

**Sobre Francisco Elinaldo Teixeira (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015, 403 pp., ISBN: 978-85-8404-048-3.**

Por Marina da Costa Campos\*



Em 1986 Caetano Veloso lançou o filme *Cinema falado*, incursão do cantor e compositor na área cinematográfica, trazendo uma construção narrativa ousada para o contexto do cinema brasileiro da época, cujo experimentalismo estava restrito e estancado em poucas e desconhecidas manifestações no vídeo e no 16mm. Tratando de vários temas que vão desde literatura, línguas, música, cinema, artes

plásticas e política, Caetano costura monólogos, diálogos e performances que, como já definido no início da obra, vão se constituir em um “filme de ensaios”.

Da explanação de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Morte em Veneza*, de Thomas Mann à performance hipnotizante de Maria Esther Stockler<sup>1</sup>, passando pela presença de Mário Peixoto comentando sobre literatura, pelo samba animado do morro, além de digressões sobre a língua portuguesa e o domínio exercido pela língua inglesa, Caetano promove saltos, retorna, toma outra direção. Institui um movimento dinâmico entre as cenas

<sup>1</sup> Destaca-se aqui também uma possível referência ou diálogo com outro filme protagonizado pela artista, intitulado *Danças na África*, de 1978, feito em super8 por ela e por José Agrippino de Paula. A relação entre a câmera e a performance sugerem uma experiência com o ambiente ali inserido. No filme de Caetano, pode-se ter como uma das linhas interpretativas esta mesma perspectiva, desta vez numa relação com a terra, a natureza e a cultura brasileira.

semelhante ao próprio processo de pensar. Não é por acaso que o professor e teórico Francisco Elinaldo Teixeira o define como “um divisor de águas da arqueologia do experimental e ensaio brasileiro” (p. 368). Tal defesa do filme é colocada ao final do livro *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, sob organização do próprio teórico, numa provocação e ao mesmo tempo estímulo para se pensar o estado dos estudos sobre o cine-ensaio no cinema brasileiro. No entanto, para se chegar a este ponto o autor propõe um debate conceitual sobre o termo filme-ensaio e as suas manifestações na história do cinema, num processo de estudo e compreensão de uma trajetória deste campo e sua consolidação como um quarto domínio do cinema.

O cine-ensaio é definido pelo autor como:

... 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 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 auto-reflexividade; 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 (p. 359).

Tal conceito está atrelado à tradição da filosofia e da literatura, cujo texto basilar é de Theodor W. Adorno, “Ensaio como forma”, no qual o filósofo dedica-se a refletir este gênero, difamado e tido como bastardo desde os escritos iniciais de Michel de Montaigne, ressaltando sua configuração autônoma, antissistemática e avessa a qualquer tipo de normalização e

totalização. Esta escrita que se permite experimentar, errar e se repensar também foi identificada no cinema, quando este reflete sua vocação para além de um ato de contar histórias: uma forma que pensa, nas palavras de Jean-Luc Godard.

A partir desta intuição, autores como Hans Richter, Alexander Astruc e André Bazin visualizam um potencial ensaístico do cinema. No entanto, sua consolidação enquanto campo de estudos só se dá a partir dos anos 1990, ganhando força nos anos 2000 em um momento de inflexão dos parâmetros da imagem: a imagem-vídeo e a imagem-digital. Neste panorama de pesquisas sobre o ensaio audiovisual, dos quais se destacam os trabalhos de Antonio Weinrichter e Timothy Corrigan, Elinaldo Teixeira aponta como lacuna visível a falta de traduções dessas antologias e estudos para o português, o que dificulta o trabalho dos pesquisadores brasileiros na reflexão do tema.

Desta maneira, *O ensaio no cinema...* torna-se a primeira obra no Brasil que reúne estudos sobre o tema e dá um passo inicial para a consolidação e divulgação da reflexão sobre o ensaio no audiovisual tanto de um modo geral como no país. Composto por 13 capítulos de diferentes autores, o livro é dividido em duas partes: a primeira, denominada “Polindo um conceito: cartografias do ensaio no cinema”, é dedicada à reflexão da formação e conceituação do filme-ensaio e sua herança dos domínios da ficção, do documentário e do experimental. A segunda parte, “Balizando um conceito: o filme-ensaio e a diversidade de suas práticas”, orienta-se à análise das práticas cinematográficas que apresentam elementos formais ensaísticos. Interessante observar o movimento pendular que tais artigos apresentam, ao extrair de seus objetos de estudo, os filmes, os aspectos constitutivos do ensaio, ao mesmo tempo que o conceito, vindo da literatura e da filosofia, aplica-se também às obras escolhidas, num balanço analítico próprio do campo aqui tratado. Cada artigo também retoma, à sua maneira, a trajetória de formação do ensaio

audiovisual como uma estratégia de compreensão do próprio objeto enquanto pertencente a um projeto de cinema. Desta forma, o conjunto de artigos apresentam singularidades de abordagens, abarcam diferentes formatos e cineastas de diversas nacionalidades, ao mesmo tempo que também demonstram um todo orgânico cuja a transição de um texto para o outro é fluída.

O primeiro capítulo tem o título “Diga-me de onde olhas e te direi se reconhecerás o que está à tua frente”, de Carlos Ebert. O texto propõe pensar como o ponto de vista atua no movimento do ensaio de pensar o cinema. A posição deste trabalho como o primeiro no livro não é aleatória, pois a questão do ponto de vista do sujeito pensante, no caso o cineasta, é um dos elementos fundamentais na constituição do ensaio - o modo de seu discurso, a subjetiva indireta livre, é que permite a ascensão dessa subjetividade. Ebert destaca a importância das pesquisas que vem sendo desenvolvidas no campo visual, embora não se dedica a problematizar ou tratar das imbricações que essas transformações do ponto de vista trazem ao domínio ensaístico.

O segundo capítulo é uma tradução do texto do teórico espanhol Antonio Weinrichter: “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. Artigo fundamental para os estudos deste campo, o autor debruça-se na difícil tarefa de traçar uma arqueologia do cine-ensaio, trazendo as discussões de diferentes teóricos a partir dos anos 1990 sobre este conceito, e uma historicização que parte da confluência do documentário e das vanguardas históricas dos anos 1920 até chegar em nomes do cinema moderno e contemporâneo como Chris Marker, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Alexander Kluge, entre outros – sejam eles identificáveis ou que fogem desta noção. O autor rejeita qualquer forma de definição do termo e conclui o cine-ensaio como maturidade de expressão cinematográfica e manifestação histórica. Um ponto questionável é que os termos experimental e vanguarda

são postos como sinônimos – discussão cara e longa ao campo, como por exemplo é realizada por François Albera<sup>2</sup> – quando na verdade são distintos por seus direcionamentos tanto políticos quanto de objetivos e de público. Fica a questão: o filme-ensaio estaria localizado no limiar desses dois termos?

Seguindo a esteira conceitual, “Escrituras e figurações do ensaio”, de Henri Arraes Gervaiseau, concentra-se na trajetória dos autores da literatura que trataram do tema ensaio e da expressão escrita de um pensamento, discutindo brevemente ao final a especificidade do ensaio audiovisual: a sua relação com o tempo e a memória e a formação das imagens em seu processo de devir, não como resultado. Já Robert Stam, em “Do filme-ensaio ao mockumentary” traz uma outra perspectiva para o tema, examinando as maneiras pelas quais a hibridização entre documentário e ficção foi mobilizada na qualidade de um recurso estético radical. Sem entrar numa análise específica, faz um panorama desta tendência localizando-a na história do cinema e destacando o caráter conscientemente político de tais trabalhos.

O quinto capítulo, “A falsa ficção”, escrito por Joel Pizzini, é um breve texto sobre a falsa ficção, estilo de intenção poética que se contrapõe aos aspectos ilusionistas do cinema ficcional e realistas do documentário. Pincela as características principais que o colocam como uma ramificação do ensaio, trazendo vários exemplos de filmes nacionais. O sexto capítulo vai para outra tendência, bem diversa, que é a do *live cinema*. Em “Filmes em atos performáticos: do cinema expandido ao *live cinema*”, Rodrigo Gontijo faz um retrospecto desta concepção desde seu surgimento, com o cinema expandido nos anos 1960. Traz os trabalhos mais relevantes, tanto do debate teórico quanto da prática artística, compondo uma constelação que não se esgota – tanto que o final do texto ressalta as novas experimentações que vem surgindo na área, proporcionadas por novos softwares e equipamentos. O artigo

---

<sup>2</sup> Cf. Albera, François (2009). *La vanguardia em cine*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 240p.

também suscita a reflexão das transformações das experiências do audiovisual (da recepção do espectador e prática do realizador) não só a partir das mudanças tecnológicas, mas também das sociais e culturais que imprimem um novo modo de criar, experimentar e vivenciar.

O primeiro capítulo da segunda parte de *O ensaio no cinema* é escrito por Gilberto Sobrinho e Cecília Mello, com o título “O filme-ensaio e a voz política na Grã-Bretanha”, e encapa o estudo da prática ensaística britânica dos anos 1970. Por meio de uma análise sucinta do contexto histórico e das obras, os autores abordam os trabalhos de Laura Mulvey e Peter Wollen, Derek Jarman e Isaac Julien em suas operações de dar visibilidade a temas e sujeitos deslocados nas representações dominantes: mulheres, homossexuais, negros, imigrantes. Destaca-se aqui a forma ensaística em diferentes bitolas, principalmente em 16mm e super8 – seu “defeito técnico” como qualidade de linguagem e a câmera na mão, que dá outro contorno à subjetividade do cineasta ao incorporar o aparato cinematográfico à extensão de seu corpo; e a ideia de colaboração nestes filmes: a participação de amigos e colegas nos que também operaram a câmera dos filmes destes cineastas proporciona um novo olhar para a imagem, composta de múltiplas subjetividades que se concatenam e constroem um pensamento coletivo sobre o mundo.

O segundo capítulo, “A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo”, é um texto de Ismail Xavier que se concentra na análise do filme *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), para discutir os conceitos de Josette Féral de performance e teatralidade e assim compreender a forma ensaística do filme. A análise imanente é a ferramenta utilizada pelo autor para identificar as marcas formais do ensaio e distinguir a teatralidade (a transcendência de uma situação cotidiana representada pelas atrizes na construção da alteridade) da performance (a autoconstrução de si diante da câmera). Importante ressaltar aqui a ideia de performance como uma

construção no próprio ato, um aqui e agora próprio da forma ensaística, que se coloca na vivência do presente, na incerteza do caminho e na abertura para o erro. Outro ponto levantado por Ismail é o ato de falar de si na performance, que só convence o espectador se contêm o efeito de autenticidade, se o conteúdo da narração é tomado como verdade para a personagem. Isto se atrela à discussão feita por Adorno em *Teoria Estética* sobre a relação arte e sociedade: “Nenhuma obra de arte, porém, pode socialmente ser verdadeira se não for também verdadeira em si mesma” (Adorno, 2012: 373).

Ainda no terreno da performance, Sarah Yakhny, em “Ensaio de Varda: narrativas do desejo” trabalha a ideia do deslocamento do sujeito-filmado na história do cinema, perpassando o Primeiro Cinema e a presença do sujeito que se mistura ao cenário à centralidade e ponto de partida da obra. Diante disto, analisa os filmes de Agnès Varda e a relação que a cineasta constrói com o outro, por meio da performance e das experimentações que tornam o filme um processo contínuo, onde a “voz-eu” de Varda enuncia: “com eles, falo de mim pra você” (p. 275).

O quarto capítulo, “Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio”, de Marcius Freire se dedica a tratar de dois tipos de filme: o filme de dispositivo e o filme autobiográfico a partir da perspectiva de uma herança deixada por Jean Rouch. Analisa brevemente *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) e o compara com *Jaguar* (1968) e *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958), do diretor francês. Ambos os filmes de dispositivo se assemelham por fazerem um recuo da realidade (criam situações com os personagens reais) e promovem um encontro dos diretores com o outro, no caso os personagens. Em relação ao filme autobiográfico, o autor tece uma crítica aos documentários contemporâneos denominados por ele de “filmes de umbigo”, centrados unicamente na supervalorização do eu-cineasta que precisa de um espectador. A crítica é contundente em dois aspectos: o primeiro, ao contrastar com

*Crônica de um verão* (*Chronique d'un été* (Paris 1960), Edgar Morin, Jean Rouch, 1961), no qual os diretores franceses protagonistas buscam a verdade como percurso de representação do mundo histórico, o que faz questionar a relação que tais obras contemporâneas estabelecem com esse mesmo mundo histórico. O segundo aspecto é que se o ensaio também é um conceito cuja abrangência o torna passível de banalização da aplicação do termo, o filme autobiográfico também poderia cair nesta vulgarização, que favorece o egocentrismo da investigação do eu em detrimento de um ponto de vista do sujeito sobre o mundo que surge a partir das imagens.

Alfredo Suppia, em “Por uma câmera contra o *status quo*: o cine-ensaísmo de Želimir Žilnik”, se aporta nas discussões promovidas por Pierre Gorin sobre filme-ensaio para abordar a filmografia do cineasta sérvio, pertencente à Black Wave (1967-1973). A partir de um levantamento das características principais das obras do diretor e a comparação com filmes do Cinema Novo e do cubano Santiago Álvarez, Suppia traz o interesse de Želimir pela história microscópica e pela performance, captando sintomas sociais que são ou passarão a ser centro das preocupações políticas e sociais de seu país. Neste sentido, pode-se pensar a questão do engajamento como uma opção estética e formal que o ensaio abriga. Segundo Adorno, o *engagement* “não quer apenas melhorar situações pouco apreciadas [...], visa a transformação das condições conjunturais e não proposições estéreis” (Adorno, 2012: 371).

Por fim, o último capítulo do livro é de Cândida Maria Monteiro e intitula-se “Di Tella: paixão pelo ensaio”. Dedicar-se a uma reflexão dos trabalhos do cineasta argentino que inaugura na América Latina a modalidade de narrativa em primeira pessoa, o “documentário do eu”, com a manipulação de imagens de arquivo pessoal e de instituições. Tal artigo nos permite pensar não só nas obras de Di Tella, mas também numa trajetória do cinema argentino neste campo da experimentação e do ensaísmo, como exemplo, nas obras de

Narcisa Hirsch e suas autobiografias que caminham no limite entre a realidade e a ficção.

Para encerrar as discussões em torno do filme-ensaio, Francisco Elinaldo Teixeira propõe-se a abrir um novo capítulo que é pensar este domínio dentro da história do cinema brasileiro. Entretanto antes de encerrar/abrir o livro, o autor se coloca no desafio também ensaístico de uma escrita do pensamento que se dá em ramificações e na circularidade. Ao início de *O ensaio no cinema...* prepara o leitor para adentrar no conceito e nas bifurcações provenientes do documentário e do experimental, contextualizando a formação de um “protoensaio” nos anos 1920 com Eisenstein e Jean Vigo e com o cinema moderno dos anos 1960, tomando forma nos anos 1980 com Godard, Marker e Farocki. Na metade do livro, o autor volta a refletir a estruturação do conceito, agora nos moldes do campo da filosofia, questionando a conformação de um domínio específico do ensaio. Em “Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?”, Elinaldo opera em duas camadas: a primeira ontológica, discutindo a singularidade do ensaio para além do cinema moderno que dá relevo à subjetividade do sujeito pensante. E numa segunda camada questiona o lugar do ensaio no cinema e uma tentativa de estabelecer um domínio em um momento de varredura de fronteiras. Abordando os aspectos constitutivos como o ponto de vista e a subjetividade do ensaísta, a relação imagem/som e a performance, o autor incorpora outros elementos desta forma, conduzindo a relação cinema-pensamento em sua fluidez e incerteza operante.

Ao final, em “Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil”, Elinaldo elenca os principais pontos que configuram o domínio – discutidos com riqueza ao longo dos 13 capítulos e se coloca a um passo inicial e maior que é refletir as confluências do documentário e do experimental brasileiro na conformação do cine-ensaio. Traçando um trajeto arqueológico, traz as heranças do cinema

---

dos anos 1970 e as articulações e combinações do experimental, documentário e ficção brasileiros até sua direta inscrição em *Cinema falado*, de Caetano Veloso.

Ao defender a constituição de um quarto domínio no cinema e afirmar a existência do ensaísmo no cinema brasileiro, Francisco Elinaldo finaliza o livro deixando páginas em branco que permitem continuar a arqueologia. Uma arqueologia que possa ser construída a partir do próprio filme-ensaio, de sua imanência e liberdade diante do documentário e do experimental. Diante disso e de todo o percurso de identificação e compreensão sobre o conceito do ensaio, podemos pensar também a questão de uma escrita acadêmica sobre o filme-ensaio. Assim como seu objeto, sua pesquisa demanda outras formas de execução e reflexão, muitas vezes não identificada com as normas propostas pela academia. Tais páginas abertas de uma arqueologia do ensaio brasileiro também abrem espaço para se pensar uma tradição latino-americana. Quais seriam suas singularidades? Como operamos os elementos estilísticos dessa concepção? E como um objeto livre, aberto a novos caminhos e novas possibilidades reflexivas, a discussão sobre o ensaio audiovisual também recai no lugar das imagens hoje e a sua preservação. Se esta concepção tem como elementos fundamentais a recorrência às imagens de arquivo e a construção de um pensamento a partir delas, como este tipo de cinema acaba sendo um espaço de permanência e sobrevivência destas e o que esses processos de ressignificação dizem sobre o estado atual desta arte?

Por fim, *O ensaio no cinema...* é uma obra intrigante que se constitui em um próprio processo de pensamento, abrindo ramificações, retornando ao ponto de início com outro olhar, colocando outras reflexões sobre a vocação do cinema e a relação entre o sujeito pensante e sua obra de arte. Em um dos diálogos do filme *Cinema falado*, um casal discute sobre as dicotomias entre cinema e a

televisão e também sobre a produção cinematográfica tanto do Brasil quanto de outros países. O garoto é taxativo: o cinema é outra coisa...

#### Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W (2012). *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Notas de literatura 1*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34.
- Albera, François (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Weinrichter, Antonio (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra e Museo Reina Sofía.

---

\* Marina da Costa Campos é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, com pesquisa voltada para o superoitismo experimental do Brasil e do México nos anos 1970. É mestre em Imagem e Som pela UFSCar e graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela UFG. É membro do Comitê Editorial das revistas Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, e da Movimento – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. É uma das organizadoras dos livros *Imagem, memória e resistência* (2015) e *Imagens de um continente* (2015). Contato: [marina.dacosta@gmail.com](mailto:marina.dacosta@gmail.com)