



**Por uma gênese
do cinema ensaio
latino-americano**
*For a genesis of Latin
American essay cinema*



Ana Paula de Aquino Caixeta¹
Lais de Lorenço Teixeira²

¹ Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: akinoanapaula@gmail.com

² Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), processo nº 2021/06379-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Mestre pela mesma instituição. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: lais.ltei@gmail.com

Resumo: Um verificado trânsito reflexivo reverberou tendências do cinema francês na América Latina por volta dos anos 1960 e 1970, como foi o caso do cinema de autor. Apesar disso, nota-se uma incômoda ausência de obras latino-americanas em teorias que se propõem a delinear a gênese do filme-ensaio naquele mesmo período. Assim, questiona-se se os manifestos e as obras de Glauber Rocha, Fernando Solanas e Octavio Getino e Arthur Omar podem conformar inflexões ensaísticas. Parte-se da hipótese de que suas propostas tensionam instâncias como subjetividade, experiência pública e pensamento, reivindicando uma liberdade formal e estética que compartilha características recorrentes no domínio ensaístico.

Palavras-chave: filme-ensaio; América Latina; Glauber Rocha; Cine Liberación; Arthur Omar.

Abstract: A verified reflexive transit reverberated tendencies of French cinema in Latin America around the 1960s and 1970s, as was the case of auteur cinema. Despite this, there is an uncomfortable absence of Latin American works in theories that propose to outline the genesis of the essay film in that same period. Thus, we question whether the manifestos and works by Glauber Rocha, Fernando Solanas, and Octavio Getino and Arthur Omar can conform to essayistic inflections. We start from the hypothesis that their proposals tension instances such as subjectivity, public experience, and thought, claiming a formal and aesthetic freedom that shares recurrent characteristics in the essayistic domain.

Keywords: essay film; Latin America; Glauber Rocha; Cine Liberación; Arthur Omar.

Introdução

Até que o ensaio pudesse se consolidar enquanto forma cinematográfica no início dos anos 1990, foram necessárias diversas mudanças paradigmáticas de cunho social, tecnológico, conceitual e estético. Do final dos anos 1950 até o início dos anos 1970 houve importantes movimentações, por parte de realizadores, acerca do pensar e do fazer cinematográfico. Proposições de um *outro* cinema, que atualizasse ou rejeitasse por completo os modelos vigentes, surgem e tensionam as relações entre cinema e pensamento, assim como seus efeitos na recepção.

Esses alicerces do cinema ensaio, que ganham maior relevo a partir do período moderno, são traçados, sobretudo, por perspectivas francesas. Nomes como Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Alain Resnais são amplamente referenciados a respeito das primeiras reflexões e produções dessas tendências protoensaísticas (TEIXEIRA, 2019). Entretanto, tem-se em mente que tais propulsões não ocorriam de forma isolada, mas que, em alguma medida, estabeleciam trocas com demais localidades, incluindo países latino-americanos. Tal trânsito estético-formal pode ser facilmente verificado quando se trata de outras vertentes cinematográficas, como o cinema de autor. Contudo, há uma incômoda ausência de obras latino-americanas em textos que se dedicam a traçar os precedentes do filme-ensaio, o que instiga o olhar para aquele período do cinema latino-americano a fim de averiguar tais manifestações protoensaísticas.

Ao analisar o conceito de *novidade* autoproclamado por realizadores do Novo Cinema Latino-Americano, Ignácio Del Valle Dávila (2013) constata o modo como a *política dos autores* permeou — mesmo que de forma heterogênea — o debate estético-formal instaurado na América Latina entre os anos 1960 e 1970. Segundo Dávila, diante de indústrias cinematográficas nacionais inconsistentes, ou mesmo inexistentes, e opositoras ao poder hegemônico hollywoodiano, esses novos realizadores latino-americanos pensaram o fazer fílmico impulsionados pelo desejo de renovação e experimentação. Nesse sentido, afirma Dávila (2013, p. 176, tradução nossa), era notável uma “importância especial à *mise-en-scène* e ao papel do diretor, numa tentativa de superar os códigos do cinema de gêneros”. E, a partir dos trânsitos reflexivos promovidos por festivais, cineclubes e revistas de cinema, certa tendência do cinema³ francês passou a reverberar nas discussões dos realizadores latino-americanos pela figura do autor.

³ Conforme “Uma certa tendência do cinema francês”, de François Truffaut (2006), publicado originalmente na *Cahiers du cinéma* em 1954. Nesse ensaio, Truffaut propôs o rompimento com a “tradição do cinema de qualidade” francês pela prática do cinema de autor.

Levando em consideração que o autorismo se propagou principalmente pela fortuna crítica que recebeu em *Cahiers du cinéma* entre 1954 e 1957 por meio de artigos de François Truffaut e André Bazin, é relevante observar também que, naquele mesmo período e veículo crítico, ganhavam forças as discussões acerca da possibilidade do ensaio no cinema. A coexistência dessas temáticas pode ser delimitada a partir de uma breve revisão dos trabalhos de Bazin publicados na revista. Se, em 1957, na *Cahiers*, ele escreve sobre a *política dos autores* assumindo suas ressalvas diante do *culto do autor* — que poderia se converter em uma perigosa exaltação da personalidade do realizador —, em 1958, analisou *Lettre de Sibérie* (*Carta da Sibéria*, 1958), de Chris Marker, caracterizando-o como filme-ensaio.

Apesar da existência de obras com uma considerável tendência ensaística anteriores a 1958 e 1959, o teórico do filme-ensaio Timothy Corrigan (2015) enfatiza a relevância que tal período teve para a consolidação do ensaio cinematográfico, o qual, em meados dos anos 1950, se tornou termo de uso frequente na França. Entre os motivos mencionados pelo autor para justificar aquele marco temporal, está o texto de Bazin sobre o filme de Marker. Além da contemporaneidade e dos escritos de Bazin, destacamos também o caráter seminal que “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta” (1948), de Alexandre Astruc (1999), teve então tanto para a elaboração da figura do autor quanto para a figura do ensaísta no cinema francês.

No caso do cinema de autor, a reivindicação da *câmera-caneta* de Astruc (1999) se deu em prol de uma escrita cinematográfica assumidamente pessoal, impressa pela composição da *mise-en-scène* por parte do cineasta. Manifestou-se por tal tendência o desejo de uma tomada de posição artística pelos realizadores, contrários às imposições dos produtores e roteiristas. O autor deveria então “assinar” seus filmes com um estilo reconhecível, sobressaindo-se aos demais fatores de produção.

Pela perspectiva do filme-ensaio, o texto de Astruc contribuiu menos para afirmar uma identidade unívoca, ou reconhecível, do realizador do que para elaborar a inscrição de uma subjetividade aberta e fluida. O intuito não era permanecer fechado em si, mas lançar uma experiência reflexiva conduzida pelo próprio fazer fílmico. Como bem pontua Corrigan (2015, p. 21), “a expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro modo representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu”. Ou seja, enquanto o autorismo reivindicava, pela distinção dos realizadores, uma marca pessoal, o ensaio tende a estar mais interessado nas possibilidades de expressão do pensamento, cujos processos têm por consequência a desconstrução e reelaboração do sujeito ensaísta.

Tomando como ponto de partida tais paralelos entre a *política dos autores* e o filme-ensaio naquele contexto, averigua-se a possibilidade de que a tendência ensaística também tenha exercido algum tipo de influência, direta ou indiretamente, nas articulações propostas por alguns realizadores latino-americanos entre os anos 1960 e 1970.

Examinaram-se assim os manifestos escritos por Glauber Rocha, Arthur Omar e pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas — os quais compunham o Cine Liberación. Justificam-se essas escolhas devido às reelaborações, ou completa rejeição, da figura do autor por parte daqueles realizadores latino-americanos. Motivados por uma urgência revolucionária, destacam-se tensionamentos entre as noções de público e privado no discurso cinematográfico, o que impele que tais instâncias sejam pensadas separadamente, de forma isolada e com a preocupação voltada mais para a individualidade e consistência do autor. Tendemos a crer que a postura defendida por eles esbarra com a proposta aberta, fluida e dialógica do ensaísta, mesmo que tal relação ainda não fosse dada de maneira explícita.

Tem-se por hipótese que as aproximações e distanciamentos da figura do autor e do ensaísta, por parte daqueles realizadores latino-americanos, também podem ser relevantes na compreensão das dissonâncias já verificadas entre alguns deles (DÁVILA, 2018), sobretudo Glauber Rocha, Getino e Solanas. Se, por um lado, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber Rocha (2003) defendeu o cinema de autor, propondo uma reconfiguração do conceito para a realidade brasileira, Getino e Solanas (1969) teceram uma crítica aquele formato, recusando-o por completo e se voltando para um comportamento mais ensaístico na proposta de um *terceiro cinema*, apresentada na versão original do manifesto *Hacia un tercer cine*.

Outra hipótese é a de que a proposição de uma terceira via cinematográfica conflui, de certo modo, para o *quarto domínio do cinema*, o do filme-ensaio (TEIXEIRA, 2015). Essa leitura se mostra possível tanto pelo manifesto de Getino e Solanas e, posteriormente e fora do Novo Cinema Latino-Americano, pelo texto “O antidocumentário: provisoriamente” (1972), de Arthur Omar (2010).

Ademais, a noção de domínio, conceituada por Francisco Elinaldo Teixeira (2015), é favorável às teorias e práticas desses cineastas, incluindo Rocha, visto que essas ideias partiam de um desejo de experimentação e de rompimento com práticas anteriores, o que requer uma fluidez entre territórios pré-estabelecidos e a superação das delimitações de caráter genérico.

Todavia, o objetivo aqui não é determinar cânones do filme-ensaio na América Latina, nem circunscrever os pensamentos de tais realizadores de modo

taxonômico, uma vez que tal empreitada possa ser pouco produtiva e até mesmo contrária às concepções deste ensaio. Contudo, ao verificar essa incômoda ausência da América Latina nos estudos históricos e conceituais do filme-ensaio, considera-se ser relevante averiguar até que ponto a rejeição ao cinema de autor por Getino e Solanas (1969), o cansaço de Omar (2010) pelo modelo de documentário vigente ou mesmo o surrealismo glauberiano no manifesto *Eztetyka do sonho* (1971) (ROCHA, 2004) não podem ser entendidos como um desejo de ensaio.

Da política dos autores ao autor político de Glauber Rocha

Ao publicar “Uma certa tendência do cinema francês” na *Cahiers du cinéma* em 1954, François Truffaut (2006) se posicionou radicalmente contra a “tradição do cinema de qualidade” vigente na França até o momento. A rejeição por esse cinema tido como institucionalizado, dominado por acadêmicos e roteiristas, veio acompanhada de uma proposta de renovação pautada especialmente na defesa de um lugar artístico para o cineasta. Assim, ele não mais serviria apenas como “mero funcionário” a favor de um roteiro previamente escrito, mas poderia se expressar criativamente e consolidar seu próprio estilo cinematográfico.

Nesse sentido, a proposição da *câmera-caneta* feita por Alexandre Astruc (1999) foi fundamental para a elaboração desse novo cinema de autor, que ganhou forças na França a partir do texto de Truffaut. Segundo Astruc (2012, p. 3), “A *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”. Por tal concepção, a composição da *mise-en-scène* possibilitava a almejada liberdade criativa para a direção. Ao mesmo tempo, a comparação do ato de filmar com o da escrita, feita pelos defensores do cinema de autor, também transpôs a possibilidade de se instaurar uma marca pessoal. O filme seria relacionado de prontidão ao seu diretor a partir de uma coerência estilística fundada ao longo de sua filmografia.

André Bazin (1957), ao conceituar a *política dos autores*, verificou pontos positivos e negativos de tal tendência. Além dos riscos diante de um possível “culto da personalidade” que aquele cinema poderia influenciar ao sobrepor a importância do autor à própria obra, ele também julgou incoerente que os defensores do cinema de autor repudiassem a figura do produtor enquanto declaravam profunda admiração ao cinema norte-americano, pois, ali as submissões à produção seriam das mais penosas. Outro ponto mencionado por ele se referia ao quão essa política poderia ser prejudicial caso a noção de estilo acabasse permitindo uma acomodação por parte dos realizadores, que poderiam se limitar a repetir as mesmas práticas sem buscar por

inovação. Contudo, apesar das incisivas ressalvas a esse cinema, Bazin não o descartou completamente, apontando para uma “necessidade de complementação do autorismo com outras abordagens — tecnológicas, históricas, sociológicas” (STAM, 2009, p. 107).

A defesa explícita do cinema de autor feita por Glauber Rocha (2003) na sessão “Método” do *Revisão crítica do cinema brasileiro* parte daquela última perspectiva sugerida por Bazin. Nela, projetou-se um autor cujos limites não se restringiam à própria personalidade, situando-o em um contexto sócio-histórico bastante específico: a América Latina. Segundo Rocha (2003, p. 36), “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. [...] A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente”. Nesse sentido, o autor glauberiano seria revolucionário por excelência e o seu cinema era considerado uma forma de resistência ao cinema comercial.

Dávila (2018) observa que a diferença da concepção de autor para Rocha, em relação àquela elaborada por Truffaut e demais cineastas franceses, se deu a partir da interpretação dada ao termo *política*. Se, em francês, críticos como Bazin haviam designado tal termo para se referirem a uma conduta ou orientação, para Rocha a *política dos autores* faria referência tanto à esfera cinematográfica quanto à realidade social. Assim, para o cineasta brasileiro, “a ‘política’ adquire o sentido sartreano de ‘engajamento’ do autor” (DÁVILA, 2018, p. 109, tradução nossa).

Apesar de compreendermos que a maneira como Rocha assume o ideário do autorismo se deu apenas de modo parcial e de forma estratégica aos seus próprios objetivos (XAVIER, 2003 apud ROCHA, 2003), observa-se como tal posicionamento pode ter colaborado para alguns sutis desencontros entre ele e outras importantes figuras que compunham o debate naquele momento, como Godard, Solanas e Getino.

Considerando que as proposições de Rocha em prol de um autor revolucionário ganham certa concretude a partir de 1963, até culminarem no ilustre manifesto do Cinema Novo brasileiro, *Estética da fome*, de 1965, torna-se relevante pontuar que tal reverberação da *política dos autores* se deu tardiamente, quase uma década depois do seu auge na França. Verifica-se assim que, enquanto Rocha apostava no autorismo, referindo-se e elogiando Godard como um modelo a se seguir, o cineasta francês já se esforçava para se desvincular da áurea solipsista com a qual a figura do autor fora vinculada na França.

Matheus Araújo Silva (2015, p. 32) observa o quanto, naquele momento, Godard estava em “plena radicalização ideológica” e buscando se vincular a coletivos, como o Grupo Dziga Vertov, na tentativa de romper com a aura de criador genial estabelecida pelo autorismo. Observamos também que isso conflui com um desejo

do cineasta de se afirmar enquanto ensaísta. Como ele próprio chegou a afirmar: “Penso em mim mesmo como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romances ou romances em forma de ensaio: só que, em vez de escrevê-los, eu os filmo” (GODARD, 1972, p. 171, tradução nossa).

O impasse gerado pelas divergências conceituais de Rocha com Godard advém do posicionamento deles acerca da condição de autor ou ensaísta, visto que um e outro não podem ser considerados semelhantes no contexto cinematográfico. Ao contrário, o autor, em sua busca pela consolidação de um estilo reconhecível, tende a um *eu* unívoco, com uma identidade fechada e imutável. Essa característica contradiz completamente com os objetivos do ensaísta, que almeja partir de si em uma empreitada reflexiva não para se autoafirmar, mas possibilitar 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). Isto é, apesar de alguns consideráveis pontos de partida em comum, as formas de reivindicação do *eu* por parte do autor e do ensaísta apresentam finalidades bastante distintas. O autor tende a uma noção de sujeito soberano, concreto, enquanto o ensaísta parte de si para ir além de si, por um modo de subjetivação que Teixeira (2019) considera como *in progress/in process* e que se debate contra o *eu* soberano até o tornar insustentável e ser possível um eu = outro.

A necessidade de Glauber Rocha em se afirmar enquanto autor de cinema parte de um lugar cuja indústria cinematográfica era incipiente e precária, que carecia lutar por sua própria existência. Um contexto muito distinto da realidade francesa, de onde partia Godard, cuja base já estava garantida, logo, tinha plenas condições para poder recusá-la, implodi-la. Como declara Rocha (2004, p. 201-202) em 1969: “Falei [...] com Godard, que me disse: ‘Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema’. Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...”. Assim, a apropriação e ressignificação de termos produzidos por um cinema já consolidado, como o autorismo, é tida por Rocha como forma de autoafirmação, resistência.

Mesmo que Glauber Rocha tenha mudado a tônica de seu discurso já em 1967, ao relativizar sua defesa anterior de que todo cinema de autor seria intrinsecamente revolucionário, enxergando a necessidade de criticar “o que considera uma atitude mimética diante do cinema europeu e uma falta de compromisso político no cinema de autor de alguns países” (DÁVILA, 2018, p. 113, tradução nossa), a áurea que o autorismo havia ganhado em outros lugares — de ser uma prática

“pequeno burguesa” — parecia incongruente aos ideais revolucionários de outros realizadores, tanto entre os franceses quanto entre os latino-americanos.

Contudo, nesse continuum de um fazer cinematográfico autorreflexivo, o próprio Rocha propôs reformulações do seu pensamento, demonstrando um não comprometimento com as premissas de um autor sólido e imutável. Se em 1965 ele havia escrito *Estética da fome*, pilar do Cinema Novo brasileiro e cujo âmago ainda se pautava em uma postura autoral, em 1971 ele faz uma revisão dos seus conceitos no *Eztetyka do sonho*. Nesse novo manifesto, Rocha (2004, p. 250) argumenta que a revolução deveria ser irracional, que “a ruptura com os racionalismos colonizadores é [a] única saída” e que o *Estética da fome* era uma concepção racional diante da pobreza, que naquele momento considerou inviável. Por tais caminhos, ele reivindica o sonho como um direito inalienável em prol de uma arte revolucionária que denuncia os absurdos da realidade.

Em um primeiro momento, é interessante observar a menção feita por Rocha (2004, p. 249) a Getino e Solanas em *Eztetyka do sonho*, no qual ele fez referência ao *La hora de los hornos* como “um típico panfleto de informação, agitação e polêmica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos”, o que aparenta ser uma espécie de resposta à crítica dos realizadores argentinos que alocaram o Cinema Novo no *segundo cinema* de seu manifesto.

Vale ressaltar, num segundo momento, o caráter antirracional que Rocha reivindica no *Eztetyka do sonho*, indo além de uma espécie de surrealismo brasileiro. A heresia estética proposta por Rocha remete ao caráter herético que o ensaio, enquanto forma, tem como “lei mais profunda”, segundo a proposição de T.W. Adorno (2003, p. 45) em suas raízes filosófico-literárias. A análise deste artigo se pauta, sobretudo, pelo modo como as ideias desse manifesto se expressam nos trabalhos seguintes do realizador brasileiro, como *Câncer* (1972) e *Di-Glauber* (1977). A irracionalidade estético-formal que Rocha proclama, a partir desses filmes, se manifesta por um caráter não orgânico, de extrema fragmentação, não linear e desapegado de causa e efeito ou de uma estrutura que se baseie numa tese específica. Essas características, que emanam um profundo experimentalismo autorreflexivo e flutuam entre formas e assuntos, nos direcionam para um outro momento de sua obra, muito próxima do domínio ensaístico.

Nesse sentido, mesmo que tenha se empenhado na *política do autor*, Glauber Rocha acaba por elaborar sua versão de ensaísta posteriormente. Segundo Araújo (2015), a radicalização estética de Rocha se deu com a contribuição dos encontros e confrontos que teve com Godard e a versão de filme-ensaio por

ele desenvolvida se demonstrou muito mais exaltada e calorosa, por sua presença ostensiva em corpo e voz, do que a versão fria e racionalista dos ensaístas franceses. É possível que essas experimentações e tendências ensaísticas também sejam fruto das provocações e proposições advindas do próprio contexto latino-americano.

A recusa ao autor pelo terceiro cinema

Naquele momento, de intensas reflexões acerca do fazer cinematográfico na América Latina, é importante levar em consideração que nem sempre o diálogo entre realizadores de países distintos era direto, muitas vezes intermediado por festivais europeus, por exemplo. Era comum que, mesmo partindo de uma mesma vontade revolucionária, houvesse alguns descompassos entre eles. Tendemos a crer que uma das mais peculiares dissonâncias desse período pode ser delineada a partir das alterações que o manifesto *Hacia un tercer cine*, de Getino e Solanas (1969), sofreu em algumas de suas versões.

Em “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, Dávila (2012) apresenta as diferenças entre a primeira versão do manifesto de Getino e Solanas, de 1969, para as demais, amplamente difundidas e as mais conhecidas atualmente. Segundo o teórico, a mudança textual se deu sobretudo com relação às considerações feitas no que Getino e Solanas consideravam como um segundo cinema. Na primeira versão de 1969, havia uma explícita crítica ao cinema de autor, situando-o nesse segundo cinema, o qual, de acordo com eles, nada modificava e exibia um caráter burguês. E, dentro do segundo cinema — que deveria ser superado em prol de uma descolonização possível no terceiro cinema —, eles mencionavam o Cinema Novo de Glauber Rocha.

Entretanto, essa crítica ao cinema de autor e, por consequência, ao cinema proposto por Rocha, não foi bem aceita na América Latina. Dávila se atenta ao modo como as versões seguintes atenuavam o posicionamento político contra o cinema de autor, relativizando-o e transformando o Cinema Novo brasileiro em um exemplo positivo de reelaboração da *política dos autores*.

O cinema de autor — ou segundo cinema de acordo com a primeira versão do manifesto do Cine Liberación — centralizava a realização da obra, que já tinha seu sentido pré-estabelecido dentro de um sistema dominante, trabalhando, assim, a seu favor, sob suas regras. Getino e Solanas (1969) frisam que, mesmo dentro do sistema, existe o espaço para a contestação, o que pode, por vezes, colaborar com uma aparente sensação de subversão. Para eles, tanto o cinema comercial quanto o de autor estariam dentro do padrão do cinema estadunidense e seriam, portanto, lados distintos de uma mesma moeda. Desse modo, o uso dessa linguagem traz consigo sua ideologia geradora, que, nesse caso, é a do capital financeiro dos Estados Unidos.

Nesse sentido, compreendemos que, ao formular a primeira versão da teoria do terceiro cinema, Getino e Solanas incluíam o cinema de autor e o Cinema Novo como segundo cinema por uma necessidade de distanciamento da figura de um cineasta-autor, rejeitando a exaltação de uma personalidade reconhecível. Os diretores sobressaltavam a importância revolucionária de uma obra aberta, compartilhada não apenas em sua feitura, mas também levando em consideração a participação ativa dos espectadores. Almejavam estimular o contato e a experiência junto àqueles que assistiam ao filme, tornando-os parte de uma reflexão conjunta.

Por mais que seja possível identificar o distanciamento da figura do autor como forma de se posicionar e buscar inovação no campo cinematográfico (DÁVILA, 2012), pode-se, por outro lado, pensar essa recusa da autoria também como uma primeira aproximação do domínio ensaístico, pois, mesmo que a ficção, o documentário e o experimental também pudessem ser reformulados em prol desta descentralização, nota-se o quanto a relativização inerente à forma ensaística parece ainda mais favorável a proposta de Getino e Solanas.

Adorno (2003, p. 35) considera que o ensaio, situado entre despropósitos, “precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”. Por estas condições, verifica-se na liberdade formal e estética do ensaio um terreno propício para o terceiro cinema por ele permitir outras possibilidades expressivas além daquelas já estabelecidas pelo sistema industrial do cinema.

Essa forma, metodicamente sem método, avança nas “fissuras da subjetividade autoral, sujeitando a narrativa, a experimentação e a documentação ao pensamento” (CORRIGAN, 2015, p. 73). Isto é, renuncia-se a uma pretensa autoridade do realizador a fim de manejar sua subjetividade enquanto mais uma materialidade fílmica, maleável a favor da reflexão pretendida e do caráter dialógico.

Getino e Solanas (1969), enquanto realizadores, são claros ao defender o filme como ferramenta política, sendo interrompido e mesmo apresentado em partes, de modo que o debate fosse efetivo nas exposições. A sessão em si constituía um ato em prol da revolução popular. O filme se articula politicamente a partir das suas descontinuidades, que tanto podem se manifestar pela interrupção forçada da sua exibição quanto por sua própria constituição lacunar. Tal característica, muito comum nos ensaios, recorre às brechas como forma de desestabilizar a passividade da recepção, incitando pensamentos e atos revolucionários.

La hora de los hornos (*A hora dos fornos*, 1968), de Getino e Solanas, filme que incentiva e baseia o texto fundador do terceiro cinema, se forma como uma obra aberta na medida em que é debatida, sob incentivo das próprias cartelas durante o filme, que indicam palavras de ordem e davam aberturas para intervenções dos mediadores presentes nas sessões. Os espectadores também são interpelados diretamente pela voz-over, que incentiva a luta e a exposição das opiniões sobre o que foi assistido. A obra é clara em afirmar para quem se dirige, aos “companheiros”, o uso do vocativo, os pedidos de participação, a existência de um mediador. Conforma-se, por tais elementos, um “informe aberto”, ou seja, as intervenções filmicas promovem um espaço para que o debate entre realizadores e espectadores aconteça.

O filme se propõe a ter uma função política efetiva, explícita desde a elaboração do dispositivo que incentiva uma dinâmica ativa junto à recepção, às suas articulações visuais e sonoras, cujo ritmo evidencia a tensão e urgência dos temas tratados. A reflexão conduzida pelas visualidades e sonoridades tem um caráter rizomático em cada uma das três partes da obra, utilizando-se de recursos diversos para tecer seu discurso e incitar sua continuidade. Com essa montagem de fragmentos, que se apropria de materiais de arquivos, *La hora de los hornos* parte de questionamentos acerca da dependência argentina, mas não se limita a isso, extrapolando também para o estado político latino-americano.

O caráter de filme inconcluso, assumido pelos realizadores na descrição da obra, condiz muito com o ensaio em si, que, como elaborado por Adorno (2003, p. 17), “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer”. O filme é então descrito como um *filme-ato* porque seu objetivo é propor diálogo na práxis cotidiana, levando à ação sobre esse tema.

O *cinema-ação* se quer exercício do pensamento, propõe ao público um momento conjunto de construção, debate e reflexão sobre as questões políticas vividas na Argentina e América Latina. O espectador tem parte ativa e “dá passagem ao ator que buscava a si mesmo nos demais” (GETINO; SOLANAS, 1969, p. 130, tradução nossa). Assim, o grupo de pessoas que assistia a sessão construía simultaneamente o filme e um ato político. O filme é aberto com o intuito de engajar o espectador na política, em um dialogismo que por si só vai contra as regras do “sistema”. Como afirma Dávila (2018), o filme deixa de ser o elemento central no momento da exibição, passando a ser um instrumento catalisador do dispositivo.

Nota-se em *La hora de los hornos* um forte caráter ensaístico, no qual “a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso, e, em vez de estabilizar

e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento” (CORRIGAN, 2015, p. 37). Assim, observa-se nesse filme e no manifesto que ele inspira, como Getino e Solanas se dedicaram a pensar um cinema que dialoga diretamente com a estrutura tripartite do cinema ensaio proposta por Corrigan, composta pela subjetividade, experiência pública e pensamento.

O filme-ensaio possibilita então uma forma de subjetivação e experimentação além da ideologia dominante ao sair das instituições estabelecidas e se utilizar de artifícios laterais para se expressar. Teixeira (2019, p. 28) compreende a subjetivação ensaística aos moldes foucaultianos, sublinhando seu aspecto mutável, marcado por incertezas e plasticidades, como modo de resistência “às disciplinas domesticadoras do social”. Assim, ele recusa o autor soberano, iluminista, detentor dos meios e sentidos em favor do revolucionário que faz de si palco e matéria-prima para uma experiência política coletiva.

O antidocumentarista de Arthur Omar

Também nesse caminho de questionamento aos cinemas já consolidados, Arthur Omar (2010) escreve o manifesto *O antidocumentário, provisoriamente* (1972)⁴. No texto, o também realizador questiona os modos de produção documental realizados no Brasil, apontando como essas práticas não deixam de ser uma reprodução, ou cópia, do fazer ficcional.

Aqui, vale situarmos a produção de Arthur Omar no contexto artístico brasileiro, pois sua aparição se deu na década de 1970, momento marcado pelo desejo de continuidade da onda de criatividade dos anos 1960 — da qual Glauber e o Cine Liberación faziam parte —, mas acometido fortemente pela repressão política da Ditadura Militar. Naquele cenário, verificava-se que o “Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal seriam, assim, marcos antecessores que poderiam, de formas variadas, ter influenciado seu período de formação” (SOBRINHO, 2016, p. 125). Sob essa constatada influência, nota-se na produção fílmica e teórica de Omar certos desdobramentos das inquietações que Rocha, Getino e Solanas manifestaram diante da possibilidade de um fazer cinematográfico fora dos moldes estabelecidos, capaz de revolucionar tanto a forma quanto o contexto no qual estava inserido.

⁴ O manifesto teve diversas publicações, a primeira em 1972 no Caderno Comunicação do *Jornal do Brasil*. Depois, em 1978, foi publicado na *Revista Vozes*, ano 72, n. 6, e reeditado em *Cinemais*, n. 8 nov./dez. 1997.

A partir das discussões anteriores, que transitavam entre as concepções da figura do autor e do ensaísta, observa-se que o perfil artístico de Arthur Omar é de uma natureza caleidoscópica, por sua configuração multimídia que se constrói “pela profusão de gêneros e linguagens (cinema, vídeo, fotografia, instalações, música, poesia, literatura e desenho) e que transita por universos temáticos variados” (SOBRINHO, 2016, p. 125). Nesse sentido, constata-se, logo de antemão, uma fluidez incapaz de ser contida nas arestas do autorismo e que tende a ser muito mais acolhida pelo ensaio no âmbito cinematográfico.

Em *O antidocumentário, provisoriamente*, Omar (2010, p. 149) separa os documentários nacionais daquele momento em duas vertentes: a *clássica progressista* e a *vanguarda experimental*, isto é, oposição iludida que inverte os artificios cristalizados. Na primeira vertente ele identifica um modelo inconsciente de documentário que acaba nunca se verificando nas obras finalizadas. Assim, mesmo que os filmes se desejem críticos, eles resvalam em um “aperfeiçoamento sem fim de velhas fórmulas” através de contínuos avanços e críticas refeitas e reformuladas que perdem força, nunca atingindo seu objetivo final. Além disso, essa posição clássica do documentário ainda valorizava o autor, em sua visão pessoal de mundo e narração. O que demarca o quanto a figura do autor era central, não necessariamente como possibilidade criativa, mas como uma muleta de criação de sentido, interessada em garantir uma autoridade discursiva.

A segunda vertente procurava romper com o padrão, entendendo-se como fora da vertente principal. No entanto, Arthur Omar (2010, p. 149) destaca como ela apenas procurava fazer o oposto do discurso vigente, não sendo “mais que simples inversão dos artificios cristalizados”, acabando por sempre contornar e se basear no filme clássico. Assim, “onde o filme tradicional mostra, ela não mostra. Onde ele é claro, ela se faz de obscura. Onde ele é lento, ela corta velozmente. Onde ele passa por alta, ela acentua. Onde ele evita, ela prolonga”. Nesse reiterado trabalho de oposições, o filme experimental terminava por oferecer continuidade ao cinema tradicional.

Na via do meio, que atravessaria essas duas tangentes, Arthur Omar (2010) propõe o *antidocumentário* baseado em sua experiência de realização de *Congo* (1972), filme no qual ele foge da ideia de representação da congada, como seria esperado. Em seu texto, Omar afirma o desejo de sair de uma ilustração do evento e busca por uma relação própria da obra com o acontecimento.

A relação é de criação e *Congo* é concebido como um ponto fora do perímetro, não se encaixando em nenhuma nova categoria. Os fragmentos são o que conformam a obra, composta principalmente por letreiros. Omar (2010, p. 150)

anseia promover a “frustração”, visto que o espectador espera saber sobre a congada, mas encontra uma “teia de extrapolações para o conceito, a congada-em-geral, que se combina com aquela congada-em-particular”. Isto é, o filme rejeita uma forma totalizante, detentora dos sentidos, para poder compartilhar um processo de reflexão com o espectador. Assim, ao retomar imagens, intervir com cartelas e soltar fragmentos de pensamento acerca da congada-em-geral, o filme propõe uma experiência estética ao espectador, o qual é implicado a acessar seus próprios repertórios, para que possa estabelecer algum tipo de relação.

À vista disso, o antidocumentário não se baseia no espectador passivo do filme de ficção, que, para Omar, tem a mesma postura do espectador do documentário, por mais que este consiga distinguir entre essas duas formas cinematográficas. Segundo o realizador, o que une ficção e documentário é o espetáculo, porque ambos se oferecem como um. Assim, “a função-espetáculo pressupõe um tipo de sujeito que o contempla, e é uma função objetivamente situada dentro de uma trama social, é uma instituição. O sujeito se transforma em sujeito de espetáculo quando é colhido pela rede de cinemas disponíveis”. O espectador então se coloca em uma posição de “afastamento máximo. De isolamento radical em relação ao que é mostrado. Situação paradoxal porque o espectador justamente acredita que o documentário lhe permite o domínio máximo de um objeto, o conhecimento”. Desse modo, em *Congo* e na proposta do antidocumentário, o espaço da recepção deveria ser perturbado pela quebra de expectativas e recusa ao espetáculo (OMAR, 2010, p. 147-148).

Omar (2010, p. 149) projetava que os antidocumentários “se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos”. Portanto, o que notamos a partir da obra e do manifesto de Omar — além dos demais cineastas aqui estudados — é a motivação em desestabilizar como forma de se envolver política e intelectualmente. Por tais constatações, relacionam-se tais características com o perfil do espectador-montador do filme-ensaio:

O filme-ensaio nos leva a reconhecer que olhar também é uma ação, é dar valor ao gesto intrínseco ao poder de ver. O espectador do filme-ensaio é convocado a mediar os fragmentos de imagens que seu olhar alcança relacionando-os entre si e a uma série de outras imagens visuais e mentais de agora e de outros tempos. Sendo assim, é possível que o espectador de uma posição distante assumo o papel de intérprete ativo e, mais que isso, nos permita reconhecê-lo como um espectador-montador. (ALMEIDA, 2017, p. 277)

É possível constatar que o espectador almejado pelas obras e manifestos de Omar, Getino, Solanas e até mesmo os de Rocha é aquele capaz de estabelecer uma relação extremamente dialógica com a obra. Dialogismo que, aos moldes da teoria bakhtiniana, resulta do embate de diversas vozes sociais: daquelas presentes nos filmes e das que são provenientes do espectador. Assim, a colisão de variadas posições socioideológicas e visões de mundo em prol de uma revolução política, como o idealizado por estes cineastas e documentaristas latino-americanos, rimam com fatores que são basilares do ensaio em sua fragmentação formal, estética e discursiva.

Tais questionamentos e embates com os cinemas vigentes manifestam, em alguma medida, a urgência de se tomar o filme enquanto uma ferramenta política, e não como mero espetáculo. Nesse sentido surgem as propostas das *terceiras alternativas* — específica e diferente em cada um dos textos —, mas com o ponto em comum de ser “a única capaz de representar a verdadeira cultura nacional” (DÁVILA, 2018, p. 106, tradução nossa). Segundo Dávila (2018), a renovação dos cinemas propostos por esses realizadores estava associada à quebra de um cinema anterior. Em suma, o que eles propuseram, a partir de uma avaliação das cinematografias nacionais em que estavam inseridos, era distinguir grupos opostos e em conflito para poder negá-los, dadas as suas dependências dos modelos hegemônicos.

Por tais percursos, observou-se o quanto essa dialética da terceira opção compartilha de ideias e características que são recorrentes ao quarto domínio do cinema, o ensaio. Teixeira (2015, p. 187) concebe a noção de domínios a partir da fluidez entre os territórios, propondo pensar o cinema “enquanto arte em seu permanente movimento de ressignificação. Nesse sentido, falar de gênero para nomear tamanha complexidade é muito pouco, restritivo demais”. O ensaio, enquanto o quarto domínio do cinema, compartilha então certa “herança” dos demais domínios historicamente já estabelecidos — ficção, documentário e experimental —, pleiteando para si uma liberdade formal disruptiva a partir da disjunção imagético-sonora, para se configurar como um pensamento em fluxo. Assim, compreende-se que todas essas articulações por uma terceira alternativa cinematográfica, condizente com as necessidades políticas da América Latina, também podem ser entendidas enquanto potenciais inflexões ensaísticas.

Considerações finais

Esses caminhos que ora conduzem ao autor ora ao ensaísta parecem esclarecer os possíveis encontros e desencontros que ocorreram entre realizadores latino-americanos. Todavia, não se deve esquecer de que esse era um momento de intensas experimentações movidas em prol do novo e do revolucionário,

e, dessa maneira, as ideias não eram estáticas e muito menos isoladas. Isso nos leva a sublinhar uma fluidez constante entre esses debates criativos, que, por vezes, podem soar como embates, mas que, na América Latina, se demonstravam mais explicitamente políticos, no sentido sartreano do termo, e engajados tanto nas questões sociais quanto cinematográficas.

Constatou-se que, ao transitarem por tantas vias e condutas formais-estéticas do cinema, muito da experimentação quista por estes realizadores latino-americanos conduziam ao quarto domínio do cinema, o filme-ensaio. Esse próprio movimento do ir e vir, de se desconstruir e reelaborar suas próprias convicções acerca do fazer cinematográfico, são comuns ao ensaísta que faz experimentações tanto fílmicas quanto de si mesmo. Assim, verificou-se que, muito do desejo por uma terceira alternativa no cinema, confluía para a heterogeneidade do quarto domínio.

Seja na *Eztetyka do sonho*, *Tercer cine* ou no *Antidocumentário*, depara-se, em diferentes medidas e contextos, com questionamentos acerca do papel do realizador, do filme e do espectador, que expressavam a necessidade de se evocar um pensamento ativo, contrário à passividade do espetáculo e que estivesse presente em todas essas instâncias, estabelecendo uma relação dialógica entre elas. Assim, esses manifestos e as respectivas obras cinematográficas frequentemente recorriam a experimentações nos âmbitos da subjetividade, experiência pública e pensamento, transitando por estes elementos que Corrigan (2015) considerou como primordiais à forma ensaística no cinema.

Por mais que canonizar obras como *Congo*, *La hora de los hornos*, *Câncer* e *Di-Glauber* enquanto protoensaios não seja o objetivo deste artigo, considera-se que tal deslocamento seja relevante para pensar uma gênese do cinema ensaio para além das perspectivas eurocêntricas — sobretudo pela forma como essas obras e os manifestos escritos por seus realizadores reverberam particularidades dos seus contextos histórico-sociais, capazes de projetar outras reflexões e preocupações estéticas e políticas. Isso reforça a multiplicidade fragmentária do filme-ensaio não somente em sua forma, mas também nas suas origens constitutivas.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALMEIDA, R. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 217-286, 2017.

ARAÚJO SILVA, M. *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* [S.l.: s.n.], 2015.

ASTRUC, A. O nascimento de uma nova vanguarda: a “câmera-stylo”. In: OLIVEIRA, L. M. (Org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: Ciência gráfica, 1999.

BAZIN, A. De la politique des auteurs. *Cahiers du cinema*, França, n. 70, p. 2-11, avr. 1957.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

DÁVILA, I. D. V. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El Ojo que Piensa*, año 3, n. 5, p. 1-23, ene./jun. 2012.

DÁVILA, I. D. V. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 173-192, 2013.

DÁVILA, I. D. V. Glauber Rocha y Cine Liberación: tensiones y transferencias en el cine revolucionario. In: ABREU, N. C.; SUPPIA, A.; FREIRE, M. (Ed.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda. 2018.

GETINO, O.; SOLANAS, F. Hacia un tercer cine. *Tricontinental*, Cuba, n. 13, oct. 1969.

GODARD, J.-L. *Godard on Godard*. New York: Viking, 1972.

OMAR, A. O antidocumentário, provisoriamente. In: NETO, S. (Org.). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Jurureba, 2010. p. 147-155.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOBRINHO, G. A. Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Portugal, n. 19, p. 124-135, 2016.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

TEIXEIRA, F. E. *Cinemas “não narrativos”*: experimental e documentário: passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

TEIXEIRA, F. E. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Portugal, n. 26, p. 25-35, 2019.

TEIXEIRA, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Referências audiovisuais

CÂNCER. Glauber Rocha, Brasil, 1972. (86 min). Disponível em: <https://bit.ly/42HrdLg>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CONGO. Arthur Omar, Brasil, 1972. (12 min). Disponível em: <https://bit.ly/43O9IKu>. Acesso em: 28 jun. 2021.

DI-GLAUBER. Glauber Rocha, Brasil, 1977. (16 min). Disponível em: <https://bit.ly/3Xen4gI>. Acesso em: 28 jun. 2021.

LA HORA de los hornos. Octavio Getino e Fernando Solanas, Argentina, 1968. (280 min). Disponível em: <https://bit.ly/3Xlu4IQ>. Acesso em: 28 jun. 2021.

submetido em: 29 jun. 2022 | aprovado em: 12 jul. 2022