

Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações)

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: Diferentemente do documentário, o filme-ensaio é “uma forma que pensa”, que inscreve movimentos e processos de pensamento do realizador em ato, dando a ver seus modos de subjetivação. Estilísticas que irromperam nas últimas décadas no cinema-audiovisual, nomeadas com ligeireza de autobiográficas, em primeira pessoa, autorretratos, performativas, foram indexadas como documentais, mas sua consistência remete à singularidade do filme-ensaio. O propósito do texto é analisar e problematizar, a partir de um *corpus* fílmico, como se operam essas diferenças e passagens entre esses dois territórios ou concepções do cinema.

Palavras-chave: filme-ensaio; documentário; subjetivação; processos de pensamento.

Resumen: A diferencia del documental, el cine-ensayo es “una forma de pensar”, que inscribe movimientos y procesos de pensamiento del cineasta en acción, revelando sus modos de subjetivación. Estilismos que irrumpieron en el cine audiovisual en las últimas décadas, levemente autobiográficos, en primera persona, autorretratos, performativos, fueron indexados como documentales, pero su consistencia remite a la singularidad del film-ensayo. El propósito del texto es analizar y discutir, desde un corpus fílmico, cómo operan estas diferencias y pasajes entre estos dos territorios o concepciones del cine.

Palabras clave: ensayo cinematográfico; documental; subjetivación; procesos de pensamiento.

Abstract: Unlike documentary, the essay film is “a way that thinks”, which inscribes movements and thought processes of the filmmaker in action, revealing their modes of subjectivation. Stylistics that erupted in audiovisual and cinema in recent decades, lightly named autobiographical, in the first person, self-portraits, performatives, were indexed as documentary, but their consistency refers to the uniqueness of the essay film. The purpose of the text is to analyse and discuss, from a filmic corpus, how these differences and passages between these two territories or conceptions of cinema operate.

Keywords: essay film; documentary; subjectivation; thought processes.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: franciseli@uol.com.br

Submissão do artigo: 11 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Résumé : Contrairement au documentaire, le film-essai est « une manière qui pense », qui inscrit les mouvements et les processus de pensée du cinéaste en action, révélant ses modes de subjectivation. Les stylistiques qui ont fait irruption dans le cinéma audiovisuel ces dernières décennies, peut-être dénommées avec une certaine légèreté autobiographiques, à la première personne, autoportraits, performatifs, ont été répertoriées comme documentaires, mais leur cohérence renvoie à l'unicité du film-essai. Le propos du texte est d'analyser et de discuter, à partir d'un corpus filmique, comment opèrent ces différences et passages entre ces deux territoires ou conceptions du cinéma.

Mots-clés : film-essai ; documentaire ; subjectivation ; processus de pensée.

Como pensar o documentário na contemporaneidade, como chegou a ser o que é na atualidade após um trajeto histórico de inúmeras transformações, com problematizações que desde sempre incidiram sobre a pertinência mesma da categoria para dar conta de sua consistência artística e variedade de formas? Como cotejá-lo com a envergadura que o filme-ensaio adquiriu hoje, diferentemente de outros momentos em que se manteve num canto do palco, numa condição rarefeita e nebulosa, menor, um “produto bastardo” tal como Adorno ressaltou em relação ao ensaio nos âmbitos da filosofia e literatura (Adorno, 2012)?

Com uma intensidade inédita em sua história, dos anos de 1980 em diante o território do documentário atingiu um lugar de destaque na cultura audiovisual, com estilísticas emergentes que o liberaram de sua longa subsunção à ficção, assim adquirindo uma autonomia em festivais, mostras e antologias exclusivas. Algo homólogo aconteceu com o domínio do filme-ensaio no início da década seguinte, diferentemente de sua trajetória moderna lacunar, com desafios teóricos-conceituais lançados até à atualidade. Mas, ao contrário do documentário, sua indexação (inscrição social) permaneceu frouxa e hesitante, praticamente recoberta pela indexação documental, na condição flutuante de um não-lugar, de objeto estranho à estabilidade que os outros domínios adquiriram desde o período clássico (ficcional, documental, experimental-vanguarda). Ou seja, via de regra, o filme-ensaio ainda é pensado e situado como um desdobramento das novas estilísticas do documentário que, assim, tiram sua diferença e especificidade, sua singularidade. Filme-ensaio e documentário, embora com trocas intensas de materiais e procedimentos composicionais, num primeiro momento parecem indiscerníveis, mas não se confundem em suas concepções, criações de sentidos e consistências de domínios relativamente autônomos. Assim, o propósito aqui será o de trazer e pensar elementos que iluminem as passagens entre ambos, confluências e linhas de fuga de um a ou-

tro, assim expondo a complexidade de um avançado e rico debate na cultura informacional-digital da atualidade.

Estabelecido no período clássico como um dos territórios das imagens, como uma das concepções do que fazer com o cinema num momento em que ele ganhava sua consistência propriamente artística, para além de um mero registro visual do mundo e das coisas (tal como se propôs inicialmente sobre o “primeiro cinema” ou “cinema das origens”), o termo documentário manteve um débito com as ciências humanas no que ele implicava de objetividade e verdade, portanto, de crença na consistência insuspeita de um conjunto de documentos como algo comprobatório de uma dada realidade. O que não se fez sem dúvida e incerteza quanto a esse teor de cientificidade, ainda positivista, cultivado na época. Assim se pode pensar a recusa inicial de Alberto Cavalcanti ao contrapor ao pragmatismo de John Grierson uma outra categoria para o território nascente, a de “cinema neorealista”. Ao que, como se sabe, o escocês rebateu com sua proposição de que o documentário era uma “transformação poética das atualidades” e não a reprodução ou representação pura e simples da realidade. Algo que os grandes documentaristas sempre consideraram em suas criações, diferentemente de um culto do real, um quase fetiche, a que se aderiu ao documentário desde o seu nascimento. De fato, era o cinema todo que se afirmava artisticamente, com seus modos imagéticos particulares de pensar, podendo assim prescindir da recorrência à autoridade de um saber aparentemente científico como o das ciências humanas, elas próprias incertas quanto a isso.

Mas o termo se firmou desde então, embora não tenha parado de ser fustigado e problematizado em sua consistência heurística diante da proliferação de novas formas emergentes. Formas essas que já haviam produzido abalos e deslocamentos importantes, ainda na segunda metade dos anos de 1920, com modalidades do documentário mais próximas do território experimental, como no caso de variantes das sinfonias urbanas que fugiram da simples afirmação das grandes cidades como progresso, segundo as utopias modernas, apresentando-as também em suas feições entrópicas: *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann; *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov; *Regen* (1929), de Joris Ivens; *A propósito de Nice* (1930) de Jean Vigo.

Mas uma linha de fuga notável que se abriu após o documentário se afirmar no período clássico, foi quanto às considerações crescentes sobre a relação do cinema com o pensamento, sobre a capacidade do cinema de dar a ver e de como se opera o ato de pensar em seus movimentos e processos, suas ascensões e quedas, desvios e retomadas, até se precipitar em linguagem articulada. Isso

já estava no horizonte desde a proposição munsterbergeana de que “o cinema é mais mental que visual”, rebatendo numa busca dos impressionistas por sua “visualidade pura”, assim como nos debates entre formativistas e realistas, nas proposições artaudianas, nos aportes dos formalistas e construtivistas russos, desdobrando-se no pós-segunda guerra em considerações que começaram a trazer um potencial ensaístico do cinema como algo mais particular em sua relação com o pensamento.

Ou seja, é a entrada da categoria de ensaio no campo teórico do cinema, proposta por pensadores como Richter, Bense, Astruc, Bazin, que vem ensejar novos confrontos, cotejos, disparidades entre o documentário e o filme-ensaio emergente. Nesses autores, a proposição dessa nova categoria parte do documentário, mas tem o significado de um para além dele, de algo que não se confunde com sua consistência até então, que o excede na direção de estruturas mentais-abstracionais, de pensamento: uma “nova forma do filme documentário” (Richter, 2007), uma operação “por via experimental” que compreende não apenas idéias éticas e estéticas como também o próprio ensaísta (Bense, 2014), uma “expressão do pensamento” impressa “diretamente na película” (Astruc, 1998). Até a síntese de Bazin a respeito do filme de Marker, *Cartas da Sibéria* (1957), em que parafraseia a proposição de Vigo (“um ponto de vista documentado”) para propor ser o filme “um ensaio documentado” (Bazin, 2000), com a categoria de ensaio como substantivo que adjetiva a de documentário, ao contrário da atualidade que, na ausência de uma indexação para o filme-ensaio, propõe um “documentário ensaístico”.

O ato inaugural baziniano de usar pela primeira vez a categoria de ensaio em sua análise de um filme operou um deslocamento notável, tanto em relação ao lugar do documentário como em relação a Marker que, desde então, se tornou uma das grandes referências da criação ensaística no cinema.

Logo a seguir, novas denominações apontam para revisões significativas na consistência do documentário moderno nascente que desviam da categoria clássica: “cinema direto”, “cinema verdade”, “cinema do vivido”, desdobrando-se, posteriormente, já no âmbito de um “cinema expandido”, em “filme de não-ficção”, “cinema de realidade”, “cinema indireto livre”, “cinema da asserção pressuposta”, “cinema do real” e, mais recentemente, “audiovisual de não-ficção”. Observa-se aí um retorno a uma substantivação da arte do cinema, um retorno a uma relação negativa com a (não) ficção, uma expansão da categoria de cinema para a de audiovisual. Ou seja, o termo documentário entra em recesso nas análises, embora continue sendo o indexador social de todas as novas categorias surgidas com o cinema moderno, em festivais, mostras, antologias. Mas, com o relevo que o território adquire nos anos de

1980, a categoria retorna substantivada, consagrando novas estilísticas: “documentário autobiográfico”, “documentário em primeira pessoa”, documentário performativo”, além de “cinema do eu”, “autorretrato”.

Num texto de 2007, para tentar dar conta dessas modalidades emergentes, propus o termo “documentário expandido”, levando em conta um debate ainda em curso sobre “antidocumentário”, “contradocumentário”, “paradocumentário” em relação ao documentário moderno, e “pós-documentário” como uma ontologia mais recente. Na conclusão daquele texto, afirmei: “Enfim, na distância que percorreu desde a sua fundação, o documentário se reinventa na contemporaneidade como uma forma de ‘escritura’ que tem no ensaio suas orientações e estratégias mais criativas” (Teixeira, 2007). Nessa relação entre ambos, proposta década e meia atrás, caberia um composto ou híbrido como o que se usa às vezes atualmente, talvez de maneira mais pertinente embora defasada pois não faz jus nem a um nem a outro, o de “documentário ensaístico”.

No contexto da primeira década dos anos 2000, no Brasil, praticamente não se falava de ensaio no cinema, ainda era um termo filosófico-literário, sua remissão era bastante rarefeita e quando aparecia era logo referida ao cinema de Marker e menos ao de Godard, Farocki, Varda ou outros realizadores, em que a inteligibilidade de suas obras passava mais por categorias como autoral ou experimental-vanguarda. E até hoje ainda se atribui termos como “modismo” ao ensaio, como se fosse uma modalidade efêmera de criação audiovisual diante de um território mais firme, com prerrogativa temporal mais larga, como o do documentário.

Não menos que no ensaio, as novas estilísticas documentais, quando de sua irrupção, também causaram desconcertos e incômodos para muitos ao observarem os realizadores em plena presença de corpo e/ou voz em seus filmes, conduzindo os próprios processos de pensamento em ato, inscrevendo sua subjetividade. Falou-se de narcisismo negativo, exibicionismo, filme de umbigo, eu exacerbado, autocentrado. Tudo isso fruto de um impressionismo de superfície, pois o *leitmotiv* de muitos desses filmes era a questão da sustentação de uma enunciação em primeira pessoa. Ou seja, muitas vezes partiam do próprio entorno existencial, de um eu que o processo fílmico desconstruía pela sua impossibilidade, indo de um eu para um encontro com uma terceira pessoa, um ele, um outro, assim ultrapassando um si mesmo como forma de sair e poder se ver fora de si para se abrir aos devires do mundo. Vários desses filmes e seus personagens reais nunca encontravam o que procuravam, um pai, uma mãe ou uma família, um grupo, uma pertinência, uma identidade, com os objetos de busca que ora se esfumaçavam, ora batiam num muro espesso, ora se diluíam numa enorme genealogia que apagava um encontro consigo ou

com alguma origem. Num nível de profundidade, eram filmes desconcertantes mesmo, como uma espécie de empreendimento de uma psicanálise selvagem que não parou de afirmar o desejo como falta constitutiva, como algo que não é meu, que só pode afirmar meu eu pela negativa, como algo impessoal, múltiplo, plurissubjetivo. Daí o problema da enunciação em primeira pessoa e seus estilhaços nesses filmes.

Certamente, no meio desses documentários, os que permanecem bem a-
quém do artístico, se pode encontrar peças com teores como eu sou, eu existo, eu estou aqui, tenho esse ou aquele traço de caráter, essa família maravilhosa ou desestruturada, esses amigos do peito, essa vida sofrida ou bem vivida. Ou seja, peças que não conseguem sair dos âmbitos da experiência e do sentimento vividos, das percepções e afecções sofridas, um pouco à maneira como a cultura informacional-digital consagrou, elevando a um verdadeiro fetiche, o cultivo das *selfies* na atualidade. Mas o artístico tem uma consistência bem diversa desses sentidos comuns incrustados, dessas tentativas de fundar um eu numa interioridade consolidada, quando de fato não passa de uma dobra da superfície que o enverga e comprime de todos os lados. A arte é transmutação de tais estados ao lançar o vivido, o sentido, o sofrido, o percebido, para além do sujeito percipiente que, em sua ilusória e equivocada soberania, os experimentou. E é essa consistência que embasa os melhores documentários que não pararam de irromper no campo audiovisual nas últimas décadas.

Então, porque ceder a essa visão impressionista, imediatista, superficial, de que seriam autobiográficos, em primeira pessoa, autorretratos de seus realizadores? Para começar, eles próprios recusam ou desviam dessa fixação sobre si que se atribui aos seus filmes, não é essa a percepção que deles têm. Mas, sabe-se bem que não é recomendado para uma boa análise se restringir à visão que o realizador tem do seu trabalho, ela é apenas um ponto de partida. Embora os excessos de entrevistas com que muitas vezes se quer fundamentar as análises sejam proliferantes, quase como uma espécie de mimese de documentários que, desde o cinema verdade, elevaram ao nível do fetiche tal elemento construtivo-compositivo. Para além da inteligibilidade que o realizador tem de seu trabalho artístico são os filmes, com seus materiais construtivos, seus modos de composição, a criação de sentidos que eles ensinam, deixando para trás as significações dominantes surradas, com a base conceitual que lhes é imanente que sustentam a força de um pensamento criativo.

Parece-me que o grande “equivoco autobiográfico” que se vê nesses filmes começa com esse dado de fato da presença em corpo e/ou voz do realizador em cena. Lembremos do relevo que o corpo adquiriu nas artes desde os anos de 1960, deslocando-se de uma consistência estética para um ato ritualístico, in-

clusive, fundando um “cinema do corpo” duplamente, corpo cotidiano e corpo cerimonial (Deleuze, 1990). Era o momento dos grandes *happenings* como acontecimentos artísticos, diferenciados da estrutura das performances na década seguinte. Lembremos da *body art*, de seus reclamos de “o corpo é a obra” em seu contraponto da “arte conceitual” (deslocamento das formas, do objeto, em prol de idéias e conceitos), do “minimalismo” (mínimo de recursos, de elementos construtivos, limpeza dos excessos). O corpo deixa de ser um mero suporte da arte, ganhando a espessura de um incorporar, corporificar, um estatuto de um dar corpo a obra. No Brasil, Hélio Oiticica foi um dos grandes artistas a propor e realizar experimentos artísticos com essa consistência como, entre outros, os que fez com base na multisensorialidade na série *Cosmococa* (Oiticica, 1980).

E aqui reside um nó da questão da presença do corpo-voz do realizador em filmes documentários. Chamei de equívoco autobiográfico uma maneira de ver nisso um autocentramento, um investimento em si mesmo a partir de elementos biográficos que referenciam e se esgotam na vida do realizador. Aconteceu aí uma certa regressão em relação às transformações ensejadas pela arte do corpo, uma regressão dele à sua tradicional concepção como suporte. E se, ao invés disso, esses materiais que concernem ao indivíduo, à pessoa, ao seu entorno e sua vida privada, constituíssem apenas pontos de partida para o que nomeei atrás de uma espécie de força de propulsão para sair fora de si? Para ir além de si em direção a algo que está fora e escapa, como novos agenciamentos relacionais com o mundo, outros seres, outras coisas, configurando muito mais processos de constituição de uma subjetividade artística, modos de subjetivação instáveis, incertos, provisórios, efêmeros, que o pensamento leva a afeito em suas tentativas de pensar de outras formas diferentemente de antes? A subjetividade é composta por aquelas partes de si não domesticadas ou sujeitadas ao social e seus controles, aos processos identitários que assimilam e minam as diferenças, como acontece com aquele ilusório sujeito (*subjectu*) que a modernidade quis como soberano. Ela é da ordem do singular, de movimentos de singularização, daí sua forte ascendência e afinidade com a arte.

Ou seja, o corpo aí se transmuta-converte em possibilidade de dar corpo à obra, enformar, corporificar, criar *corpus* de filmes-obras, bem além de sua literalidade de corpo físico, de suporte dos pesos do mundo e das coisas. Nesse sentido, quando a categoria de performatividade, ou o filme como ato performativo, irrompe no cinema, com as novas estilísticas documentais, ela é bem mais pertinente do que as outras (autobiografia, primeira pessoa, autorretrato), já que os modos de subjetivação pressupõem-empregam atos performativos, movimentos e processos de pensamento do seu realizador em sua construção

fílmica. Por ser uma arte impura, sempre foi bem comum no cinema, num primeiro momento, a adoção de categorias ligeiras e superficiais, jornalísticas, de momento, para nomear acontecimentos artísticos-estéticos novos que irrompem de maneira inesperada num dado momento, que as extravasam, como por exemplo, escolas, movimentos, novas formas fílmicas: tal ou qual crítico propõe, no furor-espanto da novidade, alguma inteligibilidade para aquilo, daí a noção se estabelece e se incrusta, muitas vezes bem distante de uma apreensão pertinente do acontecimento, demandando, posteriormente, uma elaboração conceitual mais significativa. Isso, de certa forma, aconteceu com o território do documentário contemporâneo em relação às várias adjetivações de que foi objeto. De fato, como considerei antes, desde a própria escolha da categoria no período clássico e suas fustigações do período moderno do cinema em diante.

Indexados como documentários, com esses adjetivos que não fazem jus às suas construções narrativas, tais filmes podem ser outra coisa para além dessa convenção categorial duradora. E aqui não se trata de pensá-los pela negativa, (não-ficção, anti, contra, para, pós), mas situá-los no horizonte de um novo território que os ultrapassa. Veja-se, a partir de um *corpus* já firmado que manteve a indexação usual sobre eles, como podem divergir e encetar outras linhas de fuga, particularmente, no que diz respeito ao lugar, constituição e consistência do corpo-voz do realizador como elemento construtivo que primeiro insiste, persiste, resiste exuberante, para depois entrar num regime de rarefação.

Fruto de um período pós-cinemanovista, agora sob o influxo de uma “estética do sonho” de seu realizador, Glauber Rocha, o filme *Di-Glauber* (1977) é dos mais contundentes quanto à sua presença em corpo-voz. Ele pretende subtrair seu amigo pintor de um cerimonial de morte tradicional, transformando-o num evento surrealista, festivo, iconoclasta, tal como uma grande “imagem-sonho”. Para isso, invade o velório no MAM-Rio como uma espécie de penetra, sem pedir licença, logo solicitando a aproximação do câmera para “dar um close aqui na cara dele”, diante do corpo de Di Cavalcanti no caixão. A partir daí, com seu comportamento transgressivo peculiar, ele se vira e revira ao longo da cerimônia no museu e depois no cemitério, com várias inserções de materiais de composição diversos, da pintura, literatura, poesia, música, cinema, jornal, cartaz, assim compondo o filme com blocos de sequências que evidenciam seus movimentos e processos de pensamento em ato. Com suas escolhas construtivas, de matérias e combinatórias entre eles, o filme põe em convergência e divergência suas imagens visual e sonora à maneira de um intenso fluxo de pensamento. A dissociação entre ambas parte de uma escolha extemporânea por um som pós sincronizado, realizado alguns meses depois da tomada de imagens. Nas imagens visuais o corpo do realizador abandona

atitudes cotidianas e imerge numa espécie de transe, de ritual que parte da atualidade do corpo exposto do pintor e se lança na escavação de vários extratos históricos, imediatos e afastados (Semana de Arte Moderna, encontro com Rossellini, Brasília, JK, Jango, livros, peças e jornais em circulação no momento etc), numa dissimetria e simultaneidade de passado e presente, de um tempo crônico e não cronológico. Com a imagem sonora, Glauber reforça sua conhecida oralidade barroca, sem vazios, pausas ou silêncios, com vozes in-off, mas com variações de cadência, modulação e textura que vão da voz imperativa (“faz um close na cara dele”) ao depoimento, do comentário sobre arte á recitação de poemas, até à mimese das transmissões radiofônicas de partidas de futebol. Em relação às músicas as camadas se adensam da sinfonia ao chorinho, da marcha de carnaval ao samba.

Essa intensa colagem de materiais visuais e sonoros é catalisada pela presença em corpo e voz do realizador, que parte de sua visão surrealista da morte para um traçado temporal denso de épocas, períodos, momentos, para dar corpo ao seu filme. Se existem traços autobiográficos nele (o gosto pelo cinema, pintura, poesia etc), aí estão como uma abertura para uma educação dos sentidos de cunho geracional, para outras circunstâncias relacionais e temporais, portanto, em fuga de alguma forma de autocentramento. Observe-se que é seu corpo-voz em atuação sim, mas com a intercessão de outros corpos e vozes, terceiras pessoas, vários eles sem os quais a enunciação estaria truncada. Muitos desses elementos, mais exacerbados ou contidos, serão retomados de modos diferentes no programa televisivo que Glauber fez na TV Tupi, o *Abertura* (1979), como também em seu último longa, *A idade da terra* (1980).

O filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, também tem sua gênese em torno de uma morte, mas de outra natureza, a de um líder camponês. O realizador retoma filmagem iniciada e interrompida com a ditadura militar, em 1964, indo em busca do núcleo familiar disperso com a morte do pai. Seu corpo e voz erguem e conduzem, cerca de duas décadas depois, uma narrativa cheia de inflexões, percalços, idas e vindas, espaciais e temporais, que culmina num acontecimento inesperado, fruto do reencontro com a protagonista Elizabeth Teixeira, reclusa e longe da ativista que foi em função do medo e silêncio impostos pela ditadura. Acompanhado do cinegrafista e em consonância com a abertura que o momento propiciava, foi encontrando e se reaproximando de membros da família, em busca de Elizabeth e seu esconderijo, sua existência atual, o sentido de sua reclusão e silêncio. O reencontro de ambos se dá num clima de estranhamentos, dúvidas, incertezas, reticências, que foram sendo quebradas aos poucos, até seu rompimento no final quando ela enuncia no teor de sua fala um retorno-atualização de seu devir

militante, com considerações enfáticas sobre sua história e a situação política do País.

Coutinho conduz esse processo, e nele uma inscrição de sua subjetividade, com a intensidade de quem quer quebrar um silêncio por longo tempo incubado, mas mantendo uma serenidade estratégica em relação à escuta, a partir de um investimento na fala que se afasta da entrevista e do depoimento, adquirindo os ritmos, tons e texturas de uma conversa, por vezes mais linear, outras vezes mais esquizofrênica. Por mal se conhecer o filme *Di-Glauber* da década anterior, além do momento mais receptivo a um balanço frente à ditadura, o filme de Coutinho se tornou um marco das novas estilísticas documentais, particularmente pelo seu teor performativo, algo fortemente presente no filme de Glauber. Um aspecto que chamou atenção, por parte da crítica, foi a avaliação de que *Cabra marcado para morrer* invertia um procedimento anterior, do filme em que o realizador falava em nome do outro, pelos que não tinham voz, e agora dava a voz ao outro. Ora, Elizabeth resiste com seu silêncio reticente que se fale em nome dela e da causa de sua reclusão, até que destrava a língua e fala em nome próprio no final, mesmo quando o realizador e, portanto, ela achavam que a câmera estava desligada.

Desse filme em diante e até *O fim e o princípio* (2005), realizado na Paraíba, Coutinho operou mudanças em seus filmes, de estratégias de seleção e abordagem de seus personagens, de deslocamento e afirmação de procedimentos de conversas, diferentemente dos corriqueiros e saturados depoimentos e entrevistas, da relação entre os lapsos de silêncio dos personagens e sua postura de escuta, mas algo que se manteve inalterado nesse período foi uma disposição nômade que o fazia ir de um espaço a outro ao encontro de seus personagens. Isso muda, particularmente com três de seus filmes antes da morte: *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010). Nos dois primeiros o espaço e a cena teatrais ganham relevo em suas relações com o cinema e a *performance*, um teor reflexivo, de distanciamento em ato, irrompe no espaço cênico como elemento de composição, aí reverberando aspectos do teatro épico brechtiano (Xavier, 2015), com personagens reais femininos e atrizes conversando e embaralhando suas vidas, depois com a proposta de um ensaio da peça de Tchekhov, *As três irmãs*. Em seguida, à maneira do *leitmotiv* de “um dia na vida de uma cidade”, das sinfonias urbanas clássicas, no terceiro filme o realizador se enclausura em sua casa, ativando um lado mais sedentário com os controles de canais, para compor um painel da programação televisiva babélica, feita de trechos de celebrações evangélicas, de noticiários, novelas, propagandas etc. Nessa variedade de formas que experimenta ao longo da construção de sua obra, expondo-se ao imprevisível, aos acasos e inespera-

dos, Coutinho se lança de corpo e voz com seus personagens na articulação de seu pensamento em ato, na inscrição de sua subjetividade, tornando-se um dos realizadores que mais contornou e afastou a confusão e contaminação com o autobiográfico. Sua presença é contundente em cena mas, diferentemente do que se viu em Glauber, seus intercessores e intercessoras demandam proximidade fílmica, uma câmera que os enquadre como uma conversa entre vizinhos, mas um tipo de contato direto que via de regra se encerra com o final das filmagens.

Em 1986, Caetano Veloso lançou seu filme, *Cinema falado*, no FestRio/Sala Glauber Rocha, para uma platéia ao mesmo tempo receptiva e aturdida. Do meio para o final da projeção, um representante do cinema experimental carioca, Arthur Omar, levantou-se e começou a gritar que o filme era “cinema de amadores”, de “vanguarda medíocre”, de “repetir aquilo que os criadores de um cinema de invenção já faziam há dez anos”. A cena lembra as reações de quebra-quebra das salas de projeção com as primeiras vanguardas, diante de projeções que não lhe agradavam (caso dos desvios do roteiro de Artaud, *La coquille e le clergyman* (1928), filmado por Germaine Dullac embasado na imagem-sonho dos surrealistas). Na altura da década a categoria de experimental andava meio queimada, em suspensão, com proposições de novas (cinema de poesia, cinema de invenção), num contexto de debates-querelas entre vanguardas e pós-vanguardas, com os gritos do cineasta carioca ainda reverberando as primeiras.

Com a cara e a coragem, Caetano dá ao seu filme uma indexação híbrida: “o experimental se mescla ao documental”, “um ensaio de ensaio de filmes”. Digno de destaque essa conjunção de três territórios-concepções do cinema, com o ensaio em sua primeira indexação no País. Com o furor causado no lançamento, o realizador retirou o filme de circulação, relançando-o duas décadas depois em DVD. Isso teve o significado, até recentemente, de não entrar e ser considerado nem na história dos dois territórios mais estabelecidos, experimental e documentário e, menos ainda, do filme-ensaio.

A maneira de um banquete platônico, o filme começa com uma reunião de vários personagens reais-intercessores, circulando e conversando pelos espaços já com falas monológicas que ganharão grande relevo ao longo do processo, ao modo de tentativas, notas, sobre os rendimentos do monólogo interior. Sua concepção tem por base uma estrutura em grandes blocos de sequências relativamente autônomas em suas combinatórias, retirando da montagem-edição uma consistência horizontal que, assim, aprofunda sua urdidura serial. Altamente sensorial, o filme reúne grande quantidade de materiais de composição extraídos do cinema, literatura (prosa e poesia), teatro, dança, música,

televisão, formando um conjunto sinestésico dos mais densos, uma colagem espessa de múltiplos sentidos.

Ao contrário dos filmes que se viu antes, aqui a presença do realizador em corpo e voz é bem rarefeita. É com base em suas afinidades eletivas onde mais se pode ver como inscreve sua subjetividade, onde se dão a ver seus movimentos e processos de pensamento. Suas escolhas, os textos que escreve e põe na boca de seus inúmeros personagens reais, a maneira como conduz a encenação de cada um, como os faz encetar espaços e temporalidades diversas, os modos de tradução intersemiótica com que transpõe e ressignifica os signos de um meio a outro, os assuntos polêmicos e seus tratamentos em fuga do senso comum, a variedade de referências a escritores, poetas, filósofos, dramaturgos, cineastas e cinematografias distintas, enfim, nessa complexa colagem de materiais e procedimentos composicionais o realizador nos dá uma imagem fulgurante de si, simultânea de seu lançamento para além de si. A família está presente (mãe, mulher, filho, irmão), os amigos, o entorno artístico-intelectual, não para produzir com eles uma identidade fixa, mas todos na qualidade de intercessores, de chamados a interceder, a passar de um ao outro sensações ora serenas, ora agudas. Com dedicatória a dois amigos, um filósofo (Antônio Cícero), o outro superoitista experimental (José Agripino de Paula), ambos situados em pólos opostos de razão e irracionalidade, como a eles se referiu Caetano, podendo se ver aí uma chave-arco que o moveu em seu processo criativo.

Caminhando por um desvio na vídeoarte bressaneana, vamos dar no seu encontro com as *Galáxias* haroldianas. A mudança de suporte com a irrupção da imagem-vídeo, acessível, porosa, “forma-neve” (Bellour, 1997), veio instaurar um novo regime da imagem, dos anos de 1970 em diante, com a emergência da vídeoarte e seu grande impacto a partir do qual se falou mais e mais de audiovisual, permanecendo o cinema como gênese incontornável. Daí o composto reiterativo cinema-audiovisual.

Em *Galáxia Albina* (1992) e *Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993), com uma terceira que não se concretizou, Galáxia Ruiva, Júlio Bressane e Haroldo de Campos, em corpo e voz, intercedem um processo de criação, de intersemiose literatura-poesia e cinema, dos mais profícuos para o realizador que aprimora, revisa e põe em outro patamar sua atividade criativa. Depois desses experimentos ele se desloca de sua “cinepoética” anterior para uma “cinemancia”, do conceito de tradução para o de transcrição, relativamente à relação do cinema com outros meios.

Digno de nota é o início de *Galáxia Albina*, com o arrazoamento de que o grande poema de Haroldo já é cinema, que não precisam nem de roteiro,

que farão “um roteiro em ato”, “na voz-olho”. E assim procedem. Haroldo com um recitativo de passagens de seu poema, com grande ênfase para a articulação vocal, postura, emissão, textura. Bressane com trechos e referências cinematográficas, seus (*O rei do baralho* (1973), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e de outros (*Macbeth* (1948), de Orson Welles; *Moby Dick* (1956), de John Huston) vídeo, fotografias, serigrafias (Andy Warhol), esculturas, telas pictóricas, materiais com os quais processa a intersemiose. A partir da personagem da Albina (Júlia Gam) o realizador e o poeta-intercessor operam um processo de transformação dela, com sua transfiguração em Lady Macbeth, Marilyn Monroe, Moby Dick, devires pelos quais passa quando, finalmente, morre. Haroldo, durante a roteirização em ato, ao ouvir Bressane falar da morte da Albina junto com a baleia branca, retruca que em seu poema a Albina não morre: “Tinha que ter sangue, Júlio?” ”É, e ir ao cinema!”. Ao mesmo tempo que evoca um de seus filmes, Bressane também ironiza e problematiza uma certa visão-leitura de seu cinema como violento, visão que recorta as significações dominantes (sadismo, sangue, horror) do conceito artaudiano de crueldade (“cinema da crueldade”) que, ao contrário, a afirma como intensidade, disciplina, “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”, que ela é “apetite de vida, turbilhão de vida, dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (Artaud, 1985).

Em sua consistência de palavra, voz, imagem, elementos tão destacados na composição, portanto, com um traçado “verbocovisual” como propõe Haroldo, o vídeo traz um aporte denso naquela altura da vídeoarte, particularmente em relação à questão da (impossível) tradução, da relação-passage entre os meios, com a proposição de uma transcrição que se opera no vazio do texto. Lembremos de uma saturação a que tinha chegado o uso estilístico de aberturas de múltiplas janelas no quadro videográfico (*Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut), tal como no documentário o excesso de uso de entrevistas. Bastante econômicos quanto a isso, os vídeos-galáxias bressaneanos-haroldianos abrem linhas de fuga na configuração audiovisual do período.

Como afirmei antes, com a irrupção da imagem-vídeo e as reviravoltas que produziu no regime da imagem, particularmente com o nascimento da arte do vídeo, um dos primeiros aspectos que se levantou sobre ela, técnico e teórico, foi quanto à sua tendência de esgarçamento da profundidade de campo, disso resultando seu maior desempenho em relação à captação do entorno, do que era mais próximo e privado, assim, redirecionando o uso da escala de plano. Isso veio propiciar a criação de peças com tratamentos mais voltados ao íntimo, a uma relação de investigação consigo ou a partir de si, com os próprios processos de pensamento e suas implicações na constituição de subjetividades

artísticas. Nesse sentido, é possível se encontrar na vídeoarte, em função de suas qualidades, uma gênese, uma fonte, uma irradiação dessa presença tão ostensiva do realizador em cena. Mas, como se viu nos vídeos bressaneanos e também em muitos outros, não se trata de um autocentramento gratuito ou esvaziado de sentido. A novidade aí é o artista dar a ver, dar-se a ver, algo que antes ficava fora de quadro que era o processo de sua criação, a peça em germe, o filme se fazendo filme, inclusive ao propor a criação de um roteiro em ato simultâneo e indiscernível da realização, tal como a peça artística que nasce a partir de notas, apontamentos, excursos, digressões, derivas do pensamento. Eis aí elementos que marcam fortemente o trabalho ensaístico, o filme-ensaio e suas metamorfoses. Daí essa conjugação-confluência, trocas e passagens, mas não confusão, entre estilísticas do experimental, da vídeo-arte, do documentário, do filme-ensaio.

O final da década de 1990 acrescenta um outro elemento nas discussões, uma nova prerrogativa alcançada pelos chamados filmes de arquivos, que junto trazem a indagação de como aí se opera a inscrição da subjetividade. O trabalho de criação a partir de arquivos audiovisuais (“filme de arquivo”, “filme de compilação”, “*found footage film*”, “filme de montagem”, “*metraje encontrado*”), sempre fez parte do cinema pelo menos desde o período clássico (*A queda da dinastia Romanov* (1927), de Esfir Shub), e isso, de maneiras diferenciadas, nos seus três territórios-concepções que lá se formaram: ficção, documentário, experimental-vanguarda. Mas é a partir do cinema moderno que as demandas por eles ganharam um impulso de maior elaboração artística, sobretudo dos anos de 1970 em diante com a proliferação de novos dispositivos e disseminação das imagens, quando torna a ganhar relevo um conceito como o de “apropriação” cinematográfica (Weinrichter, 2009) que, a partir desse quarto domínio da imagem atual, o do filme-ensaio, se lhe acrescenta uma maior especificidade com o conceito de “ressignificação” (Bernardet, 2000).

No Brasil, dois filmes desse período realizados inteiramente sob um princípio de apropriação de imagens, particularmente de arquivos fílmicos, e que introduziram e repercutiram nos debates a esse respeito, foram *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão e *Sobre Anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet. Ambos trazem à tona uma reelaboração do conceito de apropriação não apenas como um simples gesto de tomar à mão, de incorporar como citação ou antologia de imagens, mas como procedimento de ressignificação das imagens apropriadas. Imagens que podem ser do próprio realizador ou de outrem, mas que sempre implicam numa indagação sobre suas significações incrustadas e criação de novos sentidos, afinal, porque retornar a elas se não para extrair outras combinatórias, recompô-las num novo

arranjo de idéias? Aqueles dois filmes foram indexados como documentários, sim, ambos pelo menos estavam impregnados daquele princípio fundador do documentário a que me referi no início, o de ser um “tratamento poético da realidade”, ou das “atualidades”, conforme propôs John Grierson. A realidade de todo o século XX recriada em imagens, no caso do primeiro filme, a realidade dos anos de 1960 recriada a partir de imagens do cinema brasileiro, no caso do segundo. Em ambos, a apropriação de imagens alheias, suas ressignificações em novas combinatórias, não passam pela presença em corpo e voz dos realizadores, mas é pela sua presença virtual na mesa de montagem-edição que com suas escolhas, cortes e recortes, inscrevem suas subjetividades artísticas, seus movimentos e processos de pensamentos em ato. Ou seja, no filme de montagem há uma certa ausência-avoidância desse tipo de procedimento de auto-exposição, que poderia ocorrer, por exemplo, com imagens do ensaísta em sua mesa de montagem-edição ao compilar seus materiais (como em Godard). Tal ausência certamente tem seus motivos (escolha estética-formal, anonimato em função do nome já aparecer nos créditos, recusa da auto-exibição, antinarcisismo, algum sentimento de dívida trazido pela apropriação etc). Mas isso não implica que o ponto de vista subjetivo não se inscreva ou seja minimizado, pode ser até ao contrário, como nos filmes a que me referi, que incluem poucas imagens de primeira mão, produzem encontros inusitados, desconstroem com anamorfoses imagens apropriadas.

Porém, na inflexão do século-milênio, já não era mais só disso que se tratava. Pouco antes Godard havia concluído e lançado o último filme de sua octologia *Histoire(s) du cinema* (1998), composta de material de arquivo, desdobrando o conceito de ensaio fílmico como “forma que pensa”, a partir da formulação adorniana para o campo filosófico-literário, o “ensaio como forma” (Adorno, 2012). Mais um dado novo irrompia aqui, o conceito de filme-ensaio, que de 2000 em diante propiciou, com sua ascensão, uma problematização de vários filmes como ensaios e/ou documentários, apesar de sua indexação como documentários permanecer até hoje. Como afirmei anteriormente, não há ainda no Brasil uma indexação para essa forma fílmica, diferentemente do que ocorre na Europa desde o início dos anos de 1990. Mas uma proliferação de filmes e realizadores que têm uma inteligibilidade de seus trabalhos a partir desse conceito não parou de crescer (Teixeira, 2015), inclusive, tendo o material de arquivo, total ou parcial, como uma de suas formas recorrentes.

Ao longo da primeira década de 2000 novas inflexões vieram à tona, certamente em função dessa ascensão do conceito de filme-ensaio, dessa grande “vocaçãõ”, deixada de lado, do cinema para o pensamento por essa formava ensaística, como ressaltou Godard ao concluir sua história arqueológica.

Primeiro, um abalo no equívoco autobiográfico que marcou as avaliações do documentário, com os realizadores começando a recusar essa inteligibilidade sobre seus filmes, mesmo se ainda com sua presença ostensiva neles; depois, com a entrada e os rendimentos de uma nova categoria que parecia querer contornar tal equívoco, a de “filme-dispositivo” [*Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães], com gênese lá no início do documentário moderno, num filme como *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) em que seus realizadores se dão a ver em corpo e voz ao longo de sua criação (Freire, 2015); uma terceira inflexão se opera, agora com a incerteza ou abalo sobre a consistência dos filmes, documentário ou filme-ensaio, ou ambos, embora a indexação primeira permaneça, mas também com ela cada vez mais erodida como forma de inscrição social dos filmes; por fim, no âmbito do próprio filme-ensaio, observa-se um recuo da presença ostensiva do realizador em corpo e/ou voz, com uma solicitação maior da mediação de intercessores, personagens conceituais ou figuras estéticas, chamados a interceder nos movimentos e processos de pensamento. Tal mudança é bastante significativa, seja para contornar um excesso de uso, seja para criar uma linha de fuga do equívoco autobiográfico, seja por uma atitude investigativa e construtiva, por uma escolha estética-formal de outra natureza.

Vários filmes desse período foram impactantes em relação às dúvidas e incertezas que trouxeram sobre suas indexações, mesmo mantendo suas inscrições costumeiras como documentários: *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman; *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães; *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles; *Jogo de cena*, (2007), de Eduardo Coutinho; *Moscovo*, (2009), de Eduardo Coutinho. Bastante diversos em suas consistências e concepções, alguns trazendo certos *a priori* de estratégias e disposições (dispositivos) para suas realizações, em seu conjunto tais filmes introduziram elementos novos, indicaram perspectivas de abordagens diferentes, a partir dos quais já não era tão impertinente falar de uma abertura para o ensaio, demandar outras indexações e, inclusive, solicitar revisões sobre períodos anteriores.

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

o dia do nascimento na maternidade. Típico da busca pelas origens, já que elas se afastam e se embrenham no espaço-tempo quanto mais se busca! Em ambos os filmes seus realizadores se fazem presentes em corpo e voz, compondo tais presenças com solicitações de intercessores com quem compartilham dúvidas, indagações, incertezas, quanto a si e ao que lhes diz respeito, mas que se apagam, diluem, se esfumaçam no limiar de uma tela em branco.

Cao Guimarães é um dos realizadores mais profícuos e instigantes de sua geração, que vem das artes plásticas, fotografia, instalação, vídeo-arte, cinema, conjugando vários meios numa experimentação, pesquisa, investigação das mais densas do audiovisual contemporâneo, com um traço sensorial bastante singular. Num curta de cinco minutos, *Da janela do meu quarto* (2004), sua câmera escondida narra: “Da janela do meu quarto eu vi uma rua de areia molhada e debaixo da chuva dois corpos de criança brigavam se amando e se amavam brigando”. Com esses elementos “da janela”, “meu quarto”, “eu vi”, o realizador atesta, com indicações das escalas de plano, sua ausência da cena (uma imagem-ação), ao mesmo tempo que sua presença por meio de seu olhar à distância (imagem-percepção). Ativando uma forte pulsão escópica ele, inesperadamente, transforma o que parecia um jogo corporal infantil corriqueiro num acontecimento dos mais intensos, entre o amor e a contenda, o hedônico e o agônico. Em *Rua de mão dupla* (2004), o realizador se desfaz de sua câmera, cedendo-a a personagens reais urbanos para um outro tipo de jogo, mais mental que corporal: trocaram de residência por vinte e quatro horas, compõem imagens da personalidade de cada um a partir do que encontram e comentam, revertendo os lugares de espectador e habitante nas cenas repartidas em duas janelas no quadro. Com elementos da vídeoarte, aqui o realizador se encontra ausente em corpo e voz, mas no lugar de um espectador privilegiado que vê o espectador e o que ele vê, além de editor dos materiais agora transformados em arquivos mistos, seus e de outros. Com uma arquitetura simples, sob controle dos efeitos videográficos, ele se apropria e ressignifica o procedimento de cessão do equipamento ao personagem, indiscernindo a objetiva indireta da câmera e a subjetiva direta do personagem, lançando-se assim na direção de um olhar subjetivo indireto livre.

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) (2007), de saída, no subtítulo, já expõe e situa seu propósito no âmbito de um processo de pensamento, algo pouco levado em conta e, inclusive, quase sempre subtraído de seu título. João Salles retorna ao seu arquivo pessoal, com imagens tomadas cerca de dez anos antes que, na distância que lhe concerne, lhe propiciam ressignificações em torno delas. Dúvidas, hesitações, incertezas e digressões sobre elas marcam seu processo de criação em torno do antigo mordomo da família, agora

morto. As ambigüidades e ambivalências que vê no trato das primeiras imagens, entre o filho do senhor e o empregado, e que entre outras razões o fizeram arquivá-las, retornam para serem revistas e poderem erguer uma outra imagem do personagem com seus inúmeros arquivos de escritos e imagens de personagens históricos os mais diversos. Uma espécie de retorno do reprimido, já que de seu lugar de senhorio não deixou de manter uma certa admiração e respeito pela figura do empregado, além de oportunidade de com a nova criação ultrapassar a melancolia, com tonalidades fortes no filme, e fazer o luto das perdas. João se faz presente em corpo e voz, com variações de tons e posturas entre as imagens antigas (enfáticos e impositivos) e o filme atual (reflexivos e serenos) que se estrutura numa ausência do personagem, mas com ele agora no estatuto de um intercessor à altura que minimiza as diferenças de classe. As imagens de Santiago em seu minúsculo mas bem cuidado apartamento, aposentado depois de décadas como mordomo, contrastam com as imagens iniciais do filme, com grandes planos vazios e *travellings* da antiga mansão da família, agora repassadas e reconstituídas na memória do filho-realizador.

Ele retornará aos arquivos, agora mais expandidos (Rio de Janeiro, Paris, Praga, China) com o filme *No intenso agora* (2017). Um ponto de partida são as imagens de sua jovem mãe, “feliz”, numa viagem à China em 1966 onde encontra, “numa sucessão de surpresas”, a efervescência da revolução cultural em andamento. Mas esse é apenas um dos conteúdos, um dos núcleos de suas apropriações, pois, um pouco à maneira do que se viu no filme de Bernardet, ele se desloca desse enredo familiar para compor um quadro mais amplo “sobre os anos 60” com que formará camadas de atualizações com o “intenso agora” de seu momento. (*Jornadas de Junho*, de 2013, quando começa o trabalho de edição das imagens de arquivo). O que se vê, então, é a reedição de imagens contundentes dos acontecimentos de maio de 68 na França, Tchecoslováquia, Rio de Janeiro, quando as “barricadas do desejo” agitaram o mundo em prol de mudanças políticas urgentes. Nesse sentido, aparece nos créditos do *trailer* uma avaliação e indexação do filme como um “ensaio político” e, obviamente, também com as reiteraões dele como um documentário, território de inscrição habitual do realizador. Mas, de *Santiago* a *No Intenso agora*, se pode observar como a indexação documental perde força, deixa de ser exclusiva, com o parâmetro do filme-ensaio que entra em perspectiva, traz incerteza e solicita reavaliações no que diz respeito ao equívoco autobiográfico.

Os dois filmes de Petra Costa, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019), mantêm certos paralelismos, homologias, com os filmes de João Salles. *Elena*, carregado de melancolia, é a via escolhida pela realizadora para fazer o luto da morte da irmã. Ela arrasta consigo arquivos familiares (cartas,

fotografias, trechos de filmes etc.) e, junto com a mãe-intercessora, repassam a trajetória dela da criança à residência nos USA, com a culminância do suicídio. Com falas pesarosas, memórias visuais distantes que se atualizam, com suas imprecisões e incertezas, às vezes fugidias, a presença em corpo e voz, a insistência no uso da primeira pessoa que com a companhia da mãe abre para um nós, são elementos que compõem o filme como uma espécie de ritual fúnebre, ao final do qual um mínimo de aceitação da perda foi elaborado.

É quando o horizonte do luto se expande e se acopla a uma vertigem que ainda tem a família como referência, mas que agora se abre para um “eu e a democracia brasileira” aos trinta e poucos anos de idade. A mobilização dos arquivos é intensa, da história familiar a Lula, de Dilma Rousseff, Michel Temer a Bolsonaro, o eu tende a se diluir nos acontecimentos históricos mais amplos, embora seja o ponto de partida, no “intenso agora” da grande política que põe sob recuo a micropolítica em torno da morte da irmã. O eu-família como *letmotiv* da criação, como em João Salles, se lança para fora de si ao encontro com um mundo mais ampliado, embora não menos pesaroso, na medida em que o esforço e desafio da enunciação pareceu insustentável apenas com um si mesmo mobilizado. Ambos os filmes foram indexados como documentários, as vezes reforçados pelo adjetivo autobiográfico, mas o eu já não pode mais sustentar suas sempre delicadas prerrogativas. São as transformações em torno dele nos processos criativos que demandam uma acuidade maior das análises, para se poder fazer jus à consistência multipessoal e plurissubjetiva, para além do vivido, sentido, sofrido por alguém, inerente à arte.

O realizador Carlos Nader, vindo da vídeoarte, construiu uma ponte para o filme-ensaio a partir da via experimental imanente a esse domínio, com vídeos curtos como *O Beijoqueiro – Portrait of a serial kisser* (1992) e *Trovada* (1995). No final da mesma década, quando o sentido de autobiográfico-primeira pessoa tinha atingido seu auge, ele lança o *Carlos Nader/1999*. Trata-se de uma espécie de Carlos Nader por Carlos Nader, ou seja, um excesso da presença de si, de seu entorno mais próximo, que como afirmei atrás a irrupção da imagem-vídeo/vídeoarte propiciou aos realizadores. Mas, como uma autoironia total naquele momento, o que ele propõe é uma desconstrução de si, do eu, da primeira pessoa, do autobiográfico, em torno de um mistério sobre a própria identidade que não consegue se erguer enquanto tal. Mais irônico ainda, é que à indexação de documentário foi acrescentado o adjetivo autoral, “documentário autoral”. Cerca de dez anos depois, em 2008, ele parte para seu primeiro longa com *Pan-cinema permanente*, composto de material de arquivo em torno do poeta-compositor-ator-produtor Waly Salomão, após sua morte. Da Amazônia à Síria ao encontro de suas origens, seus antepassados, o perso-

nagem real-fictício que aí se constrói faz do ato performativo seu modo de ser por excelência. Até mesmo quando finge dormir para ter um momento consigo mesmo, fugir da câmera-Nader, logo abre os olhos e atualiza sua imensa atração, seu imã, pelo dispositivo.

A partir desse longa, Nader firma um procedimento que lhe acompanhará em suas criações: reunir materiais de arquivo de personagens reais para recompor-los, ressignificá-los após a morte, com uma distância temporal de décadas. Seus dois longas, *Homem comum* (2014) e *A paixão de JL* (2015), também foram realizados segundo esse princípio. Do motorista de caminhão do primeiro, contatado num posto à beira de uma estrada, ao artista plástico famoso do segundo, com as fitas gravadas e suas telas, fotografias e imagens familiares apropriadas pelo realizador, as ressignificações dessas imagens, os modos de editá-las e lançá-las em festivais, lhe valeram, juntamente com *Pan-cinema permanente*, três premiações de melhores filmes no festival *É tudo verdade*. Nader se faz presente em corpo e voz nos três retratos compostos com esses personagens reais, presença mais intensa no primeiro em que acompanha Waly Salomão em suas permanentes performances, mais contida ao acompanhar a vida do motorista Nilson de Paula durante vinte anos, e bem rarefeita no trato com os materiais de José Leonilson. A maneira contundente com que Waly se impõe diante da câmera, revertendo os lugares e quase transformando o realizador em seu personagem, talvez seja significativa em relação a esse movimento de recuo de sua presença em cena, além de outras razões formais-estéticas. Nader manteve a indexação documental de suas peças, mas certamente com a inteligibilidade trazida pelo filme-ensaio e, em especial, com *A paixão segundo JL*, tal inscrição sofrerá abalos, sobretudo, numa obra cuja consistência experimental, inerente ao filme-ensaio, está na gênese de seus processos criativos.

Por fim, chega-se a um último longa desse *corpus*, o filme *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2021), (Joaquim Castro, um dos editores de Democracia em vertigem, e Lucas Weglinski), ganhador do prêmio de melhor montagem no festival *É tudo verdade*. Sim, um filme de apropriação de arquivos! A partir de uma concepção do desejo como criação-produção e não falta constitutiva, eles propõem uma arqueologia do Teatro Oficina como máquina desejante, numa referência ao pensamento deleuze-guattariniano de *O AntiÉdipo* (Deleuze & Guattari, 1974). Traçam um panorama histórico denso do nascimento à atualidade do Oficina, que vai das referências a Stanislavski e seu método, ao teatro épico de Brecht, ao pensamento e teatro antropofágicos oswaldianos; as peças encenadas e o furor que causaram no período ditatorial [*Pequenos burgueses* (1963), *O rei da vela* (1967), *Roda viva* (1968), *Galileu*

Galilei (1969), *Na selva da cidade* (1969), *Gracias señor* (1972); as prisões e o autoexílio em 1974, com a ida para Portugal e Moçambique, os filmes que lá realizaram (*O parto* e 25) sobre a “Revolução dos cravos” e a independência moçambicana; o retorno depois de cinco anos na Europa, as lutas com os poderes públicos e privados pelo tombamento, reconstrução e preservação do teatro e seu entorno, até as peças novas que encenaram (*Ham-let*, *Mistérios gozosos*, *Bacantes*, *Ela*, *Cacilda*, *Boca de ouro*, *Sertões*, *Para dar um fim ao juízo de Deus*, *Macumba antropofágica*) e as reencenações de antigas (*O rei da vela*, *Roda viva*). O grande intercessor dos realizadores, personagem conceitual e figura estética das mais camaleônicas, é Zé Celso, mentor-animador da agora Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, com sua sobreposição das personas de Dionísio-Xamã-Antropófago, à maneira de um “bárbaro tecnicizado” pós-moderno.

Filme de arquivo dos mais desafiadores, em função do vasto e complexo repertório audiovisual de que dispõe o Oficina, os realizadores cedem sua presença em corpo e voz a uma onipresença de décadas de seu mentor-animador Zé Celso, permanecendo nos bastidores de uma montagem-edição na qual deixam marcas indeléveis de seus movimentos e processos de pensamento. Apropriações com ressignificações nada fáceis diante de uma potência criativa como a do Oficina, que não parou de produzir estranhamentos, transformações, mutações em seu meio, com sua máquina desejanse em movimento abrindo passagens por entre os campos artísticos.

O que se pode observar nesse extenso e intenso *corpus* fílmico, sempre marcado pela indexação documental, é que os filmes extrapolam e ultrapassam, vão além de uma inteligibilidade costumeira, usual, a respeito do documentário, incorporam procedimentos e elementos experimentais, para adquirirem uma consistência de filmes-ensaio. Uma maneira que se encontrou de inscrever essas dificuldades, com a ontologia clássica já sem fôlego (o que é um documentário?), foi adjetivá-los de vários modos como se viu, conservando sua substância como uma forma de resistência. Ou seja, o que surgia de novo era absorvido por uma incontinência de adjetivações que, menos que ressaltar suas qualidades, o ímpeto de desconstrução que traziam e que apontava para novas possibilidades, os mantinham presos a um termo que mais parecia fazer parte de uma inércia da língua. O que muda então? Algo que desde a irrupção do documentário moderno começou a ganhar relevo como elemento de composição e produção de sentido: a inserção do realizador em corpo e/ou voz, mas também com a solicitação-construção de intercessores, a inscrição de sua subjetividade, de seus movimentos e processos de pensamento se dando a ver em ato na construção fílmica. Esses não são elementos que dão especificidade

e consistência nem ao documentário, nem ao filme experimental, mas que singularizam o filme-ensaio em seus modos de apropriação de um e outro, nas combinatórias de elementos novos que traz consigo com materiais dos outros domínios ou concepções do cinema.

Enfim, se entre outros impactos que trouxe a vídeoarte, a inclusão de si e do próprio entorno nos processos de criação ganhou um relevo inédito nas novas estilísticas; se a ascensão dos vários tipos de arquivos, sua apropriação e ressignificação, transformou-se em material tão relevante e solicitado na composição das peças audiovisuais, produzindo uma rarefação da presença do realizador em cena e a construção de intercessores em seus processos de criação-pensamento; se, entre outros critérios, a indexação sofreu abalos, perdeu força em sua consistência heurística para dar conta de criações que emergem continuamente com a diversidade de meios e suportes, então, as inteligibilidades habituais também foram desconstruídas. Viu-se como essa dinâmica desconstrutiva e reconstrutivista começou a irromper e se intensificar desde a primeira década do novo século, com os filmes, as peças audiovisuais demandando outros parâmetros analíticos em função da densidade, espessura e desafios de que se revestem.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2012). O ensaio como forma. In T. Adorno, *Notas de literatura I* (2ª. ed.). Duas Cidades-Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1974). *El AntiEdipo – Capitalismo y Esquizofrenia*. Barral Editores.
- Astruc, A. (1998). Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo. In J. Romaguera & H. Alsina (Orgs.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.
- Bazin, A. (2000). Lettre de Sibérie, France-Observateur, 30 de octubre de 1958. (trad. N. Espósito & E. Mauriz, Orgs.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ed. de La Mirada.
- Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Papirus.
- Bense, M. (2014). O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*. www.revistaserrote.com.br.
- Deleuze, G. (1992). *Cinema 2. A imagem-Tempo*. Brasiliense.
- Oiticica, H. (1980). Experimentar o experimental. *Arte em Revista*, (5).
- Richter, H. (2007). El ensayo filmico, una nueva forma de la película documental. In A. Weinrichter (Org.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

- Teixeira, F. (Org.) (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.
- Teixeira, F. (2007). Documentário expandido – Reinvenções do documentário na contemporaneidade. In AA.VV., *Sobre fazer documentários*. Itaú Cultural.
- Xavier, I. (2015). A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In F. Teixeira (Org.), *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Filmografia

- 33 (2003), de Kiko Goifman
- Abertura* (1979), de Glauber Rocha
- A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha
- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader
- A propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo
- A queda da dinastia Romanov* (1927), de Esfir Shub
- Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho
- Carlos Nader* (1999), de Carlos Nader
- Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker
- Cinema falado* (1986), de Caetano Veloso
- Cosmococa* (1980), de Hélio Oiticica
- Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch & Edgar Morin
- Da janela do meu quarto* (2004), de Cao Guimarães
- Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha
- Elena* (2012), de Petra Costa
- Galáxia Albina* (1992), de Julio Bressane
- Histoire(s) du cinema* (1998), de Jean-Luc Godard
- Homem comum* (2014), de Carlos Nader

- Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993), de Julio Bressane
- Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho
- La coquille e le clergyman* (1928), de Germaine Dullac
- Macbeth* (1948), de Orson Welles
- Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2021), de Joaquim Castro & Lucas Weglinski
- Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane
- Moby Dick* (1956), de John Huston
- Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho
- No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles
- Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão
- O Beijoqueiro – Portrait of a serial kisser* (1992), de Carlos Nader
- O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho
- O rei do baralho* (1973), de Julio Bressane
- Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader
- Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut
- Regen* (1929), de Joris Ivens
- Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti
- Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães
- Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles
- Sobre Anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet
- Trovoada* (1995), de Carlos Nader
- Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho
- Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov
- Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut