele foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais. Segundo o cineasta, os chineses construíram uma escritura “de imagens”, utilizando o mesmo processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, através do uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferências de sentido entre imagens). O conceito de “dor”, por exemplo, é obtido, na escrita kanji oriental, através da montagem (na verdade, superposição) dos ideogramas de “faca” e “coração”. Em outras palavras, para os orientais, o sentimento de dor é expresso pela imagem (pictograma) de uma faca atravessando o coração. Nada diferente, aliás, do uso de expressões como “ter o coração dilacerado”, em português, ou “to break the heart”, em inglês, para exprimir sentimentos de tristeza ou sofrimento. (Machado 2003, 7)

Machado atribui a Dziga Vertov a experimentação radical do cinema conceitual formulado por Eisenstein. Um exemplo dado por ele é a sequência da mulher a comprar carne na cooperativa em *Kino-Glaz: Jizn Vrasplokh (Cine-Olho: A Vida ao Improviso, 1924)*. A carne estava no mercado e depois volta ao boi, que ressuscita. Neste uso da inversão na montagem, Vertov recupera o método de inversão analítica apresentado por Karl Marx em *O capital*:

o livro começa com a análise da mercadoria e dela retorna ao modo de produção, pois, de acordo com a metodologia marxista, a inversão é uma forma de desvelamento (Machado, 2003)

No entanto, Machado atribui ao *Tchelovek s Kinoapparatom (O Homem da Câmera, 1929)* o ápice desta experimentação, pois apresenta:

o ciclo de um dia de trabalho, o ciclo da vida e da morte, a reflexão sobre a nova sociedade, sobre a situação cambiante da mulher nela, sobre a sobrevivência de valores burgueses e de pobreza sob o socialismo e assim por diante (Burch 1979, 94)

A cine-escritura destes ciclos concretizou-se nas montagens, uma vez que Vertov não estava com o fotógrafo Mikhail Kaufman e dirigiu a montagem operada por Elizaveta Svilova.

Muitas vezes identificados como documentários, ou filmes experimentais, a especificidade do filme-ensaio inclui a subjetividade do autor. Como nos esclarece Godard (1998, tradução nossa): “Eu me considero como um ensaísta. Eu faço ensaios em forma de

romance ou romances em forma de ensaios: eu simplesmente os filmo em vez de escrevê-los”.

A confusão entre as formas cinematográficas (ficção, documentário, experimental), antes de ouvirmos falar propriamente em filme-ensaio, está bem explicitada naquilo que nos traz Ismail Xavier:

O melhor, no entanto, é pensá-lo como superação dessas fronteiras, como invenção que abriu um continente de indagações geradas no confronto entre o cinema e a filosofia. A ideia do filme como pensamento em ato, sob as formas “autônomas e insubstituíveis que os cineastas foram capazes de inventar” (Deleuze 1985, 8), teve certamente seu efeito no uso mais específico, mediado pela história da filosofia, da noção de ensaio referida aos filmes, um uso cada vez mais frequente na crítica, seja na lida com o novo cinema (e o novo vídeo), seja na análise de obras do cinema moderno, antes trabalhadas a partir de noções como cinema poético, desconstrutivo, experimental ou conceitual. (Xavier 2014, 33)

O filme-ensaio atua, portanto, no interstício das formas filmicas. Inventa um mundo a partir da reflexão através de imagens, sons e, muitas vezes, texto, tanto pela fala das personagens, como em *2 ou 3 coisas que eu sei sobre ela*, de Godard, como pela voz *over*, por exemplo, em Chris Marker, *Cartas da Sibéria*. Parte da experiência subjetiva do realizador para expressar, através do cinema, o seu pensamento em construção. O autor-realizador evoca o real, mas distancia-se da representação. Constrói uma

forma híbrida que é o ensaio no cinema e no vídeo, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de articular a subjetividade do autor com uma interrogação sobre o mundo”. (Lins 2009, 128)

No trecho abaixo, Bazin, no artigo seminal que inaugura a noção de filme-ensaio: *Chris Marker: Lettre de Sibérie*, compara a relação entre imagem e texto no filme-ensaio de Marker com a do documentário de tese:

De fato, geralmente, mesmo no caso do documentário “comprometido” ou de tese, a imagem, ou seja, o elemento propriamente cinematográfico, constitui a matéria-prima do filme. A orientação é dada pela seleção e montagem, e o texto finaliza a organização do sentido conferido ao documento. No caso de Chris Marker, ocorre algo diferente. Diria que a matéria-prima é a inteligência, a palavra sua expressão imediata, e que a imagem só intervém em terceira posição, em relação à inteligência verbal. O processo foi invertido. Arriscarei ainda outra metáfora: Chris Marker traz em seus filmes um conceito completamente novo de montagem, que eu chamaria de horizontal, em oposição à montagem tradicional que ocorre ao longo

do filme, centrada na relação entre os planos. No caso de Marker, a imagem não remete ao que a precede ou sucede, mas de certa forma está totalmente relacionada ao que é dito. (Bazin 1958)

A continuidade da montagem é realizada através do discurso, não criando uma narrativa linear nem de causa e efeito. Trata-se da “montagem de proposições” a partir de meios tão diversos como “imagens originais, entrevistas, presença física do autor, material visual e sonoro apropriado, reconstruções fictícias, etc.” (Weinrichter 2015).

Um filme-ensaio pode partir da ideia de um documentário, com um tema e a intenção de registar um espaço-tempo, mas, ao ir e vir no seu discurso, verbal e/ou imagético, emergem as suas características ensaísticas: fragmentação, incerteza, incompletude. O discurso cinematográfico, conforme Kawin (1984), em *An Outline of Film Voices*, pode manifestar-se de diversas formas que não se limitam à voz *off*. Weinrichter (2015) fala-nos das vozes fílmicas pensadas pela escritora Ursula Le Guin, que, tal como nos seus livros de ficção, poderiam ser de género feminino, género masculino e, por fim, de um terceiro género:

Por um lado a *língua paterna*: é a linguagem do poder social (e académico), o discurso histórico, público, oficial; a linguagem racional que busca ser objetiva a voz que estabelece uma dicotomia criando uma distância entre o eu e objeto, ou o Outro. Esta não é a língua materna de ninguém; e um de seus dialetos é o narrador do documentário clássico. Depois, há a *língua materna*: é a voz dos contos para dormir, trivial e sem pretensões; usa uma linguagem comum, que não separa, mas conecta, oferece a experiência como única verdade, não dita senão oferece e está encarnada (em um corpo: vulnerável). Finalmente haveria uma terceira língua, intermediária entre as outras duas, na qual se fundiram o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem reduzir-se à esfera doméstica. Esta voz “íntima, mas clara” seria a própria voz do ensaísta. (Guinn apud Weinrichter 2015, 63)

Segundo Alter (2004), o filme-ensaio não poderia ser exactamente um género, porque “luta para se libertar de qualquer restrição formal, conceptual e social”. Já Scherer (2001) atribui ao filme-ensaio

a visão subjectiva (...), o questionamento da possibilidade de representar a realidade, afirmações indecisas, narrativa não-linear fragmentada e com níveis de sentido múltiplos, estilo híbrido e o emprego de diferentes meios e formas. (Scherer 2001)

Para Bergala (2000), cada tema do filme-ensaio exige a construção da realidade pelo realizador:

“O que vemos no ecrã, ainda que se trate de segmentos de realidade muito concretos, somente existe pelo facto de ter sido pensado por alguém.”

Weinrichter (2015) sublinha outra possível origem do filme-ensaio: a curta-metragem *Inflation* (1928), de Hans Richter:

talvez pelo facto de que não são os cenários e os ritmos urbanos que ele organiza por meio da montagem, mas os ‘conceitos’: seu tema é ‘o contraste entre o declínio das pessoas e os aumentos dos zeros’. (Weinrichter 2015)

No entanto, enfatiza que a noção atual de filme-ensaio, tal como a conhecemos hoje, tornou-se visível a partir dos anos 80, através dos filmes de Marker: *Sans Soleil* (1983), Godard: *Scénario du Film Passion* (1982) e Farocki: *Bilder der Welt und Schrift des Krieges (Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra)*, 1988).

No entanto, o que aqui nos interessa, a novidade primordial do ensaio, não é a sua genealogia, mas sim a sua invenção: o pensamento com a imagem fílmica, o pensamento como imagem fílmica, através da voz, não de Deus, mas do personagem-autor-realizador que outrora foi o Outro do documentário.

E que pensamento será este que o filme-ensaio traz? Segundo Teixeira (2015), o pensamento ensaístico no cinema está alinhado com a teoria filosófica enquanto prática dos conceitos deleuzianos. Trata-se, portanto, de um pensamento crítico, que se opõe à sociedade do biocontrolo e que é, pelo contrário, potência da vida. O pensamento, para Deleuze, distancia-se da ideia de Descartes: “Penso, logo existo” e não estabelece qualquer relação com o mundo das opiniões. O pensamento ocorre na ação de inventar um território e, em seguida, desterritorializar-se.

O pensamento se exerce, se movimenta e processa, assim nesse entretanto do ainda não formado e da forma que já se cristalizou, tendo a imagem, antes mesmo ou como correlato da linguagem, como uma de suas matérias primeiras, primordiais e vitais. Não é difícil vislumbrar, nesse tipo de proposição, um cerne da prática ensaística enquanto “forma que pensa”, sua correlação íntima com os atos do pensamento. (Teixeira 2015, 167-168)

Se, em Adorno (2003), na primeira metade do século XX, o ensaio é uma “forma que pensa”, assim como, na segunda metade do século, continuou a sê-lo para Godard, se o pensamento de que falamos é um pensamento sempre em vias de se desterritorializar (Deleuze & Guattari 1992), para Bense (2014), em *O Ensaio e sua Prosa*, publicado pela primeira vez em 1947, o ensaio é, em si, experimental:

[...] ele não representa outra coisa senão a realização de um experimento, e acrescentei que não se trata exclusivamente de experimentos sobre ideias. Lichtenberg, que era mestre do

gênero, afirmou certa vez que é preciso incluir a si mesmo no experimento. Ao fazê-lo, o ensaio autêntico vai além do ato estético ou ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *páthos* existencial do autor. A teoria fica para trás, penetramos na esfera dos casos concretos, que se dão em carne e osso, num tempo e num espaço determinados, conforme exigia Kierkegaard, na contramão de Hegel. O que o ensaio faz? Ele busca uma realidade concreta que se destaca da teoria, a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta. (Bense 2014)

Assim, para além do cinema como pensamento, o filme-ensaio inclui o ponto de vista do autor-ensaísta-realizador. O pensamento autoral, inventivo e crítico é sempre experimental. E experimentar exige, necessariamente, a liberdade de desconhecer os resultados, de estar no “estado de invenção” desejado por Hélio Oiticica, a partir do “exercício experimental de liberdade” como evocado por Mário Pedrosa. É por isso que, para Teixeira (2015), o ensaio não poderia estabelecer-se como um novo gênero cinematográfico. Pelas suas características, ele defende que o ensaio seja, antes, um território, um “quarto domínio”, a par da ficção, do documentário e do experimental.

Dada toda a trajetória dos filmes-ensaio já realizados e, também, pela expressão e pelas tentativas de conceptualização deste domínio fugidio, estamos num momento propício para afirmar, identificar e popularizar o filme-ensaio, para além das derivações dos três domínios cinematográficos já cristalizados e para além da adjetivação “ensaístico” que se segue a esses domínios: “ficção ensaística, ensaio experimental, documentário ensaístico, ensaio ficcional, experimental ensaístico, ensaio documental”. Estamos já na altura de diferenciar o filme-ensaio dos demais territórios cinematográficos:

Sabe-se que os movimentos de singularização partem de movimentos de diferenciação (que se relacionam com movimentos identitários), distanciando-se até alçarem alturas, planos de sustentação em que conquistam autonomia, passam a escolher (...) e gerir seus próprios processos. Certamente, tais conquistas são da ordem da rarefação, não acontecem com a frequência de um piscar de olhos. Nesse sentido, poder-se-á dizer que o protoensaio do cinema moderno indicia um movimento de diferenciação da ficção, do documentário e do experimental, sobretudo, dos dois últimos, com a formação do ensaio contemporâneo indiciando movimentos de singularização em relação a eles. (Teixeira 2015, 184)

Nomear o filme-ensaio como um território ou domínio que pode desterritorializar-se e reterritorializar-se faz parte da própria ontologia do seu conceito. Sem deixar

de ser filme-ensaio, continua a contaminar-se com outros territórios cinematográficos, mantendo as suas fronteiras porosas, mas já constituindo um espaço dinâmico, com suas forças e códigos característicos.

O filme-ensaio *Veronica*

É o que faz o filme *Veronica*, de nossa autoria. Inicia com um grande plano geral de um céu, e sobre o céu surge esta frase que Veronica Oliveira ensaia: “Nas minhas folgas, também gosto de estar por aqui.” A câmara desce e aparece a Serra da Cantareira ao fundo, seguida pela imensidão de edifícios, o Minhocão e a Vila Buarque, em São Paulo, onde Veronica, nos seus dias de folga, também gostava de estar.

O filme-ensaio *Veronica* (2020) é uma curta-metragem da nossa autoria, com uma duração de 14 minutos, estruturada em três actos e composta por 33 cenas. A escolha desta obra como objecto de investigação fundamenta-se no conhecimento aprofundado do seu processo de criação, dado tratar-se de um projecto pessoal, o que nos permite um acesso privilegiado às suas motivações, decisões formais e implicações estéticas. Esta condição constitui, portanto, o principal critério de selecção do objecto.

O presente estudo insere-se no campo da investigação baseada na prática, adoptando uma abordagem metodológica de natureza auto-reflexiva e ensaística. A análise é desenvolvida a partir da experiência da própria realizadora-investigadora, articulando teoria e prática numa perspectiva crítica que visa compreender como se constroem sentidos no cinema a partir da experiência subjectiva da criação. A investigação apoia-se, ainda, na reconstituição do processo de realização do filme e na análise de cenas seleccionadas, permitindo reflectir sobre o potencial do filme-ensaio enquanto forma de pensamento.

A abordagem proposta foca-se em cenas consideradas representativas do nosso percurso de criação — aquelas que evidenciam a relação entre o real e a sua transfiguração ensaística, seja através de decisões formais, de montagem ou de apresentação. A selecção dessas cenas obedece a critérios de relevância estética e conceptual, procurando-se evidenciar o modo como o filme constrói mundos interligados com o real, que por vezes o antecipam ou o interpretam.

A investigação, redigida na primeira pessoa, visa não apenas analisar o filme *Veronica*, mas também propor uma prática crítica e consciente da realização cinematográfica. Através da escrita, revisitamos o processo criativo, ensaiando o filme novamente em texto, o que nos permite tomar consciência de pormenores anteriormente não verbalizados e que poderão contribuir para o desenvolvimento de uma prática fílmica mais reflectida — tanto para nós como para outros realizadores e investigadores.

O filme *Veronica* (2020), da nossa autoria, ensaia a trajetória de Veronica, uma personagem documental, negra, nascida na Vila Buarque, em São Paulo. Em consequência dos processos de gentrificação,

Veronica é progressivamente expulsa do seu território de origem, sendo forçada a deslocar-se para a periferia da Zona Leste da cidade. Posteriormente, regressa ao bairro onde nasceu, como trabalhadora do sector da limpeza doméstica — o mesmo espaço onde, paradoxalmente, também escolhe passar os seus momentos de lazer.

O filme acompanha os seus sonhos e aspirações, em particular o desejo de se tornar comunicadora, objectivo que viria a concretizar ao longo dos dois anos que durou o processo de criação do filme. Trata-se, assim, de uma narrativa que articula deslocamento, resistência e realização pessoal, revelando a complexidade da experiência vivida por sujeitos racializados em contextos urbanos marcados por desigualdade e exclusão territorial.

No filme, ouvimos a voz de Veronica em *off*. Observamos a sua escrita no ecrã nas cenas iniciais, bem como as respostas às entrevistas que realiza com as personagens do bairro ao longo da narrativa. É ela quem, a partir de trás da câmara, nos revela o espaço. A *mise-en-scène* é construída através da apropriação de materiais visuais de outros artistas — como na cena 25, em que encontra na rua uma imagem em cartaz de rua da obra do artista plástico Moisés Patricio — e da ficcionalização de situações do quotidiano, como na cena 11, em que passageiros, envergando luvas de limpeza, se seguram no corrimão do metro. A composição sonora é elaborada a partir dos sons captados na cidade. Estes elementos sugerem que não estamos perante um documentário.

O filme *Veronica* traz a história de Veronica, em primeira pessoa, na forma como ela escolhe narrá-la: com os seus cortes, ênfases e omissões, características da construção de um discurso; através dos sons, mas também das imagens do bairro onde nasceu e para onde voltou por motivos de trabalho, das entrevistas aos moradores do bairro, das demonstrações de limpeza, da demonstração do tempo de viagem entre o local de trabalho e a periferia da cidade, onde vivia em 2018. Apresenta, assim, um problema comum, que é dela, mas também de todos os cidadãos paulistanos e das grandes cidades: o da gentrificação, a partir da sua experiência subjectiva e onírica e da experiência concreta de outros moradores, além das visualidades e ruídos que nos apresentam o tema.

As palavras que evocam os seus sonhos, inicialmente vindas de um campo abstracto, de um sonho de infância, acabam por se materializar no final do filme, no ecrã e na sua distribuição. Quando o filme é lançado, em 2020, Veronica escreve o seu primeiro livro, o seu sonho de infância, nascido das aulas de literatura na biblioteca do bairro onde nasceu e onde, já adulta, viria a desempenhar o trabalho de limpeza doméstica. Podemos dizer, portanto, que este filme acrescenta ainda um outro sentido, talvez não imaginado por Bergala (2000), na sua alusão à natureza do ensaio em *Qu'est-ce qu'un film-essai?*. Pois para ele, “o ensaio constitui um mundo, ao contrário do documentário, que o organiza”.

A fala de Veronica é ouvida em *off*, mediada por imagens e pela sua escrita no ecrã. No final do

filme, surge no ecrã a escrita de outra ensaísta, a realizadora. Esta última escrita anuncia o futuro da trajetória de Veronica, ao revelar que as suas palavras alcançam outros territórios geográficos, para além da Vila Buarque. Entre a filmagem em 2018 e a finalização do filme, em 2020, Veronica tornar-se-ia uma comunicadora de larga audiência, uma escritora e influenciadora digital. A escrita em *over* da realizadora, ou a voz *off* de Veronica, distanciam-se da voz *over* como “voz de Deus”, presente em alguns documentários clássicos que procuram a verdade e a certeza.

O Ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha do seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (Adorno 2008, 30)

Se na primeira cena do guião e da montagem vemos a escrita de Veronica sobre o céu do centro de São Paulo, a dizer que era ali que gostaria de passar os seus momentos de lazer, na terceira cena da montagem, já com os pés no chão a deambular pela cidade, o mural de Marielle Franco serve de cenário para a entrada de um artista a tocar o seu *washboard*. Marielle foi vereadora do Rio de Janeiro, assassinada em 2018 por enfrentar a milícia. O mural foi pintado por Bueno Caos e vandalizado com tinta vermelha por algum provável eleitor do então presidente do Brasil: Jair Bolsonaro, um presidente que apoia os milicianos, conforme nos conta Bruno Paes Manso (2020) em *A República das milícias*.

O artista que toca a sua tábua de lavar é conhecido na cena paulistana como Lumineiro. Ele entra no bairro pelo Minhocão. É negro, tal como Marielle. Minhocão é o nome popular do viaduto Elevado Presidente João Goulart, que, inicialmente, tinha o nome do general Costa e Silva, responsável por decretar o AI-5, o Ato Institucional Número Cinco, que, durante a ditadura militar do Brasil, institucionalizou a tortura. O general Costa e Silva foi quem nomeou Paulo Maluf para a prefeitura de São Paulo, e foi por isso que o prefeito construiu o elevado em sua homenagem, em 1971. Em 2016, o prefeito da cidade Fernando Haddad alterou o nome do Minhocão para Elevado João Goulart e, aos fins de semana, para Parque Minhocão, quando fica encerrado para veículos, dando lugar aos ciclistas e peões. O Elevado João Goulart duplicou o tráfego da Praça Roosevelt à Barra Funda; por ele, os automóveis passam a cinco metros das janelas dos edifícios. Lumineiro continua a tocar o seu *washboard*. É fim de semana. Ele observa os ciclistas e os cidadãos a praticar corrida. Um skatista passa. Jovens negros dançam e usufruem do espaço da rua elevada. Um casal lê. Abaixo do Minhocão, está a feira. As tendas coloridas da feira formam uma pintura. Há aqui uma referência ao trabalho de Cao Guimarães: *Sin Peso* (2007), onde ele filma as tendas das feiras na Cidade do México, enquanto ouvimos os comerciantes.

Seguimos para outra rua, plano inteiro de uma placa onde há um *lambe-lambe* ² anônimo com a inscrição “Sou só amor e falhas”. O *lambe-lambe* está sobreposto ao cartaz do filme *Veronica*, que exibe o nome dela entre símbolos do estado de São Paulo, também presentes nas calçadas da capital. Veronica é uma falha na cidade. Pede passagem. Ainda não sabemos porque.

Cena 11. “Aí, patrão, patroa, primeiramente, uma boa noite a todos”, anuncia o vendedor ambulante. Entramos no metro. Empadas, água, ervas naturais, cartões de memória, são oferecidos, com pagamento por débito ou crédito. O trajeto tem início na estação de metro Santa Cecília, bairro vizinho à Vila Buarque, no centro da cidade, até à estação de metro Corinthians-Itaquera, na Zona Leste, e continua de autocarro até à Rua São João do Cariri, na Vila Norma. É o trajeto que Veronica faz para o trabalho e para usufruir dos momentos de lazer. Temos uma câmara subjetiva, que por vezes nos coloca no lugar de Veronica. Esta, aliada à voz *off*, ao ponto de vista apresentado pela narração de Veronica e à forma como se constrói a imagem, faz-nos perceber o filme como um filme-ensaio. Ensaio de Veronica e ensaio da própria realizadora. A forma ensaio percorre uma longa tradição na literatura, desde Montaigne (2016), no século XVI, até Adorno (2003) e Max Bense (2014), na contemporaneidade.

[...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada de Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra esta injustiça cometida contra o transitório, pelo qual este é novamente condenado ao conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável do tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (Adorno 2003, 25)

Ainda em Adorno (2003):

[...] É por isto que a lei mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível. (Adorno 2003, 45)

O filme-ensaio é, tal como na literatura, uma forma que se afasta da verdade objetiva e factual. Trata-se de uma forma interessada no efêmero, no banal, num ponto de vista parcial da história, e em montagens não lineares.

Com um texto curto, que Veronica narra em voz *off*, este filme-ensaio privilegia as imagens e os sons da cidade em composição, em detrimento da palavra, oral ou escrita. Segundo Weinrichter (2015):

Para ser ensaio deve haver ponto de vista e reflexão (dois conceitos que partilham o subjetivo): não só uma enunciação performativa, senão uma vontade de construir um discurso. Uma definição restritiva de ensaio cinematográfico colocaria a ênfase na presença de uma subjetividade que conduz (literalmente) o discurso [...] (Weinrichter 2015, 44, tradução minha)

Nas cenas 11, 12 e 13, no deslocamento entre territórios via metro e autocarro, o som assume uma maior importância narrativa. Ouvimos uma banda sonora composta pelas falas dos vendedores ambulantes ilegais do metro, o som oficial (que anuncia as paragens e pede para estar atento ao vão entre o comboio e a plataforma) e um *beatbox* (percussão vocal presente no *hip hop*). O *beatbox* gravado por um dos vendedores ambulantes é repetido. Deste modo, a recolha dos sons traz um índice factual, mas o desenho sonoro deste trecho é uma composição. O espaço muda através das janelas, assim como o céu. Quando entramos no autocarro, já está a chover.

Em entrevista ao *designer* de som do filme, Gustavo Lemos, especialmente para a redação deste artigo em dezembro de 2021, ele conta-nos que a banda sonora foi composta com material captado a meu pedido e que a este material ele adicionou o *beatbox*, porque é um som que muitas vezes os vendedores nos metros fazem, e porque acrescenta um ritmo à composição. A seguir, transcrevo um trecho da entrevista:

A ideia de ritmo está presente nas viagens de metrô. Conforme um dado ritmo as portas abrem e fecham, o sinal sonoro do metrô nos avisa da estação... Este ritmo, traz a ideia de um cotidiano de trabalho (...) Na trilha aparecem também os sons mecânicos da porta e um som ambiente, uma música europeia que é colocada para os usuários do metrô. Na composição que eu construí, não há harmonia, nem melodia. Na fala dos vendedores existe um canto falado ensaiado. O acompanhamento da composição é todo eletrônico. Há melodias construídas com alterações do barulho sonoro que avisa que a porta irá fechar e dos sons da porta fechando e abrindo, há o barulho do ar das portas adicionado ao *beatbox*. Na estrutura do canto falado dos vendedores, tinha uma certa estrutura compartilhada: uma saudação, uma introdução empática, fala sobre o produto, sobre suas qualidades. É uma composição literária, oral. (...) Eu também alterei o andamento da composição oral dos vendedores, fiz uma frase inteira caber em um compasso, ou dois. Isso dá uma sensação musical, é o que faz o rap. (Lemos 2021)

Se o filme se inicia com a escrita de Veronica sobre o céu: “Nas minhas folgas também gosto de estar por aqui”, até ao fim do primeiro ato sabemos que “aqui” é o centro de São Paulo, a Vila Buarque. Mas, se a Vila Buarque é o lugar onde Veronica trabalha e gosta de estar no seu tempo de lazer, qual é a sua

profissão? Na cena 11, mãos com luvas amarelas de limpeza seguram a barra de apoio do metro. Este é o primeiro elemento da direção de arte construído. Os profissionais de limpeza, na sua maioria, trabalham no centro e têm, apenas na periferia, a sua possibilidade de moradia. Assim acontece também, em 2018, com *Veronica*. O percurso de metro e autocarro é o trajeto que Veronica faz na volta do trabalho ou para usufruir do seu tempo de lazer na Vila Buarque.

O segundo ato tem início com a apresentação da situação de especulação imobiliária do bairro. João Perente, conhecido como Seu João, conta-nos que, antigamente, ele percebia o bairro como um espaço degradado: “Tinha gente que não era do bem, era perigoso. Agora não, agora tem vários barzinhos, tudo bonito, moderno.” Os novos “barzinhos” e empreendimentos locais “modernos” influenciam o surgimento de novos empreendimentos imobiliários, a derrubada dos antigos casarões e o aumento do aluguel, motivo pelo qual Veronica não consegue morar onde gostaria.

Em áudio gravado para o filme, que na montagem não entrou, Isaac Silva, estilista baiana, trans, negra, que veio fazer a vida no centro de São Paulo e hoje é um dos grandes nomes da moda no Brasil, fala-nos dos cortiços e dos casarões históricos que ainda restam, onde residem trabalhadores da região, como garçons, garçonetes e profissionais de limpeza. Foi em torno dos anos 10, do segundo milénio, que a Vila Buarque gentrificou-se. Sempre foi um espaço de prostituição. Isaac Silva fala-nos da operação Tarântula, uma operação policial que, em 1987, prendeu 300 travestis com a justificativa de combate à SIDA. Hoje, os empreendedores locais empregam a população trans da região. Isto porque o mercado brasileiro percebeu que a população LGBTQIAPN+, os negros e negras, as mulheres e as minorias são consumidores que querem ver-se representados nos locais onde consomem, desde o atendimento até à gerência.

Na cena 20, mãos envoltas em luvas amarelas, outrora no metrô, aparecem a limpar o vidro de uma cobertura. Limpam o pano, limpam outro vidro com o rodo e limpam o chão. Em outro plano, na cobertura, em detalhe, aparece um aviso em *post-it* para Gabriel, o cliente: “Oi Gabi, espero que tenha tido um bom dia. A casa está limpinha. Da próxima vez, deixe a senha do wi-fi”. Nestas cenas da cobertura, reconstruímos ações que Veronica costumava fazer. Ela sempre deixava recados aos seus clientes, por vezes sugerindo um cuidado recíproco, como deixar a senha do wi-fi.

Do parapeito da cobertura, vemos em *plongée*, lá embaixo, um trabalhador que despeja os entulhos de mais uma obra na caçamba. Ele percorre o passeio com o símbolo de São Paulo, sobe a rampa de madeira e despeja o material. Quando ouvimos o som dos entulhos a cair na caçamba, já estamos na biblioteca Monteiro Lobato, em frente à cobertura. Aqui, há a encenação de um funcionário negro a retirar os livros, hoje reconhecidos como racistas, de uma caixa de papel cartão com a inscrição: “Conteúdo racista.” O

funcionário é Wanderson Salazar, parte da equipa de produção do filme *Veronica*. Os livros de Monteiro Lobato continuam na biblioteca, sem nenhuma advertência ou página que assinala a consciência que hoje temos de que aqueles escritos do início do século XX são muitas vezes racistas.

Monteiro Lobato foi um escritor brasileiro nascido em Taubaté no ano de 1882 e falecido em São Paulo em 1948. Herdou a fazenda de sua avó, e é neste contexto que surge *O Sítio do Picapau Amarelo*, ambiente das suas histórias infantis. Embora haja denúncias do racismo de Lobato, inúmeros artigos e livros sobre o assunto e, ainda, solicitações jurídicas para que as suas histórias contenham notas explicativas sobre o racismo na República Velha³, até mesmo pedidos da família de Lobato para que as histórias sejam reescritas, há também muito eufemismo a este respeito e, na prática, os livros continuam como no início do século passado.

Em *Histórias de tia Nastácia*, Pedrinho pergunta a Dona Benta o que é folclore. Ao que Dona Benta responde:

(...) folk quer dizer gente, povo; e lore quer dizer sabedoria, ciência. Folclore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro (...).” Pedrinho continua: — “Uma ideia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando, de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.” (Lobato 2002, 5)

Neste livro, publicado pela primeira vez em 1937 e reeditado mais de 30 vezes, Tia Nastácia conta ao menino Pedrinho e a Emília, uma boneca de pano que fala e possui sentimentos, algumas histórias folclóricas. Pedrinho e Emília interpellam Tia Nastácia com alguns comentários racistas e juízos de valor, como, por exemplo: “Parecem-me muito grosseiras e bárbaras — coisa mesmo de negra beijuda, como a tia Nastácia.” - diz Emília.

Marisa Lajolo, investigadora da obra de Lobato, descreve assim o papel da personagem Tia Nastácia, construída pelo escritor:

É quase como se pudéssemos dizer que, no Brasil dos anos 30 que se queria moderno, só restava a Tia Nastácia papel de informante, de fornecedora de histórias das quais as outras personagens lobatianas se apropriavam como antropólogo em viagem de campo, garimpando alteridades e exotismos que, retrabalhados passam a constituir tanto objeto da ciência (o folclore) quanto objetos de alta valorização estética (a obra modernista), em nenhum dos dois casos retornando o produto a seus sujeitos de origem. (Lajolo 1999, 65-82)

É somente após quase um século dos escritos de Lobato que observamos no Brasil a fala em primeira pessoa, com o povo negro a escrever as

suas próprias histórias, como é o caso de Veronica que nos conta, no filme, o desejo de criança, “entre idas e vindas à Biblioteca Monteiro Lobato”, de ser escritora. Curiosamente, como se a completar a magia do cinema e a romper literalmente as fronteiras entre ficção, documentário, imaginação e acontecimentos factuais, quando o filme é finalizado em 2020, Veronica publica o seu primeiro livro, “Minha vida passada a limpo: Eu não terminei como *faxineira*, eu comecei” pela VR Editora | Latitude. Este anúncio de que suas palavras ganharam outros territórios é mostrado no final, no terceiro ato.

Voltemos ao segundo ato, onde aparecem os moradores do bairro: Lucia Makena, mulher negra e empreendedora das bonecas negras Makena, avó da MC Sofia, e Isaac Silva, mulher trans negra e empreendedora de moda, já apresentada anteriormente neste texto. Não há nenhuma legenda sobre quem são; pelas suas falas, percebemos que são moradores e trabalhadores do bairro. Eles falam diretamente para Veronica, que está atrás da câmara, sobre como gostam do bairro “apesar do valor do aluguel”, conforme adverte Makena. Veronica, enfim, aparece: num plano geral, vêmo-la sair do prédio onde nasceu e cresceu e, em voz *off*, ela nos conta que morou ali enquanto a especulação imobiliária permitiu. Ela apresenta o seu projeto de vida: o *Faxina Boa*, sabemos então que ela é profissional de limpeza, *faxineira*, como se diz no Brasil. Tem a agenda lotada e até já fez palestras. Este é um ponto de viragem. Ponto de viragem também para o terceiro ato.

Não é comum que profissionais de limpeza ministrem palestras; habitualmente, são profissionais tornados invisíveis, nunca tratados com a mesma importância que os clientes, cujas profissões são consideradas superiores. Este é também o projeto de Veronica, pois, além da *faxina*, ela inicia a sua escrita através das redes sociais, lutando pelo reconhecimento do seu trabalho e por uma visão digna da profissão. Após caminhar pelo bairro, Veronica surge em plano médio, ao computador, a escrever. Conta-nos o seu sonho de infância: tornar-se jornalista e escritora, e anuncia que “de lá para cá”, desde a infância até à vida adulta, juntamente com as alterações nos “prédios, ruas, praças e espaços públicos” do território onde nasceu, os seus sonhos ganharam contornos.

No final do filme, numa cartela em *motion design*, lê-se: “2018. As palavras de Veronica Oliveira – Faxina Boa – ganham outros territórios, para além da cidade de São Paulo e da Vila Buarque.” Sobem os créditos com uma banda sonora original (como todas no filme), cuja composição incorpora os sons captados durante a faxina: pano a torcer a água do balde, esponja a lavar, vassoura a varrer, pano a esfregar o vidro e *backing vocals*.

O filme termina e deixa o desejo de saber mais sobre Veronica. Com uma rápida pesquisa, percebemos que, de 2018 a 2019, a sua carreira deu uma grande viragem. Em 2020, deixou de trabalhar como *faxineira* para se dedicar inteiramente à criação de conteúdo digital. Com mais de 300 mil seguidores (em janeiro de 2022), foi a primeira influenciadora

digital cujo tema principal é a limpeza, com o propósito de trazer reconhecimento e respeito à profissão. Ao estabelecer limites na relação entre patrão e empregado e ao ensinar o que distingue trabalho de abuso, Veronica demonstra que a limpeza é uma profissão tão necessária quanto muitas outras e que merece condições salariais dignas.

Nas últimas duas décadas, observamos no cinema brasileiro um interesse crescente por filmes em que o espaço desempenha um papel central: *Um lugar ao sol*, documentário de Gabriel Mascaro, de 2009, é um exemplo importante. E é essa história recente do cinema brasileiro que inspira e inclui o filme *Veronica*. No filme *Veronica*, os espaços e os sons da cidade são elementos estéticos que referenciam o território da Vila Buarque.

Entretanto, com Raffestin (1993), atentamos para o uso da palavra “espaço”, que poderia evocar apenas as questões plásticas da imagem, sendo que o mais importante deste movimento no cinema, em relação aos lugares, se manifesta pelos seus aspectos políticos. No caso do filme *Veronica*, desde o início sabemos que o local onde ela trabalha e gosta de passar os seus momentos de lazer não é onde ela reside. Assim, a palavra “território”, associada aos aspectos da geografia humana, revela o envolvimento dos filmes contemporâneos brasileiros com o espaço geográfico. Até ao final do Primeiro Ato, que inclui as três cenas apresentadas no início deste artigo, a narrativa é apreendida unicamente através dos espaços e sons do território.

Que passagem Veronica constrói no território? Por que é Veronica uma falha, uma ruptura, na cidade? A resposta surge apenas no final do filme, no terceiro ato. Veronica, que em 2018 tem o projeto *Faxina Boa*, um canal de comunicação sobre o seu trabalho como profissional de limpeza, em 2020, quando o filme é finalizado e concomitantemente ao terceiro ato, torna-se a escritora que sonhou ser desde a infância, no bairro onde nasceu e que regressou para trabalhar: a Vila Buarque. No primeiro ato, sabemos onde ela mora, onde trabalha, qual o percurso que faz no seu quotidiano. Estas informações são-nos transmitidas através dos espaços e sons que nos indicam dados sobre o território e sobre Veronica, quem actua neste território. Ela surge no final do segundo ato. Antes disso, percebemos a sua acção pelo seu digitar, pela câmara subjetiva e pelo balançar da câmara conforme os seus passos. Desde o início, portanto, o filme constrói a subjetividade de Veronica através dos espaços e sons da cidade, confundindo intencionalmente a história da personagem com a história do território.

No seu livro “Minha vida passada a limpo, eu não terminei como *faxineira*, eu comecei”, publicado em novembro de 2020, Veronica fala sobre a origem do seu nome, através de um trecho do relato da sua primeira viagem internacional para assistir a um concerto da banda de *rock Tool*:

Amei cada pedacinho da Itália que conheci, cada comida que experimentei, cada loja em que entrei e cada paisagem que vislumbrei. Em Turim, visitei a igreja onde está o Santo Sudário. Diz a história que uma mulher chamada Veronica enxugou o rosto de Jesus, que ficou estampado no tecido. Minha avó escolheu esse nome para mim por causa da história, então mesmo que não siga nenhuma religião eu quis fazer isto por ela. Senti que, de alguma forma, ela esteve ali comigo. (Oliveira 2020, 179)

Sem conhecer esta passagem da história, curiosamente, o filme apresenta uma cena em que o cartaz, com os símbolos de São Paulo e o nome Veronica ao centro, na vertical, como numa passagem, aparece estampado sobre o cartaz anônimo colado numa placa de rua com a inscrição "Sou só amor e falhas". Ao ver esta cena, o coorientador da minha investigação e *designer* de som, Antônio Sousa Dias, conhecedor da passagem bíblica, contou-nos sobre este relato histórico de estamparia.

A avó de Veronica, Guiomar, a quem ela dedica o seu livro, foi também profissional de limpeza numa casa de classe alta nos Jardins⁴. Dormia na casa dos patrões durante a semana, no quarto de empregada, um espaço pequeno, perto da lavanderia, destinado às mulheres que realizam trabalho doméstico. Aos fins de semana, Guiomar estava com Veronica. Foi ela a responsável pelos carinhos de avó e pelo pagamento das mensalidades de seu colégio privado. Sim, Veronica estudou num colégio privado. Aos poucos, com a separação da sua mãe, dona de casa, a família de Veronica perdeu dinheiro, foram viver na periferia, e ela começou a trabalhar em *telemarketing*, mais tarde como empregada de limpeza.

Apesar de a história de Veronica ser uma história particular, para mim, enquanto realizadora e investigadora, esta não é apenas a história de Veronica. É como se eu quisesse construir, através do cinema, uma passagem no meio da história colonial de São Paulo: nascida com a catequização, fundada no trabalho escravo, com os colonos produtores de cana-de-açúcar, mais tarde de café, no genocídio dos povos indígenas e no desmatamento da Mata Atlântica, Cerrado e Mata de Araucária.

Em agosto de 2020, o filme Veronica estreou no 31º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo e recebeu o prêmio SESC TV Aquisição; em novembro de 2020, Veronica realiza o seu sonho de escrever e publicar um livro, e, em 2021, o filme estreia no Festival Internacional de Filmes de Roterdão. Assim, as suas palavras alcançam outros territórios, como nos anuncia o final (?) do filme. Este final transmite a sensação de que o filme não termina. O final abre-se, tal como um ensaio pode fazer, para o que está por vir.

Conclusão

Neste artigo, apresentámos a forma do filme-ensaio enquanto forma fílmica que constitui um mundo, tomando como exemplo o filme *Veronica* (2020), da nossa autoria.

Tanto a forma ensaio é aqui abordada como periférica — ainda em processo de afirmação como domínio cinematográfico específico — como a personagem Veronica, do filme homónimo, é tornada periférica pelo processo de gentrificação. O próprio artigo assume também um carácter ensaístico, na forma de texto que, a partir do filme, desenvolve algumas das questões suscitadas pela sua narrativa.

Este estudo pretende, assim, contribuir para a valorização do filme-ensaio e para o reconhecimento da forma ensaio como um domínio próprio e específico, a par da ficção, do documentário ou do experimental. Sem excluir as possibilidades de entrelaçamento entre estes diferentes domínios, procura-se afirmar o filme-ensaio como linguagem autónoma e relevante no campo dos estudos fílmicos.

Futuras investigações poderão aprofundar as relações entre o ensaio em cinema e outras práticas ensaísticas — como as videoinstalações multicanais, tal como propõe Weinrichter —, bem como explorar a sua crescente presença no panorama contemporâneo, marcado pela proliferação de formas audiovisuais híbridas.

Notas Finais

¹ Tradução livre do francês por Krishna Gomes Tavares e Henri Arraes Gervaiseau.

² *Lambe-lambe*: intervenção urbana de texto ou imagem sobre papel colada sobre o muro.

³ A República Velha compreendeu o período 1889 a 1930, no Brasil, desde a Proclamação da República, quando D. Pedro II deixou de ser imperador do Brasil assumindo o presidente Deodoro da Fonseca, até a Revolução de 1930, que rompeu com a "Política do Café com Leite", na qual os latifundiários do estado de Minas Gerais e do estado de São Paulo alternavam o poder presidencial.

⁴ Região nobre de São Paulo.

Bibliografia

Adorno, T. W. 2003. *O ensaio como forma*. In: Notas de literatura I. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34.

Alter, Nora. 2004. *The political im/perceptible in the essay film: Farocki's images of the world and the inscription of war*. In: ELSAESSER, Thomas (ed.). Harun Farocki. Working the sight lines. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bazin, Andre. 1958. *Chris Marker: Lettre de Sibérie*. In: France-Observateur, 30 de outubro de 1958 y Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague, Cahiers du Cinéma, 1998. Publicado também em: Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta. Valencia, Ediciones de La Mirada, 2000.

Bense, Max. 2014. *O ensaio e sua prosa*. Translated to portuguese by Samuel Titan Jr. In: revista serrrote, n. 16.

São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 169-183. Available in: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/> Acesso em dezembro de 2020.

Bergala, Alain. 2000. *Qu'est-ce qu'un film-essai?* In: ASTRIC, Sylvie (org.). *Le film-essai: identification d'un genre*. Catálogo. Paris: Centre Pompidou.

Burch, Noël. 1979. *Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response*. October, 11, winter issue.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1992. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.

Gervaiseau, Henri Arraes. 2015. *Escrituras e figurações do ensaio*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

Godard, Jean-Luc. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1 (1950-1984) e Tome 2 (1984-1998). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

Glaudes, Pierre (org.). 2002. *L'essai, métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Kawin, Bruce. 1984. *An Outline of Film Voices*. *Film Quarterly*, vol. 38, no. 2, 1984, pp. 38–46. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1212220>. Acesso em 23 Jan. 2025.

Lajolo, Marisa. 1999. *Negros e negras em Monteiro Lobato*. In: Lopes, Eliane Marta Teixeira (org.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

Lins, Consuelo; Resende, Luis. *O ensaio, a voz, o outro*. In: Furtado, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Volume I. São Paulo: Hedra, 2009.

Lobato, Monteiro. 2002. *Histórias de tia Nastácia*. 32ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Machado, Arlindo. 2003. *O filme-ensaio*. Rio de Janeiro: CCBB. Disponível em: <http://www.intercom.org.br> Acesso em: 17 out. 2024

Mathieu-Castellani, Gisèle. 1988. *Montaigne, l'écriture de l'essai*. Paris: PUF.

Montaigne, Michel de. 2016. *Ensaaios: edição integral*. São Paulo: Editora 34.

Obaldia, Claire. 1988. *L'esprit de l'essai*. Paris: PUF.

Oiticica, Hélio. 1986. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

Oiticica, Hélio. 1980. *Experimentar o experimental*. Arte em Revista, (5).

Oliveira, Veronica. 2020. *Minha vida passada a limpo: Eu não terminei como faxineira, eu comecei*. Curitiba: VR Editora.

Paes Manso, Bruno. 2020. *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era do Bolsonaro*. São Paulo: Todavia.

Raffestin, Claude. 1993. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Editora Ática.

Scherer, Christina. 2001. *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. Wilhelm Fink Verlag, Munich.

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

Weinrichter, Antonio (org.). 2015. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Translated to spanish by: Susana Antón, Marta Muñoz. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Xavier, Ismail. 2014. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário contemporâneo*. Lisboa: Revista Aniki, 2014. Acesso em outubro de 2024

Lemos, Gustavo. 2021. *Entrevista pelo autor*. Arquivo particular, São Paulo.

Filmografia

Veronica [curta-metragem, DCP, som 5.1 canais]. Realização: Autor. Produção: Feira Filmes. Brasil, 2020. 14 min.