

A PRESENÇA DO ENSAIO NA POESIA E NO CINEMA BRASILEIRO ATUAL

THE PRESENCE OF THE ESSAY IN POETRY AND IN CURRENT BRAZILIAN MOVIE

Hector Rodrigues Feltrin

Doutorando em Letras (UFMG) e Mestrado em Letras (UFOP)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3378-5540>

*por um minuto de vida breve
única de olhos abertos
por um minuto de visão
no cérebro flores pequenas
dançando como palavras na boca de um mudo*

(Alejandra Pizarnik)

Resumo: Arlindo Machado, professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), cunhou de “filme-ensaio” algumas produções cinematográficas cujo núcleo se dá pelo despojamento de sua linguagem fílmica, a qual é atravessada por diferentes traços: memorial, ficcional, documental, público, privado e podendo inserir por vezes a figura do eu (cineasta) ao produto audiovisual. Na literatura, tal presença não é novidade, pois existem inúmeras obras carregadas de gestos autorreflexivos, como por exemplo, o livro de poemas *Tudo pronto para o fim do mundo* (2019), escrito por Bruno Brum. A pretensão central deste artigo é discutir a presença do ensaio para tematizar e interpelar o gesto criativo, a memória e a decorrência de impasses sócio-políticos no Brasil atualmente. Para tanto, tomaremos como principais objetos de análise o referido livro de Bruno Brum e, também, o filme *#EAGORAOQUE* (2020), dirigido por Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, o que não excluirá a exposição de outras obras contemporâneas cabíveis nas reflexões aqui propostas.

Palavras-chave: ensaio; cinema; poesia; autorreflexão; contemporaneidade.

Abstract: The professor at ECA-USP, Arlindo Machado, appointed “essay film” some Brazilian cinematographic productions whose core is given through the shooting script of its filmic language, which is crossed by the fictional, documentary, public, private trait and can insert sometimes the figure of the self (filmmaker) to the audiovisual product. In literature, this presence is not new, as there are numerous works full of self-reflective gestures, like the book of poems *Tudo Pronto para o fim do mundo* (2019), written by Bruno Brum. The central intention of this article is to discuss the presence of the essay to thematize and question the creative gesture, politics and culture in contemporary Brazil from certain audiovisual and literary products. To do so, we will take as objects of analysis the aforementioned book by Bruno Brum and also the film *#EAGORAOQUE* (2020), directed by Jean-Claude Bernardet and Rubens Rewald.

Keywords: essay; movie; poetry; self-reflection; contemporaneity.

ENSAIO: POTÊNCIAS E IMPASSES

O gênero textual ensaístico, tão caro sobretudo a Theodor Adorno, em seu livro *Notas de Literatura I*, não isentou o filósofo da escola de Frankfurt de certas críticas pelo fato de ele ter recorrido a frases paratáticas e enxutas, o que para alguns teóricos é sintomático de uma incoerência argumentativa por ser constituída de modo “menos metodológico” e, por consequência, um tanto quanto contraditória e vaga. Contudo, o ensaio resguarda sua pertinência se apropriando de características transgressivas. Nomes como Joan Didion, Susan Sontag, Erik Auerbach, Michel de Montaigne, Jorge Luis Borges, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Ismail Xavier, Antonio Candido entre outros(as) tantos(as) assumiram em seus discursos o tom ensaístico, revelando assim suas contribuições. Nesse sentido, tentaremos evidenciar como algumas produções fílmicas e literárias no Brasil atual apropriam-se de características do ensaísmo para questionar o próprio fazer artístico, quer dizer, como elas adentram na pele e epiderme de suas linguagens extraviadas entre ciência, política e estética.

Arlindo Machado define o “filme-ensaio” como sendo uma construção atravessada pelo conceitual e também pelo experimental, pois agrega certa multiplicidade que transpassa a mera ficcionalidade, o relato, o real, a metalinguagem e os meios para adquirir uma identidade própria, o que também pode torná-lo alvo de alguns críticos: “Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência” (MACHADO, 2003, p. 65). É se apropriando desse não-lugar, dos hiatos, ecos e interstícios, ao que tudo indica, é que o ensaio se constitui.

Partindo do próprio filme *#EAGORAOQUE*, Bernardet não só atua por trás da câmera, mas insere também a figura da sua própria persona, assim como coloca o professor e filósofo Vladimir Safatle dentro dessa narrativa tentacular que se camufla entre ficção e documentário. A propósito, Machado argumenta o seguinte sobre a questão de autoria e suas vozes em qualquer filme-ensaio: “Se o cineasta se recusa a falar num filme, ou seja, intervir, interpretar, reconstituir, quem vai falar em seu lugar não é o ‘mundo’, mas a Arriflex, a Sony, a Kodak, enfim, o aparato técnico” (MACHADO, 2003, p. 67). *#EAGORAOQUE* não apresenta um roteiro totalmente linear, é através da aleatoriedade de temas – memória, cinema, arte, vida, necropolítica, biopolítica – englobados no longa-metragem que Bernardet e Rewald usam e abusam da liberdade criativa de suas linguagens cinematográficas.

Além de cineasta, Bernardet leciona na ECA-USP, e até hoje presta sua contribuição com livros publicados não apenas na crítica e teoria cinematográfica, mas também na literatura. Em uma entrevista concedida a Guto Alves, para a revista literária “Quatro Cinco Um”, o cineasta/professor/literato falou um pouco sobre seu último livro, *O corpo crítico* (2021), que saiu pela Companhia das Letras. Discorreu também sobre as doenças acometidas pela terceira idade e sua escolha pela interrupção de alguns tratamentos médicos. Questionado por Guto Alves sobre sua ficção apresentar também uma biografia de si, Bernardet respondeu:

A partir do momento em que você está escrevendo, tudo é ficção. Porque o fluxo da vida tem que se submeter a uma forma narrativa de vocabulário, sintática, a regras. Portanto, a forma final não é a experiência vivida, é a organização da língua. Penso assim. Mas até adotei a autoficção. A meu ver, é uma palavra que se refere a memorialismo, biografia, autobiografia. Quando escrevo, posso ter vivenciado uma determinada situação e narrá-la dando um desenvolvimento que não foi real, portanto tanto pode ser uma inspiração como uma adaptação do que vivi (Bernardet, 2022).

Bernardet, nessas “adaptações de si”, agregou tais características referentes à memória, autobiografia e autoficção também no filme *#EAGORAOQUE*, e não apenas em seus livros. Fica bastante notável como o caráter ensaístico está inserido em boa parte de sua produção intelectual e artística, como se tal opção fosse um imperativo, no qual é impossível separar arte e vida, realidade e ficção. Eis, então, um espaço-corpo que além de crítico também é múltiplo.

Já no campo da poesia, a professora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, em seu livro *Literatura, defesa do atrito* (2012), destacou alguns pontos de proximidade entre poesia e ensaio, principalmente na zona entrecruzada da intersubjetividade, a qual é mediada por paroxismos entre a individualidade, corpo e a coletividade dos encontros:

Tal como a poesia, o ensaio é, pois, questão de assinatura e de contra assinatura. Há no entanto uma diferença essencial no modo de estas se darem em cada um dos tipos de escrita: à voz múltipla do poeta no poema e do poema no poeta [...] É esta característica que define o estatuto mediador do ensaio, e o situa, como “subjetividade de um não sujeito”, no campo das relações intersubjetivas, precisamente como impulso de desfixação das relações sujeito-objeto, força anti-identitária ou combate à opinião (LOPES, 2012, p. 123).

Salvaguardadas as diferenças entre poema e ensaio, a “desfixação” não redundada em determinado grau de impessoalidade, mas é composta justamente pela relação entre sujeito, mundo, testemunho e memória, ou seja, para Silvina Lopes a potência do ensaio destaca a subversão de toda e qualquer norma: “este privilegiar das *relações de vizinhança* corresponde a uma disponibilidade e uma atenção ao outro que não é limitada pela ordem temporal, mas, pelo contrário, tende mesmo a ignorá-la e a percorrer a história sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva” (Ibidem, grifos da autora). Silvina Lopes constrói seu raciocínio partindo da relação de conceitos na sintaxe dos sujeitos, que parte da unicidade para a pluralidade, o eu, a coletividade e seus desvios-devires. Assim, entre passado e presente, a poesia e o ensaio se fazem necessários por sempre inaugurar um novo olhar sobre o mundo, ou melhor, para evidenciar outras ficções, sejam elas ideológicas, estéticas e políticas.

ENTRE RASCUNHO, DECUPAGEM E MONTAGEM

Do mesmo modo que o cineasta precisa optar por uma dentre as várias tomadas de uma mesma cena para inseri-la no filme, o poeta escolhe quais poemas entrarão no seu livro. É bastante comum durante o processo de criação de um filme e de uma obra literária, a inserção ou exclusão de elementos que irão compor o produto final, isto é, a lapidação de um poema apresenta de forma similar as implicações da decupagem e da montagem audiovisual. Dessa forma, Jean-Claude Bernardet e Bruno Brum utilizam esses processos constitutivos para tematizar os próprios limites da arte. Contudo, tal gesto autorreflexivo não se mostra apenas de maneira explícita, bem como a metalinguagem trata de seu referente, e sim apresenta-se através do afunilamento da subjetividade dos artistas diante de questões que permeiam a vida em sociedade, entre o eu e o outro. Por exemplo, em uma das cenas de *#EAGORAOQUE*, Vladimir Safatle é sabatinado por alguns jovens da periferia, numa discussão cujo contexto era as fronteiras entre o pensamento acadêmico diante da realidade em si. Ainda que as discussões passem a ser um tanto quanto acaloradas, a câmera continua gravando. Noutra passagem do filme, Safatle contracena com um homem, o qual faz acusações e o ataca verbalmente até o momento em que Vladimir Safatle diz: “Aí já está pegando pesado, não é bem assim não”. Durante a fala, o professor gesticula em direção aos que estão atrás da câmera, como se sinalizasse demasiado incômodo frente às câmeras. Paire, nessas cenas, uma atmosfera de tensão que irrompe os limites da filmagem e que entram na montagem para compor o produto final.

Já no poema “FAQ – perguntas frequentes”, o qual abre o livro de Bruno Brum, o eu lírico narra, como em uma entrevista, certos diálogos com um possível repórter literário: “7. Que dica você daria para quem está começando? / R: Termine logo” (BRUM, 2019, p. 12). Essa passagem revela um impasse que os escritores possivelmente enfrentam consigo mesmos no que diz respeito aos limites do texto e ao que demarca o início e o fim de uma obra. Mais à frente, as perguntas continuam: “10. Por que mais um volume de poesia no mercado? / R: O livro foi uma estratégia conjunta dos departamentos financeiro e de marketing, que enxergam na ação uma excelente oportunidade de ganho de capital social” (BRUM, 2019, p. 12). Partindo mais uma vez das reflexões de Silvina Lopes, essa retoma uma questão levantada pelo poeta e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge: “Será possível que aquilo que se escreve não seja completamente deturpado? Que a seriedade espiritual não seja convertida em pretexto de diversão? Ou, ao contrário, que esta passe por aquela, uma vez que os *diseurs-de-vérité* estão por todo o lado, desde a bisbilhotice doméstica aos fazedores de opinião de revistas e jornais?” (LOPES apud COLERIDGE, 2012, p. 124).

Sob esse contexto, a voz do poema entoa certa ironia e jocosidade que pendula entre os fetiches e curiosidades da vida pública e privada dos indivíduos, bem como ironiza também a dificuldade de sobreviver fazendo literatura no país. Entretanto, alguns poemas que fazem parte de *Tudo pronto para o fim do mundo* não deixam também de tematizar a relação e a cumplicidade para com o outro, como no caso do poema “Bárbara e os fantasmas” o qual parte do medo que uma garota tem do escuro: “A menina busca em meu peito / um abrigo contra as sombras / que desabam do telhado” (BRUM, 2019, p. 56). O mundo imaginário da garota, impelido pela escuridão, também aguça os medos e incertezas daquele sujeito que sustenta a menina em seu peito: Os ritmos de nossa respiração / se cruzam e se perdem / no escuro do quarto” (Ibidem). A inocência e a puerilidade da garota na crença de que “Dentro do guarda-roupas / há morcegos disfarçados / de gravatas-borboletas” se mistura à incerteza do mundo e do futuro para o adulto que a acolhe: “Adormecemos sem saber / o que nos aguarda lá fora” (Ibidem).

O tema da memória se apresenta em inúmeras obras cinematográficas e literárias brasileiras publicadas mais precisamente nos últimos três anos (2019-2022), o que não exclui o filme-ensaio de Bernardet nem o livro de Bruno Brum. Há uma passagem no filme que deixa bastante explícito esse trato mnemônico e com a recordação de eventos passados, sobretudo acerca da ditadura militar e atualmente o flerte da direi-

ta com o fascismo; sem deixar também de criticar a esquerda por sua “passividade” diante da barbárie: Bernardet e Safatle vão assistir a uma performance artística na qual os espectadores são tocados e sacudidos pelos performers que proclamam desvairadamente a palavra “compra”. A insistência do ator causa, mais uma vez, desconforto em Vladimir Safatle, que olha com um rosto de súplica para Bernardet sentado ao seu lado. Logo após essa cena, com a saída do performer que “importunava” o professor-filósofo, Bernardet relembra quando assistiu à estreia da peça teatral *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque: um ator martelava pedaços do que parecia ser fígado de galinha, até o momento em que certas gotas de sangue espirrava na plateia, vindo a manchar a camisa branca de Bernardet, o qual conclui a sua fábula dizendo que a performance assistida representava o espírito da época. Isto é, o diretor quis tecer uma crítica à passividade social diante da violência cotidiana que assalta todos os dias os direitos e aumentam a vulnerabilidade dos mais desprestigiados socialmente, seja pela cor da pele, orientação sexual e condição social, ou seja, indivíduos que têm a sua própria existência ameaçada. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, relembra um episódio de violência cometida contra os atores da peça *Roda Viva* em uma das diversas apresentações realizadas durante o período da ditadura militar: alguns homens invadiram o palco e espancaram todos os participantes; não se sabe até hoje se esses homens eram da polícia ou civis que destilavam seu ódio impulsionado pelo espírito ditatorial.

TENSÃO ENTRE OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA

Dentre as reflexões e contribuições de outro professor que, coincidentemente ou não, também leciona no departamento da ECA-USP, é importante destacar um dos livros de Ismail Xavier: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Neste, o professor consegue traduzir com explicações objetivas alguns temas complexos que perpassam pela filosofia, tal como a influência da desconstrução no âmbito político dentro do universo cinematográfico. Ismail Xavier resgata as discussões desde a evolução da fotografia congelada à sucessão de frames (filmagem), bem como apresenta sucintamente o cunho revisionista de Althusser sobre a teoria de Marx e Engels. Diante de tal dualidade entre ilusão *versus* realidade, o cinema passa a ser discutido tanto pelos conceitos de “efeito janela” e “opacidade”. Este último, por sua vez, diz respeito à exploração do caráter mais técnico: discutindo todos os procedi-

mentos presentes na construção de um filme. Já o efeito janela remete mais à ilusão que a tela proporciona: o espectador adentra no universo que lhe é apresentado dentro das quatro linhas que limitam a moldura da tela, por isso o nome “efeito janela”.

Retornando ao filme *#EAGORAOQUE*, há uma passagem curiosa: Bernardet vai a um estande de tiro para efetuar um disparo de arma de fogo. Assim que recebe todas as instruções prévias, o diretor aperta o gatilho do revólver. Ao sentir o recuo que a arma dá, Bernardet fica um tanto quanto atordoado com tal impacto, fato que o leva a sair de cena para tentar se recompor emocionalmente e dar sequência na filmagem. Essa passagem revela não apenas uma crítica direta à política armamentista de civis na sociedade brasileira, mas demonstra também como há certa banalização da violência, como se o tranco da arma não significasse nada, como se o projétil não fosse nocivo ou tampouco usado para tirar a vida de pessoas. Enfim, o que dá a entender em tal cena é a ironia quanto à crença de que os cidadãos estarão mais protegidos se armados, quando na realidade as estatísticas mostram o contrário. Tal passagem do filme, portanto, revela certa ambiguidade entre o efeito janela e a opacidade, pois a reação de Jean-Claude Bernardet não estava prevista no roteiro e, nem por isso, deixou de compor o produto final.

Dentro do livro de Bruno Brum também é possível observar a dualidade entre opacidade e efeito janela, sobretudo no poema intitulado de “Morte do autor”, título homônimo ao texto de Roland Barthes, o qual acreditava na dessacralização do autor enquanto autoridade do discurso literário. O poema de Brum é estruturado com apenas três versos curtos: “O autor morre / no terceiro episódio / da quinta temporada” (BRUM, 2018, p. 48). O eu lírico do poema é carregado de certa ironia quanto ao interesse dos leitores por encontrar camadas no texto que possam revelar traços identitários e subjetivos de seus autores, ao invés de adentrarem na própria obra enquanto artefato literário. Dessa forma, o poema referido propõe uma ruptura com tais fetiches biográficos, mostrando-se, assim, opaco. Ainda que as teorias de Barthes levantem discussões acaloradas neste contexto, é preciso tomar cuidado para não incorrer em inferências erráticas sobre seus argumentos em prol da morte do autor; isto é, Roland Barthes não pretendeu excluir a presença do autor, mas propôs que fosse possível ler um texto sem esvaziá-lo de sua literariedade.

Outro traço da opacidade no livro de Bruno Brum é apresentado no poema “Oficina de poesia”. Como o título insinua, a autorreflexão tematiza o próprio ato da escrita literária: “Trabalhe em dois livros simultaneamente. / Dedique a maior parte do seu

tempo ao livro 1. / É nele que você colocará os melhores poemas. / No livro 2, escreva o que vier à cabeça” (BRUM, 2018, p. 32). O caráter irônico desses versos demonstra que as dicas não são muito bem uma oficina de escrita literária, mas soam como uma receita de bolo justamente para ilustrar uma crítica a certos cursos que prometem aos aspirantes a escritores que já sairão da oficina com um livro escrito, pronto para ser publicado e lançado no mercado editorial. Por outro lado, em seus últimos versos, o eu lírico enuncia: “Enquanto isso, continue trabalhando com afinco / nos poemas do livro 1. / Ao final do processo, / jogue fora os poemas do livro 1 / e publique o livro 2.” (Ibidem). Quer dizer, no ofício de escritor são recorrentes os casos de reaproveitamento e retrabalho daqueles textos que, aparentemente, seriam descartados.

Silvina Lopes, ainda sobre a potência do ensaio na poesia, argumentou o seguinte:

O ensaio é então apresentado como uma construção retórica que, pelo seu uso de estratégias persuasivas, é particularmente apta para o exercício de um *pensamento que se ensaia*, um pensamento por tentativas, que não teme o fracasso da totalidade, embora cada fragmento e o todo se organizem pelas relações de vizinhança, que podem ser lógicas, retóricas ou poéticas (LOPES, 2012, p. 128, grifos da autora).

Por tais “relações de vizinhança”, cinema, literatura e filosofia são como encruzilhadas que tornam possível o encontro de parte das reflexões e contribuições de cada um dos quatro professores da mesma universidade citados neste texto: seja Bernardet e sua entrega do próprio corpo, tanto na sala de aula quanto à frente ou atrás de uma câmera; Ismail Xavier, pela intuição e sensibilidade didática que ilustra as tensões e percursos no que diz respeito à historiografia do cinema brasileiro e suas personagens; Arlindo Machado, por identificar tão bem as necessidades e pautas de agentes envolvidos na produção cinematográfica no Brasil atual e, por fim, Vladimir Safatle que mergulhou no projeto de Bernardet e apostou nas potências da política e do cinema. Ao invés deste texto ser encerrado com uma conclusiva, fica uma provocação feita por Silvina Lopes no lugar do termo “portanto”: “O ensaio partilha assim com outros tipos de discurso um lugar de rasgão da ideologia, através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com o seu infinito, com a natureza, que não é o outro da aparência, mas a força da aparição” (LOPES, 2012, p. 129). A própria vida é impelida por tal força e infinidade, características das quais o ensaio também se apropria, ou seja, o importante é estar suscetível e aberta aos encontros e paradoxos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BERNARDET, J. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, J; REWALD, R. #EAGORAOQUE. 2021.

BRUM, B. *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2019.

ALVES, G. Ao paciente, a voz. *Quatro Cinco Um*, São Paulo, 01 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/ao-paciente-a-voz>> Acesso em: 23 abr. 2022.

LOPES, S. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

MACHADO, A. O filme-ensaio. *Revista Concinnitas*, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.