

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

LUCAS DOS SANTOS MENEZES

EXPRESSÕES DA SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NOS CURTAS-METRAGENS *CARLOS NADER*
(1998) E *CINEMA CONTEMPORÂNEO* (2019)

SÃO CRISTÓVÃO

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

LUCAS DOS SANTOS MENEZES

EXPRESSÕES DA SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NOS CURTAS-METRAGENS *CARLOS NADER*
(1998) E *CINEMA CONTEMPORÂNEO* (2019)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO DE MENDONÇA

SÃO CRISTÓVÃO

2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

M54 Menezes, Lucas dos Santos.
3e Expressões da subjetividade ensaística nos curtas-metragens
Carlos Nader (1998) e Cinema contemporâneo (2019) / Lucas dos
Santos Menezes; orientador Fernando de Mendonça. - São Cristóvão,
SE, 2023.
85 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade
Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Subjetividade no cinema. 3. Curta-metragem. I.
Mendonça, Fernando de, orient. II. Título.

CDU 791-22

LUCAS DOS SANTOS MENEZES

**EXPRESSÕES DA SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NOS CURTAS-METRAGENS
CARLOS NADER (1998) E CINEMA CONTEMPORÂNEO (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais

BANCA DE DEFESA:

PROF. DR. FERNANDO DE MENDONÇA (ORIENTADOR)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PROF. DR. MARCELO IKEDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

PROF^a DR^a ANA ANGELA FARIAS GOMES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

SÃO CRISTÓVÃO/SE, 25 DE AGOSTO DE 2023.

AGRADECIMENTOS

A meu pai, mãe e irmã por sempre me apoiarem;

A Fernando de Mendonça, pela orientação e por acolher e acreditar nesta pesquisa;

A Maria Beatriz, por ter me acompanhado por tanto tempo, nesse percurso acadêmico;

A Francisco Elinaldo Teixeira e Marcelo Ikeda, pelas valiosas contribuições da banca de qualificação;

A Kleverton Souza (Teto), pelos compartilhamentos e aprendizados durante todo o percurso da pesquisa;

Ao coletivo Filmes de Lama, por me manter acreditando no cinema;

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo
o olhar no seu tempo, para nele perceber
Não as luzes, mas o escuro.”

Giorgio Agamben

MENEZES, Lucas dos Santos. **EXPRESSÕES DA SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NOS CURTAS-METRAGENS *CARLOS NADER (1998)* E *CINEMA CONTEMPORÂNEO (2019)*** 110 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer relações entre os curtas-metragens *Carlos Nader (1998)* do realizador Carlos Nader e *Cinema Contemporâneo (2019)* de Felipe André Silva, a partir do entendimento de ambas as peças audiovisuais como filmes-ensaio, categoria esta que se constrói no período moderno do cinema, mas que ganha maior relevo sobretudo na contemporaneidade. Fundamenta-se no âmbito teórico-conceitual, nos estudos de Corrigan (2015) e Teixeira (2015) para tratar da expressão da subjetividade presente nos filmes trabalhados a partir da enunciação de um sujeito que se apresenta em primeira pessoa, mas que se desfaz no gesto de colocar-se em relação com a esfera pública, produzindo assim a figuração de um pensamento que ultrapassa o território do que seria uma experiência estritamente particular. A aproximação entre as duas obras manifesta de forma mais consistente a expressão da subjetividade ensaística, nos seus movimentos de inserção e desligamento de si.

Palavras-chave: Cinema, Filme-ensaio, subjetividade, curta-metragem.

MENEZES, Lucas dos Santos. **EXPRESSÕES DA SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA NOS CURTAS-METRAGENS *CARLOS NADER (1998)* E *CINEMA CONTEMPORÂNEO (2019)*** 110 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

ABSTRACT

Keywords: The present work seeks to establish relationships between the short films *Carlos Nader (1998)* by the director Carlos Nader and *Cinema Contemporâneo (2019)* by Felipe André Silva, based on the understanding of both audiovisual works as essay films, a category that is built in the modern period of cinema, but which gains greater prominence especially in contemporary times. It is based on the theoretical-conceptual scope, on the studies of Corrigan (2015) and Teixeira (2015) to deal with the expression of subjectivity present in the films worked from the enunciation of a subject who presents himself in the first person, but who dissolves in the gesture of placing oneself in relation with the public sphere, thus producing the figuration of a thought that goes beyond the territory of what would be a strictly private experience. The approximation between the two works more consistently manifests the expression of essay subjectivity, in its movements of insertion and disconnection from itself.

Keywords: Cinema, Film-essay, subjectivity, short film.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mosaico de Frames de <i>Cinema Contemporâneo</i> (2019)	p.20
Figura 2	Cartaz de <i>Cinema Contemporâneo</i> (2019)	p.21
Figura 3	Frame de <i>Em seus Braços</i> (1989)	p.37
Figura 4	Frames de <i>As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty</i> (2000)	p.37
Figura 5	<i>Camera as essayist</i>	p.40
Figura 6	Sequência de <i>Carta da Sibéria</i> (1957)	p.45
Figura 7	Frame de <i>Fartura</i> (2019)	p.53
Figura 8	Frame de <i>Carlos Nader</i> (1998)	p.58
Figura 9	Personagens em <i>Carlos Nader</i> (1998)	p.58
Figura 10	Frame de <i>Cinema Contemporâneo</i> (2019)	p.61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	P.10
2	UM ENCONTRO COM DOIS CURTAS-METRAGENS	P.13
2.1	<i>CARLOS NADER</i> (1998)	P. 16
2.2	CINEMA CONTEMPORÂNEO (2019)	P.19
3	ENSAIO NO CINEMA	P.25
3.1	ENSAIOS SOBRE ENSAIO	P.26
3.2	A necessidade de uma mediação	p.33
3.3	A construção de um conceito cinematográfico	p.40
3.4	O FILME-ENSAIO NA CONTEMPORANEIDADE	p.48
4	CARLOS NADER (1998), CINEMA CONTEMPORÂNEO (2019) E A SUBJETIVIDADE ENSAÍSTICA	P.55
4.1	MODOS DE ENUNCIÇÃO	P.56
4.2	DOIS FILMES CONTEMPORÂNEOS?	P.64
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	P.70
	REFERÊNCIAS	P.72
	REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS	P.75
	APÊNDICE	P.77
	ANEXO A	P.80
	ANEXO B	P.81
	Anexo C	p.82

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce como desdobramento de um acúmulo teórico, crítico e prático acerca do filme-ensaio, que se inicia na minha graduação do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Sergipe a partir de um maior interesse por filmes que apresentavam expressão da subjetividade de maneira bastante evidente. Tais filmes se construía em um modo de produção bastante minimalista, com equipes pequenas, às vezes formadas por uma única pessoa, mas que alimentam a crença de que o cinema pode ser outra coisa para além de apenas contar histórias, ao se construir como um meio de partilha de ideias, do cotidiano, do que há de mais íntimo.

Nesse meio tempo, fui apresentado ao termo filme-ensaio, que por mais confuso e impreciso que esse conceito pareça ser, me foi útil para encontrar filmografias a exemplo de Jonas Mekas, Chris Marker, Agnes Varda, Chantal Akerman, Naomi Kawase, entre outros realizadores que fortaleceram essa crença no cinema como instrumento de expressão, preservação e compartilhamento de memórias e pensamentos.

A partir desse acúmulo, realizei em 2020 um filme-ensaio como trabalho de conclusão de curso (TCC) da graduação, “Zélia”, um curta-metragem sobre os últimos dias de minha avó e os objetos que sempre estiveram na casa dela. O filme foi finalizado em 2021 e fez parte da programação de alguns festivais nacionais de cinema, que a partir dos recortes curatoriais nos quais “Zélia” (2021) estava inserido, foi possível entrar em contato com obras que também poderiam ser entendidas como ensaísticas.

Talvez, um dos momentos mais determinantes desse percurso no que coincide com os objetos do presente trabalho, foi a produção do texto “Em defesa dos filmes em primeira pessoa”¹ para o Cachoeiradoc em 2020, uma crítica direcionada ao filme *Cinema Contemporâneo* (2019) do realizador Felipe André Silva.

Aproximadamente um ano depois da publicação da crítica citada, me deparei com o curta-metragem “Carlos Nader” (1998) do realizador Carlos Nader, a partir de uma exibição em aula na disciplina de Cinemas Não-Narrativos do Programa de Pós Graduação em Multimeios da Unicamp, ministrada por Francisco Elinaldo Teixeira, obra esta que amplifica algumas questões levantadas pelo filme de Felipe André Silva ao mesmo tempo em que nos provoca a ensaiar possíveis respostas no que diz respeito às perguntas: “Que sujeito é esse que se manifesta ensaisticamente?” Como também: o que é posto em jogo na construção de um

¹ Ver Apêndice A

sujeito que se enuncia a partir da experiência privada, mas que não só se torna público a partir da experiência fílmica como também se dilui a partir do gesto de se pôr em relação ao mundo, trazendo questionamentos que ultrapassam um tipo de experiência estritamente particular?

É importante destacar que aqui assumimos ambos os filmes como ensaios, por compreendê-los como atos experimentais que inscrevem a subjetividade de seus respectivos autores a partir de um pensamento ensaístico (Teixeira, 2021), mesmo que essa subjetividade se manifeste a partir de intercessores, tendo a voz de Gustavo Patriota em *Cinema Contemporâneo* (2019) e as falas dos diversos personagens de *Carlos Nader* (1999) como vozes outras que dão substância à voz do ensaísta na construção do discurso fílmico. Essa compreensão requer um deslocamento de obras que estão indexadas como documentários ou vídeo no caso de *Carlos Nader* (1998) a um distinto grupo diverso de filmes que apresentam outras proposições ontológicas do que vem a ser o cinema.

A escolha de dois curtas-metragens como objetos de análise, se deu por um sentimento pessoal de pertencimento de quem realiza filmes nesse formato e que em meados do ano de 2021, quando essa pesquisa se iniciou, esteve bastante inserido tanto em debates em torno do curta a partir do processo de distribuição do filme *Zélia* (2021), como também, compondo equipes de realização de outros curtas-metragens que foram possibilitados a partir da Lei Aldir Blanc. Para além disso, essa pesquisa busca dar visibilidade a filmes que pertencem a duas categorias (filme-ensaio e curta-metragem) que costumam estar à margem das publicações acadêmicas e da historiografias hegemônicas do cinema brasileiro e mundial.

Buscamos no primeiro capítulo, expor um pouco do processo que foi chegar até os dois curtas-metragens que compõem o nosso *corpus*, juntamente com as dificuldades de um trabalho comparativo, sobretudo no que diz respeito à relação dos objetos com a teoria que vai embasar o trabalho analítico e também apresentar um pouco dos dois filmes trabalhados sem necessariamente relacionarmos com a ideia de um filme-ensaio.

Em um segundo momento buscamos rastrear como o conceito de ensaio se construiu no cinema primeiramente no que essa forma herda da tradição filosófica que se iniciou com Michel de Montaigne no século XVI; como isso contribuiu para a possibilidade da construção de um conceito cinematográfico; como esse conceito foi se desenvolvendo em diversos momentos da história do cinema, na sua relação com os domínios da ficção, do documentário e do cinema experimental; e como ele se configura na contemporaneidade

Por fim, analisamos os curtas-metragens *Carlos Nader* (1998) e *Cinema Contemporâneo* (2019) a partir de uma ótica que busque relacionar os pensamentos que são apresentados nos filmes com a constelação conceitual exposta no segundo capítulo referente à

categoria filme-ensaio, de maneira que alguns conceitos como a ideia de intercessores/ personagens conceituais ou a compreensão de um equívoco autobiográfico na recepção de filmes ensaísticos vão se constituir como categorias de análise na investigação do como e por quais meios a subjetividade ensaística se comporta em ambas as obras. Também traremos alguns dados contextuais que entendemos serem bastante importantes na nossa tentativa de relacionar dois filmes consideravelmente diferentes que mantêm a distância de duas décadas mas que ainda assim é possível identificar algumas convergências como também divergências, continuidades e descontinuidades.

2. Um encontro com dois curtas metragens

Ao fazer um trabalho que se pressupõe ser uma análise comparativa, que aqui no caso diz respeito aos filmes *Carlos Nader* (1998) do realizador Carlos Nader e *Cinema Contemporâneo* (2019) de Felipe André Silva, nos surgem as seguintes perguntas: “O que esses filmes têm em comum?” e “por que a escolha dessas duas obras em específico, e o que ela tem a dizer sobre infinitas outras possibilidades combinatórias de objetos que compartilham categorias em comum, como curta-metragem, cinema brasileiro, filme-ensaio, etc?”.

A primeira pergunta pode ser respondida de maneiras bem diferentes. Primeiro, podemos entender que são filmes que se destacam pela maneira com que trabalham com a subjetividade e diluição destas, e que nos permite fazer aproximações e um jogo de perguntas e respostas, no qual uma obra lança perguntas que vão ser respondidas ou re-elaboradas na outra. Ao identificarmos essa dinâmica, a escolha dos curtas-metragens pode parecer justificada. Por outro lado podemos pensar que esses filmes não têm tanto em comum, ou melhor, não precisam ter, mas que determinadas características são postas em uma lente de aumento que faz com que essas obras possam parecer complementares de alguma maneira, mas que na verdade diz muito mais sobre uma vontade de quem escreve e da possibilidade de produzir um ponto de vista que possa ser compartilhado sobre esses filmes do que necessariamente pontos em comum que estão dados e se manifestam de maneira bastante evidente nesses curtas metragens.

Ao colocarmos duas obras em relação, já nos parece esperado um movimento de aproximá-las, tanto que em determinada versão deste trabalho, tínhamos como subtítulo “aproximações entre *Carlos Nader* (1998) e *Cinema Contemporâneo* (2019)”, não que a aproximação não seja importante, mas entendemos que muitas vezes, ela pode ser limitante ao negligenciarmos a potência no que existe de diferente nessas obras. Se buscamos aproximá-las, é porque em algum sentido entendemos que um filme pode amplificar a discussão do outro e vice-versa, pondo cada obra em uma nova perspectiva e dando uma nova vida a partir do ponto de vista que direcionamos a elas. Mas quando nos referimos à possibilidade de potência ao também focarmos nas diferenças, isso implica que na busca incessante por características que venham aproximar as duas obras, corremos o risco de instrumentalizá-las, no intuito de confirmarmos alguma afirmação ou conferirmos alguma teoria que pensamos ser importante para dar sustentação aos filmes e em consequência, negligenciarmos a singularidade de cada uma dessas obras.

No presente trabalho, relacionamos ambos os filmes com um acúmulo teórico que diz respeito ao conceito de filme-ensaio, mas entendendo que esses filmes não servem para comprovar uma teoria, também não estaremos unicamente rastreando o que há dessa teoria nesses filmes, mas

buscando relações tanto ao entender o que a teoria nos ajuda a evidenciar ao olharmos para os curtas-metragens trabalhados e ao mesmo tempo, apontar o quanto essas obras em particular podem nos ajudar a construir uma ontologia do filme-ensaio, que está em constante atualização, entendendo que a teoria não vem antes das obras, mas é construída a partir delas.

Ao tentarmos responder o porquê da escolha dos dois filmes, vamos para um campo que diz respeito à relação entre o que se apresenta, portanto se faz visível, em oposição ao que está oculto, entre o que é selecionado e o que é descartado.

Nos parece que a busca pela “unidade”, esta que Lukács (2018) entendeu como aspecto definidor de uma obra de arte, no seu livro *A alma e as formas (1911)*, que retomaremos com mais profundidade no próximo capítulo, também se faz presente na escrita acadêmica e nesse processo de seleção e descarte do que viria a fazer parte do nosso corpus fílmico, priorizamos a possibilidade que as duas obras tem de dialogar a partir de pontos específicos que entendemos serem relevantes e bastante articuladas com o que se construiu conceitualmente do que hoje entendemos por filmes-ensaio. Logo, este trabalho, se configura como uma plataforma que busca novas possibilidades e combinações para os filmes *Carlos Nader (1998)* e *Cinema Contemporâneo (2019)* que não estão dadas, mas que se tornam possíveis, no momento que colocamos estas obras em relação.

Esse trabalho começou a ganhar vida a partir de uma vontade de abordar o conceito de filme-ensaio a partir de obras indexadas no formato de curta-metragem. Durante o processo de pesquisa, encontramos diversas obras, a maior parte delas lançadas nos últimos 5 anos e que apresentava uma forte inclinação ensaística, tendo em comum na maior parte dos filmes características como uma enunciação em primeira pessoa, uso de material de arquivo, exposição da intimidade do autor, dentre outras características facilmente identificáveis em filmes-ensaio. Nesse percurso nos deparamos com os curtas-metragens *Carlos Nader (1998)* e *Cinema Contemporâneo (2019)*, obras que pareciam se destacar dentro das possibilidades do corpus fílmico que potencialmente viria a compor este trabalho, na maneira como esses filmes evidenciam algumas características que entendemos como primordiais para o entendimento do conceito de filme-ensaio, embora ainda pouco exploradas pela recepção crítica de obras lidas como ensaísticas.

Apesar de evidenciarmos essas duas obras na nossa análise, entendemos que a partir destas, podemos estabelecer relações com outras peças audiovisuais, sobretudo curtas-metragens ensaísticos produzidos no Brasil, mesmo que não seja o intuito deste trabalho traçar um panorama de produção, entendemos esse gesto como um horizonte, um desdobramento possível deste trabalho.

Com um maior relevo que o conceito de filme-ensaio tem ganhado na contemporaneidade, na medida que essa forma tem sido cada vez mais difundida a partir de mostras de cinema, antologias, pesquisas acadêmicas e publicações, dentre as quais gostaríamos de destacar

os livros “Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?”, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira e a tradução do livro do teórico norte-americano Timothy Corrigan “O filme-ensaio, desde Montaigne e depois de Marker”; ambos entraram em circulação no ano de 2015, e se constituíram como uma base bastante rica para o estudo da categoria filme-ensaio no Brasil.

Ainda assim, percebemos que existem muitas dúvidas e equívocos ao tratar dessa categoria, sendo esta muitas vezes entendida de maneira até reducionista como uma forma que abriga filmes de caráter autobiográfico, confessional, etc. Teixeira (2022) aponta para esses equívocos na recepção de algumas obras do início dos anos 2000, que apresentavam algumas indefinições no que diz respeito às suas respectivas indexações, na medida que a categoria documentário talvez não contemplasse mais esses filmes, a exemplo de *33* (2002) de Kiko Goifman e *Passaporte Hungaro* (2002) de Sandra Kogut, obras que por vezes eram lidas como documentários autobiográficos, confessionais, cinema do eu, etc.

Carlos Nader (1998) e *Cinema Contemporâneo* (2019), apresentam de maneira bastante evidente um ultrapassamento do uso da primeira pessoa, na medida que carregam um caráter confessional, tendo em vista que ambos se apresentam como um território possível para seus respectivos realizadores contarem algo que nunca foi exposto. Apesar disso, quando terminamos de assistir a essas obras, parece que os dois filmes nos oferecem muito mais que uma confissão, mas sim um pensamento que toma a experiência pessoal como ponto de partida, e não se encerram nela, permitindo a articulação com outros temas, como a noção de identidade e a produção contemporânea de filmes em primeira pessoa.

Essas características não são exclusivas das obras aqui trabalhadas, porém acreditamos que se manifestam de maneira bastante explícita nos dois curtas-metragens, justamente por esse movimento de saída de si não se manifestar apenas na forma dos filmes, sendo algo que também é verbalizado e tematizado, na medida que *Cinema Contemporâneo*, questiona quem conta o relato apresentado no curta-metragem e problematiza a ideia do documentário em primeira pessoa, enquanto *Carlos Nader* tem nos limites e na desconstrução da noção de identidade, os pontos principais a serem discutidos durante a obra.

Mesmo que a ideia de filme-ensaio seja central na leitura que temos das duas obras trabalhadas, vamos nesse primeiro momento trazer uma exposição dos filmes de uma maneira mais descritiva, sem necessariamente relacionar a forma e conteúdo destes com a constelação conceitual que vem a embasar o conceito em questão, embora já estejamos apresentando dados contextuais das obras e buscando elaborar interpretações. Primeiramente porque acreditamos que os filmes precisam vir antes da teoria no processo de análise, e explicitar isso enquanto uma escolha metodológica nos

permite apresentar as obras trabalhadas de uma forma que também dê abertura para outras possibilidades de abordagem para além do que este trabalho busca elaborar.

Também acreditamos no trabalho descritivo como uma maneira de irmos progressivamente revelando camadas dos filmes de maneira tátil. Desde camadas mais superficiais que em um primeiro momento se mostram bastante evidentes, como também estratos mais profundos, que se encontram menos evidentes, mas que vão se revelando no processo de escrita.

2.1 *Carlos Nader (1998)*

Filme que faz parte da trilogia das sensações do cineasta Carlos Nader, juntamente com os filmes *Trovoada* (1995) e *Concepção* (2001), que têm como ponto em comum o interesse de tratar de temas subjetivos como o tempo, identidade e concepção. Talvez, estejamos discutindo aqui uma das obras menos assistidas deste realizador que passou a ter maior reconhecimento especialmente com os títulos *Homem Comum* (2015) e *A paixão de JL* (2016), ambos premiados no *É Tudo Verdade*, principal festival do Brasil dedicado ao cinema documental. A trilogia das sensações talvez tenha sido pouco vista justamente por ter a sua veiculação restrita a circuitos de videoarte.

O curta-metragem começa com o realizador Carlos Nader aparecendo em corpo e voz, falando que tem um grande segredo da sua vida que nunca contou a ninguém e que vai contar para a câmera, para quando tiver coragem, mostrar a alguém. Após esse primeiro momento, o realizador parece contar algo, mas apenas vemos o seu movimento labial e uma trilha que toma conta da paisagem sonora do filme, até que temos um fade out.

Depois da cena que víamos o realizador, o filme nos apresenta algumas paisagens visuais com árvores sem folhas, um sol que parece estar pulsando no movimento de acender e apagar, um homem dentro de um carro que percorre uma estrada e aparentemente bate no fundo de um caminhão, tudo isso com o acompanhamento de uma trilha sonora pouco identificável com sons de vento e outros que também parecem remeter a uma pulsação. Tudo isso de uma maneira pouco ordenada em que é difícil identificar uma coesão narrativa. É bastante incerto afirmar a relação dessa cena com outros elementos visuais e sonoros do curta-metragem, que nos parece remeter a um estado interior do personagem/realizador como a figuração de um sonho, memória, ou pensamento desordenado.

Após essa segunda sequência, o filme nos apresenta uma série de relatos de personagens distintos entre si, que aparentemente não têm muito em comum, mas expõem diversas situações que parecem ser significativas nas vidas destes que dizem respeito ao processo de tornar-se algo

diferente do que eles eram e a relação de distância/ proximidade entre o que somos e o que não somos.

Nesse percurso, dispositivos de saída de si são apresentados, como a máscara dos participantes de uma manifestação popular, da iniciação religiosa do rito de passagem para se tornar noviço, procedimentos estéticos de redesignação sexual, como no caso da mulher trans. Também temos a problematização das fronteiras entre o eu e o outro, pelas personagens que são gêmeas e que relatam uma indiscernibilidade entre elas, ao ponto de uma responder pela outra, e do jovem que diz na infância pensar que os “outros” eram alienígenas disfarçados, o que nos parece expressar uma incompreensão da alteridade. Afinal, como compreender o outro, se estamos presos nos limites que definem o que somos?

Esses discursos dos personagens são apresentados de forma semelhante ao modelo de pergunta-resposta do documentário clássico, em que a articulação de diferentes afirmações vai compor uma unidade discursiva, mas no caso de *Carlos Nader (1998)*, não sabemos ao que especificamente esses personagens respondem. O único momento em que um dos relatores é interrompido é quando o “homem mascarado” diz: “A gente coloca a carapuça na cara e vira outra pessoa, totalmente outra pessoa”, então o seu interlocutor questiona “quem é essa pessoa?”.

A interrupção não é gratuita, tendo em vista que entendemos esta como a pergunta central do filme, e que pode ser desmembrada em: 1) É possível deixar de ser o que somos e ainda sermos nós mesmos? 2) Se nos tornamos outro, quem é esse outro? Questionamentos que são apresentados de maneira mais direta pelo personagem de Antônio Cícero no fim do curta metragem, que tem um papel distinto da maior parte dos outros personagens que nos contam suas histórias, já que a sua fala não se sustenta a partir de um relato pessoal, mas na produção de um pensamento que se articula com os relatos dos outros personagens, sintetizando o que já foi colocado, ao mesmo tempo em que produz novas questões.

Voltando aos personagens mascarados, é interessante como a mudança de comportamento não é associada como apenas uma transformação do “eu”, mas sim um transformar-se em outro, em uma terceira pessoa, tanto que quando perguntados sobre quem é essa outra pessoa, eles respondem: “É uma outra pessoa, é ele”. Mesmo que ainda não seja possível precisar quem é essa terceira pessoa, entendemos que essa transformação diz respeito a uma saída de si, em que se transformar em outro, consiste em um rompimento dos limites do que somos, do que nos determina e do que o nosso entorno acredita que somos.

Em determinado momento do curta-metragem, Waly Salomão, outro personagem do filme, assim como Antonio Cícero, que entendemos apresentar uma função de mediar os relatos dos

personagens a partir de suas intervenções poéticas, recita a sua poesia *Câmara de Ecos*, presente no livro *Algaravias* que parece remeter justamente a essa fronteira entre uma primeira e terceira pessoa.

Cresci sob um teto sossegado
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.
Agora, entre meu ser e o ser alheio,
a linha de fronteira se rompeu.
(SALOMÃO, 1996).

O curta-metragem nos apresenta uma indiscernibilidade entre o que seria “o meu ser e o ser alheio”, na medida em que expõe a fragilidade das determinações que viriam a constituir uma identidade. Pois como Antônio Cícero nos fala: “eu poderia deixar de ser brasileiro, eu poderia deixar de ter o sexo que eu tenho, eu poderia deixar de ser todas essas coisas que meu corpo é, mais ainda assim, eu diria que fui eu que deixei de ter todas essas coisa”.

O filme questiona a possibilidade de encontrarmos uma essência que possa sustentar uma individualidade ou uma noção de identidade coerente, sendo que tudo que somos na verdade é acidental a nós, e o que pode determinar uma identidade se encontra na materialidade de nossas ações e não há nada anterior a isso, o que nos remete à célebre afirmação do existencialismo, em que “a existência precede a essência” (SARTRE, 1970, p.8).

Com isso, podemos retornar a mais uma intervenção feita por Wally Salomão, quando ele coloca ironicamente “ ‘Não gosto de quem não olha no olho.’ Eu não partilho dessa mesma fraternidade católica não. Eu acho que você pode olhar nos meus olhos e não tá vendo absolutamente nada.”

Essa colocação, nos faz pensar que desde criança, somos ensinados a olhar nos olhos das pessoas e isso é comumente entendido como um gesto de autenticidade, de entrega em uma relação, a partir da compreensão que é mais difícil não sermos verdadeiros quando olhamos nos olhos, pois o nosso olhar comunica, tanto que é difícil sustentar o contato visual com alguém por muito tempo, pois facilmente nos sentimos desconfortáveis, vulneráveis. Quando Salomão diz que é possível olhar para os olhos e não ver absolutamente nada, parece que ele quer desconstruir a ideia de essência, que quando falamos do olhar, é comum escutarmos que “os olhos são a janela da alma”, o que consistiria em ter um contato mais próximo com a interioridade do outro na relação olho a olho. Portanto o que podemos ver se na verdade não houver interioridade e o que constitui a identidade desse outro que olhamos, está no que há de mais superficial?

O filme termina com a mesma cena inicial, em que Carlos Nader aparece e diz que vai contar um segredo, e mais uma vez não escutamos o que ele conta, o que abre o filme não para uma conclusão, mas para novos questionamentos e possibilidades. Será que o segredo não foi exposto?

Ou ele foi dito a partir de outras vozes que substituíram a voz do realizador nessa indiscernibilidade entre uma primeira pessoa representada na figura do Carlos Nader e uma terceira pessoa que seriam os outros personagens que constroem o filme?

Outra hipótese é que nessa diluição da fronteira entre o “eu” e o “outro” que o filme propõe, a noção de segredo já não faz mais sentido. Pois, sendo o segredo um conhecimento que não pode ser compartilhado, este acaba reforçando a separação entre uma primeira pessoa (portadora do segredo) de uma terceira pessoa, sendo que o curta-metragem se propõe a justamente quebrar essa fronteira.

Carlos Nader é um filme que discute a questão da identidade, não à toa o filme recebe o nome do seu realizador, de uma maneira que busca desconstruir a ideia de uma individualidade coerente que se constrói a partir de uma essência, mas defende possibilidades de identidades múltiplas, incoerentes, contraditórias e que se sustentam ou não na materialidade, na superficialidade, e na performance.

2.2 Cinema Contemporâneo (2019)

Curta-metragem do curador, poeta e realizador audiovisual recifense Felipe André Silva, que dirigiu aproximadamente uma dezena de curtas-metragens e os longas Santa Mônica (2015), Um homem sentado no corredor (2017) e Passou (2020), pode facilmente ser compreendido como um dos mais singulares da sua cinematografia, no sentido de ser um dos mais disruptivos no que poderíamos entender como um processo de amadurecimento de uma veia autoral, mesmo que preserve algumas características presentes em seus outros filmes, sobretudo na relevância que a palavra falada ocupa em *Cinema Contemporâneo*.

Aqui se trata de um filme bastante minimalista do ponto de vista dos seus materiais de composição. *Cinema Contemporâneo* é um curta-metragem que se dedica a contar a história de uma fotografia, que compõe o plano imagético da obra de maneira fragmentada, enquanto ouvimos no plano sonoro a narração de Gustavo Patriota.

Assim como *Carlos Nader* (1998), o filme de Felipe André Silva também pode ser entendido como um dispositivo para uma confissão. Porém, em *Cinema Contemporâneo* (2019) essa confissão é verbalizada, mesmo que a própria sinopse do curta-metragem questione quem conta essa história: “Eu era bem novo quando fui estuprado pela primeira vez. Pensava em contar essa história um dia, a história dessa foto. Faltava coragem. Se o filme pudesse falar por mim eu

conseguiria”². É curioso que enquanto *Carlos Nader*, problematiza a capacidade de ver algo no outro a partir do olhar, nas palavras de Waly Salomão, *Cinema Contemporâneo* problematiza a expressão a partir da palavra, o gesto de contar algo e a sua impossibilidade.

Os frames que compõem o filme parecem se apresentar em um movimento centrípeto, ao qual primeiro vemos as bordas de uma fotografia, imagens pouco reconhecíveis e que ainda não enquadram figuras humanas. Nesse movimento de ir ao centro, vamos sendo apresentados a vestígios de figuras humanas, primeiro detalhes da vestimenta dos personagens enquadrados, em sequência, as pernas, as mãos e por fim rostos borrados. A maneira com que esses fragmentos são apresentados, levantam dúvidas se a escolha de não revelar os rostos se deu apenas para preservar a identidade dos agressores, tendo em vista que escolha também poderia funcionar bem como meio de figuração de uma memória ou de um pensamento que se tornou instável e fragmentado a partir do trauma, este que vem a distorcer a atividade da memória.

Figura 1 - Mosaico de frames de Cinema Contemporâneo



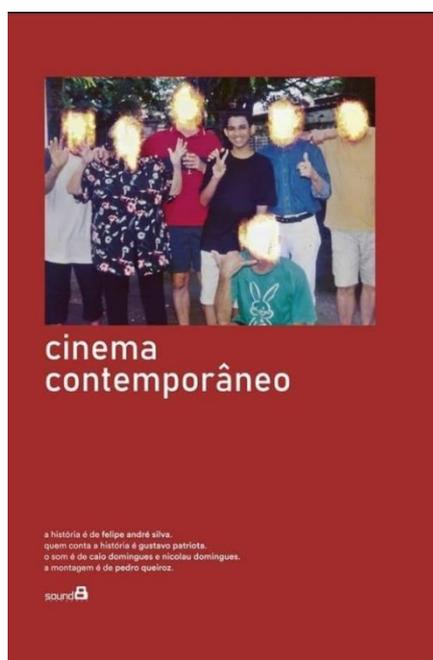
Os borrões no rosto dos personagens também podem ser entendidos como máscaras, nos termos que a figura da máscara é apresentada em *Carlos Nader (1998)*, são personagens despersonificados, impossibilitando pensar em uma maior complexidade sobre quem são essas

² Disponível em: < <http://www.felipeandresilva.com/p/cinema-contemporaneo.html> > Último acesso em: 04 de agosto de 2023.

peçoas, sendo estes os homens que abusaram da criança que aparece na foto, a única que tem o rosto revelado. A fotografia nos é apresentada como representação de um trauma em que os personagens, adaptando a afirmação do narrador: “estão presos nessa foto”, não podendo ser nada além do que ela representa, na condição em que essa fotografia fragmentada é o único indício que nos é apresentado que pode em algum nível remeter à experiência que está sendo narrada no plano sonoro do filme.

Ainda em relação ao plano visual do filme, é possível identificar semelhanças de *Cinema Contemporâneo* com *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993) de Jean-Luc Godard, filme bastante conhecido dentro da construção Godardiana de uma cinematografia ensaística e *Travessia* (2017) de Safira Moreira, curta-metragem contemporâneo de forte inflexão ensaística que também se inicia a partir de uma fotografia fragmentada, mas o filme de Felipe André Silva, se difere por seus fragmentos não caminharem para a formação de uma unidade que se dê imageticamente de maneira direta. O curta, nos seus cinco minutos de duração, não nos apresenta a imagem por inteiro, esta que podemos ter acesso apenas no cartaz do filme, talvez porque de fato a figuração de um trauma faça sentido ao se apresentar de forma fragmentada, e por mais que o gesto de externalizar e falar sobre seja um caminho no processo de elaboração, é possível que ainda não seja o bastante para a superação efetiva da experiência traumática.

Figura 2 - Cartaz de Cinema Contemporâneo (2019)



Por mais que o nosso processo de análise foque em elementos que se evidenciam na experiência de espectadorialidade com a obra, entendemos como bastante relevante incluímos na

discussão, a fala feita por Felipe André Silva em debate realizado pelo curso de cinema e audiovisual da UNIAESO em novembro de 2022, no qual ele fala sobre o processo de concepção de *Cinema Contemporâneo* e como a dificuldade de se colocar em voz, foi uma grande questão a ser enfrentada nesse percurso.

Cinema contemporâneo foi um processo complexo, porque assim: eu sofri esse trauma na minha infância e eu sabia que era algo que eu queria elaborar, porque assim... não foi algo que eu nunca discuti com um terapeuta por exemplo, não é algo que nunca foi trabalhado cognitivamente e eu sabia que em algum momento eu queria fazer algo a respeito disso, artisticamente.

Há uns anos atrás, escrevi o que viria a ser uma primeira versão, mas quando eu fui tentar fazer, e era eu mesmo falando, eu travei eu não conseguia falar aquelas coisas. Aí depois eu tentei e consegui com algum sucesso colocar isso em texto ainda que tenha sido lançado só depois, mas o primeiro bloco de poemas do meu livro é sobre esse período, da minha infância, só que eu não estava achando o suficiente, eu achava que ainda tinha coisas a dizer sobre isso. Aí eu escrevi uma segunda versão do roteiro e deixei lá.

Ai um dia eu vi um *post* do Eduardo Valente, um curador de cinema brasileiro muito influente, muito famoso que eu compreendi errado, depois que eu fui conversar com ele que eu entendi que compreendi errado, que ele dizia que enquanto curador ele estava cansado de ver documentários em primeira pessoa, porque era um formato que já tinha se esgarçado que ninguém aguentava mais ver pessoas falando de si mesmas. E aí aquilo me bateu muito violentamente negativamente, porque eu sabia que eu tinha esse projeto de filme estacionado na minha cabeça e parecia que de alguma forma o mercado tinha me desautorizado a fazer o filme, a contar a minha história, porque ninguém mais queria ver filme em primeira pessoa. Ai como que uma resposta, uma provocação a isso, eu fui fazer o filme mas aí ficou muito claro que eu não conseguiria falar o texto e se eu quisesse de fato fazer um filme interessante eu ia precisar criar alguns jogos, alguns dispositivos. (SILVA, 2022)³

Chama atenção o fato de *Cinema Contemporâneo* ter incorporado algo que de certa maneira ameaça a sua existência, a crítica dos filmes em primeira pessoa, problematizando o possível esgotamento dessa forma, ao questionar “como então eu posso contar a minha história?” Essa problemática se relaciona diretamente com um texto que escrevi para o Cachoeira doc em 2020, “Em defesa dos filmes em primeira pessoa” no qual relacionava Cinema Contemporâneo com outros filmes que foram exibidos na mostra daquele ano, expressando uma preocupação com a possibilidade de pensar em um cinema catártico que para além de contar histórias, tivesse o poder de elaborar artisticamente vivências pessoais, sendo filmes bastante valiosos pela sua honestidade e singularidade na medida que são histórias que não poderiam ser contadas por qualquer outra pessoa, para além de quem as conta.

No plano sonoro temos uma narração em primeira pessoa feita por Gustavo Patriota em um tom bastante pessoal, de maneira que as vozes do narrador e diretor do filme se confundem,

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XxAFSQmrLWY&t=56s> > último acesso em 04 de agosto de 2023.

gerando um certo tipo do estranhamento, este que intensifica a pergunta que o filme lança: afinal, quem nos conta a história narrada no filme?

Esta pergunta, que se direciona ao próprio *Cinema Contemporâneo*, parece se abranger a outras obras que estariam dentro da categoria de filme/ documentário em primeira pessoa que o curta-metragem apresenta. Será que a enunciação dessas obras se sustenta apenas nessa primeira pessoa? E no ato de enunciação, quando não é mais possível discernir se a voz do filme é emitida por um personagem ou é a própria voz do diretor, ainda estamos falando de uma primeira pessoa?

Talvez uma das coisas que mais chame atenção ao assistirmos ao filme de Felipe André Silva é observarmos um tom confessional bastante corajoso, que se manifesta na narração, de alguém que conta a partir de um filme, um fragmento tão importante da sua vida, uma história que como o próprio narrador comenta “não poderia ser contada por outra pessoa”, mas quando vemos os créditos do filme, percebemos que a voz que dá corpo e externaliza uma experiência traumática não é a mesma de quem viveu a experiência. A história é de Felipe André Silva, mas narrada por Gustavo Patriota, o que nos remete à pergunta: Quem nos conta essa história? O quanto de Gustavo escapa ao dar corpo à experiência de Felipe André? O quanto a experiência se transforma no momento em que ela é enunciada?

Percebemos aqui que o mais importante não é necessariamente o conteúdo, a história que o filme conta e a relação que ela tem com a experiência de quem viveu o que a obra relata, pois na elaboração de uma obra de arte, por mais que ela se baseie em vivências pessoais, muito da experiência vivida se dilui, ganhando uma nova consistência quando é traduzida artisticamente.

Se de fato o curta-metragem enuncia uma história que Felipe André Silva nunca contou a ninguém, o que chega a nós, que assistimos ao filme, é uma história que não está sendo contada pela primeira vez, mas que o diretor precisou contar para si mesmo inúmeras vezes, criando assim uma narratividade, mesmo que fragmentada, para que existisse filme. Não estamos aqui querendo diminuir o valor da experiência na construção do curta-metragem, mas defendendo a separação desses dois elementos, entendendo o fazer fílmico não só como possibilidade de expressão mas também de transmutação da experiência.

Dito isto, *Cinema Contemporâneo* é um filme bastante corajoso, tanto no que diz respeito à camada confessional do curta, mas principalmente no que ele se propõe a dialogar com outras produções que entendemos serem bem significativas no cinema contemporâneo (agora como adjetivo), como também pela maneira que o filme joga com os seus próprios meios de possibilidades e impossibilidades de enunciação, produzindo assim perguntas que ultrapassam a própria obra, que podem ser direcionadas para uma série de filmes entendidos como “documentários em primeira pessoa”, ou também aqueles em que essa primeira pessoa se lança para além do território do

documentário, considerando assim a necessidade de pensar em um outro domínio do cinema, o do filme-ensaio.

3. ENSAIO NO CINEMA

O deslocamento das obras a serem analisadas neste trabalho para o campo do filme-ensaio apresenta algumas problemáticas no que diz respeito à própria natureza do termo, que desde a sua origem no campo da filosofia, a partir da obra de Michel de Montaigne encontra dificuldades de definição e filiação genérica em decorrência do seu caráter experimental que demanda a cada obra diferentes procedimentos formais. Essa indefinição também se faz presente no cinema, por estarmos tratando de um conceito ainda em construção que tem levado obras a serem revisitadas e entendidas como filmes-ensaio, mesmo que anteriormente não fossem indexadas como tal.

Os termos filme-ensaio, ensaio fílmico ou ensaio audiovisual são normalmente utilizados para designar obras de difícil classificação, que muitas vezes são em um primeiro momento indexadas como documentários, mas que parecem se diferenciar dos seus modos de exposição tradicionais, sendo filmes autorreflexivos, com traços aparentemente autobiográficos e que frequentemente são enunciados por uma voz em primeira pessoa que coincide ou se confunde com a voz do realizador.

O uso de imagens de arquivo tanto pessoais como de domínio público ou até a simultaneidade de registros íntimos, com imagens midiáticas já bastante difundidas culturalmente, também são algumas das características atribuídas a essa categoria do cinema. Além do caráter experimental que questiona o dispositivo fílmico e por vezes gera obras que transitam por diferentes suportes e formatos para além da sala de cinema, a exemplo de museus, galerias de arte, instalações, etc.

As características apresentadas acima, por mais que contemplem atributos comuns a filmes-ensaio, ainda parecem insuficientes para conferir uma maior consolidação dessa categoria na cultura audiovisual, carecendo de uma maior positividade para além do senso comum, tendo em vista que a maior parte desses filmes são indexados pelas janelas de exibição como documentários e ocasionalmente como filmes experimentais, com exceção de exposições e mostras dedicadas especialmente a filmes ensaísticos.

Essa não consolidação do conceito de ensaio no cinema, também pode se dever ao fato dessa categoria ser muitas vezes utilizada de forma adjetiva, para designar filmes que não são fáceis de classificar ou que tem alguma inclinação às características que já citamos anteriormente, isso quando não falamos de ensaio para designar obras singulares, de artistas específicos, como Godard, Marker ou Farocki, sem necessariamente vincular a ideia de filme-ensaio com uma prática ou tradição anterior, assim como indicou Antonio Weinrichter Lopez (2015).

Justamente por essa imprecisão que acompanha o filme-ensaio nos vem a necessidade de darmos contornos mais precisos a uma forma que recentemente tem ocupado o vocabulário de conceitos do cinema, mas que ainda aparece de forma bastante vacilante, e em risco de expressar algo vago. Com isso, buscamos aqui rastrear a construção do conceito de ensaio no cinema, não ignorando a tradição filosófica/literária que o antecede, pondo também em consideração as inovações técnicas e mudanças de paradigmas na história do cinema que abriram espaço para uma maior solidificação desse conceito.

Buscamos entender o filme-ensaio como uma nova configuração de um tipo específico de expressão que já se manifestava dentro da tradição literária e filosófica desde os Ensaios de Montaigne (1580 - 1588), mas que apresenta novos contornos na sua consistência imagética e no seu diálogo com a história do cinema e os domínios⁴ da ficção, documentário e experimental que se constituíram desde então.

3.1 Ensaios sobre Ensaio⁵

Na tentativa de respondermos a pergunta “o que é ensaio?” Nos deparamos com algo curioso, em virtude de textos ensaísticos serem escritos desde o século XVI a partir da obra de Michel de Montaigne, porém não é com ele, nem em autores dos três séculos seguintes ao que identificamos como o advento da prática ensaística, que vamos ter uma reflexão ontológica sobre essa categoria, ou seja, por muito tempo se fez ensaios, mas sem questionar o que é essa forma. A partir de quais atributos ela se constrói? E onde ela se localiza? Isso muda radicalmente a partir do século XX, época em que encontramos uma consistente reflexão sobre o que é o ensaio.

Como ponto de partida, daremos uma maior ênfase aos ensaios, “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper” (1911) de György Lukács; “O ensaio e sua prosa” (1947) de Max Bense; e “O ensaio e sua forma” (1953) de Theodor Adorno; textos que tomaram a escrita ensaística como objeto e se mantiveram relevantes na tentativa de dar uma maior precisão a esse termo. A escolha por privilegiar essas obras, também se dá pela maneira como elas se mantiveram influentes sendo frequentemente revisitadas nas discussões sobre filme-ensaio. Mesmo que aqui estejamos aproximando diferentes campos e conseqüentemente maneiras distintas do ensaísmo se manifestar,

⁴ Conceito proposto por Elinaldo Teixeira (2015) em “O Ensaio no Cinema: Formação e um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea”, em que o autor vai apontar o ensaio, como o quarto domínio do cinema, para além dos territórios já estabelecidos da ficção, documentário e experimental. Ainda apresentaremos o conceito de modo mais aprofundado no decorrer do presente trabalho.

⁵ Tomando como referência para o nome da seção, a antologia da editora serrote: Doze ensaios sobre ensaio (2018).

acreditamos que a contribuição desses autores no entendimento do ensaio na literatura e filosofia nos dão uma base conceitual bastante significativa para tratarmos do ensaio no cinema, tendo em vista que algumas das características dessa forma na sua consistência textual são apropriadas pelo ensaio fílmico.

Um dos pontos comuns nas três obras citadas é o entendimento do ensaio como uma categoria que se localiza na fronteira entre ciência e arte, mesmo que Bense (2018) não utilize exatamente esses termos, mas trate das oposições de ética *versus* estética, convicção *versus* criação, bem criador *versus* bem educador, enquanto polaridades do que seria uma escrita poética, que está mais próxima da arte, e uma escrita prosaica, que mais se aproxima da ciência.

Talvez essa distância entre a escrita de ensaios e uma teoria do ensaio se dê justamente por essa forma ter sido marginalizada na filosofia por sua carência de cientificidade, em um momento histórico em que as prerrogativas do pensamento científico se faziam bastante necessárias para dar legitimidade a qualquer discurso, tal como apontou Adorno (2003). Dessa maneira, o ensaio “não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias” (ADORNO, 2003, p.25). Características da ciência como comprovação, totalização, precisão, completude, etc., não se fazem necessárias como forma de conferir legitimidade aos textos ensaísticos.

Em contrapartida, se o ensaio não pode ser considerado ciência, também não é facilmente identificado como arte, da forma com a qual normalmente estamos acostumados, tendo em vista que o ensaio tem o mundo histórico ao qual compartilhamos como objeto de escrita, não existindo efetivamente a instituição de um universo fictício da mesma maneira que ocorre com os gêneros do drama ou romance. “Nem a proposta de um pacto ficcional que autorize o leitor a remeter o texto a um produto da imaginação” (GERVAISEAU, 2015, p.110-111).

Lukács (2018) inicia sua carta a Leo Popper, esta que introduz o seu livro de ensaios “A alma e as formas” (1910) questionando se algo pode conferir unidade aos textos que compõem o seu livro. Essa preocupação do autor, surge da concepção de Leo Popper sobre a configuração da obra de arte, como algo necessariamente formado pela unidade. Para Lukács (2018), “talvez a única exigência universal, que também é inexorável e desconhece exceções: que na obra tudo seja formado pelo mesmo material, que todas as suas partes sejam visivelmente ordenadas de um único ponto” (LUKÁCS, 2018, p.93).

O ensaio aqui vai ser entendido como uma forma artística, mesmo que a posição de “entre” ainda seja levada em conta, na medida em que desloca a obra do campo da ciência para a arte, mesmo que para o autor, as fronteiras que separam essas duas categorias não se apaguem. Lukács (2018) vai entender o ensaio como arte justamente por compreender como nele se privilegia a

forma, ao propor que “Na ciência, são os conteúdos que atuam em nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos” (LUKÁCS, 2018, p.24.). Para a ciência, esta que prioriza os conteúdos, a forma é um elemento dispensável na transmissão do conhecimento, ao passo que na arte, é justamente a forma que confere relevância aos seus objetos.

Já que a discussão aqui é pautada pela sua forma, vamos aqui compreendê-la como “um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual surge, enfim, uma possibilidade de remodelar e recriar essa mesma vida” (LUKÁCS, 2018, p.96). É interessante que o conceito de forma, apresentado por Lukács, expressa uma inclinação ao gesto de remodelar, este que também é apontado por Bense (2018) e Adorno (2003), como característica de um meio de expressão que busca novos pontos de vista a partir de combinações que vão conferir novas configurações aos seus objetos.

Chama atenção o uso da palavra “remodelar” utilizado pela tradução⁶ para definir forma, tendo em vista que “modelar” já se refere a “Fazer modelo ou o molde de; Dar determinada forma a” (MODELAR, 2022)⁷ e aqui, com a adição do prefixo re “Elemento designativo de repetição” (RE-, 2008-2021)⁸, “remodelar” parece remeter a um ato apropriacionista, tão caro ao ensaio, em seus diferentes modos de expressão, ao dar uma nova forma a algo que anteriormente já estava formado.

O entendimento do ensaio como arte, e a importância que a noção de unidade vai ter ao categorizar determinado objeto como artístico, vai nortear a investigação de Lukács (2018) ao buscar pontos em comum em determinadas obras que vão conferir uma espécie de conformidade ao ensaio como categoria. O autor percebe que, diferente do que ocorre em uma tese das ciências naturais, certas obras não vão perder sua relevância caso surja algo novo e melhor, sendo que nas artes, e conseqüentemente no ensaio, por mais que surjam novas obras aparentemente mais convincentes, estas não são capazes de refutar outros objetos artísticos anteriores a ela.

Se alguém no entanto escrevesse - como espero que aconteça - a nova *Dramaturgie*, vale dizer, uma dramaturgia a favor de Corneille e contra Shakespeare, no que isso poderia prejudicar a de Lessing? E como Burkhardt e Pater, Rhode e Nietzsche poderiam modificar o efeito do sonho de Winckelmann acerca da Grécia? (LUKÁCS, 2008, p.88-89, grifo do autor)

⁶ In: PIRES, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre ensaios**. São Paulo, SP: IMS, 2018.

⁷ In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/modelar/>. Acesso em: 16/11/2022.

⁸ In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/re>. Acesso em: 16/11/2022.

Com isso, mesmo que alguém escrevesse uma nova teoria do teatro que conferisse a Corneille um lugar superior a Shakespeare, nós não deixaríamos de ler Lessing. Pois o que importa aqui não são as conclusões que um autor toma sobre um tema, mas muito mais os caminhos que ele percorre na construção de um pensamento.

Lukács (2018) afirma que os ensaios são textos dirigidos à vida, mesmo que essa vida apareça de forma indireta. Os ensaios tratam de questões fundamentais da existência que excedem impressões ou experiências estritamente particulares, mas sempre num tom de falsa-modéstia de quem fala de coisas menores e superficiais. “Como se todo ensaio estivesse o mais distante possível da vida, e a separação entre os dois parece ser tão maior quanto mais ardente e dolorosamente sensível é a proximidade factual da existência de ambos” (LUKÁCS, 2018, p.98).

Na introdução de seus ensaios, Montaigne escreve: “Quero que me vejam aqui em meu modo mais simples, sem pose, nem artifício: Pois é a mim que retrato” (MONTAIGNE, 2010, p.35). Lukács problematiza essa questão do “se retratar”, a partir da problemática da semelhança, já entendendo como o ensaio se abre para questões mais amplas direcionadas a vida, mesmo que para isso, tome a experiência de si como ponto de partida.

Você se depara com um retrato de Velázquez e diz: “Como é parecido”, e sente que realmente disse algo sobre o quadro. Parecido? Com quem? Com ninguém, naturalmente. Você não tem ideia de quem está sendo representado e talvez jamais possa saber [...]. Os retratos realmente significativos, além de todas as outras sensações artísticas, dão também a seguinte: a da vida de um homem que um dia viveu de verdade e que suscita o sentimento de que sua vida foi exatamente como mostram as cores e linhas. Dizemos que essa sugestão de vida é “semelhante” porque nela vemos os pintores travaram duros embates diante dos homens por esse ideal de expressão, porque a aparência e a bandeira dessa luta não podem ser a luta por essa aparência, embora não haja ninguém no mundo a quem o quadro possa se assemelhar. (LUKÁCS, 2018, p. 99-100).

Para Lukács (2018), a vida que se constrói no ensaio existe tão somente dentro da obra, não tendo o compromisso de ser fidedigna, para fins autobiográficos. A expressividade torna-se o local no qual o ensaio encontra a sua verdade, na medida em que essa se sobrepõe à ideia de representação. Entendemos que a problemática da semelhança e a sobreposição da expressão em relação à representação seja um dos principais pontos do texto de Lukács (2018), nos auxiliando na elaboração de uma teoria que dê suporte aos novos desafios ontológicos que encontramos ao tratarmos do ensaio na sua expressão audiovisual, em que ainda parece haver incertezas, quanto ao uso da primeira pessoa e o direcionamento ao relatar questões referentes à esfera privada, mas também entendemos a problemática da busca de uma essência para o ensaio, pois como veremos adiante a partir de outros autores que se debruçaram a investigar essa categoria, o ensaio não tem

nada de essencial, tendo como uma das suas principais características, a recusa por uma essência, por algo que o antecede.

Max Bense (2018) inicia “O ensaio e sua prosa” com o seguinte questionamento:

Não seria bom que os poetas e os escritores se exprimissem de vez em quando sobre o seu material, suas criações, sobre prosa, poesia, fragmentos, versos e frases? Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação, mas também como fruto da reflexão sobre a criação (BENSE, 2018, p.111).

Ao trazer esse debate, o autor vislumbra a possibilidade de obras que se expressam esteticamente, ao mesmo tempo que também refletem e expõem o processo de concepção, diluindo assim a fronteira entre a crítica e criação, arte e teoria da arte. De início, já temos uma espécie de proposta à superação da necessidade de classificar algo como científico ou artístico, privilegiando uma posição fronteira na qual o ensaio pode se encaixar, não precisando ser arte nem ciência, ao mesmo tempo que preserva características de ambos os territórios.

Bense (2018) entende que para podermos fruir o ensaio, precisamos lê-lo em duas línguas simultaneamente, a da prosa e da poesia. A expressão ensaística se apresenta com uma certa indiscernibilidade entre esses dois campos, lembrando que para esse autor, o que caracteriza a poesia não é a presença do verso, mas o entendimento desta como um ato de criação, uma categoria estética, ao passo que a prosa seria uma categoria ética, que tem como fim a defesa de uma convicção.

Para o autor, a polarização desses dois discursos que encontra no ensaio um entrelugar, se justifica por uma diferença ontológica entre o poeta e o escritor, em que “o poeta acrescenta ao ser, ao passo que o escritor, por obra de suas convicções, tenta manipular a essência do ser, tenta fazer valer o espírito concreto que ele representa” (BENSE, 2018, p.112).

Apesar do ensaio se situar na fronteira da criação e da convicção, Bense (2018) compreende que essa forma de escrita também se aproxima da ciência, “na medida em que toda ciência fixa para si uma objetividade e faz dela tema da reflexão crítica” (BENSE, 2018, p.120). Mesmo que o texto ensaístico não se apresente como um sistema axiomático-dedutivo que opera num âmbito objetivo bem definido, assim como na ciência, o gesto de criar novas configurações ao seu objeto não é totalmente desprovido de valor científico. O autor afirma que a configuração também é uma categoria da teoria do conhecimento que faz o uso da imaginação, na medida em que esta não cria novos objetos, mas que de modo experimental, confere novos contornos a objetos já estabelecidos culturalmente.

Bense (2018) classifica o ensaio como uma forma de comunicação experimental que não depende do conteúdo dos seus objetos, mas que se constrói a partir da combinação de contrastes e contornos destes. “Deve-se entender por procedimento experimental a tentativa de extrair uma ideia,

um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões” (BENSE, 2018, p.115). Para o autor, o ensaio é uma categoria da literatura experimental, da mesma forma em que é possível contrapor a física experimental à física teórica, na medida que:

Todo físico sabe que o experimento conduzido sobre um caso particular pode servir para a dedução de uma teoria, de certas leis; da mesma maneira, o ensaio prepara substrato, ideias, sentimentos e formas de expressão que algum dia virão a se tornar prosa, poesia, convicção ou criação (BENSE, 2018, p.115).

Nesse sentido o ensaio se assemelha à ideia de um rascunho, algo provisório, inacabado por excelência, que olha para o particular com o anseio de articular algo mais abrangente, tendo na incompletude o elemento que lhe confere singularidade. Bense (2018) conclui que não se trata apenas de um experimento de ideias, na medida em que para termos um ensaio é preciso se incluir nesse experimento. “O ensaio autêntico vai além do ato estético ou ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *páthos* existencial do autor” (BENSE, 2018, p.123).

A ideia de experimento nos traz um legado conceitual bastante importante para tratarmos do ensaio no cinema, tanto por um certo empirismo que vai acompanhar o procedimento de feitura dos filmes - e aqui não confundir esse gesto experimental com o que se instituiu no cinema como domínio experimental, mas uma atividade de adentrar num processo de criação no qual os resultados finais são desconhecidos, conforme Bense (2018) apontou, - como também a inclusão do sujeito nesse experimento, característica esta que não só tem se tornado uma das mais reconhecíveis, mas também tem evoluído e se apresentado em diferentes níveis de sofisticação na atualidade ontológica da prática do ensaio fílmico.

Chegamos agora em “O ensaio como forma” de Adorno (2003), provavelmente uma das publicações mais referenciadas na história do pensamento sobre o ensaio, na qual o autor cita e dialoga com as obras de Lukács e Bense, anteriormente apresentadas. O texto de Adorno (2003) é escrito a partir de uma conjuntura de deslegitimação da forma do ensaio tanto pela filosofia, ao se ocupar a tratar do efêmero e transitório, quanto pela instituição científica, por não se submeter aos mesmos procedimentos de um texto científico, se fundamentando como uma denúncia às prerrogativas do pensamento cartesiano.

O autor vai discordar de Lukács, afirmando que o ensaio “se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo da arte, embora o ensaio se diferencia da arte tanto pelo seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (ADORNO, 2003, p.18). Dessa forma, por mais que o ensaio apresente características comuns tanto à ciência, na medida em que ele se constrói a partir de conceitos, quanto à arte na maneira em que privilegia a “forma” de exposição, essa categoria é

regida por outras leis, que dizem respeito à defesa da "liberdade" e "felicidade", as quais o autor entende como características inerentes ao ensaio, que não admite separação entre forma e conteúdo.

No que diz respeito à composição do ensaio a partir de conceitos, Adorno (2003) expõe a diferença dessa operação, em comparação com a ciência.

A ciência necessita da concepção do conceito como uma tábula rasa para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se o único poder capaz a sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ele próprio ser essencialmente linguagem e leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos" (ADORNO, 2003, p.29).

A partir dessa articulação de conceitos, temos no ensaio a expressão da atividade do pensamento que se dá de forma fragmentada e não teleológica em que os pensamentos "se entrelaçam como num tapete" (ADORNO, 2003, p.30) somada com a inclusão de si, o *páthos* existencial do autor, como explicitou Bense (2018), em que "O pensador [...] faz de si mesmo o palco da experiência intelectual" (ADORNO, 2003, p.30), sendo este um dos meios que o ensaio vai romper com a prática positivista em que o conteúdo deveria se manter indiferente à sua forma de exposição, em que uma suposta objetividade poderia aflorar após a eliminação do sujeito. Dessa forma, o ensaio busca "desencavar com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que através de contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo." (ADORNO, 2003, p.44).

Para o autor, "escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa quem o prova e o submete a reflexão" (ADORNO, 2003, p.35). Adorno entende que a palavra tentativa (*Versuch*) diz muito sobre essa forma "na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade" (ADORNO, 2003, p.35). Dessa forma, o ensaio se caracteriza como um processo tateante, que experimenta o seu objeto não com a finalidade de esgotá-lo, mas de testar novas possibilidades e configurações para o mesmo. Há aqui um descompromisso com o acerto, entendendo que o erro é só mais uma face na qual o objeto pode se manifestar. Para o autor, a "inverdade na qual o ensaio conscientemente se deixa enredar, é o elemento de sua verdade" (ADORNO, 2003, p.39).

Se a forma ensaio que aqui estamos discutindo não depende do conteúdo dos seus objetos, ela passa a ser muito mais relevante não a partir "do que" expressa, mas do "como" ela constrói o seu pensamento. Esse "como" diz respeito às reconfigurações que o ensaio passa a fazer dos seus objetos; para Adorno (2003) o ensaio se aprofunda no seu objeto sem a pretensão de reduzi-lo, mas a partir da inserção deste em novas configurações, o ensaio vislumbra novas possibilidades de ser desse objeto. "No ensaio, as satisfações que a retórica quer proporcionar ao ouvinte são sublimadas

na ideia de uma felicidade da liberdade face ao objeto, liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das ideias” (ADORNO, 2003, p.41).

Por trabalhar enfaticamente na forma da exposição, o ensaio seria para Adorno, mais fechado do que agradaria o pensamento tradicional e apenas nisso o ensaio se aproxima da arte. Porém, o ensaio também é mais aberto por expressar o pensamento de forma anti-sistemática, fragmentada, “uma vez que a própria realidade é fragmentada” (ADORNO, 2003, p.35).

Adorno (2003) encerra seu texto com a frase que talvez seja a mais reproduzida como elemento definidor do ensaio que “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (ADORNO, 2003, p.45). Esta que expressa uma contradição, de uma forma que permite e incorpora o contraditório como meio de expressão, afinal como a heresia pode ser uma lei, se ela designa a negação do que é determinado pela doutrina? Aqui temos um desacordo com Lukács (2018), no que diz respeito à busca de uma essência para o ensaio, já que tendo a heresia como lei, o ensaio se caracteriza por justamente contrariar qualquer dogma ou verdade que seja atribuída a ele, sendo assim uma contradição atribuir a esta forma, algo de essencial.

O caráter herético que não segue as regras do jogo da teoria organizada e a expressão de um pensamento fragmentário corporificado pela presença do ensaísta, são alguns dos principais apontamentos de Adorno (2003) não só para o ensaio na sua tradição filosófica, mas também nos permite estabelecer diálogo com a concepção do conceito de filme-ensaio ao qual mesmo que de maneira rarefeita e carecendo de uma maior elaboração, já se construía a partir de pontos de inflexão no cinema ficcional, documental e experimental, aos quais discutiremos com maior profundidade na seção 3.3.

3.2 A necessidade de uma mediação

Se temos a elaboração conceitual do ensaio na filosofia e literatura, enquanto uma categoria fronteira, que privilegia a forma em detrimento dos conteúdos, de caráter experimental, anti sistemático, que se constrói a partir do exercício de submeter os conceitos a novas configurações, algumas questões podem ser levantadas no que diz respeito a aplicabilidade dessas características para o cinema. 1) No momento que o conceito de ensaio já está posto no campo da filosofia e literatura, basta ao cinema um trabalho tradutório? 2) Como lidar com essa tradução ao tratarmos de formas de expressão que se distinguem na sua materialidade (escrita *versus* imagética/sonora)? 3) Por fim, como essas características apresentadas até então, podem ser apropriadas para a construção de um conceito cinematográfico?

Teixeira (2022) busca fazer uma mediação entre a concepção de ensaio que se construiu na filosofia e na literatura, como uma herança basilar para a construção da categoria de filme-ensaio, mas que esbarra na problemática dos conceitos que o cinema apropria de outros campos (o autor vai listar como exemplo os conceitos de montagem, experimental, ficção, vanguarda, etc.), demandando assim a necessidade de um maior esforço de elaboração. Teixeira (2022) justifica que essas categorias “se em determinados momentos pareciam oportunas, no momento seguinte entravam em defasagem e eram questionadas em função de transformações que afetavam o acontecimento artístico que as havia gerado” (TEIXEIRA, 2022, p.4).

No que diz respeito à consistência dos conceitos no cinema e mais especificamente da categoria filme-ensaio, Teixeira (2022) traz o questionamento do cineasta e ensaísta alemão Harun Farocki:

Quando na televisão se ouve uma série de músicas e se vê paisagens... a isso se chamam de um filme-ensaio. Muita atmosfera e jornalismo vago, isso é um ensaio. Certamente é algo terrível. Eizenberger escreveu uma vez que o termo ‘experimento’, tomado das ciências naturais, era completamente inapropriado em um contexto artístico. A palavra ensaio se converteu a algo igualmente vago (FAROCKI, 2000, apud TEIXEIRA, 2022, p.3)

A problematização feita por Farocki nos atenta à fragilidade dos conceitos do cinema, importados de outras áreas e a necessidade de um trabalho tradutório satisfatório, que considere as especificidades de cada meio. Ao tratarmos do filme-ensaio, mesmo entendendo que muitas das suas características foram herdadas de uma tradição anterior em que o ensaístico se manifestava por meio do texto/palavra, é importante levarmos em conta as especificidades que essa categoria demanda na sua consistência imagética.

Justamente por essa fragilidade dos conceitos do cinema, Teixeira (2015) chama atenção para um primeiro momento protoconceitual, em que um termo é lançado como tentativa de “inscrever algo que está irrompendo no horizonte das imagens” (TEIXEIRA, 2015, p.165), podendo depois se mostrar relevante e passar por atualizações mais precisas, ou a perda do seu potencial heurístico. Outra possibilidade é desse protoconceito permanecer num limbo e “por imposição de mudanças que requerem nova inteligibilidade, ganhar um relevo inédito [...] e atualizar-se” (ibidem, p.165). Foi o que aconteceu com o conceito de ensaio no cinema, que passou um bom tempo relativamente esquecido, até o aparecimento de uma nova cena audiovisual que demanda novos desafios ontológicos e consequentemente uma nova atualidade ao conceito de ensaio no cinema.

O percurso que a categoria do ensaio percorreu na história do cinema, e a forma como ele se configura na atualidade, serão questões discutidas com mais profundidade nas próximas seções. O que nos interessa por hora é o rastreamento de lastros que nos permitam fazer uma mediação entre

essas diferentes configurações do ensaístico, não entendendo os seus processos de ruptura como uma sucessiva morte conceitual que posteriormente vai cedendo lugar a algo totalmente novo.

Corrigan (2015), em “O filme-ensaio - desde Montaigne e depois de Marker”, também busca reconhecer um legado literário na prática cinematográfica do ensaísmo “que se estende e se reformula na segunda metade do século XX, na forma do filme-ensaio” (CORRIGAN, 2015, p.18). Mesmo reconhecendo a consistência imagética do ensaio audiovisual e seus possíveis pontos de ruptura com a tradição filosófica e literária, o autor aponta para continuidades de uma tradição anterior que hoje se manifesta no cinema como uma forma específica de expressividade.

Esse autor vai entender a expressividade ensaística como “a 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.” (CORRIGAN, 2015, p.21). Dessa forma, Corrigan (2015) vai apontar como as três pedras angulares do ensaio: 1) a subjetividade, 2) o encontro com o domínio público e 3) por fim a atividade do pensamento.

A ideia de um eu instrumental, que se constrói para (e durante) a obra ensaística, parece confluir com a problemática da semelhança apresentada por Lukács (2018), onde por mais que o ensaio tenha seu valor indicial de alguém que viveu no mesmo mundo que compartilhamos, ele não tem a função de ser representativo e o discurso que esse sujeito enuncia não é necessariamente confessional, para além da sua aparência. Entendemos que os dois filmes aos quais esse trabalho se dedica, se destacam por essa diluição do sujeito, que precisa enunciar algo, na ordem do que há de mais íntimo, mas que o meio de exprimir esse algo parte justamente da impossibilidade dessa enunciação.

Corrigan (2015) indica que “A expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro meio representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer o eu” (CORRIGAN, 2015, p.21); esse eu instrumental, ou subjetividade expressiva, é um dos elementos mais identificáveis no filme-ensaio em que podemos ter a presença do artista, em corpo, em voz, ou a partir de personagens conceituais. Para Corrigan (2015), essa enunciação também pode não estar tão nítida, existindo a possibilidade do discurso se construir a partir da montagem.

Por meio dessa interação entre um sujeito fragmentado e uma enunciação mutável, esses filmes, por sua vez, trabalham para desestabilizar a posição de sujeito da sua recepção criando, ou se dirigindo, diretamente uma posição de espectador igualmente mutável e instável [...] em que os pontos de identificação são continuamente rejeitados ou adiados. Subjacente à instabilidade dessas enunciações ensaísticas, uma estrutura retórica central é então um discurso de segunda pessoa a um “você” que é (ou se torna) descorporificado e despersonalizado. (CORRIGAN, 2015, p.34)

Teixeira (2022), também destaca a possibilidade dessa inserção da subjetividade, se operacionalizar a partir da criação de “intercessores” / “personagens conceituais” / figuras estéticas,

podendo abster-se da figura do ensaísta em corpo e voz. O autor ressalta que essa rarefação da presença do ensaísta não é nova, sendo uma característica bastante reconhecível do filme-ensaio, ainda na sua fase protoconceitual no período moderno, como nas obras de Marker, Varda, Godard, etc.

Em tal modo de presença, uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande (TEIXEIRA, 2022, p.143).

Na medida em que a figura do ensaísta se constrói e ao mesmo tempo se dilui na “escrita” ele se torna um outro. Se formos pensar nos procedimentos de construção fílmica de um ensaio onde esse sujeito aparece em corpo e voz, podemos observar que esse “eu” se apresenta em diferentes camadas, intercambiando os papéis de sujeito e objeto, que filma e ao mesmo tempo é filmado. Henri Arraes Gervaiseau escreve que “A escrita de si implica, às vezes, uma postura cambiante do observado e do observador. E esta escrita metamorfoseia o sujeito, muda o eu pensante para um eu que escreve e é escrito: o eu se constrói como objeto no momento da escrita” (GERVAISEAU, 2015, p.99).

Nesse sentido, gostaríamos de dar destaque a um plano presente no filme “Em seus Braços” (1989) da realizadora japonesa Naomi Kawase, ainda pouco citada⁹ na relação da sua obra com uma prática ensaística, sobretudo nos seus primeiros filmes. Vemos a cineasta/personagem segurando uma câmera a partir do seu reflexo, momento este que inclusive se repete nos seus primeiros filmes onde as camadas de sujeito e objeto, de uma realizadora que filma e ao mesmo tempo é filmada, parecem confluir.

Para além desse sujeito que filma, também temos um “eu” que aparece no exercício de montagem, que reage a imagens que foram captadas no passado e servem de dispositivo para o ato de rememorar, na obra de Jonas Mekas, mais especificamente no filme “*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*”, (2000), onde a voz do cineasta que narra o filme nos é enunciada no ato da montagem, sendo uma obra em que não se apresenta apenas como um produto final acabado, mas também nos oferece reflexões sobre o processo de feitura, coincidindo com a proposta de Bense (2018) apresentada na seção 3.1.

⁹ Temos em “Ensaio do íntimo no cinema de Naomi Kawase” (2022), dissertação de Kleverton de Almeida Souza, pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, um exemplo notável ao analisar os filmes “Caracol” (1994), “Nascimento e Maternidade” (2006) e “Vestígio” (2012), pela ótica do ensaio fílmico.

Nos parece que essa expressividade subjetiva se constrói de forma relacional aos diferentes papéis e lugares de enunciação nos quais esses sujeitos estão inseridos.

Figura 3- Frame de *Em seus Braços* (1989)



Figura 4 - Frames de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000)



Já o domínio público, para Corrigan (2015), é ao mesmo tempo o que desestabiliza esse “eu” no exercício de sair de si e se tornar outro, mas também é um meio campo entre a subjetividade e o pensamento, na medida em que a esfera pública remete ao cotidiano, à experiência social, sendo

aquilo que “medeia a percepção individual e o significado social, processos conscientes e inconscientes, a perda do eu e a autorreflexividade, a experiência como a capacidade de enxergar conexões e relações” (HENSEN, 1991, p.12-13, apud CORRIGAN, 2015, p.36).

O domínio público remete não apenas ao espaço físico que habitamos, mas também a construções sociais, culturais e ideológicas que disputam e atravessam a nossa subjetividade, para além do que há de singular em qualquer discurso. O que nos remete ao pensamento de Adorno, que escreve: “A experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (ADORNO, 2003,p.26).

No que diz respeito ao pensamento, essa terceira pedra angular do ensaio, comumente se manifesta como um dos atributos mais identificáveis dessa “forma que pensa”, - evocando a célebre frase de Godard. A figuração do pensamento, para Corrigan (2015), se viabiliza como produto de uma relação conflituosa da subjetividade com a experiência pública. De acordo com o autor, "O pensamento ensaístico é modelado sobre o formato pergunta-resposta-pergunta iniciado como um tipo de diálogo socrático” (CORRIGAN, 2015, p.39), onde a atividade do pensamento consiste em “multiplicar eus”.

Dessa forma, o que discutimos anteriormente em relação à subjetividade no ensaio, de um eu que se torna outro, já consiste em uma forma especificamente ensaística de pensar, na medida em que essa subjetividade é atravessada pela experiência e produz diferentes modulações do sujeito.

Corrigan (2015) também inclui o espectador nessa operação do pensamento, em que este “habita parcialmente a instável posição de sujeito colocada em primeiro plano no próprio filme e parcialmente a posição em expansão do participar em outras ideias e mundos” (CORRIGAN, 2015, p.40). Para o autor, esse sujeito espectador também é feito e refeito a partir da realidade apresentada no filme, tendo a dispersão da sua subjetividade fundada em um discurso múltiplo e por vezes incoerente do filme-ensaio.

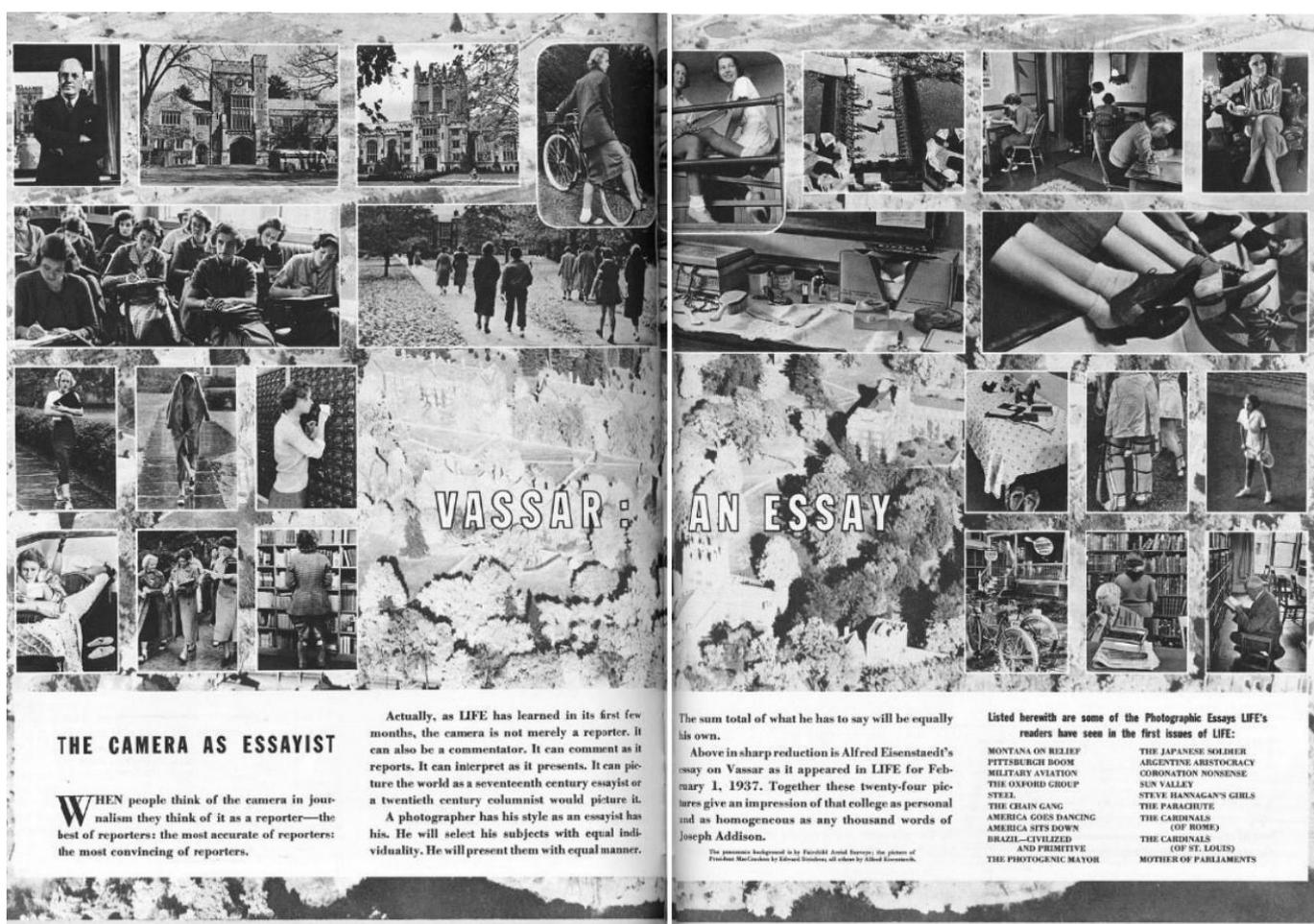
Ao entender as continuidades de uma tradição que se iniciou em Montaigne e que se estende a outros meios representacionais, Corrigan (2015) frequentemente utiliza o termo “ensaístico” ao descrever uma forma expressiva que pode se manifestar tanto no cinema, quanto na escrita. O autor aponta o ensaio fotográfico como uma prática transicional que liga o ensaio literário ao ensaio filmico, onde “o próprio visual começa a adquirir a expressividade e a instabilidade associadas ao domínio verbal da voz literária” (CORRIGAN, 2015, p.25).

Assim como no filme ensaio, temos no ensaio fotográfico um dialogismo entre o verbal e o visual, onde os comentários textuais vão se localizar nos interstícios do conjunto de imagens que

compõem a obra, sugerindo uma perspectiva subjetiva que se relaciona de modo instável com essas imagens.

Para além de uma subjetividade que se expressa textualmente ao interagir com imagens, o ensaio fotográfico também se relaciona com a tradição literária a partir da noção de um ponto de vista da câmera, que agora passa a assumir o papel de um comentarista ensaístico. Em 1937, Henry Luce sugere em *The Camera as essayist*, que “no jornalismo, a câmera não apenas reporta, mas também pode ser um comentador, pode retratar o mundo como um ensaísta do século XVII, ou um colunista do século XX” (Luce, 1937 apud WEBB, 2016, p.68). Para Corrigan (2015), o auge do ensaio fotográfico nos anos 1930 foi capaz de conduzir as primeiras discussões práticas e teóricas do filme-ensaio a partir dos anos 1940.

Figura 5 - *Camera as essayist* (WEBB, 2016)



3.3 A construção de um conceito cinematográfico

Por mais que existam momentos importantes que trouxeram um consistente acúmulo para a construção da ideia de ensaio no cinema, não temos aqui um marco inaugural de tamanha envergadura como foram os escritos de Montaigne na filosofia. O conceito se desenvolve por meio de condições dadas pela história do cinema, que vão desde o desenvolvimento tecnológico, proporcionando novas possibilidades estéticas e modos de produção a serem experimentados, até o desenvolvimento dos domínios da ficção, do cinema documentário e experimental que em algum momento passaram a incorporar uma voz ensaística responsável por permitir ao filme-ensaio se desenvolver como uma categoria independente.

Nesse processo, nos orientamos por uma abordagem arqueológica, assim como propôs Foucault (2008)¹⁰, buscando acessar diferentes estratos do que foi o conceito de ensaio na história do cinema e o que essa categoria designou em diferentes períodos, de maneira que nos auxilie a compreender como chegamos numa atual ontologia do filme-ensaio na contemporaneidade. Nesse percurso, entenderemos o conceito como algo fluido, passível de alteração e que não se desenvolve de maneira evolutiva, de maneira que não possamos atribuir pontos de partida para o desenvolvimento do conceito, nem pontos de chegada no que diz respeito a sua cristalização.

Weinrichter (2015) entende que o rastreamento da forma ensaio deve ser feita a partir da tradição documental, identificando as sinfonias urbanas como uma possível fonte distante do ensaísmo no cinema como “um primeiro sinal de uma vontade de arrancar o filme factual da sua condição indicial” (WEINRICHTER, 2015, p.68). A noção de ponto de vista documentado, lançada por Jean Vigo para descrever o seu filme “A propósito de Nice” (1930), parece apresentar um anseio ensaístico ao privilegiar a exposição de um mundo totalmente atravessado pela experiência de um enunciador que relata por meio da câmera. Um ponto de vista documentado não diz respeito a fazer um relato objetivo da cidade de Nice. No caso da obra de Vigo temos escolhas sendo evidenciadas para a elaboração de um discurso sobre uma cidade, temos uma tomada de posição que assume uma impossibilidade de representar Nice sem intervir diretamente nela. Essa visão impressionista é exposta no filme por enquadramentos pouco usuais, sobreposição de imagens, escolha de personagens excêntricos etc.

Hans Richter, realizador do curta-metragem *Inflation* (1928), no qual podemos já identificar algumas características ensaísticas, será um dos primeiros a utilizar o termo ensaio relacionado ao cinema, mesmo que ainda como um atributo adjetivado, subordinado ao domínio documental. Em “O ensaio filmico: Uma nova forma do filme documentário” (1940), o autor afirma que o desafio do documentário era dar forma ao “conteúdo intelectual”, tornando visível o mundo invisível dos

¹⁰ De maneira mais consistente em: *A Arqueologia do Saber* (2008).

conceitos, pensamentos e ideias (RICHTER, apud ALMEIDA, 2018). Temos aqui a ideia de ensaio como uma articulação entre cinema e pensamento que se torna um importante ponto de inflexão no documentário, passando a indicar uma distinção ontológica em relação ao filme-ensaio ainda no seu status de protoconceito. Movimento este que se faz frequente nos primeiros rastreamentos que remetem à construção do conceito de ensaio cinematográfico.

O advento do som também proporcionou algumas modificações no campo do documentário que passou a subordinar a palavra, agora manifesta de forma sonora, à imagem, a fim de construir uma progressão conceitual a partir de um discurso que impõe uma leitura única das imagens apresentadas. Por mais que tenhamos uma distinção radical entre o grau de autoridade dessa voz do documentário expositivo¹¹ para a voz ensaística, Weinrichter (2015) entende que temos aqui um importante precedente formal na prática do ensaio no cinema.

O que está faltando neste primeiro cinema expositivo é um tom de voz distinto, menos tonal, por assim dizer, que reduza o insuportável grau de autoridade epistemológica do comentário; e um modo menos rígido de justapor imagens, que não as subordine tanto ao comentário e que permita, por exemplo, interrogá-las ou colocá-las em relação dialética com a palavra sem que percam sua autonomia, em vez de se limitar a convocá-las como mera ilustração” (WEINRICHTER, 2015, p.71).

Outro texto bastante importante na construção de uma articulação entre cinema e pensamento é o manifesto “Nascimento de uma nova vanguarda, a Câmera-stylo” de Alexander Astruc (2012), por afirmar que o cinema “após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem” (ASTRUC, 2012, np). Linguagem esta que não precisava mais se submeter à mediação do texto escrito, pois o cineasta poderia escrever com a sua câmera, de forma análoga ao que o escritor faz com uma caneta. Esse novo momento do cinema o autor chamará de *câmera-stylo*.

No que diz respeito ao pensamento, Astruc não só acreditava no cinema como arte capaz de exprimir formulações, pensamentos, ideias; mas o entendia como uma arte privilegiada no cumprimento dessa função.

Todo pensamento, como sentimento, é uma relação entre um ser humano e um outro ser humano ou certos tipos de objetos que fazem parte do seu universo. É explicitando essas relações, desenhando as tangentes, que o cinema pode ser verdadeiramente o lugar de expressão de um pensamento. A partir de agora é possível dar ao cinema obras equivalentes, pela profundidade e pelas suas significações, aos romances de Faulkner, aos de Malraux, aos ensaios de Sartre ou de Camus (ASTRUC, 2012, np).

¹¹ Uma das categorizações que Bill Nichols (2016) utiliza para classificar o documentário para além dos modos poético, participativo, observacional, reflexivo e performativo.

A relação entre cinema e pensamento apresentada por Astruc toma como base uma nova inclinação que o cinema toma a partir de algumas obras que até então estavam sendo negligenciadas pela crítica (ele cita filmes de Renoir e Orson Welles). Mas esse modo de fazer cinema (*Camera-stylo*) ainda estava irrealizado e muito mais próximo de uma aspiração do que pode vir a ser o cinema como arte, do que uma leitura que toma como referência um *corpus* fílmico. Mesmo que para Astruc uma tendência só possa se manifestar a partir das obras, ainda assim “as dificuldades econômicas e materiais do cinema criam esse paradoxo espantoso de poder falar do que ainda não existe” (ASTRUC, 2012, np).

Ao comentar o manifesto de Astruc, Corrigan (2015) aponta que “Essas afirmações a favor da expressão pessoal no cinema logo se tornaram viáveis com o advento da tecnologia das câmeras portáteis leves, introduzidas na Alemanha em 1936 como o sistema Arriflex e na França em 1947 como Cameflex éclair 35mm” (CORRIGAN, 2015, p.68). Nesse sentido, o desenvolvimento tecnológico que possibilitou câmeras mais leves e acessíveis consequentemente desencadeou novas dinâmicas de produção abrindo um caminho para a realização de um cinema que exprime pensamentos de forma análoga à escrita. Em nossa próxima seção, comentaremos alguns pontos de irrupção, que também passam pelo desenvolvimento tecnológico, os quais possibilitaram uma maior consistência da prática ensaística na contemporaneidade, incluindo-se a prática da figuração do pensamento por meio do cinema.

Outro marco importante é o documentário francês do pós Segunda Guerra que propõe uma renovação no modo de enunciação e nos temas a serem abordados. Filmes como *O Sangue das Bestas* (1948) e *Hotel dos Inválidos* (1951) de George Franju, são obras apontadas por Noel Burch (2008) como primeira manifestação de uma forma que ele vai conceituar como “meditação”, categoria essa que encontra pontos em comum com o ensaio fílmico. Segundo Burch (2008) “eram filmes cujo propósito era o de expor certas tomadas de posição e as tomadas de posições contrárias no decurso da própria feitura do filme” (BURCH, 2008, p.188). Para o autor, esses filmes se diferenciavam da maior parte dos documentários que tinham temas classificados por Burch (2008) como passivos, ao procurar uma “objetividade absoluta em relação ao mundo que filmavam” (BURCH, 2008, p.188), sendo então filmes classificados como ativos, se destacando assim por sua expressividade e tomada de posição. Em ambos os filmes, podemos identificar uma inclinação ensaística a partir de um discurso descontínuo de uma narração que se apresenta em diferentes tons de voz, além da utilização de diferentes materiais de composição, a exemplo de arquivos fotográficos, pinturas e legendas textuais.

Outro documentário francês do pós-guerra com forte inclinação ensaística é *Noite e Neblina* (1956), de Alain Resnais, por tratar de algo comum a filmes-ensaio, em que temos uma impotência

das imagens diante da tarefa de representação da experiência vivida. Não que as imagens não tenham o seu valor indicial de uma experiência traumática, como o da vivência nos campos de concentração nazistas, mas o filme se posiciona na sua impotência de representar tamanho trauma. Em determinado momento a narração nos apresenta: “Nenhuma descrição, nenhuma imagem chega para lhe dar a verdadeira dimensão de um medo ininterrupto [...] Destes dormitórios de tijolo, destes sonos ameaçados, só conseguimos mostrar-lhe um esboço, a cor”.

Outro filme-ensaio que problematiza os limites do ato de representar é o “Carta da Sibéria” (1957) de Chris Marker, que juntamente com a crítica feita por André Bazin (1957), talvez seja um dos marcos mais comentados em bibliografias que buscam rastrear o ensaio no cinema. Em determinado momento do filme o narrador reflete sobre as imagens que estão sendo captadas, a quem elas interessam e qual discurso pode ser sustentado a partir delas: “Enquanto gravava estas imagens na capital Yakutsk, o mais objetivamente possível, sinceramente me perguntava a quem elas agradaram. Porque você não pode descrever a União Soviética como nada exceto o paraíso dos trabalhadores ou o inferno na terra”.

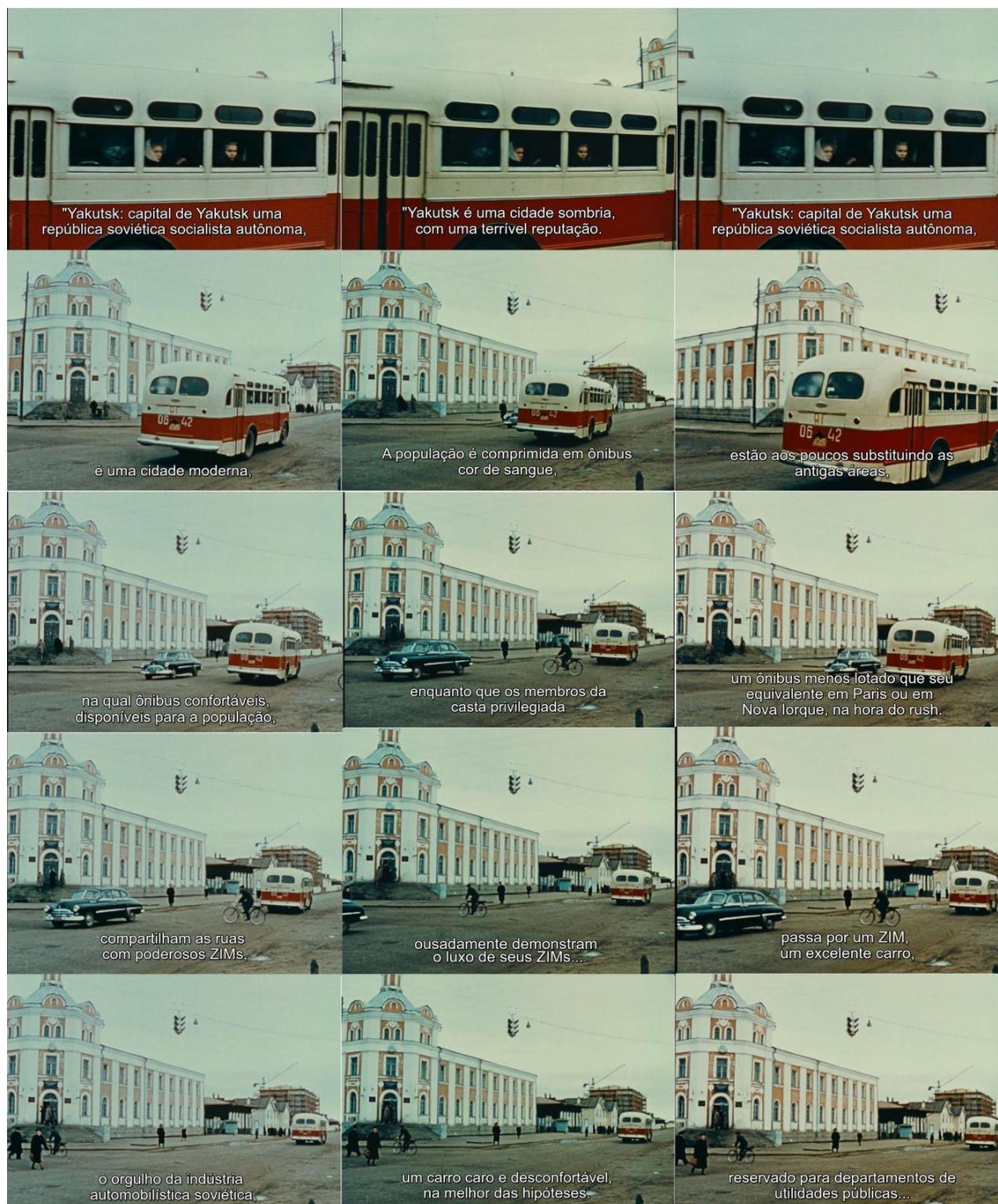
Após essa fala, o filme nos mostra um exemplo prático de como essas imagens podem caber em diferentes discursos. Uma sequência de imagens da Sibéria nos é apresentada três vezes, mas cada uma com uma narração diferente, acompanhadas também por diferentes trilhas musicais.

Primeiro, uma voz elogiosa em relação a como essas imagens atestam o sucesso da revolução soviética; a segunda narração já expressa um discurso antirrevolucionário, enquanto a terceira, apresenta um tom mais moderado que não parece utilizar as imagens apresentadas para denunciar, nem para elogiar. Após apresentar essas três possibilidades de discurso, o narrador conclui:

Mas objetividade também não é a resposta. Pode até não distorcer as realidades da Sibéria, mas as isola o suficiente para serem avaliadas e conseqüentemente as distorce da mesma forma. O que conta é a viagem e a variedade. Um passeio pelas ruas de Yakutsk não o fará entender a Sibéria (MARKER, 1957).

Marker nos mostra a objetividade como uma impossibilidade, tendo em vista discursos ideológicos que inevitavelmente já estão no mundo e contaminam essa suposta busca por precisão, isso sem contar a experiência individual de cada um que vivencia determinado evento em particular. Se *Noite e Neblina* (1956) nos mostra que imagens dos campos de concentração são incapazes de expressar a experiência traumática de quem os vivenciou, *Carta da Sibéria* (1957) assume a sua parcialidade em que nem as imagens apresentadas no filme nem “Um passeio nas ruas de Yakutsk” podem dimensionar o que é a Sibéria, objetivamente.

Figura 6 - Sequência de Carta da Sibéria (1957)



A crítica de André Bazin (1957) ao filme *Carta da Sibéria* (1957) de Chris Marker, publicada na revista *France Observateur* foi um marco bastante relevante à construção de um acúmulo crítico acerca do filme-ensaio, “talvez a primeira a avaliar um filme específico e enfaticamente dessa maneira” (TEIXEIRA, 2015, p. 170). Bazin entende a obra de Marker como um ensaio em forma

de reportagem cinematográfica. O autor também nos traz o conceito de montagem horizontal, que se torna bastante valioso ao descrever uma das particularidades do filme-ensaio no que diz respeito à montagem.

Marker traz para o filme uma noção absolutamente nova de montagem que vou chamar de “horizontal”, em oposição a montagem tradicional que joga com o senso de duração através da relação tomada-a-tomada. Aqui, uma dada imagem não se refere à que a precedeu ou à que se seguirá, mas sim se refere lateralmente, de alguma forma, ao que é dito. (BAZIN, apud ALMEIDA, 2018)

Vale destacar o gesto de substantivação do ensaio em relação ao termo documentário, diferentemente dos escritos de Richter, “a palavra que importa aqui é ‘ensaio’, entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, embora escrito por um poeta” (BAZIN, apud TEIXEIRA, 2021).

Essa maior atenção dada por Bazin ao termo ensaio desloca este protoconceito, que até então se manifestava como um ponto de inflexão do domínio documental, a um novo status, o dando-lhe a possibilidade de ser algo mais que apenas um desdobramento do documentário. É bastante simbólico que esse acontecimento, por vezes entendido como um ato inaugural, ao menos no ponto de vista de ser a primeira indexação de um filme como ensaio, tenha se dado na obra de Chris Marker, um dos realizadores mais reconhecidos ao ter uma cinematografia associada à prática ensaística.

De acordo com Weinrichter (2015), temos nos anos 60 um esgotamento do documentário expositivo em que o abuso da voz de Deus, ou a intervenção explícita do documentarista, abrem espaço para os paradigmas do cinema direto e do cinema *verité*. Essa não intervenção da voz do autor, que aqui permaneceu como observador, ou preferiu dar a voz ao sujeito observado na sua condição de testemunha histórica, freou o desenvolvimento do filme-ensaio na sua relação com a tradição documental.

Segundo o autor, o filme-ensaio agora passa a se nutrir de novos referenciais tanto do cinema experimental quanto da ficção, domínio este em que o ensaio aparece a partir de obras singulares de autores consagrados por uma cinematografia majoritariamente ficcional, a exemplo de *La rabbia* (1963) de Pasolini e *Portrait of Gina* (1958) de Orson Welles, obras que deram uma maior consistência ao termo ensaio, na medida em que não mais e subordinava à idéia de um documentário. Porém, é Godard quem se dedicará de forma mais radical a um projeto de cinema ensaístico, se distanciando de filmes de ficção mais convencionais e explorando outras possibilidades do cinema, para além de contar histórias, sendo ele quem mais se aproximou das aspirações de Astruc (2012), no que diz respeito à expressão de um pensamento cinematográfico. Esse projeto godardiano parece

iniciar em “Duas ou Três coisas Que Sei Dela” (1967), em que temos uma inclinação ensaística bem mais evidente em comparação ao que já havia sido construído na sua cinematografia, mas chega ao seu ápice em História(s) do Cinema (1988-1998), filme que em termos gerais apresenta duas camadas verbais mais proeminentes, uma a partir da narração que se constrói por meio de diferentes vozes em tons e modulações que por vezes se sobrepõem, e uma segunda através de intertítulos, que nem sempre coincidem com o que está sendo falado, dando uma maior complexidade discursiva à obra. Aqui Godard aparece em corpo e voz, dando corporeidade à expressão do pensamento que é exposto no filme, no qual temos a frase “a forma que pensa” que por vezes é utilizada para representar aspirações ontológicas do ensaio no cinema.

O cinema experimental também trouxe importantes contribuições para o ensaio no cinema, sobretudo a partir de filmes com inclinações autobiográficas como a produção diarística de diretores como David Perlov, que construiu um filme-diário dividido em 6 capítulos, entre os anos de 1973 e 1983. E principalmente Jonas Mekas, pioneiro do filme-diário, que dedicou uma cinematografia que vai dos anos 1960 até os anos 2010, inteiramente com filmes compostos por filmagens “amadoras” do seu acervo pessoal, onde a narração dos filmes se dava como um processo de rememoração de alguém que reage aos seus arquivos, como quem apresenta um álbum de fotografias para o espectador. Weinrichter (2015) entende que existem diferenças do diário para o ensaio, mas pontua que “Mekas os escreve de uma forma eminentemente ensaística com sua tendência à digressão, dispersão à incerteza e à fragmentação” (WEINRICHTER, 2015, p.79).

É curioso que aqui temos a confluência de duas formas importadas para o cinema que estão tradicionalmente relacionadas ao meio de expressão escrita. O filme diário se relaciona com a prática do diário escrito, mas também apresenta suas particularidades na sua consistência imagética e no seu dialogismo entre palavra e imagem.

Em palestra sobre o filme “Reminiscências de uma viagem à Lituânia” (1972), no *International film Seminar* em 26/08/1972, Mekas expõe algumas aproximações da sua prática cinematográfica com a prática de escrita de um diário:

Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estava reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado por minha memória, meu passado. De forma que esse filmar “direto” também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, me dei conta de que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram (MEKAS, 2015, p.132).

Na composição da sua prática diarística, Mekas ressignifica o uso de imagens de arquivos no cinema experimental, domínio este em que o arquivo está tradicionalmente submetido ao caráter desconstrutivo de filmes de *found footage*, mas que agora é adicionado a uma narração em primeira pessoa, sendo submetido a uma prática ensaística.

Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou, pelo menos, analítica), pois propõe um “voltar a olhar” que arranca a imagem do seu contexto e sentido originais, modificando, assim, seu caráter literal de representação; por isso consideramos antes o cinema de compilação como uma fonte dos recursos do cine-ensaio. (WEINRICHTER, 2015, p.81)

Até aqui, a partir dos diversos pontos de ruptura apresentados, podemos observar que a potência de um cinema ensaístico não nasceu pronta de uma hora para outra, mas foi se construindo no decorrer da história do cinema ainda em um status de protoconceito, no qual obras com uma maior inclinação ensaística aparecem em um contexto de rarefação, o que nos demanda um cuidadoso olhar retrospectivo à história do cinema. Para o ensaio superar esse estágio protoconceitual, o cinema precisou de uma maior estabilidade dos territórios da ficção, do cinema documentário e experimental, para que rupturas nesses domínios pudessem ser assimiladas a uma nova forma de fazer e pensar cinema que ganha um maior relevo, sobretudo na contemporaneidade.

3.4 Filme-ensaio na contemporaneidade

A partir da apresentação em Cannes em maio de 1997 do filme *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, em uma conjuntura que muito se falava em “morte do cinema”, apesar da exibição de uma obra que por si só parecia refutar essa afirmação, Weinrichter (2015) levanta a hipótese de que “a noção de filme-ensaio talvez só pudesse ser avaliada num contexto de crise do cinema convencional; na verdade ele só poderia surgir nesse contexto”, e que a noção do ensaísmo cinematográfico seria “um possível antídoto contra o esgotamento da ficção e contra a sujeição do documentário à problemática ideia de representação da realidade em vez de se propor como um discurso sobre o real” (WEINRICHTER, 2015 p.43)

Nesse sentido, algumas noções que são incorporadas ao cinema nesses momentos de crise, vão atualizando e dando novos contornos à categoria filme-ensaio para além da sua relação com o pensamento. Entre essas mudanças Teixeira (2021) aponta para os novos suportes da imagem-vídeo e videoarte; a *body art* e o ultrapassamento do corpo como suporte; um remanejamento do cinema a partir do entendimento de cinema expandido, e mais recentemente de audiovisual; a evolução da ideia de trilha sonora que se desdobra para o entendimento de paisagem sonora, onde o som se torna

uma nova camada discursiva e não mais um mero acompanhamento da imagem etc. Para o autor, já não bastava mais pensar com e a partir de imagens, mas sim, pensar ensaísticamente.

Nesse contexto do que consiste em “pensar ensaísticamente” a expressão da subjetividade pensante do autor ganha relevo na consistência do filme-ensaio na contemporaneidade, revisitando em certo sentido a questão do “ponto de vista documentado”, mas agora sob novos modos de agenciamentos. “Ponto de vista sim, mas não anônimo, sem rosto, voz ou identidade, um ponto de vista encarnado” (TEIXEIRA, 2015, p.178). Essa inclusão da subjetividade pensante do ensaísta, será apontada por Teixeira como o principal ponto de singularidade em relação ao que se construiu no período moderno do cinema, no qual o ensaio cinematográfico ainda aparecia como um protoconceito.

Teixeira (2022) entende que existe na configuração social da pós-modernidade uma maior abertura para o desenvolvimento do filme-ensaio, em que temos um deslocamento na concepção de sujeito, esta que por muito tempo serviu de base para a concepção de autor no cinema. O sujeito soberano da modernidade cede espaço para uma subjetividade, proposta pelo pensamento Foucaultiano, “Móvel, plástica, instável, incerta, como modo de resistência às disciplinas domesticadoras do social” (TEIXEIRA, 2022, p.142), “Ao contrário daquele sujeito cartesiano estável, iluminista, teleológico, senhor de seu devir e de sua história” (Ibidem).

Nessa virada do conceito de ensaio que tem como uma das principais características a inclusão da subjetividade no experimento ensaístico, o mesmo autor ainda traz o conceito de experimentar o experimental, apresentado por Hélio Oiticica, que “partia do dado que o lastro experimental desenvolvido pelas vanguardas modernas já havia sido assimilado e que, diante dessa tradição, o que uma nova atitude criativa demandava era uma transformação de sua herança e não mera repetição” (TEIXEIRA, 2015, p.181).

A ideia de experimento aqui vai ser entendida não como a reprodução de códigos já estabelecidos do que se convencionou como experimental, mas sim a entrada em um processo criador ao qual se desconhece o resultado final. Para Teixeira (2015), temos em Oiticica uma aproximação com Bense (2018), ao entender o ensaio como ato experimental que se opera na inclusão do *páthos* existencial do autor, porém temos aqui uma característica a mais que nos é bastante útil para a atual ontologia do filme-ensaio, que diz respeito a “um estado de desligamento e esvaziamento de si para que o ato experimental possa advir enquanto ato expressivo e criador” (TEIXEIRA, 2015, p.181).

Teixeira (2022), aponta para uma imanência do cinema experimental no filme ensaio, no qual este se constituiria como uma dobra do experimental ao qual apresenta a presença subjetiva do ensaísta em corpo e voz ou a partir de intercessores na articulação de um pensamento. Porém

justamente por essa especificidade do ensaio no que diz respeito ao *páthos* existencial do autor, não existe reciprocidade nessa imanência de maneira que todo filme-ensaio é experimental enquanto nem todo filme experimental é ensaístico.

Em relação a essa saída de si, Teixeira (2021) atesta que o ensaio é outra coisa que não uma autobiografia, confluindo com o pensamento de Lukács (2018) apresentado anteriormente, em que o sujeito que se constrói para a obra, só existe na obra. Dessa forma, a obra de arte vai se apresentar como um dispositivo de ultrapassamento de si.

Ou seja, ela parte de um “si”, mas para atingir um “fora de si”, “além de si”, já que arte nenhuma se sustenta, mantém-se de pé, apenas com vivências, experiências, sentimentos pessoais, que a criação artística é transmutação de tudo isso numa outra coisa que excede todo “eu” proclamado do alto de sua vã onipotência (TEIXERA, 2015, p.182, grifo do autor).

Justamente por entender que nenhuma arte se sustenta apenas de relatos pessoais, Teixeira (2021) nos atenta para um erro de leitura que filmes ensaísticos sofrem, em que se entende a presença em corpo e voz do cineasta como um autocentramento que se esgota nos acontecimentos de uma vida que o filme narra, o que Teixeira (2021) compreende como um equívoco autobiográfico.

Quando estabelecemos a oposição da ideia de filme-ensaio com a de autobiografia, não necessariamente negamos a possibilidade de um filme se constituir como fonte ou referente autobiográfico, mas sim apontamos como equívoco, atribuir ao filme a finalidade e características do que seria um tratamento autobiográfico.

Apesar de não tratar especificamente do filme-ensaio, Raymond Bellour no seu ensaio “autorretratos”, presente no livro *Entre-Imagens* (1997) nos traz algumas contribuições interessantes no que diz respeito a problematizações do como se dá essa manifestação de uma primeira pessoa no cinema e o como a ideia de filmar a si mesmo e seu entorno não consistiria por si só uma autobiografia.

O autor usa como exemplo a obra de Stan Brakhage, autor que inventa um imenso poder de dizer eu na vanguarda americana na medida que conseguiu operar uma “transmutação entre a carga real das imagens e o seu valor expressivo, obtido por meio de todos os processos possíveis de velocidades, fusões e deformações” (Bellour, 1997, p.328). Mesmo que nesse processo o diretor tenha filmado o parto de seus filhos, sua casa e sua vida de família, para Bellour (1997) não temos aqui um tratamento autobiográfico, mas sim algo de outra ordem.

Na sua argumentação, o autor nos apresenta o conceito de autorretrato, este que apesar de remeter a fotografia, não se define em moldes figurativos e representativos. O autorretrato se difere

da autobiografia por sua ausência de sequência narrativa, se constituindo muito mais a partir de uma expressividade da ordem do metafórico e poético do que do narrativo, o autorretrato “tenta constituir sua coerência por meio de um sistema de lembranças, retomadas, superposições e correspondências entre elementos analógicos e substituíveis, de modo que sua aparência principal é da ordem do descontínuo, da justaposição anacrônica, da montagem” (Bellour, p.331).

Bellour entende que a autobiografia é bastante escassa no autorretrato, de maneira que essas obras expressam um tipo de impessoalidade na medida que simultaneamente a expressão do eu, também temos o seu apagamento. Dessa maneira, podemos afirmar que o ensaio se aproxima mais do autorretrato do que da autobiografia, ao mesmo tempo que também entendemos essa afirmação como vaga, na medida que “podemos dizer que a partir de determinado momento, há em graus variados [...] auto-retrato em toda obra” (Bellour, 1997, p.333) Entretanto, entendemos como bastante elucidativa a argumentação de Bellour ao tratarmos do equívoco autobiográfico e ao afirmarmos que um filme-ensaio não se confunde com uma autobiografia.

A corporificação do realizador em cena no filme-ensaio, vai ser entendida por Teixeira (2021) a partir da ótica da *body art* na qual o corpo ganha um novo relevo, deixando de ser um mero suporte “ganhando a espessura de um incorporar, corporificar, um estatuto de dar corpo à obra” (TEIXEIRA, 2021, p.151). Aqui temos uma forte influência do vídeo, que foi suporte para experiências bastante significativas da *body art*, sendo um formato que desde os anos 70 se mostrou mais aberto para a experimentação do que o cinema (MACHADO, 1997).

Teixeira (2021) também aponta para a diversidade dos materiais de composição que vieram a se tornar uma das principais características do filme-ensaio na contemporaneidade.

Cartas, fotografias, trechos de filmes e vídeos caseiros, fragmentos de histórias familiares, de amigos ou pessoas próximas, o entorno ambiental e relacional do ensaísta, que vão dar consistência a uma espécie de antropológico de si mesmo por via de um estranhamento do familiar; mas também materiais distantes desse universo, apropriados de outros, de outras procedências, afastados ou próximos espacial e temporalmente, para compor uma espécie de familiarização do estranho (TEIXEIRA, 2021, p.10-11).

Temos nessa nova configuração do filme-ensaio, uma maior multiplicidade de meios de expressão da subjetividade. Filmes compostos inteiramente ou parcialmente por arquivos que não foram produzidos para estar em um filme, ganham uma relevância inédita nas discussões de cinema na contemporaneidade devido a uma maior acessibilidade tanto à produção, quanto ao garimpo de imagens, arquivos sonoros, correspondências, etc.

Esse jogo de familiarização do estranho *versus* estranhamento do familiar utilizado por Teixeira (2022), exemplifica bem o modo de operar desses filmes na utilização dos arquivos. Em

consonância com o conceito de experimentar o experimental, o artista se desvincula do seu arquivo íntimo, para tornar-se um outro, o que também consiste em construir uma relação de proximidade com arquivos alheios como meio de expressar um pensamento.

Dentro dessa construção fílmica a partir de arquivos, nesse jogo de familiarização versus estranhamento, temos um curta-metragem contemporâneo que articula essa ambivalência de forma bastante interessante. *Fartura* (2019) de Yasmin Thayná, começa com a sua realizadora apresentando uma fotografia do seu acervo familiar da seguinte forma: “Essa é uma foto que não foi feita para um filme”. Nessa fotografia, temos dois vizinhos da realizadora e o pai dela que está tratando um porco para a ceia de fim de ano. Essa fotografia se torna um ponto de partida para que arquivos alheios se articulem, formando uma unidade, que abrange registros de festividades de famílias negras em um período que parece datar entre os anos 90 e início dos anos 2000. A realizadora se distancia do seu arquivo doméstico para se conectar com arquivos outros, reivindicando uma noção de pertencimento que não só ultrapassa a sua experiência pessoal como também constrói uma experiência coletiva, permitindo uma identificação por parte do espectador que olha para os arquivos apresentados dentro do pensamento desenvolvido no filme, e relaciona com o seus próprios arquivos familiares.

Figura 7 - Frame de Fartura (2019)



Essa expressão da subjetividade a partir do uso de arquivos, será entendida por Gervaiseau (2015) como uma figuração do trabalho da memória, numa relação de conteúdos materiais e imateriais.

Nessas obras, o realizadores buscam, com conhecimento de causa, trabalhar na fronteira dos traços materiais (fotografia e frames) e dos traços psíquicos (ou imagens psíquicas, imagens imateriais que formam o conteúdo da nossa memória) para construir a figuração do trabalho da memória” (GERVAISEAU, 2015, p.113)

Talvez de forma mais ou menos diluída e a partir de diferentes vozes, apresentamos alguns conceitos que na falta de uma definição mais precisa, são bastante presentes no que podemos entender como uma constelação conceitual do filme-ensaio, que diz respeito às ideias de subjetividade, pensamento, corpo, uso de materiais de arquivo, etc. Entendemos este como um caminho possível na tentativa de responder a pergunta “o que é o ensaio?” Ou melhor, “o que é o ensaio cinematográfico?”

Teixeira (2015), ao entender que a ideia de protoensaio no cinema moderno indicou um movimento de diferenciação em relação aos territórios da ficção, do cinema documentário e experimental, propõe pensar o ensaio como a formação de um quarto domínio do cinema que ganha uma maior envergadura na contemporaneidade, onde o autor vai apontar para a “proliferação de filmes e peças audiovisuais que nos desafiam quanto à sua ontologia, quanto aos seus processos, modos e matérias construtivas” (TEIXEIRA, 2015, p.184).

O autor entende ser mais adequado pensar o ensaio como domínio ou território, ao compreender que a ideia de gênero no cinema contempla subdivisões existentes dentro de um território específico, em que no caso da ficção temos como exemplo, o western, o noir, musical, etc. Já o conceito de domínio remete a uma proposição ontológica do que é cinema em que “o que está em jogo são projetos, perspectivas, proposições, concepções sobre o que é o cinema enquanto arte em seu permanente movimento de resignificação” (TEIXEIRA, 2015, p.187).

O autor chega a essa conclusão, ao entender o desenvolvimento dos domínios que se estabeleceram no período clássico (ficcional, experimental e documental) como desdobramentos de uma disputa que se acirra depois do primeiro cinema, com a conquista da narratividade que designa ao cinema ficcional a vocação de contar histórias, enquanto os domínios do documentário e experimental aparecem como linhas de fuga ao propor outras formas de “ser” do cinema.

Vale destacar que as fronteiras entre esses domínios são móveis e se atualizam a cada movimento de ruptura que ocorre no cinema, assim como os eventos que deram as condições para que o ensaio se diferenciasse dos outros territórios já estabelecidos e surgisse como um quarto domínio no cinema.

4 *Carlos Nader (1998), Cinema Contemporâneo (2019) e a subjetividade ensaística.*

Buscamos aqui relacionar o que foi discutido nos capítulos anteriores, aproximando os filmes trabalhados com o acúmulo teórico que já apresentamos sobre filme-ensaio. Para isso, elegemos como categoria de análise a ideia de intercessores ou personagens conceituais, que entendemos estar bastante presentes nos filmes, respondendo perguntas que são comuns às duas obras, porém que se dão por caminhos diferentes, sobretudo pela maneira bastante distinta que esses filmes operam a inscrição da subjetividade de seus respectivos realizadores/personagens.

Os filmes aqui trabalhados operam na relação entre público e privado, anteriormente apresentada por Corrigan (2015) ao fazerem uso de uma primeira pessoa como ponto de partida, mas ao se constituírem como objeto fílmico, se projetam a um outro território que ultrapassa a experiência privada. Os traços autorreferentes desses filmes (em relação aos próprios realizadores) não são apenas pontos de partida para a discussão de outras questões, como também são pontos a serem problematizados e desconstruídos. Os dois filmes fazem o uso da primeira pessoa não como um dispositivo para o relato pessoal, ou talvez o façam, mas muito menos do que para explorar os limites desse “eu” enunciativo.

Carlos Nader (1998) utiliza o pretexto do gesto de contar um segredo para problematizar questões que dizem respeito à noção de identidade; Cinema Contemporâneo (2019) questiona os limites da enunciação em primeira pessoa e de um grupo de filmes que ele vai entender como “documentários em primeira pessoa”, a partir da tentativa de falar sobre uma fotografia que remete a violências traumáticas.

Temos nos dois filmes a inscrição da subjetividade dos seus respectivos realizadores, uma subjetividade vacilante, fragmentada, que se permite ser incoerente, característica do que apresentamos anteriormente sobre filme ensaio, porém que operam de maneiras bastante distintas e por diferentes vozes para a produção de seus discursos.

Em um segundo momento estaremos contextualizando os filmes com seus respectivos entornos temporais. Por mais que a ideia do trabalho não seja traçar um panorama da produção ensaística ou de filmes que evidenciam características comuns a filmes ensaios, entendemos que os dois curtas-metragens se relacionam com seu tempo de maneiras distintas, mas que podem ser facilmente postas em relação com outras peças audiovisuais que dizem respeito a uma maior proliferação de obras de inflexão ensaística, sobretudo no Brasil. Nesse sentido, buscaremos trilhar um caminho ao qual esses dois filmes possam se encontrar, mesmo estando 20 anos distantes um do outro.

4.1 Modos de Enunciação

No livro *Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações)* (2022), Francisco Elinaldo Teixeira dedica um capítulo para tratar de diferentes modos de subjetivação no filme-ensaio, forma que é normalmente identificada pela expressão de uma subjetividade inscrita na obra. Essa inscrição pode se dar a partir da presença do realizador em corpo e voz ou a partir de intercessores ou personagens conceituais, dessa maneira o pensamento do ensaísta vai ser operado por uma terceira pessoa.

Dentro de diversas possibilidades que a figura do realizador vem a aparecer ou desaparecer na obra, Teixeira (2022) destaca, dentro do que tem sido construído de uma arqueologia do filme-ensaio no cinema brasileiro, o curta-metragem *Di-Glauber* (1977) de Glauber Rocha, no qual temos uma presença bastante enfática do ensaísta em corpo e voz, mesmo que nessa operação de um pensamento haja também a solicitação de intercessores.

Ao armar sequências com atores do cinema novo (Antônio Pitanga, Joel Barcellos), com a musa-modelo do pintor (Marina Montini), com colegas cineastas (Roberto Pires, Miguel Farias, Cacá Diegues), sequências em que cedem sua presença e fazem passar algo na

imagem visual, assim reforçando um circuito de intercâmbio com a dupla presença do ensaísta, em seu esforço de articulação de um pensamento sobre a arte-cultura brasileira a partir do cadáver do pintor deitado em seu caixão (TEIXEIRA, 2022, p.144-145).

Em oposição ao curta de Glauber Rocha, Teixeira (2022) coloca *Cinema Falado* (1987) de Caetano Veloso na discussão, o primeiro filme brasileiro indexado como ensaio, no qual a presença do ensaísta é bastante rarefeita, porém bastante intensa na maneira com que solicita por intercessores/ personagens conceituais na inscrição de um pensamento no filme.

O título do filme antecipa o seu tom verborrágico em que temos personagens recitando monólogos bastante extensos que remetem a assuntos diversos como amor, casamento, homossexualidade, cinema, televisão, etc. O imagético no ponto de vista da disposição de elementos cenográficos que requer um trabalho apurado de uma direção de arte, parece ficar em segundo plano, porém se faz bastante impactante no que diz respeito ao corpo em movimento dos personagens.

As diferenças que dizem respeito ao modo de construir as suas respectivas enunciações em talvez duas das obras mais importantes no rastreamento arqueológico de uma história do filme-ensaio no Brasil, são bastante ricas ao demonstrar a multiplicidade de maneiras que o ensaio pode se construir na expressão de alguns dos seus elementos característicos que já foram comentados anteriormente sobretudo no que diz respeito à subjetividade e articulação do pensamento, mesmo que esses traços se manifestem de diferentes maneiras.

No que se refere ao nosso *corpus* fílmico, uma das características que mais chamam atenção está na problematização do lugar de enunciação. Enquanto *Carlos Nader* (1998) utiliza vários intercessores para desconstruir a ideia de uma individualidade centrada, trabalhando nas fronteiras entre eu/outro, o que sou/ o que não sou; *Cinema Contemporâneo* (2019) tem a voz de Felipe André Silva vocalizada por Gustavo Patriota no qual se fala de um trauma e da impossibilidade de enunciar essa experiência a partir de um filme. Ambos os filmes, mesmo que de formas distintas, lançam a pergunta: Quem é essa outra pessoa que surge quando deixamos de ser nós mesmos?

Mesmo que ambos os filmes façam a mesma pergunta, entendemos que eles constroem esse enunciado de maneiras diferentes. Esse é o ponto que buscaremos discutir nessa seção. Como os filmes desenvolvem e também problematizam o conceito de intercessor, na medida que os dois curtas-metragens trabalham com uma certa indiscernibilidade da enunciação, entrando em consonância com Corrigan (2015) ao afirmar que “o ensaístico é mais interessante não tanto pela maneira como privilegia a expressão, e a subjetividade pessoal, mas, antes, pela maneira como perturba e complica essa própria noção de expressividade” (p.21).

O ponto de partida de *Carlos Nader* (1998), se dá com o realizador aparecendo na frente de uma câmera dizendo que tem um segredo para contar. No fim das contas o filme nos conta algo,

mas não escutamos a voz de Carlos Nader, ou melhor, outras vozes dão corpo a um pensamento, são diferentes timbres, rostos e vivências que se unem como em uma colagem, indo na direção da elaboração de um discurso que aponta para um tipo de descentramento de si, na medida que diversas experiências e dispositivos são apresentados.

Figura 8 - Frame de Carlos Nader (1998)



No filme, podemos identificar 8 personagens que cumprem a função de corporificar o pensamento do realizador, a partir de discursos bem diferentes, que não se apresentam a partir de uma ideia de início, meio e fim no qual um personagem complementa a fala do outro e o pensamento progride de maneira linear, mas temos uma série de falas que só com algum tempo de filme, percebemos o que elas têm em comum.

Os discursos dos personagens dizem respeito com a experiência de ser alguém em determinado momento e em outro não ser mais, em portar determinada identidade, mas a partir de algum acontecimento abandoná-la para se tornar outro ou até de experimentar tamanha fragilidade do que pode definir uma individualidade que a barreira entre o eu e o outro passa a se tornar algo bastante frouxo.

Nesse movimento é possível separar os personagens em duplas:

Figura 9 - Personagens em Carlos Nader (1998)



1) Temos na figura do homem mascarado e da passista de escola de samba uma diluição do eu que é provisória e proporcionada por dispositivos muito parecidos com o de uma brincadeira. Tendo em vista que no momento que o brincante coloca a máscara ele se torna diferente, passa a performar de outra maneira, pois estando de máscara determinadas ações são justificáveis, da mesma maneira que a passista, ao pôr os trajes de um desfile, ouvir a música e dançar se coloca em uma circunstância que ela se torna outra, não a mesma pessoa que era quando estava fora desse contexto.

2) O primeiro intercessor que fala no filme parece ser um padre, esse personagem é o único que não aparece numa posição tradicional de uma entrevista como uma cabeça falante. Ele trata da questão de um rito de passagem de quando a pessoa se torna noviço e muda de nome e a partir daí, esse sujeito começa uma vida nova. Do mesmo modo a mulher trans que diz ter começado a se sentir mulher quando começou a se transformar, a fazer procedimentos cirúrgicos e começar a usar roupas lidas socialmente como femininas. Temos aqui outro movimento de se tornar outro, mas dessa vez de forma definitiva, de algo que acontece na vida de um desses personagens que modificam as suas respectivas identidades de maneira permanente.

3) Aqui temos discursos antagônicos mas que parecem se aproximar por suas diferenças. Duas personagens que são gêmeas são comumente identificadas como a mesma pessoa, ao ponto delas mesmas também se confundirem uma com a outra e não saberem mais qual o limite que define cada uma delas. Por outro lado, temos um relato de um personagem que parece também ter um irmão gêmeo que apresenta um estranhamento bastante radical com a figura do outro, em que todos que não fossem ele, eram alienígenas disfarçados que querem enganá-lo. Desse modo esses intercessores apresentam uma polarização entre a diluição da fronteira do que somos e do que não somos versus um estranhamento radical ao outro.

4) Como comentado no primeiro capítulo, os personagens de Antônio Cícero e Waly Salomão, os únicos que sabemos o nome, se apresentam de uma maneira diferente dos outros. Aqui eles não relatam exatamente as suas experiências pessoais, mas expressam pensamentos presentes nas suas respectivas obras que dialogam bastante com os relatos apresentados por outros personagens.

Entendemos a poesia de Waly Salomão como um arquivo, que como já colocamos anteriormente, é uma material de composição que ganha um novo relevo no filme-ensaio, se expandindo para além do seu uso habitual com fotografias e vídeos que exercem um caráter comprobatório de um discurso apresentado pelo filme. Dentro de uma proposta apropriacionista, os arquivos no ensaio podem expressar algo distinto, no qual o ensaísta busca em diferentes materiais de composição alheios, podendo ser eles: cartas, fotografias, vídeos caseiros, quadros, poemas entre outros, para compor uma espécie de “familiarização do estranho”, como já citamos no capítulo anterior. É curioso que os mesmos takes que Waly Salomão aparece em *Carlos Nader*, também são postos em *Pan-Cinema Permanente* (2008), uma espécie de biografia do poeta baiano que falha na tentativa de apreender uma figura tão múltipla e tão instável como Waly Salomão, que não parece caber num recorte biográfico.

Antônio Cícero é o último que toma a palavra no curta-metragem, como se tivesse algo a concluir, mas ao invés de nos dar alguma resposta sobre o que está sendo discutido pelos outros personagens, ele produz novas perguntas, elevando assim a potência dos questionamentos feitos pelos outros personagens. Por mais que sejam filmes diferentes, a intervenção feita pelo filósofo e poeta, lembra bastante ao discurso que ele também fez dez anos antes ao participar do longa-metragem de Caetano Veloso, *Cinema Falado* (1986).

Eu sei o que você quer, eu sei o que você representa,
você quer apagar os limites que constituem a sua singularidade inexorável
essa ilusão doentia de crescer em todas as direções
de vagamente encontrar-se em tudo o que você não é
ou melhor, em tudo aquilo que não é você. (CINEMA FALADO, 1986)

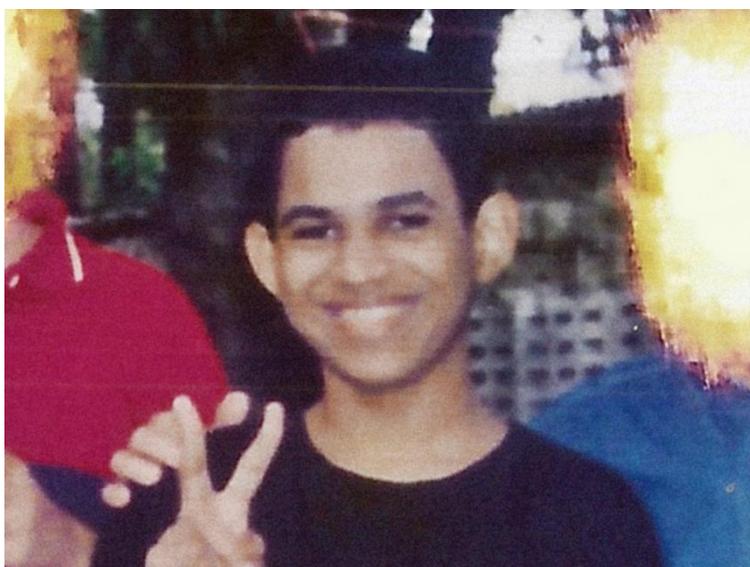
É bastante propício, nos apropriarmos da fala de Antônio Cícero feita no filme de Caetano Veloso, para expor o discurso construído pelo curta-metragem de Carlos Nader, que propõe a desconstrução de uma subjetividade soberana, proposição esta que parece estar sendo exercitada pela maioria dos personagens ao se permitirem ser outra coisa para além das fronteiras que os determina, porém Nader (enquanto realizador) na elaboração dos seus intercessores, parece ter elegido às figuras de Antônio Cícero e Waly Salomão, uma representação mais estável de maneira

que estes personagens expressam um certo grau de autoridade na medida que agem dentro do que já se espera deles a partir do que foi construído nas obras dos respectivos autores.

Dessa maneira, Carlos Nader tem o seu pensamento corporificado a partir de diversos personagens, que contam o seu segredo por ele. Talvez o segredo seja a possibilidade de ser múltiplo, negando a ideia de um sujeito soberano, estável e determinado, dessa maneira um segredo perde o seu peso e passa a dizer respeito a apenas uma dentre muitas máscaras que vestimos. Como diz Waly Salomão “Mascarado é que se vai adiante”, mas isso é apenas uma hipótese.

Em *Cinema Contemporâneo*, temos uma problematização bastante intensa do “quem conta a história”. Diferente de *Carlos Nader*, vemos apenas uma presença humana identificável, a partir de uma fotografia de Felipe André Silva ainda criança e ouvimos apenas uma voz, a de Gustavo Patriota, que pode ser facilmente confundida com a voz do próprio realizador. Aqui a ideia de intercessor/ personagem conceitual se efetua de maneira bem mais literal no sentido de ser o meio pelo qual o realizador exprime a sua subjetividade, mesmo que essa voz não coincida com a pessoa que aparece na fotografia.

Figura 10 - Frame de Cinema Contemporâneo (2019)



A indefinição de quem nos conta a história acaba se tornando uma das camadas mais complexas do filme, principalmente depois de vermos nos créditos que a voz que narra a história que o filme conta não coincide com quem viveu e roteirizou a experiência relatada. Por que esse estranhamento acontece? Tendo em vista que é um procedimento que parece já ter sido bem assimilado no domínio do cinema ficcional no qual entendemos que o que o ator representa não tem a ver com o que ele vivenciou.

Por vezes, esses jogos de enunciação também foram experimentados no domínio documental, aqui vamos destacar *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, onde há uma total desvinculação da narração de um episódio vivenciado com a experiência. Essa obra ajudou ao teórico de cinema Jean-Claude Bernardet (2019) a lançar o conceito de fóssil narrativo¹², que segundo o autor é a uma maneira de ordenar fragmentos de uma vida de maneira narrativa, mas na medida que existe esse ordenamento, muito do vínculo com a experiência se perde, e conforme essa narrativa vai sendo repetida, ela passa a substituir a vivência, logo, a memória se distancia da multiplicidade da experiência para ser representada por uma narratividade redutora.

Entendemos que em algum nível isso também ocorre em *Cinema Contemporâneo*, e aqui voltamos para a fala de Felipe André Silva que destacamos no primeiro capítulo, na qual ele relata ter se sentido desautorizado a contar a sua história e aqui o questionamos uma vez, pois a história é contada, mas o que será que essa história diz da experiência traumática a qual ela se refere?

Voltando ao que Teixeira (2022) coloca como equívoco autobiográfico, é questionável se filmes-ensaio não podem ser confundidos com uma autobiografia, porque não servem a essa finalidade e se põem para além do lugar de uma autorreferência, ou se o equívoco existe em decorrência de um limite da enunciação no cinema? Apesar de não precisarmos de uma resposta satisfatória para essa pergunta, entendemos que a ideia de adjetivos como filme em primeira pessoa, filme confessional ou a ideia de filmes que expressam algum nível de intimidade do seu realizador se sustentam apenas na aparência, sendo um dentre outros elementos que compõem a *mise en scene* do filme.

Mesmo desconfiando da possibilidade de o curta-metragem expressar efetivamente uma experiência traumática, *Cinema Contemporâneo* é bastante bem sucedido em pôr em dúvida no espectador quem conta de fato a história narrada no filme. A enunciação da experiência como uma impossibilidade foi algo já trabalhado em filmes ensaios ainda no seu estágio pré-conceitual, como citamos anteriormente nos casos de *Noite e Neblina* (1956) e *Carta da Sibéria* (1957). *Cinema Contemporâneo* apresenta uma nova face dessa impossibilidade, em um outro contexto da história do cinema no que diz respeito ao modo de produção, veiculação da obra, e principalmente na maneira que essa narração evidencia a expressão de uma subjetividade instável. O tom confessional que assume a primeira pessoa na narração de Gustavo Patriota nos faz acreditar que quem conta a

¹² Conceito não publicado que Bernardet apresenta na sua fala para a série de vídeos Leituras Brasileiras, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNvXebwQ1b0>> Último acesso em: 04 de Agosto de 2023.

história coincide com quem viveu a experiência traumática. E retomamos a pergunta que já fizemos: por que isso acontece?

Bellour (1997), ao tratar do conceito de autorretrato dentro do audiovisual, afirma que o vídeo se prestou muito melhor a essa função do que o cinema e boa parte da sua justificativa se dá a partir de divergências que se dão no modo de gravação e também de recepção das obras, que propiciam uma maior proximidade com o íntimo. Para o autor, as condições de produção do vídeo tornam muito mais fácil para o cineasta pôr o seu corpo em cena; a manipulação da imagem se torna mais fácil e os códigos são diferentes de maneira que olhar para a câmera se dá de uma forma muito mais natural no vídeo, não sendo entendido de modo tão disruptivo como no cinema.

Hoje, essa afirmação de Bellour (1997) soa como anacrônica, em um contexto que o vídeo foi assimilado pelo cinema, linguagem que já tem a maior parte das suas realizações no formato digital, não sendo mais possível sustentar essa fronteira como em outros tempos. Porém, compreendemos que o modo de produção e determinados códigos estéticos pode alterar o pacto que se estabelece com o espectador do “tipo de obra que está sendo apresentada”.

Talvez a partir de sua composição minimalista, que inclusive preserva algumas características do vídeo no seu descompromisso de ser mimético, assumindo a fragmentação no plano imagético em consonância com a fragmentação que diz respeito ao estado subjetivo do personagem que sofreu um trauma. Como também pelo gesto de anunciar que a história de uma fotografia vai ser contada, história essa que só esta primeira pessoa que se dirige ao espectador pode contar, somos levados a crer que a voz de quem narra coincide com quem vivenciou o trauma e se essa experiência não pode ser contada por mais ninguém, não parece um caminho óbvio pensar, e ela está sendo mediada por uma terceira pessoa.

Anteriormente no presente trabalho, trouxemos alguns realizadores com obras que apresentam uma aparência confessional, assim como Cinema Contemporâneo, a exemplo dos diários de Mekas e David Perlov e os médias-metragens da realizadora Naomi Kawase. Nesses filmes não parece haver uma mediação da experiência para além da construção da narração, dos processos de captura de sons/ imagens e o exercício curatorial da montagem. Ainda assim, todos esses elementos trabalham para os seus respectivos apagamentos, de maneira que o filme se mostra da forma mais singela e genuína possível.

Algo semelhante ocorre em *Cinema Contemporâneo*, sendo que justamente quando o aproximamos de outros filmes-ensaios com características semelhantes ele se torna mais interessante, na maneira com que produz dúvidas sobre a sua enunciação, unindo ao mesmo tempo a expressão de uma experiência bastante íntima, com a superficialidade da representação ao menos na forma com que ela se revela no filme.

Aqui voltamos a *Carlos Nader*, depois de termos apresentado em *Cinema Contemporâneo* a sua desvinculação com a vivência que busca representar. Carlos Nader começa o filme se dirigindo à câmara dizendo que vai contar um segredo, esse segredo fica em suspenso, ele não é verbalizado, ao menos por aquele que disse que ia contar, mas também não é possível afirmar que o filme não cumpre o papel de contar esse segredo. Se assumimos que o filme conta o segredo ou resolve a sua questão no momento que este não se torna mais relevante a partir do que se constrói com as falas dos intercessores. O que esse segredo nos diz sobre Carlos Nader (personagem)?

No fim das contas, a confissão se torna um dispositivo de articulação de pensamento, um ponto de partida, um pretexto. O que o personagem/diretor nos fala se de fato nos fala não tem a ver com intimidade ou interioridade. Sendo “um vídeo sobre o autor, um vídeo sobre qualquer um, um vídeo sobre ninguém”¹³.

Como vimos anteriormente, esse processo de desligamento de si, se relaciona com a ideia de “experimentalizar o experimental” apresentada por Teixeira (2015), a partir do pensamento de Hélio Oiticica (1980), que requer um desligamento/esvaziamento de si para que o ato experimental se efetue de maneira aberta e processual em que a inclusão de si ocorra como um elemento fundamental do ato de experimentar.

4.2 Dois filmes contemporâneos?

Esta sessão tem um caráter mais contextual em relação ao que já foi apresentado até aqui, motivada pelo título do curta-metragem de Felipe André Silva, no qual busquei fazer um jogo de relações entre o filme com o cinema contemporâneo na sua qualidade de adjetivo no texto “Em defesa dos filmes em primeira pessoa” (2020).

Tomaremos como base algumas das considerações feitas por Giorgio Agamben no seu ensaio “O que é o contemporâneo? (2009). No qual o autor busca responder as perguntas: “de quem somos contemporâneos? e antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p.57) e como essas perguntas podem se relacionar com o *corpus* fílmico deste trabalho.

O ser contemporâneo para Agamben (2009) comporta a contradição de fazer parte do seu tempo, ao mesmo tempo que não coincide perfeitamente com ele. É aquele que toma alguma distância do presente “para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62).

¹³ Frase presente na sinopse do curta-metragem no acervo digital da associação cultural videobrasil. em: < <https://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/102188> >

Para o autor não é contemporâneo aquele que vive em total conformidade com a sua época e justamente por isso, não consegue manter um olhar sobre ela.

Portanto, se o contemporâneo não está em total conformidade com o seu tempo, ele se fragmenta em um anacronismo que é inerente a ele, que vem da compreensão de que essa categoria remete a algo que já passou, que já está no passado ou que em contrapartida tenha chegado muito cedo, de maneira que parece não estabelecer um diálogo com o seu tempo. É nessa chave entre chegar atrasado ou cedo demais que consiste o nosso olhar para os filmes *Carlos Nader* e *Cinema Contemporâneo*, nessa seção.

Como descrito anteriormente, *Carlos Nader* talvez seja um dos filmes menos vistos do realizador Carlos Nader, esse que passou a ter uma maior notoriedade no circuito do cinema documental sobretudo a partir do seu longa-metragem *Pan-Cinema Permanente* (2008), lançado dez anos depois. A sua cinematografia antes do primeiro longa-metragem estava muito mais vinculada ao circuito da videoarte do que do cinema documental, mesmo que algumas características bastante reconhecíveis deste domínio estivessem presentes, como a presença de *talking heads* em *Carlos Nader*, ou a proposta de fazer um filme que seja um retrato de uma figura pública da cidade do Rio de Janeiro como em *O Beijoqueiro* (1992).

É evidente que, se *Carlos Nader* (1998), chegou atrasado, ou cedo demais na possibilidade de se estabelecer em relação com outras peças audiovisuais do seu tempo é bastante relativo ao lugar que estaremos localizando essa obra e o recorte de possibilidades que estaremos apresentando para uma possível relação, logo, estamos advertindo a parcialidade da rede que buscamos formar ao evocar outras obras.

Carlos Nader (1998), como um filme que tem a presença do realizador em corpo e voz para propor o seu próprio apagamento, na medida que o curta-metragem busca desconstruir a ideia de individualidade soberana, parece antecipar algumas discussões que existiram sobretudo entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, momento que algumas obras classificadas como documentários passaram a colocar em dúvida as suas próprias indexações, parecendo ultrapassar algumas das demarcações historicamente postas a esse domínio.

Nesse período, Eduardo Coutinho desenvolve uma cinematografia que se caracteriza pelo encontro com o outro e a emissão da palavra, em que o procedimento da entrevista de um documentário mais convencional deixa de fazer sentido, dando lugar a uma conversa. Mesmo que aqui não tenhamos uma inclinação propriamente ensaística, entendemos a obra que se desenvolve a partir de *Santo Forte* (1998) como bastante significativa nesse momento de fissura do cinema documental.

A disposição ensaística que não estava presente em Coutinho (na maioria das vezes), aparece no debate sobre filme de arquivo em um momento que obras como *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999) de Marcelo Masagão e *Sobre Anos 60* (1999) de Jean-Claude Bernardet ganham relevo nas discussões de cinema, embora nesses filmes ainda haja uma presença de corpo e voz bastante rarefeita dos seus realizadores.

Em *Um Passaporte Hungaro* (2001) de Sandra Kogut e *33* (2002) de Kiko Goifman temos essa maior presença dos seus respectivos realizadores em corpo e voz, o que fez com que esses filmes por vezes fossem entendidos como autobiográficos ou expressassem algum tipo de narcisismo; utilizamos esses exemplos e entendemos que se relacionam com *Carlos Nader*, justamente por serem filmes que Teixeira (2022) comenta ao sustentar o conceito de equívoco autobiográfico, referente a recepção dessas obras:

Uma brasileira em busca de um passaporte a que poderia ter direito em função da sua história familiar, um filho adotivo em busca de sua mãe biológica na altura dos seus trinta e três anos. Com esses *leitmotifs*, os filmes de Kogut e Goifman abrem uma jornada em diferentes espaços ao (des)encontro de traços identitários-genealógicos que lhe fogem quanto mais mergulham em suas buscas. O direito ao passaporte se esfuma em meio aos percalços burocráticos e no recuo até a etnia dos Levitas num cemitério, assim como a mãe biológica se perde nas tentativas de reconstrução de memórias que recuam até o dia do nascimento na maternidade (TEIXEIRA, 2022,p.173).

O que Teixeira (2022) demonstra é que nessas obras também temos um apagamento dos seus respectivos realizadores no decorrer do filmes, assim como em *Carlos Nader*, mesmo que de maneira mais sutil, tendo em vista que este curta-metragem se sustenta nesse apagamento, na medida que as falas dos personagens giram em torno de uma ideia de diluição da identidade.

Dentro do que já colocamos e das obras que escolhemos para pôr em relação à *Carlos Nader*, tendemos a entender que esse filme também foi um presságio, ao não só ter antecipado uma leva de filmes em que a presença do realizador em corpo e voz ganha um maior relevo, como também ao elucidar a leitura dessas obras que ainda viriam, mostrando que não se tratam de autobiografias , mas ao mesmo tempo sendo difícil precisar por entendermos que há um desequilíbrio na comparação de um curta-metragem finalizado no formato de vídeo com um longa-metragem, sobretudo nos anos 90, no que diz respeito à liberdade de experimentação, assunto que discutiremos mais à frente.

Cinema Contemporâneo (2019) em contrapartida, sofre a suspeita de que talvez tenha chegado tarde demais como premissa, a partir da hipótese de que vários “documentários em primeira pessoa” foram feitos, e isso levou esse formato ao esgotamento, onde mais nada de novo poderia surgir. A partir disso, a possibilidade da história que o filme se propõe a contar ser contada, se põe

em risco, pois, se o filme em primeira pessoa não é mais uma possibilidade, como Felipe André Silva poderia contar a sua história?

Por outro lado, a recepção do curta-metragem mostrou que a sua forma não está esgotada, ou que talvez *Cinema Contemporâneo* trouxesse alguma novidade para o que ele mesmo intitula de “filme em primeira pessoa”. Por mais que a história contada no filme seja bastante impactante, pela forma que uma série de violências sofridas sejam relatadas de maneira tão direta em cinco minutos de duração, nos custa a acreditar que o sucesso do filme que se fez bastante presente no circuito de festivais de cinema entre os anos de 2019 e 2020 se deve apenas ao seu conteúdo, que repetimos aqui ser impressionante; acreditamos que os jogos de enunciação feitos no filme, junto com uma inclinação metalinguística de olhar para si, ao mesmo tempo que tem em vista uma categoria específica de filmes ao qual *Cinema Contemporâneo* assume fazer parte simultaneamente e dentro de um contexto de relatar uma experiência traumática, faz do curta-metragem de Felipe André Silva uma obra bastante complexa e um antídoto a qualquer tipo de esgotamento.

Outro dado contextual que atravessa as duas obras tem a ver com seus respectivos formatos (vídeo/digital) e as diferentes repercussões dessa forma nos momentos históricos que cada uma das duas obras está inserida. Como dito anteriormente, *Carlos Nader* foi um filme que teve uma maior circulação no circuito do vídeo do que propriamente do cinema, em um contexto ao qual essas duas categorias eram vistas como distintas. O que se entendia por cinema brasileiro da época, estava se recuperando de uma das suas maiores crises em um período que se convencionou chamar de “retomada”.

Marcelo Ikeda, em *Revisão Crítica do Cinema da Retomada* (2022), problematiza um suposto tom de neutralidade ligado ao termo “cinema da retomada”, que viria a apenas demarcar unicamente um período histórico do retorno da produção cinematográfica brasileira nos anos 90, sem necessariamente se vincular a um compromisso estético, permitindo assim uma diversidade de expressões que se somavam e formavam o que poderíamos chamar de Cinema Brasileiro.

Ikeda (2022) apresenta no cinema de retomada um projeto prescritivo que “constituiu um projeto, no campo do cinema, aderente a um programa de governo de tendência liberal, em torno de ideias de modernização, reforma administrativa, desenvolvimento e abertura comercial” (IKEDA, 2022, p.61). Para que isso se efetivasse, houve um trabalho de políticas públicas e de jornalismo cultural, ao dar uma maior legitimidade a projetos que estivessem de acordo com esses ideais. Havia aqui uma conciliação entre um cinema de comunicabilidade que tivesse forte adesão do público com um cinema de prestígio artístico que resgatasse uma suposta identidade cultural do país, normalmente ancorada em uma tradição de cinema nacional advinda do cinema novo.

Dentro desse contexto, por mais que a ideia de cinema da retomada pareça ter monopolizado o que foi a produção cinematográfica da segunda metade dos anos 90, ela só contemplava parte dessa produção. Dessa maneira, nem tudo que foi feito nesse período contempla o projeto programático da retomada, estando assim, à margem de um projeto prescritivo do cinema brasileiro do período, e também à margem do que a historiografia hegemônica entenderia por “Cinema Brasileiro”.

Para Ikeda (2022), um debate muitas vezes negligenciado que se acirrou nesse período foi a do embate entre cinema e vídeo, que parece ter se diluído hoje com o advento do digital e a sua assimilação no cinema hegemônico, mas por muito tempo se discutia se não haveria uma diferença ontológica entre essas duas práticas em decorrência das diferenças da imagem fotoquímica em relação à imagem digital.

Dentro dessa separação, o cinema buscava uma representação do real, enquanto o vídeo por limitações técnicas como a baixa qualidade da imagem em comparação com a película já tinha uma maior dificuldade para cumprir essa tarefa. Dessa maneira, a manipulação da imagem com uma coloração pouco realista, sobreposições, *flicks* e diferentes velocidades, passou a fazer parte da estética do vídeo e ficou a cargo dos *videomakers* uma tarefa mais inventiva no trabalho com a linguagem.

Nessas condições, as obras audiovisuais realizadas em vídeo não poderiam fazer parte do circuito de visibilidade do “cinema da retomada”, por não estarem em conformidade com a agenda programática do cinema brasileiro desse período e sobretudo por nem serem consideradas cinema. Dessa maneira Carlos Nader (1998), sendo um curta-metragem finalizado em vídeo, não poderia fazer parte de um grupo de filmes que representaria o que o cinema brasileiro da sua época deveria ser.

A partir dos anos 2000, surge uma nova geração de cineastas que renovam o modo de se fazer cinema no Brasil, rompendo assim com os ideais da retomada. Esses novos realizadores chamaram atenção de diversos autores, o que rendeu diversas classificações para enquadrá-los como “novíssimo cinema brasileiro” (Valente, 2009), “Cinema de Garagem” (Ikeda e Lima, 2012) e cinema pós-industrial (Migliorin, 2011).

Essa nova forma de fazer cinema foi possível por diversos fatores, como maior acessibilidade de produção a partir de novas tecnologias, renovação da crítica cinematográfica da internet, maior proliferação de cursos de graduação em cinema e audiovisual em universidades públicas, novas janelas de exibição, entre outros fatores. Curiosamente, mesmo que esse novo modo de produção venha a se opor ao que era vigente do período da retomada, Ikeda (2022) afirma que isso não se aplica propriamente aos anos 90 como um todo, já que “O cinema da jovem geração de

realizadores dos anos 2000 irá dialogar com o cinema brasileiro da década anterior exatamente naquilo que o ‘cinema da retomada deixou de fora, empurrando para a invisibilidade’ (IKEDA, 2022, p.158-159).

Aqui, não só procedimentos estéticos em relação à distorção da imagem foram apropriados, mas também uma maior abertura para “outros modelos de produção além do binômio roteiro-decupagem, base do cinema industrial” (IKEDA, 2021, p.84), como também uma maior horizontalidade nas relações hierárquicas de produção, com equipes menores, possibilitando condições de produção que são mais comuns documentários e filmes experimentais, também no campo da ficção. Nesse contexto, “uma geração de corpos periféricos puderam se expressar no audiovisual: o cinema dos anos 2000 expressou uma maior diversidade ao incorporar ao campo indivíduos de outras etnias, orientações sexuais e classes sociais” (IKEDA, 2021, p.83).

Entretanto, diferente da geração anterior de videomakers, os limites entre vídeo e cinema foram borrados com uma maior popularização do digital, na medida que essa nova tecnologia já havia sido assimilada pelo mercado audiovisual, essa nova geração pode ser incluída no campo cinematográfico.

Felipe André Silva é um cineasta facilmente localizado nesse contexto, com filmes de baixíssimo orçamento, possibilitados por um desenvolvimento tecnológico que é relativamente recente, a exemplo de *Santa Mônica* (2015), longa metragem filmado inteiramente com o celular; a partir dessa aproximação, voltamos a dar uma maior ênfase ao título de seu filme presente no nosso corpus fílmico: *Cinema Contemporâneo*.

A partir desse caminho que diz respeito às duas obras em uma trajetória de 20 anos do cinema brasileiro é possível afirmar nessa ótica que o título do filme de Felipe André Silva pode ser entendido a partir de uma positividade do *Cinema Contemporâneo* (filme) em relação ao cinema contemporâneo (como adjetivo ou categoria). Talvez uma das coincidências mais imediatas entre os dois filmes trabalhados é que ambos buscam contar um segredo, mas Carlos Nader não conta ou não conseguimos precisar se de fato ele conta, enquanto Felipe André Silva de fato se coloca para contar o seu segredo pois como dito no filme “ele é uma vítima e só ele pode contar a história dessa foto”.

Então, ao pensar no filme como um dispositivo para uma confissão, é como se o Cinema Contemporâneo (tanto no sentido de substantivo quanto de adjetivo) fosse justamente a possibilidade de falar para si mesmo e para o mundo as nossas histórias, “pois não há outra pessoa que possa contá-las”, e ir além disso não pode se prender aos limites da factualidade da experiência e do realismo da representação. Possibilitando assim que possamos ser matéria plástica criativa e criadora.

Considerações Finais

A ideia de um cinema que toma vivências, experiências pessoais ou relatos íntimos como matéria prima para construção fílmica, mas que ao mesmo tempo não se encerra nisso, na medida que esses traços autorreferentes vão progressivamente se dissolvendo durante a obra, para a abertura à experiências mais abrangentes do que vivências estritamente pessoais, se constituiu como ponto de partida dessa dissertação.

É certo que o conceito de filme-ensaio não se confunde com cinema em primeira pessoa, sendo possível outros tipos de enunciação em que a presença do ensaísta seja menos identificável, como também cinema em primeira pessoa não é sinônimo de filme-ensaio na medida que esse autocentramento pode não conseguir sair do plano da experiência, das percepções e afecções vividas.

Contudo, a enunciação em primeira pessoa é um traço comum ao nosso corpus fílmico, como também tem se tornado uma das características mais identificáveis da forma filme-ensaio, sobretudo na contemporaneidade em que uma série de inflexões no campo do cinema tem dado um novo relevo à presença do corpo, não mais apenas como suporte e a inscrição de uma subjetividade múltipla e por vezes incoerente.

Neste trabalho, apresentamos diferentes camadas de construções teóricas acerca do ensaio, desde a sua tradição filosófica/literária a partir de ensaios dos autores Lukács (2018), Bense (2018) e Adorno (2003), entendendo essas contribuições não apenas como um apanhado teórico do como a forma ensaio se desenvolveu historicamente, mas entendendo que algumas das contribuições

desses autores podem ser traduzidas para o cinema e auxiliar na construção de um conceito propriamente cinematográfico que se desenvolve ainda em um estágio pré-conceitual no período clássico, e ganha um maior destaque na contemporaneidade.

Nesse percurso, trouxemos algumas obras mais e outras menos comentadas dentro de bibliografias que se dedicam a discutir o filme-ensaio a fim de promover um diálogo tanto com a constelação conceitual que envolve essa forma, como também com os curtas-metragens a que nos propomos analisar. Entendemos que existe uma correspondência em que ao mesmo tempo é possível identificar determinadas contribuições teóricas na forma dos filmes, como também os filmes são capazes de produzir teoria nos auxiliando na compreensão de outras obras.

Durante a pesquisa, a escassa produção sobre as obras trabalhadas foi ao mesmo tempo um fator limitante, como também nos trouxe uma maior responsabilidade ao tratar desses filmes. Enriqueceria bastante o nosso trabalho ter a possibilidade de relacionar outras produções acadêmicas com os mesmos objetos que a nossa, mas compreendemos que a escolha do nosso *corpus* não foi das mais óbvias ao eleger dois curtas-metragens, um ainda bastante recente e outro que vinculado ao circuito do vídeo, parece ter sido negligenciado até no recorte mais específico da cinematografia do próprio realizador.

Mesmo que a escolha dos filmes tenha se dado a partir de características comuns dos filmes na medida que eles não só tomam uma primeira pessoa como ponto de partida para depois efetuarem um desligamento de si, mas também acabam tematizando esse desligamento, em um processo de tornar-se outro, durante a pesquisa, percebemos que filmes como Cinema Contemporâneo (2019) reintroduz no cinema brasileiro, elementos estéticos e procedimentos de feitura que estavam presentes em Carlos Nader (1998) que se mantiveram ocultos da maior parte das revisões historiográficas do cinema nacional dos anos 90.

Ao evocarmos no último capítulo nomenclaturas como cinema de garagem (IKEDA e LIMA, 2014), cinema pós-industrial (MIGLIORIN, 2011) e novíssimo cinema brasileiro (VALENTE, 2009) e entendendo a partir das contribuições de Teixeira (2015), o maior relevo que a categoria filme-ensaio ganha na contemporaneidade, compreendemos a articulação desses conceitos como um horizonte possível desse trabalho, tendo em vista a produção recente de filmes-ensaio de jovens realizadores que têm tido uma circulação considerável em festivais de cinema a exemplo do já citado *Fartura* (2019) da realizadora Yasmin Thayná; os curtas metragens *Tudo que é apertado rasga* (2019) e *Não vim no mundo para ser pedra* (2022) de Fábio Rodrigues Filho e *Ser feliz no vão* (2020) de Lucas H. Rossi, que se apresenta como “Um ensaio preto sobre trens, praias e ocupação de espaço” entre outras realizações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma** In: Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 32, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva/ Gabriela Almeida**. – 1. Ed. – São Paulo: Alameda, 2018.
- ASTRUC, Alexander. **O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**, Revista Foco, traduzido por Matheus Cartaxo, 2012. Disponível em: < <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> > Acesso em 05 de dezembro de 2021.
- BELLOUR, Raymond. **Entre Imagens: Foto, Cinema, Vídeo**. Ed. Papirus. São Paulo, 1997.
- BENSE, Max. **O ensaio e sua prosa**. In: PIRES, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre ensaios**. São Paulo, SP: IMS, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e Pensamento**. Leituras Brasileiras, 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kNvXebwQ1b0> > Último acesso em: 04 de Agosto de 2023.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Perspectiva, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. **O Filme-Ensaio: Desde Montaigne à depois de Marker**. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. **Escrituras e Figurações do Ensaio**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual**. São Paulo, Ed. 1, Hucitec Editora, p. 92-118, 2015.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente no novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
- IKEDA, Marcelo. **Revisão crítica do cinema da retomada/ Marcelo Ikeda**. - Porto Alegre: Sulina, 2022.

IKEDA, Marcelo Gil. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000** / Marcelo Gil Ikeda. - Recife, 2021. 327p.:il.

KEHR, Dave. André Bazin on Chris Marker. **chrismarker.org**, 2015. Disponível em: < <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958/> > Acesso em: 14 de setembro de 2020.

LUKÁCS, György. **Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper**. In: PIRES, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre ensaios**. São Paulo, SP: IMS, 2018.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

MENEZES, Lucas. **Em defesa dos filmes em primeira pessoa (Cinema Contemporâneo)**. Cachoeiradoc, 2020. Disponível em: < <https://cachoeiradoc.com.br/festival/2020/12/20/em-defesa-dos-filmes-em-primeira-pessoa/> > Acesso em: 01 de Dezembro de 2021.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**: Notas para um debate. Revista Cinética, 2011. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> > Acesso em: 16/11/2022.

MEKAS, Jonas. **O filme-diário**. In: LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. 1. Ed, Penguin-Companhia, 2010.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Arte em Revista, São Paulo, nº 5, 1980.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias (Câmara de Ecos)**. Ed. Rocco, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Ed. vozes de bolso, 4º edição, 2014.

SOUZA, Kleverton de Almeida. **Ensaio do Íntimo no Cinema de Naomi Kawase**. Universidade Federal de Sergipe. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema. São Cristóvão, 2022.

SILVA, Felipe André. **Cinema Contemporâneo**. <http://www.felipeandresilva.com/>. Disponível em < <http://www.felipeandresilva.com/p/cinema-contemporaneo.html> > Último acesso em: 04 de agosto de 2023.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Arqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (formações e transformações)**. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?** In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual. São Paulo, Ed. 1, Hucitec Editora, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (Revisões e Problematizações)**. In: Doc On-line, nº 30, p. 145-168, 2021.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Do experimental ao filme ensaio: passagens**. Significação, São Paulo, v. 49, n. 58, p. 1-17, 2022.

WEBB, Sheila M., **Creating Life: “America’s Most Potent Editorial Force”**. in: Journalism and mass communication Monographs, Junho, 2016.

WEINRICHTER, Antônio. **Um conceito fugido**: notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual. São Paulo, Ed. 1, Hucitec Editora, p. 42-91, 2015.

ZUFELATO, Guilherme de Souza. **As Formas do Sensível na História: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo**. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de pós-graduação em história. 2020.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

33. Direção: Kiko Goifman. Brasil: 2002 (74 min).

A PAIXÃO DE JL. Direção: Carlos Nader. Brasil: 2015 (82 min)

A PROPÓSITO DE NICE. Direção: Jean Vigo. França: 1930 (25 min)

AS I WAS MOVING AHEAD OCASSIONALY I SAW BRIEF GIMPSES OF BEAUTY.

Direção: Jonas Mekas. EUA: 2000 (288 min)

CARLOS NADER. Direção: Carlos Nader. Brasil: 1998 (16 min)

CARTA DA SIBÉRIA. Direção: Chris Marker. França: 1957 (62 min)

CINEMA CONTEMPORÂNEO. Direção: Felipe André Silva. Brasil: 2019 (5 min)

CINEMA FALADO. Direção: Caetano Veloso. Brasil: 1986 (112 min)

CONCEPÇÃO. Direção: Carlos Nader. Brasil: 2001 (13 min)

DIÁRIOS. Direção: David Perlov. Brasil/Israel. 1973-1983 (350 min)

DI-GLAUBER. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1977 (17 min).

DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI DELA. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1967 (86 min)

EM SEUS BRAÇOS. Direção: Naomi Kawase. Japão: 1989 (40 min)

FARTURA. Direção: Yasmin Thayná. Brasil: 2019 (26 min)

HISTÓRIA(S) DO CINEMA. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988-1998 (266 min)

HOMEM COMUM. Direção: Carlos Nader. Brasil: 2015 (103 min)

HOTEL DOS INVÁLIDOS. Direção: Georges Franju. França: 1951 (22 min)

INFLATION. Direção: Hans Richter. Alemanha: 1928 (2 min)

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007 (105 min)

LA RABBIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: 1963 (100 min)

NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA. Direção: Fábio Rodrigues Filho. Brasil: 2022 (25 min)

NOITE E NEBLINA. Direção: Alain Resnais. França: 1956 (30 min)

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. Direção: Marcelo Masagão. Brasil: 1999 (73 min).

O BELJOQUEIRO. Direção: Carlos Nader. Brasil: 1992 (29 min)

PASSAPORTE HUNGARO. Direção: Sandra Kogut. Brasil: 2001 (72 min).

PASSOU. Direção: Felipe André Silva. Brasil: 2020 (70 min)

PORTRAIT OF GINA. Direção: Orson Welles. EUA: 1958 (26 min)

REMINISCÊNCIAS DE UMA VIAGEM À LITUÂNIA. Direção: Jonas Mekas. EUA: 1972 (88 min)

SANGUE DAS BESTAS. Direção: Georges Franju. França: 1948 (20 min)

SANTA MÔNICA. Direção: Felipe André Silva. Brasil: 2015 (70 min)

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1999 (82 min)

SER FELIZ NO VÃO. Direção: Lucas H. Rossi. Brasil: 2020 (12 min)

SOBRE ANOS 60. Direção: Jean-Claude Bernardet. Brasil: 1999 (31 min)

TROVOADA. Direção: Carlos Nader. Brasil: 1995 (17 min)

TUDO O QUE É APERTADO RASGA. Direção: Fábio Rodrigues Filho. Brasil: 2019 (28 min).

UM HOMEM SENTADO NO CORREDOR. Direção: Felipe André Silva. Brasil: 2017 (72 min)

ZÉLIA. Direção: Lucas Menezes. Brasil: 2021 (23 min).

APÊNDICE A - Em defesa dos filmes em primeira pessoa (Cinema Contemporâneo)

14

O meu primeiro encontro com o filme, deve ter sido em setembro ou outubro, quando ele estava disponível no youtube e um amigo me indicou a ver, ao saber do meu gosto por filmes-ensaio e cinema de autorrepresentação. Assumo que foi uma das experiências mais desconcertantes que já tive ao ver um filme, e naquele momento, por mais que quisesse escrever algo, não consegui. Precisava de tempo e um segundo encontro com a obra para ao menos tentar dar conta de elaborar a minha experiência.

O filme ter como nome “Cinema Contemporâneo”, me provoca nesse processo de escrita a posição de utilizar esse nome em dois sentidos: como substantivo, ao me referir ao filme em questão; e também como adjetivo, em que estarei me referindo a uma produção contemporânea de cinema.

O Cinema Contemporâneo (adjetivo) pode ser muita coisa, e defini-lo é uma tarefa árdua, muito pela dificuldade de não conseguirmos fugir do contemporâneo como algo do nosso tempo. Nesse sentido, construções e relações da contemporaneidade podem possibilitar a existência de uma obra, e mesmo sem encontrar respostas muito concretas do como isso ocorre, posso observar algumas tendências que ganham força na forma com que estamos fazendo e pensando o cinema.

Dentro do circuito de festivais de curta-metragem, tenho percebido a constância no aparecimento de algumas obras que buscam alternativas à transparência (aquela que nega a opacidade) tão comum ao cinema ficcional e a um olhar do cinema documental totalmente focado na representação do “outro”. Abrindo espaço para um cinema do íntimo, de uma voz que escolhe falar de si mesmo (ou explicitamente a partir de si).

Esse tipo de realização se fez bastante presente na programação da atual edição do Cachoeira Doc, a exemplo de Vander (2019) de Bárbara Carmo, Formatura (2020) de Caio Franco, Notícias de São Paulo (2019) de Priscila Nascimento, Michele de Michele Mesma: Narrativas de uma Mulher Sertaneja (2019) de Michele Menezes, entre outras obras que facilmente entram no grupo de filmes descrito Cinema Contemporâneo (substantivo).

Levando isso em consideração, me chama bastante atenção que o filme de Felipe André Silva comece falando desse grupo de filmes, como uma forma que possivelmente tenha alguns problemas, problemas estes que não foram citados, mas que podemos discuti-los aqui.

¹⁴ Texto sobre “Cinema Contemporâneo” (2019) que produzi para o Cachoeira Doc em 2020 a partir de uma oficina de crítica promovida pelo festival, ministrada por Ingá Patriota.

Acredito que se expor e fazer um filme a partir de uma experiência pode ser uma tarefa complicada, em uma contemporaneidade que o privado muitas vezes já se encontra tão público e tão manipulável às construções de identidades hegemônicas. Me pergunto como um filme em primeira pessoa pode experimentar uma outra forma de projetar a experiência privada, ou ser conivente com um discurso egocêntrico e de um eu espetacularizado.

Esses filmes, também podem esbarrar nos limites da experiência de quem o faz. Essa que por um lado, vai se mostrar como um elemento singularizante, por outro corre o risco de entrar em um lugar de incontestabilidade a partir do argumento “da *minha* experiência”, em que a natureza estética da obra se confunde com as vivências e processos que conduziram a feitura do filme.

Em contrapartida, mesmo que consciente da fragilidade dos lugares que percorre, parece que Cinema Contemporâneo (substantivo) se rende a sua forma, como algo possível e necessário, já que segundo o narrador, “não há ninguém mais que possa contar a minha história”.

Mas isso também nos provoca a questionar “quem nos conta essa história?”; e “Quem é essa primeira pessoa?” (assim como o filme também se questiona), já que o curta-metragem parte da autoria de Felipe André Silva, sendo mediado pela narração de Gustavo Patriota. Nesse caso, o quanto de Gustavo escapa ao discurso do filme, ao corporificar na sua voz a fala de Felipe André?

No fim das contas, talvez essa história seja mesmo contada pelo dispositivo, como o filme vai concluir, mas ao mesmo tempo, este nos desafia a pensar nos seus próprios limites.

Após discorrer sobre o fenômeno dos documentários em primeira pessoa, o filme vai se debruçar em uma fotografia que se apresenta no filme de forma fragmentada. Foto esta que mostra um grupo de homens com o rosto borrado, que abusaram de uma criança que também aparece na foto, sendo esse, o único rosto que nos é revelado.

Em um primeiro momento, ao ver essa foto fragmentada, me lembrei de outras obras que também fizeram essa escolha estética, a exemplo de *Je vous salue, Sarajevo* (1993) de Jean-Luc Godard, ou até mais recentemente ao filme, *Travessia* (2017) de Safira Moreira. O meu espanto, foi ver que, diferentemente dessas outras obras, os fragmentos apresentados no filme de forma simultânea ao relato de abusos de diversas ordens, não se juntam e não revelam a fotografia na sua totalidade, mas ao mesmo tempo, talvez porque nossos traumas também não possam ser sintetizados e a elaboração destes precise se dar de forma errante e fragmentada.

E aqui faço a minha defesa dos filmes em primeira pessoa, já que acredito que pensar em Cinema Contemporâneo (substantivo) apenas do ponto de vista da narrativa, é reduzir o

filme ao lugar mais previsível que tradicionalmente esteve colocado para a linguagem cinematográfica, e nesse sentido, quero acreditar no cinema como lugar para a elaboração de si. Elaboração que pode ter diversos gatilhos, mas fazer um filme não é colocar pra fora conteúdos reprimidos que muitas vezes só poderão ser externalizados a partir da relação com o dispositivo fílmico?

Às vezes faço algumas suposições em relação aos cineastas que gosto. Olho por exemplo para Jonas Mekas e fico imaginando como filmar o cotidiano em um novo continente após fugir de um campo de concentração, pode ter sido um mecanismo de sobrevivência. Também penso em filmes como *Em seus braços* (1989) e *Céu, Vento, Fogo, Água, Terra* (2001), e tento imaginar a importância que esses filmes tiveram na formação de identidade da realizadora Naomi Kawase, como órfã, que estava em busca de seu pai nessas obras.

Hoje penso em Cinema Contemporâneo (substantivo) e não deixo de pensar nas possíveis relações que esse filme pode ter com o cinema contemporâneo (adjetivo), dentro de muitas ressignificações e atribuições dadas ao que pode ser fazer cinema nessa contemporaneidade. Nesse contexto, vejo o filme de Felipe André Silva como um lugar de eco para uma voz que precisava ser ouvida, reivindicando o território do fazer fílmico, como um ato de coragem.

ANEXO A

Ficha Técnica - Cinema Contemporâneo

SILVA, Felipe André. Cinema Contemporâneo (ficha técnica) in: <
<http://www.felipeandresilva.com/p/cinema-contemporaneo.html> > Último acesso em:
02/08/2023.

5', doc, 2019

Sinopse:

“eu era bem novo quando fui estuprado pela primeira vez. pensava em contar essa história um dia, a história dessa foto. faltava coragem. se o filme pudesse falar por mim eu conseguiria.”

Equipe:

Texto: Felipe André Silva
voz: Gustavo Patriota
montagem: Pedro Queiroz
Som: Caio Domingues

Exibições:

Janela Internacional de cinema do recife - 2019
mixbrasil - 2019
reficest - 2019
mostra tiradentes - 2020
festival rastro - 2020
vercine - 2020
curta kinoforum - 2020
festival de caruaru - 2020 [prêmio de melhor direção]
cinefest gato preto - 2020
Mostra do filme livre - 2020
Mostra Tiradentes SP - 2020
Circuito Penedo de Cinema - 2020
Encontro de Cinema negro Zózimo Bulbul - 2020
Curta Brasília - 2020
Cachoeiradoc - 2020¹⁵

¹⁵ Não constava na fonte.

ANEXO B

Ficha Técnica - Carlos Nader

16', Vídeo, 1998

Sinopse¹⁶:

Entrevistando poetas como Waly Salomão, filósofos como Antonio Cícero, foliões como Chumbinho e travestis como Jaqueline Kennedy Onassis, Carlos Nader explode o conceito de autobiografia. É ao mesmo tempo um vídeo sobre o autor, um vídeo sobre qualquer um e um vídeo sobre ninguém. É um ensaio sobre os limites da identidade.

Direção, Fotografia e Edição: Carlos Nader
Assistência de Direção: Susana Jeha
Audio Design: Victor Civita e Kito Sequeira

Prêmios e Menções:

12º Festival - Mostra competitiva do Hemisfério Sul - 1998 - 2º lugar

ANEXO C

Descrição:

¹⁶ Sinopse do filmes presente no acervo digital da Associação Cultural Videobrasil. em: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/102188>

EP.5 - Jean-Claude Benardet - Cinema e Pensamento. Produção: Rodolfo Pelegrin e Panama Filmes. Fotografia: Caio Mazzili. 2019. 22 min 37s, color. Canal do leituras brasileiras. disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kNvXebwQ1b0> >. ultimo acesso em: 04 de agosto de 2023.

Fala do vídeo transcrita por Zufelato em: As Formas do Sensível na história: às voltas com Jean-Claude Bernardet e seus efeitos de estilo (2020).

...eu aposto totalmente numa instabilidade do pensamento como forma realmente dinâmica de se pensar. bom... é jean-claude bernardet, trabalho na área de cinema e literatura, na área de cinema fui crítico, historiador, professor, roteirista, montador e atualmente ator. se eu sou um pouco historiador... de certa forma na área de cinema muitos não historiadores, sem a formação de história, acabamos nos tornando historiadores, como paulo emílio salles gomes e outros... ah... rhg! eu propriamente nunca escrevi um livro de história... né... quando eu escrevi rhg! ...cinema brasileiro: propostas para uma história... são apenas propostas para uma história... né... ou seja, eu não escrevo a história, simplesmente eu aponte determinadas linhas principalmente metodológicas, não é, para uma possibilidade de se escrever a história... né... portanto, a questão da historiografia ah... para mim... também é... rhg! ah... o movimento presente, digamos, da metodologia, de rhg! epistemologia na qual você está entrando, que você está propondo, né. quando eu escrevi rhg! a [sic] historiografia clássica do cinema brasileiro... que é um texto relativamente curto... em que... rhg! eu analiso alguns textos principalmente do paulo emílio salles gomes referente à primeira década do século vinte... várias vezes eu digo no decorrer do texto, eu não estou estudando esse período, estou simplesmente usando esse período... e os textos... né... para levantar questões de metodologia... né rhg! da historiografia, de como a históri... escreveu a história... da possibilidade de escrever a história da cultura, a possibilidade de escrever a história do... do cinema brasileiro, não é... portanto, rhg!... de certa forma... eu evito... né... chegar ... a conclusões. [silêncio...] qualquer forma de produção... tem que ser uma projeção para frente e não uma conclusão. a tradição... está no futuro... né... em geral... em cinema, em literatura etc. não é... se vê a tradição como um passado... né... do qual nós resultamos... e somos em parte produzidos por esse passado... em matéria de literatura... o haroldo rhg! [de campos]... colocava o seguinte... queos predecessores... são escolhidos por nós, é a partir do momento em que você tem uma obra, mesmo que você tenha lido esse predecessor, e te tenha influenciado, é só a partir do momento em que você tem uma obra... construído (sic)... né... que você pode falar em predecessor, esse predecessor na realidade ele é um programa... de escrita... não é... em que você tem... e esse predecessor você o escolheu... né... entre rhg! várias possibilidades que você teve... na sua vida e na sua formação... ah... literária... então de certa forma o predecessor ele é um projeto cultural... rhg! que você constrói... e... rhg! esse projeto, como diz a própria palavra, já é o futuro... você... rhg! joga pra frente esse... e a única possibilidade do predecessor ser atuante... é na medida em que... o escritor... o cineasta... o atualiza no seu presente... e o projeta no futuro, fora isto ele não existe... então, essa, essa... essa ideia de que somos nós que criamos as nossas tradições e não exatamente as nossas tradições que nos formam é... um dado assim absolutamente... essencial... essencial para mim... não é... outro momento de... .. estruturação da minha cabeça... rhg! ...foi um curso que eu fiz em 1958 na cinemateca brasileira... e uma aula que eu tive com paulo emílio salles gomes. [corte da câmera: close em bernardet] paulo emílio falava por... paradoxos... não é... dava, dava... rhg! frequentemente o eixo de uma palestra ou aula do paulo emílio era um paradoxo... e disse o seguinte... existem... .. o cinema não existe... existem filmes... essa frase... me disse... então... se o cinema não existe... cada filme é diferente... então não existe dogmatismo... e... depois desse momento eu me afastei de um pensamento... e de, das pessoas inclusive... rhg! que eu achava... dogmáticas... nas suas concepções estéticas... para me voltar pra essa pluralidade... rhg! que... deixava supor... não é... que se não há uma unidade de

cinema, tem uma multiplicidade de filmes e nesse sentido esses filmes são diferentes... não é... nas suas propostas estéticas, nos seus estilos, nas suas competências, nas suas qualidades de feitura ou ruim qualidades de feitura, então esse foi um... um... um.. um grande momento... .. rhg! de transformação pra mim ou de formação... né... .. e a questão... foi... acabou sendo sempre... ah...ah...ah...ah... a seguinte, não se fixar... no pensamento... o crítico ou o pesquisador-necessariamente-precisa de uma relação distanciada... não é... com o filme, com o objeto, período... ah... rhg! e a partir do momento que eu passei do outro lado... eu... quis evitar isso... .. rhg! eu tentava mais falar do lado da produção mesmo ou da, da realização, né... e... .. quando rhg! digamos nos anos sessenta, setenta eu senti... que... só ver filmes não formava um crítico, não era suficiente... mas, não havia escola não havia nada, não é... então comecei a fazer... rhg! algumas coisas como ir em salas de montagem, por exemplo walter hugo khouri... ah... observar o montador... ah... acompanhar a produção de música para um determinado filme, a colocação rhg! da música no... rhg! no... na montagem... ah... e várias coisas desse tipo, não é... portanto eu rhg! participei... de algum... de algumas cenas assim mas com... com a participação mínima... no sentido de sentir... não como olhando de fora do set, não é, como é, mas estar na frente da... da câmara. mas tudo isso pra mim... tinha muito a ver com a formação do crítico, não é, com o enriquecimento do olhar e da sensibilidade do... do crítico... a um ano, dois anos... rhg! eu... fui... pra natal... onde havia não sei o quê, um seminário etc., não é... e... e eu fui levado a falar de cinema de autor, nouvelle vague... rhg! política dos autores etc., não é... .. eu... rhg!... eu escrevi sobre isso assim já há alguns anos eu não sou muito favorável a essa ideia de autor no cinema e quando professor rhg! na eca eu fui realmente militante contra um pensamento que se tinha... ah... que se tinha sedimentado, que não tinha mais vida e que era praticamente um fetiche, não é... e aí, ele fez uma crítica... desse pensamento... de fato, eu tenho um livro o autor no cinema... que é uma crítica à noção de autor... e... ..aí ele defendeu a obra e o autor... aí eu disse pra ele... sérgio... nos anos cinquenta, início dos anos sessenta, você pensava exatamente a mesma coisa que você tá pensando ago... tá dizendo agora... cinquenta anos se passaram... eu não tenho mais nada a lhe dizer... entende, quer dizer... rhg! o pensamento que se, que se cristaliza... ah... deixa de ser um pensamento vital, dinâmico, né... e ele fica como... uma ruína... um vestígio... ele tá aí na paisagem do pensamento mas ele não gera... mais nada... e aí eu formulei o seguinte... a ideia do fóssil narrativo... .. o fóssil narrativo... rhg! é uma... maneira... de... ordenar... determinadas situações, determinados fragmentos... da vida... e ordená-las, de uma forma narrativa... essa forma narrativa, por ser narrativa, ela não tem a multiplicidade e diversidade da própria vivência... né... ela necessariamente ela é redutora... e pouco a pouco... essa vivência... ou... mais exatamente (sic) essa... rhg! narrativa... vai... substituindo... a própria memória da vivência... ela se torna a sua vida... mas... ela é uma forma narrativa... eu formulei também de uma outra forma, mas no... não publiquei isso, tenho anotações muitas sobre... sobre isso, que é o seguinte... que também é um pensamento elaborado... que eu tinha elaborado já antes, mas que eu aprimorei conversando com eduardo coutinho e principalmente o eduardo coutinho de depois do jogo de... de cena... aí um dia eu disse pro... rhg! pro eduardo... se você acha rhg! que essas mulheres... desde de o hrg! desde que ele faz esse tipo de cinema, não é, com santo forte... se você acha que essas mulheres... estão te contando pedaços da sua vida... você tá muito enganado... porque o que elas estão te contando elas já se contaram a si mesmas, contaram a inúmeras pessoas, né e... rhg! elas tão simplesmente reproduzindo com eventuais pequenas variantes um discurso já plenamente organizado, né, e que inclusive a gente pode ver, né, tem elementos de justificativa, elementos de desculpas, enfim uma série de coisas que estão inseridas, não é... e o coutinho me diz... não mas eu sei isto... eu sei... rhg! e... o que a mim me interessa não é o que elas estão dizendo, não é o conteúdo do que elas estão dizendo, mas sim a emissão da voz... a única coisa que acontece... rhg! na, na... diante da minha câmara é a emissão dessa voz, não o conteúdo da narração... .. a tal ponto que... rhg! numa entrevista... com algum... alguma jornalista... ah... disse ao... coutinho... que ele era o cineasta da subjetividade [e] das profundezas... né... e o coutinho respondeu que não... que ele era o cineasta da superficialidade... e... .. rhg! esse aspecto sobre o qual tanto insisti... .. rhg! é que jogo de cena é uma tragédia...

...bom... o coutinho foi obviamente uma tragédia, né... ãh... na medida em que... esse filme torna evidente... que a autonomia narrativa pode se desvincular da vivência... a narração de um episódio... rhg! vivenciado... rhg! depende da construção da narrativa e não mais da vivência... a vivência ela foi necessária pra elaboração, pro processo de elaboração da narrativa, mas uma vez que narrativa coubesse (sic)... obedece a determinadas normas rhg! da narração, determinado vocabulário, sintaxe, início, meio ou fim não necessariamente nesse sentido... ãh... rhg! existe essa autonomia... e o quê... rhg! o filme do coutinho destacava... era exatamente isto... ...então... a partir do momento em que o que nós falamos ao contar... a nossa vida... não é uma expressão da nossa vivência nem da nossa subjetividade, mas sim a reprodução... rhg! de uma narração, né... e, e, e, rhg! de um, de um relato... autônomo enquanto narrativa... nós desaparecemos, não sabemos mais onde estamos, somos um puro fluxo... não temos onde nos fixar... ...e isso é um dos aspectos trágicos da, da... do jogo de cena... outro aspecto é que ao fazer isto... o coutinho colocava em dúvida todo o modelo... ou pelo menos grande parte da obra dele baseada em entrevistas... ...e... eu vivenciei isso quase de uma forma corporal... o corpo pensar, não é só a mente, não é, o corpo pensa... ãh... assisti pela primeira vez ao jogo de cena... numa sala do... rhg! itaú Augusta, eu descí a escada e embaixo... rhg! encontrei uma pessoa, não me lembro quem agora, enfim alguém que eu conhecia... e que me perguntou, né... rhg! ...o que você assistiu... rhg!... pergunta absolutamente banal, não é, no cinema etc., não é... e aí eu fui responder... e rhg! e a primeira palavra que eu proferi... foi eu... no sentido de começar a dizer eu assisti, no caso jogo de cena... só que quando eu proferi... rhg! essa palavra... de imediato me veio isso, mas eu quem? ... a partir do momento... isso... em que... essas palavras... rhg! são inseridas nessa... narrativa autônoma... me veio isso de imediato, aí eu pensei, não, aconteceu... entende, é uma rhg! ...dissolução total... da... da possibilidade de expressão verbal... rhg! ...de uma, de uma subjetividade, eu não tenho mais... evidentemente que isso tava em crise... depois... me acalmei... não é... mas logo depois do filme entrei em crise, eu não tenho como contar a minha vida, eu não tenho como passar pro outro uma coisa tão simples quanto o fato de que acabo de assistir um filme... rhg! na sala tal... não é... ãh... ...então essa, essa... essa instabilidade... que eu acho que eu abordei aqui de vários ângulos, ela é absolutamente fundamental e... em mim... totalmente orgânica... e essa... rhg! ...tudo isso que eu disse hoje... muito provavelmente é uma diluição... de uma quantidade de estímulos, evidentemente que sartre está presente, que deleuze está presente... ãh... pascal... está presente... ãh... ãh... santo agostinho etc., né... tudo isso que acaba formando um tecido... rhg! ...que não é especialmente meu, quer dizer, tem alguma coisa um pouco de... circunstancial... em mim... eu sou, eu sou circunstancial... o que eu penso, o que eu digo é circunstancial... então eu não sou uma pessoa que construiu um pensamento... novo ou de expor conclusões as quais eu cheguei, e se por acaso eu tivesse chegado... a... conclusões eu me apressaria em desmontá-las... ãh... rhg! no sentido de que a ideia de pensamento pra mim é uma ideia de fluxo, de movimento, não... tenho uma certa resistência muito forte a tudo que eu posso chamar de atitudes ou filosofias substancialistas... ãh... rhg! realmente tudo me parece... rhg! uma transformação, quer dizer, a necessidade... o próprio pensamento é dinâmica da transformação... (BERNARDET, 2019, APUD ZUFELATO 2020)