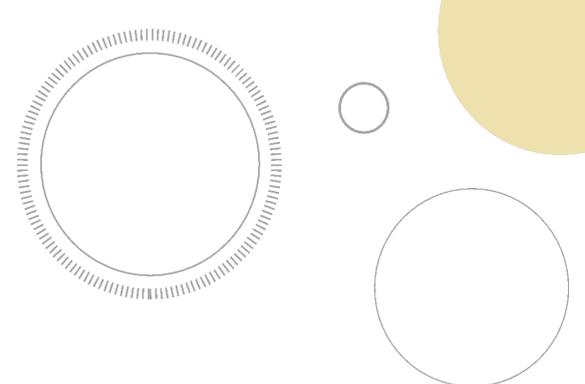


Dossiê: Autoria no documentário

O FILME-ENSAIO: HISTÓRIA E TEORIA

The film-essay: history and theory

El cine ensayo: historia y teoria



Júlia Vilhena Rodrigues¹
Sérgio Dias Branco²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14388

Resumo: O trabalho aborda as possibilidades estéticas e narrativas do filme-ensaio, ao escavar o seu percurso na teoria do cinema em diálogo com contribuições da filosofia e da literatura. Além de um esforço conceitual de delimitar o domínio do ensaio no cinema, pretende-se fomentar uma reflexão a respeito de alguns de seus gestos, tais como a diluição de fronteiras de gênero cinematográfico, a marca da subjetividade dos/das autores/as nas obras, o imbricamento de pensamento e forma cinematográfica.

Palavras-chave: Filme-Ensaio. Ensaio. Teoria do Cinema. Autoria.

Abstract: The work addresses the aesthetic and narrative possibilities of the film-essay, by excavating its path in film theory in dialogue with contributions from philosophy and literature. In addition to a conceptual effort to delimit the domain of the essay in cinema, it is intended to encourage a reflection on some of its gestures, such as the dilution of cinematographic genre boundaries, the mark of the subjectivity of the authors in the works, the overlapping of thought and cinematographic form.

Keywords: Film-Essay. Essay. Film Theory. Authorship.

Resumen: El trabajo aborda las posibilidades estéticas y narrativas del cine ensayo, excavando su camino en la teoría del cine en diálogo con contribuciones de la filosofía y la literatura. Además de un esfuerzo conceptual por delimitar el dominio del ensayo en el cine, se pretende propiciar una reflexión sobre algunos de sus gestos, como la dilución de los límites del género cinematográfico, la marca de la subjetividad de los autores en las obras, la superposición de pensamiento y forma cinematográfica.

Palabras-clave: Cine-Ensaio. Ensaio. Teoría del Cine. Autoría.

¹ Mestre; Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. vilhena.julia@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4684-4095>

² Doutor; Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. sdiasbranco@fl.uc.pt | <https://orcid.org/0000-0003-2444-9905>

Introdução

O presente ensaio busca traçar uma possível genealogia da teoria crítica acerca da forma ensaística, a partir de alguns gestos atribuídos a ela dentro da história e da teoria do cinema. Traçaremos uma breve apresentação das aproximações teóricas acerca do ensaio no cinema, colocando em diálogo os autores que contribuíram para a formulação de conceitos e reflexões acerca do domínio desde a década de quarenta até a contemporaneidade. Espera-se, desse modo, contribuir para consolidar e expandir as reflexões sobre a categoria de filme-ensaio no cinema e a sua relação com a autoria no cinema.

Em vez de uma categoria ou gênero, concebemos o ensaio como um modo de escrita e de composição, que pode partir de textos literários, de vozes, gestos, paisagens, ideias e sensações. Ainda que não nos pareça possível, nem condizente, fazer uma sistematização do ensaio, buscaremos traçar os gestos ou as inflexões que o tornam um domínio reconhecível no meio audiovisual.

O campo fértil da escrita ensaística no cinema vem ampliando seu escopo e ganhando novas e inventivas expressões nas últimas décadas. O conceito torna-se, no entanto, por vezes fugidio, sem contornos definidos, por carecer de definições mais precisas. Em conformidade com a natureza de nosso objeto, o diálogo com os autores citados aqui pretende ser livre e evitar formas esquemáticas, abrindo frestas para outros e novos caminhos reflexivos. A aproximação do tema é traçada a partir de um percurso sintético em cima de três pilares, que eventualmente se cruzam na escrita: o entre-lugar do ensaio; a forma que pensa e a inflexão ensaístico-reflexiva.

O entre-lugar do ensaio

Silvina Rodrigues Lopes defende que o ensaio pode partir de diversas fontes: gestos, vozes, lugares, poemas, e o importante são as linhas que que se traçam:

Enquanto produção de sentido, o ensaio é a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas. Esse tipo de composições não corresponderia a um destino herético se nele pudéssemos separar a negação do idêntico e a afirmação do não-idêntico. Prova-se, experimenta-se, porém, que esses movimentos são indissociáveis e que, no ensaio, tal como na “literatura propriamente dita”, o que importa é a sua promessa de acontecimento. (Lopes, 2012, p.132).

A autora defende que o ensaio se move segundo um impulso de aventura, envolvendo imagem, conceito e tudo o que está em devir. Sobre a voz pessoal do ensaio, ela destaca sua descentração, sem que se perca de vista o centro, o ordenador das palavras. Sendo assim, ela fala de uma “subjetividade de um não-sujeito”, que flexibiliza as relações sujeito-objeto e as fixações identitárias.

Segundo a etimologia da palavra, ensaio vem de *exagium*, do latim: balanço, pesa sobre um instrumento – o que sugere pesar, avaliar, experimentar. Esta mediação de uma subjetividade, de uma voz pessoal, que conduz o fluxo de imagens e sons no filme-ensaio, constitui um dos elementos mais canônicos da forma. Tal gesto, assim como a justaposição de pensamento e forma, se apresentam como contornos importantes para identificar o modo particular como a linguagem e os dispositivos do cinema são agenciados no filme-ensaio.

Para Francisco Elinaldo Teixeira, as confluências entre documentário e experimental estão na base de uma arqueologia do cinema-ensaio no Brasil. Em diálogo com a arte experimental de Hélio Oiticica, ele destaca a natureza processual, não-controlável, e a inclusão do artista como objeto de

experimentação no filme-ensaio. Sua escavação conceitual aponta para a formação de um “protoensaio” nos anos 1920, através de cineastas como Eisenstein e Jean Vigo, passando pelo cinema moderno dos 1960 e consolidando-se nos anos 1970 e 1980, com cineastas como Godard, Harun Farocki e Chris Marker.

Para Teixeira, o distanciamento de categorias como a de gênero, fez com que o ensaio se mantivesse em um lugar de flutuação, ou de passagem entre outros domínios do cinema, dentro os quais destaca o documentário e o experimental. Ele atribui a essa condição flutuante, os deslizamentos conceituais, que ora substantiva o ensaio, ora o adjetiva: nomeando-o como “ficção ensaística”, “ensaio experimental”, “documentário ensaístico”, “ensaio ficcional”, “experimental ensaístico”, “ensaio documental” (2015, p. 183).

Para o autor, falar de gênero para nomear a complexidade do ensaio é restritivo demais. Prefere pensar em um domínio, ou território, em que o que está em jogo são projetos, perspectivas, proposições, concepções sobre o que é o cinema enquanto arte em seu movimento eterno de resignificação. Para Teixeira, o ensaio tem a consistência de um verso livre. Ele é uma alteridade radical, pois é um outro da filosofia, da literatura e do cinema. (2015, p.13) Segundo Teixeira, o “protoensaio” do cinema do Pós-Guerra começou a inscrever o que ele chama de “quarto domínio” ou “quarto território” do cinema. Ou seja, ele enxerga esse domínio como fruto de um movimento de diferenciação do “protoensaio” do cinema moderno em relação à ficção, ao documentário e ao cinema experimental. A singularização destas formas teria propiciado, então, a formação do ensaio contemporâneo.

Como é sabido, as primeiras formulações teóricas acerca da forma ensaística advêm do campo da literatura e da filosofia, tendo como uma das referências basilares, o texto de Theodor W.

Adorno, *O Ensaio como Forma*, escrito em 1954. Nele, Adorno apresenta e destrincha os princípios fundamentais, que fundam a forma ensaio, como, por exemplo, sua autonomia estética, seu caráter fragmentário e sua renúncia ao ideal da certeza, além de sua forma crítica por excelência.

Segundo Adorno, o ensaio acentua o caráter fragmentário diante da totalidade ao buscar acessar a unidade da realidade através de suas fraturas. A forma ensaística, segundo ele, tampouco almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva (2003, p.25). Sua busca é a de eternizar o transitório e seu modo de proceder é antissistemático, introduzindo os conceitos no texto tal como se apresentam. Sendo assim, o autor afirma que o pensamento na forma ensaística não avança em sentido único, pois suas partes se entrelaçam todo o tempo: “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (2003, p.30). Nota-se que desde suas origens, o ensaio carrega consigo esse viés herético, uma camada de indisciplina, de liberdade formal e de risco. Michel de Montaigne é considerado o precursor e um dos principais autores do ensaio na literatura.

Ele foi duramente criticado em sua época por enaltecer o caráter fragmentário e exploratório da escrita ensaística, a qual desenvolvia a partir de um ponto de vista pessoal em relação ao mundo circundante. Sendo assim, seus relatos eram perpassados pela experiência pública, que desfazia o eu-lírico no próprio processo do pensamento e da escrita. Tal procedimento – de um eu-lírico que se desfaz e reconstrói no espaço público viria a ser marcante também na literatura moderna, como nos ensaios e romances da escritora inglesa Virginia Woolf, onde os fatos concretos se misturam às vozes interiores dos personagens, provocando uma fusão entre os sentimentos e o mundo.

Timothy Corrigan, autor de *O Filme-Ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker* (2015), escolhe traçar a história do ensaio a partir da prática introduzida por Montaigne, que segundo ele, conduziria mais de três séculos depois ao primeiro filme-ensaio, *Carta da Sibéria* (1957), do cineasta

francês Chris Marker. Corrigan compara os registros de Montaigne a fotogramas, que figuram como esboços provisórios do cotidiano. Como apontado por Henri Gervaiseau, a obra *Essais* de Montaigne já apresentava também a dimensão dialógica, que é um dos traços marcantes do ensaio, “em que se encontra privilegiada a pluralidade das vozes, e onde emergem diferentes registros de estilo e de ideias que se cruzam entre os capítulos” (Gervaiseau, 2015, p.109).

Essa dimensão dialógica, o autor relaciona à função da intertextualidade no ensaio e ressalta a importância, para uma aproximação do ensaio, do diálogo com outras áreas do conhecimento, dando destaque à teoria e a crítica literária. Como se sabe, a forma ensaio no cinema e na literatura possuem grandes afinidades. O gênero literário conferiu ao ensaio alguns de seus princípios mais fundamentais. Apesar da importância de se manter essa herança literária como referência para se refletir sobre a forma, torna-se necessário também um exame mais atento dos materiais e dispositivos expressivos próprios da linguagem audiovisual, que conferem aos filmes uma inflexão ensaística.

É curioso notar que o ensaio mencionado de Adorno foi publicado em 1958, mesmo ano que surge Carta da Sibéria, o filme de Chris Marker, que recebeu a menção de filme-ensaio na resenha do crítico francês André Bazin. No texto, publicado na revista France Observateur, o teórico afirma que o filme de Marker não se assemelha a nada que já havia sido feito com a mesma base documental e se refere à obra como “ensaio documentado pelo cinema” (*apud* Rascaroli, 2009).

No contexto do cinema moderno, em que Bazin publica a resenha, surgem obras canônicas e outros textos críticos que abordam a forma do ensaio na análise dos filmes. Por suas críticas e teorias sobre o cinema, o autor tornou-se grande referência – sendo considerado, inclusive, como aquele que dessacralizou o cinema, do mesmo modo que Montaigne a filosofia (Serpa, 2014), no

entanto, as primeiras reflexões sobre o que constituiria a forma cinematográfica do ensaio remontam a uma época ainda anterior ao seu texto.

Em 1940, o artista vanguardista alemão Hans Richter, ele mesmo conhecido como um ensaísta do cinema, publica um texto intitulado “Der Filmessay, eine neue Form des Dokumentarfilm” (“O ensaio-fílmico: uma nova forma do filme documentário”) no jornal alemão *Nationalzeitung*. Nele o realizador propõe um novo tipo de cinema – uma forma intelectual e emocional, que seria capaz de retratar conceitos e tornar visível o mundo invisível dos pensamentos e das ideias. (Richter, 2007, p.188).

Na mesma década, surge “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo” (“O nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta”, 1948), um artigo canônico de Alexandre Astruc, conhecido como precursor da política de autores da *Nouvelle Vague* francesa e autor do conceito de *caméra stylo*. Astruc inicia o texto defendendo que o cinema na época mostrava um novo rosto, ao qual ele atribuía um caráter anunciador, que se diferencia do cinema clássico de ficção e do cinema de vanguarda surrealista. Ele afirma que o cinema estava a caminho de tornar-se um meio de expressão tão sutil quanto à linguagem escrita e destaca as obras dos diretores Jean Renoir, Orson Welles e Robert Bresson como aproximações dessa nova tendência do cinema. Astruc nomeia esta nova era do cinema de *caméra stylo*, apresentando-a como meio de expressão de uma visão pessoal, como a literatura faz, na medida em que se livra da tirania do visual e das convenções narrativas: “Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo que hoje se faz com o ensaio ou o romance” (Astruc, 1948). Percebe-se nessa descrição, um paralelismo com a inflexão ensaística que vinha sendo elaborada por pensadores do cinema.

Em 1965, Pier Pasolini publica um ensaio dedicado ao “cinema de poesia” e compara o discurso indireto livre ao discurso indireto livre na literatura: um plano onde a visão subjetiva do personagem e do diretor se fundem e coincidem. Para Laura Rascaroli, a investigação de Pasolini sobre o cinema de poesia preparou terreno para o nascimento de uma prática cinematográfica pessoal e autobiográfica no final dos anos 1950. Com isso, ela se refere ao cinema da *Nouvelle Vague* e às práticas do cinema de autor de seus realizadores, que mais tarde também iriam evoluir para as práticas mais radicais das vanguardas dos anos sessenta. (Rascaroli, 2009, p.113).

Vale notar que a crítica de Bazin sobre Carta da Sibéria surge na França, ligada ao florescimento de uma *politique des auteurs* (política dos autores) e ao movimento da *Nouvelle Vague*. É nesse contexto do Pós-Guerra francês que surgem também boa parte das obras que permanecem canônicas até hoje nos estudos sobre o cinema-ensaio: assinados por realizadores como Chris Marker, Agnès Varda, Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Apesar da importância dessas primeiras contribuições conceituais em torno do campo do ensaio no cinema, veremos uma maior proliferação de tentativas nos anos 1990 e 2000, com a ascensão do cinema digital e com o aprofundamento dos estudos acadêmicos em torno do cinema documentário.

A forma que pensa

Nas abordagens trazidas até aqui, percebe-se uma relação clara que os autores estabelecem entre cinema e pensamento como um traço inerente ao ensaio. Esta capacidade revolucionária do cinema de experimentar com as ideias, mencionada por Hans Richter em 1940, originou a expressão “forma que pensa”, nas palavras do cineasta francês Jean-Luc Godard, um grande ensaísta do cinema. Josep Català defende em *Film-ensayo y Vanguardia* (2005), que no filme-ensaio não se

estabelece uma distância entre a reflexão e a representação, pois nele se reflete representando, e se representa refletindo. Esse movimento dialético confere ao filme-ensaio uma ductilidade, que se assemelha à forma musical (Catala, 2005, p.144) Tal comparação da forma do ensaio com a lógica musical também já havia sido apontada por Adorno em seu texto sobre a forma do ensaio.

Francisco Elinaldo Teixeira enxerga na articulação de cinema e pensamento, a espinha dorsal do filme-ensaio e atribui essa dimensão à herança dos domínios do cinema experimental e do documentário, que o ensaio teria atualizado (Teixeira, 2015, p.19). Desenvolvendo a ideia já mencionada de um “quarto domínio” do cinema, Teixeira destaca o relevo da subjetividade pensante do ensaísta, que traz sua voz para primeiro plano, junto com os movimentos de seus atos de pensamento. Segundo ele, todo filme-ensaio é experimental, pois:

(...) no ensaio fílmico, o ponto de vista se encarna, a subjetividade pensante do ensaísta adquire uma presença, uma materialidade, uma inserção direta manifestada, sobretudo, por sua entrada em corpo e/ou voz no filme, assim como em relação à distância que toma em relação às próprias imagens ou de outrem, visíveis na apropriação dos arquivos. (2015, p.371).

Timothy Corrigan aponta algumas pedras angulares do período do Pós-Guerra na França, que teriam tido grande influência na expansão do cinema-ensaio. Dentre elas, destaca: o autorismo e o legado literário da *Nouvelle Vague* francesa, o *Cinema Verité* introduzido pelo documentarista Jean Rouch e o pensador Edgar Morin, as críticas do “Cahiers du Cinema”, a emergência do formato do filme curto, entre outros. Esse último, ele aponta que ganhou força com o “Grupo dos Trinta”, um grupo de cineastas que surgiu na década de cinquenta e encorajou práticas ensaísticas, do qual faziam parte Resnais, Marker, Varda e Astruc. (Teixeira, 2015, p.70) Outro fator que o autor destaca como contribuição à prática ensaística foi o movimento cineclubista do pós-guerra francês e sua formação de público. Como observado pelo cineasta francês Alain Resnais em 1962, o cinema da

Nouvelle Vague é “menos uma nova onda de diretores (...) e mais uma nova onda de espectadores”. (apud Corrigan, 2015, p.67).

Na sua abordagem sobre o campo de forças do filme-ensaio, Corrigan destaca o cruzamento de três dimensões – a expressão pessoal, a experiência pública e o processo do pensamento. Segundo ele, são esses os elementos responsáveis por criar uma forma representacional definidora do filme-ensaio. Corrigan defende que o filme-ensaio realiza um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador (2015, p.33). Para o autor, tal subjetividade não se apoia necessariamente em uma voz enunciativa, pois pode se expressar também pela montagem e outras manipulações da imagem. Ela é uma consciência ativa que se abre para a experiência e se desfaz ou se recria nela. O pensamento que origina é feito de choques, do testar das ideias.

Ainda sobre outra dimensão do fluxo do pensamento no filme-ensaio, Weinrichter defende que a ferramenta do cinema que gera um processo mental no espectador é a montagem – esta, que segundo ele, representa o princípio básico do ensaísmo, inclusive por sua analogia com o caráter associativo do pensamento. (Weinrichter, 2013, p. 165) Esse princípio básico é uma distância ou o “segundo-grau” que nos faz, como espectadores, olhar e avaliar o material visual que se nos apresenta. Segundo o autor, o projeto ensaístico é pensar a imagem, pensar com a imagem, ou mesmo construir uma imagem pensante. E o princípio em jogo é o da montagem - entre palavra e imagem. A imagem está em relação dialética com as palavras e não deve perder sua autonomia. O autor chama de “montagem de proposições” esse princípio básico do ensaio. Sua condição necessária é voltar a olhar para a imagem a fim de desnaturalizar sua função original, que seria narrativa ou observacional e vê-la enquanto representação (2007, p.28).

No texto de Bazin sobre Carta da Sibéria, de Chris Marker, mencionado anteriormente, o autor faz alusão a uma montagem horizontal, que vai do ouvido ao olho, e por meio da qual, a imagem não remete necessariamente àquela que a precede ou sucede, mas lateralmente àquilo que se diz no comentário. Trata-se de uma justaposição de elementos que não necessariamente obedece a uma sequência espaço temporal, pois esta pode ser rompida com uma atitude intelectual ou um mero raciocínio.

A montagem horizontal, ao contrário da montagem tradicional - pautada na relação de causa e efeito entre os planos - utiliza contrapontos, choques e se baseia em uma relação teórico-intelectual e não necessariamente lógico-narrativa. Bazin propõe a ideia do cinema como uma confissão íntima, de uma “escrita do eu”, que permeia toda uma tradição do cinema moderno francês.

Como vimos, é quase um consenso nas discussões sobre o filme-ensaio, que forma e pensamento se atravessam constantemente no processo de criação da obra. Como bem colocado pelo cineasta português Pedro Costa no filme Onde jaz o teu sorriso (2001): “Quando alguém nos diz: a forma é tudo, a ideia não conta, é pura covardia, não é verdade. É preciso ver bem as coisas: a ideia existe! Depois há uma matéria, depois a forma” (apud Brasil, 2009).

A inflexão ensaístico-reflexiva

As conceituações acerca do filme-ensaio se dão, com frequência, como sendo uma subcategoria ou uma derivação do documentário. Antes mesmo de surgirem publicações voltadas para o cinema-ensaio, as formulações acerca da escrita ensaística já figuravam em alguns estudos de documentário. Nestes, a forma aparece como chave de leitura para um conjunto de obras

marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico.

Como dito, os filmes-ensaio são capazes de expressar visões sobre a realidade ao mesmo tempo em que o autor se coloca dentro dela, atribuindo-lhe sentidos conectados à sua experiência subjetiva. Sendo assim, a forma se conecta fortemente com o documentário de registro mais pessoal ou autobiográfico. A produção e a reflexão sobre a filme-ensaio parecem ter ganhado força nas últimas três décadas no movimento do que se pode caracterizar como uma virada subjetiva do documentário. É nesse contexto que passam a ser classificadas como ensaísticas (dentro de um segmento específico do documentário) obras com um teor mais autobiográfico e reflexivo, tais como os filmes de Agnès Varda, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Harun Farocki e uma série de cineastas contemporâneos.

De todo modo, no traçado histórico feito por alguns pensadores do cinema-ensaio, as origens do domínio do ensaio remontam a uma fase muito anterior do cinema documentário. Timothy Corrigan, por exemplo, enxerga em obras dos anos 20 e 30, a aparição de estruturas que antecipam o filme-ensaio, como *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Um homem com uma câmera*, de Vertov, e *A Propósito de Nice* (1930), de Vigo, que ele localiza na interseção do documentário com as tradições vanguardistas europeias. (Corrigan, 2015, p.59) Patrícia Rebello da Silva também atribui à obra do brasileiro, radicado na França - *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti - as origens do cinema-ensaio. Em *Sob o risco do Ensaio* (2013), ela desenvolve uma análise do filme de 1926, destacando sua construção de múltiplos registros, que criam um novo patamar para a voz poética no cinema. Segundo a autora, Cavalcanti elege um objeto como tema e é capaz de transformá-lo em ideia. A obra, então, se diferencia das demais “sinfonias urbanas” da

época, por abordar conflitos sociais e transformar uma experiência com as imagens em uma experiência de pensamento. (Da Silva, 2013, p.14).

Antonio Weinrichter é um dos autores que enxerga nas confluências do cinema documentário e das vanguardas históricas dos anos 1920, a origem de algumas obras do cinema moderno que adotam a forma ensaística. Para o autor, a ideia de “ponto de vista documentado”, lançado por Jean Vigo em 1930 para apresentar sua sinfonia urbana *À Propos de Nice*, poderia ter servido de lema para a vocação ensaística do cinema, ao colocar a perspectiva pessoal em primeiro plano. (Weinrichter, 2007, p.32).

O autor chama a atenção que a sincronização da imagem e do som se tornou um elemento básico e quase mandatário da poética do documentário, desde o estabelecimento do paradigma do *Cinema Verité* dos anos 1960. E no entanto, a voz em off ou a voz over tornaram-se uma marca registrada do cinema de realizadores como Chris Marker. Weinrichter enxerga no cinema do realizador francês uma desconstrução do documentário expositivo e uma forte influência da montagem soviética que marcou o primeiro cinema documentário. Segundo ele, Marker não apresenta as imagens em seu sentido imediato, mas as oferece à análise do espectador como ruínas - no sentido alegórico benjaminiano - ou seja, como fragmento, que carrega uma força histórica ao acolher origens não premeditadas na marcha temporal.

Para o autor, o comentário verbal do documentário encontrou um novo tom no cinema-ensaio, com a introdução de um paradigma performativo, que representa uma participação mais aberta do documentarista. (2007, p.28) No entanto, ele diz que para se constituir em uma forma ensaística, a atitude performática deve estar alinhada a um desejo de construir um discurso. Esses atributos diferenciam o ensaio da corrente autobiográfica ou do filme-diário. Já outros teóricos, como Michael

Renov, não fazem esta distinção do filme-ensaio e filme-diário. Em seu livro *The Subject of Documentary* (2004), Renov destaca a obra *Lost, lost, lost* (1969/1976), de Jonas Mekas, como um exemplo inicial e central na trajetória do filme-ensaio. Segundo o autor, a forma pode abarcar todas as funções que o documentário ativou desde sua origem: registrar, revelar e preservar, persuadir ou promover, expressar e analisar ou interrogar. Ele ressalta que a convergência do desejo de preservação e da exploração da subjetividade são marcas do filme-diário, que no filme de Mekas é definido por um ato perpétuo de autocriação. Renov também ressalta o caráter reflexivo, como sendo próprio do domínio do ensaístico no cinema:

Enquanto todo documentário mantém interesse em alguma parte do mundo lá fora - gravando e, menos frequentemente, interrogando, às vezes com a intenção de persuadir e com diferentes graus de atenção a questões formais - o olhar do ensaísta é atraído para dentro com igual intensidade. (Renov, 2004, p.85, tradução nossa).

Outro importante teórico do documentário, Bill Nichols, não faz referência direta ao filme-ensaio em seu livro *Introdução ao Documentário*, mas analisa alguns de seus atributos na apresentação da tipologia dos modos de representação no documentário, principalmente em suas considerações sobre os modos poéticos e reflexivos. Segundo ele, esses modos funcionam como subgêneros do gênero documentário. O modo poético é apresentado como aquele que explora associações, ritmos e justaposições espaciais, rompendo com os padrões de continuidade da montagem e enfatizando o estado de ânimo, o tom e os afetos em detrimento da retórica. (Nichols, 2005, p.138) Por isso, Nichols defende que o documentário poético compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista, valorizando as impressões subjetivas e fragmentárias, como é o caso no filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, que ele destaca como exemplo.

Já no modo reflexivo, o foco de atenção reside na relação entre o cineasta e o espectador. O documentário reflexivo questiona os meios usuais de representação: tanto como se representa, quanto aquilo que é representado. Diferente dos outros modos, este requer a presença e a intervenção do cineasta no filme. Como exemplos basilares, Nichols cita duas obras de Trinh-Minh-ha, *Reassemblage* (1982) e *Sobrenome Viet nome de batismo Nam* (1989), além de *O Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov.

Como afirmado por Bill Nichols, tradicionalmente, a palavra documentário refere-se a algo completo e acabado, mas ultimamente o gênero passou a apontar para o incompleto e ausência de certeza: imagens de mundos pessoais e suas respectivas construções subjetivas (apud Rascaroli, 2009). Segundo alguns autores, essa guinada subjetiva do documentário surgiu nos anos oitenta e noventa, impulsionada pela condição líquida e fragmentária da experiência humana na pós-modernidade. Movimento semelhante ocorreu na literatura, com o boom das autobiografias e narrativas autorreferentes, como explorado pelos teóricos Maurice Blanchot, Gerard Genette, Phillipe Lejeune, entre outros. Segundo Michael Renov, conforme as grandes narrativas foram sendo desacreditadas, a aura de objetividade do documentário foi deixando de ser sustentável (Renov, 2004).

Consuelo Lins ao analisar o cinema brasileiro dos anos noventa e dois mil, distingue os filmes de entrevista dos documentários marcados pelo traço subjetivo ou performático, que valorizam a experiência pessoal e propõem um uso inovador da narração em off. Ela destaca obras como *Seams* (1997), de Karin Aïnouz, *33* (2003), de Kiko Goifman e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, nas quais enxerga um gesto ensaístico da voz off, que cria associações inauditas do espaço sonoro com o espaço visual. (Lins, 2007) Já Ilana Feldman destaca *Jogo de Cena* e *Santiago*, de Eduardo

Coutinho, como fortes exemplos dessa nova tendência do documentário brasileiro, por explicitarem o próprio método, tornando-o tema e estrutura de um “jogo cinema”, reflexivo e afetivo:

Na contramão dessa cultura audiovisual sintomática, mas sem perder de vista seus pontos de contato, alguns filmes brasileiros contemporâneos aderem ao ensaísmo ou ao filme ensaio, escovando a contrapelo a busca pelo efeito de verdade pautado tanto por estratégias outrora reflexivas quanto por práticas confessionais. Para tanto, investem na opacidade, na explicitação das mediações, na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias esquivas. (Marzochi, 2012, p.21).

É usual a relação do filme-ensaio com a ideia de um cinema da experiência. O ensaio evoca, no mais das vezes, uma voz pessoal, que se coloca em relação de abertura com o mundo. Segundo Timothy Corrigan, a subjetividade ensaística refere-se a uma consciência ativa que está sempre se desfazendo e recriando por meio da experiência. O autor enxerga nas vozes móveis e autorreflexivas do documentário, um “drama de subjetividade emaranhado no mundo”, que prenunciava os filmes-ensaio do Pós-Guerra (Corrigan, 2015, p.59):

Se a expressão verbal e a visual comumente sugerem a articulação ou a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, mais exatamente, penso, uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência. Na interseção desses dois planos, encontramos nos melhores ensaios a figura difícil, muitas vezes altamente complexa – e às vezes aparentemente impossível – do pensamento do eu ou a subjetividade em e por meio de um domínio público em todas as particularidades históricas, sociais ou culturais. A expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro modo representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu (Corrigan, 2015, p.21).

Conclusão

Para Ismail Xavier, no lugar de olhar para o filme-ensaio como uma derivação do documentário, experimental, ou mesmo de um cinema ficcional moderno, é preferível pensá-lo como um campo de invenção, que supera essas fronteiras e abre um novo campo de possibilidades. Partindo da análise de sua herança anti sistêmica e subjetiva, Xavier se detém na dimensão reflexiva do ensaio. Segundo o autor, a forma está voltada para sua própria representação, permitindo repensar as articulações entre ficção e documentário, ou entre cinema e outras mídias.

Para a autora Catherine Russel, o filme-ensaio também poderia ser visto como expressão de uma “etnografia experimental”, conceito cunhado por ela para referir-se a uma prática que desafia os compartimentos estancos que separam modernismo e antropologia, unindo o interesse pela inovação estética e a observação social. Russel defende que os filmes em primeira pessoa que não exploram apenas a subjetividade do realizador, mas também sua implicação nos discursos sociais e históricos, são filmes etnográficos (apud Rascaroli, 2009, p.108).

Todas essas reflexões apontam para os limites do cinema documentário e remetem a uma condição fluida e ramificada do ensaio fílmico. No cinema, o ensaio pode experimentar com diversas linguagens, com o filme-experimental, autobiográfico, documentário, filme-carta, entre outros, sem, no entanto, se constituir como gênero autônomo e delimitado. Para Alan Bergala, o filme-ensaio é uma película livre, no sentido de que deve inventar, a cada vez, a sua própria forma, que só levará a ela (apud Weinrichter, 2007). Talvez por isso, Antonio Weinrichter considere o filme-ensaio um possível horizonte para o audiovisual no século XXI, um fruto da era pós-moderna de confusão de fronteiras, modos e discursos.

Referências

Adorno, Theodor W. (2003). “O ensaio como forma” (pág. 15-45). In: Adorno, W.T, Notas de. Literatura I. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico.

Astruc, Alexandre. (1948). “Nascimento de uma nova vanguarda: a camérastylo”. L'écran français (144). Traduzido por Matheus Cartaxo: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>

Brasil, Andre. (2009). Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema, In Significação: revista de cultura audiovisual, 36 (31).

Català, Josep M. (2005). “Film-ensayo y vanguardia”. Em Documental y vanguardia, organizado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra.

Corrigan, Timothy. (2011). The Essay Film. From Montaigne, After Marker. New York: Oxford University Press.

Da Silva, Patricia Rebello. (2013). Sob o risco do ensaio: (de)formações na história do documentário, In Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, XXII Encontro Anual da Compos, Universidade Federal da Bahia.

Gervaiseau, Henri. (2015). Escrituras e figurações do ensaio, In Teixeira, F. E. (Org.). O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec.

Lins, Consuelo. (2007). O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: Freire Filho, João, Herschmann, Micael (orgs.). Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro, Mauad.

Lopes, Silvina Rodrigues. (2012). Do ensaio como pensamento experimental In Literatura, Defesa do Atrito. Chão da Feira.

Marzochi Feldman, Ilana. (2012). Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática - Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Nichols, Bill. (2005). Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus Editora.

Rascaroli, Laura. (2009). The personal camera: subjective cinema and the essay film. London; New York: Wallflower Press.

Renov, Michael. (2004). The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Richter, Hans. (2007). "Der Film Essay: Eine neue Form des Dokumentarfilms." Nationalzeitung (May). Reprinted in Schreiben Bilder Sprechen, Ed. Christa Blumlinger and Constantin Wulff. Vienna: Sonderzahl, 1992, p.194-7. Trad. espanhola de Maria Muñoz Aurion em Weinrichter, Antonio (Org.). La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo, 2007, p. 186-9.

Russel, Catherine. (1999). Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Durham, N.C.: Duke University Press.

Serpa, Miguel Pereira. (2014). Filme-ensaio ou o Cinema da Experiência In, Revista Esferas, Ano 3, no 4.

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

Weinrichter, Antonio. (2007). La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra.