



Do experimental ao filme-ensaio: passagens

*From experimental to
essay film: passages*



Francisco Elinaldo Teixeira¹

¹ Doutor em Ciências pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Sociologia pela FFLCH-USP. Professor associado do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: franciseli@uol.com.br

Resumo: Filme experimental e filme-ensaio são territórios ou concepções do cinema-audiovisual, com convergências e rupturas entre si. Eles convergem quanto à experimentação estético-formal, de materiais e modos de composição na produção de sentidos. Mas enquanto no filme-ensaio isso se opera com ênfase no pensamento do ensaísta através de sua inscrição em corpo e/ou voz no próprio filme, assim como com a solicitação e criação de intercessores, no experimental tal modo de inscrição do pensamento se opera de outras maneiras. Desse modo, pode-se propor que o experimental é imanente ao filme-ensaio, embora nem todo experimental seja ensaístico. O propósito do artigo é, assim, analisar como se operam tais convergências e disjunções entre ambos os territórios do cinema, a partir de um corpus fílmico e de referências teóricas que embasam um novo olhar, na atualidade, sobre as relações entre filme experimental e filme-ensaio.

Palavras-chave: filme-ensaio; experimental; vanguarda; pensamento; imanência.

Abstract: Experimental film and essay film are territories or conceptions of audiovisual cinema, with convergences and ruptures between each other. They converge on the aesthetic-formal experimentation, of materials and modes of composition in the production of meanings. But while in the essay film this operate with emphasis on the essayist's thought through his/her inscription in body and/or voice in the movie itself, as well as with the solicitation and creation of intercessors, in the experimental such criterion or prerogative is not a constitutive element. This way, it can be proposed that the experimental is immanent to the essay film, although not all experimental is essayistic.

Keywords: essay film; experimental; vanguard; thought; immanence.

O experimental é um dos territórios ou domínios do cinema, uma de suas concepções, firmada no período clássico junto com a noção de vanguarda. Por muito tempo situado como diferença em relação ao “outro cinema” (industrial), o domínio experimental construiu um repertório fílmico e teórico com uma dinâmica de transformações ao longo de sua história, inclusive como aconteceu com o documentário, com problematizações sobre a própria categoria e proposições de outros termos, tal como ocorreu no Brasil (cinema marginal, poético, de invenção). O filme-ensaio, ou o ensaístico no cinema, nasceu no período moderno, mas só adquiriu um relevo significativo mais recentemente, a partir de várias mudanças no regime da imagem, que vão da mudança de suporte da videoarte, com a irrupção da imagem-vídeo, à imagem digital atual. Como territórios-concepções distintos, ambos estão implicados de várias maneiras, com trocas intensas, afinidades, diferenças. O filme-ensaio, de certa maneira, trouxe a categoria de experimental de volta ao campo do cinema-audiovisual, depois de um tempo em que se manteve num canto do palco num relativo esquecimento e até recusa, por razões diversas.

A partir de uma proposição de Hélio Oiticica (1980) sobre possibilidades abertas contemporaneamente, a de se “experimentalizar o experimental”, portanto, levando em conta seu lastro constituído historicamente, o propósito aqui será cotejar ambos, com base na análise de elementos que o filme-ensaio retoma e incorpora do filme experimental. Nessa relação, o ponto de partida será a proposição de que “todo filme-ensaio é experimental, mas nem todo experimental é ensaístico”.

Começemos com uma problematização de ambas as categorias levantada pelo ensaísta-arquivista alemão Harun Farocki:

“Quando na televisão se ouve uma série de músicas e se vê paisagens... a isso chamam de filme-ensaio. Muita *atmosfera* e jornalismo vago, isso é um ensaio. Certamente, é algo terrível. Enzensberger escreveu uma vez que o termo ‘experimento’, tomado das ciências naturais, era completamente inapropriado em um contexto artístico. A palavra ensaio se converteu em algo igualmente vago”. (FAROCKI, 2000 apud WEINRICHTER, 2007, p. 46-47, tradução nossa)

Como arte impura que é o cinema desde seus inícios, a importação de categorias de outros campos, artísticos e não artísticos, sempre demandou um desafiador e complexo trabalho de tradução intersemiótica, o que mesmo assim não deixou de gerar dúvidas, incertezas e recusas quanto à pertinência e qualidade heurísticas desse trabalho tradutório. Noções como as de montagem, ficção, documentário, vanguarda, experimental, poética, autor, performance, ensaio etc., que se tornaram

tão relevantes ao longo de sua história, 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. Aí se está diante do problema do rigor conceitual, que se é forte, por exemplo, no campo filosófico, no da arte-cinema é visivelmente mais frouxo, demandando um esforço maior de elaboração. Sobretudo quando se pode observar um irrefreável movimento de inércia da língua, sua apropriação pelo mainstream, que esvazia os sentidos específicos atribuídos aos termos, tornando-os inócuos em sua generalidade. Quem já não ouviu falas do tipo, “uma moradia experimental”, “um prato autoral”, “um vestido de vanguarda”, “um videoclipe ensaístico”, provenientes de âmbitos como os da publicidade, moda ou gastronomia?

Adorno, com a acidez de seu senso crítico a respeito da cultura de massa, falou do quanto nesse sistema tudo se liquefaz, tudo se mistura e indiscerne numa grande “arte culinária”. Adorno, em seu famoso texto “O ensaio como forma” – que inaugura os volumes de “notas de literatura”, nos quais resgata e traduz intersemioticamente o conceito de ensaio da filosofia e sua gênese no pensamento montaigneano –, fala do quanto o ensaio ainda era “difamado como um produto bastardo” (ADORNO, 2012, p. 15), menor em relação à atitude que identifica “conhecimento com ciência organizada” (ADORNO, 2012, p. 15). Seu embate, em meados dos anos 1950, era com o *saber competente* da ciência, que relegava todo conhecimento que dela se afastava ao plano da ideologia. Observa-se que aí o conceito de ensaio sequer havia entrado na inércia da língua, ficou num canto do palco desativado, demandando, em função disso, sua restituição e atualização nos campos filosófico e literário (ADORNO, 2012).

Algo homólogo ocorreu com o conceito de ensaio apropriado pelo cinema em seu período moderno, com um uso bastante reticente, rarefeito, duvidoso, com a consistência de um protoensaio, com uma transformação substantiva dessa condição apenas na contemporaneidade. Mesmo assim, ainda envolto em dúvidas e incertezas que o qualificam como “um conceito fugidio”, embora o afirme como “uma forma que pensa” (GODARD, 1997 apud WEINRICHTER, 2007, p. 154, tradução nossa).

Entre a rarefação e o excesso de uso generalizado dessas categorias que o cinema apropria de outros campos, temos também as de vanguarda e experimental. Com sua irrupção no período clássico, oriundas dos campos científico e político-militar, ambas se confundiram ao longo da história, a elas se acrescentando termos como novo, novidade, moderno, modernismo, modernidade. Quanto a isso,

tal foi o imenso esforço do historiador-teórico, François Albera, de resgatar um sentido muito particular do conceito de vanguarda, inclusive, discriminando-o em relação ao de experimental. Seu sentido eminentemente político de “estar à frente”, na dianteira de projetos-processos de transformação social que implicam grupos coordenados, manifestos, militância em prol de causas que possam envolver o coletivo, ações que não afastam o uso da violência e desobediência civil, tudo isso visando pôr abaixo um sistema estabelecido que mantém arte e vida como âmbitos separados. Como o próprio teórico reconhece em sua pesquisa sobre vanguarda no cinema e política de vanguarda, trata-se de uma espécie de tipo ideal, à maneira do pensamento sociológico weberiano, do qual as primeiras vanguardas mais se aproximaram, entrando num regime de rarefação após sua vigência nos anos 1920 e 1930, sobretudo em função das assimilações da categoria a modos que a esvaziaram e colocaram na inércia da língua, numa operação de *secularização* (ALBERA, 2009).

A problematização de Farocki (2000 apud WEINRICHTER, 2007) em relação tanto às categorias de experimental quanto à de ensaio, ao caracterizá-las como inapropriada e vaga, também poderia concernir a várias outras do cinema, em função de sua gênese-derivação de meios não artísticos. No que diz respeito ao ensaio, sua procedência filosófico-literária recobre o universo da palavra, da língua-linguagem, mas, ao se traduzir para o cinema, deve-se levar em conta sua consistência primordialmente imagética. Tal é o desafio que também se abriu, há algum tempo, em relação às categorias documentais como as de “performativo”, “primeira pessoa” ou “do eu”, “autobiografia”, “autorretrato”, com o agravante de envolverem um regime de enunciação artística dificilmente sustentável com tais pressupostos linguísticos que as imagens não param de desconstruir, de criar linhas de fuga multipessoais, supraindividuais, plurissubjetivas. Nesse sentido, o modelo da língua, do cinema-audiovisual como uma linguagem, herança do paradigma semiótico-semiológico-estrutural, continua com suas determinações, apesar de já há algum tempo a cultura informacional-digital não parar de remeter a um “ser-imagem” e não mais a um “ser-linguagem” enquanto referências-fundamentos para o pensamento.

Tomemos esses dois territórios-concepções do cinema, o ensaio e o experimental, em sua relação com a noção de vanguarda. Embora com diferenças visíveis, não é tão difícil de se entender a sinonímia que se estabeleceu historicamente entre experimental e vanguarda. O primeiro cinema foi marcado por uma dinâmica experimental das mais intensas, que vai das chamadas “atrações” à sua domesticação-incrustação na “transição” para o estabelecimento de um sistema

centrado na “conquista da narrativa”, entendida como um relato, como um contar histórias a respeito do mundo, dos seres, das coisas. Esse primeiro sentido de experimental trazia ressonâncias, sim, do método experimental das ciências modernas, não por acaso adjetivadas de “duras”, dada sua consistência empírica, seu ponto de partida nos dados da realidade, sua pesquisa e investigação em torno dos materiais concretos, num jogo de acertos e erros que fundava sua objetividade e verdade, ainda que provisórias, abertas à desconstrução, até que um novo acontecimento viesse à tona. Com a irrupção e seleção do cinematógrafo como uma técnica de registro visual do mundo, entre a curiosidade, a atração pela nova máquina e as investigações de seus possíveis rendimentos comerciais e, logo, artísticos, esse cinema nascente, cuja qualidade maior era a de pôr em movimento as imagens, foi pródigo em termos de pesquisa, criação e expansão de códigos novos, formais e estéticos, fundados nas potências do irracional, na gestualidade corporal, na mímica, na dança, no circo, na arte popular, assim criando uma espécie de poética própria, modos construtivos mais focados nos processos criativos do que propriamente nos resultados de obras acabadas. Um “cinema de poesia”, à maneira dos formalistas russos, tal como nomeou Pasolini (1982) ao criticar sua domesticação posterior, no período clássico, num “cinema de prosa” narrativa, com efeitos regressivos se comparado com a potência multissensorial desse primeiro cinema.

Assim, uma conjunção entre experimental e vanguarda, a par com suas diferenças, operou-se a partir do cinema clássico, quando de uma consciência mais aguda de sua consistência artística, de arte nova catalisadora das outras artes ao mesmo tempo que em busca de sua especificidade. É nesse terreno comum de experimentar, pesquisar, investigar e propor algo novo e diferente em relação aos paradigmas das outras artes, de ultrapassá-las com sua reprodutibilidade e sentido inéditos de arte de massa, que as duas categorias se interceptaram constelacionalmente. Nesse sentido, levando-se em conta o critério político que Albera (2009) atribui como marca maior das primeiras vanguardas, sua vontade ferrenha de transformação e criação de um mundo sem a separação de arte-vida, pode-se afirmar que toda vanguarda é experimental, embora nem todo experimental seja vanguardista. Ou seja, que o critério político de transformação radical das estruturas socioeconômicas-artísticas-culturais que assimile-dissolva a arte na vida, não é algo imanente ao experimental, aos seus modos, posturas, proposições e procedimentos, tal como se deu para um posicionamento de vanguarda.

De maneira homóloga, como se lançou anteriormente, pode-se propor que todo filme-ensaio é inerentemente experimental, mas que nem todo

experimental é ensaístico. Que critérios os conjugam e separam? Observe-se que as três categorias – vanguarda, experimental, ensaio – mantêm suas especificidades, embora com contaminações que não implicam assimilações, confusões. Considerando-se que um ímpeto vanguardista na arte-cinema, após um período áureo no entre guerras, sofreu um refluxo que o tornou mais rarefeito em função de mudanças no sentido do (macro)político, de revisões e contestações sobre a pertinência da assimilação de arte e vida, atingiu-se um patamar contemporâneo em que o ensaio, o filme-ensaio, adquiriu um relevo inédito, inclusive, de portador de uma quarta concepção-território do cinema-audiovisual, com esse traço particular de uma imanência com o experimental. Mas também mantendo um forte sentido (micro)político que ressignifica, em outras chaves, os anseios vanguardistas por transformações. A questão da temporalidade é uma chave fundamental, deixando para trás, fustigando até, uma concepção por demais limitada (moderna) de um tempo linear-cronológico, um tempo forte futurista, ao resgatar, não descartar, uma importância crucial da herança do passado, concebendo o tempo como jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente. Com tal relevo, o filme-ensaio tornou-se hoje um grande catalisador dos processos fílmicos que, desde sua gênese, criaram linhas de fuga de um cinema mainstream. Criaram também seus próprios propósitos narrativos, voltados aos relatos, confluindo aspectos, traços, consistências dos cinemas de vanguarda e experimental, além de metamorfoses consideráveis que vieram a inflexionar o território do documentário.

A mudança na concepção da temporalidade, portanto, foi de fundamental importância na emergência desses novos rearranjos entre os domínios do cinema-audiovisual. Lembremos de seu caráter fundante na concepção deleuzeana do cinema moderno, no início dos anos 1980, marcado pela ascensão de uma “imagem-tempo” que o lança ao patamar de uma “arte do pensamento” (DELEUZE, 1990). O que também trouxe junto, no âmbito dos debates modernos versus pós-modernos, o debate vanguarda versus pós(neo, trans)-vanguarda (ALBERA, 2009).

No Brasil, para além de um debate do final dos anos 1960 que questionava a pertinência de uma “vanguarda” num contexto de “subdesenvolvimento”, concomitante a um regime militar (GULLAR, 1984; SCHWARZ, 1978), num momento dos mais renovadores (teatro oficina, tropicalismo, cinema marginal), a questão da temporalidade na arte, abordada do ponto de vista do solo experimental e em consonância com um esgotamento dos ímpetos vanguardistas, ganhou um importante, fecundo e antecipador aporte no pensamento de Hélio Oiticica (1980), no artigo “Experimentar o experimental”. Nele, o artista volta-se para a “arte moderna” e seus inícios para

retomar e elaborar seu conceito de “estado de invenção” como algo que precede um “ato experimental”, ou seja, um estado em que se esvazia de “pré-conceitos” criativos, do “sufoco da criatividade”, para um devir criativo sem amarras, sem “catarses psíquicas”, inclusive, sem busca de resultados, mas com foco nos processos: “a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA, 1980 apud FAVARETTO, 1992, p. 205). O que significa também um abandono da neurose-obsessão pelo novo, do “drama da procura”, da novidade absoluta colocada como um grau zero da criação, assim problematizando um traço central das primeiras vanguardas. Na configuração contemporânea, com todo um lastro formado desde aqueles inícios, Oiticica propõe ser esse lastro, essa herança artística acumulada, esse repertório de experimentações, um ponto de partida fértil e diferenciador em relação à recusa moderna do passado e seu ímpeto futurista.

Consciente de um lugar marginal do experimental local, dessa forma ele convoca uma “superantropofagia” que possa, finalmente, colocar noutro patamar os esforços construtivos de superação de tal marginalidade, já que aqui, desde o Modernismo, diagramou-se uma “profundidade” artístico-cultural sobre a qual pode-se agora trabalhar-criar. Seu pensamento, pelo menos dos anos 1970 até sua morte, em 1980, foi pródigo em referências e realizações experimentais no cinema, tendo como intercessores cineastas marginais como Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Neville de Almeida, com aportes de conceitos importantes como os de *quase-cinema* e *nãonarração*. Seu conceito de uma “antiarte ambiental”, formulado na década de 1960, estava próximo de um pensamento de vanguarda, mas dele também diferia ao ressignificar e propor uma não assimilação, uma não diluição da arte na vida (FAVARETTO, 1992; OITICICA, 1980; 1986; TEIXEIRA, 2012).

Com essa base das mais férteis de um pensamento do experimental no Brasil e suas afinidades-ressonâncias com o ensaístico, retomemos a questão levantada anteriormente sobre a relação entre o filme-ensaio e o experimental. Max Bense (2014) foi dos primeiros teóricos a estabelecer um cotejo e, mais que isso, uma imanência entre ensaio e experimento, num texto de 1947, “O ensaio e sua prosa”. Texto dos mais operativos para o cinema no que respeita a uma tradução intersemiótica, diz ele:

Afirmei anteriormente que o ensaio, como indica seu nome, opera por via experimental, que ele não representa outra coisa senão a realização de um experimento, e acrescentei que não se trata exclusivamente de experimentos sobre ideias. Lichtenberg, que era mestre do gênero, afirmou certa vez que é

preciso incluir a si mesmo no experimento. Ao fazê-lo, o ensaio autêntico vai além do ato estético ou ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *pathos* existencial do autor. A teoria fica para trás, penetramos na esfera dos casos concretos, que se dão em carne e osso, num tempo e num espaço determinados, conforme exigia Kierkegaard, na contramão de Hegel. O que o ensaio faz? Ele busca uma realidade concreta que se destaca da teórica, a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta. (BENSE, 2014, p. 4)

Menos de uma década após o esforço inaugural de Bense, ao situar a consistência experimental do ensaio entre poesia e prosa, Adorno (2012) lança sua proposição do “ensaio como forma”, cujo princípio fundador, se houvesse “uma lei mais profunda” para ele, seria a heresia. Ou seja, uma escolha de não se submeter a prescrições que o agenciem e o lancem para fora daquilo em que persevera, especificamente, uma recusa de onipotência do pensamento (e não de sua impotência constitutiva) orquestrada em torno das noções de sistema e de método, tal como o cartesianismo nos habituou. Como em Bense (2014), seu esforço é o de operar uma tradução intersemiótica da noção de ensaio da filosofia para a literatura, com essa consistência herética homóloga à de um experimento, de algo fora de preceitos estabelecidos de antemão, assim implicando busca, investigação, pesquisa e risco como atos de dar-criar forma ao caos. Um pensamento herético-experimental, sim, e que na visão benseniana implica a subjetividade do próprio ensaísta, seu “*pathos* existencial”.

Para além da filosofia e literatura, a gênese da apropriação do conceito de ensaio no cinema parte do território do documentário, num texto do cineasta experimental Hans Richter (2007), “O ensaio fílmico. Uma nova forma do filme documentário”, de 1940. Nesse primeiro momento, a sobreposição de ambos, e não suas diferenças-particularidades, é imediata, uma “nova forma” que se acrescenta ao documentário, uma adjetivação que vem reconstituí-lo, para além de sua fundação no período clássico, como “documentário ensaístico”.

Esse processo de apropriação do conceito de ensaio da filosofia para a literatura e daí para o cinema, começou a ganhar um relevo maior no pós-segunda guerra, já na inflexão do cinema moderno, embora ainda numa extensão rarefeita que se pode nomear de protoensaística. Forma, experimento e pensamento começam a compor uma constelação conceitual em torno do ensaio, com o início de seu desbloqueio, apropriação e ressignificação. Um texto de Alexandre Astruc (1998), “Nascimento de uma nova vanguarda: a ‘câmera-caneta’”, de 1948, operou uma síntese, indo além do que até então se conhecia como um filme de ficção, um documentário, um filme experimental, na esteira do grande debate e inovação trazidos pelo neorealismo

italiano, seguido, nos anos 1950, pela *Nouvelle vague* francesa e o cinema autoral. Ele fala de uma “nova vanguarda”, deslocando o critério político das primeiras vanguardas para a questão de uma “expressão do pensamento” como “problema fundamental do cinema”. O texto de Astruc produziu uma inflexão importante: a de trazer de volta e tematizar o pensamento, direta e enfaticamente, como expressão e questão fundamentais do cinema, algo já presente nos debates e teorizações do período clássico (Munsterberg, Artaud, Eisenstein), posteriormente retomado por Deleuze, Godard e, em especial, o filme-ensaio.

Chega-se assim, ao final dos anos 1950, àquela que é considerada a primeira indexação ou nomeação de um filme como ensaio. Trata-se do filme *Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker, analisado por André Bazin. Ao ressaltar a presença de uma “dialética entre imagem e palavra” no filme, ele assim escreve:

Carta da Sibéria é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou ainda melhor, adaptando a fórmula que Vigo aplicava a *A propósito de Nice*, “um ponto de vista documentado”, direi que é um ensaio documentado pelo filme. 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, 2000)

A análise baziniana enfatiza o ensaio como “a palavra que importa” enquanto referência analítica, da mesma forma que o leitmotiv de Vigo para o documentário é considerado um “ponto de vista documentado”, a substantivação do “ensaio documentado” com a secundarização do documentário. Esses aspectos indiciam o quanto, àquela altura, o parâmetro ensaístico começava a ganhar uma visibilidade irreversível, embora ainda bastante nebulosa e contida quanto à sua pertinência heurística para o cinema.

Será Godard, quando do último filme de sua octologia ensaística, *Histoire(s) du cinema* (1998), quem reunirá essa constelação conceitual numa formulação que repercute todas essas categorias, sobretudo as dos pensamentos alexandrestruciano e adorniano, a de que o ensaio é “uma forma que pensa”. Mas, afinal, o que é pensar e por que o cinema se converte, na expressão deleuzeana, numa “arte do pensamento”?

Segundo ele, primeiro, ao dar a ver-contornar o que é perceber, a partir do espaço e do movimento, da percepção sensório-motora da imagem-movimento clássica. Depois, no cinema moderno, com a autonomia do tempo, independente da montagem, dado a ver-inscrito diretamente no plano como jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente, tempo crônico e não linear-cronológico. Desconstruindo os debates sobre

a consistência linguística do cinema, língua ou linguagem, Deleuze propõe que o ato de pensar se opera com um deslocamento das significações dominantes, da doxa, da opinião, em direção a um caos como matéria não-formada, ao qual o pensamento dá forma, cria forma. Todo pensamento criativo, na filosofia, na arte, na ciência, é dessa natureza. E como isso se processa? Para ele, o cinema como arte respondeu à cultura e nos deu uma gênese do que é pensar, a partir das articulações entre suas imagens, movimento e tempo. Ou seja, o pensamento primeiro irrompe como imagem:

Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos” (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). (DELEUZE, 1990, p. 311)

O ensaio como forma, como forma que pensa na operação de um ato experimental a partir de um ponto de vista em que o ensaísta inscreve sua subjetividade: eis uma espécie de síntese ontológica que mais se aproximaria de uma consistência do filme-ensaio. Nesse sentido, não existe uma definição pronta e acabada que possa apreendê-lo, fixá-lo, nem mesmo um “tipo ideal”, tal como Albera (2009) opera em relação às vanguardas. Aliás, esse é um elemento que lhe é constitutivo como linha de fuga, seu caráter herético, sinuoso, labiríntico, escorregadio, fugidio, alheio a alguma sistematização ou método construtivo que o oriente ou o implique de antemão. Ele se situa, assim, no limiar de movimentos e processos de pensamento que martelam uma matéria caótica para dela extrair forma e, com tal ato, ultrapassar-vencer a resistência ou impossibilidade de pensar constitutiva do próprio pensamento.

Nessa altura, chega-se a um ponto central de convergência e divergência, de passagens entre o experimental e o filme-ensaio, a questão do pensamento. Como exposto anteriormente, as afinidades entre o cinema e o pensamento sempre estiveram no horizonte dos realizadores e/ou teóricos, particularmente num território como o do experimental/vanguarda, com sua linha de fuga intransigente em relação à redução do cinema à ficção narrativa do relato. Uma grande mudança operou-se com a categoria de ensaio e a especificidade de sua relação com o pensamento, pois já não se tratava apenas de um reclamo genérico de uma “vocação” do cinema para o pensamento, mas de pensar ensaísticamente. Ou seja, o ensaio traz para um outro patamar o ato de pensar que se torna o próprio filme, mas, diferentemente do que ocorre no experimental, tal ato implica e envolve diretamente o ensaísta,

com a inscrição de sua subjetividade transformando-se em matéria-prima de primeira grandeza, juntamente com os materiais de que se apropria, e, como em relação ao arquivo fílmico, ressignifica em novas combinatórias. Como isso ocorre?

Dos anos 1990 para cá, quando de um relevo inédito em que o filme-ensaio é indexado enquanto tal em mostras, festivais e antologias exclusivas, como acontecera pouco antes com o território do documentário, uma multiplicidade de formas de inserção do ensaísta no filme, em corpo e/ou voz, tornou-se uma prática recorrente. Os materiais de composição são diversos: cartas, fotografias, trechos de filmes e vídeos caseiros, fragmentos de histórias familiares, de amigos ou pessoas próximas, o entorno ambiental e relacional do ensaísta, mas também materiais distantes desse universo, apropriados de outros, de outras procedências, afastados ou próximos espacial e temporalmente. Ao dispor de materiais tão heterogêneos para a realização fílmica, a posição do ensaísta torna-se crucial no ato de suas combinatórias para a produção de sentido, com grande relevo do momento de montagem-edição.

Essas mudanças que chegam até a contemporaneidade, com essa exuberância presencial-experimental do ensaísta em seu filme, com suas ideias e pensamentos em foco permeados, concomitantemente, com o que Bense nomeou de “*pathos* existencial”, ocorreram em função de vários fatores que ultrapassam o fetichismo tecnológico com que cada vez mais se habituou a pensar as transformações no campo da arte: uma mudança de suporte do cinema com a irrupção da imagem-vídeo e da vídeoarte; um ultrapassamento do corpo como suporte da arte que, segundo Oiticica (1986), ganhou a função de “dar corpo” à arte, de incorporar (*body art*); um remanejamento do cinema com a adjetivação de “cinema expandido” e, na atualidade informacional-digital, de “audiovisual”; um desdobramento da imagem em visual e sonora, desde o cinema moderno, com a imagem sonora ganhando um relevo inédito a partir de noções como as de *sound design* e “paisagem sonora”; a irrupção, proveniente da cena musical dos anos 1980, de uma nova modalidade de cinema ao vivo, o *live cinema*; a emergência e tradução intersemiótica do conceito de performance das artes cênicas para o cinema; uma mudança na concepção da relação entre privado e público, com uma politização do privado, entre outros fatores. Esse conjunto de mudanças afetou em profundidade o campo do cinema, com uma reciclagem dos seus três domínios-concepções estabelecidos no período clássico (ficcional, documentário, experimental-vanguarda) e com o relevo e envergadura de um quarto território, na inflexão entre o moderno e o pós-moderno, o do filme-ensaio.

Mas, para além de uma visão de superfície que conecta de imediato, sem nenhuma mediação, a presença do ensaísta em seu filme com o autobiográfico, tal modo de inscrição subjetiva não é único ou homogêneo no filme-ensaio, com variações, alternâncias e intensidades conforme escolhas estético-formais, afinidades eletivas, demandas criativas dos realizadores. Nesse sentido, pode-se observar ora uma presença exuberante em corpo e/ou voz, ora uma rarefação de tal presença, com o ensaísta demandando em seu processo a criação-solicitação de “intercessores”, “personagens conceituais”, “figuras estéticas”, ou seja, um outro, uma terceira pessoa, junto aos quais afirma sua subjetividade pensante (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Se tomarmos um filme-ensaio brasileiro de grande envergadura, situado-indexado entre o experimental e o documentário performativo, o curta *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, podemos observar uma forte intensidade da presença glauberiana, em corpo e voz, simultânea de uma grande solicitação de intercessores (o próprio pintor, escritores, dramaturgos, músicos-compositores, cineastas, atores, ex-presidentes, modelo) com os quais desenvolve seus movimentos e processos de pensamento em relação a contextos históricos diversos. Algo bastante diferente acontece, cerca de dez anos depois, com o longa *Cinema falado* (1986), de Caetano Veloso, por ele mesmo indexado como um ensaio experimental e documental. Sua presença é das mais rarefeitas, mas com uma vasta solicitação de intercessores que compõem o filme como uma série de blocos autônomos (cineastas, atrizes e atores, amigos, familiares, escritores, filósofos), junto com os quais elabora seus pensamentos e ideias a respeito de vários temas que lhe são caros (cinema, música, literatura, dança, televisão, filosofia). Temos, então, dois filmes-ensaio que diferem entre si nos modos de inserção do ensaísta, mas com forte mobilização de personagens conceituais ou figuras estéticas, embora solicitadas de maneiras bastante desiguais, com propósitos de experimentação de si e do próprio pensamento que contrastam não apenas no plano das ideias, mas também das posturas corporais, do dar corpo ao filme, situadas entre a ebulição e a calma.

Com esses dois exemplos de uma arqueologia do ensaio no Brasil, pode-se observar uma bifurcação entre um excesso e um recuo do ensaísta em seu filme, o que, mais uma vez, relativiza a questão da presença como traço autobiográfico, autocentrado, narcisismo pós-moderno, com a solicitação de intercessores implicada mais ainda num descentramento de si. Esse para além de si, que o ensaísta desenvolve-processa a partir de seu universo privado, tem a consistência de uma abertura para a complexidade do mundo, dos seres e das coisas, e não

a de um fechamento num solipsismo monádico, restritamente individual, familiar, ou grupal, com o filme-ensaio implicado num desbloqueio desse “eu” enclausurado. No experimental, esses posicionamentos críticos, problematizadores, se fizeram presentes, sim, mas não ao modo de um envolvimento do realizador tão diretamente, fazendo dele um condutor em cena dos próprios processos de pensamento.

No Brasil, a correlação entre o experimental e o filme-ensaio marca bem essa disjunção. No caso do Cinema Novo, há uma aparente rejeição do experimental em função de como aí se vê a questão do engajamento político (“estética da fome”). Mas, enquanto um cinema de autor, as experimentações fílmicas são intensas, como em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, operando-se nos níveis da montagem, da composição da luz, da tradução intersemiótica da literatura para o cinema, no uso da subjetiva indireta livre, entre outros aspectos. Porém, a possibilidade da presença em cena do autor, um maior relevo de seu pensamento na construção fílmica, é praticamente nula, ou seja, a consideração em relação a traços ensaísticos não acontece, mesmo quando se diz desse cinema que ele inscreve uma assinatura pessoal de seu autor, que, no caso, é mais experimental que ensaística. No caso da *estética do sonho* glauberiana, a imagem-sonho dos surrealistas vem pressionar mudanças, passagens-entre que vão se manifestar a partir do curta *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, um experimento sobre os rendimentos do plano-sequência e no qual aparece pela primeira vez num filme seu, presença que ganhará fortes contornos daí em diante, particularmente em *Di-Glauber* (1977) e *A idade da terra* (1980).

Para além do Cinema Novo, tais mudanças são decisivas tanto no Cinema Marginal quanto no experimentalismo superoitista, com a reciclagem e problematização enfáticas em relação às concepções autorais, particularmente no que diz respeito a uma visão evolucionista do estilo como unidade lógica do filme e totalidade orgânica da obra. Batendo de frente contra tal concepção do estilo maduro, Bressane (1985) afirmou seu desejo insólito de “morrer verde como aqueles frutos que não amadurecem nunca”. Proposição tradutora de uma inscrição de sua subjetividade artística que vai ganhar as alturas nas peças videográficas que fez com Haroldo de Campos, *Galáxia Albina* (1992) e *Galáxia Dark* (1993). Nessas peças, propõem desenvolver um “roteiro no ato”, na “voz-olho”, tal como um movimento e processo de pensamento que se faz ato e se processa inteiramente à vista do espectador, circunstâncias de onde irrompem seus conceitos de criação “verbocovisual” e de “transcrição” (TEIXEIRA, 2003; 2012).

Nesse sentido, pode-se falar de uma gênese do filme-ensaio no Brasil a partir desses três estratos arqueológicos – Cinema Marginal, experimentalismo superoísta, vídeoarte – de fortes marcas experimentais, que se dobram e desdobram até a atualidade. Trata-se disso, sim, ou seja, do filme-ensaio como uma dobra do experimental, ao qual acrescenta esse elemento-marca particular da presença subjetiva, desdobrando-se na solicitação de intercessores para além de si.

Em tal configuração, o material de arquivo ou filme de montagem se tornou uma das referências fundamentais na composição do ensaio, a partir de uma apropriação desses arquivos e de suas combinatórias em novo contexto, o que no território do experimental nomeou-se *found footage* (WEINRICHTER, 2009). Mas no âmbito do filme-ensaio tais apropriações-ressignificações procedem por via de uma diversidade de materiais que expandem a noção do arquivo fílmico, englobando outros materiais do entorno ou escolha do ensaísta, conforme apontei anteriormente.

Tem-se, então, de maneira bastante usual na atualidade, essa heterogeneidade composicional com a apropriação integral de arquivos fílmicos, que abdicam ou rarefazem o uso de imagens de primeira mão, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão; *Sobre anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet; *Glaucos – Estudo de um rosto* (2001), de Joel Pizzini; *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles; e *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2020), de Joaquim Castro e Lucas Weglinski, assim como uma hibridização desses modos, como em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha; *Elena* (2012), de Petra Costa; e *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader. Observa-se, assim, como um sentido de arquivo impregna, contamina, reverbera com intensidade no domínio do ensaio contemporâneo, atualizando e desdobrando a proposição oiticicaiana de experimentar o experimental, tirando dela resultados de grande alcance.

Enfim, como se argumentou num cotejo de proximidades e diferenças, de passagens-entre, o filme-ensaio tem seu ponto de partida no experimental, incorpora, cria suas formas a partir dele e, assim, estabelece com ele uma relação de imanência. Mas tal imanência não é recíproca, visto que nem todo experimental é ensaístico. Eles diferem num aspecto central: a relação com o pensamento, que se tem uma consistência singular no filme-ensaio, a de se tornar seu principal leitmotiv por meio da inscrição direta do ensaísta, de sua presença e subjetividade; tal não é uma prerrogativa ou critério do experimental que inscreve os movimentos e processos de pensamento do realizador de outros modos.

Referências

- ADORNO, T. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2012. p. 15-45.
- ALBERA, F. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- ASTRUC, A. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”. In: ROMANGUERA, J.; ALSINA, H. (org.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 224-228.
- BAZIN, A. “Lettre de Sibérie, France-Observateur, 30 de octubre de 1958”. In: MAIO, N. E.; EXPÓSITO, M.; MAURIZ, E. R. (org.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: De La Mirada, 2000.
- BENSE, M. “O ensaio e sua prosa”. *Serrote*, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/39Z9Ks5>. Acesso em: 13 maio 2022.
- BRESSANE, J. No Masp, o cinema de Bressane. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1985.
- DELEUZE, G. “Conclusões”. In: DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 311-332.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- OITICICA, H. “Experimentar o experimental”. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 5, 1980.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PASOLINI, P.-P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1982.
- RICHTER, H. “El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental”. In: WEINRICHTER, A. (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. p. 186-189.
- SCHWARZ, R. “Cultura e política, 1964-69”. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- TEIXEIRA, F. E. “Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual”. In: TEIXEIRA, F. E. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 101-114.

TEIXEIRA, F. E. “Transfilar é criar no vazio (Júlio Bressane em Videogaláxias)”. In: TEIXEIRA, F. E. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo* (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003. p. 93-128.

WEINRICHTER. A. (org.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

WEINRICHTER. A. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

WEINRICHTER. A. *Metraje encontrado*. La apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

submetido em: 24 set. 2021 | aprovado em: 23 dez. 2021