

Achados e perdidos: do *found footage* ao filme-ensaio em Drežnica

Rafael de Almeida
Renata Rosa Franco

Introdução

O gesto de construir uma obra de arte reutilizando formas já prontas, encontradas ao acaso ou buscadas na intenção de produzir um novo discurso pode ser chamado de apropriação/ressignificação. No campo cinematográfico há diversos exemplos de filmes cuja elaboração perpassa essa técnica. As imagens que os compõem, encontradas ao acaso ou não, são chamadas de *found footage*, um sistema estético que se baseia na realização de filmes com imagens pré-existentes, possibilitando leituras extratextuais destes materiais manipulados e recontextualizados.

Para Mikhail Bakhtin (1997), filósofo russo que se debruçou sobre a questão dos enunciados e da produção de sentido – da criação de significados através dos diferentes discursos produzidos socialmente – um enunciado pode se repetir, mas jamais produzirá o mesmo efeito de sentido quando colocado em outra circunstância enunciativa. Essa multiplicidade de sentidos e significados produzidos pelo mesmo enunciado é o que nos permite criar o que chamamos de “novo”.

Tal cadeia discursiva não se repete no sentido, mas somente é criada a partir de enunciados que já existem. Segundo a teoria bakhtiniana, o sujeito se constitui na relação com o outro, a partir de uma concepção dialógica. Isso significa que a enunciação é um produto da interação social. “Tudo o que me diz respeito vem-me do mundo exterior por meio da palavra do outro. Todo enunciado é apenas um elo de uma cadeia infinita de enunciados, um ponto de encontro de opiniões e visões de mundo” (Pires, 2002: 39).

A partir desta perspectiva, Bakhtin (1997) nos diz que toda enunciação está baseada no dialogismo e que este é manifestado sob duas formas: “o diálogo entre

interlocutores, baseado na interação fundadora da linguagem, e a relação entre discursos, chamada polifonia, ou seja, as vozes exteriores que marcam nosso discurso” (Pires, 2002: 41). Esses dois elementos se integram para formar o todo enunciativo dentro da estrutura social organizada. Sendo social a natureza do enunciado, ele não pode existir senão num contexto sócio-ideológico sob o qual cada sujeito organizará seu discurso. Dessa forma, locutor e interlocutor se inscrevem em um contínuo processo discursivo de interação por meio da palavra (ou da imagem como palavra enunciativa).

De acordo com as proposições bakhtinianas, a alteridade marcaria o ser humano. Nessa vertente, o dialogismo seria o confronto das entoações e dos sistemas de valores, que possibilitam as mais variadas visões de mundo acerca de um tópico específico. O ser humano seria considerado um intertexto, na medida que não existe isoladamente, já que a sua vida se tece, entrecruza-se e interpenetra-se com a experiência do outro. Os enunciados de um falante estão, sempre e inevitavelmente, atravessados pelas palavras do outro: o discurso elaborado pelo falante constitui e se constitui também do discurso do outro que o atravessa, condicionando o discurso do “eu”. (Scorsolini-Comin; Santos, 2010: 748).

A concepção dialógica contém, portanto, a ideia da relatividade da autoria individual, uma vez que temos a palavra como portadora de um constante dinamismo e o sujeito como seu agente. Ou seja, ele não é somente influenciado pelo discurso do outro, mas também age ativamente sobre esse, transformando-o.

Podemos presumir, então, que o *found footage* trabalha por este viés ao conceber o que Bakhtin anuncia: quando por meio desta técnica o cineasta recontextualiza uma imagem, este enunciado passa a criar outros sentidos e outros significados que suplantam o original. Sendo assim, o *found footage* converte-se em um recurso inequívoco para a construção do filme-ensaio ao supormos que

(...) a força do filme-ensaio não está localizada na originalidade ou na criatividade de algo *sui generis*, mas sim na capacidade de análise crítica do ensaísta por meio de práticas que desorganizam e reorganizam os materiais e as formas cinematográficas. [...]. Daí a importância tão relevante na montagem fílmica ensaística o expediente de utilização de material alheio e a sua ressignificação dentro de um novo contexto. (Vasconcelos, 2017: 29)

Ressignificar imagens e discursos a partir de conteúdos e formas, a princípio desconectados, pode produzir, esteticamente, uma obra ensaística? “Certamente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (...) pois propõe

um “voltar a ver” que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, com o qual modifica seu caráter literal de representação” (Weinrichter, 2007: 40, tradução nossa).

A realizadora do filme *Drežnica*, que analisamos neste trabalho, envereda-se por esse caminho. Buscando imagens de filmes domésticos de Super-8, em meio a objetos “descartados” em uma Feira de Antiguidades no Rio de Janeiro, mais especificamente na Praça XV, encontra um rolo de filme mais antigo ainda, de 8mm. Um filme familiar do qual ela nada sabia a respeito. A partir dessa descoberta e da apropriação/ressignificação das imagens que possui diante de si, acreditamos que ela consegue criar novos enunciados.

Sob essa perspectiva, perguntamo-nos: como a técnica de *found footage* utilizada pela realizadora de *Drežnica* produz um novo enunciado? Como, a partir da associação de imagens domésticas com as falas de deficientes visuais, cria-se um discurso ensaístico? Situamos para tanto, o “novo” na perspectiva bakhtiniana, ou seja, na multiplicidade de sentidos e significados que um mesmo enunciado é capaz de emanar, especialmente quando é deslocado para outra situação dialógica.

Para tanto, realizaremos um estudo estilístico da obra, tentando compreender os mecanismos gerados por ela ao reciclar arquivos familiares e associá-los a discursos de terceiros, fornecendo-nos diferentes formas de relação entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo, o privado e o público.

Pretendemos em um primeiro instante relacionar a técnica de *found footage* ao conceito de filme-ensaio, refletindo sobre a criação de novos enunciados que esta aproximação possibilita ao filme doméstico. Tendo feito isso, realizaremos uma análise fílmica da obra, centrada nos procedimentos de montagem utilizados pelo filme ao reciclar arquivos familiares, especialmente aqueles encontrados numa feira de antiguidades, e interligá-los à fala de pessoas alheias a estas imagens, tentando entender as possibilidades sensoriais e de criação de sentidos que esta montagem abre ao filme.

Do *found footage* ao filme-ensaio

Desprovidos de uma narrativa contínua, os filmes familiares são compostos por fragmentos dispersivos nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário depois de uma viagem de navio ou um passeio no parque – sem que, muitas vezes, seja possível identificar a relação entre esses acontecimentos. Tais formas de registro, em geral menosprezados pelo cinema clássico devido à falta de linearidade e de precisão técnica, são, entretanto, parte importante da história do cinema desde os seus primórdios, vários dos filmes dos irmãos Lumière eram cenas de seu cotidiano rodadas ao ar livre.

O filme doméstico desde o início acompanhou o desenvolvimento do cinema profissional. Nos anos 1920 as câmeras voltadas exclusivamente para o uso

doméstico foram lançadas no mercado e na década de 1960 foi a vez do sistema de gravação e projeção em Super 8, que democratizou o acesso aos equipamentos e abriu as portas para um fenômeno que seria, a partir de então, aprofundado pelas tecnologias subsequentes.

Esta popularização favoreceu a experimentação no cinema, sendo justamente a partir da década de 1920 que a realização de filmes com materiais alheios ocorre de forma documentada. O construtivismo Russo terá um papel fundamental no desenvolvimento desta técnica que depois seria denominada *found footage*.

O termo construtivismo liga-se ao movimento da vanguarda artística russa e mobiliza os artistas em torno de uma nova arte, que se coloca a serviço da revolução. Esse movimento investiga a lógica formal e material da arte, para realizar um mergulho nas possibilidades técnicas dos meios de expressão. Dentro da construção de uma nova sociedade, o artista era visto como um construtor, um engenheiro visual.

No cinema, Eisenstein e Vertov subvertem a técnica da montagem clássica desenvolvida por Griffith e preponderante no cinema dominante, explorando a multiplicidade de focos e a multiplicidade de sentidos ao se construir um discurso.

No entanto, dentre os diretores soviéticos de sua época, Dziga Vertov é considerado como aquele que mais se aproxima do horizonte estético contemporâneo, predispondo-se às mais variadas experimentações. Dentre elas, o cineasta utilizou “imagens pré-existentes (algumas realizadas por ele mesmo com fins de registro e depois re-apropriadas em um contexto distinto) na montagem de filmes como *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Três cantos para Lênin* (1934)” (Luna, 2015: 28). Seu foco estava na experiência, na “cinessensação do mundo”.

Vertov criticava o cinema predominante da época por sua hipocrisia, futilidade e pelo seu apelo ao psicologismo, como também por sua dependência narrativa e estética com outras artes, como a literatura e o teatro. Para ele, o cinema deveria buscar um ritmo próprio, baseado na imagem em movimento e nas potencialidades expressivas que lhe são inerentes, para isso ele considerava fundamental o processo de montagem.

Dentro desse processo de montagem ininterrupta, existiriam três fases que não implicam necessariamente a filmagem, mas sim um levantamento de “dados documentais” relacionados diretamente ou não ao tema “seja sob a forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros, etc.” (Vertov apud Luna, 2015: 28)

Essa é precisamente a perspectiva do *found footage*, imagens encontradas ao acaso ou não, públicas ou domésticas são retomadas para construir narrativas históricas e pessoais. Saem de seu contexto primário e são deslocadas para outro, onde perdem ou ganham novas camadas de sentido pelas mãos do cineasta. Imagens

muitas vezes perdidas, esquecidas, que ao serem retomadas nos filmes ganham uma nova visibilidade.

Após esse início formal, o *found footage* seguiu um caminho disperso em termos estéticos e territoriais, sendo que seu uso mais frequente acabou se firmando no documentário e no filme experimental, talvez pela liberdade artística proporcionada por estes gêneros e pelas possibilidades de desafio às narrativas convencionais.

Aqui retomamos um de nossos questionamentos iniciais: de que maneira essa apropriação e ressignificação de imagens a partir de conteúdos e formas, a princípio desconectadas, pode produzir esteticamente uma obra ensaística?

Adorno afirma que o pensamento ensaístico pressupõe a constante mediação entre o pensar e o objeto pensado, de modo que “o pensar não deve reduzir-se ao método” (Adorno, 1995: 19) e, ao mesmo tempo, “deve levar em conta sua intervenção e sua experiência na construção do objeto” (Adorno, 1995: 19). Com isto o pensador afirma que a profundidade do pensamento está em mergulhar em seu objeto e ver reverberado nele o todo social e não na capacidade de reduzi-lo a outra coisa.

Dessa forma, ele põe em dúvida a verdade totalizante e final do método científico, destacando que o ensaio se recusa a reduzir tudo a um único princípio, acentuando o parcial diante do total. Sendo assim, o ensaio é fragmentário, “uma vez que a própria realidade é fragmentada” (Adorno, 2003: 35). Mas isso não significa que ele trabalhe sem nenhum método, o ensaio trabalha de maneira polissêmica, manejando assuntos que segundo as regras positivistas seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva e por isso é capaz de possibilitar novas formas de expressão e de pensamento.

Sendo assim, se o cinema nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos por meio de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o das palavras, ele é uma forma de pensamento e pode ser estruturado de maneira ensaística.

O ensaio no cinema é visto como uma alternativa mais livre, criativa e profunda, que não busca respostas nem afirma verdades pretensamente universais sobre os temas tratados na obra. Dentre as características distintivas deste tipo de produção estão a liberdade do pensar - personificada na figura do seu autor, mas num tipo de encontro entre o eu e o domínio público – a negação às tentativas de reduzir a obra a definições, normas ou formatos e o caráter fragmentário e transitório que valoriza a reflexão sobre o fazer tanto quanto sobre o resultado alcançado.

Nesta busca por um discurso mais livre, criativo e experiencial, o filme-ensaio encontra o *found footage*. Na junção de imagens das mais diferentes origens, que se misturam de forma não linear e descontínua, percebemos no filme-ensaio uma construção por excertos “interessada em evidenciar a textura e as arestas presentes em cada migalha de imagem” (Almeida, 2017: 273), destacando-as do motivo primário de sua obtenção para rearranjá-las de modo a criar um universo de significados para quem produz e assiste.

Tal objetivo é conquistado através da montagem, da produção de um conceito por meio da escrita imagética. É ela que dará o tom ao resultado final, orquestrando imagem e som num todo harmônico e particular. No ensaio cinematográfico há o deslocamento para uma posição mais subjetiva e a disjunção entre o campo sonoro e visual, possibilitando a experimentação de novas formas de relação entre o som e a imagem.

O ensaio é bastante solidário desse relevo do sonoro, que vem transmutar com intensidade a relação entre imagem e palavra, oral (para ser ouvida) e, em especial, escrita/inscrita na própria tela (para ser vista, lida e também, ouvida). Palavra cujo trabalho é o de sua transformação em palavra poética distante, assim, de seus usos empíricos, das significações dominantes da linguagem cotidiana. (Teixeira, 2015: 190)

Este tipo de produção impõe uma demanda de apreciação bastante específica, convoca a uma fruição que se define por uma forte relação dialógica entre o pensamento do cineasta, expresso na composição do filme, e a posição ativa do espectador-intérprete, convocado a preencher as lacunas propositadamente deixadas.

Tal relação entre filme e espectador corresponde à interação dialógica proposta por Bakhtin e mencionada anteriormente. Essa interação transforma o homem reificado (coisificado), em outro sujeito, em outro “eu”, nascido no/pelo discurso polifônico.

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor (Bakhtin, 1997: 291).

O filme-ensaio, portanto, propõe uma conversa com o espectador a partir de conjecturas que foram se constituindo ao longo da pesquisa, apropriação e montagem. “Está aqui, pois, em essência, a estrutura básica do filme-ensaio: uma reflexão mediante imagens, realizada por meio de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo que o processo de reflexão” (Catalá apud Almeida, 2017: 274).

Assim, texto, imagem e som transformam-se, atraem-se mutuamente, sobrepõem-se, complementam-se, repelem-se, entrecruzam-se e é esta dinâmica o que dá forma ao pensamento do ensaísta cinematográfico.

Drežnica

No curta *Drežnica* imagens em Super-8 de cenas domésticas dos anos 1960 e 1970 convivem com lembranças e reflexões de pessoas cegas que não tem qualquer ligação com essas imagens. O filme utiliza a voz off dessas pessoas para criar um sujeito enunciador da visão do diretor. “Nessa perspectiva a voz é constituída não apenas de sons, mas de todo o conjunto de elementos fílmicos que contribuem para a construção da narrativa” (Vasconcelos, 2017: 43).

Por meio deste recurso, a estruturação imagética do filme se dá num plano íntimo, pois à medida que ouvimos as histórias dessas pessoas, as imaginamos e as traduzimos em sensações, que vão se concretizando e se mesclando a fragmentos, cores, ângulos, profundidades. Ocorre uma expansão do olhar e o pictórico, então, é colocado em xeque: “o que tem que ser corrigido é o conceito de imagem”, como afirma um dos personagens. Dessa relação sutil e poética entre os discursos visual e verbal nasce uma percepção singular do mundo e uma ideia singular do que é a percepção.

Drežnica é uma cidade eslovena onde um dos filmetes caseiros foi feito, mas é acima de tudo um lugar metafórico, um não-lugar onde imagens significam impressões, onde a cegueira não é um breu total, mas é azul, livre e espalhada como o céu. O roteiro do documentário, como afirma a realizadora, surgiu da seguinte questão: como são as imagens na memória e nos sonhos de quem não enxerga? A resposta dos personagens nos conduz ao universo da imagem- sensação já no início do filme: “Visitar, vulto, visão, ver, não ver. Perceber. Sintético, sensações, pessoas e lugares. É o sentir.”

A fala dos personagens sobre suas lembranças, interpoladas a imagens caseiras, com foco impreciso e movimentos incertos, cortes bruscos, planos curtos, com detalhes estranhos e aparentemente sem sentido, apresentam para nós uma alegoria da própria memória. Já a opção por não mostrar os sujeitos que falam e deixar sequências desgastadas, corroídas, embaçadas e borradas, sugere a experiência ou o efeito da perda da visão.

A obra dialoga o tempo todo com as impressões e os contrastes entre o que vemos e o que ouvimos. As cenas típicas do cotidiano doméstico, quando associadas ao discurso de outras pessoas, sob um estímulo muito diferente do que foi a intenção de quem as realizou, dá um sentido completamente novo a estas imagens. Percebemos, então, que a imagem como palavra enunciativa não pertence a ninguém, estando a serviço de qualquer ser humano e de qualquer juízo de valor. Quando

Bakhtin (1997) diz que a palavra tem uma polivalência social que se refere ao seu valor num dado contexto, ele defende a natureza social e não individual da linguagem. Sendo assim, a palavra está sujeita a mudanças, pois a enunciação, o momento de seu uso no discurso, envolve a presença dos participantes, o tempo histórico e o espaço social de interação.

Ao realizar a obra apropriando-se de enunciados (imagens-palavras) pré-existentes para atribuir-lhes um novo discurso, Azevedo recorre ao *found footage*. Quando a cineasta usa nos anos 2000 imagens das décadas de 1960-1970, “antigas, desgastadas e selecionadas com a clara intenção de exibir os rastros da ação do tempo, da natureza e do homem sobre o suporte” (Azevedo, 2014: 20), ela recontextualiza estas imagens. E quando as associa ao discurso de pessoas que não enxergam e que nós também não vemos, ela as ressignifica.

Ao reservar certa autonomia, as imagens atuam também como testemunhas, ou evidências, de que não foram produzidas para aquele fim. Mas se permitem empenhar o papel almejado pelo artista, que as desloca de seu lugar original para alcançar um sentido que não está dado nelas à primeira vista. Sendo assim, o exercício de montagem aliado à voz off do narrador revelam o quanto a construção dessa trama audiovisual reflexiva, com esses extratos imagético-sonoros, está fortemente relacionado à noção de fragmento. (Almeida, 2017: 274)

Drežnica trabalha numa estruturação imagética fragmentária e não-linear, com uma grande quantidade de sequências, algumas com apenas 2 ou 3 frames, diluídas ao longo de aproximadamente 15 minutos. Estas imagens são alinhavadas por uma construção sonora que mescla trechos de falas aleatórias (Nevou com a chuva; Tudo bem aí? Tudo bem); uma trilha instrumental reutilizada, como nos fala Azevedo (2014); e depoimentos em off que contam sobre recordações íntimas (Eu não lembro de ter dado nunca um beijo no meu avô. E eu gostava dele pra caramba) e lembranças oníricas (Eu fui perdendo a clareza da imagem no sonho, à medida que eu fui perdendo a visão. Meus sonhos eram muito mais ricos em imagem, hoje eles são muito mais sintéticos, emocionalmente falando).

Os fragmentos de som e de imagem são montados de forma independente, sem a preocupação com uma representatividade recíproca, e ao se juntarem multiplicam os significados do filme, convida o espectador a explorar suas lacunas e preenchê-las com a imaginação.

O filme dá ao espectador a liberdade de escolher qual caminho seguir, ele tanto pode desenvolver uma leitura mnemônica das cenas quanto se interessar pelos aspectos da cegueira física ou social. Ou ainda (ou também) se sentir atraído pelo *found footage*

como ruína e refletir sobre o estatuto da imagem no mundo contemporâneo. (Azevedo, 2014: 21)

Ao optar por trabalhar com imagens domésticas “resgatadas” numa feira de antiguidades, a obra sai da esfera privada e passa a representar uma fonte de memória coletiva, onde estas imagens superam seu objetivo primário em função de um objeto que as relativiza e que elas somente alcançam no limite de si mesmas. Esta é a contestação do pensamento totalizante, é “o sentido do não-sentido, a síntese disjuntiva em que se encontram as esferas íntimas e o depoimento público” (Oliveira, 2017: 155). É a criação de uma obra ensaística.

Muitos cineastas contemporâneos dispensam registros cinematográficos autorais e optam por fragmentos de formatos e origens diversos, por apostarem que a apropriação do olhar do outro pode potencializar a liberdade poética e conceitual em seu discurso. Nesse movimento, busca-se a identidade fraturada, a solidez na modernidade, a permanência na obsolescência, a abertura à experiência sensível do que é possível ser.

Há algo “forte demais” na vida (ou nas imagens e sons de outras vidas – acréscimo nosso), intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida, no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ele permite atingir, ver, criar, sentir através dela (Lapoujade apud Oliveira, 2017: 155).

Drežnica, assim, nada pretende organizar, apenas se abrir ao que é possível ao pensar, ao sentir.

Considerações finais

Ao criar enunciados por meio do “garimpo” de imagens e sons particulares para dialogar conosco, seu público, *Drežnica* consegue criar um discurso ensaístico e poético. Essa concepção dialógica supera a representação estritamente imagética e inclui de maneira independente (e talvez por isso ainda mais impactante) os elementos sonoros que, direta ou indiretamente, condicionam nossa interação com a obra nos planos íntimo, social e ideológico.

O filme trabalha com cenas domésticas que fixam momentos únicos, de pessoas únicas. Vemos um passeio na praia, o aniversário do filho, o piquenique no parque, o avô no banco da praça, a viagem de navio, paisagens, animais, plantas, experiências intangíveis, irreproduzíveis, que foram descartadas, expulsas da vida de alguém. Quando a obra se apropria dessas imagens e as reutiliza agora associadas a outras vozes, a outra trilha, ela as torna depositárias de memórias universais.

Tal montagem exige do espectador o que Bakhtin chamou de um olhar múltiplo.

típico sobre o mundo e sobre o outro. Um olhar capaz de enxergar o universal no particular por meio de imagens, vozes, ruídos, sensações e palavras, que se mesclam e se (re)constróem continuamente, num processo que permite surgir o novo.

Em *Drežnica*, fragmentos retirados de seus contextos originais e montados em justaposição com outros tantos, resultam em uma obra polifônica, capaz de incitar associações diversas, amplificadas pela junção com vozes estranhas àquelas imagens. Faz-nos mergulhar num universo de sensações estimuladas pela disjunção, descontinuidade, não-linearidade e sobreposição entre imagens e sons. Consegue produzir o que Vertov chamou de cinessensação do mundo.

No bojo desse processo de rupturas, apropriações e transformações, a imagem “perdida” de um casal embarcado em alto-mar e “achada” pela cineasta, dá nome ao filme e recebe dele nova narrativa, agora multifuncional, mutável, aberta às mais variadas leituras, vozes e sonhos. *Drežnica*, assim, desmonta o velho, para remontar o novo, num constante vir a ser.

Rafael de Almeida

Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Doutor em Multimeios (Unicamp)

Renata Rosa Franco

Mestra em Educação (UFG)

Recebido em março de 2018.

Aprovado em setembro de 2018.

Referências

ADORNO, Theodor W. Observações sobre o pensamento filosófico. In. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. O ensaio como forma. In. Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

ALMEIDA, Rafael de. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. Matrizes. V.11 - Nº 2 maio/ago. 2017

AZEVEDO, Anna Maria de. A potência da imagem-ruína na poética do cinema. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Martins Fontes. São Paulo, 1997.

LAPOUJADE, David. Deleuze e os movimentos aberrantes. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LUNA, Sabrina Tenório. Found Footage: uma Introdução. *Esferas*, ano 4, n.7, jul-dez./2015.

OLIVEIRA, Laís Ferreira. O ensaístico, a memória e a subjetividade: mecanismos de modulação do tempo e a construção do comum. *Geminis*, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 2, p.146-156, mai-ago./2017.

PIRES, Vera Lúcia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. *Organon*, Instituto de Letras da UFRGS. v. 16, n. 32-33, 2002.

SCORSOLINI-COMIN F; SANTOS MA. Bakhtin e os processos de desenvolvimento humano: um diálogo de, no mínimo, duas vozes. *Rev. Bras. Cresc. e Desenv. Hum.* 2010.

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

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. *Ouvir o cinema contemporâneo – particularidades sonoras no filme-ensaio*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

VERTOV, Dziga. Extrato dos manifestos. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

Resumo

A partir do filme *Drežnica* (Anna Azevedo, 2008) investigamos as possibilidades enunciativas presentes numa obra construída com imagens de filmes domésticos, associadas a vozes de pessoas com deficiência visual, que não tem relacionamento direto com aqueles filmes. Procuramos, então, descobrir até que ponto essas imagens (*footage*) encontradas (*found*) são capazes de produzir, esteticamente, uma obra ensaística.

Palavras-chave

Found footage. Filme-ensaio. Drežnica.

Abstract

From the film *Drežnica* (Anna Azevedo, 2008), we investigate the enunciative possibilities present in a work constructed with images of domestic films, associated with voices of visually impaired people, who have no direct relationship with those films. We seek, then, to discover to what extent these images found are able to produce, aesthetically, an essay work.

Keywords

Found footage. Essay-film. Drežnica.