



Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho

ILANA FELDMAN

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela USP

Diretora e roteirista, colabora com as revistas *Cinética* e *Trópico* (UOL)

Resumo: Os documentários *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), a despeito de suas evidentes diferenças, filiam-se a uma espécie de ensaísmo audiovisual, fazendo da explicitação do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema. Deslocando-se nas passagens e nas indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, entre a pessoa e o personagem, entre a verdade e a fabulação, o ensaísmo dos filmes em questão recusa o acesso a uma suposta intimidade (como lócus da verdade do sujeito), escovando a contrapelo as usuais práticas confessionais.

Palavras-chave: Ensaísmo. Confissão. *Jogo de cena*. *Santiago*.

Abstract: The documentaries *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), and *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), despite their evident differences, can both be classified as audiovisual essays, since they make the explanation of their own methods (which does not eliminate the emotional seduction of the spectator) the theme itself and the structure of a reflexive, and at the same time affective, cinema-play. By displacing itself during the passages and indiscernibilities between singular and collective, person and character, truth and fabulation, the essayism of these movies denies the access to a presumed intimacy (regarded as the *locus* of truth about the self), contradicting therefore the usual confessional practices.

Keywords: Essayism. Confession. *Jogo de cena*. *Santiago*.

Résumé: Les documentaires *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) et *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), en dépit de leurs évidentes différences, se lient à une espèce de essayisme audiovisuel, en faisant de l'explicitation de la méthode, avec la séduction émotionnelle du spectateur, le thème et la structure de ce jeu-cinéma simultanément réflexif et affectif. En se déplaçant, dans l'indiscernable, entre le singulier et le collectif, entre la personne et le personnage, entre la vérité et la fabulation, l'*essayisme* des films en question refuse l'accès à une intimité supposée (comme le locus de la vérité du sujet), à rebrousse-poil les pratiques confessionnelles usuelles.

Mots-clés: Essayisme. Confession. *Jogo de cena*. *Santiago*.

Metodicamente sem método: ensaísmo e mediação

Ensaísmo, práticas confessionais e “autoficção” são escolhas e procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo aqueles tomados por documentais. Tais escolhas dialogam, criticamente ou não, com uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam à intensificação dos efeitos de verdade, seja por meio da apropriação e captura das velhas marcas da reflexividade (tomada agora como indicialidade testemunhal), seja por meio do investimento na exposição de uma suposta intimidade como lócus privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito. No bojo dessa cultura audiovisual sintomática, alguns filmes brasileiros contemporâneos, sobretudo aqueles de caráter ensaístico, escovam a contrapelo a busca pelo efeito de verdade pautado tanto por estratégias outrora reflexivas quanto por práticas confessionais. Para tanto, investem na opacidade, na explicitação das mediações, na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.

Vinculados a esse movimento, poderíamos afirmar que os documentários *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), a despeito de suas evidentes diferenças, filiam-se a uma espécie de ensaísmo audiovisual, fazendo da explicitação e problematização do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema. Longe da imediatez de certo regime de visibilidade pautado por um ideal de “transparência”, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação,¹ o ensaio audiovisual atua na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a pessoa e o personagem, a autenticidade e a encenação, a verdade e a fabulação. Sendo assim, cabe aqui auscultar, com base em aproximações, distanciamentos e problematizações, as afinidades que amalgamam os temas e as estruturas narrativas desses dois ensaios audiovisuais, tensionando a relação entre o discurso crítico sobre o método em jogo nos filmes e o discurso dos próprios filmes sobre seus respectivos métodos.

1. A esse respeito, ver FELDMAN, 2008.

Como veremos, o ensaísmo presente em *Santiago* e aquele presente em *Jogo de cena* são de ordens distintas, ainda que ambos sejam caracterizados pela mobilidade e pela explicitação da mediação, pelo rigor da composição e pelo olhar reflexivo, parcial e subjetivo do cineasta – mesmo quando este não se exprime em primeira pessoa. Tal qual um gênero híbrido e moderno, entre a arte e a filosofia, entre a precisão conceitual e a busca por um estilo livre e pessoal, o ensaio se volta contra o imediato para estabelecer mediações, preferindo sempre o parcial, o inconcluso e o fragmentário. Isto é, preferindo aquilo que escapa ao pensamento sistemático, totalizante e dogmático – aquilo que escapa, portanto, às definições conceituais e às deduções definitivas. Arte do transitório, do contingente e do “despropósito” (ADORNO, 2003: 17), o ensaio nos coloca a impossibilidade de exaurirmos uma relação com o objeto, não admitindo conciliação ou consenso. Nesse embate marcado pela fratura, o gesto ensaístico parte da admissão de que o sujeito moderno é, desde a origem, atravessado, trabalhado e fracionado pela ficção: sua auto-elaboração é uma autoficção, a qual, no caso do cinema, será mobilizada pela função produtiva e mediadora da câmera.

Se o método de abordagem do ensaio é a negação sistemática de todo método, isso não exclui, porém, a possibilidade de um discurso sobre o método, considerando que se trata de uma metodologia lacunar, hesitante, não sistemática e não disciplinar. No caso dos dois filmes em questão, o método é tomado como um experimento, baseado no princípio de incerteza que organiza a narrativa, na suspeita que recai sobre a imagem documental e na oscilação entre a crença e a descrença que é tornada condição espectral. Só há método, portanto, a partir da dúvida fundadora e “hiperbólica”, assim como postulava, ao menos em sua gênese, o método cartesiano, a despeito de todas as incompreensões retroativas que o reduziram a um cartesianismo científico mais banal. “Metodicamente sem método”, como diria Adorno, o ensaio, o mais inadequado dos gêneros, apenas coordena seus objetos, sem querer subordiná-los a uma lógica prévia e prescrita.

Se o discurso sobre o método só é, então, possível pela explicitação da mediação – seja uma mediação enunciada por uma voz *off*, no caso de *Santiago*, ou estruturada pela montagem, no

caso de *Jogo de cena* –, o caráter mediador e perspectivo do ensaio fílmico se evidencia por meio de sua forma. A um só tempo aberta ao mundo, à subjetividade, ao novo e à heterogeneidade, a forma ensaística também se apresenta fechada, preocupada que é com seu criterioso modo de composição, que, tal como em um mosaico ou em um jogo, coloca suas peças em movimento e em relação. É por esse motivo que o ensaio pressupõe uma *instabilidade* e uma *indeterminação* narrativas em que não há unidade nem controle possível, pois a relação entre a palavra, a imagem e o referente deixa de ser imediata, havendo sempre uma hesitação entre a busca de certezas e a impossibilidade de fixá-las, entre a vontade de controle e as contingências do acaso – figura, aliás, cada vez mais desejada, investida e capitalizada pelo documentário brasileiro contemporâneo.

Talvez pela excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”, como enfatiza o crítico Jean-Louis Comolli (2008), muitos realizadores, ao se abrirem às potências desestabilizadoras do acaso, terminam por domesticá-lo, funcionalizá-lo ou falar em nome dele. (Mas não seria o acaso, justamente, o nome daquilo que não tem nome, a irrupção do impensado?) Nesse sentido, enquanto a experiência de *Jogo de cena* busca a irrupção ou a encenação daquilo que chamamos de acaso, em *Santiago* acompanhamos a tentativa, por vezes desesperada, de sufocá-lo, tentativa que constituirá o cerne da reflexão do filme sobre si próprio. O “acaso”, no entanto, na qualidade de efeito construído pelas experimentações modernas e convertido em arena de disputa contemporânea (pois implica, como moeda de troca, certo coeficiente de “autenticidade” das obras), estando presente ou ausente, seria inominável, inacessível, assim como, no âmbito do ensaio fílmico, não nos é dado acessar qualquer sentido último e derradeiro.

O ensaísmo documental, atravessado então por uma perspectiva, cética ou trágica, de que seria impossível alcançar o referente, a verdade “por detrás do pano” – pois tudo o que há, no âmbito do filme, é a verdade do cinema, a realidade do pôr-em-cena e a autenticidade em-encenação –, vem dialogar com uma tradição em cujo centro se encontrava o problema da verdade e da palavra. Tal como a máscara da tragédia grega, que oculta ao mesmo tempo que revela, ou revela justamente porque oculta, as renovadas práticas interativas, reflexivas e ensaísticas, filiadas à

tradição do *cinéma vérité* francês, têm semeado a ultrapassagem – não desprovida de tensão e de problematização – das dicotomias tão caras a nossa tradição de pensamento socrático-platônica, como os pares essência-aparência, profundidade-superfície, autenticidade-encenação e realidade-ficção.

Antes de prosseguirmos, cabe salientar que, ao afirmar tal ultrapassagem, não se trata de dizer que a verdade e a autenticidade não existam, ou que elas sejam uma farsa, uma dissimulação. Essa perspectiva seria um tanto ingênua, se não fosse também cínica, pois parte do pressuposto – novamente remetido a nossa herança metafísica – de que toda encenação é negativamente falsificante. Ao contrário dessa visada, ainda hoje hegemonicamente compartilhada, deve-se compreender a verdade e a autenticidade, no âmbito da linguagem audiovisual, como um *efeito* de uma construção que se dá em relação e em reação à câmera. Desse modo, a câmera deixa de ser somente um instrumento de captação ou registro para tornar-se, simultaneamente, um instrumento de catalisação e de produção das verdades dos personagens. Como já dissera o “mestre dos mestres” Jean Rouch, para quem a ficção era o único caminho para se penetrar a realidade, “a câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão” (ROUCH *apud* BRAGANÇA, 2004).²

2. Decerto, trata-se aqui, diferentemente do ideal de “testemunha ocular” do cinema-direto norte-americano, movimento aliás mais complexo do que as leituras posteriores nos fazem acreditar, de um outro tipo de testemunha, espécie de “estimulante psicanalítico”, segundo Rouch, com o qual é possível interagir.

Aí está, portanto, a função produtiva da interação reflexiva proposta por João Salles e Eduardo Coutinho, intervenção como condição de possibilidade do pôr em cena, pelo gesto e pela palavra, aquilo que estaria latente, oculto, esquecido ou a ser ainda inventado. Por caminhos ensaísticos distintos – o “teatro da entrevista” em *Jogo de cena*, ou o “discurso autobiográfico mediado pela entrevista” em *Santiago* –, Coutinho e Salles não só criam o filme e seus personagens como criam uma dimensão de “si mesmos” (e “deles mesmos”) que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária, autêntica e encenada, presente e passada. Dimensão que, para além do “despropósito” e das “inutilidades” do gesto ensaístico, torna cada um dos filmes necessário e intransferível, na medida em que as próprias obras operam como um singular modo de subjetivação. Como veremos, os recursos à “expressão de si” por meio de práticas e gestos confessionais, tradicionalmente empregados para a inscrição dos sujeitos em um discurso verídico, serão torcidos e revirados em

Santiago e Jogo de cena.

Se as imagens, assim como as palavras, são sempre precárias, tateantes, fugidias e insuficientes para falar do real, “é justamente por todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, apesar de todos os riscos, que é possível trabalhar com elas” (LINS; MESQUITA, 2008: 10). Ao privilegiar, portanto, determinadas aproximações e recortes em detrimento de tantos outros, que, por força do caráter sintético de um texto e da complexidade dos objetos, ficam obscurecidos, opta-se por uma entrada também parcial, contingente e lacunar nos universos fílmicos. Contudo, há que se crer que, assim como acontece com as imagens, aquilo que se oculta de um texto – seu contracampo – é tão revelador quanto aquilo que se diz.

Por dentro dos filmes e de suas metodologias: profundamente as superfícies

Em *Santiago*, trata-se do filme dentro do filme, de uma reflexão sobre o material bruto, isto é, de um procedimento explicitamente auto-reflexivo. O método, ou as opções estéticas e estilísticas do cineasta, com seus recortes e perspectivas, torna-se assim o próprio tema: tanto na camada sonora, por meio da narração em *off* em uma primeira pessoa “terceirizada”, a qual suspeita dos procedimentos empregados no filme fracassado (o filme que fora feito pelo mesmo João Salles 13 anos antes), como pelo manejo e incorporação das imagens desse antigo filme que agora dá forma a um outro. Em *Jogo de cena*, a explicitação não passa unicamente pela tematização, mas, sobretudo, pela estrutura narrativa que, no caso, prescinde de um discurso explicativo, transcendente em relação à estrutura. O método ou o dispositivo, isto é, as linhas de força que, conforme parâmetros formais, organizam e controlam a cena, abrindo-a para situações e conexões imprevistas, está lá na primeira seqüência: o anúncio de jornal convocando mulheres a narrarem suas histórias pessoais. A partir daí, o pensamento “do” filme “sobre” si próprio estará em relação de imanência com a estrutura e a montagem.

Santiago é narrativamente mais organizado e os sentidos por ele produzidos são precisos, enquanto *Jogo de cena* é estruturalmente mais esquivo e os sentidos por ele produzidos são erráticos. No caso de *Santiago*, o ensaísmo desenvolve-se no sentido do debruçar-se sobre si, sobre suas escolhas, mas essa construção

metalingüística é articulada por uma narração em *off* organizadora, serena e carregada de certezas sobre aquilo que narra. Em *Santiago* não há propriamente o jogo de revelação e ocultamento com o espectador, mas há a problematização, por meio de um monólogo interior do narrador, das regras que compõem e constroem a cena, sejam elas regras estéticas (assentadas na seletividade do olhar e na influência dos códigos recatados e decorosos do cinema de um Ozu), sejam elas regras sociais (como a distância que se instala entre documentarista e personagem na reprodução da assumida relação empregatícia). Contudo, nessa reflexão sobre o material bruto, *Santiago*, o filme, não chega a interrogar, de fato, o mundo de que trata, ele apenas lamenta o seu desaparecimento, como se o trabalho sobre si, fundamentalmente um trabalho de luto, fosse também ele interrompido pelos comandos de “corta!” e “não!”. Tanto o narrador de *Santiago* quanto Santiago, o personagem, atormentados pela implacabilidade do tempo, nos lembram, parafraseando Shakespeare, do drama daqueles homens que, enquanto atores, gaguejam em suas únicas falas, desaparecem e nunca mais são ouvidos.³

3. “O homem é um ator que gagueja em sua única fala, desaparece e nunca mais é ouvido.” Shakespeare, *Macbeth*, ato V, cena 5.

4. Em seu mais recente filme, *Moscou* (2009), sobre o acompanhamento dos ensaios da peça *As três irmãs*, de Tchekov, pelo grupo Galpão, Coutinho aprofunda a investigação da linguagem. Subvertendo seus métodos e procedimentos usuais (o emprego da entrevista e a presença de homens e mulheres “comuns”) e debruçando-se radicalmente sobre si, Coutinho rompe qualquer ligação com o referente, a ponto de a “documentação” do processo de ensaio “real” ser completamente enredada pelo texto ficcional. A esse respeito ver FELDMAN, Ilana, 2009.

Já em *Jogo de cena*, filme que, ao depurar seus procedimentos, leva ao limite⁴ o método de Eduardo Coutinho – marcado pela valorização da capacidade expressiva de seus personagens-narradores, em uma espécie de *auto-mise-en-scène*, como diria Jean-Louis Comolli, ou “autoficção”, como prefere Jean-Claude Bernardet –, o ensaísmo se faz presente, sobretudo, na forma como a estrutura se organiza. Uma estrutura lacunar, errante, que, ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade do cinema e da cena, ultrapassando as dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, verdade e fabulação, memória e presentificação. Em *Jogo de cena*, a interrogação do filme sobre si (sobre a cena e *em cena*) é radicalizada, gesto que remete ao “Paradoxo do comediante” de Diderot, como já havia deixado claro a personagem Alessandra, de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2003): “Sou uma mentirosa verdadeira”.

A Coutinho, portanto, interessa não a simples evocação de experiências pessoais, mas o modo como essas experiências são evocadas; interessa a expressividade, não o conteúdo da expressão. “Eu não separo ela do que ela diz”, nos fala a atriz

e personagem Fernanda Torres, comentando sua tentativa de interpretar a personagem, e aparentemente não-atriz, Aletha, cujo próprio nome remete à *aletheia* grega, “a verdade no sentido da revelação” – como explica a personagem sobre o significado de seu nome.⁵ Nessa espécie particular de estética performativa da existência, o cinema de Coutinho, como escrevera Ismail Xavier (2003: 235), “tem como horizonte a apresentação de um sujeito como foco de um estilo”, valendo aí o princípio de que as pessoas são “interessantes”, “carismáticas” ou “extraordinárias” (termos, embora muito rentabilizados pelos espetáculos televisivos e pelo mundo corporativo, bastante empregados pelo próprio Coutinho) quando “recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética” (*ibid.*).

Se a metodologia é, portanto, parte dos processos de ambos os filmes, em *Santiago* assistimos ao resultado de um processo, enquanto em *Jogo de cena* acompanhamos o processo de um resultado. De fato, do mesmo modo que em ambos os filmes suas construções formais se dão em uma relação de tensão entre o ilusionismo e a reflexividade, o controle e o acaso, e o rigor do dispositivo e a liberdade do ensaísmo, no que diz respeito às suas temáticas ambas giram em torno do eixo perda e superação da perda. Seja mais explicitamente a perda de um tempo, de pessoas e de uma promessa modernista de país que já se foram, como em *Santiago*, seja a perda ou o abandono de filhos, pais e maridos, como em *Jogo de cena*. Mas, neste caso, por que mesmo um filme apenas com mulheres? Moderna e psicanaliticamente vinculadas ao signo da falta, as mulheres, segundo a psicanálise e de acordo com a admissão de que nada existiria por trás do muro da linguagem, seriam impelidas (para não sucumbirem) a inventar novas perspectivas narrativas,⁶ a criar uma estilística ou uma escritura no âmago do próprio presente, abandonando uma vida organizada pela promessa e pela esperança.

Talvez seja desse abandono e dessa necessidade de atualidade que falam as personagens de Coutinho. Em *Jogo de cena*, assim como em *Santiago*, a atualidade advém de uma radical impossibilidade: impossibilidade de dizer, de nomear, de se adequar. Sejam as proliferações discursivas em *Jogo de cena* (por meio da escuta de Coutinho e das duplicações de alguns depoimentos), sejam as repetições repressivas em *Santiago* (em função do autoritarismo de seu realizador), essas diversas formas de

5. Etimologicamente, a *aletheia* grega é formada por *a+lethé*, isto é, a negação (o prefixo “a”) daquilo que estaria oculto, obscurecido ou esquecido (“lethé”). A verdade, portanto, em grego, está etimologicamente relacionada à memória.

6. Segundo Maria Rita Kehl (2008), a personagem Madame Bovary, centro de seu estudo, teria posto fim a sua vida porque não conseguira escrever, não conseguira tornar-se autora – de textos, cartas, poemas – e, afinal, da própria vida.

7. Temos a impressão de que a não-adesão, por parte de alguns críticos, a *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, advém desse impasse da linguagem que o filme coloca. Para além de sua estrutura dispersiva (e não mais concentrada, como em seu cinema pautado pela entrevista), em *Moscou* a linguagem deixa de ser revelatória, deixa de repor a singularidade dos sujeitos falantes (nos termos em que a crítica valorizava até aqui o trabalho de Coutinho) para alcançar, por meio da ficção, sua autonomia – que, no limite, dissolveria a idéia de sujeito singular, já que as biografias dos personagens (ficcionais ou não) são partilhadas e os enunciados, coletivizados.

fazer falar e fazer calar não estão a serviço de nenhuma capacidade revelatória da linguagem. Capacidade essa comumente atribuída ao cinema de Eduardo Coutinho, ao menos até *Jogo de cena*, como se linguagem pudesse repor a singularidade dos sujeitos da enunciação.⁷ Distantes de qualquer relação de transparência entre sujeito e linguagem, tanto as mulheres de *Jogo de cena* quanto Santiago, o personagem, estariam mais próximos da opacidade postulada pela personagem “filósofa” GH, de Clarice Lispector, quando ela belamente formula: “Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas tenho muito mais à medida que não consigo designar” (LISPECTOR, 1998: 176).

Tratando da própria narrativa e da narração fabuladora, da linguagem como meio de criação e simultânea cicatrização, do processo de construção de uma verdade a partir da rememoração, as temáticas de *Santiago* e *Jogo de cena* nos remetem àquilo que um dia dissera Benjamin a respeito de Proust: “Um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (1994: 37). Seja por meio do bovarismo e do apreço ritualístico de Santiago, o personagem (uma dança com as mãos, uma reza em latim, a contrição diante do passado), seja por meio das *performances* da memória das personagens de *Jogo de cena* (em que atrizes profissionais vivem o que interpretam, enquanto não-atrizes interpretam o que vivem), em ambos os filmes trata-se de narra-dores, cujas imaginações, por vezes melodramáticas (BALTAR, 2005), carregam consigo um potencial de autoconstrução estética, de libertação, mas também de paradoxal prisão. Afinal, como bem sabem o ex-mordomo Santiago e as mulheres de Coutinho, esses habitantes do mundo da linguagem porém nunca perfeitamente contidos nele, a imaginação é o que nos salva, mas também o que nos condena.

Cabe lembrar que, tensionando a relação entre a atualidade da vida e suas potencialidades e narrativas, a reflexividade presente em *Santiago* e *Jogo de cena*, isto é, o pensamento em ato do filme sobre si próprio, não se vincularia ao “distanciamento crítico” que marcara as modernas estratégias antiilusionistas, mas, diferentemente, a uma espécie de “engajamento crítico”. É a partir desse engajamento que a dimensão afetiva da reflexão sobre o método se soma à sedução emocional do espectador, o qual se engaja na situação implicada tanto pelo efeito-câmera quanto

pelos *performances* – da retórica, dos gestos e da memória – diante da câmera. Nesse sentido, no lugar de nossos velhos conhecidos efeitos de verdade, talvez esteja em jogo aqui a produção de “afetos de verdade”, pois não se trata de julgar os personagens em nome de uma instância superior (que seria, justamente, a verdade), mas de avaliá-los em relação à vida que suas presenças e suas *performances* implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente.

Sendo, portanto, as distintas metodologias dimensões integrantes dos processos de ambos os filmes, e não somente suas instâncias apriorísticas, como em um documentário mais tradicional, devemos compreender aquilo que chamamos de método como um conjunto de regras diegéticas e procedimentos estéticos sobre o qual trabalhará, afetiva, reflexiva e experimentalmente, o documentarista. Espécie de método que contempla um tipo de busca que sempre encontra algo distinto do que procura, na medida em que encontrar não significa chegar a um ponto estável e estático, cujos sentidos estariam estabilizados, mas voltar, rodeando um centro móvel e apenas intuído, o ensaio, como queria Blanchot (*apud* BRASIL, 2006), é, de fato, um *dis-cursus*, curso interrompido ou aberto à mudança. “Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos levaria a errar sobre o mundo e, sobretudo, a suspeitar do mundo”, escreve André Brasil em “Ensaio de uma imagem só” (2006: 152). Assim, verbalizando sua suspeita, nos diz o narrador de *Santiago*: “Hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. O que fica claro é que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”.⁸

Nesse sentido, ainda que em *Santiago* a “errância” e o caráter “inacabado” próprios ao gesto ensaístico sejam, diferentemente do que ocorre em *Jogo de cena*, bastante controlados e autoconscientes, tanto uma obra quanto outra – cada qual a seu modo e na sua intensidade – cultivam incertezas e desconfianças por todo o filme: destilam dúvidas a respeito da imagem documental, perturbam a crença do espectador naquilo a que se está assistindo e estilhaçam as noções de autêntico, verdadeiro e espontâneo, tão comumente remetidas ao campo do documentário, como bem nos lembram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2006), ao analisarem esses e outros filmes. Longe, portanto, da ilusão do lugar do controle, tão cara à posição do espectador de televisão – que acredita poder

8. A esse respeito, ver FELDMAN, 2007.

sempre saber, julgar e decidir –, o ensaio se moveria, como já o “definiu” a ensaísta portuguesa Silvina Rodrigues Lopes (2003), “segundo um impulso de aventura”: aquele impulso que, aberto à instabilidade do devir, tornaria o verdadeiro indecidível.

Ancorados na experiência subjetiva e sensível, seja a de seu autor-narrador, caso explícito de *Santiago*, seja a de seus outramentos, caso implícito de *Jogo de cena*, tanto o pensamento que se ensaia quanto o cinema-ensaio seriam então marcados pela aventura da transitividade e por uma “erótica das imagens”, em que os sentidos se dão mais por contaminação epitelial do que por relação causal. É a contagiosa *instabilidade* inerente ao ensaio que proporcionará, portanto, os trânsitos e as passagens entre o singular e o coletivo, a pessoa e o personagem, a memória e a atualidade, a verdade e a fabulação, o documentário e a ficção, a vida privada e sua historicidade – que não se desvincula do lugar e da função do cinema.

Na contramão do confessional: a impossibilidade de acesso à “verdade” e ao “real”

Em um momento histórico marcado por uma “indústria da primeira pessoa”, quando a exposição da intimidade e a declaração de uma unívoca “verdade sobre si” são tiranicamente requeridas e demandadas, *Santiago* e *Jogo de cena* – por meio da opção pelo ensaísmo documental, em que, como vimos, estão em jogo o privilégio da opacidade e a tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – livram-se da estabilidade e da unidade de “eus já acabados”, escovando a contrapelo “a eloqüência do confessional midiático” (BRUNO, 2007). Essa forma de astúcia parece dialogar criticamente, conscientemente ou não, com a histórica concepção do interior do sujeito como lugar privilegiado da autenticidade e da verdade, uma perspectiva que se tornaria fundamental na cultura moderna e que, hoje, estaria em mutação, em função de tendências confessionais exibicionistas e performáticas, em um mundo saturado de estímulos visuais, de acordo com o argumento do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, de Paula Sibilia (2008).

Das confissões, nos séculos IV e V, de Agostinho, o inventor das primeiras metáforas cristãs da introspecção e da auto-exploração, passando pela secularização da idéia de interioridade por meio das virtudes auto-reflexivas da escrita ensaística de Michel de

Montaigne no século XVI, ao regime da autenticidade na criação de si e na interação com os outros, pleiteado pelas confissões de Jean-Jacques Rousseau em meados do século XVIII, poderíamos afirmar que aquilo que modernamente foi se consolidando como a intimidade burguesa, espaço privado onde residiria a verdade mais recôndita de cada um de nós, é colocado em xeque, e no centro da cena, por *Santiago* e *Jogo de cena*.

Assim, enquanto Eduardo Coutinho coloca, em *Jogo de cena*, a cena na sede por excelência do espetáculo, o teatro – pela primeira vez, aliás, em sua obra, descontextualizando os espaços sociais e geográficos em que habitam seus personagens –, em *Santiago* João Salles se recusa a ouvir a mais importante e íntima “confissão” de seu ex-criado Santiago – “E no fim, quando Santiago tentou falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmara”, nos diz o narrador –, esquivando-se estrategicamente, ainda que também autoritariamente, da revelação de um segredo que, possivelmente, conferiria ao ex-mordomo uma verdade e uma identidade inescapáveis.

Como tão bem diagnosticara Michel Foucault, em fins dos anos 70, no primeiro volume de *A história da sexualidade, A vontade de saber*, nascida no âmbito medieval e eclesiástico e, posteriormente, apropriada pelos saberes e poderes jurídicos e médicos, a confissão foi tornada nos séculos XIX e XX a prática nuclear em torno da qual gravitavam as ciências humanas, especialmente a psicanálise. Desse modo, “a confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (FOUCAULT, 1997: 58), poder que, ao incitar a proliferação discursiva sobre o desejo, alçou a verdade e o sexo, ou a verdade do sexo, à expressão obrigatória de um segredo individual.

Na contramão da secularização e, mais recentemente, da midiaticização das práticas profissionais, é notável como tanto em *Santiago* quanto em *Jogo de cena* as dimensões profissionais e biográficas escapam, com intensidade, dos limites privados, pessoais e individuais da existência humana para ganharem o mundo, para se tornarem, por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, “enunciações sem propriedade” (MIGLIORIN, 2007), em uma explicitação do caráter coletivo e social de toda enunciação.⁹ Em *Santiago*, assim como em *Jogo de cena*, a linguagem verbal performativa e fabular é justamente aquilo que singulariza o sujeito ao mesmo tempo que, paradoxalmente,

9. A esse respeito, ver DELEUZE, 1995: 17-18, para quem “não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação”, só havendo individuação do enunciado quando o agenciamento coletivo impessoal assim o exige e determina.

ultrapassa a dimensão pessoal e privada de sua singularidade.

Escapando às “tirantias da intimidade” (SENNET, 2002), tão caras a nossa época, enquanto *Santiago*, o filme, recusa a intimidade de Santiago, o personagem, *Jogo de cena* ultrapassa o próprio sentido do que seria a esfera do íntimo, do singular e do intransferível. Pois, duplicando-se, desdobrando-se e transferindo-se de um corpo para o outro, como se os corpos fossem veículos de uma comunicação contagiosa, as múltiplas vozes femininas de *Jogo de cena* passam a habitar singularmente cada gesto, cada entonação, cada rosto, tal como espécies da grega Helena, “uma e toda mulher” (CASSIN, 2000). Dessa forma, as memórias das personagens de Coutinho, assim como as memórias de Santiago, o personagem-outramento de Salles, por intermédio do qual o cineasta traça uma espécie particular de *alterbiografia*, aparecem como aquilo que acessa, por meio de depoimentos confessionais, potências não individuais, não psicológicas. No esteio do que tanto pleiteava Gilles Deleuze, *Jogo de cena* levaria a vida “a uma potência não pessoal”,¹⁰ como quem se lança à aventura de perder seu rosto (o rosto do filme, os rostos das personagens).

10. “O objetivo da escritura é o de levar a vida a uma potência não pessoal” (DELEUZE; PARNET, 1998: 63).

Se “confessa-se em público e em particular; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de se confiar a outrem, com o que se produzem livros” (FOUCAULT, 1997: 59) – e tantos filmes, poderíamos acrescentar –, essa dimensão confessional presente em *Santiago* e em *Jogo de cena* é, portanto, de outra ordem. Longe de estarem comprometidas com os regimes de verdade estabelecidos pelas modernas e disciplinares técnicas hermenêuticas de produção e formatação subjetiva, as práticas confessionais presentes nos filmes em questão estariam, sobretudo, vinculadas à invenção e atualização de memórias, em uma espécie de resgate do sentido etimológico e inaugural da *aletheia* grega: verdade como desocultamento, verdade como negação do esquecimento. A memória, em *Santiago* e em *Jogo de cena*, é desmesurada, aquém e além do indivíduo: em *Santiago* é a potência que se abre para o mundo; em *Jogo de cena* é maneira de multiplicar, e contaminar pela indiscernibilidade, os sujeitos da enunciação.

Fazendo, assim, essa passagem do pessoal ao comum, do singular ao coletivo, da realidade à fabulação e da memória à atualização, por meio de gestos e métodos reflexivos, *Santiago* e

Jogo de cena estão a serviço do colocar em cena corpos que não se reduzem a invólucros de identidades, mas à intensidade de conexões, diferenças e relações. Se, como diria Comolli, “filmar é filmar relações, inclusive as que faltam” (2007: 130), é porque a diferença, a separação e o corte no cinema são condição mesma de todo enlace. Nessa experiência fílmica partilhada, os gestos de Santiago, o solitário e povoado personagem de Salles, e os rostos das narradoras de Coutinho, essas “hospedeiras da fala” (BERNARDET, 2008), parecem não suportar mais a desmesura do mundo que os atravessa pelo excesso e os destitui pela ausência. Daí a necessidade do cinema; daí a condição excessiva, mas simultaneamente incompleta, inadequada e esquiva, do documentário.

Nessa busca pelas imagens, pelas palavras e pela composição precisa, que não deixa, porém, de dar atenção aos resíduos, aos restos, às hesitações e aos gestos abandonados, aqueles que normalmente são relegados ao esquecimento de um copião ou de um rascunho rasurado, o ensaio fílmico, bem como o texto ensaístico, “termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta dizer” (ADORNO, 2003: 17). Incompleto, inacabado e, no limite, impossível, o ensaio não pode acessar “a verdade” e o “real” das coisas, das gentes e do mundo. Ao ensaio, sempre errático e errante, entre a melancolia e a ironia, só é dada a possibilidade de começar pelo “erro”,¹¹ pois sempre parte e sempre chega a uma negatividade fundadora. Em *Santiago*, a primeira palavra que ouvimos do documentarista João Salles, e não do narrador do filme, é um inequívoco “não!”: uma recusa a um primeiro pedido do ex-mordomo Santiago. Em *Jogo de cena*, a última imagem a que assistimos é a de uma cadeira vazia, sobre um palco igualmente vazio: lá onde somos apenas bons ou maus narradores. Tanto a recusa de Salles quanto a cadeira vazia de Coutinho sintetizam a negatividade inaugural de que partem o sujeito e a linguagem. Como está lá em Barthes (1984), em seu belo ensaio sobre a fotografia de sua adorada mãe: morte, ausência ou não-ser como ser da imagem.

11. Tal como ensina a “ensaísta” GH, para quem o erro é um de seus fatais modos de trabalho: “E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar (...), pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo” (LISPECTOR, 1998: 109).

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2003.
- BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade, ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. Artigo apresentado no *XIV Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo*, Niterói, RJ, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena, 14 jan. 2008. Disponível no blog: <http://jbernardet.blog.uol.com.br/>.
- BRAGANÇA, Felipe. Mestres dos mestres. *Contracampo*, revista eletrônica, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>.
- BRASIL, André. Ensaios de uma imagem só. *Devires*, v. 3, n. 1, jan.-dez. 2006.
- _____. A tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem. Trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, *Compós*, PUC-MG, 2009.
- BRUNO, Fernanda. Jogo de cena, 2007. Disponível no blog Dispositivos de Visibilidade e Subjetividade Contemporânea. <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>.
- CASSIN, Bárbara. *Voir Hélène en toute femme*. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo, 2000.
- _____. Os homens ordinários: a ficção documentária. In: GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DESCARTES, René. *Descartes, vida e obra*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Col. Os Pensadores)
- DELEUZE, Gilles. Postulados da lingüística. In: *Mil platôs*, vol. II. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____; PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: _____. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. *Trópico*, ago.-set. 2007.
- _____. O apelo realista. *Famecos, Dossiê Menções de Destaque – Compós 2008*, Porto Alegre, n. 36, 2008.
- _____. Moscou: do inacabamento ao filme que não acabou. *Cinética*, abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana>.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. Trabalho apresentado ao *XVII Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo*. Unip, São Paulo, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LOPES, Silvína Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval: 2003.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos de feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (2), 2007. Disponível no blog *Polis + Arte*, em: <http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Cinemais*, n. 36, out.-dez. 2003.