

Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: A inscrição da subjetividade do ensaísta nos processos de criação do filme-ensaio constitui um traço essencial de sua prática. Dois modos ganharam relevo e se intensificaram na contemporaneidade: sua presença em corpo na imagem visual e sua presença em voz na imagem sonora, muitas vezes com a simultaneidade de ambos os modos. Mas há um terceiro modo dessa inscrição em que sua presença se virtualiza, atualizando-se na criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/“figuras estéticas”.

Palavras-chave: filme-ensaio; inscrição da subjetividade; intercessores; personagens conceituais; figuras estéticas.

Resumen: La inscripción de la subjetividad del ensayista en los procesos de creación del film-ensayo es una característica esencial de su práctica. Dos modos han venido intensificándose y ganado relevancia en la contemporaneidad: su presencia en cuerpo en la imagen visual y su presencia en voz en la imagen sonora, a menudo con la simultaneidad de ambos modos. Hay además un tercer modo de inscripción en el que dicha presencia se virtualiza, actualizándose en la creación de “intercesores” / “personajes conceptuales” / “figuras estéticas”.

Palabras clave: cine-ensayo; inscripción de la subjetividad; intercesores; personajes conceptuales; figuras estéticas.

Abstract: The inscription of the subjectivity is an essential feature of the process of creation of the essay film. Two modes gained prominence and intensified themselves in contemporary times: the presence of the filmmaker with his/her body in the visual image and the presence through filmmakers' voice in the sound image. Often there is a simultaneity of both modes. But there is a third mode of this inscription in which its presence is virtualized, actualizing itself in the creation of “intercessors” / “conceptual characters” / “aesthetic figures”.

Keywords: essay film; inscription of subjectivity; intercessors; conceptual characters; aesthetic figures.

Résumé : L'inscription de la subjectivité de l'essayiste dans les processus de création du film d'essai est une caractéristique essentielle de sa pratique. Deux modes ont pris de l'importance et se sont intensifiés à l'époque contemporaine : leur présence corporelle dans l'image visuelle et leur présence de leur voix dans l'image sonore, souvent avec la simultanéité des deux modes. Mais il existe un troisième mode de cette inscription dans lequel sa présence est virtualisée, s'actualisant dans la création “d'intercesseurs” / “personnages conceptuels” / “figures esthétiques”.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Cinema, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 04117-040, São Paulo/SP, Brasil. E-mail: franciseli@uol.com.br

Submissão do artigo: 23 de junho de 2019. Notificação de aceitação: 19 de setembro de 2019.

Mots-clés : film de répétition ; inscription de la subjectivité ; intercesseurs; personnages conceptuels ; figures esthétiques.

Os processos de criação de filmes-ensaio se intensificaram na cultura audiovisual contemporânea, com um traço característico que é a inscrição da subjetividade do ensaísta enquanto modo de singularização de seu próprio ato de pensamento. Ou seja, nesse território/domínio ou concepção da realização fílmica na atualidade, a presença do realizador é um elemento/material fundamental do processo de criação, indicador de um ato de pensamento que lhe é imanente.

Quando novas estilísticas documentais ganharam relevo em meados dos anos de 1980, com tal presença começando a ganhar um destaque inédito, logo foram enquadradas no “performativo”, “autobiográfico”, “primeira pessoa”, “auto-retrato”.

O território do documentário se renovava, sim, liberava-se dos parâmetros ficcionais que haviam marcado sua consistência, dos quais era debitário, o que levou Arthur Omar, na década anterior, a se rebelar e propor uma revisão contundente em seu texto “O anti-documentário, provisoriamente” (Omar, 1972). Nesse sentido, sua prática de um antidocumentário não era propriamente contra o documentário, mas pela sua renovação segundo os parâmetros vanguardistas que o orientavam, ou seja, soterrar o velho, o passado, numa perspectiva futurista de uma temporalidade linear-cronológica que faz o novo advir. Tal perspectiva logo se verá em apuros, fortemente problematizada e fustigada, quando da querela entre modernos e pós-modernos que desdobrou o debate entre vanguardas e pós-vanguardas, recolocando o problema da temporalidade no âmbito da arte-cultura.

A proposição de um anti-documentário fazia, assim, a passagem para algo que estava na esfera do devir e que, de fato, se realizou de duas formas: a) uma renovação sem precedentes do domínio do documentário, que durante um tempo se transformou numa espécie de laboratório de experimentações do campo audiovisual, ganhando um espaço próprio no âmbito de mostras, festivais, coletâneas, publicações, deixando de ser apenas um passaporte para a ficção e firmando uma identidade para o documentarista; b) porém, tal efervescência abriu novas frentes no audiovisual, transformando o antidocumentário e indo além dele num pós-documentário, com a consistência de algo que a ele remete, dele se alimenta, mas que o ultrapassa e transfigura nas diversas modulações que se pode observar hoje no filme-ensaio, fruto, portanto, dos vários abalos de camadas e estratificações, territorializações, desterritorializações e reterritorializações operadas pela cultura informacional-digital.

Certamente, do ensaio no cinema se pode compor uma arqueologia que o remete ao período clássico e, sobretudo, moderno, mas ainda com uma consistência que se pode propor como proto-ensaística, quando então se inicia toda uma elaboração tradutória de cunho intersemiótico, deslocando-se para o cinema um conceito proveniente dos campos da filosofia e literatura. A questão mais ampla da relação do cinema com o pensamento é o que veio balizar todo esse processo, algo que já estava no horizonte de cineastas e teóricos como Eisenstein, Richter, Bense, Astruc, Bazin, Marker, Godard, Rouch etc (Teixeira, 2015). Com a mudança de suporte operada pela irrupção e revolução da imagem-vídeo, dos anos de 1960-1970 em diante, o abalo que isso produziu no campo audiovisual, inclusive, com conceitos novos como o de “cinema expandido”, até as inflexões mais recentes da cultura informacional-digital, a questão do pensamento no cinema veio ganhar novos contornos e desdobramentos, novas ênfases e relevos tais como numa proposição-síntese como a deleuzeana de que o cinema, como a grande arte do século, se transformou numa “arte do pensamento” (Bellour, 1997; Youngblood, 2012; Deleuze, 1990).

Homologamente ao que havia acontecido em relação as novas estilísticas documentais um pouco antes, do início dos anos de 1990 em diante o filme-ensaio passou a ganhar um destaque inédito na cultura audiovisual, com espaços e mostras exclusivos que vieram realçar sua singularidade, concomitante ao início de uma variada e intensa teorização lançada em coletâneas, livros e outras publicações (Weinrichter, 2007). Um acontecimento marcante aí foi o lançamento da última peça videográfica godardiana do conjunto composto em *História(s) do cinema*, em 1998, quando ele então relança e parafraseia a proposição adorniana do “ensaio como forma” da literatura para a do ensaio no cinema como “forma que pensa”. Em função das novas inflexões aí operadas, fala-se da configuração cultural pós-moderna como de maior acolhimento, ênfase e desenvolvimento do filme-ensaio, momento de abertura e desbloqueio de seu exercício, vindo assim configurar a formação de um quarto território, domínio ou concepção da criação audiovisual, diferente das três postas desde o período clássico – ficcional, documental, experimental.

Um importante operador dessas transformações que trouxe o ensaio fílmico para um plano de destaque, foi um deslocamento no campo histórico-filosófico da questão do sujeito soberano da modernidade, que tanto serviu de modelo para a formação do conceito de autor no cinema, para a questão da subjetividade ou modos de subjetivação no campo da arte, questão candente no pensamento do último Foucault ao propor o desafio permanente de se “pensar diferentemente do que se pensava antes”. Ao contrário daquele sujeito cartesiano estável, iluminista, teleológico, senhor de seu devir e de sua história,

embora de fato assujeitado ao *a priori* do social, o pensamento foucaultiano propõe uma subjetividade móvel, plástica, instável, incerta, como modo de resistência às disciplinas domesticadoras do social, à “sociedade do controle”, em cujo exercício a vida poderia se oferecer como uma obra de arte, sob a forma de uma “estética da existência” (Foucault, 1984).

É esse tipo de subjetividade *in progress/in process* que se pode observar, contemporaneamente, nos processos de criação do filme-ensaio. Tratam-se de modos de subjetivação em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer aí fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se ao mundo e ao devir de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que “economicamente produtivo e politicamente dócil”, resistir à ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer “Eu=outro”. O ato de pensar se torna aí preponderante, ou seja, pensar diferentemente da *doxa*, da opinião, do bom senso, consenso, senso comum, sair dessa zona de conforto em direção aos desafios e riscos que o ato de buscar novas formas de vida implica. O ensaio fílmico, desse modo e em profundidade, para além dos motivos superficiais, obsessões agudas, narcisismos de morte com que muitas vezes se tenta compreender e situar seu exercício, o que faz é redimensionar a relação cinema e pensamento, ao desnudar e expor o que é pensar, o ato de pensamento do ensaísta, sua intensidade, seus movimentos e processos, sua gênese imagética até que se configure como linguagem articulada. Daí se poder começar a entender e desconstruir o “equivoco autobiográfico” tão associado a sua prática.

A princípio tratado de maneira genérica como um modo “performativo” ou “autobiográfico”, o filme-ensaio não parou de adensar experimentações de seus processos, implicando com intensidade o próprio ensaísta e suas investigações de si no próprio pensamento. Nesse sentido, o relevo de sua presença subjetiva se intensificou e operou através de suas inscrições em corpo e voz ou com a contaminação de ambas. Mas há um terceiro modo de inserção da presença subjetiva que, na investigação em curso, pode-se nomear de criação de “intercessores”/“personagens conceituais”/“figuras estéticas”, podendo prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta. Em tal modo de presença uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande. São diversos os níveis de complexidade aí alcançados.

Na arqueologia que venho construindo do ensaio no cinema brasileiro, é bastante rica, desigual e assimétrica a condução de tais processos. Se tomarmos um filme como *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977), sua presença subjetiva é das mais contundentes, em corpo e voz. A imagem sonora é criada na pós-produção, e isso após quase duas décadas da gravação direta do som desde o documentário moderno de início dos anos de 1960. Os recursos são escassos, mas ele faz disso um *leitmotiv* para sua criação. A imagem sonora é das mais estratificadas, ora isolada de sua presença corporal, ora simultânea da imagem visual em que entra, sai ou atravessa a cena de maneira intensa. Ela vai de uma fala sua disruptiva sobre o cadáver do pintor, de uma música clássica a outra do morro, de uma entonação grave, um comentário sarcástico à modulação de um evento desportivo, dando a ver como se extrai do cotidiano, da língua-mãe, a palavra poética. O processo de construção do filme se expõe o tempo todo, os materiais de composição são mostrados em sua diversidade e combinatória, resultando numa criação de sentidos em que, a partir do pretexto da homenagem surrealista-carnavalesca ao pintor morto, repassa vários momentos de uma história mais ampla da arte, da arte brasileira do modernismo para a frente, até sua atualidade geracional em que recorta e engloba cinema, literatura, teatro, pintura, música, jornalismo, numa enorme proliferação de referências. Dirige o cadáver, seu velório no MAM-Rio e seu deslocamento e enterro, como um personagem ao mesmo tempo da alta e baixa cultura, aí introduzindo atores do cinema novo que conduzem a cena e personagens reais como a musa-modelo mulata do pintor vestida de branco, tornando o acontecimento fílmico dos mais inquietantes para a família do morto que, posteriormente, se sentiu desrespeitada em seu luto e pediu a proibição do filme.

Trata-se de uma presença subjetiva construída, enfaticamente, com o corpo e voz do ensaísta, de um trabalho de pensamento, com seus movimentos e processos se dando a ver em ato, dos mais intensos e extemporâneos que o ensaio desenvolveu em nossa cinematografia, sobretudo, levando-se em conta o que aí lançou para o devir do filme-ensaio, embora naquele momento tenha sido indexado como um documentário. Mas a forte presença do ensaísta não deixa de solicitar e lançar também, embora de maneira mais contida, a construção de intercessores como um terceiro elemento de condução do processo fílmico, ao armar sequências com atores do cinema novo (Antonio Pitanga, Joel Barcellos), com a musa-modelo do pintor (Marina Montini), com colegas cineastas (Roberto Pires, Miguel Farias, Cacá Diegues), sequências em que cedem sua presença e fazem passar algo na imagem visual, assim reforçando um circuito de intercâmbio com a dupla presença do ensaísta, em seu esforço de articu-

lação de um pensamento sobre a arte-cultura brasileira a partir do cadáver do pintor deitado em seu caixão.

Cerca de dez anos após o filme glauberiano, em 1986, Caetano Veloso exhibe seu filme *O cinema falado*. Trata-se da primeira indexação de um filme como ensaio, algo raro até hoje. O filme é composto de blocos de sequências em que se articulam filosofia, cinema, TV, literatura, teatro, música, dança, artes plásticas, numa colagem que mobiliza uma imensa variedade de materiais e combinatórias, com uma lógica que já não remete ao sentido de montagem associativa cinematográfica, mas a um sentido de edição e pós-produção característicos das criações audiovisuais pós-modernas e pós-vanguardas.

Ao contrário do ensaio *Di-Glauber*, aqui a presença do ensaísta é bastante rarefeita, tanto no plano da imagem visual quanto sonora, mas intensa do ponto de vista da construção de intercessores/personagens conceituais com os quais seus movimentos e processos de pensamento se inscrevem no filme.

O cinema falado mobiliza grande quantidade de personagens dos meios artístico, intelectual e familiar. Eles são reunidos numa espécie de “banquete” que abre o filme, no espaço de uma casa onde conversam, circulam, emitem falas poéticas, monólogos, construindo-se aí um ponto de partida para os recortes das sequências que darão curso à criação fílmica. Construção com a feição e estrutura da colagem pós-moderna, tal como propõe o ensaísta: “O experimental se mescla ao documental. Textos para serem ditos: de prosa e de poesia, de filosofia, escritos pelo próprio cineasta ou por seus escritores prediletos. Pessoas de quem ele gosta, atores com quem convive. Exercícios de som e fotografia, um pouco de dança e de teatro. Lugares onde mora, na realidade ou na lembrança” (Veloso, 2005).

O escrito e o falado, do próprio punho e de seus escritores prediletos, aqui em especial Thomas Mann e Guimarães Rosa, apropriações em que desenvolve uma forte experimentação quanto aos rendimentos do monólogo interior que diz haver lhe servido de base. O adjetivo “falado” do título, além de remeter às querelas do início da irrupção do sonoro no cinema, confere um grande relevo à imagem sonora, ao verbal, particularmente, com a emissão dos trechos rosianos e mannianos, quando os monólogos interiores adensam e trazem para fora movimentos e processos de pensamento do ensaísta com seus intercessores. Os trechos de Rosa e Mann se cruzam e se encontram numa problemática comum sobre o amor, casamento, homoafetividade, tanto no espaço minúsculo e fechado, claustrofóbico até, onde são recitados os trechos rosianos de *Grande Sertão: Veredas*, quanto na composição de verdadeiras marinhas em que o estudante de filosofia recita os de Thomas Mann.

Reforçando esse sentido do falado no cinema, no final da longa sequência em que se repassam grandes filmes e cineastas, locais e internacionais, a força do experimental em Sganzerla e Bressane, um cotejo entre cinema e TV e a pertinência em ambos do uso da língua portuguesa, é ninguém menos que Mário Peixoto que irrompe na tela para falar de seu roteiro não filmado de *A alma segundo Salustre*, logo após uma emissão da visão godardiana do que poderia ser um filme, ou seja, a de que “os filmes deveriam consistir em alguém contando uma história na frente da câmera”.

Trocas, intercessões, passagens de sensações entre uns e outros, em seu filme Caetano Veloso rarefaz sua presença física, vocal, mas sua subjetividade traça um arco tenso e intenso de seu pensamento em processo entre imagem e palavra, entre sua gênese imagética e a linguagem articulada.

No início dos anos de 1990, um ponto alto do desenvolvimento das estéticas videográficas com o grande impacto que desde sempre tiveram no ensaio fílmico, Júlio Bressane lança seus dois vídeos *Galáxia Albina* (1992) e *Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993). Tratam-se de dois ensaios que levam adiante o desafio de tradução intersemiótica do livro *Galáxias* de Haroldo de Campos (Campos, 1984).

Aqui, há uma confluência bastante interessante na inscrição da subjetividade pela via da presença do ensaísta em corpo e voz, simultânea da presença do intercessor-poeta. O vídeo começa com um arazoamento de ambos de que o livro já é em si cinema, a partir de uma série de passagens trazidas por Bressane quando já inicia o trabalho tradutório, propondo que não precisam nem de roteiro, que construirão “um roteiro no ato, na voz-olho”.

É a construção desse roteiro em ato que dá consistência ao processo de intersemiose, com ambos lançando na tela imagens, trechos de filmes, lendo passagens do livro, quando então a personagem Albina (Júlia Gam) começa a ganhar forma, a adensar o processo construtivo no qual o cineasta propõe sua morte, problematizada pelo poeta que diz: “Tinha que ter sangue, Julio? No meu texto a Albina não morre”! Ao que ele responde: “É, e ir ao cinema”! Resposta que remete de imediato ao seu filme *Matou a família e foi ao cinema*, de cerca de duas décadas antes. Trecho de outro filme seu, *O rei do baralho* (1973) também vem compor a cena, com um plano da Loira do Bacará (Martha Anderson) para traduzir, como diz o poeta, “aquele fragmento da Marilyn, da Marilyn Monroe, inspirado no tríptico de Andy Warhol”.

Prática intensa no âmbito do filme-ensaio, a apropriação de materiais, tanto do próprio arquivo quanto de outrem, sua transformação e reposição num novo ciclo criativo, está fortemente implicada no ato de pensar diferentemente do que se pensava antes, um reforço à inscrição em processo da subjetividade do

ensaísta. Insetos de outros filmes, sobretudo, de *Macbeth* (1948) de Orson Welles, e de *Moby Dick* (1956), de John Huston, também vêm compor os materiais apropriados, assim adensando o trabalho tradutório em sua confluência com as literaturas de Shakespeare e Melville.

Desse modo, *Galáxia Albina* é um vídeo-ensaio que em seu desafio e intento de tradução intersemiótica de um longo e complexo poema escrito todo sem nenhuma pontuação, tradução que se torna mais precisa e expande no conceito de transcrição/transfilmagem, ao mesmo tempo que desvela a construção de um roteiro em ato também expõe um processo de construção de intercessores como troca efetiva que opera a passagem de sensações, de perceptos e afectos, entre o cineasta e o poeta, numa via de dupla mão na qual a intercessão do próprio poeta se materializa na leitura, em voz *off*, do poema “Call me Ishmael” feito “para Julio Bressane”, sobreposto ao desenho do caçador de *Moby Dick* com arpão.

Embora a inscrição da subjetividade do ensaísta, dando a ver seus movimentos e processos de pensamento, tenha se operado e sendo bastante ressaltada sob o modo de sua presença em corpo e voz, observa-se como ela também se inscreve, mesmo que de maneiras mais rarefeitas, sob o modo da criação e solicitação de intercessores, de figuras estéticas que potencializam a passagem das sensações entre uns e outros. Normalmente, isso ganha pouco relevo nas análises dos filme-ensaios, daí o equívoco do autobiográfico que faz da dupla e intensa presença do ensaísta seu *leitmotiv*, pouco se atendo ao ultrapassamento de si ai implicado. Solicitar intercessores é um modo de sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico-imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada.

No final dos anos de 1990, o vídeo-ensaio *Carlos Nader* (1998) é dos mais contundentes quanto à desconstrução do filme autobiográfico, problematizando os equívocos de tal denominação. Ao prometer a revelação de um segredo, a explicitação de um mistério que nunca vem à tona, o que resulta durante o processo e ao final é o ensaísta pleiteando-se e tornando-se múltiplo e não uno, fazendo de si uma figura estética que vem interceder na desconstrução de qualquer identidade estável. Eis o segredo: não hesitar quanto a desconstrução desse “eu” onipotente e soberano, decalque do sujeito moderno cujas prerrogativas se queria trazer de volta mesmo com o seu desmoronamento, pelo menos, desde a psicanálise e o pensamento estrutural.

Com *Pan-cinema permanente* (2008), *Homem comum* (2014) e *A paixão segundo JL* (2015) o ensaísta Carlos Nader, ou diretor de cinema/documentarista como prefere, aprofunda esses aspectos de si na criação de retratos que estão longe da afirmação de identidades fixas. Retratos de um poeta, de um caminhoneiro, de um artista plástico. Um procedimento comum aqui é a falta de pressa quanto ao uso imediato dos materiais filmados, apropriados ou inventariados, acompanhando por anos seus personagens para só depois operar com suas combinatórias e partir para a criação de sentidos. É como se por detrás desse gesto e decisão houvesse um desejo de limar as emoções, depurar as percepções e afecções vividas para poder transformá-las em sensações artísticas independentes de quem as experimentou. Pensar diferentemente do que penava antes!

O ensaio *Pan-cinema permanente* faz do poeta-compositor, Waly Salomão, um intercessor dos mais camaleônicos, furtando-se o tempo todo, mesmo quando retorna às suas origens árabes, a alguma fixação identitária. Ele é composto sob o signo da viagem, dos deslocamentos, desterritorializações e reterritorializações, com imagens de arquivos que adentram pelos anos de 1990. O ensaísta se faz presente em corpo de maneira comedida, mais no manejo da câmera do que de fato em quadro, mas num visível ato de direção que por vezes tem a interferência do personagem que nunca esconde seu desejo performativo, que, ao contrário, o exacerba. Todo o material é editado depois da morte do poeta, quando a memória viva de sua trajetória múltipla vem à tona.

Cerca de vinte anos de acompanhamento de um caminhoneiro resulta no ensaio *Homem comum*, igualmente após sua morte. Encontrado ao acaso num posto de abastecimento de uma rodovia, o ensaísta o recorta de outros a partir de uma questão existencial que o mobiliza naquele momento, algo como um sentido da vida com suas inquietações e desafios. Questão relevante para o ensaísta, ela vai se relativizando no curso do contato com esses homens comuns que não fazem dela algo pertinente, vivem, simplesmente. Mas que vai ganhar sentido na longa trajetória do caminhoneiro, a partir de vários acontecimentos que o tornam um pouco mais reflexivo, tais como a perda da esposa, o distanciamento da filha que cresce e se torna mãe solteira, o reencontro com o neto, os abalos em sua condição física e de saúde. Dois materiais de arquivo são aí reapropriados, os do próprio ensaísta retomados na distância do tempo e trechos de um filme do dinamarquês Carl Dreyer, *A palavra* (1955), no qual algum sentido para a vida parece só poder ocorrer sob a forma da fulguração de um milagre e de uma premonição de um personagem dessarrazoado.

Retornar a esses materiais, recombina-los num novo ciclo, ressignificá-los, um traço forte presente nesses filme-ensaios, visa o reforço de um ato de

pensamento, tal como realçado anteriormente, como um acontecimento que se quer para além do que já pensava antes, ou seja, que não hesita quanto a deixar para trás as significações dominantes, estabelecidas, incrustradas, assim criando novos sentidos.

Reverberando um título lispectoriano, *A paixão segundo GH* (Lispector, 2009), o filme-ensaio *A paixão segundo JL*, à maneira da personagem romanesca, opera com a difícil construção que é viver, com o inferno de uma vida crua diante do diagnóstico de AIDS do artista plástico José Leonilson. O ensaísta Carlos Nader aqui se apropria de um acervo de fitas gravadas pelo artista, no início dos anos de 1990, juntamente com seus desenhos e peças em tecido sobre os quais escrevia seus pensamentos, conceitos, sua poética tão singular. Partindo de uma dessas inscrições que traduz uma pura sensação, um devir próprio da criação artística, a proposição de Leonilson de que tem “um oceano inteiro para nadar”, Nader compõe estados de ânimo e de espírito que acometem o artista à medida em que vai se fragilizando com a infecção virótica. É quando o oceano, então, transmuta-se e se comprime em rio, lago, riacho, poça de água, até se exaurir por completo com a morte. Não sem deixar esse arquivo audiovisual de grande intensidade, não apenas como material para a posteridade, algo que as gravações e as peças artísticas poderiam indicar como intencionalidade, mas também como maneira de enfrentar, de tentar contornar com o ato criativo um esvaziamento insuportável de que o corpo dava sinais dia após dia. O ensaísta, desdobrando suas próprias inquietações e indagações existenciais, organiza, compõe em novas combinatórias e eleva todo esse material ao estatuto de um confronto entre arte e finitude.

Como se pode observar, em seus filme-ensaios Carlos Nader, a partir da desconstrução que opera com o que se pode nomear de “equivoco autobiográfico”, faz de sua criação um intenso *leitmotiv* de criação de intercessores, de figuras estéticas, de personagens conceituais com os quais dá a ver movimentos e processos de pensamento, passagens de sensações entre uns e outros, assim compondo e inscrevendo uma subjetividade artística que não se enclausura em si, mas que tem a consistência de uma arte de se ver fora de si avessa a qualquer vontade de onipotência tão habitual em nossa maneira de pensar cartesianamente.

Portanto, em sentido mais amplo, após um período de intensa experimentação quanto a se inscrever diretamente em cena, em corpo e/ou voz, tal presença ao vivo do ensaísta aos poucos começou a entrar num regime de relativa rarefação, visível na produção fílmica-ensaística mais recente. Isso acontece ao modo de uma gradação em que a imagem visual do ensaísta recua diante de um relevo maior de sua presença na imagem sonora, a qual também cede com

a criação de intercessores. Ou seja, o ensaísta constrói um circuito de trocas, de intercâmbios, de passagens de sensações/pensamentos entre ele e figuras estéticas, cujo propósito é o de tornar-se outro junto com essas personagens conceituais, assim, promovendo uma saída de si que com a qual opera uma conexão eu-mundo tão crucial ao empreendimento ensaístico. São esses modos de construção e inscrição de uma subjetividade pensante, de maneira direta (corpo e/ou voz) e indireta livre (intercessores), o relevo que isso adquire na criação fílmica, o que vem singularizar o filme-ensaio em relação aos outros domínios/territórios/concepções (domínios ficcional, documentário, experimental) estabelecidos desde o período clássico. Daí se poder nomeá-lo como um quarto domínio, um exercício de grande teor experimental das imagens audiovisuais na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- Bellour, R. (1984 [1997]). *Entre-Imagens: Foto, cinema vídeo*. Campinas: Papyrus.
- Campos, H. (s.d.). *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. & Guatarri, F. (1992). *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Foucault, M. (1984). *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Argentina: EDUNTREF.
- Lispector, C. (1978). *A paixão segundo GH*. Interior Produções, ano 72, n. 6, ago.
- Omar, A. (1978). O anti-documentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, (6), ago. Rio de Janeiro.
- Teixeira, F. (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Veloso, C. (2005). Entrevista nos extras do DVD do filme *O cinema falado*.