

Sobre o ensaio no cinema-audiovisual brasileiro

Gabriel Kitofi Tonelo*



Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações).

Francisco Elinaldo Teixeira.

São Paulo: Hucitec, 2022. ISBN: 978-85-8404-328-6.

Arqueologia do Ensaio no Cinema-Audiovisual Brasileiro (Formações e Transformações) é um livro de autoria de Francisco Elinaldo Teixeira, publicado em 2022, que marca o culminar de uma extensa pesquisa sobre as características do filme-ensaio e da formação de um “quarto domínio” do cinema. O autor, em uma organização anterior intitulada *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, lançada em 2015, apresentara partes de sua teoria, mas, naquela ocasião, solicitou uma reflexão conjunta sobre o ensaio no cinema por meio da colaboração de diversos outros especialistas, em uma perspectiva mais global e baseada em estudos de caso. No entanto, neste novo livro, Teixeira apresenta os resultados de suas pesquisas de maneira abrangente, consolidando suas teorias e trazendo perspectivas inéditas sobre o tema. Ao longo dos anos, essas ideias foram gradualmente introduzidas em congressos e aulas de pós-graduação (Teixeira é professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, como do curso de bacharelado em Midialogia da mesma universi-

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: gtonelo@gmail.com

dade), agora compiladas em uma obra que proporciona uma análise aprofundada da arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro, abordando suas formações e transformações.

A estrutura do livro é dividida em duas partes. Na primeira delas, o autor realiza uma incursão tanto sobre as especificidades de cada um dos domínios anteriores do cinema (ficção, documentário e experimental) quanto sobre as maneiras através das quais existiram inflexões (passagens, intersecções, distanciamentos) de um domínio em relação ao outro. Como resultado desse trabalho, o quarto domínio do cinema (ensaístico), na concepção do autor, começa a tornar-se evidente na maneira em que suas características particulares são destacadas na direção de uma autonomia tanto do próprio domínio (se em relação aos outros) quanto à consolidação do objeto *filme-ensaio*. Essa primeira parte do texto é dividida em cinco seções: 1. Cinemas narrativo, “não narrativo”, ensaístico; 2. Do documentário expandido ao filme-ensaio; 3. Cinema do “eu” ou o “equivocado autobiográfico”; 4. Imanência entre filme-ensaio e filme experimental; e 5. Filme-ensaio e cultura dos arquivos (apropriação, *found footage*, desmontagem, ressignificação).

Há uma distinção, portanto, que deve ser levada em consideração no que diz respeito aos elementos próprios de um domínio ensaístico no cinema e um *objeto* filme-ensaio, propriamente dito. Elementos narrativos de construção de sentido (ferramentas estilísticas ou modos de construção fílmica) imbuídos ao domínio do filme-ensaio podem, assim, figurar nos outros domínios (a ficção, o experimental e o documentário). A incursão pela subjetividade de um personagem ou de realizador feita possível por estratégias narrativas como a subjetiva indireta livre ou o monólogo interior – presentes em certos cinemas do pós-guerra –, surgem como gesto ensaístico, ainda que incorporados a narrativas marcadamente ficcionais. Ou, semelhantemente, é possível que o documentário contemporâneo, por exemplo, em diversas das suas vertentes, apresente características próprias do domínio ensaístico sem que necessariamente tenham de ser designados como *filmes-ensaio*s. Entre elas, por exemplo, o uso de materiais diversos em uma mesma narrativa ou as estratégias de autorreflexividade de um(a) cineasta ao filme (através de sua voz ou de seu corpo).

No rol de elementos do cinema ensaístico, podemos inferir pela apresentação de Teixeira e a análise fílmica promovida, estariam elementos como: uma perspectiva marcadamente subjetiva, que nos permitiria o acesso ao pensamento próprio de uma individualidade (a saber, um[a] realizador[a]), seja a partir da projeção de sua voz ou de seu corpo na própria narrativa, ou a maneira através da qual um(a) realizador(a) solicita intercessores para o desígnio de um *eu* em direção ao mundo. Em uma ligação do cinema ao pensamento (ou, o cinema como pensamento), o ensaio não-raro engaja-se em um mergulho em ideias, conceitos, questões sociais, temas abstratos ou filosóficos, a partir da explicitação de um processo mental que parte de uma subjetividade que entendemos como própria de um(a) realizador. Como objeto heterodoxo, o ensaio atravessa o desfoque de fronteiras entre fato e ficção, objetivo e subjetivo, um *eu* e o mundo externo. Pode abranger, assim, modos poéticos, metafóricos ou associativos de construção de sentido; uma estrutura associativa ou fragmentada, que incorpora múltiplas narrativas, tangentes ou digressões e que permite uma ex-

ploração não-linear de assuntos. Em sua forma, o ensaio pode apresentar-se como a provocação de pensamento, reflexão e discussão – a um espectador-intercessor –, desafiando convenções, questionando suposições, abrindo espaço para interpretações diversas em um movimento de abraçar a ambiguidade e a abertura de sentido.

O *objeto* filme-ensaio incorpora de maneira profunda características como essas – atentando-se ao fato de que a própria forma (para que seja ensaio) tende a desafiar suas próprias restrições a um conjunto estilístico determinado. Há, assim, uma ligação expressa entre a noção de *experimentalismo* e a própria forma ensaística – assim, todo ensaio seria experimental, como propõe o autor, porém nem todo filme experimental seria ensaístico. Nas palavras de Teixeira, e em relação a um “estado da arte” atual do ensaio, sua definição enquanto objeto pressupõe uma longa e adjetivada descrição:

Nesse patamar, um mínimo de síntese que se chega a respeito do ensaio no cinema é o de que se trata de um objeto: proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como reprodução ou representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de reflexividade e autorreflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas. (Teixeira, 2022: 111-112).

A leitura do livro de Teixeira permite a consideração de que tanto o desígnio das propriedades ensaísticas quanto o desígnio do filme-ensaio como *objeto* apresentem consonâncias com a abordagem de autores(as) que escreveram a respeito do tema, como Timothy Corrigan (2015) e Laura Rascaroli (2009). O autor, entretanto, preocupa-se menos em apresentar sua teoria em comparação a outras perspectivas – como a dos autores citados – e, mais, em estabelecer uma reflexão própria a partir tanto de uma análise historiográfica quanto a partir dos estudos de casos específicos. Como também acontece em outros livros sobre o tema – e pelo fato de tratar-se de um “domínio”, se assim quisermos, cujo firmamento ainda se encontra sob discussão –, parcela significativa do texto é dedicada à própria definição do que viria a ser o gesto ensaístico ou o próprio objeto “filme-ensaio”. Acredito que o texto de Teixeira, ainda, apresente pontos de contato a obras como as de Corrigan e Rascaroli no sentido de enxergar a particularidade das características ensaísticas a partir da relação entre a expressão de uma subjetividade pensante (designada a um[a] cineasta por um[a] espectador[a]) e a narrativa que está sendo assistida; como movimento dicotômico da exploração de uma interioridade e seu lançamento/imbricação ao mun-

do exterior; ou em sua acepção do ensaio como forma transgressora, polimórfica ou heterodoxa. Similarmente, a arqueologia do ensaio no cinema é apresentada pelo autor a partir da menção a momentos-chave comumente revisitados quando da análise do tema – a tematização do ensaio a partir de Alexander Astruc, Hans Richter e Theodor Adorno; ou a referência à análise de André Bazin sobre *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1957), como uma das primeiras delegações do termo a um filme. Acredito que uma distinção do livro de Teixeira para essas outras obras encontra-se, como já pode ser inferido, na maneira através da qual a teoria sobre o ensaio emerge de uma explicação dedicada sobre os outros domínios cinematográficos, apresentando pontos de conexão, passagens e distanciamento entre eles.

É, também, na segunda parte do livro que a pesquisa específica e mais recente de Teixeira se diferencia da bibliografia internacional sobre o tema. Pois o autor promove uma aplicação de suas reflexões sobre as características próprias do ensaio – também em relação com os outros domínios – à filmografia brasileira. Ao resgatar tensionamentos entre os domínios que marcaram discussões relativas à recepção e difusão dos filmes – como no ambiente de festivais e mostras –, Teixeira promove o entendimento de como o cinema ensaístico emergiu e consolida-se, em sua visão, como parcela importante da produção filmográfica do país nas últimas décadas. A perspectiva ensaística estaria presente em filmes de diretores e diretoras que marcaram presença no debate público nacional desde a década de 1980, perpassando nomes e obras como os de Caetano Veloso, Julio Bressane, Jean-Claude Bernardet, Kiko Goifman, Sandra Kogut, Joel Pizzini, Andrea Tonacci, Carlos Nader, Marília Rocha e Gabriel Mascaro. À perspectiva horizontal sobre o tema, aliam-se análises apresentadas pelo autor de alguns casos específicos com o propósito, ainda, de destacar passagens e intersecções entre o ensaio e os outros domínios. A segunda parte da obra, assim, é seccionada da seguinte forma: 1. Formação e transformação de um cine-ensaio no Brasil; 2. Modos de subjetivação no filme-ensaio; 3. Passagens entre filme-ensaio e documentário: revisões e problematizações; 4. Impacto da “estética do sonho”: contaminações entre o experimental, documental e ensaístico em *Câncer, Di-Glauber e A idade da Terra*; 5. Ensaio e narrativa-subjetiva indireta livre em *Serras da desordem e 500 almas*; 6. Totemizar o tabu do cinema falado: imagem sonora e monólogo interior em *O cinema falado*; 7. Exuberância dos arquivos: a propósito do filme *Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina*.

Interessante destacar a maneira através da qual Teixeira promove a reflexão sobre os diferentes modos de subjetivação e figuração do ensaio, a partir da análise filmica de obras estruturalmente e narrativamente distintas. Em *O cinema falado* (Caetano Veloso, 1986), por exemplo, o gesto ensaístico de Veloso estaria menos calcado na projeção de seu corpo/voz à narrativa como matéria-prima dominante e, mais, a partir da solicitação de intercessores. Nesse movimento, o *eu* sai de si em direção ao mundo exterior – um *eu* que transforma-se em *ele* –, transbordando, na própria narrativa, pessoas, lugares, reflexões e ideias que reconhecemos como pertencentes à experiência individual do realizador. O uso do termo *ensaio* para o designio da obra de Veloso no momento de seu lançamento, coloca em discussão, também, a questão da própria indexação de filmes-ensaio em um contexto público –

promovendo a reflexão sobre o desconforto relativo à classificação de determinadas obras (como a do próprio Veloso) dentro dos outros domínios (como a do documentário ou do filme experimental), diante de novas possibilidades abertas ao cinema a partir do final da década de 1970. Mesmo assim, em vários dos casos mencionados, a possibilidade de indexação de uma obra como *ensaio* é colocada não necessariamente como afirmação imperiosa, mas como questionamento ou balizamento de outros domínios. É o caso, por exemplo, de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), no qual a figura individual de Coutinho é vista como o amálgama a partir do qual a reconstrução da história torna-se possível, a partir de sua atividade como interlocutor/dialogista das pessoas que encontra pelo caminho. O filme de Coutinho evidencia, entretanto, que a atividade ensaística mais propriamente necessitaria do “recuo ou retiro do burburinho circundante para poder dobrar-se sobre si mesmo e escavar o impensado do próprio pensamento” (Teixeira, 2022: 127). Já em *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), o processo combinatório de materiais distintos para a produção de sentido é ressaltado como manifestação das operações de pensamento, porém há, um “certo recuo da subjetividade pensante” (Teixeira, 2022: 128) que configura no filme uma espécie de *protoensaio*, “duvidoso ou incerto quanto à sua ruptura com os demais domínios” (Teixeira, 2023, p. 129). Anteriormente, em Glauber Rocha (*Câncer* [1972], *Di-Glauber* [1977] e *A idade da Terra* [1980]), Teixeira reconhece uma tríade na qual “um senso experimental se recobra e adensa, com uma linha de fuga para o ensaio fílmico vindo se impor ao modo de uma presença marcante da subjetividade encarnada em corpo e voz, em pleno exercício de seu pensamento” (Teixeira, 2022: 123). Já no Cinema Marginal, o autor aponta que o campo privilegiado de experimentação seria o da ficção, porém em um universo ficcional “bastante impregnado e tomado diretamente do sonho, do pesadelo, da memória, imaginação e fabulação” (Teixeira, 2022: 125), reconhecendo-os como matérias constitutivas do ensaio e que “o abrem para modalidades de pensamento, para seus movimentos e processos, antes dele se precipitar em linguagem articulada”. (Teixeira, 2022: 125).

Recorrente ao longo do texto é o questionamento de Teixeira à pluralidade de termos cunhados para a designação de narrativas cujos eixos temáticos preveem a exploração de um(a) realizador(a) sobre aspectos que entendemos, como espectadores, pertencentes à vida que vivem para além do ofício de cineastas. Termos como “documentário autobiográfico”, “performático”, “filmes entre primeira pessoa”, entre outros. A essa produção – que emerge de maneira mais consistente na filmografia brasileira a partir da década de 2000 –, o autor designa-os dentro do termo *filme-ensaio*. Nesses casos, a projeção de uma subjetividade pensante e de um *eu* (ainda que se projete para fora de si em intercessão com o mundo) parece densa o bastante, como matéria-prima constitutiva de uma narrativa, para que esteja dentro dos “limites” de uma obra indexada como documentário. Assim estariam nessa categoria filmes importantes da década, como *33* (Kiko Goifman, 2002), *Um passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001) ou *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Teixeira reconhece uma inadequação do termo *autobiografia* – o “equivocado autobiográfico” – a esses filmes. Interpreta-se que a designação de termos como *autobiográfico*, se

aplicados aos filmes documentários, pressupõe a aceção de um(a) cineasta-autobiógrafo(a) do *eu* como uma identidade fixa, finalizada em si própria – uma atividade que é compreendida como equívoco, pelo autor. No caso dos filmes de Goifman e Kogut, a discussão de Teixeira faz lembrar os pontos levantados por Jean-Claude Bernardet quando dos lançamentos dos dois filmes (Bernardet, 2005), ocasião em que o autor ressaltou a maneira através da qual ambos demonstravam um forçoso afastamento do modelo – a vida vivida pelos(as) cineastas – na direção de aceção de estratégias de modulação narrativa com o fim de adequar-se ao propósito de cada um dos filmes. Bernardet coloca, nessa circunstância, se a perspectiva autobiográfica consistiria em “uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção” ou, ainda, “de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal” (Bernardet, 2005: 149). Mesmo assim, cabe o questionamento se os filmes de Goifman ou Kogut – entendidos como filmes-ensaios – também satisfazem as outras definições propostas pelo autor em relação ao tema. Ainda que se possa compreender o argumento do autor, reconheço em um filme como *Um passaporte Húngaro* estratégias menos arrojadas de dramatização, fabulação, pensamento ou reflexão sobre um *eu* que configurariam o ensaio em sua plenitude. Em outras palavras, se “todo ensaio é experimental”, um filme como o de Kogut, fortemente calcado em uma ética valorativa do cinema direto/verdade, pode soar, para espectadores como eu, como uma experiência artística ortodoxa e recuada do caráter experimental, se em comparação a outros filmes do *corpus* analisado pelo autor.

Ainda na perspectiva das escrituras de si no cinema, Teixeira parece apresentar uma predileção sobre certos tipos de narrativa cinematográfica: aquelas que fazem de suas matérias-primas o questionamento sobre uma identidade própria, apresentando-a num sítio de instabilidade, fluxo ou mudança constante. O *eu* ensaístico, nesse caso, parte de si para colocar-se em intercessão com o mundo e, enfim, “para adquirir uma consistência multipessoal e plurissubjetiva” (122). A esses filmes, atribuir-se-ia um *status* elevado de arte ou acontecimento, definido a partir de um juízo de valor do autor: “transmutação essa essencial *em todo trabalho artístico que se preze*” (Teixeira, 2022: 122. Grifo meu). Anteriormente no texto, Teixeira apoia sua crítica (o “equívoco autobiográfico”) em um dos ensaios que fazem parte da obra *Entre-imagens*, de Raymond Bellour, intitulado “Autorretratos” – comumente revisitada em estudos do cinema autobiográfico. Com efeito – como também ressaltado por Teixeira – o ensaio de Bellour baseia-se, sobremaneira, em uma filmografia mais próxima da videoarte do que da filmografia inserida na tradição documentária. Trata-se de filmes que apresentam menos preocupação narrativa em um ponto de vista cronológico (aí, uma das distinções de um “autorretrato” em comparação ao termo “autobiografia”) e que, não raro, engajam-se em procedimentos de performance filmada. Bellour deixa à parte de sua análise a seara filmográfica que, na pesquisa da narratividade a respeito do *eu*, baseou-se nas éticas valorativas dos documentários modernos, no molde do cinema direto/verdade. Muitos desses filmes foram, também, realizados após a publicação do livro de Bellour e marcaram a filmografia do período ao projetarem-se para a arena pública de exibição tanto nos festivais de cinema e, mais especialmente, em redes de televisão pública, na década de 1990 – penso aqui,

sobretudo, na filmografia estadunidense – endereçando temas urgentes (a crise do HIV; reconfiguração de identidades nacionais; gênero, raça e sexualidade) a partir de um olhar para experiências próprias e de uma maneira mais instrumental-pragmática do que necessariamente experimental. Outros autores reconhecem o âmbito do “autobiográfico” sob uma perspectiva ampla, na qual figurariam diferentes tipos de reflexão (ou apresentação) da vida própria. Nesse sentido, “autobiografia filmica” ou “documentários autobiográficos” são termos ainda frequentemente utilizados. Jim Lane afirma: “O fato do sujeito ser totalizante ou não, centrado ou descentrado, parece ser uma questão além do ponto (...). O documentário autobiográfico oferece uma plenitude de possibilidades para a autoinscrição cinematográfica – seja ela certa ou incerta.” (Lane, 2002: 28. Tradução minha). Michael Renov – que escreveu de maneira também consistente sobre a fluidez ensaística em filmes de teor marcadamente pessoal – coloca, no mesmo sentido, mais recentemente: “A autobiografia filmica existe de várias formas”. (Renov, 2014: 39).

Por suscitar reflexões como essas, o livro de Teixeira cumpre papel importante ao dar vazão a discussões sobre domínios – limites, fronteiras, passagens e interseções – aos quais alguns dos filmes mais importantes das últimas décadas se referem. Colocando-se ao lado de outros textos e pesquisas que proliferam, nos últimos anos, sobre a questão do ensaio no cinema (ou dos filmes-ensaio, mais especificamente), a obra fornece pensamento original em sua análise minuciosa do termo em relação aos outros domínios e, de maneira mais importante, fazendo-o em relação à filmografia brasileira. Ainda, o livro de Teixeira solicita que nos deparemos com o desconforto classificatório provocado por determinadas obras, em meio ao sistema de difusão/exibição/indexação que, mais tradicionalmente, privilegia uma classificação nos outros três domínios: ficção, documentário e experimental. O trabalho minucioso do autor proporciona alívio, nesse sentido, para a possibilidade de nomeação de filmes tão difíceis quanto diversos entre si, como *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1998), *O cinema falado* ou *500 almas* (Joel Pizzini, 2004). Ainda, como notado por Teixeira, festivais dedicados especialmente ao cinema ensaístico são raros, porém incipientes em alguns países. Em um sentido semelhante, é interessante notar como o “desconforto” classificatório tende a estar mais ou menos presente em determinados momentos e em relação a domínios específicos. A apreciação da obra de Teixeira fez-me lembrar de como, no final da década de 1980, filmes como *A linha tênue da morte* (Errol Morris, 1988) e *Roger e eu* (Michael Moore, 1989) foram excluídos à apreciação do Oscar de melhor documentário – embora tivessem tido projeção estrondosa – por apresentarem características de dramatização/fabulação ou por serem *subjetivos demais*. Com o passar dos anos, entretanto, a estética criada por Morris foi incorporada a todo tipo de documentário *mainstream* e, de uma maneira semelhante, a perspectiva pessoalizada vista em Moore dominou os festivais de documentário daquele momento em diante. Ainda, provavelmente enquadrados pelo autor como filmes-ensaios, obras de teor marcadamente pessoal foram indicados ao Oscar de melhor documentário nos últimos anos – *Visages, Villages* (Agnès Varda, 2017) é apenas um deles – e a edição de 2023 do Festival É Tudo Verdade viu em *Incompatível com a vida* (Eliza Capai, 2023) seu principal vencedor. Assim,

a questão do ensaio no cinema permanece um terreno sobre o qual podemos refletir e com o qual nos depararemos no futuro, tanto no que concernem as suas matérias constitutivas quanto à maneira através da qual o termo atenderá as demandas e desconfortos públicos em questões de indexação e classificação.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J-C. (2005). Documentários de Busca: 33 e Um Passaporte Húngaro. In: Mourão, M. D. e Labaki, A. [eds.]. *O cinema do real* (pp. 142-156). São Paulo: CosacNaify.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas: Papyrus.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londres: Wallflower.
- Renov, M. (2014). Filmes em primeira pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição. Tradução de Gabriel Tonelo. In: Barrenha, N. e Piedras, P. (eds.). *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. (pp. 31-52). Campinas: Editora Medita.
- Teixeira, F.E. (ed.) (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Teixeira, F. E. (2022). *Arqueologia do Ensaio no Cinema-Audiovisual Brasileiro (Formações e Transformações)*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

- A idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha.
- A linha tênue da morte* (1988), de Errol Morris.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.
- Câncer* (1972), de Glauber Rocha.
- Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker.
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha.
- História(s) do Cinema* (1998), de Jean-Luc Godard.
- Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado.
- Incompatível com a vida* (2023), de Eliza Capai.
- O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso.
- 500 Almas* (2004), de Joel Pizzini.
- Roger e Eu* (1989), de Michael Moore.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.
- 33* (2002), de Kiko Goifman.
- Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut.
- Visages, Villages* (2017), de Agnès Varda.