



**O Filme Ensaio como Pensamento Poético:
Um Estudo sobre *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*¹**

***The Essay Film as Poetic Thought:
A Study of *Las poetas visitan a Juana Bignozzi****

GIOVANNA AFFONSO DE CAMPOS

Investigadora independente

campos.giovanna@gmail.com

Resumo

Este artigo 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* (2019), de Mercedes Halfon e Laura Citarella. Considerando a dificuldade de sistematização do ensaio fílmico, decorrente da amplitude das estratégias narrativas e de suas intersecções com outras formas cinematográficas, a pesquisa adota uma abordagem interpretativa, pautada pela análise fílmica e pelo diálogo com as teorias a respeito do ensaio, tanto em sua forma literária quanto cinematográfica. Sugere-se que, mais do que um componente formalístico de estilo, no presente estudo de caso o “poético” constitui-se como elemento essencial do filme como ensaio, permitindo-lhe ultrapassar o discurso puramente argumentativo e instaurar modos de pensamento que combinam subjetividade e crítica.

Palavras-chave: Filme ensaio – Poético – Juana Bignozzi – Cinema argentino – Processo criativo

¹ Este artigo foi escrito na variante linguística de Português do Brasil.

Abstract

This article investigates contemporary essay film and its intersections with self-representation, metacinema, performativity, and poetry based on the Argentine film *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* (2019), by Mercedes Halfon and Laura Citarella. Considering the difficulty of systematizing film essays, stemming from the breadth of its narrative strategies and the intersections it establishes with other cinematic forms, the research simultaneously adopts a theoretical and interpretive approach, guided by film analysis and dialogue with the theories of the essays, both in their literary and cinematographic forms. It is suggested that in the case study at hand, rather than a formalistic stylistic component, the “poetic” constitutes an essential element of the film as essay, allowing it to transcend purely argumentative discourse and establish modes of thinking that combine subjectivity and criticism.

Keywords: Essay film – Poetic – Juana Bignozzi – Argentinian cinema – Creative process

Mino bio da autora:

Giovanna Affonso de Campos possui uma graduação em Comunicação – Publicidade e Propaganda obtida na Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo, Brasil) e um Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico com especialização em Narrativas Cinematográficas, obtida na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (Amadora, Portugal). É investigadora independente na área do cinema.

| Introdução

A dificuldade de se identificar e rotular o que é um filme ensaio acompanha a própria investigação sobre sua feitura e, muitas vezes, essa categorização é utilizada para “classificar filmes que escapam a todos os outros rótulos” (Rascaroli 2009, 22, tradução minha). No entanto, ao realizar uma utilização genérica e indiscriminada do termo, corre-se o risco de uma superficialidade de investigação, o que acaba por equiparar certas obras que possuem naturezas distintas. Neste sentido, é necessário diferenciar o filme ensaio como uma prática em si mesmo, com suas próprias experimentações e descobertas. É a partir deste panorama que abro a discussão para o filme objeto central deste artigo, *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*, de Mercedes Halfon e Laura Citarella, um filme argentino de 2019.

A premissa fílmica desta obra parte de um dispositivo narrativo aparentemente simples: a partir da morte da poeta Juana Bignozzi, 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 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, as autoras parecem não encontrar a forma de fazer este filme e decidem-se por voltar a câmera para o próprio processo artístico. Passamos a assistir à equipe a fazer o filme. Ouvimos a direção de cena, vemos os equipamentos, vemos a equipe lendo os poemas e documentos de Juana. Tudo parte de um processo de revirar o objeto de estudo e analisá-lo em todas as suas possibilidades, assim como apresentado por Max Bense a respeito do ensaio:

Aquele que escreve de modo ensaístico, que compõe algo de cunho experimental; que vira e revira o assunto, que questiona, toca, inspeciona e reflete sobre ele minuciosamente; que aborda o assunto sob diferentes ângulos, e que reúne o que vê com a mente e formula por palavras o que o seu tema revela nas condições estabelecidas pela escrita. (1948, 52, tradução minha)

Enquanto impossibilitadas de definir, e de alguma forma canonizar uma figura como Juana Bignozzi, a obra passa a ser um filme sobre o filme a ser feito sobre Juana. Nesse ponto a obra atinge sua potência e passa a ser 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 abre-se para uma experimentação que contamina toda a sua estrutura (concretizada na montagem).

Por essa lógica, 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 metacineamatográficas.

| O filme ensaio: “uma forma que pensa”²

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)

O filme *Las poetas*³ inicia dando um peso relevante à presença autoral de Mercedes. Para além de Mercedes ser a primeira imagem a que assistimos, de costas, em frente ao apartamento de Juana, sua voz narra e introduz os acontecimentos e condições que antecederam a realização deste filme. Quando diante da responsabilidade de deter os direitos da propriedade intelectual de Juana Bignozzi, Mercedes decide por filmar este processo. De uma maneira aberta ao acaso, as filmagens iniciais assumem um carácter exploratório, buscando acompanhar e registrar a desocupação dos objetos do apartamento de Juana. No entanto, as imagens realizadas neste dia, além de reafirmarem a efemeridade daquele acontecimento, servem para confirmar a inaptidão e a incompreensão do que se está fazendo ali. Estes registros iniciais reforçam que, 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 espectadora⁴ 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.

No filme *Las poetas*, esta constatação toma forma 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: “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 que surge em cena é de um homem e que, adicionalmente, os créditos iniciais evidenciam que a maioria dos profissionais envolvidos na realização do filme são homens.

² “Une forme qui pense” (Jean-Luc Godard 1995, tradução minha).

³ Doravante abreviarei o título do filme *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*, de Mercedes Halfon e Laura Citarella.

⁴ Sempre que um substantivo for utilizado para designar o conjunto de pessoas, ao qual gênero é neutro, recorrer-se-á à forma feminina.

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, 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.

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.

O marco inaugural do fazer ensaístico surge na literatura em prosa e é atribuído a Michel de Montaigne, que, ao publicar *Les Essais* 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. Para Philip Lopate (1992), 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 Lopate, o que diferencia um filme ensaio de outras formas de cinema reflexivo é 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 (1992, 122). Ou seja, não seriam considerados filmes ensaio aqueles que possuem uma voz que conduz o discurso em primeira pessoa, mas que não apresentam um modo argumentativo e de articulação de raciocínio, com um forte ponto de vista pessoal, apresentado de forma “eloquente e interessante” (1992, 113).⁵

⁵ 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, o ensaio se constrói a

O desafio da articulação de ideias e estéticas é discutido por Aldous Huxley (1960). Embora num contexto não cinematográfico, o autor oferece uma visão ampla da natureza do ensaio, destacando sua flexibilidade formal e sua profundidade expressiva. 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 os melhores ensaios são aqueles que conseguem transitar com fluidez entre os três polos, articulando de forma leve e profunda experiências pessoais, informações objetivas e conceitos amplos. Este cruzamento entre 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 encerram com uma reflexão poética.

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,⁶ 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.

Ao analisar as estruturas constitutivas do filme ensaio a partir do sujeito enunciador, Laura Rascaroli (2009) afirma que “a enunciativa do ensaio pode manter-se como narradora em voz *off* ou também aparecer fisicamente no texto, e geralmente não esconde que é a realizadora do filme” (33, tradução minha). A partir dos primeiros minutos de *Las poetas*, Mercedes Halfon se insere na obra como personagem, ao colocar seu corpo em campo, o que acaba por estabelecer a autorrepresentação desde o início. 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

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 acontece com o sistema), mas o processo de julgamento” (Lukács 40, ênfase e tradução minhas).

⁶ Como aquelas também observadas nas obras: *La visita y un jardín secreto* (2022), de Isabel Santaló; *Stories We Tell* (2012), de Sarah Polley; ou *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, nas quais a presença da realizadora diante da câmera tensiona continuamente essa encenação de si em confronto com uma identidade em construção.

cineasta, mas também entram em cena as outras poetisas / cineastas e também a própria Juana Bignozzi.

Uma das formas mais consolidadas e talvez antigas de autorrepresentação é, precisamente, o autorretrato, que pode ser entendido como uma forma de articular, em imagem, uma consciência de si, não apenas como indivíduo, mas como sujeito social e histórico. 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.

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* (ofício, trabalho); e por Muriel Tinel-Temple, que defende que o autorretrato cinematográfico deve conter a apresentação da própria atividade da cineasta. 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. “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 em parte como evidência metafórica da execução laboral 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.

À medida que a narrativa do filme avança, sua intenção parece assumir mais este jogo entre documentar o “real”, através de entrevistas e da investigação dos documentos deixados por Juana; e dirigir uma cena, através dos comandos de Laura, a se aproximar de uma apresentação mais performática. As autoras não buscam um discurso de autoridade ou uma representação objetiva de sua personagem, mas compartilham com a espectadora o próprio processo de investigação. Além disso, ao mobilizar fragmentos de arquivos e outros materiais impressos, depoimentos, memórias pessoais e especulações, *Las poetisas* insere-se no que os teóricos identificam como a fluidez própria do ensaio cinematográfico como um espaço que recusa hierarquias fixas, que acolhe tanto a incerteza quanto a criação. 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.

Uma nova guinada narrativa surge a partir de uma entrevista com um arquivista experiente, que mostra a Mercedes que arquivar é ainda mais difícil do que ela pensava. Após esta cena, o filme passa a assumir uma forma mais autorreflexiva e com maior 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 quando, durante uma entrevista, a câmera abandona o eixo tradicional do entrevistado e se volta para o processo de filmagem. Vemos as poetas em ação: a diretora de fotografia ajusta o enquadramento e pede à microfonista para erguer o microfone, enquanto a produtora anota algo em um caderno. Esta intenção revela que o que está sendo dito na entrevista divide o interesse da cena com a coreografia do *set*, transfrindo o olhar do espectador para os gestos da equipe, para os ruídos da produção.

O embate entre as diferentes expectativas da equipe revela 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. 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 e a performatividade como estratégias estruturantes do filme ensaio.

| 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)

Esse ato de mostrar o próprio processo de narrar e filmar aproxima a obra das práticas metacineamatográficas, apesar do conceito de metacinema estar mais ligado à ficção, tal abordagem também pode ser utilizada em um trabalho ensaístico. Segundo Esther Topitz (2015), o prefixo “meta” provém do grego *metá* e pode significar “após”, “entre” ou “com” e é aplicado 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 colocar, por exemplo, questões sobre a relação entre ficção e realidade” (2015, 20, tradução minha).

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). Ao mesmo tempo, e a respeito do que, à partida, pode caracterizar um metafilme, Fátima 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 metafilmes, por 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. Bill Nichols (2017) caracteriza o modo reflexivo do documentário como aquele que destaca a essência manipulada e de construção do filme (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 este 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).

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, fazendo com que essa característica não se apresente como uma exigência do filme ensaio, mas sim como uma possibilidade.

No último capítulo de seu livro *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (2011), 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, mas refrativo: um gesto que desvia e transforma as experiências e os discursos do mundo ao passarem pela subjetividade autoral e pela mediação cinematográfica (2011, 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. 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 fílmicos), mas o próprio cinema. Transferindo esta constatação para o filme aqui analisado, no caso de *Las poetas*, o objeto torna-se o próprio fazer artístico.

Um exemplo particularmente expressivo dessa fricção entre forma e processo no filme analisado 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, discutindo detalhes do cenário, a posição do vaso da planta, a possibilidade de movê-lo, a perda de foco. Enquanto a entrevistada continua falando, a atenção da equipe está voltada para o controle da *mise en scène*. O filme desloca a atenção para o próprio dispositivo de enunciação, fazendo com que a forma de dizer adquira tanta relevância quanto aquilo que é dito.

Esse momento é reforçado pelas narrações em voz *off* das realizadoras, 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.

Ainda em busca de encontrar a forma de narrar Juana Bignozzi, a narrativa propõe um jogo investigativo ao apresentar algumas fotos em uma mesa e tentar construir, a partir delas,

um raciocínio lógico de questionamento. No entanto, esse gesto logo se revela insuficiente: em vez de oferecer respostas, as imagens multiplicam as perguntas:

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).

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. Esse vazio 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 poetas 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 autorrepresentação, intensificando a dimensão performativa do filme, em que o fazer e o se-fazer diante da câmera tornam-se inseparáveis. Se *Las poetas* escancara o gesto metacinematográfico ao revelar constantemente o processo de sua feitura, é porque esse gesto também passa por um jogo de performatividade. A câmera as acompanha enquanto discutem a abordagem, preparam equipamentos, entram e saem do quadro, repetem ações, duvidam. 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 tentam fazê-lo.

Amparada pelo reconhecimento de Timothy Corrigan de que os documentários performativos possuem cruzamentos com o que o autor propõe para o filme ensaio (2011), 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, propondo também outra forma de produção e transmissão de conhecimento. 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, o que faz com que esse modo possua

cruzamentos com o ensaio fílmico. 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 (Nichols 153). Complementando essa perspectiva, Stella Bruzzi (2006), em 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, pois a câmera e a equipe alteram qualquer situação em que sejam colocados.

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 se apresentam como uma busca de suas próprias especificidades, acabam por ser atos “intrinsecamente performativos” (88). 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, a partir de uma imagem de arquivo de uma entrevista em vídeo), do próprio cinema e das próprias realizadoras, reafirmando o caráter incompleto da obra e reforçando sua 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 extensa lista de exemplos de uma voz e visão pessoal, subjetiva ou performativa como a característica *definitiva* do ensaístico” (2011, 16, tradução e ênfase minhas). A voz *off* autoral do filme ensaio e 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). Este questionamento 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 preparando-se para filmar, ou melhor, assistimos à performance da equipe preparando-se para filmar em uma dinâmica lúdica e bastante ensaiada de movimentos de câmera e falas que apontam para essa constituição da dúvida. 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.

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 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 de Juana para a câmera, o que é, invariavelmente, também um ato performativo. 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.

| O ensaio e o pensamento poético

O ensaio não segue as regras da ciência organizada e da teoria.

(Adorno 1958, 67, tradução minha)

Aos 66 minutos do filme, as realizadoras narram a descoberta, na biblioteca pessoal de Juana, de um livro de Alexandra Kollontai, *Autobiografía de uma mulher comunista sexualmente emancipada* (1927). Um detalhe encontrado no livro revela que em todos os momentos em que Kollontai narra uma realização pessoal há uma nota de edição explicando que, em seus últimos dias, a autora havia solicitado que a primeira pessoa do singular fosse alterada para a primeira pessoa do plural. Ou seja, em todos os momentos em que se lia “eu”, ela solicitava a alteração para “nós”. Além disso, todas essas notas em que o “eu” havia sido trocado pelo “nós” foram destacadas à caneta por Juana.

Esta passagem também chamou a atenção das realizadoras e foi incorporada no filme *Las poetas*. A partir disto, as realizadoras chegam à constatação de que mesmo que esta tarefa de retratar Juana tenha sido incumbida a elas, esta obra não é delas. Tampouco pertence a Juana. 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 do porquê se fazer este filme e de se fazer poesia. Logo após esta epifania narrada em voz *off*, assistimos a Juana, em imagem de arquivo, 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).

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” (Akerman 1997, 00:13:27, tradução minha). Esta sequência, após termos acompanhado todo o processo de pensamento do filme até agora como ensaio cinematográfico no sentido mais tradicional (em uma vertente mais argumentativa, como determinado por Phillip Lopate), culmina na descoberta de uma dimensão poética e afetiva que as realizadoras pareciam perseguir desde o início do filme, movidas pela intuição de que havia, naquela história, algo que escapava à elaboração puramente argumentativa. Algo no campo do intangível. Esta sequência introduz 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 do processo de pensamento 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 afirma que a poesia é “a delineação dos mecanismos mais profundos e secretos das emoções humanas”, por isso são tão difíceis as definições sobre o que é um poema, ou para que serve a poesia (1833, s.p.). As realizadoras parecem então se dar conta que a conclusão e encaminhamento do objeto fílmico 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).⁷ *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 principal de investigação e, também, sua forma.

A respeito do cruzamento de um cinema de não-ficção e o poético, Bill Nichols (2017) define o documentário poético⁸ como aquele que privilegia a estética e a experiência subjetiva

⁷ Agradeço a Fátima Chinita ter-me dado a conhecer estas dois autores.

⁸ Modo de cinema de não-ficção diferente do ensaio cinematográfico estudado aqui, porém, que possui aproximações com o foco da investigação.

(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. 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, 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.

Este encaminhamento 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 (Adorno 74). Através da recusa ao pensamento sistemático e do rigor do método, como defendido por Adorno, *Las poetas* 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 novo para as formas antigas existentes” (Adorno 1958, 79). 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. Os autores examinam a intersecção entre ensaio fílmico e poesia 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 (2015, 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.

Las poetas então passa a mostrar diversas pessoas “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).

A questão do poético não cabe no espaço deste artigo, mas trago alguns paralelos relevantes para o filme *Las poetas*. Um primeiro caminho 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.). Na tese de doutorado de Iker Perez Goiri (2017), o autor aponta que o poema “é um trabalho sobre o sensível e o sensorial” (38, tradução minha). 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 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. 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.

Assim, 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 ganha forma e se manifesta” (Perez Goiri, 35, ênfase e tradução minhas). 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 Kuleshov (Pudovkin 1958), em que ‘1+1=3’. Nesta teoria, 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. O poético parece operar 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. 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)

Com base na 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 seu ensaio “O cinema de poesia”. Porém, o cinema de poesia proposto por Pasolini se afasta da discussão deste artigo 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 também é defendida enfaticamente por Perez Goiri (2017):

Afirmamos, portanto, como ponto de partida, que a poesia não corresponde a uma noção genérica, tendo por base um cinema de poesia em oposição a um de prosa, nem corresponde 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. (20, tradução minha)

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. O cruzamento entre o ensaio e o poético também é abordado por Gerhard Richter (1967) ao discutir o termo literário conhecido como *Denkbild*, ou “pensamento-imagem” (*thought-image*), que opera entre uma produção estética e uma crítica filosófica. Segundo o autor, 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” (Richter 1967, 2, tradução minha). 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 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. O conceito aponta, assim, para a possibilidade de pensar o ensaio filmico como um espaço em que se condensam 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, 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 atuar contra si próprio, porque não é possível apreender a poesia de Juana. Na penúltima imagem do filme, uma nova visita: as poetas / cineastas vão ao zoológico e vemos a equipe no espaço dos elefantes. Não só este animal era o preferido de Juana, mas também carrega um simbolismo que dialoga com o filme, já que também é um animal conhecido pela sua memória e pelo seu tamanho. Esta imagem, por sua vez também profundamente simbólica e repleta de significado, culmina em uma reflexão que se situa 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). 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.

| Conclusão

A obra aqui analisada avança de maneira bastante fluida, seguindo o fluxo de um processo criativo. Embora estruturado pela inserção de intertítulos, o filme pode ser compreendido em três movimentos: um primeiro, com uma primeira pessoa tentando investigar a vida de uma poeta; um segundo, marcado pela incorporação de uma equipe de cinema ao filme e pela intensificação do caráter metacinematográfico; e um terceiro, em que o componente poético assume-se progressivamente central, já não se tratando mais de Juana Bigozzi exclusivamente. Se, inicialmente, 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 filmagem, dá origem a algo novo, a um espaço poético que ultrapassa o biográfico. 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 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.

Apesar da dificuldade de sistematização do filme ensaio, apontada por diferetens autoras, considero que o componente prolífico desta forma fílmica reside justamente em sua resistência às delimitações rígidas, o que confere uma capacidade de poder assumir diferentes formatos, tons e modelos de realização. É possível assumir que, neste caso, a característica principal do filme ensaio 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.

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.
- 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). In *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 49-59. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- 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.
- Corrigan, Timothy. “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.
- . *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- 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, 238-39. Londres: Martin Secker & Warburg, 1986.
- Huxley, Aldous. “Preface to the Collected Essays of Aldous Huxley.” (1960). In *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 83-85. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Kollontai, Alexandra. *Autobiographie einer sexuell emanziptierten Kommunistin*. [Autobiografia de uma mulher comunista sexualmente emancipada]. Munique: Rogner & Bernhard, 1926.
- Lopate, Phillip. “In Search of the Centaur.” (1992). Em *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 109-33. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

- Lukács, Georg. “On The Nature and Form of The Essay.” (1910). In *Essays on the Essay Film*, editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan, 21-40. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- Mill, John Stuart. “What is Poetry?” *The Monthly Repository*, vol 7, (1833): 60-70.
- Montaigne, Michel de. *Os Ensaaios: uma seleção*. (1580). Editado por M. A. Screech. Traduzido por Rosa Freire D’Aguiar. Penguin Classics: São Paulo, 2004.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 3ª edição. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- Pasolini, Pier Paolo. “O Cinema de Poesia.” (1972). In *Empirismo Herege*, Traduzido por Miguel Serras Pereira, 137-52. 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.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovich. *Film Technique and Film Acting*. Traduzido por Ivor Montagu. Nova Iorque: Grove Press, 1958.
- 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): 464-87. 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.
- Tinel-Temple, Muriel, Laura Busetta, e Marlène Monteiro. “Introdução.” In *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.

Referências filmográficas

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).

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

La visita y un jardín secreto. Realizado por Isabel Santaló. 59 en Conserva e Cedro Plátano, 2022.

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

Los rubios. Realizado por Albertina Carri. Albertina Carri e Barry Elsworth, 2003.

Stories We Tell [*Histórias que Contamos*]. Realizado por Sarah Polley. National Film Board of Canada, 2012.