DOI: 10.25768/1646 - 477x.n40.01

Prerrogativa do intercessor no filme-ensaio de arquivo

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: O filme-ensaio alcançou um lugar privilegiado na cultura audiovisual da atualidade, na qualidade de imagens multissensoriais e não mais essencialmente visuais. Seu destaque maior é a inscrição dos movimentos e processos de pensamento do ensaísta no próprio filme, realizada sob a forma de sua presença em corpo e/ou voz e também com a solicitação de intercessores, com os quais opera trocas sobre os materiais e modos de composição, visando à criação de sentidos. Tal solicitação foi adquirindo importância cada vez maior com a ascensão dos arquivos como materiais de primeira grandeza, expandidos para além de sua consistência unicamente imagética. O propósito do texto, com exemplos fílmicos, é o de situar o filme-ensaio como uma quarta concepção do cinema, para além das três concepções clássicas, focando nos arquivos como materiais substanciais e na prerrogativa do intercessor como figura estética solicitada pelo realizador em seu processo de criação.
Palavras-chave: filme-ensaio, imagem sinestésica, intercessor, arquivo expandido.

Resumen: El cine ensayo ha alcanzado un lugar privilegiado en la cultura audiovisual actual, como imagen multisensorial y ya no esencialmente visual. Su mayor destaque es la inscripción de los movimientos y procesos de pensamiento del ensayista en la propia película, realizada a través de su presencia en cuerpo y/o voz y también con la petición de intercesores, con quienes opera intercambios sobre los materiales y modos de composición, con el objetivo de crear significados. Esta petición se volvió cada vez más importante con el surgimiento de los archivos como materiales de primera magnitud, expandidos más allá de su consistencia únicamente basada en imágenes. El objetivo del texto, con ejemplos fílmicos, es situar el cine ensayo como una cuarta concepción del cine, además de las tres concepciones clásicas, centrándose en los archivos como material sustancial y en la prerrogativa del intercesor como figura estética solicitada por el director en su proceso de creación.
Palabras-clave: película ensayo, imagen sinestésica, intercesora, archivo ampliado.

---

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Instituto de artes; Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação. 13083-854, Campinas – SP. E-mail: franciseli@uol.com.br

Texto que integra o projeto de pesquisa "Filme-ensaio e cultura dos arquivos (Apropriação, *found footage*, ressignificação**)".** Projeto de Pesquisa Professor Titular.

Submissão do artigo: 12 de setembro de 2026. Notificação de aceitação: 17 de setembro de 2026.

Abstract: The film-essay has reached a privileged place in today's audiovisual culture, in the quality of a multisensory and no longer essentially visual image. Its greatest highlight is the inscription of the essayist's movements and thought processes in the film itself, carried out in the form of its presence in body and/or voice and also with the request of intercessors, with whom it operates exchanges on the materials and modes of composition, aiming at the creation of meanings. Such a request was acquiring increasing importance with the rise of archives as materials of first magnitude, expanded beyond their uniquely image consistency. The purpose of the text, with filmic examples, is to situate the film-essay as a fourth conception of cinema, in addition to the three classic conceptions, focusing on archives as substantial material and on the prerogative of the intercessor as an aesthetic figure requested by the director in his creation process.
Keywords: essay film, synesthetic image, intercessor, expanded archive.

Résumé : Le film-essai a conquis une place privilégiée dans la culture audiovisuelle contemporaine, en tant qu'images multisensorielles et non plus essentiellement visuelles. Son trait le plus marquant est l'inscription des mouvements et des processus de pensée de l'essayiste dans le film lui-même, réalisée sous la forme de sa présence corporelle et/ou vocale, ainsi que par la sollicitation d'intercesseurs, avec lesquels il opère des échanges sur les matériaux et les modes de composition, visant à la création de sens. Cette sollicitation a acquis une importance croissante avec l'essor des archives comme matériaux de premier ordre, élargis au-delà de leur consistance uniquement imagétique. L'objectif du texte, avec des exemples filmiques, est de situer le film-essai comme une quatrième conception du cinéma, au-delà des trois conceptions classiques, en se concentrant sur les archives comme matériaux substantiels et sur la prérogative de l'intercesseur comme figure esthétique sollicitée par le réalisateur dans son processus de création.
Mots-clés : film-essai, image synesthésique, intercesseur, archive élargie.

O ser-imagem atual em sua multiplicidade

O ensaio no cinema, materializado no filme-ensaio, corresponde hoje a uma quarta concepção ou território do audiovisual, para além das três concepções estabelecidas no período clássico (ficcional, documental e experimental), com relevo e ascensão visíveis adquiridos na cultura pós-moderna. Sua inscrição foi se dando, paulatinamente, sob um modo que se pode chamar de proto-ensaístico, a partir de proposições que expandiam os territórios do experimental e do documentário. Eisenstein, com seu intento de filmar *O Capital* de Marx, com uma metodologia do discurso indireto livre e monólogo interior do *Ulisses* de Joyce, no final dos anos de 1920, foi dos primeiros a pensar numa possibilidade do pensamento do cinema ganhar tal consistência específica, embora seu projeto não tenha se realizado (Teixeira, 2015). Nos anos de 1940, o cineasta experimental Hans Richter contemplou essa potência ensaística "como uma nova forma do filme documentário" (Richter,

2007). O filme *Carta da Sibéria* de Chris Marker, de 1957, foi o primeiro a receber uma indexação ensaística no âmbito da análise que dele fez o teórico André Bazin (Bazin, 1958).

Nomeei essas referências de proto-ensaísticas em função de seu caráter inaugural, rarefeito, ainda marcado pela dúvida e incerteza que situava o ensaio no âmbito do devir, ou seja, que dava início a uma forma particular de inscrição do pensamento no cinema que prenunciava desenvolvimentos futuros mais enfáticos. Ai sequer se cotejava alguma diferença que pudesse remeter a gênese do ensaio na filosofia e depois na literatura, ambas sob o império da palavra, para então pensar sua diferença no campo do cinema em sua consistência imagética de base, o que pressupõe o trabalho de uma tradução intersemiótica, ou seja, de uma tradução de signos verbais para imagéticos.

Foi, sobretudo, a partir de duas grandes rupturas, trazidas com as inflexões da imagem-vídeo e depois da imagem digital, que o ensaio ganhou o lugar, o relevo e a complexidade que hoje lhe concerne no campo audiovisual. No caso da primeira, resultado da mudança do suporte químico secular do cinema, a nova imagem eletrônica conjugou múltiplas transformações, uma nova arte do vídeo até, com um impacto revolucionário comparável, no campo poético, ao que Raymond Bellour nomeou de "passagem do verso alexandrino para o verso livre" (Bellour, 1997). Com a irrupção da imagem digital e sua pulverização centrífuga de meios e suportes, a questão do fim do analógico pôs em pauta, numa longa querela na passagem do século, um limite mesmo da imagem, quando outra vez o prefixo "pós" veio servir para caracterizar um para além do moderno, ou daquilo que havia sido criação exclusiva da modernidade técnica e artística. Foi quando, então, se falou de um "pós-fotográfico", um "pós-cinema", um "pós-vídeo", enfim, de uma "pós-imagem", num momento em que ela se matematiza, convertendo-se numa pura equação numérica, radicalizando aquilo que a imagem-vídeo havia produzido com sua abolição do índice-traço da realidade.

Diante de tal complexidade, dessa espécie de tentativa de uma ontologia complexo-entrópica de nós mesmos, de nossa atualidade, a persistência da imagem, entretanto, continuou como um desafio incontornável. Mas como isso se deu? Lembremos de dois momentos, de duas proposições distantes no tempo, que lançaram uma prerrogativa inapelável da imagem: primeiro, com Santo Agostinho, no século IV, quando profere que "ainda que o homem se inquiete em vão, contudo ele caminha na imagem", apontamento do santo que a semioticista-psicanalista, Julia Kristeva, atualizou ao tratar daqueles signos "lektonicos" que persistem nas imagens do cinema ao modo de anamorfoses, de traços prelinguísticos (Kristeva, 1984); depois, retomado por Gilles Deleuze, quando propõe uma "arte do pensamento" que o cinema dá a ver, mostrando sua gênese, eminentemente, imagética como um correlato da "linguagem articulada" (Deleuze, 1990). Em ambos, seja na inquietação agostiniana produzida pela sua ubiquidade, seja enquanto disparadora deleuzeana dos movimentos e processos de pensamento, a imagem insiste, persiste, resiste em seus vários modos de ser, ora real ou possível, ora virtual ou atual, com essa exuberância que

os fins, as mortes, os pós, anunciados pela cultura a cada transformação técnica não conseguem conter. E isso porque o que aí está em jogo são inflexões, metamorfoses que deixam ver, em seu lastro contínuo, formações arqueológicas cujos estratos e camadas compõem as condições de possibilidades de nossa ontologia do presente, de nosso ser-imagem atual.

Falei de uma complexidade entrópica, atentando com tal adjetivo para um diagnóstico de nossa época como de excesso-saturação de imagens, esquecendo-se que de fato se trata da emergência de um "ser-imagem" como referência maior para o pensamento, para além de um "ser-linguagem" que o paradigma lingüístico-estrutural do pós-guerra havia escavado e tematizado como camada mais recente de uma "arqueologia do saber", precedida dos referentes Deus, depois o Homem, e então a Linguagem, com a Imagem numa estratificação característica de nosso ser atual (Foucault, 1981). Mas, diferentemente do "tudo é linguagem" que embasava aquela ontologia, não se trata agora de pensar uma pós-linguagem, contrapondo-o a um "tudo é imagem". É verdade que um ensaísta como Godard fala em seu filme de um "adeus à linguagem". Embora também com um uso, irônico-desconstrutivo, do 3D em que a imagem por vezes assume uma consistência anamórfica que parece oriunda de um estrabismo, um modo, assim, de nos levar de volta ao dado de que a imagem perspectiva, enquanto simulação do olho humano, não consegue ir além de sua feição bidimensional (*Adeus à linguagem*, Jean-Luc Godard, 2014). Era esse já o argumento-constatação dos "formativistas" em sua contestação dos "realistas" que, contaminados pelo espírito evolucionista, viam no dispositivo cinematográfico um progresso da perspectiva *artificialis*, assim, esquecendo ou não reconhecendo seu propósito simulador.

Dessa forma, o que se observa na atualidade que nos concerne é uma tamanha espessura da imagem, uma multiplicidade de seus modos de ser que não dizem mais respeito apenas ao visual. Fala-se de um "cinema de fluxo", de "realismo sensório", de "imersão sensorial", de "tatilidade" ou de uma "hapticidade", de "estridência de cores", enfim, de uma imagem de consistência eminentemente sinestésica. Lembremos da proposição de Marcel Duchamp, no começo do século vinte, com sua conclamação pelo "fim da arte retiniana", portanto, pelo esmaecimento do princípio estético herdado lá da tragédia grega, o "princípio apolíneo" de comando da percepção pelo sentido da visão. Como propôs Deleuze, o cinema clássico nos deu uma imagem-movimento que foi uma resposta à cultura sobre o que, afinal, era perceber. O cinema moderno foi além e nos mostrou, com sua imagem-tempo, nossa interioridade a um tempo que nos contorna, ao contrário da simplificação moderna de um tempo linear-cronológico sob controle humano. E por sobre tais movimentos de camadas, uma estratificação última do cinema como "arte do pensamento" que responde à cultura o que, afinal de contas, é pensar (Deleuze, 1990).

Chega-se, desse modo, ao limiar de nossa contemporaneidade que nos traz o desafio de conceituação de um "cinema expandido". Um cinema que se transforma enquanto dispositivo originário das imagens, ganhando a consistência do que passou a se chamar de "audiovisual". Uma expansão da imagem que, portanto, começou a ganhar relevo com a duplicação e dissociação operada pelo cinema moderno

entre as duas imagens, visual e sonora. Tal foi uma grande ruptura em relação ao dispositivo clássico, com uma série de outras mudanças operadas desde então. O que não deixou de causar um saudosismo incômodo naqueles que viram nos novos implementos expansionistas uma negação mesma do próprio cinema, algo que ganhou registro e ficou equacionado na intrigante e divertida formulação de uma "querela dos dispositivos" (Ramos, 2016). Embora já com uma estridência menor, mesmo porque o tema das mortes do cinema recebeu sempre diversas atualizações ao longo de sua história, quase sempre vinculado a transformações técnicas, ou seja, a certo fetichismo da técnica em relação à arte.

Eis, assim, um estado atual da imagem que caracterizei como sinestésica em sua consistência, imagem que não é mais apenas visual, que não remete mais tão somente ao olho, com notação e deslocamento bastante evidentes, por exemplo, quando se deixa de conceber o sonoro como mera "trilha" do visual, passando a se falar de uma "paisagem sonora", de um "*sound design*", enfim, de uma imagem sonora. Ai, após uma longa prerrogativa do visual, os demais sentidos que dão forma a percepção se despregaram de uma referência catalisadora do olho humano, formando combinatórias.

Inflexão do filme-ensaio como uma quarta concepção do cinema-audiovisual

Embora por vezes tratado como um objeto pouco palpável, objeto "fugidio" (Weinrichter, 2015), sobretudo, frente à relativa estabilidade das concepções constituídas no período clássico, o filme-ensaio adquiriu um relevo nessa série de processos da imagem acima descritos, irrompendo como uma quarta concepção do cinema-audiovisual em sua diferenciação das três anteriores. Sua marca maior: o ato de pensar que se expõe numa inscrição do pensamento do realizador no processo de criação do filme. Isso se dá ao modo de uma subjetivação que se faz com sua presença em corpo e/ou voz, mas também, quando tal presença recua ou se rarefaz, com a solicitação de intercessores-personagens conceituais-figuras estéticas com os quais intercedem materiais e modos de composição fílmicos que resultam na criação de sentido.

A presença em corpo e/ou voz do ensaísta se oferece de múltiplas maneiras: por vezes com a predominância do corpo como um personagem real, espectatorial, silencioso, contemplativo, gestual, combinando-se com outros materiais fílmicos; outras vezes com um corpo apenas vocal, com emissões narrativas que vão desde a adoção de atos de fala próximos da recitação poética, da transmissão-animação de eventos públicos, de simulação sisuda ou humorística de acontecimentos graves, até entonações que escavam e trazem à tona a espessura de um monólogo interior, quando assim se direciona para o silêncio; e, ainda, uma combinatória da dupla presença de corpo e voz, realçando o traço performativo que une o gesto corporal ao ato de fala. O segundo modo descrito, modo de presença unilateral da fala, deixa ver um aspecto central do filme-ensaio: a desconstrução da voz *over* do documentário clássico, agora fragmentada em estilhaços de saberes que introduzem a dúvida, a incerteza, a obliquidade, aspectos inerentes à forma ensaística.

Esses modos de presenças em corpo e voz, embora constituam maneiras privilegiadas do ensaísta expor seu pensamento, operar com a inscrição de sua subjetividade, não se fecham em si, nem esgotam a manifestação do ato de pensar próprio do ensaio. Nesse sentido, pode-se dizer que o ensaio constitui fuga da conhecida onipotência do pensamento inerente ao *cogito* cartesiano, penso logo existo/penso portanto sou, pois é a impotência de pensar que constitui o ponto de partida de todo pensamento, algo que a imagem expõe ao encetar movimentos e processos do pensamento em sua gênese. Quando o ensaísta retira seu corpo do filme, beneficiando ou dando lugar apenas à sua voz, ele de certa forma inicia um recuo-rarefação de sua presença única ao solicitar figuras estéticas com as quais intercede, opera passagens, trocas na elaboração e inscrição de seu pensamento no filme. Tal é também uma maneira de trazer à tona essa impossibilidade de pensar, essa resistência do pensamento, cujo reconhecimento ou ponto de partida torna-se um facilitador, uma abertura para a irrupção da sua potência.

Mas há um modo de solicitação de intercessores no filme-ensaio que foi ganhando cada vez mais relevo, particularmente, dos anos de 1980 em diante quando o *found footage* e sua apropriação se constituíram como material privilegiado do filme experimental e foi, rapidamente, absorvido pelo filme-ensaio que nele operou ressignificações. Trata-se do filme-ensaio constituído, eminentemente, de arquivos, ou seja, de *found footage* ou material encontrado pelo ensaísta que o transforma em material de composição, com ele operando múltiplas combinatórias ou modos de composição. Nesse formato, as imagens de primeira mão do próprio ensaísta se rarefazem quase que inteiramente diante da enorme exuberância dos arquivos e, mais do que isso, de sua expansão que incorpora outros materiais, indo além dos arquivos fílmicos, fotográficos, videográficos ou imagéticos em geral, ampliando desse modo a consistência do arquivo e, portanto, do discurso fílmico. E isso por abarcar a dupla dimensão ontológica do arquivo, que é constituído do que Foucault chamou de "visibilidades" e "enunciados", que não se confundem nem com o imagético nem com o verbal, ou seja, trata-se daquilo que cada configuração de saber-poder autoriza em termos de discurso como o que pode ser visto e dito (Teixeira, 2022 a).

O ensaísta como um "arquivista", aqui, deixa de ser um epistemólogo por não estar preocupado com conteúdos de verdade ou formação de sistemas de conhecimento, nem com métodos para se atingir tal patamar. Ele se transforma num arqueólogo que visa estratificações do saber-poder, as quais ele põe em novas combinatórias que resultam em ressignificações de sentidos. Portanto, para além das simplificações corriqueiras dos conceitos de arqueologia e de arquivo, tão em voga hoje no audiovisual e na cultura mais ampla, se está diante de uma complexidade conceitual, de uma constelação de conceitos – arqueologia, discurso, arquivo, visibilidades, enunciados – bem mais espessa do que a que a atualidade condensou nos termos de uma associação de informação com banco de dados, amplamente publicizada pela Internet. Arqueologia não é ir em busca de ruínas, nem informação é

conhecimento acabado, nem arquivo é banco de dados. Com o que se opera é sempre com uma arqueologia do presente de nossa formação, ou seja, com as condições de possibilidade para que se tenha chegado ao que se é na complexidade atual.

Prerrogativa do intercessor, rarefação de corpo e voz do ensaísta

No filme-ensaio de arquivo, como foi explicitado acima, a rarefação ou ausência em corpo e/ou voz do ensaísta solicita intercessores ao longo da criação de pensamento. Comumente denominado de "filme de montagem" de materiais, como se dá essa operação? São várias as possibilidades. Em dois filmes brasileiros do final dos anos de 1990, por exemplo, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999) e *Sobre anos 60* (Jean-Claude Bernardet, 1999), feitos de imagens de arquivos fílmicos, fotográficos, televisivos, de textos, citações, a edição-montagem dos materiais se concentra, no caso do primeiro, em todo o século XX e, no segundo, na década de 60. Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, dois intercessores das articulações do pensamento do ensaísta são o psicanalista Sigmund Freud e o historiador marxista Eric Hobsbawm a quem se refere como "consultor espiritual". As imagens do século XX, editadas em combinatórias diversas e não lineares historicamente, compõem uma intercessão mais direta e geral, com o psicanalista e o historiador como intercessores de fundo. Ao final, todos convergem para uma visão da finitude humana que se dá a ver, materialmente, no portal de entrada de um cemitério atual em que a câmera capta a frase título do filme (única imagem de primeira mão). No caso de *Sobre anos 60*, as imagens da década, em sua grande maioria cinemanovistas, dominam a intercessão do pensamento do ensaísta, sabidamente um dos primeiros historiadores desse cinema, mas com uma singularidade mais enfática: a escolha da atriz Itala Nandi para narrar um bloco de imagens que ressaltam a participação das atrizes naquele cinema. Aspecto esse bastante relevante, tanto pelos papéis fortes de personagens que elas construíram, assim como um contraponto de fundo político a um cinema de forte marca masculina, portanto, com questões de gênero já no horizonte do ensaísta.

Outra modalidade de filme-ensaio de arquivo, bem mais recente, opera com outras diferenciações quanto à intercessão. Trata-se de *Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina* (Joaquim Castro & Lucas Weglinski, 2021). A primeira parte do título já traz em si uma tradução da exuberante produtividade artística do Oficina, teatro-máquina do desejo, ou seja, o desejo não como falta constitutiva do ser como ficou psicanaliticamente codificado, mas recodificado pelo pensamento deleuze-guattariano pela afirmativa "máquina desejante" (Deleuze & Guattari, 1974). Como criação audiovisual *Máquina do desejo...*, tal como os dois filmes anteriores citados, foi indexado como um documentário, recebendo prêmios pelo vigor de sua montagem. Duas categorias, portanto, documentário e montagem, assentadas sobre o prestígio da história e dos estudos de cinema, que bem poderiam ser atualizadas sob outras denominações como filme-ensaio e edição, já que enquanto criação artís-

tica vai além da concepção documental e enquanto modo de composição por blocos, serialmente e não associativamente articulados, desloca-se das concepções clássicas de montagem.

O filme (peça audiovisual ou vídeo-ensaio, também se poderia denominar) foi composto inteiramente com imagens de arquivo acumuladas, ao longo dos sessenta anos, pelo Oficina. Selecionadas em função desse *leitmotiv* de um desejo produtivo-criativo-poético proposto pelos ensaístas, elas tanto fogem de uma história linear e continuísta, em função das inflexões e rupturas que marcam, quanto intensificam as solicitações de intercessores qualificados, ao estabelecer embates entre acontecimentos históricos marcantes e as várias transformações das concepções artístico-teatrais que se operam ao longo do tempo traçado. Mas dentre os vários intercessores mobilizados nessas trocas um vai ganhando destaque, a tal ponto que por vezes parece se tratar de erguer uma biografia intelectual-artística-teatral do grande mentor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Correia. Nesse sentido, as contaminações são intensas, mas não é disso que se trata no filme, a máquina do desejo compreende, então, Oficina & Zé Celso.

Ao deslocar o interesse e a estrutura do ensaio do mentor do Oficina, sabidamente uma grande força impulsionadora à frente da formação desse coletivo, os realizadores transformam "Zé Celso", com sua imagem sempre presente e intensa ao longo do filme, numa *persona* intercessora das mais contundentes. Muito próxima do sentido dado a essa categoria no âmbito da tragédia grega, ou seja, a dimensão coral que trazia e presentificava o coletivo social da *polis*. Por conta disso, pode-se dizer que, mais que um intercessor ou figura estética, Zé Celso avulta, propriamente, a imponência de um personagem conceitual, à maneira de um Zaratustra para Nietzsche (Deleuze & Guattari, 1992). E não apenas um, são três os personagens conceituais que vem dar forma e expressão ao pensamento dos realizadores, estratificados na *persona* de Zé Celso sob o signo da metamorfose contínua.

Ao longo de sua trajetória, artística, dramatúrgica, política, Zé Celso não parou de presentificar um espírito ou princípio estético da tragédia grega, particularmente, aquele voltado ao deus Dionísio. Ou seja, uma multiplicidade de *gestus* que vão do nomadismo ao transe, da música à embriaguês, da dança ao *pathos* existencial, todos com a marca do excesso, ao contrário da passiva contemplação típica do apolíneo. Tal consistência gestual se fez presente em sua *mise-en-scène* teatral desde, pelo menos, a encenação pelo Oficina do texto brechtiano *Galileu Galilei*, no final de 1968. Zé Celso por vezes, num paralelismo com o dionisíaco, também invocava e impregnava o trabalho do coletivo Oficina com comportamentos e práticas xamanísticas, estados extático-ritualísticos que solicitavam o espectador numa espécie de *happening* imersivo, com intensidade muito forte, sobretudo, quando do retorno do exílio e instalação do Oficina no atual prédio do Bixiga. Tomado pelo que chamou de um "sentimento de vanguarda", ele descobre e atualiza o legado oswaldiano, em 1967, com a peça antes nunca encenada, *O rei da vela*, reencenada com *Roda viva,* de Chico Buarque, de início de 1968, também na configuração atual do teatro.

Proposições do "Manifesto Antropofágico" vem à tona com freqüência, tais como "a alegria é a prova dos nove", para fazer frente com leveza e humor aos desafios de recepção que uma concepção artística tão fora do *mainstream* implicava.

Esses personagens conceituais – Dionísio, Xamã, Antropófago – muito presentes e associados ao indivíduo e sua imagem pública, ganham consistência maior e diferente na visão construída pelo filme-ensaio, fruto da apropriação e ressignificação que os realizadores fazem dos arquivos do Oficina. Tal material é de uma densidade e extensão enormes, demandando anos de busca, seleção, montagem-edição. Nesse patamar de uma pós-produção das imagens encontradas, visuais e sonoras, táteis e hápticas, uma pergunta que sempre se levanta é quanto à inscrição da subjetividade do ensaísta frente a essas imagens alheias, ou seja, como dar a ver a criação de pensamento de quem delas se apropria?

Como explicitei acima, um modo de inscrição que ai se destaca são esses personagens conceituais que relevam da figura de Zé Celso enquanto articulador-propositor-animador dos momentos históricos do Oficina. Ou seja, de suas concepções artísticas que atravessam as artes cênicas, visuais, musicais, performativas, em especial a relação teatro-cinema, nas quais um senso de política de apresentação-representação se impõe desde sempre, em contextos que vão da resistência ao regime ditatorial instalado no País, passa pela experiência do exílio e contato com processos de redemocratização e descolonização no exterior, Portugal e Moçambique, até o retorno com a refundação do Oficina e as novas lutas então ensejadas. As intercessões operadas com esses personagens ganham relevo no processo de edição-montagem, quando as combinatórias, os modos de composição com os materiais selecionados, dentre tantos outros possíveis, criam e trazem à superfície sentidos novos que desdobram ou expandem os já dados, pondo em destaque a relação entre apropriação e ressignificação. Nesse movimento, os personagens conceituais infletidos em Zé Celso ora se particularizam, ora se mesclam, ora se contaminam, materializando a potência dessa "máquina do desejo", sua força produtiva, poética, criativa.

É assim que a própria denominação do filme foi extraída da sequência final, com Zé Celso caminhando ao lado do ator Marcelo Drummond, quando então lança sua concepção do desejo: "Você só tá vivo quando tá criando, inventando, se não tá inventando você tá morto. Quando você deseja você cria, tudo que você cria se procria. Tem duas máquinas, a máquina do desejo e a máquina de guerra, desejo" (Teixeira, 2022). O cotejo-confronto entre essas duas máquinas, do desejo e da guerra, de certo modo explicita a figura ambivalente (ou trivalente) que foi o mentor-mor do Oficina: de um lado toda a exuberância que marcou sua vida artística, de outro toda a luta que travou no âmbito da polis-cidade para assim perseverar. O artista e o político, numa interface coletiva que sustentou seu desejo até a morte, lutando ecologicamente contra os interesses do capital privado e, por fim, conseguindo a criação do Parque Municipal do Bixiga, ao lado do icônico Teatro Oficina.

Observa-se, desse modo, como os arquivos expandidos compõem fortemente, na atualidade, uma consistência dos filmes-ensaio, daí o relevo adquirido pelos intercessores. Quando esses materiais formam combinatórias com a presença em

corpo e/ou voz do ensaísta, formando peças híbridas, são essas presenças que normalmente chamam mais a atenção do espectador, deixando o intercessor num plano mais recuado, quase indiscernível ou pouco reconhecível, difícil de atinar para ele.

Mas não foi sempre assim. As manifestações proto-ensaísticas e ensaísticas iniciais não apresentavam contundência quanto a esse aparecer no filme diretamente, dirigindo, selecionando materiais, operando combinatórias. O realizador era pouco presente, assim como raras eram as imagens de arquivos, dando-se mais ênfase para os modos de inscrever sua subjetividade-pensamento por meio da costura do processo de criação fílmica, marcado por imagens de primeira mão. Como, por exemplo, num filme como *Crônica de um verão* (Jean Rouch & Edgard Morin, 1961), quando então a entrevista ganhava relevo, mas com um uso ainda contido da presença dos realizadores que depois se exacerbará, tornando-se um distintivo do cinema verdade. Ao contrário disso, em *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) pode-se observar uma incontinência oral e corporal do ensaísta, juntamente com uma forte solicitação de intercessores que, no entanto, mais concentrada no cadáver do pintor, deixa os outros escassamente reconhecidos enquanto tais, amortecidos que são numa extensa lista de nomes. Mas aí os arquivos já começam a ganhar uma espessura premonitória-antecipadora de sua imponência nas décadas posteriores.

Tal contundência de presença do ensaísta em corpo e/ou voz foi o que desencadeou, entre meados dos anos de 1980 e início de 1990, as chamadas "novas estilísticas documentais" que, não por acaso e de maneira entusiástica, ficaram conhecidas como "autobiográficas", "em primeira pessoa", "auto-retratos", "cinema do eu", "performativas", num movimento ou virada que nomeei de "equívoco autobiográfico" (Teixeira, 2022 c). Essas estilísticas não passaram despercebidas enquanto manifestações de uma "cultura do narcisismo" como marca contemporânea de um espírito de época, premonitórias das imagens *selfies* exaustivas e compulsivamente presentes na cultura informacional-digital da atualidade. No âmbito fílmico, receberam a irônica denominação de "filmes de umbigo".

Não seria pertinente ver nisso também, nessa exacerbação do sentido e materialização de presença no filme, algo de metafísico, uma espécie de metafísica da presença? Fazer com a imagem um pouco do que se fez com a palavra oral, contraposta à escrita, ou seja, que a oralidade reteria uma maior e mais autêntica manifestação do ser, diferente da mediação intelectual contida na escrita? Sabe-se do quanto isso rendeu na "desconstrução" derridariana. Caberia, desse modo, pensar numa desconstrução operada entre os dois regimes da imagem acima referidos, o deslocamento de sua consistência marcadamente visual para sua espessura multissensorial na atualidade?

Indiquei no inicio um "ser-linguagem" que cedeu a um "ser-imagem" como grande referência para o pensamento atual, um ultrapassamento dos modelos lingüísticos para modulações imagéticas que já não dizem respeito apenas à imagem visual. Quando Godard, como apontei, acena com um adeus à linguagem, ele também parece desfazer um imbróglio ou mal-entendido que foi pensar o cinema como linguagem, segundo modelos lingüísticos, esquecendo-se da consistência imagética primeira do pensamento que o cinema dá a ver. Daí sua proximidade com a propo-

sição deleuzeana do cinema como arte do pensamento. Afirmei ainda, que tal adeus ganha consistência numa última tentativa do cinema de escapar de algo como a bidimensionalidade constitutiva de suas imagens, sua realidade de ser-sombra, algo que a tecnologia 3D apenas como simulação pode fazer e que só o faz já com as imagens carregadas de anamorfoses.

Nesse sentido, com a imagem aconteceu algo similar à palavra, uma dupla articulação: primeiro, marcadamente visual no comando da percepção, depois expandida, sinestésica, como falei anteriormente. Foi uma operação difícil, teoricamente, fazer a tradução intersemiótica do conceito de performance para o cinema, já que se tratava de categoria do campo das artes cênicas, implicando a presença, o aqui agora. O "ato" foi um termo pertinente para se fazer tal passagem e se poder falar de um "documentário performativo", que tem na presença do realizador articulando seu próprio pensamento seu *leitmotiv*. Trata-se, portanto, de uma presença que se opera no ato fílmico, em corpo e/ou voz, assim como com a solicitação de intercessores, mas como presença simulada, sombra de presença, presença de segundo grau, que a atualidade do audiovisual ensaístico dá a ver e reforça em sua consistência de imagem não apenas visual, mas sinestésica. Ou seja, mesmo com esse traço ou estatuto performativo, um esforço também, como o 3D, de arrancar a imagem de sua bidimensionalidade, ela permanece em sua ontologia perspectivista de base, ainda que muito além de sua fundação como "janela aberta para o mundo", de sua gênese fundada na postura vertical humana como condicionante do mundo óptico, desconstruída e deixada para trás com outras possibilidades abertas pelo cinema moderno. Cinema a partir do qual, de sua complexidade narrativa, envolvendo múltiplas relações entre imagem e palavra, se produziu um mais recente deslocamento de um ser-linguagem para um ser-imagem característico da referência do pensamento que nos concerne.

Enfim, o ensaio no cinema-audiovisual, materializado no filme-ensaio, adquiriu ascensão e relevo numa configuração mais recente da imagem. A princípio conduzindo a elaboração de pensamento pela via da presença do realizador, com um uso mais enfático de imagens de primeira mão, depois com materiais de arquivo e solicitação de intercessores. Com o recuo de tal presença os arquivos ganham destaque e com eles essa figura estética com quem opera trocas, por vezes ganhando um estatuto mais denso de personagem conceitual. Chegou-se, na atualidade, a filmes-ensaio de consistência híbrida e, como os filmes que citei, entre tantos, a outras modalidades de uso intensivo de arquivos em sua quase totalidade, quando a prerrogativa do intercessor ganha um destaque vultoso.

Nesse patamar, as dificuldades não são pequenas, já que a montagem-edição de tais arquivos se torna um meio por excelência de composição, na qual o ensaísta se ausenta, embora não se torne invisível. Pois é com seu ato ou gesto de apropriação e ressignificação dos materiais *found footage* que ele inscreve sua subjetividade no filme, elabora seu próprio pensamento por meio de intensa solicitação de intercesso-

res, deixando evidente um aspecto central do ensaio: partir de si, sair fora de si, para ir ao encontro do outro. Assim, ele se desloca do privado ao público, desfazendo o equívoco autobiográfico que pretende colocar um eu como suporte da enunciação.

Referências bibliográficas

Bazin, A (1958). Lettre de Sibérie, France-Observateur, In: N. E. Mayo; M. Exposito; E. R. Mauriz (orgs). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Ed. de La Mirada.

Bellour, R (1997). *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus.

Deleuze, G (1990). *Cinema 2 – A imagem-tempo*: São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G; Guattari, F. (1974) Las maquinas deseantes. In: G. Deleuze; F. Guattari. *El Antiedipo – Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores.

Foucault, M. (1981) *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.

Kristeva, J. (1984) Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: Vários autores. *Psicanálise e cinema*. Lisboa: Relógio D'agua.

Ramos, F. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura,* no. 32, PUC/SP, 2016.

Richter, H. (2007). El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental. In: A. Weinrichter (org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Teixeira, F. E. (2015). Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema? In: F. E. Teixeira (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.

Teixeira F. E. (2022). (a) Filme-ensaio e cultura dos arquivos (apropriação, *found footage*, desmontagem, ressignificação). (b) Exuberância dos arquivos: a propósito do filme *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina*. (c) Cinema do "eu" ou o "equívoco autobiográfico". In: F. E. Teixeira. A*rqueologia do ensaio no cinema-audiovisual brasileiro (Formações e transformações)*. São Paulo: Hucitec.

Weinrichter, A.(2015). Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: F. E. Teixeira. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo, Hucitec.

Filmografia

Adeus à linguagem (2014), Jean-Luc Godard.
Carta da Sibéria (1957), Chris Mártir.
Crônica de um verão (1961), Jean Rouch & Edgard Morin.
Di-Glauber (1977), Glauber Rocha.

Máquina do desejo – Os 60 anos do Teatro Oficina (2021, Joaquim Castro & Lucas Weglinski.
Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999), Marcelo Masagão.
Sobre anos 60 (1999), Jean-Claude Bernardet.