

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
(UFRJ/ECO)**

**Patricia Rebello da Silva**

**O DOCUMENTÁRIO SOB O RISCO DO ENSAIO:**

Subjetividade, Liberdade e Montagem

Orientadora:

Profa. Dra. Consuelo Lins

Rio de Janeiro

2012 Patricia Rebello da Silva

# **O DOCUMENTÁRIO SOB O RISCO DO ENSAIO:**

Subjetividade, Liberdade e Montagem

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação da Escola  
de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro  
(UFRJ/ECO), como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do  
título de Doutor

Orientadora:

Profa. Dra. Consuelo Lin

Rio de Janeiro

2012

Patricia Rebello da Silva

## **O DOCUMENTÁRIO SOB O RISCO DO ENSAIO:**

### **Subjetividade, Liberdade e Montagem**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/ECO), sob orientação da Profa. Dra. Consuelo Lins como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor

#### **COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Consuelo Lins

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Orientadora

---

Profa. Dra. Andréa França

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RIO)

---

Profa. Dra. Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof. Dr. Fernando Gonçalves

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Profa. Dra. Claudia Mesquita

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

A todos que acreditaram em  
mim, e que assim me  
salvaram de mim mesma.

Para Maria Fernanda, que  
veio ao mundo pra ensinar  
o que é amar.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao longo destes quatro anos, milhares são os nomes que merecem estar nesta página. De médicos a bibliotecários, professores a amigos, colegas a familiares, incontáveis foram os momentos de angústia e de alegria, de surpresa e de decepção. Os que não forem aqui citados, sintam-se para sempre queridos e agraciados através destas menções.

Agradeço, antes de o fazer a qualquer um, a Consuelo Lins, minha orientadora, amiga, colega, cúmplice e companheira. Nossa relação de orientadora/orientanda teve início no começo dos anos 2000, quando entrei para o mestrado, nesta mesma escola, e quanto mais o tempo passa, mais eu agradeço a sorte de contar com sua sabedoria, seu conhecimento, sua generosidade, sua alegria, sua força e seu amparo. Agradeço a ela confiar em mim como ninguém jamais o fez. Agradeço a ela o incentivo, a acolhida nos momentos de angústia, a compreensão nos períodos difíceis e, sobretudo, por jamais desistir de uma orientanda que atravessou o doutorado "trocando de pele", e se reinventando continuamente. Agradeço a ela por me mostrar que o jogo só vale a pena se for percorrido assim. Essa tese não existiria sem ela.

Agradeço à minha família pela paciência e por compreender os momentos de silêncio, angústia e dor. Essa tese não existiria sem a cumplicidade de todos os membros da família, que permitiram que, ao longo destes quatro anos, eu me dedicasse integralmente a este trabalho.

Agradeço aos professores da ECO que durante esse período foram fundamentais pela troca de experiência, conhecimento e uma generosidade sem igual. Além da própria Consuelo, Ieda Tucherman, Suzy dos Santos, André Parente, Kátia Maciel, Fernanda Bruno, Denílson Lopes, Ivana Bentes, Mauricio Lissovsky. Espero um dia chegar a ser um pouco do que vocês são, e que possa inspirar meus alunos da maneira como vocês não deixam de me inspirar.

A Consuelo Lins, Fernando Gonçalves, Ieda Tucherman, Cláudia Mesquita e Andréa França, por aceitarem participar da banca de aprovação, compartilhando aquele que talvez seja o momento mais especial de toda minha vida.

Aos amigos que generosamente trocaram ideias, conversaram e fizeram desta tese algo que jamais chegaria a ser não fossem eles atravessarem minha vida. Andréa França,

Tadeu Capistrano, Luiz Augusto Rezende e Thaís Blank. Ao professor Antonio Weinrichter por disponibilizar uma publicação essencial para este trabalho.

Aos colegas de curso da UFRJ, Erly Vieira Jr, Ericson Saint-Clair, Simone do Vale, Fernando Cocchiarale e Juliano Gomes, obrigada pelas conversas e trocas.

Aos amigos do circuito exterior à academia, que souberam respeitar meus silêncios, meus desaparecimentos súbitos, minha angústias e meus rompantes de exaltação. Carlos Alberto Mattos, Júlio César de Miranda, Eduardo Escorel, Helena Sroulevich, Rafael Sampaio, Adelina Cruz, Marisa Brito, Raphaela Leite, Patrícia Monte-Mór.

Aos bibliotecários das diferentes bibliotecas que frequentei durante estes quatro anos, e que se tornaram amigos, parceiros, cúmplices e confidentes. Da Mediateca da Maison de France: Rafael Viegas, que generosamente me cedeu a brilhante tese sobre Michel de Montaigne que modificou tudo na trajetória da tese, André Sena, Luís Miranda e Alessandra Santos. Da biblioteca do Instituto Cervantes: Carlos. Da biblioteca do Instituto Goethe: Denis e Almerinda. Muito obrigada por estar sempre pronto a atender e ajudar.

A Amir Labaki, diretor do Festival Internacional de Documentário É Tudo Verdade, por me permitir a cada ano tomar o pulso da produção contemporânea através do processo de seleção das mostras competitivas, e por me alimentar durante estes mais de dez anos de festival.

A João Moreira Salles, que foi quem primeiro me falou sobre a extraordinária capacidade dos documentários para contar histórias, e que despertou em mim uma chama que não para de crescer e inflamar até hoje.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido para que fosse possível dedicação total à tese.

## Resumo

Pensar a potência da escrita ensaística no campo de um cinema que opera na fronteira entre a construção e a desconstrução de "verdades", como acontece nos domínios do documentário, nos leva à formulação da seguinte hipótese: seria possível encontrar nas narrativas dos ensaios um princípio esclarecedor do modo de circulação das imagens contemporâneas, e que se enraíza na instalação da dúvida no coração dos discursos e das estratégias que engendram aquilo que tomamos e construímos como *real*? Seria o caso pensar os ensaios como sistemas desorganizadores da relação confortável e segura que nos acostumamos a manter com as imagens? Interessada no debate em torno de uma concepção que nasce de comandos de desconstrução, desmontagem e deslocamentos, o recorte desta pesquisa optou por dirigir o olhar para um tipo de construção narrativa encontrado em parte substantiva da produção atual de documentários. A partir de três características singulares desta forma, a subjetividade, a liberdade e a montagem, iremos pensar a maneira como a irrupção do ensaio em meio ao documentário permitiu a recondução de uma série de princípios, conceitos e noções relacionados a esse cinema. Ao final desse processo, a análise de três documentários contemporâneos que se arriscam na escrita do ensaio irão permitir, na prática, compreender a lógica funcional da forma ensaio.

## Abstract

To think about the power of the essayistic writing in the field of a cinema that operates in the frontier between the construction and desconstruction of "truths", as it happens in the domains of the documentary, leads us to formulate the following hypothesis: would it be possible to find in the essay's narrative an enlightening principle of the way contemporary images circulate, and that it is rooted in the settle of doubt in the heart of the speeches and strategies that engender everything we used to take and build as *being real*? Would it be the case to think about the essays as desorganizing systems besides the comfortable and safe relation that we're used to keep with the images? Interested in the debates around a conception that born out of deconstruction, dismantling and displacement, these research chose to look towards a kind of narrative constructio found in a substantial part of the current production of documentaries. From three unique characteristics of this form, subjectivity, freedon and *assemblage*, we 'll think about the way in which the essay form breaks into the documentary field allow the reconduction of some principles, concepts and notions related to this cinema. At the end of the process, the analysis of three contemporary documentaries that risk themselves in the essaistic mode of writing will allow, in practice, to understand the functional logic of the essay form.



## SUMÁRIO:

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
1. Quando o acaso acontece .....	14
2. O documentário sob o risco do ensaio subjetividade, liberdade e montagem .....	17
3. O jogo do ensaio e a dança dos conceitos .....	21
<b>PARTE I - Ficções da Interioridade .....</b>	<b>29</b>
<b>Capítulo 1: O ensaio e a subjetividade .....</b>	<b>30</b>
1) Michel de Montaigne: meu reino... por um cavalo? (a invenção do ensaio do alto da janela da torre) .....	33
2) A subjetividade no centro da condição humana (ou como Platão começou a botar ordem na casa) .....	40
Platão: unificação e centralização do "eu" sob as <i>Ideias</i> .....	45
3) Conhece-te a ti mesmo... e conta tua experiência (das errâncias do santo berbere à descoberta do homem sujeito de si) .....	49
4) A Arte de "cuidar de si" (a identidade entre o controle e a liberdade) .....	56

5) A escrita d'*Os Ensaio*s

(diferenças entre autobiografar e se colocar em discurso) ..... 64

**Capítulo 2: O ensaio e a liberdade** ..... 72

1) Ensaio:

a arte de pintar figuras de linguagem nas frestas das palavras ..... 73

desdobramentos históricos ..... 74

2) Reflexões que partem de uma vida lesada

Adorno e a forma ensaio ..... 82

3) Em defesa do ensaio

pela atenção aos perigos de chamar a hierarquia pelo nome..... 90

**Capítulo 3: O ensaio e a montagem** ..... 97

1) O ensaísta: o narrador do século XX? ..... 98

2) A "história da história" do historiador montador e do quadro ..... 103

3) Desejo e reparação: um jogo de criança? ..... 109

4) Sob o risco do ensaio: montagem/desmontagem/remontagem ..... 115

<b>PARTE II - O documentário sob o risco do ensaio .....</b>	<b>124</b>
<b>Capítulo 1: Ensaio para um começo .....</b>	<b>125</b>
1) 1950: uma década sob o signo da dialética .....	126
2) O ensaio no documentário: um princípio informe .....	129
3) Um brasileiro ensaiando na vanguarda francesa .....	134
4) Recortes para uma pequena história do ensaio no documentário .....	140
5) O ensaio como modo de documentário - parte 1	
retaguardas da vanguarda .....	159
6) O ensaio como modo de documentário - parte 2	
<i>les enfants sauvages</i> .....	167
 <b>Capítulo 2: O que acontecem aos filmes quando eles ficam cansados .....</b>	 <b>180</b>
1) A história dos filmes cansados que começaram a sentir inveja .....	181
2) Chris Marker: o salto à distância no documentário .....	189
3) Ensaio contemporâneo: cinema que monta cinema .....	193



## **INTRODUÇÃO**

## 1) Quando o acaso acontece...

**A**ssisti *Acontecências* (Alice Villela e Hidalgo Romero, 2009) em uma noite de verão chuvosa de janeiro de 2010, durante a seleção de filmes para o Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade. Dentro da caixa, que trazia na capa o detalhe de uma foto de índio, a sinopse informava: “Documentário filmado na aldeia Asuriní do Xingu em 2007 durante pesquisa de campo da antropóloga Alice Villela. Trata-se de um olhar poético sobre o material bruto”. Também informava que era o primeiro filme da diretora. Era tarde, tanto da noite quanto da minha trajetória acadêmica em direção à elaboração da tese, que atravessava um momento difícil, cheio de dúvidas e de mudanças de rotas. Distanciava-se do pragmatismo do campo teórico, e ia cada vez mais em direção às verdadeiras questões que me movem no filme documentário. “Afeto é importante”, alertou-me inúmeras vezes minha orientadora.

Foi em busca de afetos que me descobri envolvida por um grupo particular de documentários, todos eles atravessados por uma perspectiva subjetiva em relação a seus objetos e personagens. Não havia nenhuma surpresa em meu interesse por *Acontecências*: a ideia de um retorno ao “material bruto”, a um momento até então esquecido no passado, estava no centro de um dos documentários que mais me havia impressionado nos últimos dez anos. “*Santiago: reflexões sobre o material bruto*”, de João Moreira Salles (2007), havia iluminado um procedimento de auto reflexividade no documentário até então desconhecido a mim (ou, sobre o qual eu ainda não havia pensado), a ideia de um cinema que se dobra sobre o próprio cinema.

A primeira imagem de *Acontecências* tem o colorido opaco e desbotado característico da imagem-vídeo. São cenas panorâmicas da aldeia, da mata, e do lago que define seus limites; alguns índios entram e saem de uma oca. Em *off*, escutamos a voz da diretora<sup>1</sup>: “Apebu foi o primeiro a me receber quando eu cheguei na comunidade dos Asuriní do Xingu em setembro de 2007. Eu iria permanecer lá por longos dois meses”. Ela também informa que os Asuriní formam um grupo pequeno,

---

<sup>1</sup> Na verdade, a voz da narração não é de Alice, mas de Melissa Lopes.

<sup>2</sup> “Acontecências” é um filme de uma diretora iniciante e, portanto, com problemas de construção

de mais ou menos 140 pessoas (mais da metade composta por jovens), e que a tribo tem cerca de 30 anos de convivência com o homem branco. Alice chegou ali com o objetivo de estudar os rituais e as danças, e partir desse ponto em busca de possíveis caminhos entre arte e antropologia. Levou com ela uma câmera, que lhe permitiria registrar os achados.

Alguns meses mais tarde, já na ilha de edição, a realizadora teve uma surpresa: ao rever o material, se deparou com outras imagens, diferentes daquelas que lembrava ter experimentado pouco tempo antes. O que era essa diferença, ela ainda não sabia. Naquele primeiro momento, tudo o que sentiu foi estranhamento, e vergonha: em relação a sua própria imagem na tela, à forma como conduziu as entrevistas (“eu só perguntava aquilo que queria ouvir”), e ao seu próprio olhar no momento do registro. As imagens não conversavam com ela. O filme não montava, e ela não conseguia encontrar uma narrativa. Dar sentido às imagens passou a ser sua principal questão.

Enquanto via e revia os registros das danças e dos rituais, Alice ia puxando pela memória casos e histórias vividas em meio à tribo: como o dia em que levou para os Asuriní fotos de instrumentos de rituais que não eram mais realizados pela tribo (e o momento em que o pajé, no dia seguinte, reuniu seus pares para comunicar que havia "sonhado" com os tais objetos, e que ele decidira retomar aquele ritual); o *ritual da manhã*, que ela gravou durante quase todos os dias em que permaneceu entre os nativos (e do dia em que não acordou, e o pajé foi chamá-la: ela havia, descobria então, se tornado uma parte do rito). Lembrava-se, sobretudo, do dia em que o pajé chamou-a e pediu para ser pago pelas imagens que ela estava registrando, e do profundo sentimento de decepção pelo qual foi tomada. De como sentiu que todas as suas percepções, conceitos, enfim, todas as ideias prontas e pré-concebidas com as quais ela chegou à aldeia esperando encontrar sujeitos que a elas se adequassem, desmoronavam diante de um olhar angustiado, disléxico, incapaz de coordenar uma nova sintaxe.

Em meio às reflexões, e aos pensamentos que delas surgiam, Alice se descobriu produzindo novos sentidos para a experiência na aldeia a partir do contato com aquelas imagens; e que também ela, Alice, começava a perceber aquelas imagens de uma outra maneira. Entre as muitas horas que gravou, descobriu alguns planos que sequer se lembrava de haver feito, fragmentos de imagem, que registravam uma outra

aldeia, com outros índios. “Ou talvez, fosse apenas um outro olhar. O meu olhar”. Foi nesse momento, então, que a ‘coisa’ (termo que ela mesma utilizou), aconteceu. No momento em que ela parou de procurar uma história que ela acreditava aprisionada no passado, mas invisível nas imagens à sua frente, descobriu algo que até então não lhe havia ocorrido: a presença do seu próprio olhar, impresso naquelas imagens. O sentido que ela procurava esteve sempre ali, o tempo todo, nos “corpos em coreografia”, agora transformados em “pele, cheiro e textura”. Um novo ritual se cumpria, e Alice descobria sua percepção sobre a experiência completamente alterada, revigorada no renovado contato com as imagens.

A tensão entre as duas histórias em busca de consenso (a que estaria escondida nas imagens, e aquela que começa a ser tecida na montagem) é o centro nervoso de *Acontecências*. A crise que ela instala na diretora, a ruptura que ela produz no universo daquela jovem, é o que há de mais poderoso, trágico e transcendental na imagem. A decisão de fazer disso um filme, o reconhecimento da relação complexa entre o homem e os meios que ele utiliza para capturar e decifrar o mundo onde existe, e uma certa urgência em relativizar nossa relação de confiança com ela. *Acontecências* traz para o centro da narrativa os processos que atravessam a construção dramática do próprio cinema, seja este o ato de organizar imagens e sons, ou aquele de animar e dar sentido a uma história. O documentário se singulariza por fazer de imagens capturadas sobre o real a porta de entrada para um processo de pensamento, para uma diferente experiência de cinema. Imagens que não estão ali para construir o filme, mas para abrir o filme para as possibilidades que existem nela, a partir dela, através dela.

Desconfio que os documentários que corajosamente optam seguir pela mesma trilha incerta e movediça de *Acontecências* ocupam um saudável, necessário e fundamental espaço em mim<sup>2</sup>. Que me trouxe até aqui.

---

<sup>2</sup> “Acontecências” é um filme de uma diretora iniciante e, portanto, com problemas de construção narrativa e de fotografia. Entretanto, ele foi aqui utilizado por nós por sintetizar de forma consistente um tipo de aproximação com a imagem peculiar ao processo da autora.



## **2) O documentário sob o risco do ensaio:**

### **subjetividade, liberdade e montagem**

**M**an Ray, Jean Vigo, Luis Buñuel, Jean Mitry e Jean Genet; Visconti, Pasolini e João César Monteiro; Cocteau, Alain Resnais e Jean Rouch; Stan Brakhage, Artavazd Pelechian e Chantal Akerman; Johan Van Der Keuken, Chris Marker, Jean-Daniel Pollet e Straub & Huillert; Godard, Agnès Varda e Marguerite Duras; Luc Moullet, Philippe Garrel e Raymond Depardon; Robert Kramer, Catherine Breillat e Alain Cavalier; Matthias Müller, Naomi Kawase, Arnaud des Pallières e Sokurov.

Todos esses nomes são, sem dúvida alguma, passíveis de reconhecimento. De (quase) todos os realizadores seria possível citar ao menos duas ou três obras. Difícil mesmo é arriscar um palpite para o tema da mostra capaz de reunir todos eles sob uma única chave. Operação complexa, que envolve um jogo de soma e divisão, de separação e agrupamento, de união e deslocamento, de texto e contexto, de forma e conteúdo. É muito provável que, atravessado esse labirinto de combinações e análises, ninguém se surpreenda em encontrar a palavra "ensaio" como denominador comum de todas estas obras. E que também ninguém se surpreenda ao encontrar nas bases do cinema que se configura no alinhamento destes filmes não apenas os nomes de Griffith, Langlois, Eisenstein, Lang e Dreyer, mas também Foucault, Descartes, Picasso, Flaubert, Bataille, Freud, Dickens, Lessing e Voltaire. O filme-ensaio tem sua história duplamente enraizada na história do cinema e na história da cultura, e determinou a transformação do ato de escrever e de pensar o próprio cinema em um capítulo fundamental da história.

Todavia, é no rastro de todos estes nomes que surgem filmes como *Acontecências*, que começou como um projeto de graduação sem estar necessariamente ligado ao campo dos estudos do cinema - mas que encontrou no cinema uma maneira de ler e refletir sobre o mundo. Uma parte significativa da produção contemporânea de documentários parece ensaiar uma renovação na forma como esse tipo de cinema olha para o real, pensa as imagens que sobre ele captura e que posteriormente transforma em temas e sujeitos. Desde meados dos anos 1980,

quando as condições de produção se tornaram bem mais acessíveis (tanto técnica, quanto economicamente), quando "fazer cinema" deixou de equivaler a um desejo de "querer ir à lua", uma nova geração de realizadores e produtores independentes se descobriu capaz de viabilizar projetos, e se notabilizou por deslocar o documentário, de maneira cada vez mais frequente e criativa, em relação ao referencial ao qual ele foi historicamente associado, o de representação do real.

Dentre as importantes e necessárias conquistas que emergem do questionamento dos limites da representação, se encontra a discussão que envolve o trânsito, e a trama, que se articula entre as próprias imagens, e como isso repercute, delimita, e determina, nossa percepção de mundo. Uma das maneiras de tentar compreender esse cenário está na investigação de filmes que nascem de uma espécie de *crise do olhar*, que surpreendem seu realizador ao fazê-lo se descobrir assaltado por uma metamorfose inesperada na imagem. "Chamemos de real aquilo com o qual os poderes não cessam de topar, que os faz tropeçar, que os cega. Na verdade, é a própria força do real que os cega" (COMOLLI, 2004, 9), escreve o crítico e diretor Jean-Louis Comolli. A sensação experimentada por Alice Villela em relação às imagens nas aldeias, a percepção de ser traída pelo próprio real, irrompe nos processos reflexivos que brotam no intervalo entre o momento em que as imagens são feitas (registro), e aquele em que são colocadas em contato (montagem). No encontro desses diferentes tempo surge a brecha onde se instala a problematização do olhar, a construção dialética da visão, e uma noção de subjetividade como campo privilegiado da discussão do saber. Nesse instante, as distinções entre vida e cinema, real e ficção, experiência do mundo e experiência das imagens do mundo, os desvios entre contar uma história com imagens e contar uma história a partir das imagens, colapsam e se deslocam para o centro do jogo.

Não obstante, mais que "dar conta do real", o documentário contemporâneo se consolida como arena privilegiada de confronto entre as várias instâncias que a imagem assume na produção recente, e na própria maneira como elas são consumidas. Um dos marcos fundadores da consciência de um novo momento da imagem (e na imagem) transparece em uma extraordinária discussão, neste mesmo período, em uma

carta de Gilles Deleuze ao crítico francês Serge Daney<sup>3</sup>. Publicada em 1986 a título de introdução para uma coletânea de artigos e ensaios de Daney<sup>4</sup>, a carta esboçava o desenvolvimento de uma percepção da imagem ao longo do século passado em três momentos. A um primeiro momento, onde o cinema se preocupava em enxergar "por trás das imagens" (descobrendo a realização dessa função na arte da montagem), seguia-se um segundo momento, onde a questão se reformulava na cristalização de um cinema preocupado com aquilo que "existe para ver na imagem" (e que se consolidava na duração do plano-sequência, e em uma nova relação de dissimetrias entre corpos e personagens, ruídos e palavras). O terceiro momento apontado por Deleuze problematizava a maneira de *se inserir em uma imagem*: como se instalar em uma imagem, na medida em que ela mesma já se institui como produto de um cruzamento de segundas e terceiras imagens? Como se instalar em uma imagem que denuncia o *olho vazio* do espectador, "espectador controlado que passa para os bastidores, sendo inserido na imagem através do contato com a imagem" (DELEUZE, 1992, 93). Contaminado pela televisão e pelo vídeo, esse outro cinema não pode mais ignorar sua existência como palco de reflexão sobre a circulação da imagem contemporânea. É precisamente a partir da perspectiva de desfrute de um "outro cinema", que nasce da meditação do próprio processo de realizar imagens, que nos parecem partir os documentários por nós escolhidos para discussão nesta tese.

Um pressuposto atravessa essa tese: o de que a montagem se legitima como espaço privilegiado onde se operam transformações cruciais no destino de um filme - e com maior intensidade quando as obras se filiam às práticas do documentário. Talvez não exista, entre todas as fases de produção, um tempo tão suscetível a deslizamentos, deslocamentos, descobertas, achados e enganos, e essas são palavras que irão nos acompanhar ao longo da tese. Um tempo onde novos e inusitados personagens são encontrados, onde imagens descartadas são (re)tomadas, cenas inicialmente ignoradas são (re)descobertas, hipóteses são formuladas e ideias desenvolvidas. E, mais importante, é o momento onde o realizador é constrangido a assumir uma posição de "espectador" e, da mesma maneira como aquele que acompanha o desenrolar de uma narrativa no escuro, se descobre "refém" das incontáveis possibilidades que o cinema oferece para contar uma história. Antes

---

<sup>3</sup> "Carta a Serge Daney: OTIMISMO, PESSIMISMO E VIAGEM", no Brasil publicada no livro "Conversações", de Gilles Deleuze, pela Editora 34.

<sup>4</sup> *Ciné-Journal*, Ed. *Cahiers du Cinéma*, 1986

mesmo de se constituir como um espaço de construção do filme, a montagem é um espaço de desconstrução e de pensamento. Ou, como escreve o sempre fundamental Jean-Louis Comolli, como "ausência e perda", como "reconstrução e metamorfose" (COMOLLI, 1994, 23). Segundo o autor, a operação da montagem modifica radicalmente o lugar do cineasta, uma vez que o expõe à perda de um espaço de poder, e à reconquista de um outro lugar, imprevisível (o do espectador). Trata-se, a um só tempo, de perder as lembranças e os traços inscritos na experiência da filmagem, e de descobrir as intensidades que brilham no olhar do nascente espectador: "desinvestir, migrar, reencarnar. Transferir, transformação, transporte" (COMOLLI, 1994, 24).

Pensar a potência da escrita ensaística no campo de um cinema que opera na fronteira entre a construção e a desconstrução de "verdades" engendra uma hipótese que se desdobra em novas perguntas: seriam os ensaios o ponto de convergência e tensão entre o prazer do *efeito-cinema*, o triunfo da ilusão da narrativa clássica do cinema, e o gozo da *coisa-cinema*, o ato de tornar visível a disjunção entre filmador e filmado, vida e cinema?<sup>5</sup> (DANEY, 2007) Caso essa suposição seja verdadeira, porque o documentário se consolidou como um território privilegiado da forma ensaística? Como os conceitos-chaves que estabeleceram os processos de produção da subjetividade ao longo dos últimos dois séculos são articulados pela forma-ensaio? A nós, interessa menos o ensaio como outra forma de exposição pública de si, que o ato de se apropriar de textos e códigos alheios, e encenar como se dramatiza esse atravessamento de si pelo mundo e pelas imagens em circulação. Em última instância: a maneira através da qual a forma ensaio oferece uma narrativa alternativa para a encenação dos dramas, das ficções, das tensões e das questões de uma era movida por especulações, previsões e jogos.

\*\*\*\*\*

---

<sup>5</sup> As diferenças entre prazer e gozo no cinema foram estabelecidas por Serge Daney, durante a década de 1970, em um momento onde a revista *Cahiers du Cinéma*, da qual Daney era redator, busca reatar os laços com o cinema em si, após um longo período de militância política maoísta. Para Daney, o prazer do cinema estava essencialmente ligado ao desfrute proporcionado pela narrativa clássica tradicional, com suas lógicas de causa e consequência e sua cronologia evidente; o gozo, ao contrário, estava nas propriedades de certos filmes (notadamente, os de Godard, e os da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet) de colocar o próprio cinema, e sua máquina narrativa, em questão. Ao efeito naturalista das narrativas clássicas, Daney percebia nestes filmes uma vontade de causar estranhamento entre o espectador e sua relação passiva com o cinema.

### 3) O jogo do ensaio e a dança dos conceitos

Dividida em duas partes, essa tese compreende um estudo em torno de uma noção de ensaio tal qual reconhecemos hoje, e a maneira como essa forma de aspecto simples e estrutura complexa foi apropriada pelo cinema, e se consolidou com uma alternativa para a compreensão do trânsito das imagens contemporâneas. A Parte I está concentrada nos desdobramentos produzidos à luz de influências e heranças de uma concepção de visão subjetiva desenvolvida na escrita ensaística. Dividida em três capítulos, cada um dos quais estruturados em torno da análise de procedimentos chaves para a compreensão do ensaio, partimos de uma arquitetura de pensamento que se manifesta a partir de três características singulares: a subjetividade, a liberdade e a montagem. A Parte II se arrisca no esboço de uma genealogia da forma ensaio no cinema. Dividida em dois capítulos, o que nos chama atenção aqui a criação de linhas de conexão entre filmes, processos e tempos, em busca de alinhar o documentário-ensaio com um momento de "reorganização amadurecida" desse tipo de cinema. Interessada no debate em torno de uma concepção que nasce de comandos de desconstrução, desmontagem e deslocamentos, o recorte desta pesquisa optou por dirigir o olhar para um tipo de construção narrativa encontrado em parte substantiva da produção atual de documentários. Seria possível encontrar nas narrativas dos ensaios um princípio esclarecedor do modo de circulação das imagens contemporâneas, e que estaria enraizado na instalação da dúvida no coração dos discursos e das estratégias que engendram aquilo que tomamos e construímos como *real*? Seria o caso pensar os ensaios como sistemas desorganizadores da relação confortável e segura que nos acostumamos a manter com as imagens?

\*\*\*\*\*

*“Eu passei vários dias e noites no meio de setembro com um porco doente, e me senti impelido a contar sobre esse período particularmente porque o porco morreu no fim e eu sobrevivi, e as coisas poderiam ter facilmente acontecido ao contrário e não restaria ninguém pra contar a história.”*

E.B. White<sup>6</sup>

**E**lwyn Brooks (E.B.) White (que detestava o próprio nome e dizia que o azar é que, depois de cinco filhos, sua mãe ficou sem imaginação na hora de batizar o caçula) escreveu sobre uma enorme variedade de temas: árvores de natal, um dia na primavera, um porco agonizante, tufões, guaxinins, invernos no Maine<sup>7</sup>, a beleza dos ovos vermelhos, a reprodução assexuada das plantas, política, a Constituição americana, o macarthismo, o desarmamento, a ameaça da radiação nuclear, a paz mundial, o modelo Ford T, o verão na Flórida, o dia em que comprou um cachorro. A lista poderia se prolongar por páginas. O hábil escritor, que presenciou o nascimento da revista “The New Yorker” em 1925, cuja sina seria transformar-se em uma das mais respeitadas publicações da história do novo jornalismo americano<sup>8</sup>, desabrochou de um menino observador e tímido, que passava o ano todo morrendo de medo do recital que os alunos da escola deveriam apresentar ao final do curso (mas para sua sorte, todos os anos escolares sempre terminavam antes da letra “W” chegar). Tímido e observador ele permaneceu para o resto da vida, sempre disposto a trocar um jantar da revista ou uma festa em uma cobertura chique por uma visita a estábulos repletos de sarragem, e celeiros com fardos de feno nas vizinhanças da casa que havia comprado no Maine<sup>9</sup>. Dizia que o tema da sua vida podia ser sintetizado na expressão

---

<sup>6</sup> WHITE, E.B. **Essays of E.B. White**, p.20

<sup>7</sup> Junto com o Alasca, o Maine é considerado o ponto mais oriental dos EUA, cujo faixa territorial de florestas cobre 90% do estado da Nova Inglaterra. A história do ensaísta é atravessada por esse pequeno estado de ponta a ponta: desde 1904, quando a família White começou a alugar casas de veraneio, até 1957, quando E.B. White decidiu trocar a vida na cidade de Nova York pela fazenda no Maine definitivamente. White, que nasceu em 1899, permaneceu na fazenda até o dia de sua morte, em 1º de outubro de 1985.

<sup>8</sup> O novo jornalismo surgiu nos Estados Unidos durante a década de 1960, e se caracteriza pela mistura das técnicas de redação do texto jornalístico com a escrita literária. O que diferencia essa prática do jornalismo tradicional é, essencialmente, a metodologia de escrita.

<sup>9</sup> Hal Hager, que assina o posfácio da edição pocket de 1999, comenta que, nessas visitas, White desenvolveu uma simpatia particular pelos ratos e aranhas que habitavam esses lugares. Talvez seja possível fazer uma ligação entre esse “gosto adquirido” e duas das mais bem sucedidas publicações de White na literatura infantil: *Stuart Little*, de 1945, e *Charlotte’s Web*, de 1952.

“complexidade-via-divertimento”, e que seus olhos e coração se deliciavam com os detalhes das menores complexidades que surpreendem no cotidiano (como um porco que começa a passar mal horas antes de um jantar marcado com dias de antecedência), e que era isso que celebrava em seus ensaios.

Mas no começo da primavera de 1977, ao escrever o prefácio da primeira edição da coletânea que reuniu alguns dos seus mais importantes textos<sup>10</sup>, ele não hesitou ao definir o lugar do ensaio na literatura americana do século XX: num futuro próximo. O ensaísta deve se contentar com o lugar de cidadão de segunda classe, escreveu. Um escritor de olho no prêmio Nobel, continuou, é melhor que se limite aos romances e poemas, e deixe para “o ensaísta a tarefa de errar sem destino, satisfeito em viver uma vida em liberdade e se regozijando com a satisfação de uma existência algo indisciplinada” (WHITE, 1999, ix-x). White escreveu que o ensaísta é um tipo anarquista, sustentado pela crença infantil de que tudo que ele pensa, gosta e acontece, é de interesse geral. Só “alguém congenitamente autocentrado tem o descaramento e a perseverança para escrever ensaios” (WHITE, 1999, ix). O discurso de tom pessimista e negativo parece contradizer, em princípio, os gostos e hábitos de um homem que escrevia sobre estábulos, aranhas e camundongos<sup>11</sup>. Mas a própria negação da qualidade literária do ensaio autoriza sua instituição enquanto forma de expressão.

Compreender a partir da diferença se constituiu em um dos procedimentos característicos do ensaísta. Em *O Ensaio como forma*, texto escrito em meados da 1950, o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno também acentua o caráter “negativo” do ensaio (do ponto de vista da filosofia positivista, da qual o pensador alemão era um fervoroso crítico, e que dominava amplamente no Ocidente) ao se colocar contra a ciência, em defesa do fragmentário, do heterogêneo, do mutável e do transitório. Por isso, nossa trajetória em direção a uma compreensão da escrita ensaística parte da consolidação de um projeto de subjetividade moderna constituído por uma certa maneira do homem pensar, e se relacionar, com a própria interioridade como uma “alteridade”. No **Capítulo I** descobriremos como nos acostumamos a dispor, no imaginário dominante do mundo ocidental, pensamentos, ideias e emoções “do lado de dentro” [de nós], enquanto objetos do mundo com os quais nos

---

<sup>10</sup> vide nota 11 deste capítulo

<sup>11</sup> vide nota 4 deste capítulo

relacionamos "do lado de fora" [ou seja, no próprio mundo]. Esse mecanismo está tão arraigado em nossa cultura que acaba por automatizar a relação entre estas partes. Dessa maneira, nas atividades do dia-a-dia, dificilmente damos conta de que não somos "naturalmente" assim, mas que somos "habitados" por uma forma de pensar a nossa própria existência no mundo. O que a escrita dos *Ensaaios*, de Michel de Montaigne, inaugura é a experiência da própria interioridade como um procedimento de montagem de conhecimentos, a partir de uma relação de distanciamento, deslocamento e desconstrução de regras.

O mundo encontrou em escritores como Walter Benjamin, Robert Musil, Theodor Adorno, Hannah Arendt, Hermann Broch alguns dos seus melhores ensaístas, cujos textos eram capazes de lançar um mínimo de luz sobre "tempos sombrios". Porém, entre todos eles, o texto escrito em meados dos anos 1950 por Theodor Adorno permanece até hoje uma referência para o pensamento de uma forma de escrita que escapa a todo regime autoritário, a toda forma de sistematização, a toda forma de controle, a toda lógica dos conceitos estabelecidos. Assim, estruturamos o **Capítulo II** em torno dos procedimentos que permitem à escrita ensaística escapar de rótulos e apostar no desconhecido. É porque parte do mais complexo, e não do mais simples, porque sabe que um objeto não pode ser compreendido apenas como a soma de suas partes, que o ensaio assusta ao abalar as ilusões do mundo simples e codificável da ciência. Ao dar a seus escritos um título de “altiva cortesia” Montaigne estava abrindo mão tanto de certezas indiscutíveis, quanto da crença de que era possível estar diante de algo definitivo e completo. Por isso, Adorno acreditava que, se existia alguma escrita capaz de produzir uma reflexão com um mínimo coeficiente de coerência sobre os conturbados acontecimentos da primeira metade do século, ela só poderia surgir no ensaio. Mais que legitimar a forma inventada por Montaigne, tratava-se de encontrar uma escrita capaz de escrever na língua do século XX.

O **Capítulo III** se desenvolve em torno de um procedimento que se consolidou como a principal característica a definir a peculiaridade do ensaísta, e que permite a ele pensar a partir de noções de deslocamento, distanciamento, estranheza e diferença. Descobrir o ensaio como a escrita capaz de escrever na língua do século passado significou também descobrir a impossibilidade de "montar" histórias da maneira como elas o eram feitas até então, criando uma linha de continuidade entre os acontecimentos. Não são apenas as imagens do mundo que se modificam em uma



velocidade frenética, mas também as próprias imagens que dele fazemos em nosso "mundo interior": a forma como cada um se relaciona com essas experiências se torna cada vez mais incomunicável, mais sensorial. É preciso deslocar, complexificar, re-questionar. A noção de "conhecimento por montagem" desenvolvida pelo historiador de arte Georges Didi-Huberman, ao oferecer uma visão da história que procede pela sincronicidade dos acontecimentos (e não por sua sequência), permite "olhar à distância" e pensar as diversas estratificações interagindo e produzindo relações tão relampejantes quanto evanescentes. Redescobrir a história em sua complexidade de acontecimentos; não para criar mais histórias, mas para criar histórias melhores.

O esboço de uma arqueologia da escrita ensaística organizada em torno das noções desenvolvidas nesta primeira parte (subjetividade, liberdade e montagem) nos orientará, durante a segunda parte da tese, onde uma instalação do ensaio no cinema se relaciona a uma noção de "amadurecimento" da imagem cinematográfica, bem como das possibilidades que podem ser desenvolvidas através delas.

\*\*\*\*\*

**A**ntes mesmo de começar a esboçar qualquer comentário sobre o filme-ensaio, é preciso deixar claro que ele não é uma categoria de cinema (no sentido em que atribuímos às categorias, como conjunto de elementos que têm em comum certas qualidades ou atributos, sistema de classificação). Ou seja, não se pode cotejar ficção, documentário e ensaio lado a lado. Existem ensaios nos domínios da ficção, assim como existem ensaios nos domínios do documentário. Mas o que nos interessa na relação entre o documentário e o ensaio é o fato de que, diferentemente do que acontece em qualquer outra categoria, é apenas nos domínios do documentário que a crise surge da relação do cinema com o próprio cinema. Ela não é apenas uma inquietação do cinema com um tema exterior a ele - como a violência ( como nos filmes do diretor Michael Haneke), o mal do homem (Lars Von Trier) e a sensualidade adolescente (Larry Clark). Também não é apenas uma inquietação em relação a uma experiência particular - como crescer em um modelo familiar falido ( a exemplo dos filmes de Steven Spielberg), ter dificuldades em relacionamentos

(Woody Allen), viver em um país em constante estado de guerra (Elya Sulleiman). Nos domínios do documentário, uma noção de ensaio está ligada à própria dinâmica da linguagem das imagens, e como ela pauta a maneira como desenvolvemos todos esses outros problemas que outras categorias podem resolver. Se para o cineasta Jean-Luc Godard a forma ensaio no cinema teria como vocação produzir conhecimento, talvez no documentário seja uma questão de produzir conhecimento sobre a própria maneira como adquirimos conhecimento. Ou seja, é uma questão diretamente relacionada ao campo da ética. E ética não em um sentido dicotômico, mas outro, orientado pela dialética dos sentidos.

A sugestão de que de um discurso produzido por uma condição “entre-campos”, fronteira, da imagem possa irromper algo semelhante a uma “chave” que permita a compreensão de um estado contemporâneo do mundo esteve presente de forma recorrente ao longo da história do documentário - todavia, nos últimos vinte anos, essa presença vem crescendo consideravelmente. No **Capítulo Um** da Parte Dois da tese, tentamos estabelecer um esboço de genealogia do ensaio na história do cinema documentário e nos aventuramos na seguinte hipótese: seria possível encontrar em Alberto Cavalcanti, um brasileiro radicado na França - incorporado ao grupo da vanguarda surrealista dos anos 1920 e cooptado em meados dos anos 1930 por John Grierson, o escocês que estabeleceu os parâmetros da escola de documentário britânica - o começo da escrita ensaística no documentário?

Como veremos, menos que apostar em supostas origens e relações sequenciais, pensar o nome de Cavalcanti se relaciona mais à postura que o próprio realizador adota em relação à imagem. Diferentemente de boa parte de seus contemporâneos, Cavalcanti sabia fazer as “perguntas certas”. Para ele, experimentar o mundo e contar as histórias que dele extraía se relacionava a um procedimento de “parada” sobre a imagem: não necessariamente “parar” a imagem (um procedimento recorrente nas vanguardas européias e no cinema construtivista russo dos anos 1920), mas parar diante de uma imagem e gerar uma reflexão à luz dos processos de pensamento que ela faz surgir. Como escreve Didi-Huberman, a respeito desse processo, diante de uma imagem subitamente nosso presente pode nos ser surrupiado e, de uma hora para outra, atualizado através da experiência do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2000). Talvez possamos encontrar nessa experiência a tal “língua” do século à qual Adorno se referia e que acredita apenas o ensaio ser capaz de falar.

O **Capítulo Dois** dessa segunda parte oferece um panorama mais amplo do desenvolvimento do ensaio ao longo da história até os dias atuais, atento a uma concepção de cinema que nasce de comandos de desconstrução, desmontagem e deslocamentos. Se o Capítulo Um se encerra por volta dos anos 1950, lançando luz sobre o tipo de cinema desenvolvido pela geração de curtas-metragens na França dos anos 1950 (de onde brotaram nomes como Godard, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda e Georges Franju), a dinâmica do capítulo aponta para filmes que se ocupam em problematizar a construção da subjetividade na imagem que surge na conquista de *processos de passagem*: não apenas os desdobramentos produzidos de uma concepção de subjetividade desenvolvida na escrita ensaística, assim como reverberações das convergências entre mídias, superfícies e narrativas heterogêneas. Ao final deste capítulo, nos deteremos na análise de três documentários contemporâneos que optaram pela escrita ensaística e, a partir do corpo de conhecimento produzido, tentar refletir como essa forma de escrita é hoje pensada pelo cinema, ao mesmo tempo em que trabalha incansavelmente no exercício de pensá-lo.

Os três filmes por nós escolhidos partem, todos eles, de uma situação de crise, de tensão, atrito entre o realizador e o tema do filme: ao resolver filmar sua autobiografia em *As Praias de Agnès* (2009), a cineasta francesa Agnès Varda se indaga a respeito da matéria da qual é feita a memória: serão histórias, serão imagens, serão histórias + imagens, serão histórias x imagens? Enfim, como se constrói uma noção de individualidade? À luz de um conceito de subjetividade moderna que se relaciona com uma certa noção de interioridade, podemos afirmar que Varda não procura construir suas memórias à luz de conjunto de valores externos a ela, do contexto onde viveu; tampouco ela procura descobrir em si traços do mundo em existiu e que testemunhem de sua presença nele: Varda se pensa a partir de um conjunto de circunstâncias e das relações que são tecidas entre elas (como Montaigne).

O diretor brasileiro Carlos Nader, de *Pan-Cinema Permanente* (2008), é a um só tempo criador e criatura da era do vídeo, suporte que passou a permitir uma relação com a imagem radicalmente diferente daquela que existia com a película. Não se tratava mais de jogar com a imagem, mas também de jogar através, por dentro: era possível alterar a imagem em sua própria substância. A mera concepção de

intervenção na "essência" da imagem foi suficiente para lançar por terra quase toda a história da representação ocidental. Boa parte dos mais interessantes trabalhos foram realizados no sentido de repensar a condição intocável da imagem - não apenas por aquilo que ela representa, bem como pela forma como essa confiança foi cooptada por Poderes e posta a serviço de interesses terceiros. À imagem se colava agora um sentido de liberdade inédito. Nader encontrou no personagem do poeta Waly Salomão, assim como antes já havia feito anteriormente com José Alves de Moura, o Beijoqueiro, o sentido dessa "imagem incapturável", que recusa a submeter-se a regras e significados inalteráveis. Como um Peter Pan perseguindo a própria sombra, Nader transforma sua amizade com Salomão em um jogo de espelhos.

Flávia Castro talvez seja, dentre todos os três realizadores, aquela cuja crise é a mais grave: não porque ela nunca será capaz de encontrar aquilo que busca (aliás, nenhum dos outros dois realizadores também consegue encontrar a resposta para o que buscam), mas porque sua crise coloca em jogo sua própria identidade. Para realizar "Diário de uma busca", ela precisou abrir mão, ao menos temporariamente, de vários "lugares": precisou deixar de ser filha da mãe, filha do pai, filha do exílio, filha do espetáculo midiático. Precisou se colocar à distância para escutar. Ao mesmo tempo, precisou também se tornar personagem de si e se colocar em contato com suas próprias memórias: com as memórias do que viveu e com as memórias do que nunca viveu. Mais que se fiar nos procedimentos da lembrança, Flávia refaz os percursos da sua história e, à luz da imagem do presente, a imagem do passado se lhe relampeja, produzindo uma terceira imagem, uma imagem que habita o entre os dois tempos. Na verdade, a imagem da qual é feita cada um de nós.

\*\*\*\*\*

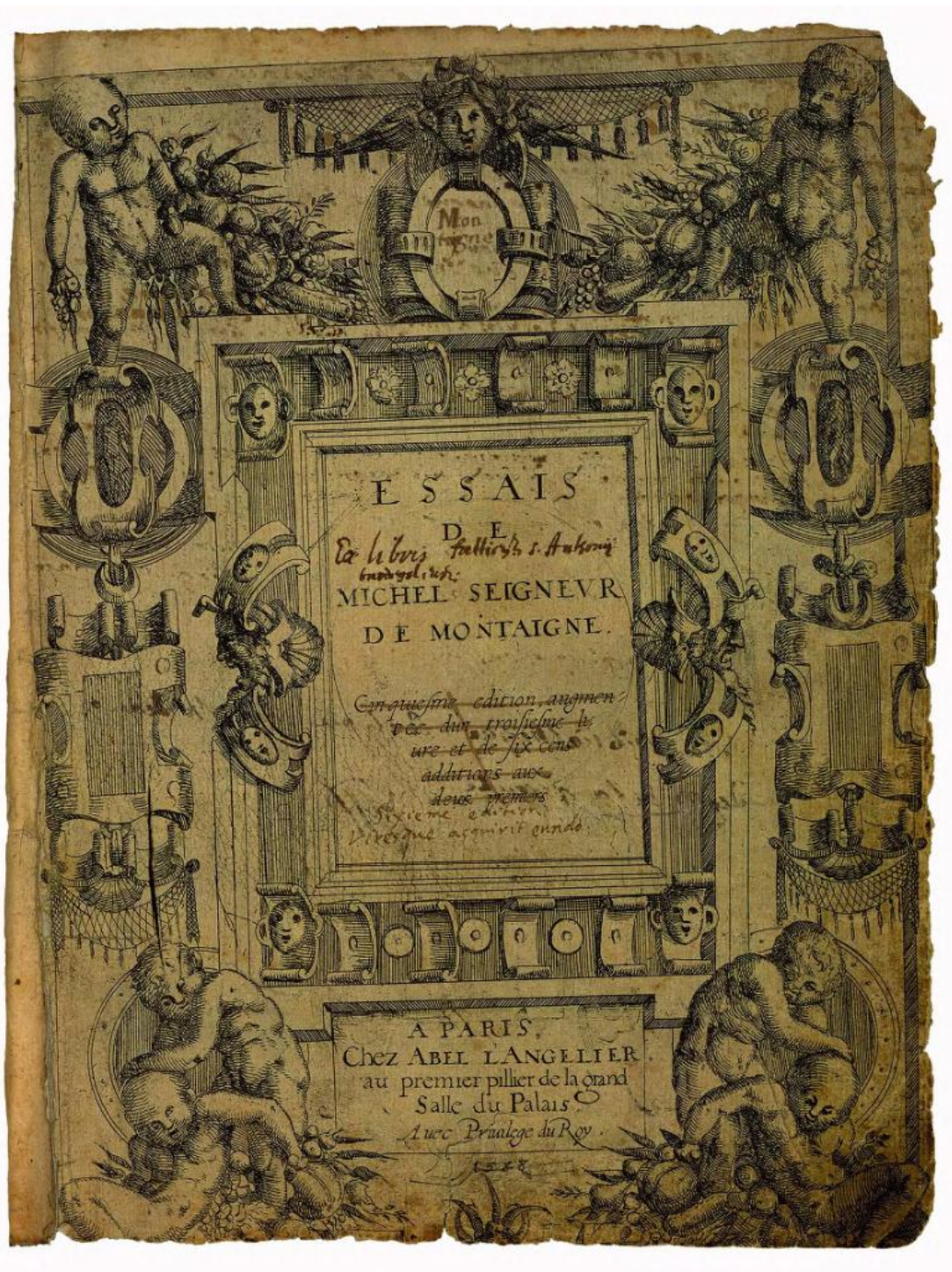
## **PARTE I:**

### **As ficções da interioridade**

## **CAPÍTULO 1:**

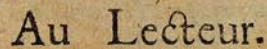
### **O ensaio e a subjetividade**


**a escrita, a vida, o ensaio**



Capa dos Ensaio, de Michel de Montaigne (exemplar de Bordeaux - edição pessoal do autor, sobre a qual ele fazia modificações e acréscimos a cada nova reedição)





EST icy vn liure de bonne foy, lecteur. Il t'aduertit des l'en-  
riée, que ie ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique &  
priuee. Je n'y ay eu nulle consideration de ton service, ny de  
ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué  
à la commodité particuliere de me par ens & amis : à ce que m'ayant  
perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouuer aucuns  
traits de mes conditions & humeurs, & que par ce moyen ils n'ourris-  
sent plus entiere & plus vaine, la connoissance qu'ils ont eu de moy. Si  
c'eust esté pour rechercher la faueur du monde, ie me fusse <sup>mieux paré</sup> paré de beau-  
tes empruntées, ou me fusse tendu <sup>en une marche d'aise</sup> en ma meilleure d'aise. Je  
veus qu'où m'y voie en ma façon simple, naturelle & ordinaire, sans <sup>confeccion</sup> confec-  
tion & artifice: car c'est moy que ie peins. Mes defauts s'y liuent au vif.  
mes imperfections & ma forme naïfue, autant que la reuerence publi-  
que me l'a permis. Que si l'eusse esté <sup>entre</sup> parmi ces nations qu'on dict viure  
encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, ie t'assure  
que ie m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, & tout nud. Ainsi, le-  
cteur, ie suis moy-mesmes la matiere de mon liure: ce n'est pas raison  
que tu employes ton loisir en vn subiect si friuole & si vain. A Dieu  
donc de Montaigne, ce 14. iuin. 1582. *premier de Mars 1580*  
mille cinq cens quatre uins.

 $\tilde{a} \quad i j$ 

44



## **1) Michel de Montaigne: meu reino.... por um cavalo?**

### **(a invenção do ensaio do alto da janela da torre)**

**H**á quem acredite que a vida precisa de começos. Michel de Montaigne era uma dessas pessoas. Ao menos era o que ele pensava, olhando pela janela da torre do castelo erguido no alto de uma colina, no coração da França, a cinquenta quilômetros de Bordeaux. Cercado por carvalhos e campos de feno, pelo rebanho de ovelhas, pelos cavalos e as vacas da fazenda, a propriedade estava na história dos Montaigne desde 1477. "Quase cem anos", pensou ele, sentindo uma fígada na perna direita. O espasmo, súbito e doloroso, foi suficiente para relampejar no olho da memória uma sequência de cenas, cujo ritmo tinha a mesma latência do músculo fígado: uma língua estrangeira, o som de uma espineta<sup>12</sup>, a voz anasalada do reitor da universidade de Bordeaux, os sinos da igreja, os cânticos das missas, o baque do corpo no solo, o relincho do cavalo, o som da cinta partida e do osso da perna deslocado, quebrado. Ele fechou com força os olhos, e lembrou onde as coisas haviam começado: a deformação do corpo, as dores na altura do estômago, a retirada da vida pública, o escritório na torre, as estantes rigorosamente arrumadas por assunto, tema e autor. A ideia do livro. "E não há loucura nem devaneio que não se produzam nessa agitação" (MONTAIGNE, 2008, 27). Foi uma das primeiras coisas que ele se recordava de ter escrito ali, naquela torre.

O conceito de origem, tal como foi proposto pelo filósofo alemão Walter Benjamin, permite compreender a trajetória de Michel de Montaigne de forma a iluminar os desvios e discontinuidades que conduziram, por volta dos trinta e cinco anos de idade, o advogado, amigo e conselheiro do rei, por duas vezes prefeito de Bordeaux, a se recolher nos domínios da família para escrever. Benjamin desenvolve o pensamento sobre as origens no âmbito dos estudos sobre o drama barroco

---

<sup>12</sup> A espineta é um instrumento musical de cordas beliscadas, dotado de teclado, da família dos cravos. Seu uso foi difundido na Europa entre os séculos XV e XVIII.

alemão no século XVII<sup>13</sup>. Ainda que uma categoria histórica por direito, a origem (*Ursprung*), segundo o filósofo, não teria nada em comum com uma ideia de gênese (*Entstehung*), ponto zero das coisas. Ela "não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer" (BENJAMIN, 2011, 34). Pode ser concebido como um acontecimento, ou uma percepção, uma "erva daninha" que cresce na aparente continuidade do cotidiano, "como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese" (BENJAMIN, 2011, 34). A origem irrompe em um duplo gesto de construção e desconstrução, "por um lado como restauração e reconstituição, e por outro, como algo de incompleto e inacabado" (BENJAMIN, 2011, 34). Origem como o instante singular que define um antes e um depois, a fronteira invisível que não permite que nada permaneça como antes. No caso do senhor do castelo, uma das possibilidades é que um tombo de cavalo tenha feito as vezes de "fronteira com o desconhecido", o acontecimento que inaugura as condições e cria o cenário para a invenção de uma nova forma de escrita - e que fez nascer, não necessariamente de uma costela, mas de uma bacia fraturada, Michel de Montaigne, o escritor dos *Ensaíos*.

Michel de Montaigne, filho de Pierre Eyquem de Montaigne e Antoinette de Louppes, nasceu aos vinte e oito dias de fevereiro do ano de 1533 no seio de uma jovem família burguesa, enriquecida pelo comércio, e que por volta do nascimento do pequeno "Micheau" buscava combinar o espírito empreendedor que elevava substancialmente o estatuto econômico da família, com a mentalidade aristocrática medieval. Ninguém tinha dúvidas de que o mais novo membro seria *o lugar* onde isso iria acontecer. Dessa maneira, ele cresceu como um bem acabado projeto de homem humanista<sup>14</sup>, produto (nada natural e espontâneo) dos esforços de um pai

---

<sup>13</sup> A dramaturga Asja Lacis relembra nas suas memórias um encontro com Benjamin em Capri, em 1924, quando ele contou a ela sobre a pesquisa em andamento. Segundo Benjamin, era importante traçar a diferença entre os termos drama e tragédia, bem como identificar a forma como eles predominam e endossam as peças da literatura alemã dos séculos XVIII e XIX.

<sup>14</sup> No estudo que realiza sobre o autor dos *Ensaíos*, o historiador Peter Burke destaca que se Montaigne não chegou a ser um humanista no sentido estritamente profissional, compartilhou com eles interesses e atitudes. Entusiasta dos experimentos educacionais, Pierre Eyquem idealizou a educação do filho nos modelos pedagógicos observados nos tempos de serviço militar na Itália, a partir do contato com a cultura humanista que floresceu entre os séculos XV e XVI na Europa. Os humanistas, escreveu Burke, se consideravam mestres em ciências da humanidade, em história, ética, poesia e retórica. Saberes que,

magistrado, soldado das forças armadas do rei, e do avô Grimon, negociante de peixe seco, corantes (sobretudo de uma planta conhecida como pastel-dos-tintureiros, que fornece um corante azul) e vinhos de Bordeaux. Todos os dias, o menino era acordado ao som da espineta para que seus ouvidos fossem refinados diariamente pela boa música. Foi confiado, ainda em casa, aos cuidados de um preceptor alemão, que não falava francês, responsável por iniciá-lo no aprendizado da língua culta da época, o latim, e todos ao seu redor, familiares e serviçais, eram proibidos de se dirigir ao jovem em outra língua diferente daquela dos grandes filósofos da Antiguidade. Michel cresceria sob o peso de uma herança conquistada a duras penas e à custa de muito trabalho, e com a responsabilidade de estabelecer uma ligação entre a nobreza e o nome dos Montaigne.

Segundo Jean Lacouture, autor de uma interessante e curiosa investida biográfica sobre Michel de Montaigne (LACOUTURE, 1996), Pierre Eyquem ainda era percebido, aos olhos de muitas pessoas, especialmente os membros da nobreza, como um *parvenu* (o equivalente a um "novo rico" nos dias de hoje). A dinâmica social de meados e fins do século XVI transformara uma sociedade em muitos aspectos ainda essencialmente feudal<sup>15</sup>, em uma sociedade de corte. A sociedade de corte, estabelecida em um regime de interdependência, inaugurava a possibilidade de mobilidade entre as classes. É nesse período que se tornam corriqueiras as negociações de cargos, as transferências de terras, e as compras de títulos nobiliárquicos e brasões. Contudo, relata Rafael Viegas, autor de uma tese sobre os *Ensaio*s, isso não os torna automaticamente nobres, mas se revela como “uma abertura jurídica nova no sistema de representações sociais, que a grande burguesia irá explorar com sucesso para chegar, efetivamente, à nobreza” (VIEGAS, 2008, 33). Pela natureza paradoxal da ascensão social familiar, os Montaigne jamais seriam considerados nobres no sentido fundamental do termo: ao contrário, ao se tornarem nobres, eles estavam "enfraquecendo o poder efetivo da nobreza de

---

segundo os intelectuais romanos, eram essenciais ao homem, porque respondiam por sua capacidade de falar, e de distinguir entre o certo e o errado.

<sup>15</sup> Fundada na estabilidade social, baseada em relações servo-contratuais entre uma nobreza donatária de terras doadas pelo rei, e uma classe camponesa que, em troca de serviços recebia uma gleba de terra para morar, a sociedade feudal caracteriza-se pela existência de três grupos sociais fixos: nobres, clero e servos. O estatuto das classes era determinado pelo nascimento, e não havia, historicamente, direito de mobilidade.

sangue, transformando essa instituição feudal, com todos seus atributos (...) em mero funcionalismo público” (VIEGAS, 2008, 31). Não era exatamente um segredo que Pierre Eyquem depositava no filho as últimas esperanças de dissociar, para sempre, o nome da família do cheiro salgado do arenque.

Montaigne poderia ter entrado para a história como um bem sucedido administrador de terras. Ou talvez chegasse a ter um papel estratégico na definição de conflitos políticos na França. Ou quem sabe tivesse ficado em Paris junto ao amigo, La Boétie, e inventado uma outra forma de escrita que não o ensaio. Talvez o mundo tenha perdido a chance de conhecer nele um poeta. Mas o fato é que o motivo concreto que levou o senhor das terras de Montaigne a se recolher da vida pública, disposto a passar o resto dos seus dias lendo, refletindo e escrevendo, permanece uma incógnita. Nos três volumes dos *Ensaaios*, por diversas vezes ele "ensaia" definir a razão pela qual começou a escrever, sem nunca chegar a concluir o argumento. Fracasso nas ambições parisienses? Aversão à magistratura? Frustração por uma promoção não alcançada? Volta ao convívio familiar após a morte do pai? Inúmeras são as possibilidades. Mas uma coisa é quase certa: "nada se parece menos com uma volta ao lar resignada do que essa reinstalação do filho de Pierre Eyquem na colina" (LACOUTURE, 1996, 133). O filósofo francês Alain de Botton aposta em um profundo sentido de inadequação, um sentimento de deslocamento em relação ao mundo e à própria sociedade onde estava instalado<sup>16</sup>. Jean Lacouture, por sua vez, atribui a reclusão como consequência da queda de cavalo à qual nos referimos anteriormente. Retornando de uma cavalgada, Montaigne sofre uma grave queda (sobre a qual irá escrever no segundo volume dos *Ensaaios*) que o obriga a passar vários meses acamado. "A liberdade introspectiva extraordinária criada pelos *Ensaaios*", escreve Lacouture, "é aquela de um visionário que conheceu a extrema suavidade da inconsciência, a serenidade comovente de um além de onde acreditou ter regressado" (LACOUTURE, 1996, 134).

---

<sup>16</sup> Na série de programas **Filosofia: um guia para a felicidade**, o filósofo francês Alain de Botton dedica um dos episódios a Montaigne, onde especificamente trabalha sobre a questão da autoestima. Para de Botton, a escrita inventada por Montaigne está diretamente relacionada à invenção de um novo olhar sobre si. O programa pode ser encontrado no You Tube no link: <http://www.youtube.com/watch?v=GuT-ybaerok>. Último acesso em 11 de janeiro de 2012.

Seja qual for o motivo, ao qual provavelmente jamais teremos acesso direto, nele se encontra um segundo (e fundamental) nascimento: o de Michel de Montaigne, autor dos *Ensaïos*, em vinte e oito de fevereiro de 1571. Nesse dia, vinha ao mundo o comunicado de que o estimado *gentilhomme ordinaire* da câmara do Rei de Navarra, Henrique de Bourbon (futuro Henrique IV), na França, se recolhia da vida pública, e optava passar o resto de seus dias escrevendo em sua biblioteca particular, instalada em uma das torres do castelo de sua propriedade<sup>17</sup>. Uma torre investida de uma estrutura própria para a meditação, contemplação e escuta do silêncio. No primeiro andar, Montaigne havia ordenado a construção de uma capela, cuja acústica teria sido projetada a fim de que ele pudesse escutar os cânticos de sua cama. Esta, por sua vez, estava localizada no quarto, franciscanamente montado no segundo andar da torre. No terceiro e último andar está o escritório com a biblioteca, que era onde ele passava grande parte do tempo. Um espaço amplo e arejado, onde podia circular com liberdade, percorrendo as estantes e os livros<sup>18</sup>.

Em princípio, Montaigne se retira para a torre para “se apropriar de si mesmo, tentar se encontrar, escapar àquilo que Pascal chamará de distração. Para isso, nada melhor que a leitura” (MENAGER, 2007). Algo que, muito cedo, ele percebeu tratar-se de um equívoco. Alain de Botton explica que a maior parte dos filósofos, até então, afirmava que a mente podia levar à felicidade, que era na racionalidade que se encontrava uma oportunidade para a realização. “Montaigne inverteu essa equação e construiu sua filosofia a partir da constatação de que temos problemas justamente porque somos racionais, porque pensamos”<sup>19</sup>. Charles Taylor, autor de um estudo sobre os fundamentos da ideia moderna de subjetividade (e que será um importante ponto de referência para nós neste capítulo), indica que é possível encontrar evidências de que, ao começar suas reflexões, Montaigne

---

<sup>17</sup> “No ano do Cristo de 1571, com a idade de trinta e oito anos, na véspera das calendas de março, no aniversário de seu nascimento, Michel de Montaigne, já há muito tempo entediado com a escravidão da Corte do Parlamento e dos cargos públicos, sentindo-se ainda bem disposto, vem isolar-se para repousar no seio das douradas Virgens, na calma e na segurança; aí ele atravessará os dias que lhe restam para viver. Esperando que o destino lhe permita aperfeiçoar esta habitação, estes doces refúgios paternos, ele os dedicou à sua liberdade (libertas), à sua tranquilidade (tranquillitas) e a seu lazer (otium)” (VIEGAS, 2008). Este texto foi talhado em latim na biblioteca de Montaigne.

<sup>18</sup> A descrição da arquitetura da torre foi construída a partir da visita realizada por Alain de Botton ao local, e que faz parte do programa mencionado na nota 5.

<sup>19</sup> **Filosofia: um guia para a felicidade.** : <http://www.youtube.com/watch?v=GuT-ybaerok>. Último acesso em 11 de janeiro de 2012

"concordava com a visão tradicional de que estas deveriam servir para recuperar o contato com a essência permanente, estável e imutável do ser em cada um de nós" (TAYLOR, 1997, 232)<sup>20</sup>. Mas, ao se sentar para escrever, sentiu uma apavorante instabilidade interior. Cercado por seus livros, por seus autores clássicos prediletos, por sua infância forjada em torno do latim, do som do cravo e dos estudos, descobriu que, mesmo o acesso a todo conhecimento do mundo não daria conta de sua própria interpretação. Era fundamental se atirar sobre o saber, se misturar, se deixar atravessar, para que efetivamente alguma coisa acontecesse. O que Montaigne tem de interessante, escreve o historiador Rafael Viegas, "é a capacidade de se sofisticar na medida em que reconhece a narrativa como parte de si mesmo" (VIEGAS, 2008, 21), e que se identifica menos como produto de seu espaço e de seu tempo, que como produto do movimento e das interferências de seu próprio pensamento sobre seu espaço e seu tempo. A escrita inaugurada por Montaigne é fundamental neste estudo, na medida em que nela se encontram as bases daquilo que vai se constituir como escrita ensaística.

---

<sup>20</sup> Uma direção praticamente unânime do pensamento antigo, por sinal: "por baixo dos desejos cambiantes e mutáveis da alma imprudente e em contraposição à volubilidade dos eventos do mundo externo, nossa verdadeira natureza, a razão, proporciona um fundamento inabalável e constante."

# LIVRE PREMIER.

122-130

auoient les sentimens plus aiguz que les hommes, qui sont au  
moyen estage. Les Romains portoient mesme accoutrement  
les iours de deuil & les iours de feste. Il est certain que la peur  
extreme, & l'extreme ardeur de couraige troublent égaleme[n]t  
le ventre & le lachet. La foiblesse qui nous vient de froideur,  
& del'goutement aux exercices de Venus, elle nous vient aussi  
d'un appetit trop vehement, & d'une chaleur desreglée. L'ex-  
treme froideur & l'extreme chaleur cuisent & rotissent. Ari-  
stote dict que les cueus de plomb se fondent, & coulent de  
froid, & de la rigueur de l'hyuer, comme d'une chaleur vehe-  
mente. La bestie & la sagesse se rencontrent en mesme point  
de gout & de resolution à la souffrance des accidens humains:  
les Sages gourmandent & commandent le mal, & les autres  
l'ignorent: ceux-cy sont, par maniere de dire, au deçà des acci-  
dens, les autres au delà: lesquels apres en auoir bien poi-  
sé & consideré les qualitez, les auoir mesurez & iugez tels  
qu'ils sont, s'ellancent au dessus, par la force d'un vigoureux  
courage: ils les desdaignent & foulent aux pieds, ayant  
vne ame forte & solide, contre laquelle les traicts de la fortu-  
ne venant à donner, il est force qu'ils reialissent & s'emous-  
sent, trouuant un corps dans lequel ils ne peuent faire impres-  
sion: l'ordinaire & moyenne conditiõ des hommes, loge en-  
tre ces deux extremittez: qui est de ceux qui apperçoient les  
maux, les goustent, & ne les peuent supporter. L'enfance &  
la decrepitude se rencontrent en imbecillité de cerueau. L'a-  
uarice & la profusion en pareil desir d'attirer & d'acquies. Il  
se peut dire avec apparence que Des esprits simples, moins cu-  
rieux & moins leuans, il s'en faict de bons Chrestiens, qui  
par reuerence & obeissance, croient & se maintiennent sous  
les loix. En la moyenne vigueur des esprits, & moyenne leu-  
ee, s'engendre l'erreur des opiniõs: ils luyuent l'apparence du  
premier sens: & ont quelque tiltre d'interpreter à simplicité  
& ignorance, de nous voir arrester en l'ancien train, regardant

Kk ij

Página dos Ensaio, de Michel de Montaigne (exemplar de Bordeaux - edição pessoal do autor, sobre a qual ele fazia modificações e acréscimos a cada nova reedição)

## 2) A subjetividade no centro da condição humana (ou como Platão começou a colocar "ordem" na casa)

A especificidade da forma de escrita nascida na torre do castelo de

Montaigne vem do fato dela surgir em uma época, o século XVI, onde a escrita do *eu* já havia sido consolidada como forma de acesso à subjetividade, mas de tal maneira que permanecia, aos olhos da História, ignorada como meio de expressão legítimo, ou mesmo reconhecida como um tipo de literatura. Porque se concentrava na exclusividade do fragmento, os escritos que jorravam nas alcovas, desafogados entre cobertas e lençóis, em escrivaninhas ou em rústicas mesas de cozinha, eram considerados objetos aos quais se recorria para uma consulta pontual e que, inevitavelmente, começavam e terminavam em si.

Foi apenas no final da Idade Média que as práticas do diário e da crônica consolidaram-se como fontes de informação em que o indivíduo apresenta “suas percepções, seus sentimentos, (...) apanhados sinceros, tanto quanto pode sê-lo uma memória redescoberta que pretende *pintar o ser de frente e não de perfil*” (BRAUNSTEIN, 1990, 533). Madeleine Foisil, em um interessante capítulo do tomo três da *História da Vida Privada*, relata que em “suas formas muito diferenciadas, memórias, diários, *livres de raison* constituíram as expressões essenciais da escritura privada no final do século XVII e ao longo do XVIII” (FOISIL, 1990, 331). Segundo a acepção corrente no século XVII, continua ela, memórias eram o produto da escrita individual de personalidades públicas “sobre a repercussão de seus atos, o brilho da própria glória, ou sobre homens ou fatos dos quais foram testemunhas privilegiadas: destinam-se a ser lidas” (FOISIL, 1990, 332). Sobre os títulos destas obras, vale a pena transcrever algumas conclusões da análise da autora:

“Títulos curtos, naturalmente, reduzidos ao termo ‘memórias’, porém seguidos de uma preposição que delimita o objeto do texto; e sobretudo títulos longos, o mais das vezes de natureza política, diplomática ou militar, que justificam sua elaboração e as transformam em memórias de vida pública: *Memórias de, dos, para; Memórias contendo; referentes a; para*



*servir a; do que ocorreu; para expor; nas quais se vê: assim se constroem numerosos títulos. Títulos de vinte, trinta palavras, que inserem a obra na história do reino e lhe conferem sua razão de ser e sua justificativa. Nunca há tal profusão para memórias da vida privada. (...)”*

O texto de Foisil, admirável pela riqueza de detalhes, alude a um contexto ocupado na tarefa da consolidação da sociedade europeia em um momento de transição, caracterizado pelo fortalecimento da esfera íntima, que se seguiu ao desmoronamento da vida social comunitária (ou seja, quando começa a dilatação do espaço entre os campos do público e do privado)<sup>21</sup>. Fazer falar esses objetos, tirar deles algo mais que a própria superfície do registro implicava pensá-los como parte de uma trama e, especificamente, a partir de suas possibilidades de inscrição e articulação no mundo. Implicava, acima de tudo, pensá-los como produtores de uma instância discursiva (o que significa pensar suas condições de produção: de onde falam? como falam? para quem falam?).

Os *Ensaio*s surgem bem antes de tudo isso, em um momento onde a escrita íntima ainda estava longe de ser pensada como fonte da separação entre corpo e alma - um momento singular e "originário", retomando aqui o sentido concebido por Walter Benjamin, da percepção moderna da interioridade e daquilo que compreendemos por *eu*. Aquilo que foi inventado por Montaigne, segundo Alain de Botton, corresponde a uma concepção de filosofia completamente diferente do que se conhecia até então<sup>22</sup>. "Modernamente", antecipando algumas práticas da escrita das alcovas, o ensaio surge como uma fissura em um modelo de conhecimento de si cujas referências eram sempre o Outro: alguma coisa fora de si, e à qual era preciso se adequar.

---

<sup>21</sup> As transformações do início da Idade Moderna na Europa estão na origem do “ambiente material e mental em que se dá a concepção progressiva dos *Ensaio*s” (VIEGAS, 2008, 20). E a forma como o castelo entra na família, e tudo aquilo que isso representa, são fatores intrinsecamente ligados à forma de escrita que será inventada nos *Ensaio*s. Ela sinaliza para os movimentos de deslocamento, de contração de classes, de reforma de pensamento, de distanciamento em relação a códigos e cânones, que estão no coração da escrita de Montaigne.

<sup>22</sup> **Filosofia: um guia para a felicidade.** : <http://www.youtube.com/watch?v=GuT-ybaerok>. Último acesso em 11 de janeiro de 2012

Segundo Charles Taylor, a ideia moderna de subjetividade no imaginário do mundo ocidental é constituída por uma certa maneira de pensar a interioridade. Para nós, escreve ele, nossos pensamentos, ideias e emoções estão “do lado de dentro”, enquanto os objetos do mundo com os quais nos relacionamos estão “do lado de fora”. Nos percebemos como “criaturas com profundezas internas [e desconhecidas], com interiores parcialmente inexplorados e sombrios” (TAYLOR, 1997, 149), sem pensar que essa compreensão é, na verdade, uma forma historicamente limitada de auto-interpretação, condicionada por ideologias, experiências e vivências.

Quando nos apropriamos de uma determinada constelação de *self* (o sentimento difuso da unidade da personalidade<sup>23</sup>), de geografias interiores e de fontes morais – como o respeito à vida, à integridade, ao bem-estar e à propriedade do outro<sup>24</sup> -, é muito comum passarmos a sentir esse conjunto de valores como uma condição fixa e imutável, própria da natureza humana. Consequentemente, passamos naturalmente “a crer que temos um *self*, assim como temos cabeça, braços e profundezas interiores, (...) como se tratasse de algo evidente por si mesmo, sem interferências da interpretação” (TAYLOR, 1997, 150), quando, na verdade, perdemos de vista que *ser* um *self* compreende ser capaz de encontrar sua própria posição no espaço de determinadas questões morais. Justamente, aquilo que iremos encontrar no centro dos *Ensaíos*. Montaigne pensava sua escrita menos como um relato autobiográfico que como um sistema de pensamento em processo, onde passado e presente se combinavam e se reformavam de formas surpreendentes e intercambiáveis. Talvez, então, seja mais interessante pensar o *self*

---

<sup>23</sup> Definição segundo o dicionário Houaiss. Outra definição, também do Houaiss: “indivíduo, tal como se revela e se conhece, representado em sua própria consciência”. Definição segundo o dicionário Michaelis: “*Sociol* Processo desenvolvido pelo indivíduo humano, em interação com seus semelhantes, por meio do qual se torna capaz de tratar a si mesmo como objeto, isto é, de ‘afastar-se’, por assim dizer, do seu próprio comportamento, de considerá-lo do ponto de vista alheio, assumindo os papéis e atitudes das outras pessoas e de julgá-lo deste ponto de vista (Donald Pierson)”. Fonte: <http://dic.busca.uol.com.br/result.html?t=10&ref=homeuol&ad=on&q=self&group=0> . Acesso em 30/11/2010.

<sup>24</sup> O humano, para Taylor, é ontologicamente moral (ou seja, formado por valores, circunstâncias e contornos de identidade subjetivados), não sendo possível concebê-lo fora desse espaço valorativo. As ‘fontes morais’ conceito extremamente importante para o autor na discussão do desenvolvimento da identidade moderna, representam exatamente os *locus* referenciais. Questões como o respeito à vida, à integridade, ao bem estar e à propriedade dos outros são exigências sentidas como que arraigadas no instinto humano, e em contraste com outras reações morais.

como um limite entre o interior e o exterior: uma relação, uma articulação entre os dois campos.

No estudo onde pensa o percurso de uma “história da identidade moderna”<sup>25</sup>, e que na escrita dessa tese foi uma importante fonte de referência para a concepção de uma ideia de subjetividade, Charles Taylor rastreia as diferentes vertentes de uma construção do homem enquanto *agente*, ou seja, compreendendo o agir humano como uma *práxis* encarnada no corpo. Como fio condutor desta busca, elege os entendimentos sucessivos da ideia moral de autodomínio. Ao iluminar o inescapável (e na maioria das vezes invisível) contorno moral dentro do qual os valores contemporâneos existem, ele identifica que individualidade e bem, ou “a identidade e a moralidade apresentam-se como temas inextricavelmente entrelaçados” (TAYLOR, 1997, 150). Nossos contornos morais seriam produtos das interpretações e leituras que fazemos do tempo e do espaço ao qual pertencemos, e as distinções qualitativas, essencialmente vinculadas às regras do jogo. Segundo Taylor, uma consideração sobre a existência humana necessariamente precisa passar pelas fontes morais que orientam a vida, e articulam seus princípios, crenças e teorias. É preciso o homem começar a se pensar como um *constructo*, como produto de atravessamentos, agenciamentos e fundações, para conseguir voltar o olhar para dentro de si. E quando ele começa a se perceber a partir da diferença e do estranhamento, já se pode pensar em bases para a estrutura da identidade (ou da individualidade) moderna.

O procedimento contemporâneo da subjetividade é caracterizado por um processo radicalmente reflexivo, orientado por uma crença substantiva no mecanismo processual do pensamento. Justamente por isso, no caminho dessa construção, uma preocupação foi recorrente em todos os estágios: criar no homem a consciência de que era necessário distanciar-se em relação à instância produtora do saber; deslocar o *self* de um sentimento de identidade com a própria consciência. Consequentemente, isto tornou possível a ele perceber a consolidação do conhecimento no próprio “gesto de distanciamento”. Segundo Taylor, a própria ideia de ter ‘um *self*’, “de o agir humano ser essencialmente definido como ‘o *self*’, é

---

<sup>25</sup> *As fontes do self: a construção da identidade moderna.*

reflexo linguístico de nossa compreensão moderna e da reflexão radical que ela envolve” (TAYLOR, 1997, 231).

Seria possível, dessa forma, identificar o sujeito moderno como aquele pensa a si a partir da diferença? Ou, quem sabe, como aquele que é melindrado "pelos Tempos Modernos, pelo modernismo ou pela modernidade", ou os "que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivo" (COMPAGNON, 2011, 11)? Aqueles que pensam a condição humana partindo de um sentimento de alteridade em relação a seu próprio tempo seriam considerados o que Antoine Compagnon chama de *antimodernos*, "aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem", aqueles aos quais se imputava "uma reação, uma resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao culto do progresso (...), uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia, mais do que uma rejeição pura"<sup>26</sup>. Ou seja, os *antimodernos* seriam aqueles que souberam olhar para seu próprio mundo a partir de uma relação de distância, cautela e exame. Aqueles que foram solidários às vítimas da história, aos vencidos e aos derrotados cuja trajetória não foi escrita; que prestam atenção aos caminhos que não foram percorridos. Paradoxalmente, os *antimodernos* encarnavam também a figura dos mais modernos, porque souberam olhar no espaço entre a permanência e a mudança, entre a ação e a reação, entre antigos e modernos, entre dentro e fora, entre o fixo e o transitório. Aqueles, enfim, que dariam continuidade aos escritos do senhor do castelo: os *Ensaíos* não são reflexões e ideias "sobre" Michel de Montaigne, mas sobre "como era ser" Michel de Montaigne.

Mas ao determinar as condições fundamentais para o surgimento da identidade moderna (distanciamento, estranhamento, desengajamento de si em relação ao próprio conceito de natureza humana), Taylor não quer dizer com isso que, necessariamente, esse processo tenha começado no período que conhecemos como Idade Moderna<sup>27</sup>. Tampouco Compagnon, quando fala de uma perspectiva

---

<sup>26</sup> COMPAGNON, Antoine, p.13

<sup>27</sup> Período de transição por excelência, a Idade Moderna tem como marco inicial a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, em 1453, e final, a Revolução Francesa, em 1789. (Fonte: VAINFAS, 2010)

*antimoderna* (COMPAGNON, 2011, 13)<sup>28</sup>. Taylor localiza o início do processo de internalização do olhar, ou seja, quando o homem começa a pensar a si próprio desengajado do mundo enquanto regra, e enraizado em si mesmo através de um princípio de organização interior, na concepção das *Ideias* de Platão, na Grécia Antiga. Segundo ele, a obra de Platão deveria ser vista como uma contribuição potencial para o longo processo de desenvolvimento por meio do qual uma ética da razão e da reflexão ganhou prioridade sobre a da ação.

---

<sup>28</sup> "Tal disposição, em si, não parece moderna e provavelmente corresponde a um universal. Tendo existido sempre e em toda parte, pode ser associada à conhecida dupla da tradição e da inovação, (...) dos eleatas e dos jônicos, ou ainda dos Antigos e dos Modernos, desde a Antiguidade"

### **Platão: unificação e centralização do "eu" sob as *Ideias***

Platão foi o primeiro a pensar a esboçar um pensamento de unificação e centralização do *self* que, à época, batia de frente com uma unidade filosófica cujo valor ético recaía sobre a força e a coragem que impele aos grandes feitos; e onde “o plano moral mais elevado é aquele em que se é tomado por uma onda de energia (...) e [se] tem condições de varrer tudo à sua frente” (TAYLOR, 1997, 157)<sup>29</sup>. Insuflada e movida por um sopro divino, essa *psyché*, típica da filosofia homérica, se inscreve menos como um fluxo de pensamento que como uma força vital espalhada pelo corpo. Citando A.W.H. Adkins, Taylor descreve o homem homérico “como um ser cujas partes estão mais em evidência que o todo, e um ser muito consciente de acessos súbitos e inesperados de energia” (TAYLOR, 1997, 159-160). Para Platão, ao contrário, considerar alguma coisa de forma racional quer dizer adotar uma atitude desapaixonada em relação a ela, porque a razão é, simultaneamente, tanto “a capacidade de ver as coisas corretamente[, como] um estado de autodomínio. Na verdade, ser racional é ser senhor de si mesmo” (TAYLOR, 1997, 157).

Ou seja, o que Platão determina é a existência de um estado moral elevado não necessariamente subordinado a uma situação de exceção, ou a um acontecimento em suspenso no tempo e no espaço da vida. Esse estado, ao contrário, se institucionalizava ele mesmo como uma descontinuação em relação aos outros. Fundamentalmente, importa para Platão determinar onde é preciso ir para ter acesso a esse estado superior. A visão platônica, por privilegiar um estado de consciência auto-induzida “e designá-lo como um estado de unidade máxima consigo mesmo, requer uma concepção de mente como espaço unitário” (TAYLOR, 1997, 160). Assim, para Platão, as fontes morais do homem estão no domínio do pensamento. O homem ‘bom’ é aquele que é senhor de si mesmo, o que pressupõe um pensamento do ser em diferentes partes: razão e desejo, corpo e alma, matéria e espírito. Não sendo mais animado por um sopro divino, o homem agora se perceberia como um conjunto de relações. Ou seja: nos tornamos bons quando a

---

<sup>29</sup> Vale conferir igualmente o ensaio de Erich Auerbach *A cicatriz de Ulisses*, onde Auerbach se situa sobre um “excesso de tempos” no presente colocado em cena. In: *Mimesis*

razão passa a governar a mente e não somos mais, dessa forma, dominados pelos desejos.

Claro que o processo é bem mais complexo que isso: Platão não nega que somos parte razão e parte desejo, mas acredita que, porque existe essa divisão interna, o domínio sobre si só pode existir no equilíbrio entre as partes. O domínio do *self* por meio da razão, escreve o filósofo grego, “produz estes três frutos: unidade consigo mesmo, calma e posse serena de si próprio” (TAYLOR, 1997, 156). Essa é a base da reflexão racional, que define o estado privilegiado como aquele em que compreendemos e podemos analisar todos os outros. Para o moralista da razão, escreve Taylor, a condição privilegiada é aquela “em que todos os pensamentos e sentimentos estão à disposição, quando alcançamos em nós mesmos a centralização que a hegemonia racional propicia” (TAYLOR, 1997, 161). Esse equilíbrio irá se constituir naquilo que conhecemos como ordem (quando a razão predomina sobre o desejo), e que se estabelecerá como uma das principais filosofias no mundo ocidental.

Para Platão, a razão compreende a capacidade de ver e entender, dar explicações, apresentar razões. Ser governado pela razão é ser governado por uma visão ou um entendimento daquilo que é correto. A visão e o entendimento corretos de nós mesmos seriam aqueles que apreendem a ordem natural do mundo. Portanto, “a razão pode ser compreendida como a percepção da ordem natural ou correta, e ser governado pela razão é ser governado por uma visão dessa ordem” (TAYLOR, 1997, 163). Contudo, é precisamente através dessa concepção substantiva da razão na filosofia platônica, que Taylor identifica uma importante fratura na construção da subjetividade, através da qual o homem vai escapar para seu próprio interior. Se para Platão, a racionalidade está ligada a uma percepção de ordem, “não faz sentido imaginar uma pessoa perfeitamente racional que, apesar disso, tenha uma visão errônea da ordem das coisas ou do moralmente bom” (TAYLOR, 1997, 163). E se não existe espaço para a alteridade e a discordância nesse raciocínio, é porque estas ideias estão menos em jogo entre si, que comprometidas com uma fonte de saber externa. Isso quer dizer que a ordem com a qual essa razão está

associada, explica Taylor, não é a ordem que tenderíamos a chamar de ‘interna’, mas,

“fundamentalmente, é a ligação com a ordem das coisas no cosmo que, por sua vez, está conectada com a ordem correta da alma como o todo e com a parte, como o que engloba com o englobado. (...) A verdadeira questão é que somente no nível da ordem do todo é que se pode ver que tudo está ordenado para o bem.” (TAYLOR, 1997, 164)

Portanto, o governo da razão para Platão, continua Taylor, deve ser compreendido como o governo da visão racional de uma ordem vinda do exterior, do lugar das ordens eternas e imutáveis, percebidas como a melhor opção. Isso quer dizer que, da mesma maneira como a ordem é compreendida como signo da soberania da razão, é também percebida como algo externo àquele que pensa sobre ela. E quando se define uma visão correta de ordem como critério de racionalidade, “o processo de nos tornarmos racionais não deve ser descrito (...) como algo que acontece em nós, e sim como nossa ligação com a ordem maior em que nos encontramos” (TAYLOR, 1997, 165). Assim, de certa maneira, “ser governado pela razão [para Platão ainda] significa ter a própria vida moldada por uma ordem racional preexistente que a pessoa conhece e ama” (TAYLOR, 1997, 166). Trata-se, então, de um processo de incorporação de hábitos e conhecimentos que anteriormente não existiam. Contudo, para Platão a questão chave não se encerra na determinação do lugar para onde a alma se dirige, “para quais objetos a alma está voltada e deles se alimenta. (...) O que importa não é o que acontece dentro dela, mas para onde ela está se voltando na paisagem metafísica” (TAYLOR, 1997, 166).

A transformação efetiva, à qual Taylor se refere por “internalização” diz respeito a uma substituição desse entendimento do predomínio da razão por outro, “mais imediatamente acessível a nossa mente, em que a ordem envolvida na



soberania da razão é *construída*, não descoberta” (TAYLOR, 1997, 166). Se por um lado, Platão não pensa a interioridade do homem como sendo animada por uma inspiração divina, por outro acredita que essa própria noção do Bem está fora do homem: ele ainda não era produto da elaboração de seu próprio olhar. Porém, acrescenta Taylor, é importante ter em mente que a centralização, ou a unificação, do *self* moral “foi um dos pré-requisitos dessa transformação (...). Sem o *self* unificado que vemos articulado na teoria de Platão, a ideia moderna de interioridade nunca teria se desenvolvido” (TAYLOR, 1997, 161-162).

# ESSAIS DE M. DE MONTA.

faououreux & gourmans, s'y colloient autresfois, & s'y te-  
 noient plusieurs heures apres. Et si pourtāt ie me trouue peu  
 subiect aux maladies populaires, qui se chargent par la con-  
 uersation, & qui naissent de la contagion de l'air; & me suis  
 garāty de celles de mon temps, dequoy il y en a eu plusieurs  
 fortes, en nos villes, & en noz armées. Les medecins pourroiet  
 croi-ie tirer des odeurs, plus d'usage qu'ils ne font: car l'ay  
 souuent aperceu qu'elles me changent, & agissent en mes es-  
 pris, selon qu'elles sont: Qui me faict approuuer ce qu'on dict,  
 que l'inuention des encens & parfuns aux Eglises, qui est si  
 ancienne & espandue en toutes nations & religions, regarde  
 à cela, de nous resiouir esueille & purifier le sens, pour nous  
 rendre plus propres à la contemplation. Le principal soing  
 que i'aye à me loger, c'est de fuir l'air puant & poissant. Ces  
 belles villes, Venise & Paris, alterent la faueur que ie leur por-  
 te, par l'aigre senteurs, l'une de son maret, l'autre de sa boue.

## Des prieres. CHAP. LVI.

Je propose icy des fantasies informes & irresolues,  
 comme font ceux qui publient des questions doub-  
 teuses, à debattre aux escolles: non pour establir la ve-  
 rité, mais pour la chercher: & les soubmets au iugement de  
 ceux, à qui il touche de regler non seulement mes actions &  
 mes escrits, mais encore mes pensées. Et également m'en sera ac-  
 ceptable & vtile la condamnation, comme l'approbation. Et  
 pourtant me remettant tousiours à l'autorité de leur censu-  
 re, qui peut tout sur moy, ie me mesle ainsin temerairement à  
 toute sorte de propos: Comme icy. Je ne sçay si ie me trompe.  
 Mais puis puis que par vne faueur particuliere de la bonté di-  
 uine, certaine façon de priere nous à esté prescrite & dictée  
 mot à mot par la bouche de Dieu, il m'a tousiours semblé  
 que nous en deuions auoir l'usage plus ordinaire, que nous

Página dos Ensaio, de Michel de Montaigne (exemplar de Bordeaux - edição pessoal do autor, sobre a qual ele fazia modificações e acréscimos a cada nova reedição)

### 3) Conhece-te a ti mesmo... e conta tua experiência (das errâncias do santo berbere à descoberta do homem sujeito de si)

**P**ara os grandes moralistas da Antiguidade, a capacidade essencial era perceber a ordem – seja ela no Cosmo, como Platão, ou na prioridade dos objetivos humanos, como acontecia com a filosofia estoica<sup>30</sup>. Porém, de uma forma ou outra, essa ordem era ainda percebida como um elemento exterior ao ser humano, um lugar para o qual ele se voltava em busca de respostas e de soluções para suas questões éticas e morais. E quando se busca a referência no Outro, naquilo que está fora de si, é preciso se adequar, moldar a própria individualidade a partir de valores externos, o que Platão acha que é justo. Já o ideal moderno de desprendimento, argumenta Charles Taylor, exige uma postura reflexiva. Temos de nos voltar para dentro e tomar consciência de nossa própria atividade e dos processos que nos constituem, observa o autor, “temos de assumir responsabilidade pelos processos por meio dos quais associações formam e moldam nosso caráter” (TAYLOR, 1997, 228). O desprendimento, continua, “requer que deixemos de viver (...) com nossas tradições ou hábitos e, ao torná-los objetos para nós, submetamo-los a rigoroso exame e reforma” (TAYLOR, 1997, 228). Se antes havia necessidade de se distanciar para separar instâncias de poder e de materialidade, o distanciamento moderno traz para o centro de seu questionamento os conceitos de ‘deslocamento’ e ‘desconstrução’. Ou seja, quanto mais ‘racional’ (no sentido de afastado de si) se torna o olhar do homem sobre si, mais ele avança no processo de construção da subjetividade.

Para Charles Taylor, depois de Platão, Agostinho de Hipona (que se fez conhecer por *Santo Agostinho*), o bispo de ascendência berbere nascido em

---

<sup>30</sup> O estoicismo se caracteriza pela crença de que todo o universo é governado por um *logos* divino, ao qual a alma está diretamente relacionada. Esse *logos*, que é tanto a origem de tudo quanto o princípio organizador, é aquilo que institui o mundo como um *cosmo*.

província de domínio romano ao norte da África no século III, foi o segundo personagem mais importante na construção de um conceito de interioridade no pensamento reflexivo ocidental. Agostinho conheceu as *Ideias* de Platão, e desenvolveu, desviou e deslocou seu pensamento - nove séculos separam os dois pensadores. Tivessem sido contemporâneos, e talvez Platão se tornasse um entusiasta das batalhas espirituais travadas entre Agostinho e os seguidores da igreja donatista na África<sup>31</sup>. Se a teologia cristã incorporou grande parte da filosofia platônica, isso se deve exclusivamente aos escritos de Agostinho<sup>32</sup>, e à forma como este desenvolveu a doutrina platônica do autodomínio. Mas, para além das continuidades e dos desenvolvimentos propostos, Agostinho nos interessa aqui no tanto em que legitima o uso da primeira pessoa como forma de elevar a conscientização sobre si a título de matéria de conhecimento. E, no contexto, avança algumas casas na história da introjeção do olhar como produção da subjetividade moderna.

"Agostinho ousa falar de si, das emoções de seu corpo e de sua alma, ele diz *Eu* e, ao fazer isso, chama atenção para uma variedade de elementos que, ao final, contribui para uma percepção mais ampla e diversa da condição humana" (ESLIN, 2002, 29). Para o escritor Jean-Claude Eslin, Agostinho nos emancipou da Antiguidade ao afirmar o valor da experiência e do tempo. A narrativa de sua vida n' *As Confissões*, escreve Eslin, "é menos uma rememoração que a construção de uma ordem através da desordem" (ESLIN, 2002, 30). Agostinho pensa o presente como alguma coisa entre um passado e um porvir, e a vida do espírito, como a capacidade de articular as experiências: "uma condição de inquietação e de instabilidade não lhe faz medo, ela é a condição do movimento" (ESLIN, 2002, 31). Aceitar o tempo na qualidade de elemento capaz de romper uma percepção da história como processo cíclico e mitológico, orientado pela rigidez dos hábitos e da tradição: eis o gesto

---

<sup>31</sup> O embate entre o cristianismo, no primeiro momento em que este desbanca os deuses gregos na qualidade de fontes de inspiração moral, e o donatismo, considerado um movimento desviante herético, foi o recorte escolhido por Roberto Rossellini para a realização da telebiografia de Agostinho, "Santo Agostinho" (RAI/1972)

<sup>32</sup> "A doutrina da criação *ex-nihilo* casa-se, então, com a noção platônica de participação. As coisas criadas recebem sua forma de Deus, por meio da participação nas *Ideias* dele" (TAYLOR, 1997, 170). Para Agostinho, assim como Platão descobria a ordem que equilibrava as dualidades alma e corpo, imaterial e material, eterno e mutável, fora do homem, também ele encontrava uma noção de ordem cristã enraizada na imagem (e nas palavras) de Deus.

inovador do bispo que tanto abalou as estruturas da filosofia, "aceitar um intervalo, uma separação, dar lugar a um esforço, criar um acontecimento, um começo" (ESLIN, 2002, 31).

Antes de Agostinho, não existia o hábito de falar sobre a própria vida, narrar a si. No mundo grego ou romano, segundo Lucien Jerphagnon<sup>33</sup>, não era comum a focalização espontânea no *eu*. Família, clã, pátria e meio social eram as principais referências, fora das quais “não se é nada, ou nada excepcional. Quando Sócrates diz *Conhece-te a ti mesmo* não é para o prazer da introspecção que ele pretende acordar, mas à consciência que cada um deve ter de seus limites” (JERPHAGNON, 2002, 24). As ideias difundidas, continua, eram mais importantes que o desejo de se afirmar enquanto autor. Agostinho não escreveu as suas *Confissões* (aproximadamente entre os anos de 397 e 401) para falar de suas lembranças pessoais. Aquilo que ele escolheu dizer foi condicionado pela própria intenção que o levou ao ato da escrita: “louvar a Deus. (...) Disso, a forma de ‘carta aberta a Deus’ que terá o livro de cabo a rabo” (JERPHAGNON, 2002, 25), é testemunha. Ninguém, antes de Agostinho, havia ido tão longe no aprofundamento do “Eu sou”, nem em seus desdobramentos.

É possível, portanto, identificar elementos de proximidade e de distanciamento entre Platão e Agostinho. Fundamentalmente, Agostinho desviou a busca pelas fontes morais tal como tinham sido estabelecidas no projeto de autoconhecimento platônico. Se em Platão elas estavam situadas no pensamento, em Agostinho elas se localizam nas profundezas da alma. Se para Platão tomamos conhecimento do princípio que gera a ordem a partir da observação de uma unidade cósmica e suas leis externas, Agostinho prega que o campo das *Ideias* é Deus, e como Deus está dentro de cada um, é preciso olhar para dentro de si. Para Platão, *era preciso olhar para fora*: os princípios de um julgamento correto seriam organizados por meio do espetáculo de um mundo organizado pelas *Ideias*. Para Agostinho, ao contrário, os princípios de um julgamento correto são organizados por

---

<sup>33</sup> Jerphagnon é conhecido por seus trabalhos sobre a Antiguidade grega e romana, e pela direção da edição das obras de Santo Agostinho pela Editora Pleiade, em 2001.

meio da iluminação ou da presença de Deus em nosso interior. Logo, *era preciso olhar para dentro*.

Da mesma maneira como Platão se interessa pelas dualidades da alma humana, e pela necessidade de produzir um equilíbrio entre elas, Agostinho estabelece sua doutrina a partir de relações entre exterior e interior (espírito/matéria, superior/inferior, eterno/temporal, imutável/cambiante), tendo em vista que "(...) a estrada que leva do inferior ao superior, a mudança crucial de direção, passa pela atenção que prestamos a nós mesmos enquanto *interior*" (TAYLOR, 1997, 171). Ou seja, "(...) enquanto para Platão o 'dentro' era apenas uma forma de recorrer a um 'antes', para Agostinho este é o caminho de um 'acima', e indispensável como caminho para lá" (TAYLOR, 1997, 180). Assim, Agostinho muda o foco: ele sai do campo dos objetos conhecidos, e se dirige para a própria atividade de conhecer. Segundo Taylor, isso explica, em parte, seu *parti pris* pela interioridade, pois em contraste "com o domínio dos objetos, que é público e comum, a atividade de conhecer é particularizada (...). Voltar-se para essa atividade é voltar-se para si mesmo, é adotar uma atitude reflexiva" (TAYLOR, 1997, 172-173). Nos interessa justamente, aqui, a forma como se "monta" essa atividade reflexiva.

Segundo Charles Taylor, Agostinho se inscreve diretamente na origem da escrita em primeira pessoa na medida em que "a virada [dele] para o *self* foi uma virada para a reflexão radical, e foi isso que tornou a linguagem da interioridade irresistível" (TAYLOR, 1997, 174). A atitude de *reflexão radical*, escreve o autor, compreende a criação de um vínculo especial entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido. Ela traz para primeiro plano, continua Taylor, um sentido de presença que é inseparável do fato de ser a própria pessoa o agente da experiência, "algo cujo acesso é, por sua própria natureza, assimétrico: há uma diferença crucial entre a forma de eu experimentar minha atividade, pensamento e sentimento, e a forma pela qual outro o faz" (TAYLOR, 1997, 174). O que ele relata, escreve Jerphagnon, é "uma experiência incessantemente lembrada, revivida, reativada em um presente que ele partilha com os outros. O que ele escreve é um testemunho. É preciso que tudo aquilo sirva para os outros" (JERPHAGNON, 2002, 26).

Em outras palavras: mais que o conteúdo da fala, está em jogo a experiência do gesto de encenar esse conteúdo, porque ele é único e não se repete, tem duração breve, e acontece no próprio tempo da escrita. Agostinho inaugura um movimento do olhar para dentro de si para perceber que ele mesmo é formado por uma outra coisa, externa a ele, mas que lhe é *introjetada*. E, se tanto o conhecimento quanto a ordem estão em Deus, e Deus está dentro de cada um, então cada um percebe a si a partir da função de legítimo mediador. O reconhecimento desta alteridade interior é o primeiro movimento para a instituição de um estado reflexivo - e que nos *Ensaio*s de Montaigne se consolidará como a recriação da percepção do que significa ser um "ser humano". Agostinho abriu a voz para a introspecção e para a experiência da subjetividade; de certa maneira, "empurrou os limites para além da fronteira (...), porque ele mostra o tempo de cada homem se inscrevendo no presente de Deus, na eternidade" (JERPHAGNON, 2002, 26). A atitude de reflexão, escreve Taylor, se torna radical quando o que está em jogo é a articulação de um objeto do ponto de vista da primeira pessoa. Mais que um exercício de confissão ou de transbordamento, o discurso em primeira pessoa corresponde a um estágio no processo de introjeção do olhar do homem, que começa a se estabelecer a partir da percepção de uma necessidade de ordem do pensamento (e da alma).

No entanto, o movimento de introjeção do olhar realizado por Agostinho nos atravessa com uma nova questão: se só posso compreender a mim mesmo à luz de uma perfeição que está além das minhas capacidades (ainda que instalada em minha própria alma), como fazer para que essa luz seja lançada no pensamento? Como se apropriar dela? Como estende-la, e ir além da própria experiência, estabelecendo uma ligação entre ela e o mundo? É essa modalidade de exercício que legitima o ato reflexivo, e que será desenvolvido vigorosamente pela corrente filosófica racionalista de pensadores como Descartes, Locke, Rousseau e Bacon, entre outros<sup>34</sup> (se inspirar em Agostinho, escreve Eslin, "é perceber que em filosofia partir de Descartes e da

---

<sup>34</sup> "Tendo demonstrado a seu interlocutor que ele sabe que existe, que vive de fato e tem inteligência, Agostinho leva-o a concordar que existe uma hierarquia entre esses três elementos. Algo que existe e vive (1) é mais elevado que algo que apenas vive (2), e algo que também tem inteligência é mais elevado ainda (3). O fundamento disso é que o mais elevado em cada caso inclui o menos elevado, assim como a si mesmo." (TAYLOR, 1997, 176)

metafísica clássica é muito abstrato, excessivamente tardio (...)" (ESLIN, 2002, 28)). Adotar uma postura de desprendimento em relação a si define uma nova compreensão da atividade humana. E no rastro desse comportamento, surgem novas concepções do bem, e novas localizações das fontes morais: começamos a nos pensar como indivíduos responsáveis por nossos próprio atos - o que nos leva a renovar e atualizar as definições de razão e liberdade, bem como a dignidade que está imputada no processo. Passar a viver conforme essa definição, escreve Taylor, "é ser transformado: a ponto de vermos essa forma de ser como normal, arraigada à natureza humana perene do mesmo modo que nossos órgãos físicos" (TAYLOR, 1997, 231).

O movimento inaugural de Agostinho de voltar-se para dentro de si teve uma enorme influência no Ocidente. No começo, ao dar início a uma família de formas da espiritualidade cristã, das quais a prática da confissão talvez seja a experiência mais bem realizada (e sobre a qual falaremos no próximo ponto). Mais tarde, ao ser apropriado e adotado por formas secularizadas – quando o projeto de voltar-se para dentro não está mais necessariamente vinculado a uma ideia de encontro com Deus, mas “para descobrir ou conferir uma ordem qualquer, um significado ou justificativa em nossa vida” (TAYLOR, 1997, 232). Como pontua de forma esclarecedora Eslin, Agostinho faz surgir uma nova figura do indivíduo a partir de uma perspectiva outra, onde memória, tempo e história ganham novos contornos, que "representa a passagem da *praesumptio* do homem grego, que "se constrói" na exterioridade, à *confessio* do homem cristão, que reconhece sua desordem " (ESLIN, 2002, 30). De alguma maneira, nos transformando um pouco em "objetos históricos" e produções de dispositivos de poder.



# ESSAIS DE M. DE MONTA.

ches, ou des vessies pleines de vent, estoit bien iuge plus aigre & plus piquant, & par consequent, plus iuste à mon humeur que Timô, celuy qui fut surnomme le haisleur des hommes. Car ce qu'on hait on le prend à cœur. Cettuy-cy nous souhaitoit du mal, estoit passionné du desir de nostre ruine, fuioit nostre conuersation comme dangereuse, de meschans, & de nature deprauée: l'autre nous estimoit si peu, que nous ne pourrions, ny le troubler, ny l'alterer par nostre contagion, nous laissoit de compagnie, non pour la crainte, mais pour le desdain de nostre commerce: il ne nous estimoit capables, ny de bien, ny de mal faire. De mesme marque fut la responce de Statilius, auquel Brutus parla pour le ioindre à la conspiration contre Cæsar: il trouua l'entreprise iuste, mais il ne trouua pas les hommes dignes, pour lesquels on se mit aucunement en peine. *Nostre propre et peculiare condition, est au tant ridicule que risible.*

*De la vanité des paroles.*

## CHAP. LI.

**V**N Rhetoricien du temps passé, disoit que son mestier estoit, de choses petites les faire paroistre & trouuer grandes: C'est vn cordonnier qui sçait faire de grands souliers à vn petit pied. On luy eut faict donner le fouët en Sparte, de faire profession d'un art piperesse & mensongere: & croy que Archidamus qui en estoit Roy, n'ouit pas sans estonnement la respõce de Thucididez, auquel il s'equeroit, qui estoit plus fort à la luiète, ou Pericles ou luy: cela, fit-il, seroit mal-aysé à verifier, car quãd ie l'ay porté par terre en luictât, il persuaide à ceux qui l'õt veu, qu'il n'est pas tóbç & le gaigne. Ceux qui masquêt & fardent les femmes, font moins de mal, car c'est chose de peu de perte de ne les voir pas en leur naturel: là où ceux-cy font estat de trôper, nô pas nos yeux, mais

Página dos Ensaio, de Michel de Montaigne (exemplar de Bordeaux - edição pessoal do autor, sobre a qual ele fazia modificações e acréscimos a cada nova reedição)

#### **4) A arte de “cuidar de si”**

**(a identidade entre o controle e a liberdade)**

**S**e tanto em Platão quanto em Agostinho, havia necessidade de criar um distanciamento para separar instâncias de poder e de materialidades, em Montaigne o distanciamento irá trabalhar com conceitos de “deslocamento” e “desconstrução” em relação ao próprio ser que fala. E Montaigne está predestinado a viver intensamente sua interioridade. Mas no lugar de submetê-la a códigos, regras de conduta e formas de existência, ele se coloca em uma relação de distanciamento a tudo isso. Teve uma percepção aguda da mutabilidade de todas as coisas, e o próprio processo da escrita, do qual a forma ensaio é o produto direto, testemunha: ele não escrevia propriamente um diário, mas nunca deixou de se colocar nos escritos. A única cronologia que se pode associar a seus textos é a do seu próprio movimento (o do autor), que vai e vem entre os tempos.

Em termos de metodologia e proposta, é difícil encontrar algum outro autor que tenha subvertido tanto os princípios da escrita íntima que se consolidam na forma ensaio quanto Agostinho, com sua escrita que inaugura os princípios da "identidade moderna", e que nos permite "explorar o que somos a fim de estabelecer essa identidade, porque o pressuposto subjacente à auto exploração moderna é que ainda não sabemos quem somos" (TAYLOR, 1997, 232). A nossos olhos, talvez essa seja a mudança decisiva, para a instalação de um movimento da reflexão. E se Agostinho abre as portas à escrita de si como possibilidade, então talvez seja possível atribuir a Michel de Montaigne o lugar onde essa mudança efetivamente principia. Mas antes de chegar ao estilo de escrita inventado por Montaigne, vamos nos deter sobre a forma como o autoexame proposto por Agostinho reverberou entre os seguidores de dois importantes grupos religiosos, que vislumbraram na possibilidade de um "olhar interior" uma ferramenta de controle. Isso porque compreender a dimensão da captura desse "discurso sobre o

eu" ilumina a escrita ensaística como um gesto que, para além do uso da primeira pessoa, está comprometido com um processo de ruptura sobre aquilo que lhe foi apreendido pelas instituições.

De acordo com Charles Taylor, uma tecnologia de auto exploração já fazia parte da disciplina tanto de jesuítas como de puritanos. O que hoje conhecemos como "*self* moderno", ou "individualismo moderno", seria uma combinação de auto exploração e autocontrole, à qual poderíamos chamar de "envolvimento pessoal". Os puritanos ingleses, escreve Taylor, seguidores da filosofia de Calvino<sup>35</sup>, foram "encorajados a examinar continuamente sua vida interior", seja para "vislumbrar os sinais da graça e da eleição, como para pôr seus pensamentos e sentimentos em harmonia com a disposição de louvor e gratidão a Deus concedida pela graça" (TAYLOR, 1997, 239-240). Uma das forças propulsoras da Reforma protestante foi tornar esse envolvimento uma obrigação dos discípulos: uma maneira eficiente de providenciar a criação de uma identidade entre o sujeito e o meio, e consequentemente, mantê-lo sob um estado de vigilância.

Esta conclusão está na base dos estudos de Michel Foucault sobre a confissão como produção de discurso no âmbito da sexualidade<sup>36</sup>: se, anteriormente a essa proposta de auto exame da vida interior, era mais importante o discurso do próprio ato sexual nos confessionários (o que, segundo Foucault, sugeria mais curiosidade que a presença de um olhar crítico-analítico), o interesse agora havia se desviado para a compreensão do mecanismo de funcionamento da compreensão e do lugar que o sexo ocupava para, posteriormente, descobrir maneiras de atuar nos pontos certos<sup>37</sup>. Esse "falar de si" funcionaria como um duplo gesto onde, a um só tempo, se coloca uma fala em discurso e a subtrai da natureza, transformando-a em método de ação e estrutura de pensamento.

---

<sup>35</sup> Cabe lembrar que Calvino foi uma das principais figuras da Reforma Protestante no começo do século XVI, e que a Reforma Protestante, por sua vez, o movimento reformista cristão que protestou contra diversos pontos da doutrina da igreja católica, foi encabeçada por Martinho Lutero, um sacerdote agostiniano.

<sup>36</sup> A referência aqui é ao clássico *História da Sexualidade I – a vontade de saber*, onde Foucault traça as principais características do poder biopolítico. Vide bibliografia.

<sup>37</sup> Segundo a nova pastoral, no que diz respeito os aspectos do sexo, escreveu Foucault, "seus efeitos, devem ser seguidos até às mais finas ramificações: uma sombra num devaneio, uma imagem expulsa com demasiada lentidão, uma cumplicidade mal afastada entre a mecânica do corpo e a complacência do espírito: tudo deve ser dito." (FOUCAULT, 1998, 26)

No momento histórico em que descobriu na fala um vetor de subjetividade do sujeito, Foucault assinala a primeira vez em que se impunha "essa injunção tão peculiar ao Ocidente moderno": a "tarefa quase infinita de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos (...)" (FOUCAULT, 1998, 26). "(...) Daí a ideia deste livro-programa, tipo queijo gruyère, cheio de buracos para que neles possamos nos alojar", disse em entrevista a Alain Grosrichard, fazendo gracejo sobre a concepção original de *História da Sexualidade*<sup>38</sup>. Nas palavras de Foucault, a domesticação do sexo através do controle imposto por discursos, e por uma economia restritiva de práticas e acessos, se instala em meados do século XVII como um comportamento típico das sociedades burguesas, e acompanha o ritmo da então nascente economia capitalista. A partir daí, o discurso da confissão, formulado em primeira pessoa, legitimado como técnica de produção de verdade, institui o ritual onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado. E esse sujeito que fala legitima uma sociedade organizada ao redor da ascensão da confissão, e não da criação sensorial do discurso e da *performance* da retórica.

Mas não se pode deixar de pensar que no horizonte de todo dispositivo de controle fermenta uma produção de subjetividade. A sombra do descontrole, a fresta que abre para a liberdade de ser e existir, é algo que jamais vai deixar de estar presente nos processos de reflexão. As ideias que Foucault desenvolve a respeito do "cuidado de si", no terceiro volume da coleção *História da Sexualidade*, nos parecem interessantes para pensar, no rastro do processo de como a escrita íntima se estabeleceu entre nós, o aparecimento do ensaio como uma resposta às avessas, como maneira de refutar o controle. Não apenas porque expõe os métodos através dos quais os saberes se constituem em texto e se transformam em instrumentos do poder, mas também porque tira partido do olhar que se forma através dessa vontade de saber – em si, um olhar introjetado e internalizado – para diagnosticar a

---

<sup>38</sup> A entrevista em questão, "Sobre A História da Sexualidade" está publicada em *Microfísica do Poder*, uma coletânea de entrevistas do filósofo. Na ocasião da entrevista, Foucault só havia escrito o volume 1, cujo subtítulo é *A Vontade de Saber* (1976). Os dois últimos volumes, *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* foram publicados postumamente.

fórmula (improvável) da conversão do desejo em discurso, em código e, no limite, em enunciado. Um raciocínio que ajudou a fixar o sentido de *self* "que dá a impressão de estar enraizado em nosso próprio ser, perene e independente de interpretação" (TAYLOR, 1997, 242).

A guinada nas pesquisas de Michel Foucault no final de sua vida em direção à moral greco-romana provocou estranhamento. Era como se o filósofo tivesse optado por um retrocesso às origens, em busca de uma genealogia para tudo aquilo que havia sido consolidado em *História da Loucura*, *As palavras e as coisas* e *Vigiar e Punir*<sup>39</sup>. Nada mais enganoso. A liberdade sempre esteve em todos os seus pensamentos, “dava sinal de sua presença, e espreitava sua hora luminosa: nas resistências, nas lutas pontuais, nas lutas específicas, nas *experiências*, nos modos-de-vida-outros, coisas pouco teorizadas, mas nunca ausentes” (SOUZA FILHO, 2008, 15) de suas aulas, falas, textos, palestras, entrevistas e artigos. Nos últimos dois volumes da *História da Sexualidade* e nas aulas no *Collège de France*, entre 1980 e 1982, reunidas em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault não realiza um movimento retroativo em direção a uma “moral antiga”, mas mostra que nossos próprios mecanismos reguladores da vida social não surgem de uma relação entre nós e o ambiente, mas são executados a partir de uma estratificação anterior, uma tecnologia emancipada. A principal consequência desta revelação é a devastadora incapacidade de encontrar o centro dos acontecimentos, o ponto zero das histórias: se não é mais possível mostrar “o lugar onde tudo começa”, tudo começa onde se quiser marcar um começo.

Da mesma maneira como despertou para uma meditação filosófica ao se interessar pelos procedimentos através dos quais o poder se apropria, enquadra e dobra os corpos em seus modos de ser, chamou atenção de Foucault a severa desconfiança em relação aos prazeres e à percepção do corpo presente nos textos e reflexões dos principais filósofos e pensadores dos dois primeiros séculos. Os escritos de Plutarco, Sêneca e Marco Aurélio, entre outros, testemunhavam que a

---

<sup>39</sup> 1961, 1966 e 1975, respectivamente

*questão dos prazeres* havia se tornado mais insistente naquele momento da história. Especificamente, eles falavam de uma “inquietação face aos prazeres sexuais, a relação que se pode ter com eles e o uso que deve ser feito deles” (FOUCAULT, 1985, 45). Intrigava o filósofo, além disso, o fato de que esse rigor não tivesse tomado a forma de intervenção por parte do poder público, e que não tivesse sido concretizado em decretos ou leis. E, ainda mais intrigante que a desconfiança despertada, era a verificação simultânea de uma “insistência sobre a atenção que convém ter para consigo mesmo”<sup>40</sup>, onde o que importava não era tanto o *status* do indivíduo, mas seu próprio ser racional. Em resumo, o aumento da “austeridade sexual na reflexão moral não toma a forma de um estreitamento do código que define os atos proibidos, mas a de uma intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos” (FOUCAULT, 1985, 46-47).

A investigação do “individualismo” que levou à abertura de um espaço maior para os aspectos da vida privada, e para um olhar diferenciado sobre si, culminou na descoberta de “práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se” (SOUZA FILHO, 2008, 21). Em ensaio onde se debruça sobre as técnicas do “cuidar de si” a partir da condição ensaística e experimental que elas exigem de seus sujeitos, Alípio de Souza Filho assinala que, ao se voltar para essas práticas na Antiguidade greco-romana, Foucault não estaria se detendo em uma idiosincrasia – ao contrário, com gregos e romanos ele compartilhava a concepção negadora de uma moral única para todos<sup>41</sup>. O que ele encontrou nesse fenômeno (e boa parte do pensamento de Foucault foi desenvolvido a partir da observação de *faits divers*, notícias e acontecimentos pontuais) não foi uma ética produzida pela “arte de cuidar de si” como tentativa de normatizar a população, mas a possibilidade de invenção da

---

<sup>40</sup> FOUCAULT-a, 1985, 46. (cont.): “é a importância de se respeitar a si mesmo, não simplesmente em seu próprio *status*, mas em seu próprio ser racional (...). Em resumo – e em primeiríssima aproximação –, essa majoração da austeridade sexual na reflexão moral não toma a forma de um estreitamento do código que define os atos proibidos, mas a de uma intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos”. (p.46-47)

<sup>41</sup> “(...) entre gregos e romanos, não houve tentativa de imposição de uma moral única a todos, mas produção de “morais” de grupo, orientadas para éticas e estilizações da vida, para estilos de grupos e para grupos”. In: (SOUZA FILHO, 2008, 13).

liberdade em espaços de sujeição, e a transformação do corpo domesticado em desejo de liberdade.

Em que consistia essa “cultura de si”? Quais eram as suas práticas? Leituras, escritas, diários pessoais, cartas, interpretação de sonhos, meditação, reflexão, cuidados com o corpo (sono, exercícios físicos, comida, bebida, excreção, relações sexuais): “técnicas de constituição de si como objeto de ação radical: objeto de subjetivação-outra” (SOUZA FILHO, 2008, 23). Cabe, então, perguntar em quê esses exercícios se identificam com uma ideia de liberdade. Segundo Sousa Filho, Foucault inventa uma filosofia que “liberta a nossa existência de nós mesmos ou da prisão de nossa “subjetividade” que, social e historicamente construída, é, entretanto, vivida como uma substância natural e universal” (SOUZA FILHO, 2008, 17). Ou seja, o cuidado de si é por ele pensado como uma experiência de liberdade, “uma ascese filosófica cuja função essencial consiste numa maneira de constituir a si, menos como sujeito de conhecimento e mais como sujeito da ação ética” (SOUZA FILHO, 2008, 22). Liberdade como construção, não como condição intrínseca do homem: ser livre implica não apenas um estado, mas a invenção de uma estrutura. A “liberdade-Foucault”, escreve Sousa Filho, “olhando o poder por entre suas técnicas e pelas frestas dos seus próprios mecanismos e dispositivos, definia as condições nas quais emergiria: *(re)construindo o sujeito pelas artes do cuidado de si*” (SOUZA FILHO, 2008, 15).

Para Foucault, a liberdade não é uma concessão dos poderes jurídicos, ou uma força produzida por jogos políticos, mas aquilo que se cria em meio às relações que o sujeito experimenta<sup>42</sup>: a “liberdade é da ordem dos *ensaaios*, das *experiências*, dos *inventos*, tentados pelo próprio sujeito que, tomando a si mesmo como prova, inventará seu próprio destino” (SOUZA FILHO, 2008, 16). Se por um lado concebe a liberdade como uma construção, o poder, em Foucault, é compreendido como um lugar estratégico onde se encontram relações de força. Nem estrutura, nem instituição, ele corresponde a um tipo particular de relação entre indivíduos. E se os diferentes modos como o poder sobre a vida se articulam sobre os corpos (o

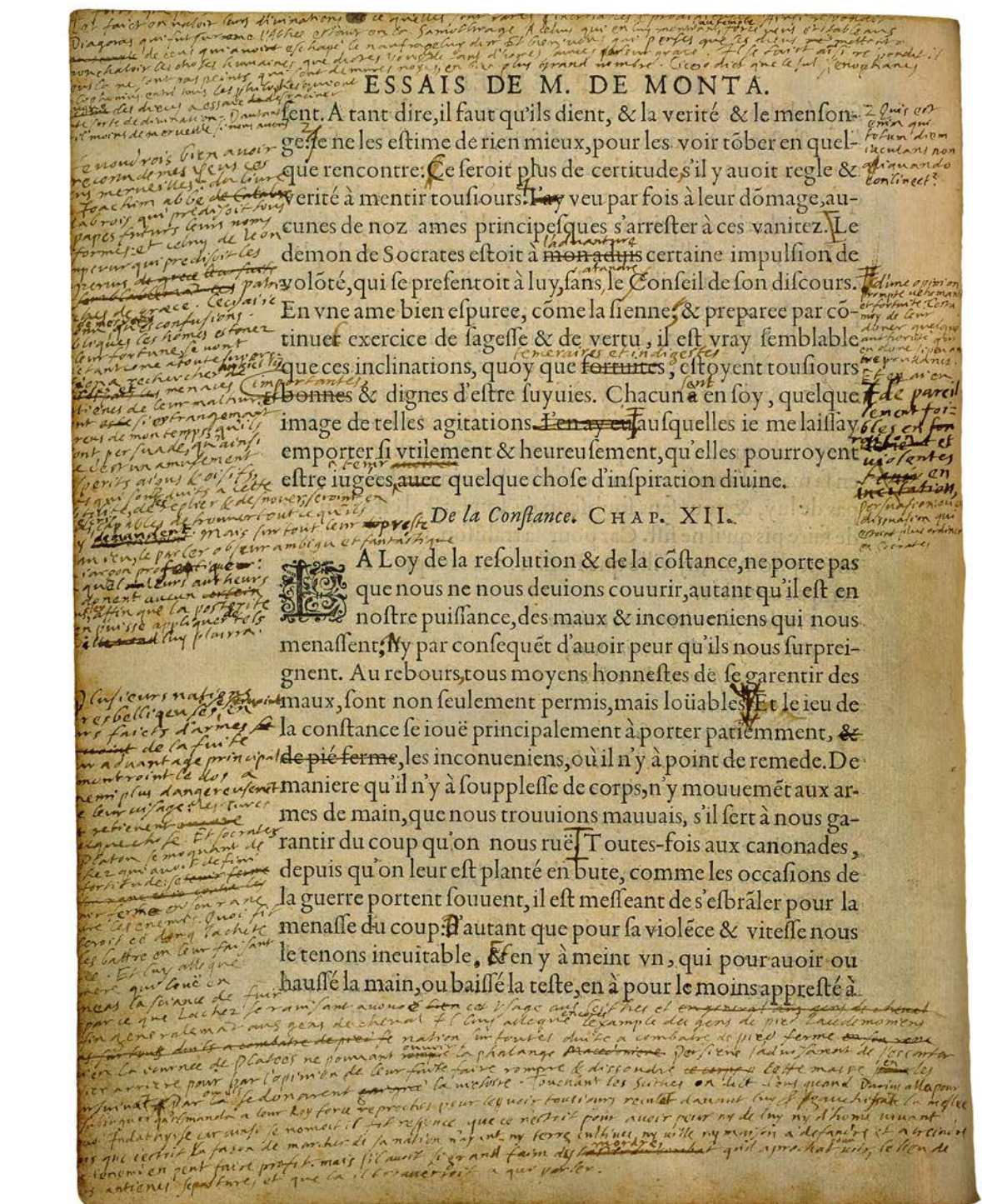
---

<sup>42</sup> “(...) não pode haver liberdade apenas no sujeito, mas vivenciada por ele nas relações com todos os demais”. (SOUZA FILHO, 2008, 19)

biopoder) sempre estiveram no centro das reflexões foucaultianas, os movimentos de resistência apontavam para a construção de um saber transformado em experiência de liberdade, “a transformação do sujeito como objeto do saber, objeto de sua própria verdade” (SOUZA FILHO, 2008, 19). E arte do cuidado de si, de “modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e corresponda a certos critérios de estilo” (SOUZA FILHO, 2008, 21), se relaciona a esse gesto de resistência, lugar de uma experiência e de um ensaio de existir:

“Extraviar-se, perder-se de si, perder seus conceitos anteriores, pensar seu próprio pensamento, suspender suas próprias crenças, relativizar o que se sabe, relativização de si mesmo, das formas, das verdades aceitas, das hegemonias do mundo – êxtase de uma descoberta: a realidade vivida como única, inevitável, universal, natural, divina, é uma invenção humana e sócio-histórica. Descoberta do caráter ficcional de toda realidade, de sua incompletude, de sua natureza *não-toda*, apesar de todo o esforço da ideologia e dos discursos de verdade do poder buscar afirmações em contrário. Esse saber inquietante, devastador, crítico, “martelo” do artesão da arte de fazer de si mesmo uma obra a construir, a lapidar, saber das resistências agonísticas sem descanso, das revoltas, ou dos retiros estratégicos, da reflexividade” (SOUZA FILHO, 2008, 24).





Página dos Ensaio, de Michel de Montaigne (exemplar de Bordeaux - edição pessoal do autor, sobre a qual ele fazia modificações e acréscimos a cada nova reedição)

##### 5) A escrita d'Os *Ensaio*s: (diferenças entre autobiografar e se colocar em discurso)

No final do século XIV, a subjetividade já não era mais, como Platão enunciara, um produto da relação entre o homem e um princípio geral de conhecimentos sobre o mundo; também já não era uma construção entre o homem e o quinhão de mundo que existia dentro dele, como Agostinho escrevera. Conforme vimos no item anterior a partir dos estudos de Michel de Foucault, uma ideia de subjetividade correspondia, então, a uma estratificação de saberes que se impunha de fora para dentro do sujeito, sem que ele sequer se desse conta disso. E durante muitos anos, não se teve notícias de uma forma de escrita que desse conta da qualidade arbitrária do material de que é feito o homem.

Até o dia em que um tipo bem malformado (segundo ele próprio informa) decidiu, por alguma razão, sentar-se à mesa de sua biblioteca, onde não havia mais que uma mesa, uma cadeira e “todos os meus livros arrumados em estantes de cinco prateleiras em toda a volta” (MONTAIGNE, 2010, 379), e resolveu que escreveria “um registro de ocorrências diversas e mutáveis, de ideias indecisas, e se calhar, contrárias: seja que sou outro eu mesmo, seja que apreendo os assuntos por outras circunstâncias e considerações” (MONTAIGNE, 2010, 346). E a escrita que ele iria criar partia justamente de uma experiência de interioridade como uma montagem de conhecimentos sobre si. Segundo Nicole Lapierre (LAPIERRE, 2007, 29), uma forte característica da escrita de Montaigne é que ela nos convida a pensar *para além*. Para o autor dos *Ensaio*s, a plasticidade do pensamento e dos sentimentos, longe de ser reveladora de um espírito desorientado e inconstante, é, talvez, a mais interessante de todas as possibilidades para a condição humana: aquela que abre os possíveis, e que afasta o homem das armadilhas das morais rígidas. Mais que um estado, a nobreza era, ela também na Idade Moderna, racionalizada em termos de valores e subjetividades. Do existencialismo sagrado da Idade Média precipitava-se

uma transição em direção ao capitalismo secular dos tempos Modernos, à valorização do efêmero e do instantâneo.

Em um período de vinte anos, compreendidos entre o momento que vende sua cadeira no Parlamento de Bordeaux, em 1571, e sua morte, em 1592, Montaigne reescreveu seguidas vezes seu livro, e a cada nova edição, sempre acrescentava material inédito, ou revisado. Ele pouco rasurou o que havia escrito e publicado, “via de regra, ele acrescenta frases, parágrafos, às vezes páginas inteiras ao material impresso anteriormente, mas mantendo-o na obra” (VIEGAS, 2008, 54). Os *Ensaïos* começaram a ser escritos em 1572 e foram publicados, pela primeira vez, em dois volumes, em 1580. Em 1582<sup>43</sup>, uma nova edição veio à luz, com algumas adições ao texto de 1580<sup>44</sup>. A partir de 1586, Montaigne começou a trabalhar em um novo conjunto de textos, todos eles inéditos, que formaram os treze capítulos do terceiro livro dos *Ensaïos*. Essa edição foi publicada em 1588 e trazia, além do livro três, cerca de 640 adições aos livros um e dois, também elas inéditas em relação à versão do texto publicada em 1587<sup>45</sup>. Depois disso, Montaigne permaneceu trabalhando nos *Ensaïos* até a sua morte, sempre tomando por base um exemplar seu, da edição de 1588<sup>46</sup>. Em 1593, um ano após sua morte, a viúva do autor envia a Marie de Gournay, *fille d’alliance*<sup>47</sup> de Montaigne (algo como uma filha adotiva), uma cópia feita pelo poeta bordelês Pierre de Brach, amigo do senhor do castelo, das anotações manuscritas do exemplar pessoal. Essa transcrição, que se perdeu, forneceu a base através da qual foi preparada a primeira edição póstuma. Em 1595, foi publicada uma edição dos *Ensaïos* com adições à edição de 1588. Essa edição,

---

<sup>43</sup> A capa da edição de 1582 traz uma nova informação sobre o autor: prefeito da cidade de Bordeaux, título que lhe foi atribuído em 1581. *Essais de Messire Michel Seigneur de Montaigne. Chevalier de L'Ordre du Roy, gentilhomme ordinaire de as Chambre, Maire & Gouvernor de Bordeaux. EDITION SECONDE revue & augmentée A BOVRDEAVS. Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roy. MDLXXXII AVEC PRIVILEGE DU ROY*

<sup>44</sup> Fruto das experiências vividas em uma longa viagem realizada em 1580. Alistado no exército, Montaigne passa cerca de um ano viajando por Roma, Alsácia, Suíça e Baviera, fazendo paradas em Bolonha, Veneza e Florença, entre outros lugares.

<sup>45</sup> Em 1587, nova edição surge, cópia da edição de 1582, mas desta vez, impressa em um só volume.

<sup>46</sup> Esse exemplar, conhecido como *Exemplar de Bordeaux*, tem as margens cobertas por milhares de rasuras, cortes e adições manuscritas. Em 1593, juntamente com os restos mortais de Montaigne, o exemplar foi levado para o convento dos Feuillants de Saint-Antoine, em Bordeaux, onde ficou guardado por décadas. Depois da Revolução Francesa, o volume foi transferido para a Biblioteca da cidade. Foi ‘redescoberto’ no começo do século XIX. Fonte: (VIEGAS, 2008)

<sup>47</sup> Montaigne conheceu Marie de Gournay em uma curta viagem a Paris, em 1588. Desde o primeiro instante, um grande laço de afeto se formou entre os dois.” (Fonte: VIEGAS, 2008)

chamada *Primeira edição de Gournay* ou *Edição póstuma* permaneceu, durante longos anos, considerada a expressão definitiva do pensamento de Montaigne, e a matriz das reedições até o começo do século XX.

Toda essa explicação lança luz sobre um detalhe bastante significativo em termos de compreensão do ensaio: até o final do século XIX, todas as edições dos *Ensaio*s posteriores à edição de 1595 tomaram esta última por base, “mas sem indicar o que era particular a cada uma das edições anteriores a esta data, (...) nem deixar claro o material acrescentado por Montaigne, em puro manuscrito, a partir do *Exemplar de Bordeaux*” (VIEGAS, 2008, 43). Camadas de textos de diferentes épocas, produzidos a partir de experiências distintas, foram dissolvidas em um texto único e sem solução de continuidade. O caráter fragmentário da estrutura, a escrita feita da costura de ideias (que em muitos momentos chegam a se contradizer), ganha novas cores, e é revitalizado em sua semântica fundamental à luz dessa informação. A leitura dos *Ensaio*s fora da perspectiva da reescrita tira boa parte do brilho da experiência: eles não devem ser compreendidos como textos “fechados”, ou como um conjunto de informações organizadas como conhecimento, mas sim como reflexos de um processo, e só podem ser percebidos enquanto processo. É impossível formar uma ideia de Montaigne a partir daquilo que ele escreveu: no limite, tudo o que se consegue é vislumbrar os caminhos e os desvios de rota. Foi somente a partir da edição coordenada por Fortunat Strowski, em 1906, que começaram a surgir as primeiras edições com aparato crítico, “permitindo cotejar os estados diferentes do texto e possibilitando uma análise cronológica, estética, retórica e temática das camadas que compunham os *Ensaio*s” (VIEGAS, 2008, 44). Entre 1922 e 1931, Pierre Villey<sup>48</sup> fez sua própria edição crítica dos textos dos *Ensaio*s, em formato ‘abecedário’<sup>49</sup>, criando um “livro híbrido”, reconstituindo fragmentos, além de modernizar a escrita e a pontuação. Tudo isto nos informa que,

---

<sup>48</sup> Pierre Villey (1880-1933) foi um dos maiores especialistas em literatura francesa do século XVI. Cego desde os quatro anos de idade, transcreveu os *Ensaio*s para o braille durante o curso de licenciatura em letras clássicas. Sua monografia *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, em dois volumes, disponível *on line*, é a base daquele que foi, sem dúvida, sem maior trabalho, a edição comentada do livro de Montaigne.

<sup>49</sup> “Embora o texto de Montaigne seja um só, sem solução de continuidade, as camadas editoriais estão indicadas com letras dentro de colchetes: [A], para o material publicado até 1580; [B] para as partes acrescentadas até a segunda edição, de 1588; e [C] para as anotações tiradas do *Exemplar de Bordeaux* – e as necessárias comparações com a edição de 1595” (VIEGAS, 2008, 44)

independente do fato dos *Ensaaios* existirem desde finais do século XVI, foi apenas no começo do século XX, ou seja, há pouco mais de cem anos, que sua estrutura narrativa foi devidamente organizada e pensada a partir de um aparato crítico, que respeitava as mudanças adicionadas pelo próprio autor.

E sobre o que ele escreveu? “Montaigne não suportaria a ideia de escrever a cada dia suas pequenas ideias e suas impressões do momento”, escreve Daniel Menager (MENAGER, 2007, 39). *Os Ensaaios* são como *porções*, “fragmentos, submetidos às sortes da inspiração. Eles não poderiam ser outra coisa, por que o *eu* do qual se ocupam, mesmo quando parece esquecido, é também feito de pedaços” (MENAGER, 2007, 39). Montaigne desenvolve uma escrita fragmentada, observa Michel Magnien, recusa a imitação de textos antigos, rejeita a eloquência tradicional e, à exceção das numerosas citações, abandona o latim para privilegiar a espontaneidade da língua “vulgar”. “Ao tratado em forma, ele prefere a organização de *pedaços descosidos*” (MAGNIEN, 2002, 48). Não há método, escreve o crítico literário e filólogo Erick Auerbach, “não há sistema, não há assunto específico, não é escrita artística, não é escrita técnica, não é literatura, não é ficção, não é propriamente didático, não é propriamente histórico” (AUERBACH, 2009, 150):

“Trata-se de exemplos que são constantemente ponderados, verificados e apreciados. Poucos são os resultados, e estes de qualquer modo não exigem a concordância do leitor. Mas a própria forma como o assunto vem exposto é suficiente para enredá-lo. Montaigne narra como vive, como terá de morrer e como começa a conformar-se com isso; narra também o que viu e ouviu de outros a esse respeito. É preciso escutá-lo, pois ele narra bem” (AUERBACH, 2009, 150)

Montaigne pensava sua escrita menos como um relato autobiográfico que como um sistema de pensamento em processo, onde passado e presente se combinam e se reformam de formas surpreendentes e intercambiáveis. No lugar de submeter a interioridade a códigos, regras de conduta e formas de existência, ele se colocou em uma relação de distância a tudo isso. Teve uma percepção aguda da plasticidade de todas as coisas e formas, e seu próprio processo da escrita é testemunho disso: ele não escrevia propriamente um diário, mas nunca deixou de se



colocar nos escritos. A única cronologia que pode ser associada a seus textos é a do movimento do autor, que vai e vem entre os tempos e histórias. O tipo de inteligência que importava para Montaigne era a "sabedoria" - um conhecimento que se adquire fora dos muros da universidade, e que faz das próprias fraquezas e limitações intelectuais o veículo da superação. Faltava aos livros da academia a experiência de existir, a experiência de uma existência. Por isso era fundamental se ater ao aspecto corriqueiro, às pequenas histórias que existem no fundo de todos. A qualidade pragmática dos *Ensaaios* está justamente na proximidade e na abordagem dos temas ligados à simplicidade dos gestos do dia-a-dia.

Para Auerbach, Montaigne inaugura a figura do escritor moderno. No século XVI, escreve ele, os escritores eram sempre especialistas. As grandes luzes, os grandes pensadores do Renascimento, do Humanismo e da Reforma eram figuras encarnadas em teólogos, filólogos, astrônomos ou matemáticos. Montaigne não era especialista em área alguma. Os textos dos *Ensaaios* "(...) não são de grande importância para nenhuma disciplina específica; não têm caráter jurídico, nem militar, nem diplomático, nem filológico, embora retire de todos esses campos e outros mais, sua encantadora concretude" (AUERBACH, 2009, 148-149). Mas foi a partir dele que se abriu espaço para uma escrita que não precisava necessariamente ser uma doutrina, ou uma especialização. Apenas, singularmente, uma escrita: "esse homem independente e sem profissão determinada criou assim uma nova profissão e uma nova categoria social, o *homme de lettres* ou *écrivain*, o leigo na condição de escritor" (AUERBACH, 2009, 151).

Montaigne buscava chegar a um equilíbrio, escreve Charles Taylor, mesmo dentro da mutação constante, "identificando e procurando harmonizar-se com os padrões que representam sua própria forma de viver em movimento. (...) Chegar a sentir-se bem dentro dos limites de nossa condição pressupõe que tenhamos entendido esses limites" (TAYLOR, 1997, 234). É precisamente neste ponto que Montaigne produz um deslocamento radical na filosofia platônica e agostiniana, cristalizando em sua escrita uma série de processos dispersos ao longo do tempo. que está em jogo nos *Ensaaios* é a busca por um autoconhecimento, mas não mais

um conhecimento impessoal da natureza humana, ou do espírito divino que habita o ser:

Cada um de nós tem de descobrir sua própria forma. Não estamos em busca da natureza universal; estamos em busca de nosso próprio ser. (...) Montaigne inaugura um novo tipo de reflexão intensamente individual, uma auto-explicação, cujo objetivo é alcançar o autoconhecimento quando chegamos a ver através dos véus da auto-ilusão que a paixão ou o orgulho espiritual criaram. É, do começo ao fim, um estudo de primeira pessoa, que recebe pouca ajuda das contribuições de observações de terceira pessoa, e nenhuma da 'ciência'." (TAYLOR, 1997, 236)

Alguns anos depois da morte de Montaigne, Descartes<sup>50</sup>, considerado um dos fundadores do racionalismo na filosofia moderna, atualiza (no rastro de Agostinho) o deslocamento do espaço das fontes morais para dentro do indivíduo, criando uma segunda via para se pensar a individualidade moderna. Segundo Charles Taylor, as duas filosofias estão orientadas para nos voltar para o interior, e procurar ordenar a alma: mas é justamente nessa semelhança que se esconde o conflito. Diferente da filosofia cartesiana, onde a alma "liberta-se não ao se afastar da experiência encarnada, mas ao objetificá-la " (TAYLOR, 1997, 237), a visão ensaística de Montaigne requer um envolvimento profundo em nossas particularidades, nossas experiências e vivências. Se a filosofia cartesiana prega um desprendimento radical da experiência comum, e define a busca das fontes morais a partir de um tempo em suspensão, descontinuado do cotidiano, Montaigne, continua o autor, está no ponto de origem de outro tipo de individualismo: o da autodescoberta, cujo "objetivo é identificar o indivíduo em sua diferença irrepetível (... ) [e que se] desenvolve por meio de uma crítica de auto-interpretações de primeira pessoa, em vez de utilizar as provas do raciocínio impessoal" (TAYLOR, 1997, 237).

A escrita de Montaigne não busca o exemplar, nem o universal ou o edificante, "apenas segue os contornos da realidade cambiante de um ser, ele mesmo" (TAYLOR, 1997, 234). Erich Auerbach nota que Montaigne talvez tenha sido o mais comum entre todos os franceses comuns de sua época. Foi um bom pai de família, um homem versado nas grandes questões de seu tempo, colecionador de

---

<sup>50</sup> Montaigne morre em 1592, Descartes nasce poucos anos depois, em 1596, e morre em 1650.

livros, administrador competente de sua fortuna. Os *Ensaaios* não vieram à luz com a intenção de anunciar uma proposta revolucionária: ao contrário, para Montaigne uma conduta oposta apenas traria desordem. Ele não acreditava em revoluções; os costumes, as instituições “os ordenamentos (...) são todos igualmente tolos e extravagantes. Mudam conforme suas opiniões e não são estáveis nem verdadeiramente legítimos” (AUERBACH, 2009, 59). O que os revolucionários não percebem, pensava Montaigne, é que toda situação nova traz igualmente problemas e soluções. Ele não buscava, com sua escrita, modificar o mundo a partir daquilo que ele não é, mas deveria ser. Inversamente: era um curioso, interessava-o ler o mundo nas entrelinhas a partir do que ele é, revelar a interioridade do mundo a partir da sua própria interioridade. Não obstante, a ideia de que essa escrita inventada sem perspectiva política explícita seria apropriada por uma série de movimentos de vanguarda pela potência da experimentação que lhe é peculiar, com propostas radicalmente opostas às de Montaigne, faz pensar na complexidade que se esconde por trás de tamanha simplicidade.

Montaigne não oferece um diário íntimo, tampouco uma autobiografia, mas a própria vida em discurso, e o lançamento de um olhar "exterior" em direção a ela. Como mostra o crítico literário francês Jean Starobinski (STAROBINSKI, 2012), ele parece se definir indiretamente, “como alguém que esquece de si” a partir das grandes questões morais e da leitura dos autores clássicos. Ele se pinta ao falar de amizade e de educação, “se pinta ao meditar sobre a razão de Estado (...). No ensaio, segundo Montaigne, o exercício da reflexão interna é inseparável da inspeção da realidade externa” (STAROBINSKI, 2012, 52-53). A contrapartida desse olhar lançado para dentro é uma enorme curiosidade pelo mundo exterior, “pela abundância do real e pelos discursos contraditórios que pretendem explicá-lo. (...) Ele definirá seu livro *um registro dos ensaios da minha vida*” (STAROBINSKI, 2012, 192). Entretanto, esses ensaios de vida transbordam de sua existência individual, e estão irremediavelmente ligados à vida dos outros, das quais ele não consegue se separar.

\*\*\*\*\*



disfiper vne parole si religieuse & importante à tant de sortes d'idiomes, à beaucoup plus de dâger que d'utilité. Les Iuifs, les Mahometans, & quasi tous autres, ont espousé, & reuerent, le langage, auquel originellement leurs mysteres auoyent esté conceuz, & en est defendue l'alteration & changement; Non sans apparence. Sçauons nous bien qu'en Basque, & en Bretagne, il y ayt des Iuges assez, pour establir cette traductiõ faicte en leur langue: L'Eglise vniuerselle n'a point de Iugement plus ardu à faire, & plus solène: En preschant & parlant, l'interpretatiõ est vague, libre, muable, & d'une parcelle: ainsi ce n'est pas de mesme. J'ay veu aussi de mô temps, faire plainte d'aucuns escriis, de ce qu'ils sont purement humains & philosophiques, sans meslâge de Theologie. Qui diroit au contraire, ce ne seroit pourtant sans quelque raison. Que la doctrine diuine tient mieux son rang à part, comme Royne & dominatrice. Qu'elle doibt estre principale par tout, point de suffragante & subsidiaire. Que les exemples a la grammaire, Rhetorique, Logique, se tirent plus fortablement d'ailleurs que d'une si sainte matiere, comme aussi les arguments des Theatres, ieux & spectacles publiques. Que les raisons diuines se considerent plus venerablement & reuerentement seules, & en leur stile, qu'appariées aux discours humains. Qu'il se voit plus souuent cette faute, que les Theologiens escriuent trop humainement, que cet autre, que les humanistes escriuent trop peu theologiquement. La Philosophie, dict Saint Chrysostome, est pieça banie de l'escole sainte, comme seruante inutile, & estimee indigne de voir seulement en passant de l'entree, le sacraire des saints Thresors de la doctrine celeste. Que le dire humain a ses formes plus basses; & ne se doibt seruir de la dignité, majesté, regéce, du parler diuin. Je luy laisse pour moy, dire, fortune, destinée, accidet, heur, & malheur, & les Dieux, & autres fraies, selõ la mode vulgaire. Et ne diroit on pas aussi

*Un enesque a l'aire par q'ont que en l'antre d'ant du monde  
L'homme est le plus noble de tous les animaux & le plus parfait de tous les  
êtres. Il a une âme raisonnable, capable de connaître Dieu et de se  
conformer à sa loi. C'est pourquoi il doit être gouverné par la  
raison, et non par les passions. La philosophie est la science  
qui nous apprend à gouverner notre âme, et à nous élever au-dessus  
des sens. Elle est la plus noble de toutes les sciences, car elle  
nous conduit à la connaissance de Dieu, qui est le but de  
toute sagesse. Les autres sciences ne nous donnent que des  
connaissances vaines et temporaires, qui ne nous servent  
qu'à nous occuper l'esprit sans nous faire avancer vers  
le bien. La philosophie est donc la seule science qui  
vraiment nous profite, et qui nous rend dignes de  
l'honneur que Dieu nous a donné.*

## **CAPÍTULO 2:**

### **O ensaio e a liberdade**

**exílio, imagem, ensaio**

## 1) Ensaio: a arte de pintar figuras de linguagem nas frestas das palavras

Quando entrou na biblioteca da torre do castelo de sua propriedade, e tomou de

uma pena para escrever, Michel de Montaigne não apenas lançou as bases para a criação de uma nova forma de escrita: bem mais importante que qualquer outra referência colada ao ensaio, ele consolidou o encontro do homem consigo mesmo, e fê-lo confrontar-se com suas próprias limitações, deficiências, singularidades e diferenças em relação ao mundo e ao Outro. Se não existe uma resposta capaz de explicar o motivo pelo qual Montaigne achou por bem escrever os *Ensaaios* da forma que o fez, uma das razões pelas quais sua escrita permanece como uma importante referência, mais de cinco séculos depois de sua inauguração, foi o fato de ter sido ele o primeiro autor a associar o nome “ensaio” a uma forma narrativa. Segundo a professora de estudos portugueses Silvina Lopes, foi a partir de Montaigne “que se deu o nome de ensaio a um tipo de composição discursiva construída sobretudo pela justaposição ou coordenação de elementos em vez da sua subordinação” (LOPES, 2003, 168).

Se no capítulo anterior, a história de Montaigne nos permitiu pensar o surgimento de uma escrita cujo principal substrato vem de uma noção de subjetividade extraída da experiência da própria interioridade, este capítulo gira em torno das estratégias que essa escrita desenvolveu ao longo dos anos para se apropriar de conceitos a partir de uma relação de distanciamento, deslocamento e desconstrução de regras. Se Michel de Montaigne pode ser considerado o criador do ensaio, Theodor Adorno, que se estabeleceu como um dos nomes mais importantes na filosofia do século XX tanto por sua participação fundamental no desenvolvimento da Escola de Frankfurt, quanto por suas ácidas críticas ao que ele denominou como *indústria cultural*, talvez mereça o título de “curador”, alguém que veio a se tornar responsável pela concepção e montagem de uma noção contemporânea. Seu texto *O ensaio como forma*, que escolhemos como principal referência para este capítulo, se tornou o ponto de partida (ou de passagem; em todo caso, uma referência indiscutível) de todo e qualquer estudo sobre a forma ensaio. Ele também pode ser considerado, muito provavelmente, o escrito que mais direito tem de ser apresentado como uma “carta de intenções” dos próprios *Ensaaios*: assim como Montaigne, Adorno também acreditava que a maior virtude do ensaio era sua capacidade de transcender distâncias e desconstruir certezas. E no momento em que o filósofo alemão escreveu o texto, na Europa de meados do século

XX, sabia que escrever na forma ensaio era mais que se colocar em discurso: significava se colocar em jogo. Sob o risco do ensaio.

### Desdobramentos históricos

Desde que começou a ser inventada por Montaigne, a escrita ensaística tem sido associada à experiência pessoal, à exploração do espaço autobiográfico e ao relato das trajetórias de vida. Não obstante, a prática de “revelar o escondido” já havia se transformado em moeda corrente na ambição dos autores que se situavam no prolongamento das *Confissões*, de Santo Agostinho. Charles Taylor, cujos estudos da subjetividade contemporânea vimos no capítulo anterior, também já apontava no exercício de uma busca do *self*, uma forma de entrar em harmonia consigo mesmo: uma prática que teria sido inaugurada por Montaigne, e se transformado em um dos temas preferidos da cultura moderna. A mesma coisa pontua o crítico literário Jean Starobinski no ensaio que escreveu sobre o autor<sup>51</sup>, ao observar que a questão inicial da escrita dos *Ensaaios* é a um só tempo lugar comum da retórica moral mais antiga, e uma versão antecipada da *dúvida* que caracteriza muitas atitudes contemporâneas em relação à escrita do “eu”<sup>52</sup>.

Todavia, é bastante improvável, escreve o professor de literatura renascentista francesa Daniel Menager, que Montaigne tenha tomado por base o texto de Santo Agostinho para estruturar a criação de sua própria escrita. Agostinho escreveu suas *Confissões* para tentar encontrar os signos da providência divina, para tentar descobrir a presença de Deus no mais profundo de si. Já Montaigne não apenas não estava interessado em mergulhar nas profundezas de sua solidão, como também contrariou inúmeros princípios da escrita de seu tempo, colocando dúvidas em relação ao que interessava e ao que não interessava ser lido, ao que devia ser dito ou calado, ao que seria próprio considerar, ou não, à literatura. Mas, principalmente, Montaigne se notabilizou por lançar em desafio a ideia de que um livro deve ser publicado mesmo inacabado, mesmo que não alcance nenhuma essência, mesmo “se ele não oferece mais que a experiência incompleta, se ele não consiste em outra coisa que

---

<sup>51</sup> STAROBINSKI, Jean. **Montaigne en Mouvement** Éditions Gallimard, 1982. O ensaio garantiu a Starobinski o Prêmio Europeu de Ensaaios, oferecido pela Fundação Charles Veuillon. Esse prêmio, oferecido desde 1975, joga luz sobre autores europeus contemporâneos, cujo trabalho, ou obra, tenha valor de testemunho e ofereça uma crítica fecunda das sociedades contemporâneas, de seu modo de vida e de sua ideologias. No site da Fundação Charles Veuillon, especifica-se que “essa obra não será nem um tratado, nem uma tese: ela deve ser acessível e útil a um público não especializado”

<sup>52</sup> Uma das mais importantes discussões contemporâneas pode ser encontrada no livro da escritora argentina radicada no Brasil Paula Sibilia, “O Show do Eu: a intimidade como espetáculo”. Dividido em nove capítulos, o livro se desdobra sobre as diferentes dimensões do “eu” na internet, a partir das experiências de subjetividade nas quais as dimensões “íntimas” e “confessionais” são pensadas como “alterdirigidas”, ou seja, construções de si orientadas para uma exposição que visa legitimar formas de ser e estar no mundo.

exercícios preliminares” (STAROBINSKI, 1985, 187). Mesmo que ele seja apenas... um ensaio.

O que hoje compreendemos como ensaio, essa *prosa não-ficcional* ou *prosa de ideias*, sobre a qual escreveu Adorno, e que ocupa uma grande parte da produção literária do século XX (QUENEAU, 1956), se tornou, ao longo do tempo, bastante diferente daquilo que foi inventado no século XVI por Montaigne. Em 1597, pouco menos de quinze anos depois do aparecimento dos *Ensaaios*, Francis Bacon publicou na Inglaterra a primeira edição dos seus textos, à qual também deu o título de "Ensaaios". Era a primeira vez que o termo aparecia fora da França, e o deslocamento não tinha sido apenas geográfico, mas também estilístico. Bem menos envolventes que os escritos de Montaigne<sup>53</sup>, ao dar a sua coletânea sobre conselhos legais, morais e políticos<sup>54</sup> o mesmo título da obra do escritor francês, Bacon inaugurou o que talvez possa ser considerada a primeira das muitas transformações que a forma de escrita viria a sofrer até os dias atuais. Ao contrário dos ensaios de Montaigne, os escritos de Bacon são quase totalmente ausentes de referências pessoais. Mais proposicionais que experimentais, escreve o professor de literatura Douglas Hesse, “eles surpreendem o leitor moderno ao apresentar uma qualidade semiótica e retórica que contrasta agudamente com os trabalhos mais casuais de Montaigne” (CHEVALIER, 1997, 221). Consideravelmente mais curtos que os do escritor francês (têm, em média, uma página ou pouco mais), os textos de Bacon também são distintos nos objetivos: enquanto Montaigne procede uma a auto investigação, na medida em que escolhe preservar o movimento do pensamento no gesto da escrita e incorporá-lo à narrativa, Bacon busca, a partir do processo da escrita, a consolidação de um método, uma nova maneira de estudar os fenômenos naturais. Ou seja, enquanto um se concentra nos meios, o outro opta pelos fins.

Ao longo do século XVII, às portas do Iluminismo, as bases do conhecimento começavam a se modificar: se antes o referencial do saber estava enraizado na autoridade dos escritores antigos e nos princípios de dedução, em meados de 1600, é a observação e a experimentação que se tornavam tanto plausíveis, como desejáveis, na construção do conhecimento. "Já que observar era função dos observadores, a natureza, as circunstâncias e as experiências do escritor se tornaram um elemento a considerar, não a desdenhar” (CHEVALIER, 1997, 221). Na Inglaterra, neste mesmo período, novas formas de prosa proliferaram, como escritos aforísticos, perfis e prosas meditativas - boa parte delas concentradas na narração de histórias pessoais, caracterizadas pela brevidade do relato, pelo tom espontâneo e pela qualidade reflexiva tipicamente ensaísticas.

---

<sup>53</sup> Segundo Robert Faulkner, que escreveu o verbete do Francis Bacon na Enciclopedia dos Ensaaios

<sup>54</sup> O título original da obra de Bacon é *Essayes or Counsels, Civill and Morall*

O que as subsequentes metamorfoses sofridas pelo termo "ensaio" no correr dos anos sugerem é que, assim como começou a ser forjada e temperada na narração das “pequenas singularidades dos acontecimentos”, sem a intenção de mergulhar nas profundidades do saber, a escrita ensaística também se deixou apropriar (de maneira quase dócil) por pensadores dos mais diferentes campos de conhecimento, como filosofia, jornalismo, história, matemática, física e teologia. Apropriada como "mera" ferramenta de estilo, sem maiores compromissos com a expressão da subjetividade, do movimento do pensamento, a forma ensaio se descobriu a serviço de temas e saberes, que tomavam de empréstimo sua liberdade para afiançar suas certezas. Francis Bacon, Locke, Voltaire, Bergson: nada nos ensaios escritos por eles, observa Jean Starobinsky, lembra a prosa espontânea de Montaigne<sup>55</sup>. Por outro lado, e nisso compartilham uma característica fundamentalmente ensaística, são todos autores de livros de onde nascem novas e/ou renovadas propostas, ou interpretações originais, de um problema preexistente. A própria palavra *ensaísta*, lembra Starobinsky, não foi criada pelos franceses, mas pelos ingleses: nem mesmo Montaigne se referia a si mesmo como ensaísta. Consta, segundo o crítico literário, que a palavra *ensaísta* não chegou à França antes de 1845, quando foi encontrada em textos do também crítico literário Théophile Gautier no sentido de *autor de obras não profundas*.

Paul Heilker, professor de retórica e redação na Virginia Tech University, no amplo estudo que realiza sobre o ensaio e suas transformações ao longo da história (HEILKER, 1996), propõe que o que hoje conhecemos por essa forma de texto poderia ser compreendido em uma divisão em ensaios formais e informais. Os ensaios formais seriam caracterizados por modelos “dogmáticos, impessoais e sistemáticos”, escritos sob forma de prosas longas e tratados filosóficos argumentativos. Textos como aqueles de René Descartes, Milton, John Locke, Francis Bacon, Bergson e Bachelard são considerados ensaios escritos nos modelos formais - uma opção que aparece na própria escolha dos títulos das obras: *Discurso sobre o método* (1637), *Aeropagítica* (1644), *Ensaio acerca do entendimento humano* (1690), *Ensaio* (1597/1612/1625), *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889) *Ensaio sobre o conhecimento aproximado* (1927), respectivamente. Para Douglas Hesse, o próprio gesto de Locke de chamar sua coleção de trabalhos de “ensaio”, onde impera um sentido de método e de natureza condicional, reflete uma compreensão radicalmente diferente daquela empreendida por Montaigne. A esses textos, o escritor francês se refere, jocosamente como derivados “da crítica, do comentário: dessa *interpretação da interpretação* da qual Montaigne já ridicularizava, não sem ironizar um pouco sobre si mesmo” (STAROBINKSI, 2012, 53). A tendência a se aprofundar nos assuntos que elege talvez seja uma consequência inevitável de

---

<sup>55</sup> Ele não queria ser tomado por um doutor, por um criador de sistemas, por autor tratados massivos (STAROBINSKI)

sua apropriação pelo pensamento racionalista, mais concentrado na exploração isolada do objeto e na busca de definições.

Por outro lado, os textos aos quais Paul Heilker se refere como filiados a uma modalidade de escrita informal seriam aqueles caracterizados por uma narrativa que o autor classifica como “pessoal, íntima, relaxada, faceira e divertida”. Compreendem os textos que começaram a surgir no século XVII com o aparecimento do ensaio jornalístico. O acesso regular de leitores e a proliferação dos jornais populares, colaborou para reforçar a presença da natureza cotidiana e espontânea do ensaio: ao contrário dos ensaios formais, não apenas os escritores podiam usar eventos atuais como pontos de partida, “mas o alcance das ocasiões próprias [para os ensaios] expandido para incluir experiências pessoais da vida dos autores” (CHEVALIER, 1997, 222). Uma fórmula bem mais próxima das questões que interessavam a Montaigne. Uma certa alegria inscrita na forma de olhar, conjugada a um estado permanente de surpresa e abertura para a compreensão do mundo contemporâneo são as características mais marcantes dos textos de autores como Daniel Defoe, Samuel Johnson, Thomas De Quincey, George Eliot, James Agee, E.B. White, Richard Steele e Joseph Addison, entre outros - características que, também, começam no título das suas histórias: *A Journal of the Plague Years* (1722), *Jornada às ilhas da Escócia* (1775), *Confissões de um Comedor de Ópio* (1821), *Middlemarch* (1872), *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) e *Here is New York* (1949), respectivamente<sup>56</sup>.

Classificação semelhante foi feita pelo escritor e ensaísta austríaco Robert Musil, de quem falaremos um pouco mais adiante, e que foi retomada pela diretora de documentários Marília Rocha em sua dissertação de mestrado (ROCHA, 2006). Segundo Musil, “o ensaio é: em um domínio em que o trabalho exato é possível, algo que se pressupõe como relaxado, ou o cúmulo do rigor onde o trabalho exato parece impossível” (MUSIL APUD ROCHA, 2006, 334). Para esclarecer seu ponto de vista, escreve Marília Rocha, Musil pensa o ensaio em relação a dois domínios: o primeiro, na esfera do saber e da ciência que, apesar de não eliminar completamente a subjetividade, procura por resultados objetivos, passíveis de serem submetidos a verdades sistemáticas e lógicas (o que, na classificação de Heilker, corresponde ao modelo formal). “São os fatos universalmente válidos (...), capazes de ressaltar uma lei ou sistema” (ROCHA, 2006, 17). O segundo, na esfera da vida e da arte, defende que cada indivíduo é feito de uma variedade de indivíduos, e “onde não há como organizar e integrar as forças morais que os movem” (ROCHA, 2006, 17) (que, segundo Heilker, seriam os ensaios

---

<sup>56</sup> Steele e Addison entraram para a história do ensaísmo a partir dos inúmeros trabalhos publicados na *The Spectator*, uma revista britânica fundada em 1828 na Inglaterra e que foi pioneira no desenvolvimento de um formato que hoje pode ser encontrado em publicações como a *The New Yorker*.

informais). Para Musil, conclui Marília Rocha, o ensaio surge como uma alternativa a essas duas esferas, diluindo a polaridade entre saber/ciência, de um lado, e vida/arte, de outro. Nem forma, nem informal: seria “uma resposta para o que parecia impossível: a superposição dos planos do pensamento e do ser, do saber e da experiência” (ROCHA, 2006, 17).

Mas seria redutor (e equivocado) afirmar que em seus cerca de quatrocentos anos de vida o ensaio tenha se desenvolvido de forma linear, e que ao longo do tempo, diferentes versões tenham se sucedido em linha reta, sem sofrer novas combinações, interferências ou atravessamentos. Seria igualmente falso concluir que a forma original tenha sofrido uma fratura, e se dividido em duas correntes distintas. Formal ou informal, crítico ou criativo, didático ou reflexivo, estético ou pedagógico... semelhantes oposições indicam que ao longo dos anos se tornou mais fácil pensar o ensaio a partir de polaridades e antagonismos, do que a partir daquilo que realmente surge como produção, ganha densidade na forma, e transborda como estilo. Talvez seja possível afirmar que o caráter transitório e fugaz, a relação com a duplicidade de tempo/espço presente na relação escrita/escritor, a (essencial) relação de estranhamento que se estabelece com o tema no contrato da escrita, sejam virtudes que já existiam nos textos de Montaigne, e que permanecem até hoje como um traço característico. Todavia, ao pensar o ensaio contemporâneo, talvez seja também o caso considerar que uma ideia de “gênero” precise ceder, para dar lugar a um sentido mais impalpável e dúctil de “estado”.

Para a professora Silvina Lopes, a estrutura narrativa do ensaio é orientada por “relações de vizinhança” entre os conceitos, em um movimento que coloca palavras e imagens em permanente deslocamento. Quando Montaigne decide escrever seus ensaios, “procede a uma longa digressão pelo passado, transcrevendo frases e reflexões que são examinadas e integrada no corpo do novo texto” (LOPES, 2003, 169). E regressões não faltam nos *Ensaio*s: eles são repletos de citações latinas (ao todo, elas compreendem 1.264<sup>57</sup>). Contudo, de acordo com o historiador inglês Peter Burke, ainda que os antigos sejam uma grande referência para Montaigne, ele “considerava melhor saber bem a própria língua, e talvez a língua empregada no mercado de uma região vizinha, do que saber latim e grego” (BURKE, 2010, 24). Citar, acrescenta Silvina Lopes, “é sempre assinalar uma perda de contexto, uma ausência do passado como um todo disponível, e interromper aquilo que seria o contexto actual” (LOPES, 2003, 169). E, continua,

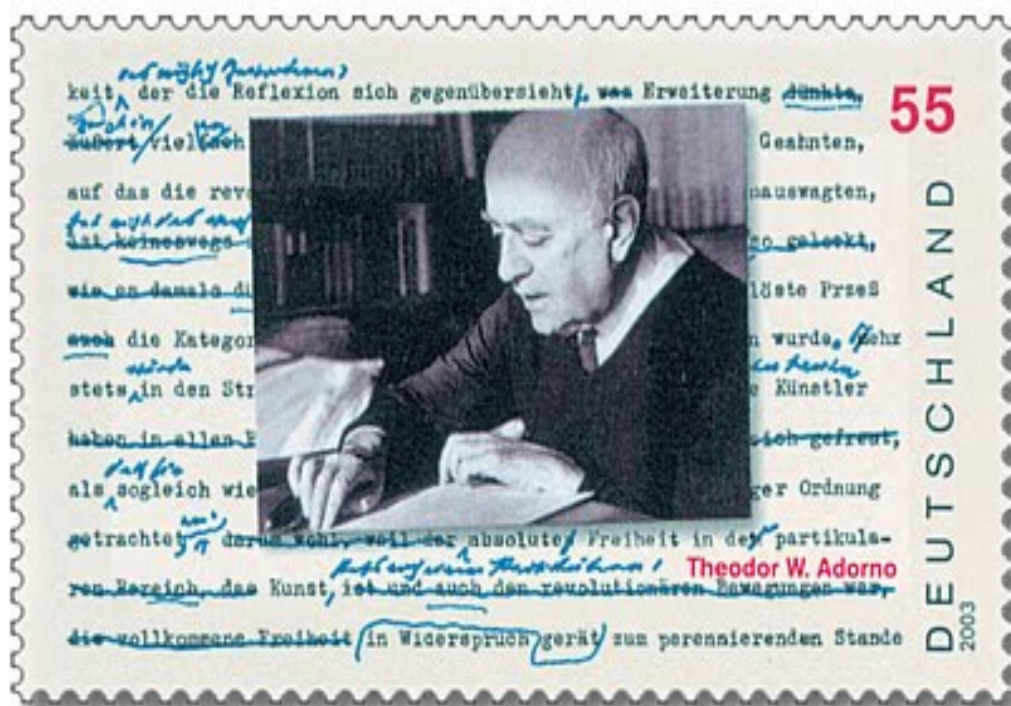
---

<sup>57</sup> Os pensadores favoritos de Montaigne eram, por ordem de importância: Plutarco, Sêneca, Cícero, Lucrécio, Horácio, Diógenes Laércio, Virgílio, César, Heródoto, Tácito e Ovídio. Segundo Peter Burke, Montaigne compartilhava com seus contemporâneos a admiração por Sêneca: vários dos primeiros ensaios são pouco mais que citações desse autor. A prosa informal dos *Ensaio*s também deve muito às leituras de Sêneca.



“Sendo o ensaio o tipo de discurso onde mais claramente a fidelidade à herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa, aquele que o escreve não pode deixar de passar por um processo de inquietação, de que nasce escritor – a resistência à linguagem daqueles que admira, a criação de um estilo, que o lança para fora de si, que o torna responsável para além daquilo por que pode responder” (LOPES, 2003, 169).

Essa observação ecoa no diagnóstico de Auerbach, discutido no capítulo anterior, sobre a possibilidade de pensar Montaigne como a figura inaugural do escritor moderno. Na aparição de um escritor, continua Silvina Lopes, encontramos a interrupção do passado nas citações às quais ele se remete, em uma relação de respeito à fonte original. O escritor toma sua referência como um lugar a partir do qual é possível que se abra o espaço de uma nova linguagem, e de onde tanto ele, quanto a escrita, saiam modificados. Fenômenos, acontecimentos e fatos são salvos na medida em que são evidenciados a partir da fenda que abrem na história; ou da fenda que já existe, e que é colocada em evidência, à luz do deslocamento. “A relação do ensaio com um texto anterior é assim uma questão de transmissibilidade da herança, a qual exige uma seleção e transformação que não pretenda iludir-se a si própria (...)” (STAROBINSKI, 1985, 175).



Selo comemorativo do centenário de Theodor Adorno, Alemanha, 2003.

## 2) Reflexões que partem de uma vida lesada<sup>58</sup>:

### Adorno e a forma-ensaio

"O ponto de partida de *Mínima Moralia*, precisamente a tentativa de expor pelo prisma da experiência subjetiva momentos da filosofia compartilhada, faz com que as peças não pertençam inteiramente à filosofia, da qual não obstante fazem parte. Também isso se busca exprimir na forma solta e livre, na renúncia à conexão teórica explícita" (ADORNO, 2008, 13). Reunindo anotações realizadas ao longo dos anos 1940 (no mesmo período em que trabalhava em *Dialética do Esclarecimento*, com Max Horkheimer - a quem, diga-se de passagem Adorno dedica o livro), *Mínima Moralia*, obra composta por uma coleção de aforismos "não-máximas não-edificantes", segundo o sociólogo brasileiro Gabriel Cohn<sup>59</sup>, carrega a semente daquilo que o texto *O ensaio como forma* tenta organizar<sup>60</sup>, com a euforia típica dos momentos onde as descobertas mais transformadoras acontecem. Euforia é um bom termo para designar o espírito do texto do filósofo alemão: estado de ânimo que se caracteriza por grande e expansiva alegria, mas que não corresponde, necessariamente, à realidade de quem o experimenta.

"Todos esses frutos do rancor não são meras inverdades", escreve Theodor Adorno em *"O ensaio como forma*. Mesmo porque, "o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade" (ADORNO, 2003, 27). E se o pensamento se desembaraça da ideia daquilo que conhecemos como verdade, isso significa que a verdade deve ser concebida de uma outra forma que não a sistematização, a precisão, o rigor e o peso da visão unívoca que se estabeleceu como valete do pensamento filosófico ocidental: um produto inevitável do choque entre a atmosfera intelectual do Renascimento, e as novas formas de ver, pensar e experimentar o mundo, iluminadas pelas descobertas científicas do século XVII<sup>61</sup>. A

---

<sup>58</sup> Tomei a liberdade de pegar emprestado o subtítulo de "Mínima Moralia".

<sup>59</sup> Gabriel Cohn escreveu o posfácio de uma nova tradução de *Minima Moralia* publicada em 2008 pela Editora Azougue, *Alguns problemas de leitura e tradução de Minima Moralia*.

<sup>60</sup> Segundo Samon Noyama (UFOP) um questionamento acerca da distinção entre conteúdo e forma já aparece nessa obra, escrita entre 1944 e 1947 durante a 2ª Guerra. Ela revela uma preocupação que se desdobra no texto sobre o ensaio: "se a realidade se apresenta como fragmentada e se constitui de acordo com esta natureza, a maneira como falamos desta realidade também precisa ser fragmentada e não analítica" (NOYAMA, 2009, 135)

<sup>61</sup> Dentre os vários aspectos da vida cotidiana e intelectual que são sacudidos e destruídos nesse período, um deles toca particularmente nossa discussão: a destruição das afirmações da ciência e da filosofia medievais, todas elas orientadas e calcadas principalmente pelo pensamento de Aristóteles. Na boa contextualização que Gilles-Gaston Granger faz no volume dedicado a Descartes da edição dos Pensadores, "no campo filosófico e científico, a superação das incertezas não podia surgir de correções parciais que tentassem aproveitar as ruínas da civilização medievais. Era preciso começar de um marco zero, de um ponto de partida e demarcar novo itinerário que conduzisse, com segurança, a certezas científicas universais" (289)

preocupação em descobrir um caminho “que se impusesse a todos os demais como o único capaz de escapar ao labirinto das incertezas (...) para conduzir à descoberta de verdades permanentes” (GRANGER, 1973) caracterizou a investigação filosófica do século XVII, e se materializou na perspectiva empirista de Francis Bacon, que defendia uma ciência sustentada pela observação e experimentação, e no racionalismo moderno de René Descartes, que buscou na razão os recursos para a construção da certeza científica. Em se tratando de uma reflexão sobre o ensaio, apenas essa sentença já guardava motivos de sobra para rancor...

Como boa parte da comunidade intelectual da Europa ao longo da primeira parte do século XX, Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno também havia perambulado por diversos países e continentes, fugindo de regimes autoritários, sistemas políticos e censuras anacrônicas<sup>62</sup>. E por isso, em meados da década de 1950, se perguntava como ainda era possível contemplar um sistema de pensamento que pudesse partir da sistematização proposta por Descartes, que procurava deduzir a realidade através de “começos simples e familiares”, e da “análise de fragmento isolados”? É porque parte do mais complexo, e não do mais simples, porque sabe que um objeto não pode ser compreendido apenas como a soma de suas partes, que o ensaio assusta ao abalar as ilusões do mundo simples e codificável da ciência. Ao dar a seus escritos um título de “altiva cortesia”, escreveu Adorno, Montaigne estava abrindo mão tanto de certezas indiscutíveis, quanto da crença de que era possível estar diante de algo definitivo e completo – mesmo que esse algo fosse o próprio escritor, o próprio Montaigne. Por isso, Adorno acreditava que, se existia alguma forma de escrita capaz de produzir uma reflexão minimamente coerente aos conturbados acontecimentos da primeira metade do século, ela só poderia ser descoberta no ensaio. Mais que legitimar a forma inventada por Montaigne, tratava-se de encontrar a escrita capaz de escrever na língua do século XX.

Como vimos no capítulo anterior, mesmo o livro “que deu origem” à forma, os *Ensaio*s de Montaigne, apenas começara a ter sua estrutura narrativa (concebida como uma articulação de fragmentos que se arranjam e dialogam entre si) organizada de modo crítico no começo do século XX. Ou seja, se o ensaio é uma escrita que existe (e que vem se modificando) há mais de quatrocentos anos, somente há pouco mais de cem é que ela começou a ser estudada sob uma ótica que leva em conta uma “costura de fragmentos”, camadas de textos que se superpõe e criam um diálogo entre si. No momento em que Adorno tentava esboçar o texto que organizasse as principais propriedades do ensaio, fazia pouco mais de quarenta anos que as primeiras edições críticas do texto de Montaigne tinham

---

<sup>62</sup> Em *Minima Moralia*, Adorno faz inúmeras referências ao período no exílio: sobre a deficiência da paisagem norte-americana (aforismo 28), os estudantes negros de Oxford (32), o zoológico de Nova York (74), o hotel de Praga (75), a ponte Golden Gate (104), entre outros.

começado a ser publicadas<sup>63</sup>. Quando escreveu que, diferente do que acontecera com a "prima rica", a literatura, que havia brotado de um "emaranhado" de ideias entre ciência, moral e arte, o ensaio ainda precisava se consolidar como um "modo" de escrita, ele buscava menos definir uma "forma" para o ensaio, que cuidar de perpetuar a tradição que a bem pouco tempo começava a ser investigada. Ao escolher abrir o texto relacionando o tipo de pensamento que se opunha ao ensaio - daqueles que zelavam pela tradição, respeitavam a literatura como diva e mantinham uma relação estética de contemplação com a arte - e abrir um livro sobre literatura com um texto sobre o ensaio (*O ensaio como forma* é o primeiro texto de *Notas de Literatura I*), o que Adorno fazia era legitimar o caráter indomável da forma. O primeiro (e longo<sup>64</sup>) parágrafo, assim como todo o texto, só pode ser compreendido em uma leitura cruzada, que contempla não somente o tema, mas também a relação espaço/tempo no qual ele está inserido.

O questionamento sobre a forma ensaio encontrou Theodor W. Adorno quase no começo da década de 1960. Por essa época, ele já havia concluído o doutorado pela Universidade de Frankfurt, com uma tese sobre Husserl; já trazia na bagagem uma ampla correspondência com Walter Benjamin; já havia saído da Alemanha por conta da ascensão do nacional-socialismo, e buscado exílio nos Estados Unidos (e de lá já havia retornado). Também já tinha escrito "*Dialética do Esclarecimento*" (em parceria com Max Horkheimer) e "*Minima Moralia*"; já era reconhecido como o implacável crítico da razão instrumental, da indústria cultural e da melodia do *jazz*. Já fazia sentido que aquele homem educado desde pequeno entre os bons vinhos e a música clássica<sup>65</sup> concebesse organizar seus pensamentos em uma escrita que partia de uma noção de distanciamento, que trazia no texto a medida da distância entre o pensador e o mundo. Em algum ponto entre os anos de 1954 e 1958, em meio a um conjunto de notas e fragmentos, ele se debruçava sobre o "texto-manifesto" no qual vinha trabalhando.

Durante os anos de exílio nos Estados Unidos, entre uma pausa no trabalho com Horkheimer e uma mudança de país, Adorno havia escrito *Minima Moralia*, uma colagem de pequenos textos - considerações intempestivas, lampejos de reflexão - entre os anos de 1944 e 1947. Os temas das notas, que vão de uma releitura dos livros de Anatole France, passam pela canção de ninar de sua infância, e chegam até uma notícia de jornal sobre a descoberta de um fóssil de mamute em Utah, estão relacionados a um domínio que durante muito tempo havia sido restrito ao canto, à fala e à poesia dos filósofos, "mas que desde a transformação desta

---

<sup>63</sup> vide item 5 do capítulo anterior

<sup>64</sup> na edição brasileira, o primeiro parágrafo tem quatro páginas e meia.

<sup>65</sup> Theodor Adorno era filho de Oscar Alexander Wisengrund, um próspero negociante alemão de vinhos, e de Maria Bárbara Calvelli-Adorno, cantora lírica católica italiana.

[filosofia] em método foi relegado ao menosprezo intelectual, ao arbítrio sentencioso e, finalmente, ao esquecimento: a doutrina da vida certa” (ADORNO, 2008, 9).

Adorno escrevera *Minima Moralia* (ou melhor, organizara as notas que compõe o livro) ao dar-se conta de que aquilo que, antes, era concebido como a essência da experiência de estar vivo, havia se transformado em um mero apêndice da produção e do consumo. Uma apropriação indevida e incoerente: por mais paradoxal que isso soasse, uma "doutrina da vida certa" nasce de angústias e de incômodos, livre de métodos e sob o risco da sorte. Ensaaios, reflexões para uma doutrina da vida certa, nascem de um “rosto crispado”<sup>66</sup>, e de um duplo gesto de recusa - como já o era desde os tempos de Montaigne: de uma reação, de um estímulo, ou de uma provocação, e do transbordamento que isso provoca na subjetividade do sujeito. Por isso a importância de sublinhar a coragem dessa escrita em negligenciar e renunciar ao estabelecimento de certezas indubitáveis, quando “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros encantados” (ADORNO, 2003, 30).

Um dos principais pontos do texto *O ensaio como forma* aponta que a maior preocupação do ensaio está na composição: ela não tem como meta persuadir o interlocutor, mas apontar o caminho da descoberta no instante em que ela acontece. Desfazer o caráter natural e necessário com que a ideologia se apresenta, indicar como as pessoas pensam, sendo pensadas pela ideologia e, dessa maneira, acreditar que estão pensando por si. Por isso, o caráter de novidade estaria em sua forma, não no conteúdo. Por isso a incongruência de ensaios "matemáticos" e "científicos". Ensaaios não criam nada de novo, mas reveem o já existente, procurando um novo modo de abordá-lo (e, conseqüentemente, uma nova perspectiva do olhar): “Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação” (ADORNO, 2003, 18). Segundo a professora de estudos portugueses Silvina Lopes, a crítica de Adorno incide especialmente sobre o caráter “astucioso” do ensaio, já que ali os “textos antigos inventam-se pois ‘como se’ não se inventassem, como se estivessem presentes” (LOPES, 2003, 177). O método de abordagem que Adorno afirmava ser a negação sistemática de todo método, colocando os conceitos à prova sem os definir é, para Silvina, a consciência da astúcia, do “como se”, o sinal de um equilíbrio impossível, “o assinalar de um ponto de descontinuidade: algo vem, o que não quer dizer que seja o que esperávamos, nem que estejamos aí onde éramos esperados” (LOPES, 2003, 177).

---

<sup>66</sup> “(...) cercado e quase subjugado pela pressão formalista ou normativa, exacerbado sob a égide de metodologias mais ou menos rígidas, mesmo aí, ele reafirma o seu traço fronteiro e expõe o seu rosto crispado” p. 172. PORTELLA, Eduardo, “O ensaio como ensaio”. In: *Revista Tempo Brasileiro* 141 abril-junho de 2000.

Um segundo ponto destacado por Adorno é a peculiaridade da forma ensaio de se colocar em defesa do fragmentário, do heterogêneo, do mutante e do transitório. O ensaio “à la Montaigne”, segundo ele, pode ser considerado a mais pura expressão do não-idêntico, daquilo que escapa ao padrão linear e totalizador do pensamento cartesiano; existiria ali o abandono à coisa mesma como descoberta, em benefício do parcial, do particular. Para Adorno, a afirmação idealista de que a ordem das ideias está para a ordem das coisas é equivocada; ele propunha a mediação dialética entre ambas as esferas. O pensamento filosófico, continua, surge do olhar demorado e paciente lançado sobre o objeto à procura do conteúdo de verdade, e que exige sempre um retorno ao contato direto com a coisa em si. O caráter mediador do ensaio, para Adorno, podia ser explicitado pelo modo como se dispõe aberto ao novo e ao heterogêneo, e também pela forma como se preocupa com o modo de apresentação: iluminar o caminho da descoberta e incitar o abandono à coisa mesma como descoberta.

É justamente porque procede a uma arqueologia do conhecimento que a forma de exposição, isto é, a forma como esse processo de reflexão é organizado, se transforma em um dos elementos mais característicos e fundamentais do ensaio. Para Adorno, a exposição representa o “como” do processo, e o gesto de lançar luz sobre ela uma forma de “salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva” (ADORNO, 2003, 29). O ensaio exige a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual, escreve Adorno. E nessa experiência, “os conceitos não formam um *continuum* de operações (...); em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos” (ADORNO, 2003, 30):

“ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividades desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. Ele se esforça em chegar à concreção do teor determinado no espaço e no tempo, quer construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto” (ADORNO, 2003, 44-45).

O lugar ocupado pelos conceitos na formulação do pensamento ensaístico é determinante na compreensão de Adorno. Os conceitos não são construídos no ensaio a partir de um princípio primeiro e nem convergem para um fim último. Ao contrário: ensaios são compostos por aquilo que o filósofo alemão designou por “elementos discretamente separados entre si” e “reunidos em um todo legível” - como ele próprio havia feito em *Minima Moralia*. Fragmentos e aforismos são incorporados no tecido do texto por sua recusa

ao discurso doutrinário, “pela condensação de ideias, pela fuga de um modelo que precisa revelar as origens do problema em questão” (NOYAMA, 2009, 137). A isso, podemos acrescentar que o ensaio também prioriza relativizar seu próprio conhecimento: como escreve Adorno, ele precisa se estruturar como se pudesse a qualquer momento ser interrompido. “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (ADORNO, 2003, 35). O objetivo do ensaio é, precisamente, “o novo como novidade”, uma atualização que interdita um retrocesso ao antigo das formas estabelecidas.

O ensaio “devora as teorias que lhe são próximas; sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida” (ADORNO, 2003, 38); por isso, o que se anuncia em sua escrita é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas” (ADORNO, 2003, 34). Para escrever um ensaio, há que se ter um mínimo de “desrespeito” por condições, estados de espírito e normas morais comprometidas com a responsabilidade de perpetuar o *status quo*. Por isso a importância fundamental da experiência em seu processo de criação, em detrimento dos conceitos louvados pela teoria; por isso a figura do ensaísta menos como um pensador, mas sim como um “palco” de uma experiência intelectual. As ideias desenvolvidas nos ensaios não podem, nem devem, ser dissociadas de um “terreno onde se funde sentimento, vontade, experiências pessoais e combinações de ideias que apenas se constroem e iluminam na atmosfera puramente psíquica de uma dada situação interior” (MUSIL, 1978, 417). O ensaio é tecido nas memórias desse processo. Talvez nenhum outro pensador tenha criado uma imagem tão viva do ensaísta quanto o próprio Adorno, em um trecho já bastante conhecido, mas do qual não nos refutamos retomar aqui:

“O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte.” (ADORNO, 2003, 30)



Produto ou comentário de alguma coisa, ao contrário da literatura, o ensaio sempre esteve menos interessado em criar a partir de cânones estabelecidos, que em pensar a própria sustentabilidade dos cânones. E Adorno se perguntava até que ponto uma civilização que havia sobrevivido aos turbulentos primeiros cinquenta anos do século XX, estaria preparada para assimilar a ideia de uma reflexão livre de compromissos com a moral vigente. Mais que isso: ele percebia no ar uma enorme incapacidade de assimilação dos princípios da escrita ensaística. Assimilar o ensaio significava não apenas assimilar uma forma de escrita, mas igualmente uma forma de pensamento, uma tomada de posição em relação a uma ideia, e uma maneira de se colocar diante de um argumento: liberdades fundamentais para que o pensamento floresça. Porque sabe que é preciso ler sem dicionário, jogar com proximidades e distâncias, trafegar entre esferas sagradas e profanas, e reconhecer as próprias impotência e inoperância em relação a determinados assuntos, o ensaio se cristaliza "por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças" (ADORNO, 2003, 19).

### 3) Em defesa do ensaio:

pela atenção aos perigos de chamar a hierarquia pelo nome

N a primeira metade desse mesmo século que conheceu a morte dos narradores, da transmissão direta das experiências e das guerras para se esquecerem todas as guerras<sup>67</sup>, discussões em torno da função crítica do intelectual apareceram em meio ao contexto social e cultural da Alemanha, produzindo pensamentos e ideias que contribuíram para o surgimento de um debate teórico em torno do ensaio. Ainda que não seja possível falar em uma definição formal de conceito, foi apenas daquele momento em diante que se pode falar de um debate em torno das principais características que orientam não apenas a construção do texto ensaístico, mas a própria noção do que conhecemos como ensaio. Elas foram colocadas em questão e trazidas para o centro das discussões de pensadores como Theodor Adorno, György Lukács, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Karl Krauss, Robert Musil e Walter Benjamin. Todos eles, é bom lembrar, intelectuais celebrados por uma tradição de pensamento nômade e antissistemática<sup>68</sup>. Todos eles intelectuais que, por uma razão ou outra, foram obrigados a olhar para mundo em estado de deslocamento, sempre à distância de qualquer concepção de enraizamento.

Nora Alter<sup>69</sup>, pesquisadora da Temple University, afirma que boa parte das discussões críticas em língua alemã que possibilitaram uma elaboração teórica da importância do ensaio no século XX podem ser encontradas neste período, especialmente nas ideias desenvolvidas nos escritos de Lukács, Adorno e Benjamin<sup>70</sup>. Em “O acadêmico, o intelectual e o ensaio”<sup>71</sup>, Peter Hohendahl, professor de literatura comparada da Universidade de Cornell, além de explicitar e confrontar os argumentos desafiados por estes autores, sinaliza para um dos méritos mais importantes do debate: o estabelecimento de uma forma de escrita que não está interessada produzir verdades, mas em interrogar essas supostas legitimidades, e operar

---

<sup>67</sup> Referência ao texto de Benjamin "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". (BENJAMIN, 1987, 197-221)

<sup>68</sup> Para maiores informações, vide o prefácio de *Language and history in Theodor W. Adorno's Notes to Literature*, de Ulrich Pass

<sup>69</sup> Nora Alter, professora e pesquisadora da Temple University, diretora do Departamento de Filmes & Artes Midiáticas, é uma das mais importantes pesquisadoras contemporâneas do cinema-ensaio.

<sup>70</sup> O texto referência é “*Translating the essay into film and installation*”, publicado originalmente em *Journal of Visual Culture*, volume 6(1) (2007), pp. 44-57

<sup>71</sup> No original, “*The scholar, the intellectual, and the essay: Weber, Lukacs, Adorno, and Postwar Germany*”, publicado em *The German Quarterly*, volume 70, no 3 (summer, 1997) pp. 217-232.

conhecimentos de maneira a instituir um modo de “frequentar o saber”<sup>72</sup>. Para Paul Heilker, aos olhos de Adorno o ensaio não apenas se apresentava como uma ferramenta poderosa contra o pensamento sistemático, em todos os campos, como também operava “como um desafio ao positivismo e nominalismo redutor da ciência que dominavam o pensamento moderno ocidental” (HEILKER, 1996, 60). Ao contrário do ensaio formal, orientado pela razão (segundo a classificação de Paul Heilker), o ensaio tal e qual pensado por Adorno existiria justamente para questionar, deslocar e colocar em movimento tudo aquilo que é sistematizado e aprisionado pelo método.

Logo no início de *O ensaio como forma*, ao relacionar o tipo de pensamento que se opunha ao ensaio, Adorno recorre a um trecho extraído do texto escrito pelo filósofo húngaro György Lukács em 1910, que desenvolve uma longa e densa defesa do ensaio como uma forma de arte, e não como uma ciência<sup>73</sup>. Em seu discurso, Lukács (que escreve esse texto em seu período pré-marxista, e talvez a isso se atribua o fato de estar denso e exclusivamente enraizado no aspecto literário) pensa a forma ensaio tendo como referência um quadro sinótico da literatura. Diametralmente oposto a essa perspectiva, Adorno observa que o ensaio não apenas discorda de uma concepção puramente estética, mas também sublinha que ele “se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes seja subjacente” (ADORNO, 2003, 19). Ou seja, o ensaio não poderia ser lido a partir de um cânone literário. Essa é a chave para que ele possa lançar os alicerces, um pouco mais adiante, e em polêmica aberta com a leitura do filósofo húngaro (ainda que, talvez secretamente, Adorno admirasse, e até mesmo invejasse, a imagem que Lukács havia criado para a forma de escrita ensaística no texto de 1910: “fosse alguém comparar as formas da literatura com a luz do sol refratada em um prisma, os escritos do ensaísta seriam os raios ultravioleta”(LUKÁCS, 1978, 7).

Se é correto afirmar que ambos textos compartilham certas posições sobre o ensaio, a compreensão geral de cada um dos autores ao final diverge consideravelmente. Dialeticamente, seria mais acurado dizer. Tanto Adorno quanto Lukács concordam que o ensaio é uma forma que, no momento em que os dois textos foram escritos, ainda não havia encontrado a independência que outras formas “irmãs” já haviam encontrado (para Adorno, a literatura e, para Lukács, a poesia); eles também partilham o ponto de vista de que a característica fundamental do ensaio - a liberdade da forma - era ao mesmo tempo aquilo que o tornava problemático; e por fim, ambos igualmente concordam que o ensaio é uma forma de

---

<sup>72</sup> A idéia de pensar o ensaio como um modo de “frequentar o saber” me foi sugerida a partir da leitura do texto de Renato Janine Ribeiro “*O Cientista e o Intelectual*”, que faz parte da coletânea organizada por Adauto Novaes “*O Silêncio dos Intelectuais*”

<sup>73</sup> LUKÁCS, Gyorgy. *On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper*. **Soul and Form** (Cambridge MA: MIT Press, 1978)

escrita que não está orientada para a descoberta de novos objetos, mas que se concretiza a partir de algo já existente<sup>74</sup>. Todavia, Adorno acreditava que o ensaio é uma escrita "moduladora" da experiência, enquanto Lukács o compreendia como uma escrita "modeladora", e isso faz toda diferença. Para Lukács, os ensaios se consolidam, no limite, numa espécie de "método" para entendimento do mundo e, por isso, estariam mais ligados a uma concepção estética dos acontecimentos. Por essa razão, eram por ele percebidos como uma forma de arte. Para Adorno, ao contrário, a diferença entre o ensaio e a arte está justamente no uso que o primeiro faz dos conceitos - e que o obriga a sustentar um visão "moduladora", política, dialética, do mundo. Enfim, para Lukács, o ensaio oferece um olhar sobre a natureza e a alma do mundo, enquanto para Adorno, significa a construção de um olhar sobre os conceitos que formatam tal natureza e alma. Lukács pensa o ensaio como uma "forma deformada", onde a beleza do estilo está em tal deformação. Adorno pensa o ensaio como uma "deformação da forma", onde a beleza de tal estilo está justamente nos deslocamentos e rupturas que provoca.

Por outro lado, Sarah Porciau, da Universidade de Princeton, em crítica que empreende ao texto de Adorno<sup>75</sup>, ilumina o mesmo através de um aspecto não muito frequente: para ela, ao abraçar uma proposta ensaística de "partir de elementos pré-existentes", os argumentos utilizados pelo crítico alemão para definir os contornos do ensaio se limitam a inscrever-se em um tipo de comentário já estabelecido anteriormente (como aqueles feitos por Lukács e Max Bense, a quem o próprio Adorno cita) e ao qual seguiram-se uma série de outros autores de língua alemã. Quase todas as características enumeradas por Adorno, segundo ela, já eram conhecidas, como "a aparente espontaneidade da apresentação, ênfase na sofisticação retórica, exaltação do incompleto, rejeição de uma lógica puramente dedutiva, (...)" (PORCIAU, 2007, 624). Para além disso, continua Porciau, a produção de *insights* e de rupturas, aquilo que o próprio Adorno descrevia como a maior virtude da forma (porque a quebra do saber e inaugura a possibilidade do novo), não se realiza no próprio texto escrito por ele. Porciau questiona a razão pela qual em um texto que discorre sobre as possibilidades abertas no processo da imersão do sujeito em suas próprias ideias, não produz nada de realmente muito surpreendente e inédito. Para a autora, Adorno "escapa pela tangente" quando, ao criticar a relação que Lukács mantém entre o ensaio e a literatura, parte para uma análise do ensaio por via de uma "verdade negativa": ao afirmar que o ensaio não é

---

<sup>74</sup> Adorno: "Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram." (ADORNO, 2003)

Lukács: "(...) parte da natureza do ensaio é que ele não cria novos objetos a partir de uma nulidade vazia, mas apenas ordena aquele que já existem." (LUKÁCS, 1978)

<sup>75</sup> PORCIAU, Sarah. "Ambiguity Intervenes: the strategy of equivocation in Adorno's "Der Essay als Form". " publicado em *MLN* volume 122, nº3, abril de 2007 (german issue), pp. 623-646

literatura, não é arte e não é tradição, já se coloca automaticamente livre de qualquer cânone, lidando com alguma coisa que se define pelo negativo (o ensaio é sempre alguma outra coisa que está "fora do lugar"). Fora da "guarda do título" que organiza todos os elementos sob uma mesma chave, para Pourciau *O Ensaio como Forma* desapareceria completamente sob uma profusão de reivindicações gerais traduzidas da filosofia adorniana" (PORCIAU, 2007, 625).

A crítica empreendida por Sarah Porciau é legítima, no que ilumina os problemas de uma classificação que parte de um sistema de eliminações: permanecer girando em torno de sua própria teoria. Por outro lado, estas mesmas deficiências lançam luz sobre o lugar do texto *O Ensaio como Forma* no corpo do pensamento crítico de Adorno. Autor de uma filosofia complexa, enraizada na perspectiva do pensamento dialético, boa parte de seus trabalhos se desenvolve como uma crítica à razão instrumental, que pode ser compreendida como uma interpretação negativa do Iluminismo, dos rumos da civilização técnica, e da lógica cultural do sistema capitalista (concebida e discutida sob o termo de *indústria cultural*). O domínio racional sobre a natureza determina, segundo Adorno, um domínio irracional sobre o homem, que se manifesta nos diferentes fenômenos de barbárie moderna (como o fascismo e o nazismo)<sup>76</sup>. Márcio Seligmann-Silva, professor de filosofia da UNICAMP, aponta para um duplo paradoxo na base desse pensamento: se a obra de Adorno surge, e se desenvolve, "alimentada" por traços das barbáries do século (se ela é produto do exílio, das guerras, do capitalismo, do desenvolvimento da sociedade de massa), "não podemos esquecer que a sua "morada" original, que ele havia construído na Alemanha, também ruiu com a ascensão do nazismo" (SELIGGMANN-SILVA, 2009, 88). Uma obra que amadurece e se consolida à medida que seu passado se transforma em ruínas, e o presente só pode ser compreendido através da fragmentação de ideias, fatos e reflexões. É possível, como escreveu Porciau, que o texto de Adorno não traga métodos de análise inovadores, mas a maneira como as diferentes ferramentas e processos são elencados por ele constituem parte da bagagem de experiências de vida de boa parte do que melhor se produziu em termos de reflexão intelectual sobre o século XX.

O filósofo alemão não era o primeiro, nem seria o último, a se sentir incomodado por esse estado de coisas. Os textos críticos, aforismos, ensaios e conferências do escritor austríaco Robert Musil, que morrera no exílio na Suíça, em 1942 (também ele uma vítima do nacional-socialismo alemão), compreendem certas ideias sobre as dificuldades do estabelecimento da forma do ensaio no meio intelectual em meados do século XX. Nascido em 1880, na pequena cidade de Klagenfurt, na Áustria, Musil teve boa parte de sua carreira

---

<sup>76</sup> *A filosofia muda o mundo ao manter-se como teoria* (entrevista com Adorno publicada na revista Lua Nova). Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452003000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000300008). Acesso em 04/02/2012

consolidada na Alemanha<sup>77</sup>. Foi lá que publicou os primeiros tomos de “*O Homem sem Qualidades*”, sua obra mais importante, considerada um dos marcos fundamentais da literatura moderna. Assim como Adorno, Musil, cujos escritos anteciparam em alguns anos aqueles de Adorno, também se manifestou a respeito da enorme resistência à formulação do pensamento livre. Chegou mesmo a escrever que, uma vez que a Alemanha “cultiva o ideal de uma filosofia especializada, reservada aos filósofos especialistas, fora de alcance de qualquer contato com a (...) vida, não se deve indignar com o desenvolvimento paralelo que conhece um tipo de filosofia jornalística e periodista” (MUSIL, 1978, 15). A esse “tipo de filosofia”, continuou, “(...) digamos, por enquanto, que pode ser mais modesto falar de si que de ideias” (MUSIL, 1978, 15). Talvez não seja de todo estranho que uma das sugestões de título para a coletânea idealizada por ele (que teve publicação póstuma) fosse “*Tentativas para encontrar um homem outro*”<sup>78</sup>.

“Eu não sou um filósofo, nem mesmo um ensaísta; sou um escritor, mas [um escritor] depois de anos misturado à batalha intelectual (ou como se queira chamar isso na Alemanha)”<sup>79</sup>, escreve Musil, no começo da década de 1920, em um esboço de introdução para uma coletânea de seus ensaios escritos para jornais e revistas literárias. “A julgar pela atenção que me está sendo dada, presumo que os pensamentos aos quais quero dar conta, e a necessidade de pensá-los, não pertencem apenas a mim” (MUSIL, 1978, 16). Desde a década de 1910, Musil vinha se inclinando sobre a noção de ensaio e a figura do ensaísta repetidas vezes. Segundo Philippe Jaccottet, organizador e tradutor da edição francesa da coleção de textos do escritor, o pensamento sobre a forma do ensaio percorre toda a obra de Robert Musil, e esteve no centro de suas preocupações. Mesmo em *O Homem sem Qualidades*, um romance, ele encontrou uma forma de inserir suas incursões reflexivas sobre o assunto.

O capítulo de número sessenta e dois da primeira parte de *O Homem sem Qualidades* recebeu um intrigante título: “*Também a Terra, e particularmente Ulrich, cultuam a utopia do ensaísmo*”. Incorporar uma discussão sobre o romance nos levaria para além dos objetivos da tese, mas vale a pena nos deter sobre este trecho. Ulrich, protagonista da história, utiliza uma expressão curiosa para as recordações do tempo em que era jovem e “começava a tomar consciência de si”: *vida por hipótese*. “Mais tarde”, reflete o narrador, “com maior capacidade

---

<sup>77</sup> A primeira vez que foi à Alemanha foi em 1903, quando foi fazer o doutorado na Universidade de Berlim. O ex-engenheiro iria defender, em 1908, uma tese sobre Ernst Mach. Retornou para a Alemanha em 1927, trazendo na bagagem uma carreira dedicada à literatura, a esposa Martha (com quem permaneceria casado até o fim da vida) e uma experiência de combate na 1ª Guerra Mundial.

<sup>78</sup> A segunda opção, registrada no caderno, era “*O Alemão como sintoma*”

<sup>79</sup> MUSIL, Robert. **Essais**: conférences, critique, aphorismes, réflexions. França: Editions du Seuil, 1978, p. 16. A coletânea não chegou a ser publicada enquanto Musil esteve vivo. Eles começaram a ser organizados, de várias maneiras, a partir de 1955. A edição fonte da tese é a tradução francesa da íntegra organizada na Alemanha em 1978.

intelectual, isso se transformou em Ulrich numa idéia que já não ligou à incerta palavra hipótese, mas, por determinadas razões, ao conceito singular de ensaio” (MUSIL, 1989, 181). Se a ideia de uma *vida por hipótese* sugere um passo em direção ao desconhecido sem qualquer garantia daquilo que pode acontecer, a evolução desta para uma noção de “ensaio” pode ser compreendida como a consciência de que essa forma de experimentar o mundo e escrever a vida não se restringe a uma idade ou um tempo específico:

“Assim, surgia um infinito sistema de relações em que não havia mais quaisquer significados independentes, como a vida comum atribui, numa primeira aproximação grosseira, aos atos e qualidades; o que parecia ser sólido tornava-se pretexto permeável para muitos outros significados, o que acontecia tornava-se símbolo de algo que talvez nem acontecesse, mas que era sentido; e o ser humano enquanto resumo de suas possibilidades, o ser potencial, o poema não escrito de sua existência, opunha-se ao ser humano como texto, realidade e caráter.” (MUSIL, 1979, 181)

É bastante provável que Adorno conhecesse os textos de Robert Musil. Ainda que o nome de Robert Musil não seja mencionado no texto que Adorno desenvolve sobre a forma ensaio, Musil é uma das referências em um outro texto, parte do mesmo volume onde consta *O ensaio como forma, Posição do narrador no romance contemporâneo*. Nele, Adorno comenta que em *O Homem sem Qualidades*, “a reflexão rompe a pura imanência da forma. (...) A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, 60). Tanto um quanto o outro acreditava que o processo de racionalização do saber, que colocou em cantos opostos arte e ciência, abriu uma gigantesca rachadura no coração do conhecimento. Leandro Konder, em “A Arte da Palavra”, fala de um “processo de fetichização” da ciência, responsável por uma afirmação do poder que o ser humano tem de transformar o mundo e de modificar a si. Por conta disso, torna-se fácil esquecer o quanto a própria ciência também é falível. E mais ainda, como lembra Konder, que a falência, o fracasso e a derrota, são características essenciais da nossa atividade, “da nossa práxis. É uma dimensão da nossa história que pede para ser reconhecida” (KONDER, 2005, 41). E o “ensaio convive com o fracasso”, como escreve o crítico e professor brasileiro Eduardo Portella, “sem deixar transparecer o mínimo temor e a mínima resignação” (PORTELLA, 2000, 172).

\*\*\*\*\*

## **CAPÍTULO 3:**

### **O ensaio e a montagem**

**ensaio, montagem, conhecimento**



## 1) O ensaísta: o narrador do século XX?

Segundo a professora de estudos portugueses Silvina Lopes, Michel de Montaigne

teria sido o primeiro autor a atribuir ao ensaio o estatuto de composição discursiva. Visto por outra perspectiva, ele também pode ser considerado aquele que jogou a primeira pedra, que riscou o primeiro fósforo ou foi o primeiro a atizar o fogo de uma fogueira que não pára de queimar (e de ser permanentemente realimentada) desde que essa forma de escrita começou a ser (re)apropriada repetidas vezes desde então, por questões estéticas ou políticas. Seja porque antecipava em mais de quatrocentos anos questões existenciais contemporâneas em torno do "eu", que está por trás da milionária indústria que despeja no mercado uma enxurrada de biografias e livros de auto-ajuda, que abençoa os *realities shows* e libera o franqueamento das fronteiras da intimidade, seja porque coloca em jogo a ideia de que um livro, para ser publicado, não precisa "estar terminado"... e que também, talvez, livros não precisassem se limitar a contar histórias.

Talvez Montaigne não imaginasse que, mais quatrocentos anos depois, a escrita que ele concebera para que, no dia em que não estivesse mais presente entre os seus, fosse possível dar-se a conhecer, se tornaria capaz de lançar um mínimo de compreensão sobre tempos e acontecimentos sem explicação (lógica ou racional ou causal). Talvez ele nunca imaginasse que mais de quatrocentos anos depois, em pleno século XX, o mundo precisaria também de livros que não contassem histórias, para falar de histórias que não se sabe como contar, e de uma língua capaz de dar forma ao informe e ao disforme. Uma língua que escapa ao encarceramento em diagnósticos, e que responde perguntas com outras perguntas.

Em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto que se tornou uma importante referência para o pensamento da construção da escrita histórica, Walter Benjamin analisa a "morte" de uma figura emblemática da produção de uma forma de conhecimento que trafega entre o sagrado e o profano: o narrador. Segundo Benjamin, o narrador, tal e qual o modelo padrão (forjado durante a Idade Média), compreende o tipo capaz de associar histórias e imagens do seu próprio lugar de origem àquelas que lhe chegam via peregrinos, forasteiros e migrantes. Nas palavras de Benjamin, ele corresponde a uma cooptação de dois estilos de vida: o do camponês sedentário e o do marinheiro comerciante. O narrador seria um amálgama destes dois modos, o cruzamento entre o dentro e o fora, o nativo e o cotidiano, o comum e o estranho. A essas duas figuras, Benjamin acrescenta uma terceira, a do artífice, que é a um só tempo próximo e distante, estrangeiro e "de casa". Diferente do marinheiro, que com suas novas histórias pode produzir um deslocamento nas histórias já

existentes, o artesão interfere diretamente no próprio espaço, introduzindo novas práticas e modificando as anteriores. O narrador é um bom ouvinte, tem uma memória pródiga, detesta a solidão e está sempre disposto a escutar uma boa história. O que faz dele um exímio contador de "causos" é a capacidade extraordinária de se deixar penetrar por tudo aquilo que vê e escuta, e de se sujeitar à transformação que esse processo de absorção ocasiona. Nele, como escreveu Benjamin, a "alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática" (BENJAMIN, 1987, 220). O narrador é, então, alguém que se deixa atravessar por uma história alheia, metaboliza o que escuta a partir de sua própria vivência, e sai transformado do processo, criando a partir dele uma nova história.

Mas Walter Benjamin não foi convocado para este texto como testemunha de um homicídio - mesmo porque, o filósofo alemão não enxergava a morte do narrador como sintoma de decadência, ou como uma característica negativa da modernidade. Na verdade, interessa menos aqui a figura do narrador em si, que as circunstâncias de sua morte, porque a partir dos registros da cena do crime, talvez seja possível encontrar o nascimento de um outro personagem: o do ensaísta. O narrador é um excelente contador de histórias, na medida em que consegue agregar à sua narrativa elementos heterogêneos. Diferente do romancista, um dos "suspeitos" do crime, que precisa se isolar para escrever e aparar do seu corpo de conhecimento aquilo que vai se transformar na história, o narrador precisa sempre de mais conhecimento, matéria prima que permite a ele continuar aumentando a colcha da sua narrativa. O narrador só não consegue fazer uma coisa: olhar à distância, e "montar" sua nova história a partir do espaço entre ele e aquilo que chega a ele. É aí que entra a figura do ensaísta.

A morte do narrador está inscrita em um mundo que, segundo Benjamin, produz "experiências que deixam de ser comunicáveis". O que seriam essas experiências? Benjamin relaciona alguns exemplos: "experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes" (BENJAMIN, 1987, 198). E qual elemento lhes confere o atributo de "não-comunicáveis"? Talvez o fato de que não se tratam mais de histórias, mas de percepções experimentadas (e inscritas) nos próprios corpos, e que não pedem de seus sujeitos uma elaboração narrativa, mas uma cumplicidade silenciosa<sup>80</sup>. A arte de narrar está definindo, segundo Benjamin, porque a sabedoria, "o conselho tecido na substância viva da experiência"

---

<sup>80</sup> O cinema se debruçou inúmeras vezes sobre essa incapacidade do relato. Um bom exemplo é o filme de Willyam Wyler, de 1946, *Os melhores anos de nossas vidas*. Os atores Frederic March, Dana Andrews e Harold Russel encarnavam três oficiais do exército americano que, ao retornarem para casa no final do conflito, não conseguem se adaptar à vida como era antes. Mais recentemente, *The Hurt Locker*, de Kathryn Bigelow, de 2008, também traz como desfecho a impossibilidade de readaptação ao estilo de vida anterior à guerra.

(BENJAMIN, 1987, 200), está em extinção. Não é mais possível "montar" histórias no sentido clássico, criando uma linha de continuidade entre os acontecimentos. Não apenas as imagens do mundo exterior, mas também a do mundo ético estavam se modificando velozmente: era a forma como cada um se relaciona com essas experiências que se tornam cada vez mais incomunicáveis, mais sensoriais.

Walter Benjamin aponta para o surgimento de duas formas de discurso como índice do fim dos tempos do narrador: o romance, como já assinalamos alguns parágrafos atrás, e a notícia. O romance, por um lado, aprisiona as histórias em um "suporte": uma vez impressas nas páginas de um livro, elas não mais podem ser modificadas, não mais podem ser atravessadas por uma experiência, não mais podem ser renovadas pelo contato com novas histórias. A notícia, por outro lado, transforma as histórias em moeda corrente e material perecível, que já nascem com data de expiração impressa no texto. E tanto o romance quanto a notícia são feitos de um saber que vinha de longe, e não mais precisavam da autoridade da experiência para serem legitimados. Essa autoridade era a própria figura do narrador, e sua legitimidade vem da maneira como ele tece os diferentes pedaços de história em uma só. Quando não existe mais a necessidade da instância que "monta" esse saber, sobram os acontecimentos: nacos de vida, fragmentos de histórias, estilhaços de ocorrências que começam e terminam em seus pequenos microuniversos. Se a arte da narrativa hoje se tornou espécie em extinção, escreve Benjamin, "a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio" (BENJAMIN, 1987, 203), porque "quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação" (BENJAMIN, 1987, 203). Uma singela figura, no entanto, seria responsável por carregar o bastão do narrador nestes tempos de experiências incomunicáveis: o cronista - que, segundo Benjamin, é aquele que observa e se limita a comentar a partir daquilo que vê, interpretando a partir do contexto. Diferente do historiador, que abraça a função de "explicador da história" (o que implica limpar excessos e podar aquilo que não se encaixa), na crônica, "todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor" (BENJAMIN, 1987, 203).

Em meados dos anos 1950, ao escrever *O ensaio como forma*, Theodor Adorno talvez estivesse tentando delimitar justamente os domínios dessa personagem de quem Benjamin sentia falta (que, aliás, ele mesmo o era): alguém que fosse capaz de falar a língua destas experiências incomunicáveis, e de produzir algum tipo de reflexão sobre os conturbados acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX. Alguém entre o narrador e o cronista: alguém que não apenas fosse capaz de observar os acontecimentos, mas também de se deixar atravessar por eles e produzir o seu relato a partir dessa mistura; alguém que não esperava as histórias lhe chegarem, mas ia coletando-as à medida que elas o iam encontrando.

Alguém que, ao contrário dos narradores, não tinha a paciência da ostra que forma uma pérola pela repetição incansável da sedimentação, nem a resignação das uvas para se transformar em vinho<sup>81</sup>. A noção de perfeição do ensaísta está relacionada à tensão do processo, ao caráter de incompletude e inacabamento que para ele se traduz na própria vida acontecendo, a uma montagem frenética que faz e se desfaz, sem compromisso de continuidades.

"Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada" (BENJAMIN, 1987, 215), escreve Benjamin. Os ensaístas também são habilidosos em subir e descer na escada de sua experiência, mas diferente dos narradores, de cada um dos diferentes degraus, eles conseguem enxergar as histórias que acontecem ao longe. E aquilo que eles chamam de experiência está menos relacionado a uma montagem vertical de subir e descer a escada, que a uma montagem horizontal<sup>82</sup>, que se produz na medida da distância entre ele e todo o resto do mundo.

---

<sup>81</sup> Imagens utilizadas pelo próprio Walter Benjamin no texto

<sup>82</sup> "Montagem Horizontal" foi o termo utilizado por André Bazin para fazer referência à montagem do documentário-ensaio de Chris Marker *Carta para a Sibéria* (1958). As origens desse conceito serão explicadas no próximo capítulo.

## 2) A "história da história" do historiador-montador e do quadro

Fazia sol naquele final de inverno, e parecia que a primavera em Paris seria ainda mais estupenda aquele ano<sup>83</sup>. Sempre que estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo, pensou o historiador ao entrar no prédio da universidade, lançando um último olhar sob o belo céu daquele final de março. “Mas de que tipo de tempo? De quais plasticidades e fraturas, de quais ritmos e quais choques do tempo se trata nesta abertura da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2000). Perguntas que o acompanhavam desde o princípio de sua pesquisa e que, ao longo dela, tinham apenas se tornado mais complexas e arredias a uma perspectiva de apreensão. Sobre ele (o historiador), Frédéric Lambert, professor de novas mídias da comunicação e editor da revista *MédiaMorphose*<sup>84</sup>, dizia que sua escrita é “uma lição de liberdade, feita de movimentos de pensamento e que, em ondas, atravessa campos diversos” (LAMBERT, 2011, 81). Da mesma maneira que ele, Lambert também acreditava que, diante de uma imagem, é preciso se desfazer de preconceitos, e “do tempo e dos espaços que cristalizam: uma fotografia de jornal, uma pintura, um documento só podem ser vistos à luz do momento em que nós o enxergamos” (LAMBERT, 2011, 81) (fosse qual fosse o degrau da escada). Se a história das imagens é uma história de “objetos supra determinados”, é preciso ter em mente que a esses objetos corresponde igualmente um “saber superinterpretado”. Para o historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, que em nada lembrava o historiador explicador da história que, segundo Benjamin, havia ocupado a figura do narrador, é essencial que a história das imagens seja compreendida como a história de objetos “temporalmente impuros, complexos, supra determinados. Uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 22). Uma imagem é um objeto construído na articulação de diferentes tempos, e que por isso concentra diferentes camadas de saber, e uma “montagem de tempos e acontecimentos heterogêneos”.

---

<sup>83</sup> A ficcionalização de uma aula de Didi-Huberman tomou por partido a conferência realizada na Fundação *Maison de Sciences de L'Homme* em 17 de março de 2008 sob o título *Connaissance par le montages et politiques de l'imagination*. O conteúdo desta fala ficcionalizada foi construído a partir de uma montagem de diferentes textos de Didi-Huberman. Mas a contextualização à primeira linha da estação do ano (primavera) surgiu ao “simularmos” o período do ano em que aconteceu essa aula.

<sup>84</sup> *Médiomorphoses* é o título de um periódico publicado pelo Instituto Nacional do Audiovisual (INA) e pela editora Armand Colin. É consagrado à discussão de tópicos da área da Comunicação.

A ideia de que a história de uma imagem só pode ser contada a partir do momento em que a percebemos “aberta para o tempo” começou a ser desenhada na cabeça de Didi-Huberman durante uma visita ao antigo convento de São Marco, em Florença, na Itália. O antigo convento, hoje transformado em museu, havia sido fundado para receber uma comunidade de padres: um grupo vindo de outro convento dominicano, localizado em Fiesole, região próxima a Florença, e que havia partido de lá para o exílio por se opor à controversa eleição do Papa Alexandre V. Entre esses padres, se encontrava Guido di Pietro, que mais tarde seria conhecido como *Fra Angelico*, e considerado um dos mais importantes artistas italianos do século XIII. É de sua autoria grande parte das pinturas e dos afrescos que evocam a vida de Cristo no interior das salas e das celas, da clausura e dos corredores de São Marco.



*Corredor de São Marco*



*Madonne delle ombre* (ca.1450)

Muitos e muitos anos depois da chegada do padre Guido, enquanto percorria os corredores de São Marco, Didi-Huberman se deteve diante de um dos afrescos pintados por Fra Angelico. Ali, no corredor oriental da clausura, à altura dos olhos, com quase três metros de largura, distante cerca de 30cm do nariz, estava uma cena que tinha por motivo uma *santa conversação*; melhor dizendo, “mais uma” entre as muitas que ele espalhou pelo convento. Aquela, especificamente, *Madonne delle ombre*, originalmente pintada entre as celas de número 25 e 26, se destacava das outras duas pelo efeito de iluminação na parte superior<sup>85</sup>. Quase todas as pinturas sacras da época do Renascimento eram realizadas sob encomenda para decorar forros, paredes de igrejas e capelas. Desde que a Igreja fora reconhecida como um poder do Estado, na Roma Antiga, as cenas bíblicas passaram a ser consideradas ferramentas de educação daqueles que não tinham acesso às escrituras (leia-se por isso, a grande maioria da população). E da mesma forma como quase todas as passagens da Bíblia reproduzidas, aquela se reportava uma cena da história da vida de Cristo: e por “cena”, aqui, compreenda-se “uma unidade de ação congelada no tempo”, que se transforma em

<sup>85</sup> No corredor do primeiro andar, existem mais dois afrescos de Fra Angelico: *Annunciation* (ca. 1450) e *Christ on the Cross adored by St. Dominic* (ca. 1442). Para maiores detalhes vide BARTZ, Gabriele. *Masters of Italian Art: Fra Angelico*

documento, e que se consolida como o instante criador de uma brecha na história que está sendo contada, fundador de um novo começo, provocando nela uma ruptura ou uma mudança de curso irreversível. Elas são inúmeras, e estão distribuídas ao longo da Bíblia: a passagem do Anjo Gabriel e sua anunciação à virgem Maria de que ela estava grávida do Senhor; o ventre de Izabel se movendo quando esta é comunicada que vai receber a visita da prima Maria; o nascimento de Jesus; o momento em que Maria encontra o filho com os mestres no Templo e descobre que começa a perder Jesus para o Destino; a cena da Santa Ceia onde o pão e o vinho são distribuídos aos apóstolos; ou mesmo o instante da morte na cruz.

Todavia, não havia sido o conteúdo da cena, o episódio que o quadro queria representar, que havia capturado a atenção daquele observador. Para além da história que a imagem tentava lhe contar, Didi-Huberman se deteve especificamente em alguns centímetros da parte inferior do quadro: mais especificamente ainda, no assoalho sobre o qual os personagens da cena pisavam:



Diante de uma imagem como essa, disse Didi-Huberman para a audiência reunida no auditório naquela bela manhã de março, quinze anos depois desse dia, subitamente nosso presente pode nos ser surrupiado e, de uma hora pra outra, atualizado através da experiência do olhar. “Até hoje essa imagem ainda não se esgotou para mim”, completou ele. Diante de uma imagem, não importa o quão antiga ela seja, o presente não pára de se reconfigurar; diante de uma imagem, não importa o quão contemporânea ela seja, o passado nunca pára de se reconfigurar já que essa imagem só se torna “pensável” a partir de uma construção da memória. Diante de uma imagem, continuou, “é preciso que tenhamos a humildade de reconhecer isso: que ela provavelmente nos sobreviverá, que somos, diante dela, o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ela é, perante nós, o elemento do futuro, o elemento da duração”(DIDI-HUBERMAN, 2000, 10). A imagem frequentemente tem mais memória e mais futuro que aquele que olha para ela” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 10), concluiu.

Didi-Huberman percebeu uma leve inquietação na audiência, e sorriu para si mesmo. “Até agora, tudo bem”, pensou. Uma mão se levantou no final da sala e perguntou: “Como é possível ficar à altura de todos os tempos que essa imagem conjuga em diferentes níveis? E como dar conta do presente dessa experiência, da memória que ela convoca, o futuro que ela engaja?” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 10). É simples, respondeu ele, e não é nada simples, ao mesmo tempo: basta “parar” diante da imagem, parar em um dos degraus da escada. Interromper-se em meio a seu próprio tempo de vida, subtrair-se da mecanicidade do

cotidiano e submeter-se ao mistério figural da imagem, penetrar em sua seara “invisível”. Houve alguns murmúrios e muitos rostos confusos. Antes mesmo que alguém lhe solicitasse desenvolver melhor o argumento, Didi-Huberman tomou um gole de água, respirou fundo e seguiu em frente.

Porque essa “atividade pictural”, perguntou, que está intimamente ligada à iconografia religiosa, mas não faz parte da “cena”, porque ela foi deixada de lado na enorme literatura científica consagrada à pintura da Renascença? Dito de outra maneira: o que, na história da arte como disciplina, como uma “ordem do discurso”, foi bem sucedido em não estimular no espectador “uma vontade de ver e uma vontade de saber” sobre as obras? O que, no caso daquela santa conversação, fez com que a forma como Angelico escolhera pintar o chão sobre o qual pisavam os personagens da cena se tornasse um assunto completamente esquecido, deixado de lado, na história do quadro e na compreensão de sua iconografia? Aquilo parecia Pollock<sup>86</sup>: a forma de projetar a tinta à distância em relação à tela, a anarquia do gesto, o descompromisso com o tema e o gozo da experiência, do desconhecido que ia sendo desenhado no próprio gesto da criação. Aliás, incomodava a ele mesmo não conseguir parar de pensar em Pollock naquele momento. Fra Angelico tinha um enorme repertório de referências - afinal, ele estava em plena atividade no mesmo momento em que Brunelleschi, Donatello e Masaccio modificavam a face das artes visuais na primeira metade do século XIII<sup>87</sup>. Ademais, é muito improvável que o genial (e genioso) Pollock tivesse ido buscar referências no trabalho de um monge do renascimento. Mas, que diabos!, o afresco tinha quase três metros de comprimento, e um metro e cinquenta de altura: o fragmento de chão é a primeira coisa que chega ao olhar do espectador.

Quando se deu conta de que ignorava uma das cenas mais importantes da história da Bíblia, (re)criada por um artista cuja genialidade havia conseguido integrar o quadro ao ambiente ao redor de forma extraordinária, em benefício de um outro aspecto contido na imagem, um pedaço de chão, Didi-Huberman sentiu um frio percorrer-lhe a espinha, como que fulminado por um torpor, de cima a baixo. Ele não se recordava, até então, na história da arte, do desenvolvimento de um saber que desse conta desse “detalhe” do quadro: porque Angelico havia pintado o chão daquela maneira? Porque ninguém antes havia parado para pensar que no quadro poderia existir algo mais para além do imaginário representado na imagem? Porque ninguém antes parou para pensar que deveria existir, em uma imagem, em uma obra, particularidades inapreensíveis pela sabedoria existente no próprio tempo em que

---

<sup>86</sup> Paul Jackson Pollock (1912-1956), principal referência do movimento do expressionismo abstrato. Desenvolveu uma técnica de pintura chamada *dripping* (gotejamento) onde lançava a tinta sobre a tela à distância e deixava que ela seguisse seu próprio caminho e formasse sua própria linha.

<sup>87</sup> A referência aqui é ao arquiteto Filippo Brunelleschi (1337-1446), o escultor Donatello (1386-1466) e o pintor Masaccio (1401-ca. 1428)



ela foi criada, e que faltava uma curiosidade, uma “vontade de ver e de saber” mais sobre a vida daquela imagem? Era preciso então, continuou ele, “deslocar e complexificar as coisas, re-questionar aquilo que “tema”, “significação”, “alegoria” ou “fonte” podem, no fundo, querer dizer para um historiador da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 12). Não era o tipo de pergunta que historiadores costumavam fazer: diferentes dos ensaístas, historiadores não fazem “paradas” sobre imagens. Era preciso descobrir uma semiologia que não fosse “nem positivista (a representação como espelho das coisas) nem estruturalista (a representação como sistema de signos)” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 12). Na verdade, concluiu, era a própria questão da representação que deveria ser colocada em xeque. Era preciso ensaiar.

Foi então, quando ninguém mais na audiência arriscava um suspiro, que o orador desferiu seu golpe de mestre (do tipo que ele sabia capaz de abrir uma fissura na história pessoal de cada um dos membros presentes). Não importava se ninguém antes havia prestado atenção ao fragmento do quadro do beato Angelico: para ele, Georges Didi-Huberman, historiador-montador-ensaísta, a questão a ser formalizada era uma que surgia precisamente ali, que se realizava na relação entre o observador e o quadro. Parar diante da imagem, começou Didi-Huberman, não quer dizer simplesmente interrogar o objeto de nosso olhar: questões como *quem fez? porque fez? quando fez?*, isoladas e encerradas em seu próprio saber, pouco fazem em benefício de nossa compreensão da obra. É preciso, sublinhou Didi-Huberman, “parar diante do tempo [da imagem] (...) e perguntar, na história da arte, pelo objeto “história”, pela própria historicidade em si” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 13). Foi quando se deu conta desse perigoso vazio que escolheu “iniciar uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, de valores de uso do tempo nas disciplinas históricas que quiseram fazer das imagens seu objeto de estudo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 13). No lugar de pensar temas e conteúdos, pensar o próprio gesto do artista. O que está no quadro que denuncia o gesto do artista? O que está no quadro que transcende o próprio quadro enquanto objeto histórico? Em um gesto se escondem e se denunciam, mutuamente, escolhas e decisões: é o lugar onde se revelam tanto as escolhas de tempo quanto um ato de temporalização.

Depois disso, só lembra do trovoar de aplausos que caiu sob a sala, contrastando com o amarelo do sol que entrava pela janela. Como em um quadro de Turner<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Joseph Mallor William Turner, J.W. Turner (1775-1851) foi um pintor romântico londrino considerado por alguns como um dos precursores do Impressionismo, em função dos seus estudos sobre cor e luz

### 3) Desejo e reparação: um jogo de criança?

"O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção"

BENJAMIN, 1987, 223), escreve o filósofo alemão Walter Benjamin na tese sobre a história de número dois. Soa como um trovejar. O conjunto de teses que se tornou conhecido sob o título de "Sobre o conceito de história" foi concluído em 1940, e veio a se constituir em um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX. Compreende uma concepção particular de história, "inventada" a partir dos preceitos do Romantismo Alemão, do messianismo judaico e do marxismo<sup>89</sup>, e oferece uma perspectiva dialética a respeito da correspondência entre acontecimentos desorganizados em um tempo não linear. Todavia, segundo o sociólogo Michael Löwi, grande teórico marxista e um dos principais estudiosos de Benjamin, associar estes pensamentos a uma ideia de "filosofia da história" implica correr um risco: não existe em Benjamin, escreve ele, algo como um "sistema filosófico": "toda a sua reflexão toma a forma do ensaio ou do fragmento - quando não da citação pura e simples, em que as passagens tiradas de seu contexto são colocadas a serviço de seu próprio itinerário" (LOWI, 2005, 17). Ou seja, as teses sobre a história não inauguram uma nova maneira de pensar a história. Mas talvez seja possível compreendê-las como uma alternativa para experimentar a história. E criar novas narrativas. Como o fez Didi-Huberman em relação ao quadro.

Da frase que abre o parágrafo acima, o termo mais importante a ser destacado é "redenção", introduzido aqui por Benjamin como "um dos principais conceitos teológicos do documento" (LOWI, 2005, 48). Por "redenção" seria possível entender a realização daquilo que poderia ter sido, mas não o foi, e o gesto consequente de reparação dos sentimentos de abandono e desolação gerados. Quer dizer que não se pode falar em "redenção" sem evocar seu duplo, "reparação" - a efetivação dos objetivos que não se cumpriram. A tese de número dois gira, justamente, em torno da redenção como rememoração histórica das vítimas do passado. Mas a redenção não se encerra na consciência de que alguma coisa que deveria ter acontecido não se cumpriu: a mera contemplação da consciência irrompe o presságio, a sombra do passado com a qual o presente é incapaz de arcar, e que por isso o persegue indefinidamente até consumi-lo em sua própria paralização. A redenção, ao contrário, é "tarefa revolucionária que se realiza no presente"(LOWI, 2005, 52), e que opera no sentido de não nos permitir transformar em fantasmas de nosso próprio passado, assombrados por

---

<sup>89</sup> Para uma análise das teses sobre a história, além do texto de Benjamin, vide o texto de Michael Löwy *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*, publicada no Brasil pela Boitempo Editorial.

frustrações e desistências. Como fazia agora Didi-Huberman, ao transformar sua experiência em um tipo de conhecimento que talvez fosse conveniente chamar de "conhecimento por montagem". Um conhecimento que precisou de tempo, distância e montagem para se organizar.

Muitas coisas transformaram Walter Benjamin em um referencial inescapável e inequívoco para Georges Didi-Huberman: o interesse pela história da arte, a preferência pela composição solitária em bibliotecas, o caos de uma escrita que nasce nas entranhas de um emaranhado de notas, cadernos, imagens e livros. Ambos se destacaram no campo da história da arte partindo de propostas que orientavam para necessidade de revisão de conceitos e processos. Ambos pensaram a partir de modelos de tempo menos triviais e idealistas que aqueles em uso na historicidade herdada do século XIX. Ambos defenderam a “dialética sem síntese”, a extinção da oposição entre forma e conteúdo, entre causas e efeitos; defenderam, ao mesmo tempo, a urgência de uma atenção para a “historicidade específica” da obra de arte, que se estende pelos tempos criando rizomas e conexões. Enfim, tanto Benjamin quanto Didi-Huberman investiram sua obra na interrogação e na reinvenção da história da arte. A novidade da história benjaminiana, escreve Didi-Huberman é, entre outros aspectos, o fato de que ela faz do inconsciente um objeto da história; uma perspectiva muito próxima das crenças do próprio historiador, que pensa “a imagem como imaginação, quer dizer, como processo de formação das imagens” (DIDI-HUBERMAN-a, 2010, 52). É a partir do pensamento benjaminiano da história como uma imagem que não se fecha sobre si, mas que se desloca entre o passado e o futuro, que Didi-Huberman ensaia um recomeço para a história da arte. E no processo, ilumina o ensaio como uma via de "de-saturação" da memória, uma que não recorre ao esquecimento nem ao apagamento, mas que abre para a possibilidade de uma nova legibilidade. Ecos do texto de Adorno, e a partir dos quais descobrimos uma maneira de pensar a relação entre a imagem e a forma ensaio.

Não seria de todo impossível, suspeita Didi-Huberman, arriscar que o conceito de história de Walter Benjamin tenha sido criado “fora do horário comercial”. Ávido leitor, pesquisador incansável, era no momento em que as portas da Biblioteca Nacional de Paris se fechavam para o público que Benjamin se lançava às ruas e se perdia em meio às passagens parisienses (que um dia ele iria eternizar em seus escritos)<sup>90</sup>. Dividindo a cidade com as reminiscências do dia, com os fragmentos e os vestígios das vidas que cruzavam aqueles

---

<sup>90</sup> *Passagens*, monumental obra de Walter Benjamin escrita entre os anos de 1927 e 1940, apresenta uma leitura singular da passagem do século XIX para o XX. A partir de Paris, a 'capital do século XIX' e suas galerias comerciais enquanto 'arquipaisagem do consumo', é apresentada a história cotidiana da modernidade - com figuras que se tornaram emblemáticas como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador, e os meios de uma escrita polifônica que vai desde a luta de classes até os fenômenos da moda, da técnica e da mídia.

espaços, com as reformas patrocinadas pelo prefeito Haussman que colocaram Paris abaixo<sup>91</sup>, Benjamin percebeu que a história estava longe dos conceitos cristalizados nos livros. Percebeu que ler a história é tarefa “complexa, não-cristalina, comparável a uma montanha de trapos”, como aqueles que ele via os lixeiros recolhendo das ruas. Era preciso buscar a história na “impureza da espessura temporal das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 111). O historiador de Benjamin, lembra Didi-Huberman, vive sobre uma montanha de trapos: ele é “o erudito das impurezas, dos hieróglifos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 111)<sup>92</sup>. Ou, como gostava de pensar (provavelmente sobre si mesmo, Walter Benjamin), “uma criança que brinca com centelhas do tempo”.

Foi a partir de um processo que mimetiza a pureza das crianças que brincam e que, das próprias brincadeiras, inventam as condições de seu saber e de sua narrativa, que Benjamin começou a desenhar sua relação com a História (com H maiúsculo). A criança “marca, calcula e decifra seus trapos. Ela também dorme, sonha e se levanta para novas decifrações” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 112). A história segundo Benjamin, escreve Didi-Huberman, não é uma “volta ao passado para recolher fatos e desenvolver o saber”. O movimento, continua ele, “é mais complexo, mais dialético: ele é feito em saltos, deve responder sem cessar a uma tensão fundamental entre as coisas no tempo e na própria *psique*” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 112). Esse anacronismo, presente no olhar da criança, pode ser uma chave para pensar o ensaio contemporâneo. O anacronismo como um gesto fundamental para fundar um olhar de curiosidade sobre coisas, pessoas e mundos; o anacronismo não mais como uma solução fácil de interpretar o passado com ajuda das categorias do presente, “mas uma solução de complexidade que tem como objetivo compreender cada presente histórico como constituído de *nós temporais* bastante heterogêneos” (LAMBERT, 2011, 95). Michel de Montaigne escrevia seus *Ensaaios* pensando nas crianças, e que um dia elas poderiam ser beneficiadas com o tipo de saber de seus textos; Adorno acreditava que as crianças eram a última reserva de esperança de uma humanidade consumida e degenerada por suas próprias vontades. Walter Benjamin simplesmente gostava de observar as crianças, e de se deslumbrar com aquilo que seus olhos conseguiam ver.

---

<sup>91</sup> A Reforma urbana de Paris foi promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870. Haussmann, o então prefeito do departamento do Sena, concentrou os esforços da reforma urbana no sentido de promover melhorias nas manobras militares, assim como na circulação e na higienização da capital da França. Para tal fim, demoliu inúmeras vias pequenas e estreitas residuais do período medieval, e criou imensos boulevards organizadores do espaço urbano, assim como jardins e parques.

<sup>92</sup> A ligação que Benjamin estabelece entre a tarefa do historiador e os “hieróglifos” diz de uma profunda necessidade de pensar a partir das relações de atravessamento que se estabelecem entre as coisas.

A partir dessa leitura do anacronismo, Benjamin acredita que a imagem pode ser reconduzida ao centro originário e turbilhonante do processo histórico. A história produz imagens: imagens proustianas, nebulosas, equivalentes àquilo que se desprende do espaço-tempo entre o sono e a vigília. Algo que não tem muito como ser explicado por si só:

“(…) na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazer isso, mostra – mas por um tempo muito curto – do que é feito. A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. O próprio Aby Warburg já havia dito que a única iconologia interessante, a seus olhos, seria uma “iconologia do intervalo” (*Ikonomie des Zwischenraumes*). É que a imagem não tem um lugar assinalado em definitivo: seu movimento está em busca de uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser ao mesmo tempo material e psíquica, externa e interna, espacial e linguística, morfológica e informe, plástica e descontínua. É o que Benjamin sugere precisamente em um texto onde o motivo psíquico do *despertar* chama aquele, espacial, do *limite*, e onde a própria fronteira é pensada como uma dialética da *imagem* que libera toda uma constelação, como um fogo de artifício de paradigmas.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 114)<sup>93</sup>

O que Benjamin quer dizer, nota Didi-Huberman, é que o poder da imagem, uma vez associado ao momento do “despertar” (o instante do encontro entre observador e imagem), é formalmente apreendido na condição de potência, próprio das zonas limítrofes. Uma imagem só se justifica se funcionar como uma “chave de entrada”. Isso indica seu duplo caráter originário e supra determinado, irrompido no imediato e extremamente complexo. Mais ou menos o que aconteceu com Didi-Huberman no contato com o afresco de Fra Angelico. A imagem autêntica será, então, pensada, como uma *imagem dialética*, uma “fulguração”, que na percepção de Benjamin, designa um espaço que lhe é próprio, um *Bildraum* que caracteriza sua dupla temporalidade de “atualidade integral” (*integraler Aktualitat*) e de abertura a “todos os outros lados” (*allseitiger*) do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 1115-116). O historiador pode se apropriar de uma lembrança, de um fato histórico, a partir do momento em que ele renasce em contato com uma outra ideia, com um outro acontecimento. Tudo está sempre recomeçando porque são infinitas as possibilidades de criar contato entre acontecimentos sincrônicos no tempo. Quando Adorno associa a forma do ensaio a um “jogo”, e a uma escrita iluminada à luz da “felicidade”, podemos pensar que esse movimento dialético evocado por Benjamin está, de alguma maneira, associado.

A imagem dialética, para Benjamin, constitui o “fenômeno original da história”. “O presente em que ela surge cria a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, lampejo) e o Então (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os traços” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 117). Não é o passado que ilumina o presente, ou o presente a lançar luz sobre o passado; uma imagem, segundo Benjamin, é o

---

<sup>93</sup> Aby Warburg, historiador de arte alemão, é um dos principais objetos de pesquisa de Didi-Huberman, a quem em breve iremos nos referir.

momento em que o Então encontra o Agora em um lampejo para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a “dialética interrompida”, fraturada. E essa interrupção, à qual se refere Benjamin, está relacionada a uma forma de “pensar a partir de um modo de *pausa*, a partir do intervalo que se torna visível. É a imobilização momentânea, a síncope em um movimento ou em um “por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 117):

“O aspecto propriamente dialético dessa visão acontece porque o *choque de tempo na imagem* libera todas as modalidades de tempo em si, desde a experiência da reminiscência (*Erinnerung*) até o disparo do futuro (*Wunsch*), desde o salto da origem (*Ursprung*) até o declínio (*Untergang*) das coisas.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 118)

Para Didi-Huberman, talvez nada exprima melhor o que traz para a compreensão da história a concepção de Benjamin sobre a imagem do que o verbo “desmontar”. A imagem “desmonta” a história da mesma maneira como se desmonta um relógio, da mesma maneira como se “interrompe” o funcionamento de um relógio. Essa interrupção traz em si um efeito de conhecimento que seria impossível de outra forma. Pode-se desmontar as peças de um relógio para anestesiá-lo o “insuportável tic-tac do tempo contado” ou para compreender melhor como o tempo passa. “É esse o duplo regime que descreve o verbo *desmontar*: de um lado, a queda em turbilhão, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural” (DIDI-HUBERMAN, 2000, 120). É neste sentido, acrescenta o autor, que devemos pensar a imagem dialética: não como um lugar a partir de onde “algo se desenvolve”, mas como uma “imagem que perturba”, e o ritmo turbilhonante da origem e o salto para o passado que derruba os mecanismos do tempo estão inscritos nessa ideia.

Remontar o curso do contínuo é, de certa maneira ir ao encontro de seus acidentes, bifurcações e descontinuidades. Ir ao encontro dos lugares onde o próprio curso histórico se desmonta. Construir a história de um movimento a contracorrente é apostar em um *conhecimento por montagem* que faz do *não saber* – a imagem aparecida, originária, turbilhonante, irregular, sintomática – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição. Isso nos leva a acreditar que a montagem surge em Benjamin como uma operação de conhecimento histórico na medida em que ela caracteriza, ao mesmo tempo, o objeto desse conhecimento. O conhecimento se instala no próprio gesto, no próprio procedimento da montagem. Da mesma maneira como Giorgio Agamben observa que o cinema restitui à sociedade o domínio sobre seus próprios gestos (AGAMBEN, 2007), ao mesmo tempo em que encena sua perda, o historiador, segundo Didi-Huberman, *remonta* seus “fragmentos” porque eles próprios têm a capacidade de *desmontar* a história e *montar* um tempo heterogêneo: “Ontem e Hoje, sobrevivências e sintomas, latências e crises... Não se

pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método – quer dizer, seu estilo”  
(DIDI-HUBERMAN, 2000, 122).

#### 4) Sob o risco do ensaio: montagem/desmontagem/remontagem

Quando, e como, se estabelece um começo? O que determina a origem de um objeto, de uma narrativa, de um personagem? De uma vida? Como se organiza a montagem de uma história? Seria quando Adorno sublinha que o ensaio elege a experiência como modelo e procede, “por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, 30)? Ou seria quando Walter Benjamin lança as bases para se pensar em uma montagem horizontal, que não surge de uma relação entre passado e presente, mas entre diferentes acontecimentos que ocorrem simultaneamente? Ou muito antes de tudo isso, quando Montaigne dispõe suas percepções cotidianas? Talvez as ideias desenvolvidas por estes pensadores possam ser (re)pensadas à luz das reflexões e considerações de Georges Didi-Huberman, que acredita, como já descobrimos, que uma história só pode ser contada *por uma* operação de montagem. *Através de uma operação de montagem. Em uma operação de montagem.* Palavra ou imagem, texto ou luz, ficção ou documentário, tratado ou ensaio, narração ou reflexão. E também história e antropologia, fantasia e delírio, arqueologia e arqueografia, cronologia e distopia – enfim, tudo aquilo que conhecemos como “documentos e monumentos” seriam atravessados, no centro de seus significados e conceitos, por *operações de montagem*.

À luz desta metodologia de pesquisa, nos parece interessante, para pensar algumas questões relevantes sobre a montagem no pensamento do ensaio, recuperar as ideias desenvolvidas pelo historiador de arte francês a partir de um texto publicado em 1996 sob o título de *Por uma antropologia das singularidades formais. Aparentamentos sobre a invenção warburguiana*<sup>94</sup>, e que está na base dos estudos que ele vem realizando desde então. De acordo com Didi-Huberman, no campo da história da arte, antes de partir para questões tradicionais (como definições, funções e características de objetos ou situações, quaisquer que elas sejam), é preciso aceitar os limites intrínsecos do *ver* e do *saber*, e aprender a colocar questões mais diretamente metodológicas: o que se espera de um objeto? “Que tipo de saber ele permite? Que tipo de inquietação ele induz? Como o conhecimento pode fazer parte dessa inquietação (...) em seu próprio movimento” (DIDI-HUBERMAN, 1996, 145)?

No momento em que desloca o lugar da pergunta – não é mais o objeto que tem que nos responder, mas nós que temos de nos posicionar em relação a ele – Didi-Huberman ilumina a fragilidade de um sistema de pensamento assentado sobre uma relação de dedução e certeza. As tradições, continua ele, fatalmente se transformam em traições, que “*desinquietam*

---

<sup>94</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. No original: “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l’invention warburgienne”. In: **Genèses**, no 24, setembro de 1996, pp. 145-163



os momentos fundadores (...), apaziguam os primeiros questionamentos, simplificam os deslocamentos problemáticos, interrompem o movimento do método inventado” (DIDI-HUBERMAN, 1996, 148). A origem, segundo esse historiador, cujo trabalho segue orientado por uma “intuição fundamental sobre a imagem como ato e como processo, e não como simples objeto” (DIDI-HUBERMAN-a, 2010, 52), deve ser pensada não como uma premissa absoluta, mas como sistema produtor de correntes novas, de tensões e de efeitos múltiplos. Origem, enfim, menos como um marco no espaço que uma fissura no tempo.

Esse princípio de atualização e renovação do olhar do historiador começou a ganhar contornos teóricos no momento em que Didi-Huberman descobriu o trabalho de Aby Warburg, importante historiador da arte alemão do começo do século XX. Warburg se destacou por “inventar” conceitos novos a partir de sua própria experiência com a imagem, sem utilizar ou “tomar emprestado” noções de diferentes campos (como a psicologia, a filosofia, a sociologia). Nascido em berço esplêndido, primogênito de uma família de banqueiros de ascendência judaica (1866), a posição de filho mais velho destinava o gentil Abraham (que se tornaria conhecido como Aby) ao posto de sucessor natural na direção dos negócios da família. Contudo, como não demonstrou grande interesse, seu irmão, Max, assumiu o cargo e assegurou para o irmão mais velho estabilidade financeira que bastasse para que ele se devotasse à carreira acadêmica.

Ao final da Primeira Guerra Mundial, Warburg - que apresentava um quadro de depressão e esquizofrenia - foi internado no altamente seletivo sanatório de Bellevue, na comuna de Kreuzlingen, na Suíça. Dirigido pelo célebre psiquiatra Ludwig Binswanger, discípulo de Sigmund Freud, o sanatório, internacionalmente famoso, só recebia pessoas muito ricas e célebres. Durante a guerra, Warburg havia dedicado boa parte de sua energia em acumular informações - imagem e texto - sobre as causas do conflito. Fritz Saxl, assistente de Warburg em Hamburgo, achou que seria uma boa ideia levar para o chefe, a título de "passatempo", o material visual no qual ele vinha trabalhando antes de adoecer. E foi justamente deste gesto que partiu a sua obra mais importante.

Anos e anos depois, ao se debruçar sobre o atlas de imagens *Mnemosyne*, (também a última produzida por Warburg, entre os anos de 1924-1929), Didi-Huberman alinhou definitivamente seu pensamento aos fundamentos da “iconologia” (disciplina da qual Warburg é considerado fundador): uma *interpretação sintomática* da cultura através de suas imagens, de suas crenças, suas sombras, seus resíduos e deslocamentos. As questões levantadas por *Mnemosyne* são surpreendentemente tão contemporâneas que vale a pena dedicar breves parágrafos a ela. Para desenvolver acerca desta obra de fundo monumental, além de Didi-Huberman, contaremos com as observações de Philippe-Alain Michaud, escritor

e curador de cinema do Centro Georges-Pompidou, e que dedicou um belo ensaio à obra de Warburg<sup>95</sup>.



*Atlas Mnemosyne (visão panorâmica)*



*Atlas Mnemosyne (detalhe)*

O atlas foi concebido como uma “operação cartográfica de uma observação sintomática da cultura” (DIDI-HUBERMAN-b, 2002, 20), de onde poderia surgir uma nova imagem de pensamento. Em grandes pranchas forradas de tecido negro, escreve Philippe-Alain Michaud, Warburg dispôs cadeias de imagens de origens variadas, reproduções de obra de arte, “mas também publicidade, recortes de jornais, mapas geográficos, fotografias

<sup>95</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Passage de frontières*. In: *Trafic* no 45

peçoais, às quais ele não cessava de rearranjar” (MICHAUD, 2002, 87): de maneira idêntica como também não cessava de rearranjar, continua o escritor, “sua coleção de livros no meio de sua biblioteca, isto é, o agenciamento de frases e palavras no interior de seus textos” (MICHAUD, 2002, 87).

*Mnemosyne*, mesmo nome da deusa da reminiscência, havia sido concebido como “instrumento de orientação destinado a seguir a migração das imagens na história da representação através das diferentes regiões do saber até os estratos mais prosaicos da cultura moderna” (MICHAUD, 2002, 87). No artigo que escreve sobre Warburg, Michaud procede a uma análise de *Mnemosyne* bastante clara e justa, na medida em que lança luz pontualmente sobre uma importante questão. Ao retrazar o processo de transformação da imagem – da história das religiões e das ciências, até o momento em que elas passam a habitar um campo fora do saber oficial, disseminadas na publicidade, no cinema, nos jornais diários e revistas semanais – o atlas não se abre apenas para o diagnóstico da situação extra-artística das imagens, como “marca sobretudo a invasão do discurso da história da arte pela fotografia, e a instalação desta última no lugar tradicionalmente reservado ao texto” (MICHAUD, 2002, 88).

Em *Mnemosyne*, continua o autor:

“a reprodução fotográfica não é mais utilizada como um suporte ilustrativo, mas como um equivalente plástico geral para o qual são deslocadas todas as figuras antes de serem agenciadas no espaço de uma prancha. De forma que assistimos a duas operações sucessivas de transformação do material de origem: objetos de natureza diversa (pinturas, relevos, desenhos, arquiteturas, seres orgânicos...) são unificados pela fotografia antes de serem reunidos sobre a prancha coberta de tela negra, por sua vez refotografada para criar uma imagem única, essa imagem sendo, enfim, inserida em uma série destinada a tomar forma de livro. O Atlas não se limita, então, a descrever a migração das imagens através da história das representações: ele a reproduz. Nesse sentido, *Mnemosyne* é impregnada de um pensamento do tipo cinematográfico – um pensamento que, utilizando figuras, visa não apenas articular significações, mas produzir efeitos.” (MICHAUD, 2002, 88)

Na contramão da corrente tradicional da ciência historiográfica da qual era contemporâneo, escreve Didi-Huberman, Aby Warburg percebia cada singularidade como uma complexidade em operação. Onde o historiador ordinário escolhe privilegiar uma só linha de causalidade, “Warburg considerava todas juntas (...). Ele se sentia incapaz de cortar, de concluir, de encerrar sua explicação. É isso que dá a seus textos publicados um caráter fragmentário” (DIDI-HUBERMAN-b, 2002, 20). O “método warburguiano” (que, de acordo com o próprio Didi-Huberman, não existe para ser aplicado, mas como uma referência de espaço da “fecundidade heurística e filosófica”) procede por cortes, recortes e

entroncamentos. Justamente por isso, coloca mais perguntas que oferece resposta, e recusa à história qualquer possibilidade de simplificar a vida, de resumir ou de esquematizar seu objeto de conhecimento. A arte da montagem é um traço característico da metodologia de trabalho de Warburg, escreve Didi-Huberman, e se instala tanto como paradigma quanto como forma de conhecimento, que torna possível mostrar um “outro tempo da história”.

A operação que Aby Warburg executa através de *Mnemosyne*, uma concepção de “história como montagem”, como produto de uma montagem horizontal produzida na sincronicidade dos acontecimentos (e não na sua sequência), foi justamente o aspecto que atraiu a atenção do nosso historiador-montador. Pensar os procedimentos de montagem no campo das artes se transformou, ao longo dos anos, o horizonte da pesquisa de Georges Didi-Huberman: sua atenção voltada para os processos de montagem criados por diferentes artistas está diretamente relacionada à maneira como eles se tornam capazes de extrair significados não apenas singulares, mas igualmente aptos a atualizar, renovar e colocar em questão antigas formas e conceitos. Uma abordagem que retroage ao trabalho dos formalistas russos do começo do século XX, e que também se equipara às teorias contemporâneas que pensam os processos da arte a partir de um estado de tensão com o mundo. A forma surge como a principal produtora de sentido da obra, como o principal elemento de produção de sentido. São observações que nos remetem à concepção de Adorno sobre o ensaio, quando aponta para a estrutura da exposição como uma das principais características do ensaio. Outrossim, foi a partir destes mesmos estudos no campo da história da arte que Didi-Huberman chegou a uma noção de montagem bastante adequada para pensarmos o ensaio nos domínios do cinema.

Assim como o conjunto de pranchas do atlas de Aby Warburg, concebido a partir de uma fenomenologia do instante, opera como uma ferramenta para despertar a curiosidade sobre acontecimentos e pessoas, Didi-Huberman igualmente vislumbrou nas entrelinhas das *colagens nas páginas* do livro *ABC da Guerra*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, das *telas cinema e televisão* onde são projetados os filmes e vídeos do diretor alemão Harun Farocki, e das *paredes das galerias de arte* onde são dispostas as fotografias do artista plástico francês Christian Boltanski<sup>96</sup>, uma tentativa em busca de novas leituras para “memórias saturadas”. De acordo com o historiador, “uma memória saturada é uma memória ameaçada em sua própria efetividade” (DIDI-HUBERMAN-a, 2010, 12). Uma saturação da memória acontece, segundo esse ponto de vista, quando não é mais possível colocar em relação singularidades históricas, que por isso se acomodam, se fixam, se estabilizam em

---

<sup>96</sup> Os artistas citados foram estudados por Didi-Huberman em dois volumes da série *L'Oeil de L'Histoire*, que conta com três títulos: Bertolt Brecht esteve no centro da discussão em *Quand les images prennent position* (2009); os trabalhos de Christian Boltanski e Harun Farocki foram analisados em *Remontages du Temps Subi* (2010). O terceiro volume *Atlas, ou le gay savoir inquiète* (2011) não foi utilizado nesta tese.

conceitos (como o 11 de Setembro e o *Shoah*, este último um dos objetos de estudos de Didi-Huberman) e se transformam em "abstrações", rituais esvaziados de experiência, e cada vez mais distantes do acontecimento que lhes deu origem.



*Harum Farocki: Imagens do mundo e inscrição da guerra/ Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988)*



*Christian Boltanski: Archives du musée des enfants (1989)*





*Bertolt Brecht: ABC de la guerre/ Kriegsfibel (1955)*

Nas obras destes artistas, Didi-Huberman vislumbra uma maneira de de-saturar memórias sem precisar recorrer ao apagamento ou ao esquecimento. Essa particularidade, comum aos trabalhos dos três nomes, se estabelece na forma, e opera através do que o historiador chama de "montagem de complexidades": procedimento que se desvia da necessidade das situações avançarem na sucessão e na inteligibilidade de uma narrativa, e se concentra na interrupção, que "expõe, difrata, torna dialético em cristais que dialogam entre si ou se contradizem sem solução, sem síntese nem pacificação"(DIDI-HUBERMAN-a, 2010, 93). É na forma aberta do ensaio que Didi-Huberman encontra possibilidades para a existência de uma tal estrutura, já que "que o ensaio produz seu trabalho fundamental, que é um trabalho de leitura, um desenvolvimento da *legibilidade das coisas*" (DIDI-HUBERMAN, 2010-a, 95). Uma ideia bastante similar à perspectiva da leitura sem dicionário evocada por Adorno, como lembra o próprio Didi-Huberman. Isso permite que o historiador desenvolva uma concepção de montagem *como forma e como ensaio*: é ao desmontar a coisa em "suas interpretações óbvias, [separá-la] (...) de seus estereótipos, e ao remontá-la através de um jogo de afinidades inesperadas completamente diferente que o ensaísta, ou o montador, alcançam esse *momento da coisa inextinguível*" (DIDI-HUBERMAN, 2010-a, 97). Para o historiador o paradoxo da imagem é que ele pode se apropriar de uma lembrança, de um fato histórico, a partir do momento em que ele renasce quando em contato com uma outra ideia, com um outro acontecimento. Tudo está sempre recomeçando porque são infinitas as possibilidades de criar contato entre acontecimentos que acontecem ao mesmo tempo em um dado momento.

\*\*\*\*\*

## **PARTE II:**

### **O documentário sob o risco do ensaio**



## **CAPÍTULO 1:**

### **Ensaio para um começo (De)formação da história do documentário**

### 1) 1950: uma década sob o signo da dialética

No final dos anos 1960 a escritora alemã Hannah Arendt publicou uma coletânea de ensaios sobre "homens em tempos sombrios", "escrita ao longo de um período de doze anos, no impulso do momento ou da oportunidade" (ARENDT, 2008, 7). Os textos, organizados sob esse mesmo título, se desenvolvem em torno da vida e da obra de alguns dos mais importantes pensadores do século XX, como Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Hermann Brock - personagens dos quais o livro permite vislumbrar "como viveram suas vidas, como se moveram no mundo e", sobretudo, "como foram afetados pelo tempo histórico" (ARENDT, 2008, 7). Segundo Arendt, as pessoas agrupadas naquela coletânea dificilmente poderiam ser reunidas em uma mesma sala: eles não tinham quase nada em comum, exerciam diferentes profissões, tinham interesses distintos e transitavam por ambientes diversos. Contudo, eles compartilhavam uma época, a primeira metade do século XX: um período de "tempos sombrios", escreve Arendt, onde tudo era suficientemente real, na medida em que aconteceu publicamente, mas nada "era em absoluto visível para todos, nem foi tão fácil percebê-lo" (ARENDT, 2008, 8). Quando pensamos nas obras destes homens, continua ela, é fundamental levar em conta essa condição sombria (ARENDT, 2008, 8)<sup>97</sup>, dialética. E que a iluminação que nos salva virá menos das teorias e conceitos, "e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra" (ARENDT, 2008, 9).

A imagem do homem que olha através das sombras talvez seja adequada ao ensaísta. Não apenas porque, no caso dos personagens de Arendt, eles viveram em tempos onde era preciso enxergar através de um véu de fumaça, mas porque ao se descobrirem capaz de olhar através da névoa, vislumbraram o mundo sob uma lente bastante diferente daqueles que apenas conseguiam enxergá-lo à luz do dia. Platão pode ter tirado o homem da caverna, mas ainda havia muito mais a aprender a partir das mudanças das condições meteorológicas. Não foi por acaso que Adorno escreve o texto organizando as ideias daquilo que poderia se constituir como a forma do ensaio durante os anos 1950. Segundo o historiador egípcio Eric Hobsbawm, nessa década, a avançada tecnologia científica desenvolvida durante a guerra

---

<sup>97</sup> "Se a função do âmbito público é iluminar os assuntos dos homens, proporcionando um espaço de aparições onde podem mostrar, por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por "fossos de credibilidade" e "governos invisíveis", pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido." (p.8)

transformou radicalmente a vida cotidiana dos habitantes do mundo rico (entenda-se por isso, a Europa Ocidental e os Estados Unidos)<sup>98</sup>. Da geladeira ao detergente sintético, dos plásticos *Tupperware* ao tomate industrializado, da televisão ao disco vinil, da *junk food* ao conceito de "portabilidade" aplicado aos rádios, aos relógios, às calculadoras e às câmeras: disseminou-se através de boa parte do mundo a crença de que o "novo" equivalia não apenas ao melhor, mas a alguma coisa verdadeiramente revolucionária.

Recuperar-se da guerra, escreve Hobsbawm, era a prioridade esmagadora dos principais países, e "nos primeiros anos depois de 1945, eles mediram seu sucesso tomando como base o quanto se haviam aproximado de um objetivo estabelecido em referência ao passado, não ao futuro" (HOBSBAWN, 1995, 254). De certa maneira, era como se houvesse um desejo silencioso de relegar os sombrios anos da 2ª Guerra Mundial ao esquecimento, e retomar a vida a partir do ponto em que ela havia parado antes. Por isso, também não foi por acaso que chamou atenção, em um certo cinema que nasceu no imediato pós-guerra europeu, a demonstração de uma tomada de consciência singular em relação às condições do mundo à época. Um cinema disposto a contestar a montagem invisível, a interpretação naturalista e os roteiros previsíveis de uma maneira como ninguém antes havia feito. Tampouco deixa de ser instigante o fato de que, nesta mesma década onde o sentimento de revalorização da vida prestigiava o novo, tenha emergido um grupo de filmes cujo repertório era composto, exatamente, por imagens já existentes, antigas, recuperadas, revistas e resignificadas.

Segundo Philip Lopate, crítico de cinema americano, no texto *A busca pelo centauro: o cinema ensaio* (LOPATE, 2007), o ensaio é ao mesmo tempo uma tradição e uma forma: prefigurada nos textos clássicos dos primeiros filósofos como Sêneca e Plutarco, consolidada na escrita amalgamada dos *Ensaio*s, de Michel de Montaigne (como vimos no primeiro capítulo), e expandida nos domínios da escrita de foro íntimo de Robert Stevenson, George Orwell, Virginia Woolf e Walter Thoreau, entre outros, o ensaio também se desdobrou sobre o pensamento filosófico europeu, que vai dos filósofos alemães Friedrich Nietzsche a Walter Benjamin, de Roland Barthes a Theodor Adorno (que nos acompanhou no segundo capítulo), entre outros. Também poderíamos citar as correntes ensaísticas japonesa e italiana, os escritos de Primo Levi, o novo jornalismo, etc... Enfim, querer determinar os diferentes "tipos" de escrita englobados em uma noção de ensaio é um pouco como armar para si próprio uma armadilha da qual dificilmente se conseguirá sair. Uma dificuldade que se prolonga no campo do cinema: não apenas é extremamente complexo determinar "o que é um ensaio", mas também decidir se é possível ou não um tipo de imagem que possa ser compreendida como ensaística.

---

<sup>98</sup> No que diz respeito ao cinema, a referência indiscutível é o livro de Paul Virilio, *Guerra e Cinema*.

Para o professor de história e teoria do cinema Ángel Quintana, entre as descobertas do imediato pós-guerra, se encontrava algo ao qual ele se refere como o "avesso do cinema de propaganda", materializado (na falta de uma expressão mais adequada) na descoberta pelo mundo da existência dos campos de concentração, e da realização da conjectura da possibilidade da guerra atômica (depois do bombardeio sobre Hiroshima). Jovens como Alain Resnais, Chris Marker, Georges Franju e Agnès Varda descobriram, de maneira intempestiva, a impossibilidade de crença, doravante, na verdade da imagem. Mas no lugar de prantear a orfandade, eles se mobilizaram pela necessidade de "colocar em questão a representação do mundo e modificar a natureza do discurso, especialmente na relação estabelecida entre voz e imagem" (QUINTANA, 2007, 130). Retomando experiências que haviam se manifestado ao longo da primeira metade do século XX no documentário e no cinema das vanguardas, produzindo novas rupturas, foi no encontro com estes "marcos" invisíveis - pontos onde a vida se flexiona sobre si, se dobra em alteridades e renasce para uma nova experiência -, que se desdobraram no questionamento entre imagem e texto, que se abriu um caminho para uma reflexão subjetiva que desembocou no ensaio.

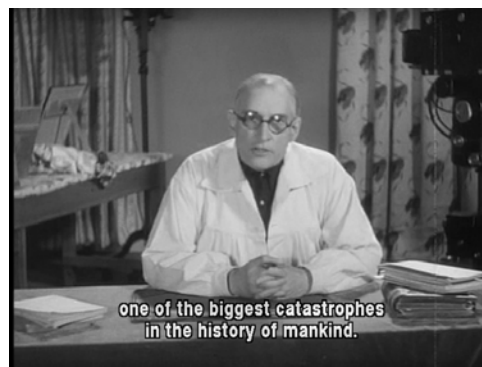
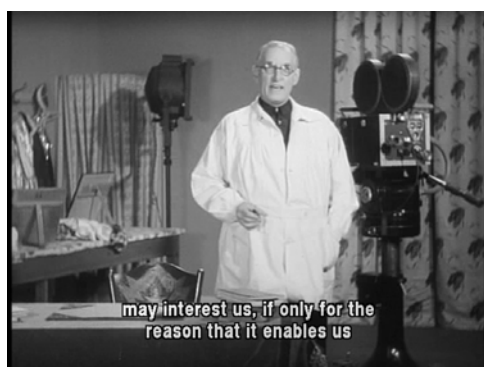
## 2) O ensaio no documentário: um princípio informe

Uma reflexão teórica da forma ensaio no documentário ainda é um campo com muitas possibilidades. Da mesma maneira como apontamos anteriormente nos domínios da literatura, também no cinema ele ainda não teve suas principais características totalmente delimitadas. Seja porque o ensaio continua existindo sob o estigma de ‘obra aberta’ e sem contornos delimitados, seja porque os limites entre o cinema experimental, o cinema de arte e o ensaio são mesmo difíceis de estabelecer, ou simplesmente porque, escolhemos chamar alguns filmes de ‘ensaio’ pelo conforto de encontrar um nome, um território por onde fazer circular conceitos e estratégias. Não por outra razão, uma das formas mais comuns de se referir ao filme-ensaio, na tentativa de uma identificação, é determiná-lo por aquilo que ele não é: não é uma forma definida, não é um gênero, não obedece regras fixas, não é uma forma fechada, não é documentário, não é ficção, não é linear, etc. A tal "verdade negativa" de Adorno. A lista poderia se estender ao infinito. Isso torna ainda mais problemática a determinação de um começo. Por isso optamos por estabelecer um diálogo com algumas hipóteses já lançadas anteriormente.

O escritor e historiador de cinema espanhol Roman Gubern atribui ao cineasta dinamarquês Benjamin Christensen a inauguração da fórmula do ensaio no cinema com o filme *A Bruxa (a feitiçaria através dos séculos)*, de 1922<sup>99</sup>. Trata-se de um estudo analítico do imaginário místico que discorre sobre a maneira como a superstição e o desconhecimento de doenças e perturbações mentais ao longo dos séculos levou à histeria da caça às bruxas. Uma boa estreia para o ensaio, poderia-se dizer: não por acaso, é um tema controverso, marcado por indecisões, dúvidas, imagens inconclusivas e comportamentos voláteis. Contudo, em termos formais a narrativa de *A Bruxa: Uma apresentação de um ponto de vista histórico e cultural em 7 capítulos de imagens em movimento* (essa é a cartela de abertura) segue os procedimentos e o formato clássico de boa parte dos filmes produzidos no período do cinema mudo. Na versão do filme que contém uma apresentação feita pelo próprio diretor, observamos Christensen se dirigir ao espectador de maneira didática, quase científica, trocando o sentido da "narração" por uma "explicação":

---

<sup>99</sup> Häxan (1922) Ver GUIGNESS, 2004, 27



*Benjamin Christensen: Haxan (1922)*

Ao longo do filme, a câmera permanece centralizada e imóvel na maior parte do tempo, as tomadas são de curta duração e a *performance* dos atores privilegia a ênfase na teatralização dos gestos. O texto das cartelas tem um teor informativo, e repete elementos que vemos nas imagens, o que não apenas cria um efeito de duplicação, mas também condena a imagem a uma única interpretação. Porém, diferente de grande parte dos filmes desse período, o trabalho de Christensen aposta em uma refinada costura entre documentário e ficção, realismo e fantasia, crônica e fábula, documentos gráficos e narração em *off*, referências pictóricas e encenações produzidas especialmente para a ocasião. As alusões em *A Bruxa* se estendem à pré-história do cinema, evocando imagens de antigos aparelhos óticos, do cinema fantástico de Méliès, além de passar por boa parte das técnicas de decupagem praticadas então.

De uma maneira relativamente diferente do filme de Christensen (no que diz respeito tanto à proposta como à realização), o cinema soviético produzido também na década de 1920 do século passado, especialmente no que diz respeito às obras de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, também apresenta características que nos permite pensá-lo na chave dos filmes-ensaio. Para o professor de estética da comunicação José Moure, o universo teórico aliado à extensão e à complexidade da produção artística russa do período são incontestáveis em filmes como *Greve* (1925), *Encouraçado Potemkin* (1925) e *Linha Geral* (1929)<sup>100</sup>. Uma dimensão ensaística atravessa o pensamento artístico do período, e pode ser identificada nos trabalhos de artistas como Maiakóvski, Rodchenko e Meyerhold, entre outros; ela também é sinalizada no diálogo com o cinema narrativo americano, nos vínculos com a literatura, e até mesmo na moderna arte plástica mexicana. Tudo isso caracteriza uma forma de arte que buscava sua legitimação como uma autêntica escrita revolucionária<sup>101</sup>. Nas palavras do

<sup>100</sup> *Stachka* (1925), *Bronenosets Potyomkin* (1925), *Staroye i novoye* (1929)

<sup>101</sup> Para maiores detalhes, ver *A forma do filme*, de Serguei Eisenstein, *Dos diários de Eisenstein e outros ensaios*, de V.V. Ivánov, *Eisenstein e a pintura de mural mexicana*, de Eduardo de La Vega, *Gráfica Utópica: arte gráfica russa 1904-1912*, catálogo exposição, entre outros

professor e pesquisador Arlindo Machado, doutor em comunicação, e especialista em tecnologias da imagem, engajados na construção do socialismo, esses cineastas vislumbravam no cinema a possibilidade de produção de uma nova modalidade discursiva, fundada “numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de *montagem* ou de *edição*” (MACHADO, 2009, 25), um artifício que se consolidou em tornou de uma noção de *cinema conceitual*. Para Arlindo Machado, ao pensar a influência do cinema soviético no filme-ensaio, a teoria do *cinema conceitual* eisensteiniano seria amplamente alimentada por processos de construção de pensamento que recorrem a figuras de linguagem, como a escrita chinesa, por exemplo, onde “o conceito de dor (...) é obtido, na escrita *kanji* oriental, através da *montagem* (...) dos ideogramas de *faca e coração*” (MACHADO, 2009, 25)<sup>102</sup>. A montagem conceitual, escreve o pesquisador, consiste em um modelo de enunciado audiovisual baseado na articulação de conceitos que produzem um jogo poético de metáforas e metonímias. Dessa maneira, duas ou mais imagens se articulam para criar uma nova relação, que não existe nos elementos separados.

Se podemos sinalizar em Eisenstein a cristalização de uma forma que aposta na construção de uma linguagem capaz de jogar poeticamente com imagem e texto, escreve Arlindo Machado, foi Dziga Vertov, no entanto, quem mais próximo chegou de sua execução. Ainda que seja possível encontrar exemplos da montagem conceitual em filmes como *Outubro* (1928) e *O velho e o novo* (1929), foi na obra de Vertov, em filmes como *Cine-olho: a vida ao improviso* (1924) e, especialmente, em *O Homem com a câmera na mão* (1929)<sup>103</sup>, que as ideias de Eisenstein foram exploradas com mais propriedade. Tratava-se, então, de um cinema inteiramente baseado em associações *intelectuais*. Em *Cine-Olho*, escreve Arlindo Machado, o diretor chega ao ponto de mimetizar o método de inversão analítica do processo real, o mesmo utilizado por Karl Marx em *O Capital*<sup>104</sup>. Mas é com *O Homem com a câmera* que Vertov efetivamente instala as bases para a produção de um novo cinema. Para Arlindo Machado, a partir desta obra, o cinema se abre para “uma nova forma de escritura, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa *leitura* a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que a originou” (MACHADO, 2009, 27-28). Especialmente interessado nos procedimentos de montagem,

---

<sup>102</sup> *grifos meus*

<sup>103</sup> *Oktyabr* (1928), *Staroye i novoye* (1929), *Kino-Glaz* (1924), *Tchevoley s kinoapparatom* (1929)

<sup>104</sup> Marx acreditava que a observação do processo de fabricação da mercadoria de trás para frente produziria uma forma de desvelamento no operário. No filme, a carne exposta no mercado retorna para o matadouro até se ‘incorporar’ novamente no boi vivo (fonte: texto Arlindo Machado, vide bibliografia). Eisenstein tinha um projeto, jamais realizado, de filmar *O Capital*, sobre o qual chegou a fazer uma série de notas. Estas notas, anos depois, seriam transformadas em filme pelo diretor Alexandre Kluge: *Notícias da Antiguidade Ideológica – Marx, Eisenstein, “O Capital” / Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx, Eisenstein, “Das Kapital”* (2008).

Vertov realizou *O Homem com a câmera* utilizando uma vasta quantidade de material de arquivo, e construindo verdadeiros 'sintagmas visuais' no processo de associação das imagens. É este procedimento de associação, que demanda uma *observação distanciada*, estejam as imagens dissociadas ou não entre si no momento da montagem, que será determinante para a configuração do ensaio cinematográfico.

Para além da perspectiva racionalista que o filme de Christensen inaugura, para além dos processos de pensamento por atração consolidados na refinada montagem do cinema soviético, nos propomos aqui a pensar uma "terceira" alternativa para o princípio de uma noção de ensaio no cinema: seria possível encontrar em Alberto Cavalcanti, um brasileiro radicado na França, e que em meados dos anos 1930 foi cooptado pelo escocês John Grierson para se juntar à equipe do Empire Marketing Board (EMB), agência governamental da Inglaterra criada em 1926 para incentivar o comércio interno e a unificação do Império (dito de outra maneira, para estimular a circulação de bens e capitais entre a Inglaterra e suas colônias, e gerar uma imagem favorável do governo. O EMB tinha, em teoria, três objetivos principais: apoiar a pesquisa financeira, promover a análise econômica e a publicidade para o comércio do Império), o começo da escrita ensaística no cinema? Se, em um primeiro momento, soa estranho a associação entre a escola que consolidou o comentário como um atributo narrativo autoritário, e a forma ensaio, que se distingue justamente pelo deslocamento de sentidos, pensar o cruzamento destas trajetórias pode ampliar, e até mesmo renovar, a compreensão do documentário como um tipo de cinema cuja narrativa é construída a partir dos riscos que assume, e do cruzamento de conhecimentos.

Colocar em jogo a questão da ontologia da forma do ensaio no documentário, encontrar um personagem capaz de encarnar o papel do "herói", do "protagonista" da história, definir coordenadas para uma História-com-H-maiúsculo ou determinar marcos: nada disso se enquadra na qualidade de objetivo desta tese. Convidar Cavalcanti a se tornar parte do texto, solicitar a ele assumir uma posição "pioneira" (com todos os riscos implícitos no uso deste termo) está relacionado a um desejo de pensar a maneira como a escrita ensaística é apropriada pelo cinema, e como ela perpassa momentos importantes do desenvolvimento da história do documentário. Com o advento do ensaio no cinema, se tornou possível pensar como, em um mesmo gesto, uma imagem é capaz de nos apreender e nos despojar. Ela nos apreende pelo quinhão de novidade e de estranheza que oferece - para na sequência, nos despojar de antigas certezas, agora desalojadas para ceder espaço para o novo<sup>105</sup>. E o trabalho de Cavalcanti realizado junto ao grupo da vanguarda na França no começo dos anos 1920

---

<sup>105</sup> Retomo aqui uma ideia do historiador de arte Georges Didi-Huberman



oferece uma perspectiva interessante para pensar o aparecimento do filme-ensaio no documentário.

### 3) Um brasileiro ensaiando na vanguarda francesa

**"E***xperimento sem proposta definitiva não é experimento".*

Alberto Cavalcanti já tinha perdido a conta de quantas vezes havia repetido essa frase. Sacudiu a cabeça. Experiência. Talvez não existisse qualquer outra palavra capaz de defini-lo, seja na vida pessoal como na profissional. Experimentar diferentes rumos, diferentes gestos, diferentes formas de expressão. Tentativa. *"Nunca parta do princípio que determina que existem três elementos: o social, o poético e o técnico"*. Experimentação. *"Não invente ângulos de câmera quando eles não forem necessários; ângulos duvidosos são perturbadores e destroem a emoção"*. Experimentar-se. *"Não confie no comentário para contar a história; as imagens e seu acompanhamento musical devem fazê-lo. Comentário irrita, e comentários gratuitos irritam ainda mais"*. Ensaiar. *"Não fale de assuntos gerais; você pode escrever um artigo sobre o serviço dos correios, mas você deve fazer um filme sobre uma única carta"*<sup>106</sup>.

Olhou o relógio. Quase cinco. Hora do chá, pensou ele. Por um instante, foi tomado por um saudosismo inesperado: estivesse em Paris, e a última coisa que ele ia pensar perto das cinco horas era em água quente com ervas! Com o ocaso da tarde, a noite começava a se espreguiçar pelos *arrondissements*, e acordava para um carnaval de fanfarras, belas mulheres, música, poesia, cinema e dança. Era impossível não se deixar atravessar pelas lembranças! Paris lhe havia salvado a vida. Salvado do pai, da família, da tradição. Dele mesmo, no limite. Pensando bem, Paris era a primeira coisa parecida com um "lar" que ele conhecera - mesmo sabendo que tudo isso era pura construção, uma fantasia nascida da necessidade de encontrar um espaço, de pertencer a algum lugar. E talvez, apostava ele, justamente por isso.

Nascido no seio de uma família de tradição militar e origem nordestina, de raciocínio (e índole) positivista, cuja trajetória de sucesso permitiu a mudança (de Estado e de *status*) para a capital da nação, o Rio de Janeiro, Alberto Cavalcanti, carioca nascido em fevereiro de 1897, sob o signo de Aquários, era um nativo atípico que desde sempre se sentira como "um peixe fora d'água", em todos os sentidos do termo. Extrovertido, muito cedo havia manifestado interesse por artes, para o horror do pai, que esperava encontrar no menino a continuidade da tradição militar na família. A batalha foi perdida em 1914, quando ele

---

<sup>106</sup> Todas as frases em negrito são de Alberto Cavalcanti e foram retiradas do ensaio sobre o realizador escrito por Emir Rodriguez Monegal e publicado na *The Quarterly of Film Radio and Television* vol 9 no 4 (summer 1955). A primeira citação se encontra na página 342 e todas as outras, sob a rubrica *His Advice to Young Documentary Producers*, à página 354

decidiu enviar o jovem Alberto, então com dezessete anos, para estudar arquitetura em Genebra. Definitivamente, era a melhor coisa para ambos: para o pai, a solução da vergonha de ter um membro da família Cavalcanti expulso do tradicional Colégio Militar do Rio; para o filho, a oportunidade daquele menino que destoava do rigor e da severidade militar, e que desde cedo demonstrara um estranho gosto por música, poesia, pintura e rapazes, tentar compreender um pouco mais sobre si. Pouco tempo depois, quando o pai morreu, ele precisou escolher qual personagem daria o tom da sua vida: o do filho de família, cujo roteiro ele até podia seguir, sem jamais conseguir "entrar no papel"; ou o do incômodo, o do vaso que nunca encontra lugar na decoração da casa, o sofá que sempre destoa das paredes e das mesas. Ele não precisou pensar muito. Fez as malas e rumou para Paris. Nunca mais iria pisar no Rio de Janeiro. Ao menos, até aquele momento, meados dos anos 1940, era o que ele pensava, e a única certeza que tinha<sup>107</sup>.

"O que se deveria escrever a um homem assim, que evidentemente tinha saído fora dos trilhos e a quem se podia lastimar mas não prestar auxílio?" (KAFKA, 2011, 30). Cavalcanti ainda não podia conhecer uma carta que, é bem provável, estivesse sendo escrita no mesmo período em que ele decidiu partir para Paris e estudar Belas Artes. Em Praga, distante mais de mil quilômetros do brasileiro, um jovem senhor também acertava as contas com o pai. Tivesse tido acesso ao texto de Franz Kafka, Cavalcanti não mudaria uma linha sequer, e se reconheceria por inteiro no conjunto dialético de emoções e sentimentos que, se não estão necessariamente na raiz de toda relação entre pai e filho, certamente o estão na dos melhores ensaístas:

"Com isso o mundo se dividia para mim em três partes, uma onde eu, o escravo, vivia sob leis que tinham sido inventadas só para mim e às quais, além disso, não sabia por que, nunca podia corresponder plenamente; depois, um segundo mundo, infinitamente distante do meu, no qual você vivia, ocupado em governar, dar ordens e irritar-se com o seu não cumprimento; e, finalmente, um terceiro mundo, onde as outras pessoas viviam felizes e livres de ordens e de obediência." (KAFKA, 2011, 19)<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Em 1949, convidado por Assis Chateaubriand, magnata da imprensa brasileira, Cavalcanti chegou a São Paulo para uma série de palestras sobre filme no Museu de Arte Moderna. Nessa ocasião, foi convidado pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho para dirigir a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que se tornaria o mais importante estúdio de cinema no Brasil na década de 1950. O contrato de quatro anos não resistiu ao segundo: em 1950, Cavalcanti deixou a Vera Cruz. Decepcionado, pensava retornar para a Europa quando recebeu do presidente Getúlio Vargas o convite para organizar o Instituto Nacional do Cinema (INCE). Como o INCE ficava localizado na capital federal, Cavalcanti se viu, novamente, no Rio de Janeiro, de onde "escapara" anos antes. Ver: Alberto Cavalcanti, Lorenzo Pellizzari e Cláudio Valentini. SP: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Festival International du film de Locarno, S/D.

<sup>108</sup> A carta de Kafka para o pai foi escrita em 1919. Revisada diversas vezes antes da morte do autor, e nunca enviada, Kafka discorre sobre a relação perturbada com o pai, um comerciante judeu, autoritário e de personalidade forte, que sempre impôs ao filho sua visão de mundo. O livro é uma extraordinária obra onde a alma humana é destrinchada no relacionamento entre pai e filho.

-----

“Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento secular de suas ruas, boulevards, passagens, praças, no espaço de meia hora? Não é isso que faz o flâneur?”. Walter Benjamin<sup>109</sup>

Nas entrelinhas, Walter Benjamin dizia que, para os surrealistas, a cidade de Paris era um objeto tão passível de resignificação quanto o urinol de Duchamp. Um "pequeno mundo", instalado no coração da prática de deslocar objetos de seus significados de origem - e que por isso, não mais podiam ser compreendidos singularmente por um olhar histórico, mas sim através de outro, político. Um mundo sonhado, onde as ruas, as lojas, as praças e os cafês eram mapeados a partir de uma cartografia subjetiva, mas cuja teoria se recusava terminantemente a se encerrar em um conceito de *arte por arte* - algo que, na prática, o próprio Cavalcanti iria colocar em questão. Quando chegou a Paris, no começo dos anos 1920, Cavalcanti foi surpreendido por essa chuva de analogias, acontecimentos e encontros inconcebíveis. Segundo o escritor e pesquisador francês Guy Gauthier, foi nos anos 1920 que o cinema francês viveu o seu primeiro período de intenso namoro com as artes plásticas. Os filmes eram louvados, no circuito das artes, por jogar com variações de cor e luz, com as nuances e os contrastes entre o preto e o branco, com a elegância da composição pictórica das cenas, e com o ritmo da montagem. As primeiras experiências de Cavalcanti no cinema aconteceram nas produções do diretor Marcel L' Herbier: em 1922, ele debutou como produtor cenográfico do filme *Réssurrection*. Com o diretor francês, um dos fundadores do IDHEC<sup>110</sup> e um dos principais atores da organização do cinema francês junto aos sindicatos, ele ainda iria trabalhar como assistente de direção em *L'Inhumaine*, em 1924, e em *Feu Mathias Pascal*, em 1925.

Em meados dos anos 1920, Cavalcanti já havia se transformado em uma figura conhecida na vanguarda francesa<sup>111</sup>, e circulava confortavelmente em meio aos surrealistas que, naquele momento, estavam especialmente interessados em afirmar a especificidade do filme em relação à literatura e ao teatro. Aliás, segundo Cavalcanti, o único consenso que existia, e que justificava juntar toda aquela fauna exótica sob uma única classificação

---

<sup>109</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2006. p. 122

<sup>110</sup> O IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*), fundado em 1943, foi uma das principais escolas de cinema de Paris. Em 1986 foi substituída pela Fémis.

<sup>111</sup> Cavalcanti também trabalhou com Louis Delluc em *L'Inondation*, em 1923, e com George Person em *The Little People*, em 1926; no mesmo ano, editou o filme de Marc Allégret, *Voyage au Congo*.

(vanguarda), girava em torno da urgência em consagrar o cinema como um meio que nascia da efervescência do tempo. "Em uma inacreditável desordem e desunião", comenta Cavalcanti sobre esse período, "a assim chamada *avant-garde* foi capaz de enunciar o importante fato de que o filme era uma nova mídia de expressão e que, por isso, tinha suas próprias características" (MONEGAL, 1955, 344). Mas ele discordava radicalmente das críticas que usavam os mesmos pesos e medidas para todas as manifestações ousadas do período, todas as obras e artistas que violavam o senso estético ordinário, e que se destacavam em *performances* transgressoras. "Personagens completamente diferentes não seguem uma mesma orientação", diz ele. Apenas a poesia era como que uma gramática compartilhada, o elemento que unia, e que estabelecia um discurso entre todos os filmes - mas ela o fazia "da mesma maneira que nos filmes de Méliès" (MONEGAL, 1955, 344). Aos olhos de Cavalcanti, o "uso da poesia" não era um "critério de corte" válido para determinar quais filmes pertenciam, ou não, ao movimento de vanguarda. Cavalcanti dividia o grupo dos surrealistas em três núcleos. E era uma classificação que só podia mesmo ser concebida por um brasileiro, carioca, e que conseguira escapar da dupla hierarquia de rigidez e severidade da tradição militar e familiar patriarcal brasileira.

O primeiro núcleo, que provavelmente foi o responsável pelo nome do movimento, era formado por aqueles cuja principal preocupação era a realização do que chamavam de "filmes puros". Segundo Guy Gauthier, eles se caracterizavam pela predominância de formas e ritmos, eram influenciados pelo futurismo, pelo construtivismo e pelas pesquisas da Bauhaus. "A receita deles era de uma simplicidade infantil", diz Cavalcanti, não conte "nenhuma história, não ponha a câmera em nenhuma posição normal, divida cada plano em porções minúsculas, inverta alguns e (finalmente) "costure" tudo com uns poucos pedaços de negativo" (MONEGAL, 1955, 344). *Balé Mecânico*, de Fernand Leger (1924)<sup>112</sup>, corresponde ao típico filme desse grupo. O segundo núcleo, formado por Renoir, Epstein, Kirsanov, Grémillon, René Clair e pelo próprio Cavalcanti, estava interessado em contar uma história utilizando ao máximo, e "com uma liberdade que o público considerava revolucionária, os meios de expressão cinemáticos, e chegando aos extremos na escolha de analogias, comparações e metáforas" (MONEGAL, 1955, 344). Cavalcanti destaca, entre os filmes mais representativos desses realizadores, *Paris Adormecida*, de René Clair (1925) e *A Filha da Água*, de Jean Renoir (1925)<sup>113</sup>. O terceiro núcleo teria se consolidado no rastro do estranhamento e do choque provocados pelos dois primeiros. Era um grupo que surgiria sobre um terreno já fertilizado, "derivado, e oficialmente reconhecido pela escola surrealista, que

---

<sup>112</sup> *Ballet Mécanique* (1924)

<sup>113</sup> *Paris Qui Dort* (1925) e *La Fille de L'eau* (1925)

era composta por Man Ray e Buñuel-Dali" (MONEGAL, 1955, 344)<sup>114</sup>. Os filmes mais notáveis dessa coligação, para Cavalcanti, são *A Concha e o Clérigo*, de Germaine Dulac (1926), *A Estrela do Mar*, de Man-Ray (1928) e *Um cão andaluz*, de Buñuel-Dali (1929)<sup>115</sup>.

Por mais que o encontro com os surrealistas tivesse sido um acontecimento de importância central na vida de Alberto Cavalcanti, a própria condição de estrangeiro, exilado e apátrida (condição duplicada pela filiação a um grupo cujo centro de ação era justamente a descentralização dos sentidos) o levava a encarar o movimento da vanguarda de uma maneira um pouco parecida com a de Walter Benjamin: a uma distância respeitável da "fonte", de um lugar de onde era possível apreciar a energia do movimento sem ser atravessado pelo movimento da energia. Apenas do alto desse "vale" seria possível descobrir aquilo que Breton havia declarado desde o princípio (e que então parecia difícil entender): o desejo de "romper com uma prática que entrega ao público os resíduos literários de uma certa forma de existência, sem entregar essa própria forma" (BENJAMIN, 2000, 114). Uma volúpia tipicamente ensaística.

---

<sup>114</sup> Por mais que acredite ser interessante trazer para a tese a pontuação de Cavalcanti que é desenvolvida na entrevista com Monegal, não tenho como deixar de observar o quão paradoxal me soa o uso do termo "escola surrealista" no comentário sobre o terceiro núcleo, uma vez que o próprio Cavalcanti se colocava contra o agrupamento de todos os artistas sob uma mesma chave. No entanto, acredito que ela possa ser compreendida como uma maneira de iluminar os processos desses filmes como sendo legitimados, ou possíveis, porque secundários aos outros dois núcleos.

<sup>115</sup> *La Coquille et le Clergyman* (1926), *L'Étoile du Mer* (1928), *Un Chien Andalou* (1929).

#### 4) Recortes para uma pequena história do ensaio no documentário

O que explica a escolha de Alberto Cavalcanti, diretor de obra extensa<sup>116</sup>, cuja vastidão, diversidade e complexidade ainda carecem de um estudo que lance luz sobre as portas abertas por ele no cinema mundial (em geral), e no brasileiro (especificamente), e que provavelmente nunca fez qualquer relação entre o termo "documentário" e seus trabalhos, como o realizador do filme que arriscamos que talvez possa ser considerado o primeiro ensaio documentário do cinema? Um bom começo pode ser pensar no incômodo que o próprio Cavalcanti sentia com a generalização em torno do conceito de "cinema de vanguarda", mencionado anteriormente. Para Cavalcanti, a poesia, elemento que, em princípio, parecia distinguir o campo da vanguarda dos demais, era uma característica inerente ao próprio cinema, à própria linguagem do meio. Uma outra maneira de interpretar essa posição seria identificar no trabalho de Cavalcanti um desejo de renovação do uso da poesia no cinema, que se distanciava de uma perspectiva da vanguarda, e que poderia ser descrito como uma possibilidade de apreender e capturar não apenas o mundo, mas também a literatura, a música, as histórias e seus personagens. Claro que essa compreensão não define nem esgota as possibilidades de pensar o cinema: ela compreende tão somente o modo como o próprio Cavalcanti pensava e experimentava a invenção dos Lumière. À luz desta ideia, se concebe uma escrita cujas características evocavam uma reflexividade tipicamente ensaística.

Talvez aos nossos olhos já acostumados ao fluxo frenético das imagens pareça um tanto precoce a afirmação de que 1925 marca o ano em que o cinema olhou pela primeira vez para o seu próprio passado. Não se tem notícias do dia exato, mas sabe-se que aconteceu durante uma projeção no *Studio des Ursulines*, ponto de encontro de escritores e artistas, cuja programação era composta, em sua maioria, por filmes de vanguarda e experimentais, anotou René Clair (GAUTHIER, 2004, 32). O programa de abertura apresentava três filmes: *La Rue sans joie*, *Entr'acte* e *Cinq minutes au cinéma d'avant guerre*<sup>117</sup>. Aqueles cinco minutos, escreveu Clair,

"no curso dos quais foram projetadas notícias anteriores a 1914 e diversos dramas da mesma época, levaram a maior parte dos espectadores a morrer de rir, e incitou alguns outros a refletirem. Teríamos nós o direito de rir dessas

---

<sup>116</sup> Entre 1925 e 1967, Alberto Cavalcanti realizou mais de cinquenta filmes, na França, na Inglaterra, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

<sup>117</sup> Gauthier não cita autores e ano das produções relacionadas, e também não acrescenta novas explicativas. Sabe-se que o autor da nota era diretor do segundo filme citado, realizado em 1924.

obras primitivas? Não iria o tempo roer os filmes de amanhã da mesma maneira que o fez com os de ontem e, despojando-os de toda verossimilhança, deixar no lugar um esqueleto cômico?" (GAUTHIER, 2004, 32)

Naquele momento, o cinema contabilizava em torno de trinta anos de existência (se por cinema compreendemos a experiência que um sujeito vivencia junto com um grupo de pessoas reunidas em uma sala, submetidas a uma sequência de imagens que atravessam, dezesseis vezes por segundo, o seu campo de visão), e o sentido reflexivo que René Clair atribuiu àquelas imagens estava no centro das práticas das vanguarda do começo do século XX. Ao se apropriar do cinema como ferramenta para viabilizar suas criações, os movimentos artísticos se notabilizaram por reinscreve-lo em um campo da história das ideias do qual, já na década de 1920, ele ameaçava se distanciar. A despeito de ter emergido e operado na "ligação entre as pesquisas científicas sobre o movimento, a indústria militar e o controle dos corpos" (BRENEZ, 2006, 8) da época, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica ia se orientando cada vez mais em direção às demandas de uma audiência mais popular.

No belo ensaio que dedicou às relações entre os filmes dos Lumière e a pintura impressionista (AUMONT, 2004)<sup>118</sup>, Jacques Aumont comenta um episódio bastante conhecido da história do cinema. Nele, o cineasta Jean-Luc Godard é convidado a abrir uma retrospectiva sobre os Lumière organizada em 1966 pelo fundamental Henri Langlois, fundador e diretor da Cinemateca Francesa. "O que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário", começa ele, "e a Lumière o extraordinário no ordinário. Louis Lumière, via impressionistas, era, portanto, o descendente de Flaubert, e de Stendhal, cujo espelho levou ao longo do caminho" (AUMONT, 2004, 27). Neste ensaio, Aumont sugere que a câmera de Lumière não estaria necessariamente preocupada com uma "reprodução do real", mas na reprodução de um enquadramento de mundo cujas referências eram emprestadas à pintura impressionista: "período crucial onde pintura e literatura, em ordens diversas, se engajam ao novo século remetendo em causa as bases científicas do naturalismo à maneira de Zola, ou do impressionismo" (GAUTHIER, 2004, 48). Já o cinema fantástico do mágico Georges Méliès, ao contrário, parecia estar muito mais de acordo com os humores do começo desse novo século:

"A passagem de um século a outro, de uma estética racional para uma estética mais de acordo com as novas tendências (...), pode remeter a certos tremores cujos ecos podem ser encontrados nas obras de Méliès, que já foi situado em outra ocasião como um continuador de Júlio Verne, representante espírito científico típico (mais que um espírito cientifista) do século XIX.

---

<sup>118</sup> AUMONT, Jacques. *Lumière, o último pintor impressionista?* in: *O olho interminável: cinema e pintura*. p 25-46



Georges Méliès, ao contrário, está confortavelmente instalado em seu lugar no nascente século XX, enamorado pela magia, a fantasia e o fantástico." (GAUTHIER, 2004, 48)

Se os curtos esquetes de estúdio filmados por Thomas Edison e pela companhia Gaumont, os registros da vida ordinária do dia-a-dia realizados pelos Lumière, bem como os panoramas tomados por seus operadores a partir do final do século XIX, despertaram inicialmente uma curiosidade sem precedentes sobre o real, esse interesse logo se desviou para o cinema de ficção, que começava a desenvolver uma linguagem mais elaborada, e se apresentava como uma alternativa bem mais sedutora de conhecer o mundo. Isso fez com que o acesso às histórias e às gentes viabilizadas pelo cinema daqueles primeiros anos se consolidasse em torno dos filmes criados por diretores de ficção como Louis Feuillade, Charles Chaplin e D.W. Griffith<sup>119</sup>.

Diferentemente do que aconteceu ao cinema de ficção, no domínio dos filmes que eram feitos com imagens capturadas diretamente sobre o real não apareceu uma linguagem tão eficiente e de tão fácil acesso. O que hoje se concebe como cinema documentário começou a se formalizar, em termos de estrutura discursiva, em torno dos anos 1920. Nesse período, segundo Guy Gauthier, um tipo de narrativa consolidou-se ao redor de filmes que arriscavam construir suas histórias com imagens capturadas sobre o mundo (leia-se, fora de estúdio): eles filmavam diretamente "em locação", nas paisagens naturais originais, utilizavam nativos e atores não profissionais para encarnar os personagens, e solicitavam a eles interpretar uma situação familiar, que fizesse parte do cotidiano. Por mais que dependessem de condições externas e alheias ao cinema (como o clima, geografia, economia, diplomacia), esses filmes tinham um roteiro escrito previamente, e uma "direção de ator". Foi o lugar onde primeiro se desenvolveu algo próximo a uma "*mise en scène*" documentária.

Nos Estados Unidos, esse tipo de produção foi particularmente bem aceito, e estabeleceu um cinema ao qual alguns pesquisadores se referem pelo termo de *documentário romanceado*. *Nanook*, *o Esquimó* (1922) e *Moana* (1926), de Robert Flaherty, *Chang* (1924), de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack<sup>120</sup>, foram documentários que se notabilizaram por contar a história de seus personagens (transformados quase sempre em "heróis) através de

---

<sup>119</sup> Feuillade: *Fantômas* (1913-1914), *Les Vampires* (1915-1916), *Judex* (1917). Chaplin: *Vida de Cachorro* (1918), *O Garoto* (1921), *Em busca do ouro* (1925). Griffith: *O Nascimento de uma nação* (1915), *Intolerância* (1916), *Lírio Partido* (1919)

<sup>120</sup> *Nanook of the North* (1922), *Moana: a Romance of the Golden Age* (1926), *Chang: a drama of the wilderness* (1924)

uma construção narrativa muito similar àquela dos filmes de ficção. Na França, algo semelhante iria surgir a partir de 1928, no rastro do que se convencionou chamar de *realismo poético*<sup>121</sup>, quando Jean Epstein, um varsoviano apaixonado por cinema de ficção, realizou *Os Pescadores de Sargaço*<sup>122</sup>. Para Gauthier, esses filmes se prolongaram "depois da guerra por certas tendências do neo-realismo italiano (como em *Paisà* e *A Terra Treme*), ao qual também poderíamos juntar *Farrebique*" (GAUTHIER, 2004, 63)<sup>123</sup>. Neste tipo de documentário, parte-se do princípio que o real, uma vez capturado e convertido em cinema, se transforma em matéria reciclável, adaptável, e própria para manipulação: a ele tanto podem ser agregados elementos externos, não originalmente presentes, como também elementos originais da própria cena podem ser eliminados. "Daí uma *mise en scene* específica, que toma emprestado procedimentos do domínio da narrativa romântica, e que já no começo dos anos 1920, ostenta uma respeitável antiguidade" (GAUTHIER, 2004, 94).

Por outro lado, assim como o mundo, e os homens que nele habitam, se encarregariam de responder à pergunta de René Clair (sobre nossa relação com o destino das imagens) com histórias cada vez menos controláveis, cada vez mais difíceis de ser compreendidas, que desafiavam os limites do raciocínio, o documentário conheceu boa parte dos seus mais interessantes desdobramentos nas situações em que foi concebido livre de constrições narrativas, e nas ocasiões em que teceu suas histórias nas fissuras abertas por crises, angústias e dúvidas. O começo do século XX foi povoado por um "surto" de imagens<sup>124</sup>, e em meio a um turbilhão de acontecimentos, os movimentos das vanguardas artísticas desenvolveram um cinema que cruzava fragmentos de cenas capturadas sobre o real, com manifestações artísticas produzidas no campo da pintura, da escultura e das artes plásticas: "o real era interpretado através de enquadramentos inteligentes antes mesmo de experimentar as possibilidades da montagem que irá dominar a década e orientar a organização dos filmes" (GAUTHIER, 2004, 58).

*Rien que les heures*, realizado em 1926 por Alberto Cavalcanti, está a um só tempo inscrito neste momento, e também nele se singulariza: porque elege como tema um objeto

---

<sup>121</sup> Os filmes do realismo poético se caracterizavam por uma abordagem orientada para a realidade socioeconômica da época na forma de melodramas.

<sup>122</sup> *Finis Terrae* (1928). Realizado na costa da Bretanha com os habitantes da ilha de Ouessant, faz parte de uma trilogia (completada com «Mor vran - La Mer de Corbeaux» (1931) e «L'Or des Mers» (1932)) dedicada à Bretanha que toma a forma de um poema visual sobre a vida o amor e a morte dos seus habitantes.

<sup>123</sup> *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, *Farrebique: ou les quatre saisons* (1946), de Georges Rouquier.

<sup>124</sup> Para ficar em apenas um exemplo, a extraordinária coletânea organizada por Leo Charney e Vanessa Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, longe de esgotar o assunto, aponta o potencial de pesquisa neste momento da história.

para transformá-lo em ideia, e também porque inaugura uma reflexão que está no âmago da escrita ensaística. A sinopse é relativamente simples: a partir de fragmentos de um dia na vida de uma jovem moradora de bairro popular, e da jornada errante de uma anciã pelas vielas pobres e miseráveis de Paris, Cavalcanti constrói um jogo de múltiplos registros que rompem com o discurso da objetividade, e estabelece um novo patamar para a voz poética.

No entanto, nada é tão complexo quanto a ilusão de simplicidade do cotidiano, e os filmes que surgiram destas experiências precisaram passar estas questões pelo pedágio das fronteiras, e do conteúdo que surgia do contato entre diferentes campos de expressão. Em um texto escrito alguns anos mais tarde, Hans Richter, um dos principais expoentes do movimento da vanguarda dadaísta na Alemanha, elogiava a capacidade destes filmes em se arriscar na criação de formas para um conteúdo intelectual. Se Robert Flaherty havia sido bem sucedido, com seus épicos, na representação das lutas do homem contra a natureza; se os ingleses, como veremos adiante, haviam conseguido produzir bons filmes mesmo ao preço da sujeição a um suporte governamental; se a montagem linear já era dominada o suficiente para que fossem produzidos documentários apresentando as etapas da produção de uma máquina, do crescimento de um feto, ou do amadurecimento de um casulo, havia uma outra categoria de filmes, observa ele, onde estes métodos não podiam ser utilizados: eram os documentários interessados em pensar questões como o sentido da liberdade, a união dos países da Europa ou o funcionamento da Bolsa de Valores, por exemplo.

"O funcionamento de uma máquina pode ser lido diretamente dela, de A à Z. Para fazer compreender o funcionamento de uma Bolsa, é preciso acrescentar outras coisas" (RICHTER, 2007, 187)<sup>125</sup>. A complexidade daquele "novo mundo" pedia um cinema que se arriscasse na criação de formas para um conteúdo mental, virtual, espiritualizado. O próprio Richter havia se notabilizado como autor de filmes "conceituais" (*Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923), *Filmstudie* (1926) e *Inflation* (1928), entre outros). Também aquilo que não é visível precisa ser visualizado, escreve ele, e por essa razão "me parece adequada a definição de ensaio para esta forma fílmica (...)" (RICHTER, 2007, 188). Ao contrário dos filmes de Flaherty, o ensaio não estaria sujeito à reprodução das aparências externas, ou a uma organização cronológica das imagens, "mas, ao contrário, deve integrar material visual de diferentes procedências, e pode saltar livremente no espaço e no tempo" (RICHTER, 2007, 188).

\*\*\*\*\*

*Rien que Les Heures* (1926), Alberto Cavalcanti.

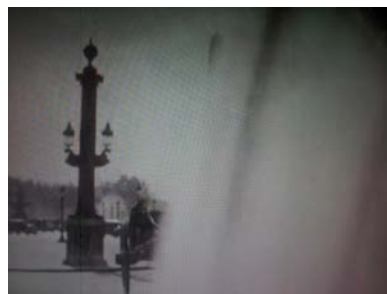
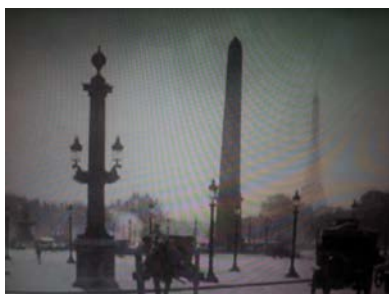
---

<sup>125</sup> O texto apareceu pela primeira vez em 1940.

*"Todas as cidades se pareceriam, não fossem os monumentos que as distinguem":* é este o texto da cartela preta que surge logo depois da imagem de algo que se assemelha a um mapa. Em seguida, dois planos: o primeiro traz a imagem de uma miniatura da Torre Eiffel (talvez um chaveiro). Logo depois, um peso de papel de vidro, do tipo que se encontra à venda em pontos turísticos, em cujo interior se acha uma réplica do Parthenon de Paris. A sequência se encerra com uma cartela que contém um símbolo,



que sugere um intervalo. Logo após, uma tomada panorâmica da Praça da Concórdia, outro importante ponto turístico da cidade, ocupa a tela. Ao contrário da miniatura e do peso de papel, a praça é apresentada "ao vivo", em movimento, como se fora fragmento de cinejornal. Até aí, nada exatamente surpreendente: em uma sequência linear, organizada de forma a produzir diálogo entre a cartela e as imagens (elas não repetem o texto, mas sim ampliam seu entendimento), compreendemos de imediato que a) trata-se de um filme sobre cidades, e b) é um filme sobre Paris. Entretanto, quando começamos a nos acostumar com a ideia de uma peça elegíaca à cidade (afinal, o filme é realizado por um dos principais membros do surrealismo), eis que o inusitado acontece:



O que aconteceu à imagem da ensolarada praça? Ela não é simplesmente "apagada", eliminada do nosso campo de visão, como era comum acontecer nos truques dos filmes de Méliès: da mesma maneira que um pintor se arrepende da obra em processo, e passa uma flanela sobre a tela, a imagem da praça é desfeita, transformada em borrão. E da mesma maneira como o pentimento (o rascunho, o ensaio que permanece encoberto pela versão final do quadro) as reminiscências da experiência também se tornam parte da história da obra. Assim, uma Paris imaginária, feita de monumentos e pontos turísticos, permanecerá ao fundo de *Rien que les heures*, encoberta por uma outra camada narrativa que, para existir, não prescinde da dialética que essa superposição produz. Procedimento ao qual se poderia chamar facilmente de "montagem de complexidades", capaz de dessaturar a memória sem recorrer ao esquecimento ou à destruição.

*"Não é a vida mundana e elegante"*, é o texto da próxima cartela. A imagem seguinte exhibe um grupo de mulheres - jovens e elegantes, aparentemente despreocupadas e bem vestidas. Subitamente:



De cinema (imagem-movimento), a imagem se transforma em fotografia de jornal (imagem-conhecimento). Uma mão (a mesma que desfez a imagem da praça?) entra em campo, se precipita sobre a fotografia, e começa a rasgá-la em vários pedaços, reduzindo-a a pequenos fragmentos que ocupam todo espaço da tela. A cartela seguinte, com o texto *"é a vida cotidiana dos humildes, dos miseráveis"*, ensaia um contraponto em relação à sequência anterior:



A essa altura, já está claro para o espectador que a proposta do filme é a desconstrução de uma imagem romanceada de Paris e que, no lugar dela, será revelada uma outra cidade, rica em contradições, diferenças sociais e desnivelamentos.

A sequência seguinte é aberta por uma cartela com o seguinte texto:

*"Pintores de todos os calibres olham para a cidade". Segue-se, então,*



A esta imagem, Cavalcanti apresenta uma série de retratos da cidade, todos eles pintados por artistas locais (Picasso, Renoir, Monet, Matisse, Chagal, entre outros):



*(...) "mas uma única sucessão de imagens pode nos restituir a vida":*

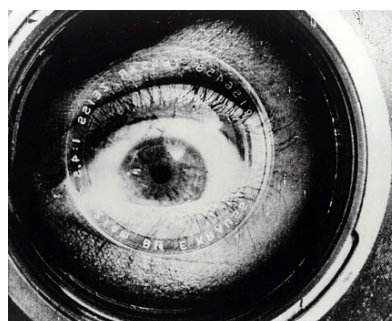


*Rien que les heures*. Nada além da horas, da observação minuciosa e criteriosa dos pequenos detalhes do cotidiano<sup>126</sup>. As imagens do relógio completam o que pode ser compreendido como o "prólogo" do filme, sua carta de intenções. Conhecer uma cidade significa, portanto, contemplar e se manter em aberto para sua face dialética, para a coexistência dos contrários e das dissonâncias, para uma arquitetura social que permite entrever os paradoxos e os contrassensos da organicidade da vida urbana.

Alguns estudos situam *Rien que les heures* entre os filmes reunidos ao redor de um conceito de "sinfonias de cidade", realizados ao longo daquela mesma década. Antes do documentário de Cavalcanti, que teria sido um dos primeiros, Paul Strand, nos Estados Unidos, havia inaugurado o gênero com *Manhatta*, em 1922. Depois do diretor brasileiro, seguir-se-iam *Berlim, sinfonia de uma cidade*, de Walter Ruttmann, em 1927, *O homem com a câmera na mão*, de Dziga Vertov, em 1929, *À Propos de Nice*, de Jean Vigo, em 1930 e *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira, em 1931<sup>127</sup>. Dentre todos estes títulos, caracterizados sobretudo pela evocação na montagem da intensidade, da volatilidade do ritmo urbano dos novos tempos, das cidades recém-tomadas por veículos motorizados, e que brilhavam a noite sob a luz elétrica, *Rien que les heures* se sobressaía por colocar em jogo conflitos sociais, e transformar uma experiência com as imagens em uma experiência de pensamento. Entre os filmes citados, *À Propos de Nice*, a inteligente crítica social de Jean Vigo disfarçada de propaganda do balneário de férias da elite na Itália, é o que mais se aproxima da proposta intelectual de Cavalcanti. É comum encontrar, entre estes títulos, o uso de citações e referências em comum, como nesse cotejamento com o documentário de Dziga Vertov:



*Rien que les heures*



*O homem com a câmera na mão*

<sup>126</sup> Uma proposta que ecoa em outro filme, realizado mais de trinta anos depois, por Agnès Varda: *Cleo de 5 às 7* (1962), onde acompanhamos durante duas horas, em tempo real, o trajeto (e as angústias) da personagem, enquanto ela aguarda pelo resultado de um exame.

<sup>127</sup> *Manhatta* (1922), *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927), *Chelovek s kino-apparatom* (1929), *À Propos de Nice* (1930), *Douro, Faina Fluvial* (1931).





*Rien que les heures*



*O homem com a câmera na mão*

Assim como os demais filmes-sinfonia, a narrativa de *Rien que les heures* também se caracteriza por uma organização cronológica: a ordem das imagens, assim como o desenvolvimento da história, é determinada pelo curso linear das horas do dia. Trata-se, de maneira geral, de uma divisão em três partes: manhã, tarde e noite. Se os marcos referenciais destes períodos utilizados por Cavalcanti não são muito distintos daqueles empregados pelos outros diretores (janelas se abrindo e estabelecimentos comerciais subindo as porta no começo da manhã, pessoas interrompendo o trabalho à hora do almoço, e atividades de lazer ao final do dia), *Rien que les heures* não perde qualquer oportunidade para pensar e colocar em questão hábitos e conceitos, provocar tradições e instalar a semente da dúvida em nossa atitude em relação ao significado da imagem. E dando sequência à tradição já consolidada na escrita literária ensaística, o filme se desdobra em citações ao próprio cinema, na integração de referências externas ao domínio cinematográfico, bem como de elementos estrangeiros à materialidade fílmica (como os *souvenirs* no começo do filme, ou a interferência do extracampo, representada pela intervenção da mão humana).

Como não evocar os experimentos de montagem realizados pelo diretor russo Lev Kuleshov entre as décadas de 1910 e 1920, que ao contrapor imagens diversas (de um cadáver no caixão, um prato de sopa e uma bela mulher) a um plano fixo do rosto do ator Ivan Mosjoukine, demonstrou a utilidade e a potência criativa da montagem, nesta delicada sequência de *Rien que les heures*?





*Rien que les heures*



*Experimento Kuleshov*

Destaque-se que um cinema orientado para um pensamento mais conceitual, que arriscava operar diretamente sobre o real capturado (e não encerrado em si. Como o próprio Cavalcanti costumava argumentar, em uma crítica velada a uma parte do grupo da vanguarda, "*Experimento sem proposta definitiva não é experimento*") só iria explodir, e se consolidar, com a produção francesa de curta metragem do pós-guerra, no começo da década de 1950. Não obstante, *Rien que les heures* nos surpreende ao criar uma espécie de "memória do futuro", "citando" cenas que ainda iriam nascer e se consolidar na memória de outros filmes. É claro que este efeito só pode ser produzido em nós, que conhecemos o "futuro do passado" daquele cinema; no entanto, escrita e pensamento são gestos que encontram seu valor criativo no momento em que acontecem à luz da experiência imediata. Por isso, não podem ficar fora deste ensaio de análise.





*A degradação de legumes e verduras na feira como um sintoma da ação do tempo, da perecibilidade e transitoriedade dos corpos, como metáfora de finais inevitáveis em um mundo que concentra seus processos, cada vez mais intensamente, em torno da especulação, será um comentário retomado anos depois por Agnès Varda, no documentário-ensaio "Os Catadores e Eu" (2000).*

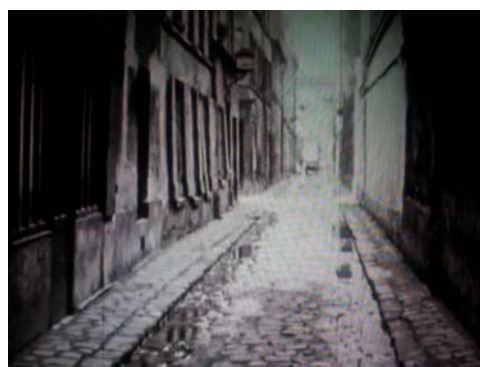






*A mesma reflexão sobre a falta de contato entre o consumo e os processos de produção, sobre a inconsistência de uma ponte cognitiva capaz de dar conta da ligação entre atos e consequências, sobre a alienação do homem no que diz respeito sua própria natureza, que estão no centro de "Sangue das Bestas", obra prima de Georges Franju, de 1949, fazem eco à sequência do documentário de 1926, onde o burguês que se delicia com o filé está completamente deslocado em relação ao processo que levou o pedaço de carne até seu prato.*

Os enquadramentos de algumas cenas de *Rien que les heures* também denunciavam uma busca de referências fora do cinema, tangenciando pontos de vista e ângulos que se aproximam de outros, provenientes das representações da pintura:



Contudo, entre todas as características e peculiaridades, aquela que se destaca em *Rien que les heures*, e que determina sua especificidade em meio a todos os outros filmes sobre cidades do período, é a extraordinária capacidade em amarrar pequenos dramas do

cotidiano que extrapolam a mera encenação conceitual (como filmar noivos para falar de "casamento", enterros para falar de "morte", e assim por diante) sem se envergonhar em estacionar na "mediocridade" da vida cotidiana. Ao longo da jornada, acompanhamos o desenvolvimento de duas histórias: a de um jovem casal, que ao final do dia irá perpetrar um roubo, e a errância solitária de uma anciã pelas vielas de Paris. A história do casal é narrada através de uma ficção: os protagonistas são apresentados ao espectador ("a mulher", "o homem"), as situações são organizadas em uma montagem linear, nos moldes da narrativa do cinema clássico, e os principais elementos da trama (sedução, violência, suspense e erotismo) já estavam amplamente consolidados junto ao público. Já a "história" da anciã surpreende pelo minimalismo: a idosa não é apresentada como um "sujeito", portador de uma individualidade - a cartela que introduz a primeira imagem dela traz o texto *Errante, uma velha mulher* (a não ser que se admita que *Errante* seja o nome da personagem, ela é alguém que permanece uma incógnita). Tampouco ela tem uma história que se desenvolve no sentido tradicional, como acontece no caso do casal de amantes: ao longo do filme, contemplamos seu deslocamento solitário por ruas, ladeiras e vielas miseráveis da cidade. A história do casal introduz o espectador no coração de um bairro popular; já a peregrinação da anciã o leva até os espaços mais despojados de Paris. Se no princípio de *Rien que les heures*, o fragmento de filme desfeito e a fotografia rasgada, estão ambos relacionados a uma mítica Paris "das Luzes", o que *Rien que les heures* nos apresenta é uma Paris "das sombras" (mas que, nem por isso, quer ser "mais real" que a outra Paris, a dos cartões postais). O que diferencia as "duas cidades" é a maneira como cada uma é olhada, o lugar a partir do qual é olhada: a Paris dos monumentos, como um guia turístico, se assemelha a uma colcha de retalhos dos quais não sabemos (nem queremos saber) mais que a superfície do que eles representam. A Paris de Cavalcanti, ao contrário, é uma cidade que surge na contemplação, que está inscrita na duração do olhar, na errância descompromissada, na possibilidade de que, a cada dia, uma nova cidade renasça para os seus moradores. Uma Paris que, para ser apreendida, precisa de horas... *nada além das horas*.





O que singulariza o filme de Alberto Cavalcanti, e o que nos sugere pensá-lo como o primeiro ensaio do cinema, é o modo como ele se mostra bem resolvido na criação de uma reflexão que se desdobra em várias camadas a partir da manipulação das imagens, e da conjugação de elementos heterogêneos entre si. Mais que um documento interessado em organizar um "olhar sobre Paris", *Rien que les heures* se desenvolve como um documentário, uma organização narrativa interessada em "desorganizar" a forma como nos relacionamos com a cidade a partir da imagem, em instalar a dúvida na relação de segurança e conforto que nos acostumamos a manter com ela. Por conta disso, dessa "montagem de complexidades", a renovação do olhar sobre a cidade deixa de acontecer por conta de uma substituição de imagens, e se converte em uma consequência destes gestos. Ela se transforma em uma tarefa do espectador que, provocado e incitado a reagir, não consegue mais permanecer inerte em relação à parte de mundo que lhe atravessa o campo de visão, segundo a formulação do filósofo italiano Giorgio Agamben em seu "elogio à profanação" (AGAMBEN, 2007)<sup>128</sup>, que analisa as condições de estados duplos. Imagens como que "colonizadas", apreendidas em seu sentido óbvio e dobradas, ou desfolhadas, em novas significações. Submetê-las a esse processo implica convertê-las de pontos de chegada em pontos de partida: lugares a partir do qual o pensamento se abre, encontra subsídio para prosseguir em trânsito. Brechas através das quais pode persistir (ou resistir) avançando. Inferir diretamente sobre a imagem, desvendar a inconsistência da sua superfície se consolidou como um dos principais métodos empregados

<sup>128</sup> Refere-se ao texto "Elogio da profanação, no livro "Profanações".

pelos surrealistas<sup>129</sup>: como "portas" que viabilizavam o acesso ao inconsciente durante o processo criativo. Contudo, diferente da maioria dos colegas do movimento que, para Cavalcanti, optavam por deslizar sobre o tapete mágico da virtualidade, desprezando o real concreto e mergulhando na absoluta liberdade de expressão, o diretor brasileiro acreditava no potencial da poesia aplicado à imagem para construir um sistema de pensamento; acreditava que era possível ir além do choque, do estranhamento e, sobretudo, que era possível criar uma situação de interação com o espectador - subversiva, no sentido de produzir um diálogo entre ele e o autor, transformando a experiência do cinema em uma rua de mão-dupla.

Pensar o filme de Cavalcanti como um "ensaio" ultrapassa uma definição do termo encerrada nas perspectivas apontadas por Adorno, e que se bastaria na constatação de que a montagem está assentada sobre uma "costura" de fragmentos heterogêneos estabelecidos através de uma escrita linear. Manipular imagens, desordenar saberes, interromper processos de pensamento, subverter a compreensão tradicional de conceitos e ideias: tudo isso determina que nossa relação com *Rien que les heures* aconteça menos a partir do que dele é possível apreender, do que a partir de tudo aquilo que ele desorganiza em nós, das tensões que sua narrativa provoca frente às diferentes maneiras que o cinema havia assumido até aquele momento. Nele convivem as referências pictóricas encontradas nas tomadas do Lumière, a estrutura clássica de contar uma história que o cinema americano havia legitimado em suas produções; nele convivem imagens capturadas diretamente sobre o real e imagens encenadas; nele convivem personagens ignorantes do próprio papel que encenam todos os dias (como o tosador de animais, a vendedora de jornais, as lavadeiras), e personagens conscientes de que representam para uma câmera, como o casal de amantes. É justamente porque amarra todas estas diferenças sem a pretensão de alcançar uma conclusão definitiva, e porque consegue produzir uma reflexão extremamente sofisticada a partir da costura de elementos banais de que é feita a própria vida, que se pode pensar *Rien que les heures* como o primeiro ensaio produzido pelo cinema.

---

<sup>129</sup> As referências aqui são incontáveis, que vão de obras como *O Secador de Garrafas* e *A Fonte*, de Marcel Duchamp, até os quadros de Salvador Dalí.

## 5) O ensaio como modo de documentário - parte 1

### retaguardas da vanguarda

**D**a cena para o roteiro, esquecendo a importância de ser espontâneo e se atendo aos personagens previsíveis, como escreve o pesquisador, cineasta e crítico francês Jean-Louis Comolli, em seu já clássico ensaio “Sob o risco do real”<sup>130</sup>, dando a entender que saímos do campo da invenção de si e da narração voluntária, para a formatação engessada dos papéis pré-definidos e das imagens ‘despotencializadas’, como escrevem Ruben Caixeta e César Guimarães na tradução para português do livro de Comolli<sup>131</sup>. Se até muito pouco tempo, boa parte das questões em torno da imagem giravam em torno de um conceito de “representação de mundo” (e no documentário, não podemos esquecer o quão isso foi fundamental, e continua sendo, com mais ou menos interesse, no desenvolvimento de um pensamento sobre essa forma de cinema<sup>132</sup>), o que Comolli lança em discussão é que, atualmente, talvez seja mais importante olhar e refletir sobre as maneiras como as próprias imagens programam nossa forma de pensar o mundo. “Demasiadamente desigual”, escreve ele, porque colocam o espectador na condição de consumidor de imagens, e o isentam de pensar aquilo que está vendo: “o jogo deixa de ser jogo” (COMOLLI, 2008, 169), é o diagnóstico. Diante da crescente roteirização das relações sociais, o documentário não teria outra alternativa, segundo o autor, que não fosse se realizar sob o risco do real, da instabilidade e da inconstância. E talvez seja correto afirmar que nenhuma outra forma de escrita nesse tipo de cinema, que se constrói nas bases de jogos e intercâmbios com o real, tenha se submetido tanto ao “risco do real” que a forma ensaio.

Não é outra a constatação que nos leva a identificar *Rien que les heures* como um documentário. Ao contrário de boa parte dos realizadores da vanguarda francesa, Cavalcanti parecia menos interessado em testar os limites da ressignificação da imagem, e as potências

---

<sup>130</sup> O ensaio citado faz parte da coletânea *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004. Em 2008, uma compilação foi realizada por Cesar Guimaraes e Rubens Caixeta e publicada pela UFMG sob o mesmo título

<sup>131</sup> vide nota anterior

<sup>132</sup> Apenas pelos títulos de alguns livros dedicados ao tema é possível chegar a essa conclusão: *Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*, de Carl Plantinga, *Representing Reality*, de Bill Nichols, *Nonfiction film*, de Richard Barsam, *Claiming the Real*, de Brian Winston, *Espelho Partido*, de Sílvio Da-Rin, *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet, *Imagining Reality*, de Marc Cousin e Kevin MacDonald, *Documentary: a history of the non-fiction film*, de Erik Barnouw, *O cinema do real*, de Amir Labaki e Maria Dora Mourão (org), entre outros.



dos jogos que elas poderiam engendrar, apenas como experiência estética, mas a partir de uma outra perspectiva, de tom mais crítico e político, capaz de ressaltar os pontos de vista dialéticos. É claro que inscrito no gesto de chamar um urinol de "fonte" está implicado um deslocamento que se quer essencialmente político e provocador. Todavia, as questões lançadas por Cavalcanti são muito mais concretas no sentido de como o cinema pode, a partir da imagem, lançar mão de processos e métodos capazes de gerar debates, mobilizar e incomodar o espectador, a ponto de nele precipitar um processo reflexivo.

Uma sucessão de acontecimentos culminaram na transferência de Alberto Cavalcanti para a Inglaterra: em 1927, um ano depois da realização de *Rien que les heures*, *O Cantor de Jazz*, de Alan Crosland<sup>133</sup>, dava a largada na produção dos filmes falados, e abria o cinema para uma série de inovações na maneira de fazer e consumir imagens. Entusiasmado com as possibilidades abertas, e ansioso por conhecer mais sobre a nova tecnologia, Cavalcanti começou a alternar a produção de trabalhos mais poéticos, com outras oportunidades mais "comerciais", que aconteceram na filial dos estúdios da Paramount na Europa, em Joinville<sup>134</sup>. Cabia ao brasileiro produzir versões de filmes americanos em francês e português<sup>135</sup>. O desejo de persistir na experimentação com o som, e dar continuidade e aplicação às pesquisas, está na raiz do deslocamento de Cavalcanti para a produção de documentários que se acelerava na Inglaterra, sob a tutela de John Grierson, um escocês especialmente concentrado em "desorganizar" o conhecimento que o cidadão britânico comum acreditava ter do Império, e de sua própria cultura.

Filho de um professor e de uma sufragista ativista do Partido Trabalhador, John Grierson foi, desde cedo, orientado segundo um pensamento que rezava que política, educação e sociedade existem como partes de um todo. Até o fim da década de 1920, Grierson iria conquistar dois títulos pela Universidade de Glasgow, em Inglês e em Filosofia da Moral. Em 1924, beneficiado por uma bolsa de estudos em Ciências Sociais do Instituto Rockefeller, partiu para os Estados Unidos, para estudar na Universidade de Chicago (e depois, em Columbia), onde permaneceu três anos. O foco de sua pesquisa era a "filosofia da

---

<sup>133</sup> *The Jazz Singer* (1929)

<sup>134</sup> Em maio de 1920, Jesse Lasky, um dos produtores pioneiros de Hollywood, foi à França para promover os *talkies* da Paramount na Europa. Na ocasião, se aproveitando de uma patente da *Western Electric*, companhia de desenvolvimento de equipamento telefônico, ele resolveu dar início a uma (re)produção dos *westerns* bem sucedidos nos Estados Unidos. A sociedade adquiriu um estúdio desativado em Joinville-le-Pont e investiu pesado na produção de filmes falados. Maiores detalhes, ver Régis Dubois, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Éditions Sulliver, 2008.

<sup>135</sup> Em reportagem publicada na revista de cinema inglesa *Sight and Sound*, o jornalista Nick James escreveu que a participação de Alberto Cavalcanti nas produções comerciais da Paramount gerou um certo mal estar entre os artistas da vanguarda, que a partir de então começaram a se distanciar do colega brasileiro. Ver JAMES, Nick. *Britain's Secret Brazilian*. In: **Sight and Sound**, ns20 no8 agosto 2010 p. 32-36

propaganda", o impacto da mídia na formação do cidadão americano. Logo no começo, ele foi bastante influenciado pelo conceito de opinião pública de Walter Lippmann<sup>136</sup> e depois, mais especificamente, pelo papel dos filmes e de Hollywood. O texto onde utilizou pela primeira vez o termo "documentário" foi uma crítica realizada para o *New York Sun* sobre o filme *Moana*, dirigido pelo americano Robert Flaherty. O escocês, que já havia trabalhado como jornalista anteriormente, encontrou na redação de críticas de arte e de cinema uma forma de incrementar a renda durante o período fora da Inglaterra. Segundo Brian Winston, Grierson "descobriu que Flaherty havia encontrado uma maneira de libertar os registros feitos diretamente sobre o real de uma posição subserviente, ao manipular filmagens e transformá-las em narrativa" (WINSTON, 2000-2001, 93).

*"Se Flaherty é o pai do documentário, John Grierson é certamente o pai adotivo"* (KNIGHT, 1947-1948, 202) - afinal é a ele que se atribui a utilização do termo para fazer referência a um cinema realizado fora de estúdio, e que provê um "tratamento criativo à realidade". Se Flaherty fez nascer o primeiro filme, foi Grierson quem tratou de associar conteúdo e forma em um mesmo nome. Contudo, a relação entre "real" e "cinema" que organiza a concepção de documentário do escocês está muito menos relacionada a uma confiança cega na imagem enquanto representação, do que na habilidade criativa que ele acreditava existir no próprio real: o "cinema tem uma capacidade extraordinária de destacar o movimento formado pela tradição ou suavizado pelo tempo" (GRIERSON, 2007, 141). Ele acreditava na aptidão do ator não profissional (ou o nativo), e da cena original (ou nativa), "como guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas. Eles oferecem ao cinema muito mais material. Eles emprestam sua força a mil e uma imagens" (GRIERSON, 2007, 141). E, sobretudo, Grierson acreditava que eles eram capazes de oferecer um "poder de interpretação sobre acontecimentos do mundo real mais complexos e surpreendentes que qualquer cabeça em estúdio poderia criar, ou que qualquer equipamento de estúdio pudesse recriar" (GRIERSON, 2007, 141). Documentários, para Grierson, muito mais do que uma captura do real *ready-made*, representavam a captura de uma "manifestação de real".

A bem da verdade, ele não havia sido o primeiro a empregar a expressão "documentário" no domínio das narrativas com imagem capturadas fora de estúdio: o termo já havia sido utilizado mais de uma década antes, pelo fotógrafo americano Edward Curtis. Já na primeira metade da década de 1910, Curtis propunha a realização de "documentários" cinematográficos - mas diferente de Grierson, Curtis acreditava que era preciso "mergulhar" esse "material documentário" em uma narrativa ficcional. Uma proposta que ele havia

---

<sup>136</sup> Lippman, considerado um primeiros intelectuais a utilizar o termo "Guerra Fria". Seu trabalho, consolidado a partir da análise de jornais, gira em torno da forma como as opiniões são conduzidas por profissionais a partir de um jogo de opiniões e interesses. Ver o livro "Opinião Pública".

ensaiado colocar em prática de forma um tanto quanto precária em *In the Land of the Headhunters* (1914). Contudo, é preciso observar aqui que, de certa maneira, Curtis antecipava, neste filme, alguns procedimentos que seriam aprimorados poucos anos depois por Robert Flaherty (uso de atores não profissionais na filmagem de uma história fictícia que recria a cultura do passado local). Todavia, ele se relaciona com esse real de modo completamente externo aos *kwakiutl*, um grupo etno-linguístico localizado no noroeste da Ilha de Vancouver, na costa do Oceano Pacífico do Canadá: o filme conta a história de amor entre um branco e uma nativa através de um drama. Segundo Winston, "a história de Curtis era uma visão melodramática não autêntica da vida nativa americana. Não estava enraizada na cultura dos *kwakiutl*" (WINSTON, 1995, 100). A "descoberta" de Grierson foi associar o filme de Flaherty às ideias defendidas por Curtis, mas aplicar estes métodos "não através do melodrama ocidental, mas na manipulação de registros de atividades supostamente cotidianas (mesmo em meio a um povo distante) em narrativas satisfatórias" (WINSTON, 1995, 100). Armado deste *insight*, ele retornou à Inglaterra em 1927 e assegurou uma posição no EMB, ao descobrir que a agência do governo estava produzindo filmes, interessada em utilizá-los como propaganda política.

Quando conheceu Cavalcanti, e realizou o convite para que o brasileiro se juntasse ao grupo, Grierson não estava especialmente interessado na ligação com os surrealistas. Assim como Cavalcanti, ele também experimenta a conciliação de diferentes trabalhos para se manter fora de casa: no período americano, além de pesquisador e jornalista, fez as legendas de vários filmes europeus. O trabalho o obrigava a assistir o mesmo filme inúmeras vezes, plano a plano. Um dos que mais o surpreendeu foi *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Anos mais tarde, ele iria mostrar esse filme, e mais outros, várias vezes para seus pupilos no escritório do governo britânico. Grierson conhecia, e admirava, o trabalho desenvolvido na França na década de 1920; porém, em sua modesta opinião, por mais que fossem filmes dotados de grande força poética, "eles frequentemente falham em desenvolver uma maneira adequada de lidar com os materiais mais imediatos do mundo moderno" (GRIERSON, 2007, 98). Ele havia ficado fascinado com a habilidade com que Robert Flaherty adaptara técnicas da narrativa clássica da ficção ao material capturado diretamente sobre o real, permitindo o espectador experimentar o desconhecido a partir de histórias acontecidas em lugares distantes. Na produção da vanguarda, Grierson acreditava ter descoberto uma forma "moderna" de encontrar um documentário "na porta de casa", e não nas distantes terras dos documentários de aventura. *Berlim, Sinfonia de uma Cidade*, de Walter Ruttmann, representava, a seus olhos, um desvio da vertente romântica dos filmes de Flaherty em direção a uma realidade absolutamente trivial. Ele elogiava a concepção da decupagem dos períodos do dia, e sua posterior reconstrução em jornadas (manhã, tarde e noite), mas o

que realmente lhe entusiasmava era a concepção do filme como uma "sinfonia": "significava uma quebra com uma narrativa tomada de empréstimo à literatura, e das peças de teatro tomadas de empréstimo ao teatro" (GRIERSON, 2007, 100). Porém, por mais entusiasta que fosse dessa forma narrativa que se distanciava a um só tempo da literatura e do teatro, um único detalhe o incomodava. E neste ponto, ele e Cavalcanti concordavam plenamente: "*Berlim*" era um filme que tinha como tema o dia de uma metrópole.... e apenas isso:

"As pequenas insignificâncias diárias, por mais bem sintonizadas que estejam, não são suficientes. É preciso acumular além de mostrar, ou processar para obter algo novo, antes de alcançar o nível supremo da arte. Nessa distinção, a criação não indica a confecção de coisas, mas de virtudes." (GRIERSON, 2007, 101)

Grierson compreendia que a ideia das sinfonias estava relacionada a uma apreciação crítica do movimento. Mas isso não queria dizer que o filme deveria se limitar a um elogio do ritmo: o trabalho de verdade só começa "quando se dá rumo para as observações e os movimentos. (...) Para esse efeito mais amplo, é preciso o poder da poesia ou da profecia" (GRIERSON, 2007, 101). Ele achava incompreensível ler roteiros sobre sinfonias em Edinburgh, Ecclefechan, Paris ou Praga sem encontrar qualquer curiosidade sobre as vidas que habitavam aquelas ruas, "apesar de Edinburgh ser a capital de um país, e Ecclefechan, por algum poder interno, ser o lugar de nascença de Carlyle, de alguma maneira, um dos grandes expoentes dessa ideia de documentário" (GRIERSON, 2007, 101)<sup>137</sup>. Era verdade que ele achava *Rien que les heures* um tanto quanto "barroco", em relação aos filmes-sinfonia que se seguiriam e que haviam lhe despertado interesse: mas ele enxergava ali uma proposta bem mais concreta de "tratamento criativo da realidade".

Não era exatamente um segredo de Estado que uma das principais razões para a vinda de Cavalcanti para o escritório estava relacionada ao delicado jogo de equilíbrios entre a concepção de Grierson a respeito das formas como os documentários poderiam operar sobre a opinião pública, e a insistência do governo na manutenção de uma retórica de "utilidade social" e "educação cívica" como elementos predominantes nos filmes<sup>138</sup>. Essa era uma

---

<sup>137</sup> É particularmente interessante a relação que Grierson faz entre Thomas Carlyle e os documentários sinfonia. Nascido em 1795 (e falecido em 1881), Carlyle é considerado um dos maiores *ensaístas* ingleses do século XIX, reconhecido por um estilo de escrita que cruzava crítica literária e cultural com muita irreverência. Combinando aforismos e enfatizando suas observações com aliterações e antíteses, Carlyle (segundo um de seus mais importantes críticos, G.B. Tennyson) foi pioneiro na utilização do ensaio como uma forma de transmissão de ideias para uma audiência de massa. (verbete escrito por Ed Block Jr. na Enciclopédia dos Ensaístas)

<sup>138</sup> "Nesses anos, com os rompantes de nacionalismo nos domínios imperiais "brancos" da Austrália, do Canadá, Nova Zelândia e África do Sul, assim como na situação ainda mais ameaçadora na Índia, os ingleses caminhavam para a transformação do "Império" em "Estado Comum". O Escritório de Marketing do Império (EMB) era um órgão oficial dedicado à manutenção das relações imperiais

discussão anterior à própria chegada do brasileiro: em vista das crescentes dificuldades financeiras do Império, havia uma pressão cada vez maior pela produção de documentários sobre educação pública e proposta social, enquanto Grierson insistia na necessidade da criação de estruturas dramáticas, personagens e drama. Segundo Brian Winston, no livro *Claiming the real* (um dos mais interessantes estudos sobre o documentário britânico produzido nos anos 1930), da mesma maneira como Flaherty, Grierson não estava interessado simplesmente em buscar a criação de um código específico para representar tempo e espaço. Para além desta demanda, ele acreditava que documentários estavam relacionados a questões dramatúrgicas, no sentido de que estavam ligados a dramas particulares (como as vidas dos moradores de um bairro miserável) ou coletivos (como o frenético ritmo de trabalho da equipe da agência dos Correios)<sup>139</sup>. A vinda daquele "surreal" brasileiro se revelaria, uma decisão bastante acertada: segundo o jornalista Nick James, Cavalcanti teve uma influência decisiva sobre a carreira de inúmeros realizadores com cadeira cativa na história do documentário, como Humphrey Jennings, Basil Wright, Harry Watt, Len Ivey e Norman McLaren<sup>140</sup>.

Segundo o historiador (e também realizador) britânico Paul Rotha, a notável qualidade técnica que Alberto Cavalcanti trouxe para a equipe é, de longe, sua maior contribuição - especialmente no que tange "o uso audacioso da música e do som integrados ao ritmo da ação e a edição precisa" (JAMES, 2010). E por "qualidade técnica" leia-se aqui a introdução de uma dimensão sensorial na experiência cinematográfica. Assim como havia feito em *Rien que les heures*, nos filmes produzidos na Inglaterra o diretor investiu na costura de materiais heterogêneos para produzir intensidades variadas. *Pett and Pott* (1934), uma propaganda da companhia telefônica disfarçada em sátira urbana, foi elogiada pela sincronização do som dos aparelhos enquanto a ligação era completada; *Coal Face* (1935) permanece sendo lembrado pelo criativo amálgama de trilha sonora e efeitos de som concebidos em parceria com o poeta W.H. Auden e o compositor e maestro Benjamin Britten; e, claro, *Night Mail* (1936) o "épico" que contava a frenética jornada dos funcionários da agência dos Correios.

Os efeitos criados pela composição ritmada dos apitos do trem, o furioso ruído da locomotiva sobre os trilhos, o baque seco das alavancas, a marcação compassada dos toques criptografados do telégrafo, e a cadência precisa das campainhas sinalizadoras nas estações, estão entre as mais importantes contribuições de Cavalcanti. Cotejar dois filmes, como *Industrial Britain* (1933) e *Night Mail*, o primeiro anterior à chegada de Cavalcanti e o

---

através da pregação de um modelo de vida britânico e teve, nos ensaios em cinema realizados pelo exército britânico durante a Primeira Guerra Mundial, algo como um modelo." GRIERSON, 2007, 93

<sup>139</sup> As observações dizem respeito, respectivamente, a *Housing Problem* (1935) e *Night Mail* (1936)

<sup>140</sup> *The Heart of Britain* (1941), *Listen to Britain* (1942), *Fires Were Started* (1943), *Industrial Britain* (1933), *Song of Ceylon* (1934), *Night Mail* (1936), entre outros.

segundo posterior a ela, explica de forma bastante compreensível a eficiência do trabalho do diretor brasileiro: na parceria de Flaherty e Grierson de 1933, a ênfase recai exclusivamente sobre a voz em *off*, e o elemento sonoro "coadjuvante" é uma trilha sem qualquer relação com o tema do filme, em tom elegíaco (já presente no texto em *off*) à *performance* da indústria britânica. Teares e moinhos, carroças e animais vivos (que muitas vezes reagem à presença da câmera), máquinas da indústria pesada e chaminés em atividade (das quais escapa uma fumaça escura): todos são reduzidos a um estatuto "figurativo", transformados em "peças" a serviço da informação já contida no texto, e sem qualquer intenção de acrescentar ou entreter diálogo com aquele saber. O que os procedimentos introduzidos por Cavalcanti demonstravam é que se voltar para estratégias fílmicas emprestadas às narrativas ficcionais, sejam elas aquelas do cinema comercial ou dos filmes da vanguarda, nunca foi uma questão de fazer filmes mais belos, mas sim de produzir novas experiências.

Ainda que não se possa falar em "ensaios" no que se refere à produção britânica da década de 1930, é inegável que as técnicas e estratégias empregadas em alguns filmes deste período tinham como objetivo aprofundar a experiência subjetiva a partir da manipulação do som e da imagem. Não se faziam ensaios, mas se "ensaivavam" novas maneiras de produzir experiências para contar as mesmas histórias de sempre. A chegada do som, que no documentário aconteceu depois que no cinema de ficção, como observa Brian Winston, fez com que alguns procedimentos fossem "esquecidos" por um certo tempo (leia-se, deixaram de ser reinventados porque começaram a ser bem menos utilizados): entre eles, a montagem concebida pelos soviéticos, e o uso inventivo dos intertítulos<sup>141</sup>. Mais adiante, com a chegada do som direto, as pesquisas em torno do uso criativo do comentário também foram perdendo o fôlego ao longo dos anos: foram relativamente poucas as iniciativas de repensar esse lugar, e as possibilidades que nele existem. Se não foi possível a Cavalcanti retomar na Inglaterra o trabalho que havia sido iniciado em *Rien que les heures*, a ele cabe o mérito de desenvolver e emplacar técnicas narrativas que insistiam em deslocar o documentário de um lugar de certeza nas aparências para outro, onde o prazer da experiência transforma e renova o acesso àquilo que pode ser encontrado e descoberto nas imagens.

---

<sup>141</sup> Entre as publicações brasileiras que engrossam os títulos dedicados ao som no cinema, destaco o ótimo livro de Fernando Moraes da Costa, professor do Departamento de Cinema da UFF e grande especialista no quesito, *O som no cinema brasileiro*, publicado por uma parceria entre FAPERJ e a editora 7 Letras, que privilegia em larga escala o trabalho realizados nos domínios do cinema documentário.

## 6) O ensaio como modo de documentário - parte 2

### *les enfants sauvages*

Pensar o ensaio cinematográfico nos leva, especificamente, em direção a certas noções de deslocamento, experimentação, reflexão e argumentação: as mesmas que estão, como vimos anteriormente, no capítulo um, na raiz da consolidação de uma ideia moderna de individualidade. Bill Nichols, professor do departamento de cinema da Universidade de São Francisco, responsável pelo estabelecimento de "categorias" para o documentário a partir de "modos de representação"<sup>142</sup>, chama estes filmes de "reflexivos" e "performáticos", quando o próprio gesto de reflexão sobre o mundo histórico se torna, ele mesmo, tópico de meditação cinematográfica. Diferente de boa parte dos documentários que se limitam a prestar contas do mundo histórico (leia-se resolver dialéticas e apagar contradições), escreve Nichols, os filmes reflexivos e performáticos estão mais interessados em pensar a *forma* como se fala sobre o mundo histórico. Textos reflexivos, segundo o autor, “são autoconscientes não apenas a respeito de forma e estilo, (...) mas também sobre estratégia, estrutura, convenções, expectativas e efeitos” (NICHOLS, 1991, 57). Para além de definir algumas das principais características deste modo, como a intensificação dos processos de negociação entre realizador e espectador, a construção da representação, as diferentes formas de acesso ao mundo, Nichols observa que documentários podem ser reflexivos a partir de perspectivas tanto formais quanto estratégicas. Os documentários que enviesam por uma perspectiva formalista concentram a atenção do espectador no desenho estético e na abordagem construtivista; já aqueles que optam por uma perspectiva estratégica, apontam em direção às tramas e relações construídas no mundo, e para as questões que daí surgem. Mas, mais importante que os mecanismos de abordagem, a reflexividade no domínio do documentário se caracteriza por uma ênfase nas hipóteses de inexistência de categorias de consciência, estruturas de sentimento e modos de ver, no “grau em que rejeitam um sentido narrativo de encerramento e completude” (NICHOLS, 1991, 68).

Uma perspectiva de reflexividade sobre o mundo na construção do documentário também é o recorte do trabalho do já citado pesquisador Jean-Louis Comolli. “O imperativo do *como filmar*, central no trabalho do cineasta”, escreve ele, “coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2004, 169). As condições da experiência, diz ele, são parte da experiência. “Ao abrir-se

---

<sup>142</sup> Os "modos de representação" são consolidados em torno dos discursos dos documentários, e foram cristalizados no livro *Representing Realities* (1991). Desde então, vêm ganhando novas cores e se adaptando às demandas cada vez mais amplas dessa forma de cinema.

àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação” (COMOLLI, 2004, 169-170). Não é questão de não se ater ao registro, mas de lançar sobre ele um novo olhar, "documentar" uma nova questão. Complexificar a perspectiva que pensa o real a partir de suas manifestações: pensar o sentido das próprias manifestações. Diante do fluxo incessante de imagens que recebemos por meio da televisão, da internet, dos jornais e revistas, torna-se inevitável o surgimento de um desejo de crença, de acreditar na representação como aquilo que dá conta do fato. Menos por uma vontade de reduzir o real, que por uma necessidade de construir elos que permitam a criação de nosso texto pessoal (como Alberto Cavalcanti fez com Paris). O que o exercício da reflexividade no documentário nos proporciona é a chance de pensar menos a inscrição da realidade nos filmes, que a realidade dessa inscrição; a duvidar das imagens, e enxergar nelas possibilidades de representação escondidas no fundo, ou por trás, de cada uma.

É também através da reflexividade que o pesquisador francês François Niney identifica a reinvenção do documentário como ensaio no final da década de 1940, na realidade do pós-guerra europeu. A voz da realidade audiovisual predominante até aquele momento não se ocupava em colocar questões: ela mesma se colocava como a medida do bom senso e do que é correto, retirando o espectador do "incômodo" lugar da dúvida: “didática e política, ela domina o acontecimento e ordena a visão” (NINEY, 2002, 101). Nestes novos documentários, ao contrário, a voz não está encarnada em uma *cabeça-falante*, mas na própria articulação entre imagem e palavra. Ela convida o espectador a acreditar em sua própria interpretação pessoal e o desafia e provoca a colocar em jogo suas próprias crenças por si só, e não porque alguém ou alguma imagem lhe assegura a verdade. Niney elege como realizadores capitais desse período Alain Resnais, Georges Franju e Chris Marker. Segundo o autor, o "triunvirato" percebeu no cinema um meio de colocar em questão a crise do olhar e da ordem do discurso na apreensão daquilo para o qual ainda não se tinha conseguido dar nome nem diagnóstico (a experiência dos campos, da guerra, etc...).

Para além disso, esses realizadores conseguiriam, partindo de um processo de dissociação e redistribuição, criar novas relações e tensões entre imagem, palavra e tema. Em alguns filmes de Resnais, como *Guernica* (1950) e *Noite e Neblina* (1955), essa reorganização do discurso acontece nos labirintos da memória, e na busca de um tempo perdido concebido na própria montagem. Em algumas produções de Franju, como *Sangue das Bestas* (1949) e *Hotel dos Inválidos* (1951), o distanciamento incide sobre o campo do insólito, do teatro da crueldade, e tudo isso por meio de uma simplicidade surpreendente. Já nos filmes de Marker, o espectador é instigado a questionar-se a respeito da cristalização de uma troca de vozes que indagam sobre as imagens do mundo, e as percepções do cotidiano,



mas que devolve a resposta em forma de imagens mentais, e sempre na forma de uma pergunta<sup>143</sup>. Na obra dos três realizadores, escreveu Niney, “o desvelamento de certezas é propagado por um jogo de conjunções poéticas ou de disjunções irônicas ou fantásticas entre a imagem e o comentário” (NINEY, 2002, 96).

Conforme Niney, a retomada do papel da montagem, que no documentário àquela altura havia se “acomodado” no formato da narrativa clássica, foi profundamente significativo nesses documentários: ela nos entrega não apenas o diálogo entre as imagens, “entre a voz e as imagens, mas também o diálogo entre as imagens e a reflexão que ela produz a partir do interlocutor, entre essa voz *off* e nosso discurso interior via imagens” (NINEY, 2002, 101). Com isso, continua ele, a atualidade das imagens é como que “dobrada” pelo discurso que as relê, e se abre (e nos abre) para a história. A visão da história, na montagem reflexiva ou “montagem de complexidades”, retomando o termo utilizado por Didi-Huberman, surge menos como uma instituição que como um processo, um fluxo de acontecimentos em constante mobilidade, menos como um tema de observação que como um tempo vivido; “a consciência histórica aparece como a única faculdade que o homem dispõe para organizar, em um tempo estabelecido, ao mesmo tempo toda a memória de sua espécie e aquela de sua própria pessoa” (NINEY, 2002, 101). Como nota Niney, os três realizadores jogam deliberadamente, por meio de seus filmes, com as distâncias e as proximidades entre as imagens do mundo e o discurso interior do espectador, ao qual se endereça a voz do interlocutor e ao qual o interlocutor endereça a imagem<sup>144</sup>. Uma proposta que ecoa no conhecimento por montagem que vimos nos procedimentos do historiador de arte Georges Didi-Huberman, na medida em que é capaz de abrir as imagens para o presente em que elas operam.

O crítico e teórico de cinema Noel Burch igualmente sinaliza para os curtas-metragens de Georges Franju como os primeiros exemplos significativos dos filmes ensaios, e o faz justamente por enxergar ali uma fusão entre ‘tema’ e ‘motivo’: o que para os velhos realizadores era um tema, para Franju era um motivo. A título de exemplo: o já citado *Sangue das Bestas* não deveria ser um filme “apenas” sobre os matadouros de Paris; mas justamente porque eram matadouros e estavam em Paris. A percepção da hipocrisia, do terror, da constatação da maldade humana, do quinhão de crueldade que se aninha no fundo do

---

<sup>143</sup> *Guernica* (1950), *Nuit et brouillard* (1955), *Sang des Bêtes* (1949), *Hôtel des Invalides* (1951)

<sup>144</sup> A título de curiosidade, transcrevo uma resposta de Alain Resnais sobre seu mais novo longa metragem, quando indagado sobre o título do filme (“Ervas Daninhas”): “Os personagens do romance em que o filme se baseia realmente me fazem pensar no crescimento das ervas, que suas sementes ou polens caem em lugares sem esperança de que vão gerar vida. Na beira das casas das cidades, às vezes, vemos uma vegetação que está fora de lugar, sem condições, mas mesmo assim continua crescendo”. Fonte: Jornal O Globo, 23/01/2010). Essa resposta, a meu ver, dá um pouco conta dessa conjunção de realidades internas e externas do realizador, além de provar sua resistência.

inconsciente humano, são informações e, acima de tudo, percepções, que não estão nas imagens em si, mas na articulação da fotografia da violência, na película em preto-e-branco, no efeito dialético produzido pela poesia do texto de Jean Painlevé, na narração lacônica de Georges Hubert e Nicole Ladmiral, e na música composta por Joseph Kosma. Se, como enfatiza Burch, para alguns realizadores de documentário, a busca era por uma objetividade absoluta do mundo que filmavam, os documentários realizados por Franju eram uma ‘outra coisa’: tinham como objetivo “expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme” (BURCH, 1969, 188). *Sangue das Bestas*, segundo Burch, já trazia em si o ‘embrião da descontinuidade’. Uma experiência que seria ainda mais desenvolvida nos dois próximos trabalhos do diretor, *O Grande Méliès* (1952) e *Monsieur et Madame Curie* (1956), trazendo para a cena as, até então, pouco comuns alternâncias entre imagens documentais e de ficção, elementos iconográficos de várias espécies, e citações cinematográficas (como no filme de Christensen). É na ambiguidade das propostas, na descontinuidade, e na heterogeneidade da construção do discurso que se deve pensar os filmes de Franju sob a perspectiva do ensaio.

\*\*\*\*\*



André Bazin

Um ano antes de morrer, em 1958, o crítico de cinema francês André Bazin foi convidado a proferir uma conferência em Varsóvia sobre a produção francesa dos últimos quinze anos. Uma verdadeira *tour de force*, já que isso implicava explicar os caminhos percorridos pelo cinema francês durante os anos de ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial, e o que veio depois, no período de reconstrução, em um país consumido pelo medo e por suas próprias memórias. Nem ele mesmo sabia muito bem como classificar o que vinha sendo produzido ao longo daqueles anos. Depois de muito pensar, chegara à conclusão que o melhor a fazer era transformar sua própria incapacidade em dar nome "àquilo" em uma verdade crítica objetiva, e identificar como a principal característica do cinema francês pós-guerra a variedade e a diversidade dos curtas-metragens que vinham sendo desenvolvidos.

Eram filmes que se esquivavam de qualquer classificação, e que se singularizavam pela sua indistinção: nem bem documentários, nem bem reportagens, nem bem estudos. Enfim, como o próprio Bazin havia escrito sobre um deles, *O mistério de Picasso* (1956)

(BAZIN, 1991)<sup>145</sup>, de Clouzot, eram filmes que se distinguiam por não explicar absolutamente nada. Se a princípio isso não ajudava muito enquanto metodologia, comparado a tudo aquilo que vinha sendo produzido antes do conflito, o conjunto podia, definitivamente, ser compreendido como uma unidade. Além disso, compartilhava algumas características com os movimentos do período anterior (como o expressionismo, na Alemanha, e o surrealismo, na França): todas as obras guardavam um parentesco estético entre si, e o grupo era formado por um pequeno número de realizadores. Mas que realizadores eram aqueles!

André Bazin havia escrito que eles eram jovens que acreditavam que o cinema era a Arte (com A maiúsculo) do tempo em que viviam. E se esse não era um pensamento exatamente "original", original era a maneira como aqueles rapazes tiravam partido da ideia. Se os irmãos Lumière foram buscar suas referências na pintura, se o teatro havia sido até então a grande fonte de inspiração das histórias apresentadas no cinema, se os truques de picadeiro e das feiras haviam consolidado boa parte das atrações cinematográficas até então, esta geração parecia disposta a romper com tudo isso e repensar todas as questões à luz do próprio cinema, se distanciando radicalmente de relações "fora de campo". Aqueles filmes, os curtas-metragens que para Bazin representavam a fração mais viva do cinema contemporâneo francês, pareciam beber diretamente nas fulgurações da segunda metade dos anos 1920, e o crítico estava convencido de que se aproximavam do veio extraordinário que havia sido interrompido em *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo. Eles queriam falar sobre tudo que já havia sido falado, e sobre tudo que ninguém tinha coragem de falar: eles queriam tanto filmar Dostoiévski quanto suas próprias histórias, queriam falar sobre os campos de concentração e sobre a comunidade de pescadores da praia onde passaram a infância. Eles desorganizavam todas as ideias, faziam filmes que não lhes eram solicitados (e, por isso, boa parte deles teve as obras censuradas, impedidas de circular). Eles eram audaciosos e sarcásticos, cultos e ingênuos, rebeldes e valentes: e, sempre, tanto para o bem quanto para o mal, o cinema deles ficou na altura de suas ambições.

Tome-se por exemplo Alexandre Astruc, o jovem que aos vinte e cinco anos tinha escrito aquele texto fabuloso propondo o nascimento de uma nova vanguarda, a ser escrita com uma "câmera-caneta"<sup>146</sup>. "Vamos ser claros. O cinema está a ponto de se converter em um meio de expressão, coisa que antes dele aconteceu com todas as artes" (ASTRUC, 2007, 221), escreve ele em 1948. Havia naquelas palavras não apenas entusiasmo jovem, mas também conhecimento histórico sobre o meio, reflexão sobre o tipo de histórias que havia sido contado (e como elas haviam sido contadas). E havia, sobretudo, um sentimento de

---

<sup>145</sup> *Le Mystère Picasso* (1956)

<sup>146</sup> "Nascimento de uma nova-vanguarda: a câmera-caneta", publicado no número 144 da revista *L'Écran Français* (Paris, 30 de março de 1948)

apropriação sobre a "coisa" cinema que Bazin não encontrava nos diretores mais antigos. Se até então o cinema havia se consolidado como uma forma através da qual era possível falar sobre o mundo, o crítico desconfiava que, para esses meninos, o cinema se apresentava como A (novamente, A maiúsculo) única forma cabível para expressar pensamentos, ideias ou experiências sobre o mundo. Não é que eles quisessem utilizar o cinema: eles simplesmente não sabiam, não concebiam, se expressar de maneira diferente. "*Não é a Stendhal que se trai, mas aos stendhalianos*", disse Astruc ao comentar que uma grande obra é suficientemente sólida para suportar vinte interpretações diferentes<sup>147</sup>. Bazin adorava aquela sagacidade! Mas também sabia que essa mesma inteligência era a causa da parcela de rejeição que as obras sofriam, por parte de espectadores que reagiam ao "intelectualismo dos filmes: era um cinema que exigia do espectador romper com uma maneira descompromissada de se relacionar com a narrativa, e que demandava "esforço de atenção, inteligência e simpatia laboriosa" (BAZIN, 1998, 247).

Todo esse balanço lhe retornava à memória enquanto escrevia uma crítica sobre *Le mauvaises rencontres* (1955), de Alexandre Astruc, para a revista *Radio-Cinéma-Télévision*; todavia, ele não se furtou a pensar em um outro texto, escrito por ele alguns anos antes, sobre outro daqueles realizadores. Georges Franju. Ele havia experimentado as mesmas dificuldades de incompreensão - e, ainda pior, de interdição - que Astruc, com o curta metragem de 1952, *Hotel dos Inválidos*, sobre o Museu da Guerra que existe dentro do Hôtel des Invalides, em Paris, monumento à soberba militar francesa, criado em 1675 por ordens do rei Luís XIV para dar abrigo aos inválidos de seus exércitos. Em meados dos anos 1950, além de continuar recebendo inválidos de guerra, a edificação também havia sido transformada em necrópole militar e museu. O filme era uma encomenda oficial do Ministério do Exército e, portanto, havia sido subsidiado pelo Estado. Ao receber o material pronto, Franju foi acusado de traição à Pátria, e de ter tratado o tema de maneira leviana, "secular". Por conta da acusação, *Hotel dos Inválidos* permaneceu censurado durante meses. "Mas na verdade", havia escrito Bazin, "Franju tem o melhor dos álibis: ele não traiu em momento algum o seu tema, somente tratou-o a fundo" (BAZIN, 1991, 255). Ao emprestar ao assunto do filme um ponto de vista o mais objetivo possível, ele abriu caminho para o próprio tema se entregar, e colocar a nu sua estrutura dialética. Em um primeiro momento, *Hotel dos Inválidos* pode ser percebido como uma "reportagem tradicional". O roteiro, construído sobre o conteúdo do texto enunciado pelos guias do lugar, apresenta todas as dependências do museu: situa a construção geograficamente em relação a outros pontos da cidade (como a Torre Eiffel e o Arco do Triunfo), apresenta todos os ambientes do prédio e todas as salas do Museu,

---

<sup>147</sup> No artigo de 1948, Astruc já havia se referido ao cinema que prefere adaptações que simplesmente criam imagens para os textos dos livros no lugar de criarem uma (nova) compreensão cinematográfica da obra.

apresenta a capela e os restos mortais "sagrados" que lá repousam pela eternidade, mostra seus visitantes e seus moradores-funcionários, que são os próprios guias. A "reportagem" é narrada totalmente em *off*: ao longo do filme, identificamos que uma das vozes pertence ao locutor oficial, e a outra, a um dos guias do museu. E é precisamente neste "pequeno" detalhe que o filme desliza para uma espécie de "glória maldita".

Bazin sorriu. Ele não podia deixar de reconhecer que os patrocinadores, ao se decidirem pelo veto, haviam sido iluminados por um lampejo de lucidez: não pela interdição ao filme, mas porque souberam reconhecer o quão perigoso e devastador ele poderia ser. Era possível que o espectador assistisse o documentário inteiro, e acreditasse que se tratava de uma reportagem que verdadeiramente acreditava no texto enunciado pelos guias: uma declamação mecânica, introjetada na consciência por um cultura montada sobre valores anacrônicos, completamente deslocada em relação à história contemporânea do país. Era possível que o espectador acreditasse na firmeza da voz com a qual o texto era recitado: sem pausas, sem erros, sem titubeios, sem dúvidas, a cadência impecável sendo interrompida apenas para se dirigir ao público jovem - *"ne touche pas, s'il vous plait"*, a cada vez que uma armadura ou uma lança entrava em contato com um pedaço de tempo contemporâneo (uma mão ou um dedo). Sim, tudo isso era possível. Até que ele, espectador, se dava conta de que a voz que apresentava o prestígio do passado militar francês, as honras prestadas a reis e generais padroeiros de guerras, era também a voz de um dos milhares de combatentes que essas mesmas guerras haviam transformado nos inválidos habitantes do local. O que levava aqueles homens a louvar um monumento à sua própria destruição? O que levava aqueles homens, duplamente prisioneiros (de seus corpos inválidos e do prédio) ao enaltecimento da própria ordem que os aprisionara para a eternidade? O que levava o espectador a pensar de si próprio ao final da "reportagem", ao se descobrir ele também cantarolando a letra de um hino militar que, só então, ele percebia que também lhe fora introjetado na consciência sem ele sequer ser consultado? Em pouco mais de vinte minutos, Franju conseguia sintetizar o princípio que fazia bater o coração de todo aquele grupo: para além do conteúdo objetivo e material da imagem, o cinema havia conseguido penetrar no seu conteúdo moral e subjetivo, lançado luz sobre o caráter contraditório do mundo e revelado a substância dialética da qual é feita o real.

*"Que me desculpe Nadeau, mas se hoje fosse vivo Descartes se fecharia em um quarto munido de câmera 16 mm e filme, e escreveria seu Discurso sobre o Método em película"* (ASTRUC, 2007, 221), havia escrito Astruc no texto de 1948. André Bazin admirava naqueles jovens o que chamava de "ironia cortante brincando de pique-esconde com a poesia", e chegava mesmo a se emocionar com a relação entre imagem e palavra entretecida no cinema que eles faziam. Eles haviam conseguido reunir a capacidade mágica da literatura

em produzir imagens de pensamento, e a extraordinária inclinação do cinema para surpreender com imagens inesperadas, oferecer novas possibilidades, destruir o trabalho do pensamento e provocá-lo a se reinventar. "Como apresentar *Carta da Sibéria*?, ele havia escrito, "acima de tudo negativamente, ao constatar que ele não se parece absolutamente com nada que já foi feito até aqui em termos de filme com base documentária" (BAZIN, 1991, 258). Chris Marker<sup>148</sup>. O que era exatamente aquele filme: "um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana passada e contemporânea" (BAZIN, 1991, 258)? Ou então, "adaptando a fórmula de Vigo para *À Propos de Nice (um ponto de vista documentado)*, um ensaio documentado pelo filme" (BAZIN, 1991, 258)?

No entanto, quanto mais pensava sobre *Carta da Sibéria*, mais André Bazin se convenciu de que era menos importante tentar entender a forma de escrita com a qual o filme se identificava, que aquela da qual ele fugia, se desviava, trapaceava e puxava o tapete, torcendo pensamentos e reinventando significados. "A palavra importante aqui é ensaio, compreendida no mesmo sentido que em literatura: ensaio a um só tempo histórico e político, ainda que escrito por um poeta" (BAZIN, 1991, 258). Como acontecia em quase todos os documentários produzidos posteriormente à introdução do som no cinema, em *Carta da Sibéria*, a palavra também era o elemento mais importante [que a imagem]. Mas diferente de todos os documentários produzidos até então, ela era mais importante não porque condicionava o olhar sobre a imagem, mas porque instigava a dúvida sobre ela. E de uma forma completamente diferente do que havia sido criado por D.W. Griffith nos EUA, por Eisenstein e Vertov na Rússia, pelos expressionistas na Alemanha e os surrealistas na França, Marker havia transbordado o conceito de montagem pelas bordas da continuidade narrativa. Em *Carta da Sibéria*, a montagem sublinha a artificialidade da imagem e se distancia do conceito de realismo. Percebida como artifício, ela dilacera o conceito colado ao formato da reportagem. Percebida como artifício, transforma o conceito do próprio documentário:

"Chris Marker consolida, em seus filmes, uma noção absolutamente nova da montagem, à qual chamarei de horizontal, em oposição à montagem tradicional que se efetua no sentido da duração do filme através da relação entre os planos. Aqui, uma imagem não remete a outra que a precede, ou que a segue, mas lateralmente em relação ao que é dito." (BAZIN, 1991, 259)

Assim como o filme de Franju, o filme de Marker também era perigoso: mas se aquele era perigoso porque conseguia surpreender o real "mordendo sua própria cauda", o de Marker o era porque desnudava as estratégias de ilusionismo presentes na própria construção do real. "De forma tão "inocente" quanto um autêntico filme de criança", pensou Bazin, lembrando-se do texto que ele mesmo havia escrito sobre as virtudes e os limites da

---

<sup>148</sup> *Lettre de Sibérie* (1957)

montagem<sup>149</sup>: uma montagem que procedia por um sinuoso caminho, "no sentido da orelha para o olho", como ele havia escrito.

1957. Mais de dez anos tinham transcorrido desde o final da guerra, e ainda era possível se surpreender com o turbilhão que havia atravessado a Europa na década anterior. De maneira geral, pensava, "se a guerra, na França como na maior parte dos países, emprestou ao cinema um certo sentido de realidade, um gosto pela objetividade sobre o mundo exterior, essa preocupação não havia se transformado no objetivo dos filmes" (BAZIN, 1991, 31). À luz dessa produção, era possível compreender que os realizadores abriam mão de buscar respostas e encontrar soluções, e no lugar disso, preferiam pensar a condição humana. Como um documentário poderia falar sobre uma experiência de campo de concentração sem cair na demagogia, ou na obsessão pelas imagens dolorosas, como havia feito Alain Resnais no extraordinário *Noite e Neblina*? Como um documentário poderia criar uma imagem para a qual nem mesmo a mais poderosa imaginação conseguiria? Mais que Franju, mais que Astruc, mais que Marker, mais que qualquer outro, Alain Resnais e seu *Noite e Neblina* haviam legitimado o documentário como uma narrativa que, a um só tempo, é constrangida e produzida pelas limitações do presente em que é realizado.

*"Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pastagem com uma revoada de corvos, colheitas e queimadas; mesmo uma estrada por onde passam carros, camponeses, casais; mesmo um lugarejo turístico com uma feira e um campanário podem levar até um campo de concentração"*<sup>150</sup>. Uma sequência de planos apresentava ao espectador uma pradaria verde, cercas de arame farpado, um descampado inabitado, cercas elétricas de alta tensão, torres de vigilância. Uma sequência de planos, móveis em seu próprio conteúdo (*travelling*). Mesmo a imagem de um campo ensolarado não salva o homem de sua própria natureza. Ou seria o caso de pensar "justamente": justamente porque acreditamos na quietude e placidez da imagem é que nos tornamos algozes de nós mesmos? *"O sangue coagulou, as bocas se calaram, os pavilhões não são mais visitados senão por uma câmera. Um capim extravagante cresceu e cobriu a terra desgastada pelo pisoteio dos detentos. Não passo mais corrente nos fios elétricos. Não se ouve mais nenhum passo, apenas o nosso"*. Ou seja: não há nada para ser visto aqui, espectador, não existem marcas, não existem traços. E isso não faz a menor diferença quando se descobre que todos os caminhos levam a um campo de concentração, e que um campo de concentração é construído da mesma maneira que um campo de futebol. Mais importante que os eventuais detalhes que, de resto, ficamos sabendo, é a linha, traçada nesses estados de perturbação, entre a experiência pessoal e a postura como enunciator.

---

<sup>149</sup> *Montagem Proibida* foi publicado na Cahiers du Cinéma em 1953 e 1957. Pode ser encontrado em BAZIN, André. **Ensaio**

<sup>150</sup> *Noite e Neblina*, de Jean Cayrol (fragmento)

Depois deste *avant-propos*, tudo é permitido a Resnais. Ele pode usar imagens antigas ou conhecidas, pode até mesmo contar a história dos acontecimentos passados: todas as imagens e todas as histórias terminam num campo verde e ensolarado, que nada pode dizer sobre as histórias que aconteceram por cima dele. O que são então, as imagens? Como podemos nos relacionar com elas? Não era a primeira vez que Resnais utilizava o documentário para falar sobre as possibilidades ensaio do pensar o presente, no momento exato em que ele se realiza. *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1950), *As estátuas também morrem* (1953) e *Toda a memória do mundo* (1956) compartilhavam uma mesma característica: o pensamento só se justifica no momento em que ele acontece<sup>151</sup>. Pensar para trás e pensar para frente são virtualidades anoréxicas em sua própria substância.

André Bazin estava realmente muito cansado, mas na sua cabeça ainda havia espaço para um derradeiro realizador. Uma menina, sorriu ele. A espreitada Agnès, que até pouco tempo era conhecida pelo trabalho como fotógrafa do festival do *Théâtre National Populaire*, sob a batuta do ator Jean Vilar. Dentre todos aqueles nomes - Franju, Astruc, Resnais, Rouch, Clouzot, Marker - a franzina Agnès Varda saltava aos olhos de Bazin pela simplicidade do seu trabalho. Ela dava um novo sentido à concepção de vanguarda que se atribuía àqueles filmes: diferente do movimento dos anos 1920, a subversão inscrita nos filmes da jovem estava ligada às próprias condições de produção. Em vez de se preocupar em correr atrás de produtores para conseguir dinheiro e fazer cinema "como todo mundo faz", ela reuniu um grupo de amigos e montou acampamento próximo à pequena cidade onde crescera, uma comunidade de pescadores perto da ilha de Sète, chamada *Pointe Courte*, para fazer seu filme. O roteiro: um homem aproveita suas férias na ilha onde passou a infância. Sua mulher o segue até lá e, juntos, eles tentam salvar um casamento que parece ter chegado ao fim. A história deles começa a fazer sentido para o espectador, começa a se dar a conhecer, durante o passeio do casal pelo lugar: eles conversam sobre seus sonhos, e as lembranças construídas, dividem suas inquietações e medos. Talvez, o gesto de passar a limpo a narrativa seja uma maneira de retomar o fio perdido, retornar para a estrada certa, capaz de mostrar que nem tudo está perdido. Enfim, uma história de amor não muito diferente de todas as outras histórias de amor. E como todas as histórias de amor são sempre as mesmas histórias, é a moldura desta, encarnada pelos jovens Silvia Monfort e Philippe Noiret, que a singulariza. Enquanto o casal tenta salvar o casamento, um barco afundado, a comunidade de pescadores em volta persiste, resiste, insiste. Porque ali, quando os barcos afundam, não há sequer razão para contar histórias.

---

<sup>151</sup> *Van Gogh* (1948), *Les Statues Meurent Aussi* (1953), *Tout la Mémoire du Monde* (1956)



O novo cinema francês, sobre o qual Bazin deveria falar naquela noite de novembro de 1957, era mais ou menos como o cinema de Agnès Varda: nele não havia um desejo de mostrar o real, ou de referendar suas histórias já escritas. Se em *Noite e Neblina*, Resnais apontava que mesmo em campos ensolarados existe sempre a possibilidade de se abrir um caminho para os campos de concentração, o cinema de Varda assinalava que as verdadeiras histórias são aquelas que descobrimos nele, que cinema não é apenas busca, mas também encontro. Uma criança morre, um homem e uma mulher se casam, uma festa tradicional acontece, e a trama do jovem casal vai sendo tecida em meio a tudo isso. O controle surge do descontrole. É simplesmente inútil tentar ser mais forte, e mais criativo, que o próprio real. É melhor, como Varda, aprender a caminhar no mesmo compasso.

Fechou o caderno de notas. Secretamente, ele achava que podia morrer feliz, porque o cinema havia, mais uma vez, renascido de suas próprias dificuldades, limites e impossibilidades. Infelizmente, ele não poderia testemunhar aquilo que aconteceria a partir da década de 1960, quando a possibilidade de sincronização do som iria renovar as possibilidades de reflexão nos domínios do documentário, e introduzir uma nova maneira de escrever ensaios que não seria mais determinada pela forma literária do texto,

"nem por suas relações com as imagens, mas pela auto reflexividade, entendida como gesto de autoconsciência sobre o próprio meio. O ensaio cinematográfico já não era unicamente uma reflexão subjetiva sobre o mundo, mas se transformava em uma reflexão teórica sobre o próprio meio, sobre o próprio ato de filmar." (QUINTANA, 2007, 134)<sup>152</sup>

Uma nova forma de experimentar a subjetividade. Livre. Um belo ensaio.

\*\*\*\*\*

---

<sup>152</sup> Cinema que seria materializado no cinema-verdade de Jean Rouch.

## **CAPÍTULO 2:**

**O que acontecem aos filmes  
quando eles ficam cansados...**

## 1) A história dos filmes cansados que começaram a sentir inveja

**S**e foi em 1925 que René Clair cravou o momento em que o cinema olhou pela primeira vez para o seu próprio passado<sup>153</sup>, foi somente entre os anos de 1980/1990 que ele começou a sentir inveja do seu próprio presente, e a pensar a respeito de um possível "antídoto contra o cansaço da ficção e contra a sujeição do documentário à problemática ideia de *representação* da realidade em vez de propor-se como um *discurso* sobre o real" (WEINRICHTER, 2007, 18). A hipótese é desenvolvida pelo professor da Universidade de Madrid, Antonio Weinrichter, no artigo *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo* (WEINRICHTER, 2007). Para Weinrichter, uma noção de filme-ensaio só pode florescer, e ser apreciada, em um contexto de crise do cinema, onde o ensaio surgiria como "uma forma de maturidade da expressão cinematográfica" (WEINRICHTER, 2007, 18). Como se primeiro fosse preciso aprender a usar as imagens, escreve ele,

"(...) a criar com elas, a combiná-las; depois, precisou aprender a criar representações do mundo real, através da prática do documentário; vencer, depois, a congênita resistência ao verbal e sua recusa a submeter a imagem a um discurso não primordialmente visual, reticências herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, com sua utilização da *voice of God* cheia de uma abusiva autoridade epistemológica; era preciso produzir também quem sabe um certo cansaço da imagem, uma certa exaustão de sua velha fascinação, que possibilitara a iluminação da ideia de voltar a usá-la, voltar a olhar, as imagens de uma outra maneira (...)." (WEINRICHTER, 2007, 22)

A ideia de que foi preciso o cinema primeiro se "cansar" das imagens, para só então produzir um tipo de filme que chamamos de "ensaio" faz sentido quando olhamos em retrospecto a trajetória que esboçamos até aqui. Nos anos 1920, quando os movimentos artísticos das vanguardas se apropriaram do cinema para viabilizar suas criações, havia ali um desejo expresso de alinhá-lo a um campo da história das ideias do qual ele já ameaçava se distanciar, em benefício da consolidação de um cinema plenamente inserido na indústria do entretenimento. Também a produção de curtas-metragens no pós-guerra francês começou de uma "crise" em relação às imagens, quando se descobriu que não era mais possível fiar-se na verdade daquilo que elas mostravam - ou então, que daquele momento em diante, qualquer noção de "verdade" precisaria necessariamente ser relativizada. E em todas estas situações de tensão e colapso, o que se viu foi o aparecimento de uma forma que, como já havia sido apontado por Theodor Adorno, se apropria de conceitos e se assemelha a "alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das

---

<sup>153</sup> vide capítulo 1 da parte 2

regras que se aprendem na escola." (ADORNO, 2003, 30). Uma forma que precisa aprender a jogar com os sentidos a partir das variações do contexto, e que por isso está sempre sob o risco do erro. E como se revelou igualmente a Michel de Montaigne, quando descobriu que era preciso criar uma escrita onde coubesse o fluxo do seu raciocínio ao perceber que, ao contrário do que imaginava, uma vez livre dos compromissos e das rotinas, o pensamento, agindo como cavalo fugido, "dá cem vezes mais livre curso a si mesmo do que daria a outros, e engendra-me tantas quimeras e monstros fantásticos, uns sobre os outros, sem ordem e sem propósito" (MONTAIGNE, 2010, 49), como escreve no ensaio "Sobre a Ociosidade" (MONTAIGNE, 2010, 47-50).

No rastro do pensamento de uma "forma-meditação", definida por Noel Burch para esse tipo de cinema, o pesquisador Arlindo Machado sinaliza que, dentre os gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio. Entretanto, segundo o autor, essa sentença só é verdadeira para aqueles documentários que se recusam a permanecer nos limites e na superfície do real captado pela câmera, como aqueles de Resnais, Marker e Franju. Uma percepção que limita o documentário aos filmes que permanecem fiéis à definição desse tipo de cinema criada por Grierson em 1926, antes mesmo do próprio escocês descobrir, na prática que documentários podem ser bem mais que "filmes realizados diretamente sobre o próprio real que capturam". O traço característico do documentário, que o distingue, para Arlindo Machado, dos outros formatos audiovisuais, é a crença em um princípio 'indicial' que existe no fundo de toda imagem: "a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade" (MACHADO, 2009, 22).

Não obstante, continua Machado, depois de duzentos anos da história da fotografia e mais de cem anos de história do cinema, já está claro que o que é captado pela câmera "não é o mundo, mas uma determinada construção de mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar" (MACHADO, 2009, 24). A câmera tem um poder transfigurador sobre o mundo visível que pode ser devastador em suas consequências. "Se o documentário tem algo a dizer que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados (...), esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário" (MACHADO, 2009, 25), conclui. A partir das colocações de Arlindo Machado, é possível pensar o ensaio como uma modalidade do documentário que surge no momento em que ele (o documentário) 'ensaia' desafiar seus próprios limites: quando ele "se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, (...) assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo" (MACHADO, 2009, 25).

Algo que, de certa maneira, esses filmes vêm fazendo desde que descobriram que o cinema tem a extraordinária capacidade de criar novas imagens sobre o mundo e, por isso, inspirar-lhe transformações.

\*\*\*\*\*

*"Quando os homens morrem, eles entram para a história. Quando as estátuas morrem, elas entram para a arte. Esta botânica da morte corresponde àquilo que chamamos de cultura".* Em outras palavras, isto quer dizer que nosso conceito de "cultura" está diretamente relacionado a um outro, de "morte", que pode ser traduzido por um esgotamento determinado por poderes exteriores à própria cultura. Mas como prova da inutilidade do homem no que diz respeito ao controle sobre os destinos do mundo, a própria morte encontra vias de se reinventar: ora renasce em novos sentidos, ora torna a morrer (ou matar) em novas perspectivas.

É dessa maneira, com a ironia mordaz do ensaísta que olha para o mundo de soslaio, e sempre à distância, que começa *"As Estátuas também morrem"*, uma pequena preciosidade realizada por Chris Marker e Alain Resnais em 1943. Feito por encomenda para a revista *Présence africaine*, o documentário parte da seguinte pergunta: *Porque a arte negra está no Museu do Homem, enquanto a arte grega ou egípcia está no Louvre?* Uma vez no museu, lugar para onde vão as coisas quando elas desaparecem, ou quando já não fazem mais tanto sentido entre nós, "olhamos para ela [a arte negra] como se elas soubessem o prazer que nos dá. As emoções do negro que a criou, as emoções do negro que olha para ela, tudo isso nos escapa", diz em *off* o locutor. "Porque estão inscritas em madeira nós as tomamos por estátuas, e acreditamos que são pitorescas, enquanto um membro da comunidade negra enxerga o rosto de uma cultura", conclui. Essa afirmação, à guisa de introdução, inovou à época (como vimos no capítulo anterior) na medida em que, ao contrário das narrativas mais tradicionais, desta vez existe interesse em lançar e desenvolver uma questão, e não simplesmente em oferecer respostas.

Ao contrário dos documentários romanceados, que surpreendiam seus espectadores com histórias de um mundo distante, *As estátuas também morrem* surpreendia ao descobrir a estranheza em situações que até então eram consideradas óbvias. Mais que surpreender: ele abria os olhos do presente para a possibilidade de um retorno do passado (algo bastante diferente de um retorno ao passado), para uma renovação do olhar sobre o próprio mundo. Quando faz o espectador descobrir "o conhecimento" como uma construção, uma cadeia de condicionamentos do olhar e do pensamento, o documentário o incita a mergulhar em um processo de emancipação e reconfiguração do saber. A esse tipo de experiência, o filósofo alemão Walter Benjamin se refere como o "dom de despertar no passado as centelhas da

esperança". Isso acontece quando já não é mais possível compreender o presente como uma consequência direta do passado, e sim como um lugar iluminado, percebido e experimentado à luz de acontecimentos anteriores.

Na segunda de suas teses sobre a história (BENJAMIN, 1987), Benjamin escreve a respeito de um estranho egoísmo da alma humana, caracterizado pela ausência absoluta de inveja do presente em relação a seu próprio futuro. A imagem da felicidade, observa o escritor, é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída através do curso da existência. Aceitar isso como verdade significa acreditar que acontecimentos, decisões e ações ocorridas no passado são responsáveis pelo que acontece no presente. Essa simples relação de causa e consequência, no entanto, coloca o passado na posição de roteirista do presente, escritor de um texto que não admite improvisos, desvios ou mudanças de última hora. "A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído" (BENJAMIN, 1987, 222), escreve ele. Surpreendia Benjamin a naturalidade manifestada em uma certa forma de lançar o olhar para o passado em busca de uma resposta para o futuro, conjugada a uma total indiferença à ideia de que, pela mesma lógica, talvez exista alguém nos aguardando, e que espera um dia encontrar em nós uma pista capaz de iluminar aquilo que para ele corresponde ao presente (e que para nós é o futuro). A essa relação insossa com o contemporâneo, Benjamin propõe uma atualização do olhar, de forma a explodir o *continuum* da história e sua lógica de transição, para então revelá-lo como um tempo saturado de acontecimentos e de "*agoras*". Irrecuperável, escreve Benjamin, é cada imagem do presente que se dirige ao presente sem que esse presente se sinta visado por ela.

Os curtas-metragens realizados pelos *enfants sauvages* de André Bazin na França dos anos 1950 eram, de certa forma, documentários que sentiam "inveja" do próprio presente. Aqueles eram realizadores que não estavam dispostos a jogar uma pá de cal sobre os anos de guerra; tampouco pensavam que era preciso fazer um cinema "documental", no sentido de perpetuar a memória da dor, para que as gerações subsequentes não permitissem que o mal novamente se abatesse sobre os homens. Eles sabiam que o próprio presente era rico em situações, histórias, textos e imagens - que, muitas vezes, se mostravam controversas, dialéticas, opacas e incompreensíveis. Eles sabiam que, se necessidade havia de um cinema para "fazer lembrar", tratava-se de produzir uma "lembrança operante", capaz de conduzir o espectador a algum lugar, e de modificar o presente tal e qual ele é conhecido. Um cinema capaz de abrir o tempo presente para o espectador ao fazê-lo "sentir saudades" de outras imagens que ficaram de fora, e a "sentir inveja" da instância do poder que consegue olhar para todas as imagens ao mesmo tempo. Enfim, o que interessava àqueles realizadores era a

possibilidade de um cinema com a habilidade de oferecer uma experiência transformadora, porque produtora de novas subjetividades.

Conforme visto no primeiro capítulo da tese, a ideia moderna de subjetividade no mundo ocidental está relacionada a uma determinada maneira de pensar a interioridade. Em que pese o entendimento de uma fronteira que delimita "interior" e "exterior" (o homem e suas ideias, o mundo e seus objetos), tende-se frequentemente a esquecer que tanto um lado quanto outro são construções, formas condicionadas por ideologias e experiências. Em uma frase: tende-se, na maioria das vezes, a esquecer que a vida acontece no limite entre as duas partes. O que a *práxis* ensaística retoma é uma percepção da individualidade como produto de atravessamentos, agenciamentos e fundações; e mais: que é preciso criar no sujeito a consciência de que é indispensável estabelecer um distanciamento em relação à instância produtora do conhecimento, e de que é necessário se desfazer do sentimento de identidade com esse mesmo conhecimento.

No caso dos documentários franceses dos anos 1950, antes mesmo de pensar em temas, tratava-se de romper com uma certa "simpatia" pelas imagens, com o "apreço" que elas haviam despertado na qualidade de fontes de informação sobre os fatos do mundo, em um momento onde ninguém parecia compreender exatamente o que estava acontecendo, e onde todos esperavam ansiosamente por alguém que pudesse oferecer uma resposta. Sintomaticamente, nota o professor Angel Quintana, aqueles realizadores partiam do princípio de que o lugar do Poder, confortavelmente instalado na narração em *off*, deveria ser não somente contestado, mas também reivindicado: não deveria ser "forçosamente uma voz de Deus, mas de um indivíduo, ou vários, ocultos, que estabeleciam uma série de correspondências e jogos poéticos com o espectador" (QUINTANA, 2007, 130). A essência dessa voz não deveria ser informativa, mas sim marcadamente poética, capaz de ampliar o sentido da imagem. Por isso, esclarece Quintana, não tardou para que escritores participantes de um movimento de renovação na literatura que começava a despontar na França no mesmo período, o *nouveau roman*, dessem início a uma série de parcerias com estes diretores. Neste momento, para todos aqueles jovens que ensaiavam a partir de diferentes campos do saber, reunidos sob a bandeira de um mesmo ideal de lucidez, o documentário se prestava menos como um tipo de cinema que como uma proposta através da qual o ensaio poderia se manifestar por meio da imagem, escreve Quintana. E talvez por isso mesmo, porque pensavam menos em fazer cinema a partir daquilo que conheciam do que a partir das possibilidades que enxergavam, é que tenham sido os realizadores do cinema tal qual conhecemos.

A despeito das intensidades ativadas pela proposta destes filmes, e a abertura para o desenvolvimento da linguagem do documentário que eles proporcionaram, esse tipo de produção não teve continuidade ao longo dos anos 1960, quando outras formas de reflexividade foram privilegiadas. A passagem das décadas de 1950 e 1960 é marcada pelo surgimento dos primeiros resultados concretos da busca por equipamentos mais leves de gravação de som e de imagem, o que permitia a realização de filmagens fora de estúdio com gravação de som direto. Como lembra o realizador Silvio Da-Rin, em *Espelho Partido*, essa era uma meta perseguida a longo tempo pelos documentaristas, e cujas primeiras tentativas retomam aos documentários produzidos na Inglaterra na década de 1930, e às experiências realizadas por Dziga Vertov em *Três Cânticos para Lênin*, na mesma época. A "idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma *estética do real*", observa Da-Rin, "cujas manifestações mais exaltadas expressavam (...) uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo" (DAN-RIN, 2004, 104). O espaço sonoro, redescoberto pelo documentário, passou a ser "considerado parte indissociável daquele *real a ser apreendido*" (DAN-RIN, 2004, 104), em detrimento de estratégias que, a partir de então, passaram a ser interpretadas quase exclusivamente como interferências do realizador sobre o real. De todas elas, à narração em *off* coube a personagem de *persona non grata*, sinônimo de autoritarismo, e elemento a ser evitado.

Se a recusa da narração em *off* em boa parte da produção de documentários do período pode ser pensada a partir do fortalecimento do cinema direto nos Estados Unidos, a pesquisadora Consuelo Lins distingue no documentário francês dos anos pós-guerra a invenção de "modos distintos de utilizar o *off*, fazendo indiretamente uma crítica à tradição" (LINS, 2008, 132). As experiências de Jean Rouch, que começam já na década de 1950, compreendem uma forma "mais intuitiva e feita pouco a pouco, à medida que se deparava com diferentes realidades. Não havia desejo de ir contra uma estética instituída; havia, sim uma vontade furiosa de filmar o que via" (LINS, 2008, 132), como acontece em *Eu, um negro* (1958), documentário que joga com a ideia de identidade diluída entre processos de fabulação e de inscrição no real. Para Quintana, Rouch "introduz uma nova maneira de fazer *ciné-essai*, onde o ensaísmo não estava determinado pela forma do texto (...), nem por sua relação com as imagens, mas pela auto-reflexividade, entendida como gesto de autoconsciência sobre o meio" (QUINTANA, 2007, 134). Talvez, nenhum filme seja tão emblemático desta nova forma de reflexividade que *Crônica de um verão* (1961), co-realizado em parceria com o sociólogo Edgar Morin. Experimento de linguagem travestido em pesquisa sociológica, o documentário gira em torno das possibilidades de produção de subjetividade dos personagens ao longo das filmagens. Diferente do "irmão americano" (o cinema-verdade), que investe na



construção cinematográfica de uma distância entre a câmera e o real que ela filma, e que acredita nas possibilidades de simulação de uma estética da objetividade, os documentários do *cinéma-verité* optam por iluminar a própria construção da cena enquanto ela acontece.

Nos anos 1960, também na França, e um pouco mais próximo dos realizadores de curta metragem que dos experimentos de Rouch, Ángel Quintana cita o realizador Jean-Daniel Pollet como figura chave na consolidação de uma linguagem ensaística que parte da relação entre a fala e a imagem, criando jogos que se estabelecem com "vozes que buscam a poética, camuflando o *eu* do cineasta e criando uma interessante montagem baseada na digressão, na realidade cruzada das imagens, dos espaços e dos meandros da memória" (QUINTANA, 2007, 134). Com texto do escritor Philippe Sollers, do grupo *Tel Quel*<sup>154</sup>, Pollet realiza *Méditerranée* (1963-1967), espécie de meditação errante sobre a cultura mediterrânea. Em 1974, realiza *L'Ordre*: contando com textos do poeta Francis Ponge, recitados pelo ator Michel Lonsdale, o que poderia se concretizar como um documentário sobre uma ilha grega para onde o Estado enviava os portadores de lepra, converge para uma reflexão entre diferença e alteridade. Batizado pelo próprio realizador como um "cinema do irreal", Pollet afirmava que "seu objetivo não era explicar, nem demonstrar, mas sim encontrar os estados esquecidos que funcionam como cimentos de civilização" (QUINTANA, 2007, 133).

---

<sup>154</sup> Fundada nos anos 1960, a *Tel Quel* era uma revista literária de vanguarda que tinha como colaboradores Roland Barthes, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, Jacques Derrida e Tzvetan Todorov, entre outros.

## 2) Chris Marker: o salto à distância no documentário

**D**o grupo de realizadores que deslocou a relação entre voz e imagem nos curtas-metragens da década de 1950 na França, Chris Marker (um dos *enfants sauvages* de André Bazin)<sup>155</sup> talvez seja aquele cujo nome permanece mais fortemente relacionado até hoje com a forma ensaio. Conhecido por um cinema que investe profundamente nas potências do deslocamento, os filmes de Marker são emblemáticos pelas operações de retomada de imagens antigas e atribuição de novos sentidos (*O Último Bolchevique*/1992), pela forma como denunciam a frágil autoridade da voz em *off* (*Carta da Sibéria* e *Viva a Baleia*/1972), pela maneira como desarticulam a relação de sujeição que se atribui a uma imagem (*Si j'avais 4 dromadaires*/1966) e a uma narrativa (*A Embaixada*/1973), pela reflexão sobre os interstícios da memória e os meios através dos quais ela se consolida (*Sem Sol*/1982), pelo entrelaçamento entre ficção e documentário (*Nível 5*/1997) e por uma meditação política que enfatiza as dissonâncias entre teoria e prática através de uma montagem de elementos heterogêneos, como imagens de telejornal, fotografias, cartas, texto e filme (*O fundo do ar é vermelho*/1977)<sup>156</sup>.

Para Consuelo Lins, Marker nos permite "ver que a imagem é um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não uma ilustração do real preexistente" (LINS, 2007, 137). Para Ángel Quintana, em Marker "a fórmula ensaística tem como suporte as imagens documentais reelaboradas a partir da subjetividade camuflada e dos jogos com o texto literário" (QUINTANA, 2007, 133). Em texto de 1965, François Porcile atenta que, nas obras do realizador, "o testemunho é a um só tempo um posicionamento e uma captura do real" (PORCILE, 1993, 15)<sup>157</sup>. O olhar em Marker, registra François Niney, funciona como o olhar de Orfeu para Eurídice: "ele perde seu objeto de amor ao se voltar para não perdê-lo de vista; mas simplesmente porque ele, o olhar, não pode agir diferente, sob pena de perder todo seu sentido" (NINEY, 1993, 15) - porque não consegue se distanciar do objeto, porque não consegue lançar sobre ele um olhar que consiga ir além da verificação e da certeza. O que os filmes de Chris Marker insinuam é que, precisamente porque não consegue encontrar uma

---

<sup>155</sup> vice capítulo anterior

<sup>156</sup> Respectivamente, *Le Tombeau d'Alexandre* (1992), *Lettre de Sibérie* e *Vive la Baleine* (1972), *Si j'avais 4 dromadaires* (1966), *L'Ambassade* (1973), *Sans Soleil* (1982), *Level Five* (1997), *Le Fond de L'Air est Rouge* (1977)

<sup>157</sup> a definição de Porcile aproveita um jogo de palavras que se perde na tradução: *prise de position* e *prise de possession*.

distância justa entre o mundo e sua própria forma de compreendê-lo, porque não é capaz de perceber nem a si nem o mundo como uma construção, o homem acaba por perdê-lo em toda a sua riqueza de sentidos e significados.

Seja por determinação histórica, ou apenas desejo de complexificar a maneira de contar uma história, uma noção de "distanciamento", sobre a qual Chris Marker elabora boa parte das articulações dialéticas em seus filmes, sempre esteve presente na história do cinema, pontuando cinematografias e aspectos de linguagem ao longo de seu desenvolvimento. No documentário, ela responde por boa parte dos mais interessantes processos de reflexão, pelos resultados que consegue extrair e produzir a partir de uma imagem. Neste contexto, as técnicas desenvolvidas pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) na constituição de um teatro épico<sup>158</sup> se transformaram em uma importante referência. Não obstante, como assinala o crítico e teórico de cinema iraniano Youssef Ishaghpour, trata-se de uma noção cujo sentido vai muito além de um "conjunto de técnicas", e que necessariamente precisa ser encarada como "uma organização estética e ideológica" (ISHAGHPOUR, 1982, 13). Ishaghpour sublinha a importância da noção de distanciamento do teatro épico para o cinema moderno, destacando a figura de Brecht como um importante ponto onde se cruzam crise de representação e crise social.

A noção de distanciamento praticada por Bertold Brecht está essencialmente ligada a um momento crítico da representação da figura do homem. E o sentido de deslocamento implicado na proposta é aquilo que vai interessar ao cinema moderno - especialmente, aquele cinema que se desenvolveu a partir dos anos 1950 sob o fantasma da indiferença ao qual parecia o ser humano. À luz das novas formas de produção, cuja condição de existência começava na destruição das antigas relações sociais, os "novos processos não podem mais ser representados por meio das antigas formas, igualmente elas precisam ser construídas" (ISHAGHPOUR, 1982, 20). Segundo o raciocínio de Ishaghpour, para atingir essa nova "identidade da diferença no processo, é preciso que seja destruída antes a identidade imediata, é preciso que seja introduzido na identidade o "distanciamento" produtor de diferença" (ISHAGHPOUR, 1982, 20).

O cinema é uma arte moderna não somente por ser uma invenção que surgiu em meio às rupturas da modernidade, escreve Ishaghpour, mas porque ele participa, em um sentido "histórico-filosófico, senão ainda efetivamente, dos movimentos de destruição da arte e da produção de formas novas (...) que elevaram a técnica, a montagem e o choque a um estatuto de meio de expressão" (ISHAGHPOUR, 1982, 32). No capítulo anterior, encontramos

---

<sup>158</sup> O teatro épico se desenvolveu a partir do forte desenvolvimento teatral na Rússia, após a Revolução de 1917, e na Alemanha, durante a República de Weimar, tendo como principais realizadores o diretor russo Meyerhold e o diretor alemão Erwin Piscator.

justamente um filme produzido por um membro do grupo dos surrealistas entre as primeiras manifestações da presença da forma ensaio no documentário, *Rien que les heures*. Conquanto, diferente do que aconteceu no campo das outras artes, no grande cinema, aquele que caiu no gosto do povo, e que se transformou em indústria, a montagem se popularizou não por destruir, por imprimir descontinuidades ou ressaltar a estranheza, "mas por construir a unidade e a coerência descritiva e narrativa, herdadas do realismo europeu do século XIX" (ISHAGHPOUR, 1982, 46). Em todas as outras artes, escreve Ishaghpour, a montagem costuma funcionar como um choque,

"o artifício introduzido de fora, destruidor da organicidade: efeito, a um só tempo, da predominância da técnica, que destrói a antiga relação com a natureza, e de relações sociais transformadas pelo universalismo da produção capitalista, um mundo onde as coisas - relações entre níveis e temporalidades diferentes, heterogêneas - não têm mais existência nem lugar "natural", um mundo onde as relações não podem mais ser dispostas diante do olhar, onde tudo é construção e deve ser construído." (ISHAGHPOUR, 1982, 45)

Ao comentar o papel da montagem nos filmes-ensaios, Antonio Weinrichter assinala que a escrita ensaística está diretamente relacionada a uma "leitura em segundo grau" do material. Sujeita à análise, uma imagem está constantemente sob risco de ser reduzida, "rebaixada", limitada em sua potência. Para evitar esse "efeito Medusa", observa Weinrichter, é preciso estabelecer uma distância certa com ela. "Só então será possível pensar a imagem, pensar com a imagem, ou construir inclusive uma imagem pensante: diferentes maneiras de resumir o projeto ensaístico"(WEINRICHTER, 2007, 27). Converter uma imagem em algo manipulável é fazer uso dela em segundo grau (WEINRICHTER, 2007, 27), e em todas as técnicas utilizadas para modificação do valor e a potência da imagem é sempre o mesmo princípio que está em jogo: a montagem. No contexto do ensaio, Weinrichter aponta a existência de três formas principais de manipulação/organização: a montagem da palavra à imagem, que foi celebrada por Bazin na crítica a *Carta da Sibéria* como "montagem horizontal", a montagem entre imagens, que não estabelece sequências através de uma relação espaço/tempo causal, mas de uma continuidade discursiva, e por último aquilo que chama de montagem entre blocos (ou fontes de materiais), que poderia ser concebida com uma montagem de proposições, na medida em que assimila elementos heterogêneos. É somente ao estabelecer essa distância, pontua Weinrichter, que o cinema pode se produzir como ensaio: "*voltar a olhar* para a imagem, desnaturalizar sua função original (narrativa, de observação), não ler apenas aquilo que ela representa" (WEINRICHTER, 2007, 28).

### 3) Ensaio contemporâneo: cinema que monta cinema

No amplo mapeamento que realiza sobre a noção de cinema ensaio (WEINRICHTER, 2007), Antonio Weinrichter realiza um apurado levantamento de mostras, festivais e publicações orientados para o tema nos últimos trinta anos. Por mais que a ideia (e o capricho) do pesquisador estivessem completamente orientados para "cercar" os principais eventos que arriscavam reunir "ensaios" em suas projeções, é mais correto falar em "orientações" que em definições. Uma seleção de filmes abrigados sob o guarda-chuva do termo "ensaio" é, certamente, uma organização tão exótica quanto a divisão de animais da enciclopédia chinesa de Jorge Luís Borges, à qual Michel Foucault evoca no prefácio do livro *As Palavras e as Coisas*. É possível encontrar nela nomes de realizadores notórios pelo trabalho na ficção, no documentário e no vídeo; nomes de realizadores que retroagem até o primeiro cinema, no começo do século passado, e nomes de realizadores estreados; nomes brasileiros, chineses, americanos, indianos, africanos e franceses; trabalhos filmados em estúdio, fora de estúdio e até mesmo feitos sem câmera (fazendo uso de imagens já existentes). E, da mesma maneira como concluiu Foucault enquanto lia, entre risadas, o texto de Borges, "o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso" (FOUCAULT, 1990, 5).

Para Antonio Weinrichter, só é possível falar da presença de uma forma ensaio (propriamente dita) no cinema - quer dizer, a partir da existência de um conjunto de obras sobre as quais já existe um corpo de estudos teóricos, e de análises filmicas desenvolvidas, e que concordam em relação a traços característicos - a partir dos anos 1990. Nas palavras do pesquisador, até então, um conceito de "ensaio" nas telas andava como que "esquecido", diluído entre as diferentes convenções de reflexividade que começaram a aparecer com a introdução do som sincrônico nos anos 1960. A explosão da *Nouvelle Vague* na França a partir da metade da mesma década, o advento dos cinemas *underground* e independente na década de 1970, o *boom* da tecnologia do vídeo nos anos 1980, a ampla disseminação de acessos que o digital ofereceu nos anos 1990. Nos domínios específicos do documentário (se é que se pode falar sobre isso), a proliferação de variantes "de gênero" para essa forma de cinema, que atendiam por denominações peculiares como *mockumentary* (falsos documentários), documentários híbridos, etnográficos, em primeira pessoa, vídeo-ensaios, metadocumentários, animação documental, e até mesmo uma nova modalidade com o

sugestivo nome de documentário *machinica*<sup>159</sup>, colaboram para tornar ainda mais complexa a tarefa de discernir, em meio a diferentes manifestações de subjetividade, aquela que poderia responder pelo conceito do termo.

Historicamente falando, talvez exista coerência em concordar que um novo interesse pelo filme-ensaio foi despertado com a aparição "fracionada" (entre os anos de 1989 e 1998) de *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard. Monumental conjunto de vídeos, dividido em quatro capítulos (que, por sua vez, se subdividem em dois, cada), com duração estimada de 266 minutos, o filme é uma profunda investigação conceitual sobre a "história do cinema", e das maneiras como ela se relaciona com a própria história do século XX. Uma construção dialética permite, ao mesmo tempo, pensar os vídeos como um ensaio sobre o século XX, e a forma como o próprio século se percebe através das imagens. Composto quase inteiramente da articulação de citações de textos, imagens, sons, músicas, ruídos e falas extraídas de filmes (alguns mais, outros menos conhecidos), e dispondo todos os elementos deslocados entre si, *Histoire(s) du Cinéma*, cujo título em francês é mantido mesmo em apresentações ao redor do mundo<sup>160</sup>, pode ser considerado o "método Godard" por excelência. É, indiscutivelmente, o trabalho que concatena, lapida e distingue as experimentações e inovações que o diretor iniciou no final dos anos 1970, quando se voltou para o vídeo, levando a reboque, e a novas intensidades, boa parte da linguagem desenvolvida por ele desde que começou a fazer filmes na década de 1950 (mobilidade da câmera, longos planos sequência, descontinuidade na montagem, improvisos e, principalmente, o investimento no viés reflexivo onde cruzava televisão, cinema, vídeo e pintura).

A tirar pela forma como André Bazin compreende a montagem em *Cartas da Sibéria*, de Chris Marker - um procedimento que se orienta na direção do ouvido para o olho - no rastro da consolidação da captura do som direto nos anos 1960, a condenação da voz em *off* não foi absolutamente interessante para um cinema que produzia sentidos no deslocamento entre som (texto) e imagem, e criava novas subjetividades a partir daquilo que surgia deste procedimento. Não obstante, se nos domínios do documentário o mérito tenha sido deslocado, ao menos temporariamente, da produção de sentidos para a captura de sentidos, Weinrichter assinala que as estratégias e os métodos desenvolvidos por um cinema de ficção de autor, e um cinema experimental, ao longo dos vinte anos seguintes foram fundamentais para que o ensaio pudesse "renascer" no começo dos anos 1990. De acordo com a hipótese de

---

<sup>159</sup> MACHADO, Arlindo. "Novos territórios do documentário". In: **Doc On-Line**: revista digital de documentários n 11. Disponível em [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf).

<sup>160</sup> Segundo David Oubiña em **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine**, a ideia é permitir que o jogo de palavras do título original prevaleça. Em episódio recente, por ocasião do mais recente trabalho, *Film Socialisme* (2010), Godard escolheu que as legendas do filme não fossem uma tradução literal daquilo que os personagens (em língua estrangeira e em francês) falavam, mas sim um jogo dialético em relação à imagem.

Weinrichter - de que o cinema precisou primeiro amadurecer e "se cansar" das imagens para dar luz ao ensaio - talvez fosse necessária essa troca de práticas com o cinema de ficção, com o tipo de imagem e de conhecimento que começavam a ser desenvolvidos pela televisão.

Do lado do cinema de ficção, o aporte proveniente dos investimentos de Roberto Rossellini, que no começo dos anos 1960 deixou o cinema para se dedicar à televisão, produzindo obras que, segundo ele, seria úteis porque produtoras de conhecimento; as renovadas maneiras de se relacionar com a imagem que determinados filmes produzidos por Pier Paolo Pasolini por esta mesma época (como *La Rabbia*/1963, *Comizi d'amore*/1965, *Appunti per un romanzo dell'immondezza*/1970, *Appunti per un Orestíade africana*/1970) fizeram surgir; a guinada de Orson Welles ao final de sua carreira em direção a um trabalho mais ensaístico, orientado por um pensamento dialético que, se por um lado, sempre fez parte de seus filmes de ficção, por outro ainda não havia encontrado oportunidade de se arriscar tão "ensaísticamente". É claro que os filmes de Jean-Luc Godard, antes mesmo de *Histoire(s)*, são fundamentais para se pensar o lugar do ensaio contemporâneo. Segundo Weinrichter, foi quem sem dúvida, primeiro levou para a prática "a utopia sonhada por Astruc não no artigo que sempre se cita, sobre a *camera caneta*, mas a um posterior, onde antecipa um futuro onde a câmera substituiria a caneta, produzindo um cinema cuja linguagem não seria de ficção, nem reportagem, mas ensaio" (WEINRICHTER, 2007, 36). Para além de todos os procedimentos ousados que já eram peculiares a seu cinema, Weinrichter faz referência à maneira como o comentário é trabalhado nesta fase, colocando reflexões sobre a própria questão da representação que nos está sendo proposta.

Nos domínios do cinema experimental, as experiências de Stan Brakhage, Hollis Frampton e Jerome Hill na construção de autorretratos são frequentemente associadas à construção ensaística, na medida em que subvertem a ordem dos elementos em busca de novas experiências. A inscrição do autor e as tendências autobiográficas são as maiores contribuições dos realizadores deste campo que, diferente dos antepassados da década de 1920, estavam menos interessados em pensar o cinema como uma maneira de explorar o mundo, que em descobrir uma maneira de encontrar a si mesmo. Dentre todos os realizadores da vanguarda experimental, Jonas Mekas, cujos filmes-diários subvertem completamente a noção estabelecida de diário, talvez seja aquele que mais tenha colaborado com a enorme quantidade de filmes de caráter familiar à serviço da construção de uma memória que, para além dele mesmo, rebate a de toda uma geração que, durante a década de 1970, tinha uma enorme urgência em renovar sua própria identidade a partir da imagem que os encapava.

No Brasil, o documentário ensaio contemporâneo é amplamente marcado por tendências críticas, pela produção de "filmes sociais" (que se desenvolvem em torno de

questões éticas e políticas do país) e pelo caráter independente de suas produções. Se nos anos 1960, a possibilidade do som direto inaugurou uma sensação de "abertura para o real" ao documentário, e assim permitiu ao cinema a descoberta de um novo mundo, no Brasil não apenas os horizontes a um novo universo foram abertos, mas também a perspectiva de que o cinema, finalmente, poderia ser "devolvido" àqueles que, durante muitos anos, haviam sido reduzidos a estereótipos e usurpados em suas vozes: o povo. Dar a "voz ao outro", escrevem as pesquisadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, "torna-se questão importante para os cineastas, e a entrevista - possibilitada pelo advento das técnicas de gravação de som direto - torna-se um procedimento privilegiado" (LINS & MESQUITA, 2008, 21). Não obstante, em um primeiro momento, esse gesto de "devolver a voz" foi amplamente marcado pela mediação dos próprios realizadores, que em grande parte das vezes acabavam se servindo das vozes como ilustração de um argumento anterior à existência do próprio filme, e imprimindo nelas linhas ideológicas que, muitas vezes, sequer faziam parte do quadro em sua natureza. Esse traço "sociológico foi identificado pelo crítico de cinema francês Jean-Claude Bernardet no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, obra insuperável do período, não apenas pela iluminação que nos permite da produção brasileira entre os anos 1960 e 1970, mas também por ter sido elaborada no calor da hora, quase simultaneamente à realização dos filmes.

Em *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita apontam importantes momentos de ruptura nas premissas do documentário neste período: *Congo* (1972), de Arthur Omar, onde o realizador implode "as boas intenções dos documentaristas de então" (LINS & MESQUITA, 2008, 24) ao lançar luz sobre a ilusão da distância entre o saber documental e seus objetos; *Di/Glauber* (1977), de Glauber Rocha que, talvez possa ser considerado o "primeiro documentário efetivamente subjetivo do cinema brasileiro" (LINS & MESQUITA, 2008, 24), pela conjugação de diferentes tempos e pelo deslocamento da função da voz em *off*; e *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho. Documentário elevado à potência de "divisor de águas" pelo crítico Jean-Claude Bernardet, *Cabra* se singulariza pelo amálgama de personagens anônimos e estrutura fragmentária, estrutura épica e reflexão da história contemporânea, "articulando de forma inventiva e heterogênea a dimensão estética com as questões políticas nacionais" (LINS & MESQUITA, 2008, 26).

A manifestação da forma ensaio no documentário brasileiro contemporâneo começa a se fazer perceber justamente no atravessamento dessa partitura orientada para uma dissertação sobre a experiência do "outro de classe", segundo o termo empregado por Lins e Mesquita. Dois filmes, realizados no começo dos anos 2000, se destacam tanto pelo tema, quanto pela forma elaborada para contar uma história: *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman. Em ambos filmes, "o motivo da realização do documentário



deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores" (LINS & MESQUITA, 2008, 51). Sandra e Kiko também deslocam o "uso padrão" da entrevista, fazendo com que ela se transforme em um mecanismo que traz o próprio realizador pra dentro do jogo; se em 33, a narração é feita em primeira pessoa, em *Um Passaporte Húngaro* a primeira pessoa é o elemento impossível de ser esquecido, porque o fora de campo (o lugar do realizador) faz parte da cena. Estes dois filmes, aos olhos das pesquisadoras, também abrem as portas para um aspecto crucial no debate do documentário contemporâneo: o cruzamento das fronteiras do cinema de ficção. *Rocha que Voa* (2002), de Eryk Rocha, mais que um filme sobre o pai, o cineasta Glauber Rocha, trata-se de um filme com a personagem "Glauber Rocha". O próprio fato do filho escolher falar sobre o pai a partir da mediação do cinema - aquilo que os une, acima de tudo - produz deslocamentos e rupturas importantes no que diz respeito aos valores tradicionais de "relação familiar" da sociedade brasileira. *500 Almas* (2002), de Joel Pizzini a tradição da experiência do "outro de classe" é retomada a partir de novas estratégias. Da mesma maneira como em *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonnacci, não se trata de forçar uma auto-representação aos próprios índios (como Flaherty e Curtis nos anos 1920), nem de uma elegia nostálgica em torno do "outro", "mas de um ensaio que expõe tensões e paradoxos de uma cultura em movimento, distante de purismos ou ideias pré-concebidas" (LINS & MESQUITA, 2008, 54). Entre os curtas-metragens, *Mato Eles?* (1989), de Sérgio Muniz, *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, a despeito da distância, permanecem obras referenciais para a geração que começa a dar seus primeiros passos em direção ao cinema - como a própria Alice Villela, de *Acontecimentos*<sup>161</sup>. Dessa mesma safra fazem parte *Mãos de Outubro* (2008), de Vitor Souza Lima (uma proposta de revisão sobre o registro da festa do Sítio de Nazaré), *Querida Mãe* (2009), de Patricia Cornils (delicado processo de buscas e encontros de uma filha pela imagem da mãe), *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho (uma revisão radical do olhar a partir da alteridade) e *As Aventuras de Paulo Brusky* (2010), de Gabriel Mascaro (que possivelmente inaugura o documentário sob a plataforma virtual *Second Life*). Todos eles, filmes que se notabilizam pela intransigência a rótulos, lugares e encontros marcados.

\*\*\*\*\*

As análises que seguem, rumo à conclusão do trabalho, se arriscam na identificação, a partir de três documentários contemporâneos, de algumas linhas de intervenção e arquitetura de subjetividade orientadas pela escrita ensaística. *As Praias de Agnès*, da diretora francesa Agnès Varda, *Pan-Cinema Permanente*, do realizador brasileiro Carlos Nader e *Diário de*

---

<sup>161</sup> vide Introdução

*uma busca*, filme de estreia da diretora brasileira Flávia Castro. Especialistas em desorganizar ideias, dilacerar certezas ou em escrever sem dicionário, realizadores e personagens destes documentários sabem que as melhores histórias não são aquelas que são escritas, mas aquelas que são "irritadas", enervadas, provocadas e desafiadas. Enfim, histórias que sabem que caminhos são sempre ensaios.

Os três filmes por nós escolhidos partem, todos eles, de uma situação de crise, de tensão, atrito entre o realizador e o tema do filme: ao resolver filmar sua autobiografia, Agnès Varda se indaga a respeito da matéria da qual é feita a memória: serão histórias, serão imagens, serão histórias + imagens, serão histórias x imagens? Enfim, como se constrói uma noção de individualidade? À luz de um conceito de subjetividade moderna que se relaciona com uma certa noção de interioridade, podemos afirmar que Varda não procura construir suas memórias à luz de conjunto de valores externos a ela, do contexto onde viveu (como Platão); tampouco ela procura descobrir em si traços do mundo em existiu e que testemunhem de sua presença nele (como Agostinho): Varda se pensa a partir de um conjunto de circunstâncias e das relações que são tecidas entre elas (como Montaigne).

Carlos Nader, diretor de Pan-Cinema Permanente, é a um só tempo criador e criatura da era do vídeo, suporte que passou a permitir uma relação com a imagem radicalmente diferente daquela que existia com a película. Não se tratava mais de jogar com a imagem, mas também de jogar através, por dentro: era possível alterar a imagem em sua própria substância. A mera concepção de intervenção na "essência" da imagem foi suficiente para lançar por terra quase toda a história da representação ocidental. Boa parte dos mais interessantes trabalhos foram realizados no sentido de repensar a condição intocável da imagem - não apenas por aquilo que ela representa, bem como pela forma como essa confiança foi cooptada por Poderes e posta a serviço de interesses terceiros. À imagem se colava agora um sentido de liberdade inédito. Nader encontrou em Waly Salomão, assim como antes já havia feito anteriormente com José Alves de Moura, o Beijoqueiro, o sentido dessa "imagem incapturável", que recusa a submeter-se a regras e significados inalteráveis. Como um Peter Pan perseguindo a própria sombra, Nader transforma sua amizade com Salomão em um jogo de espelhos.

Flávia Castro talvez seja, dentre todos os três realizadores, aquela cuja crise é a mais grave: não porque ela nunca será capaz de encontrar aquilo que busca (aliás, nenhum dos outros dois realizadores também consegue encontrar a resposta para o que buscam), mas porque sua crise coloca em jogo sua própria identidade. Para realizar "*Diário de uma busca*", ela precisou abrir mão, ao menos temporariamente, de vários "lugares": precisou deixar de ser filha da mãe, filha do pai, filha do exílio, filha do espetáculo midiático. Precisou se colocar à

distância para escutar. Ao mesmo tempo, precisou também se tornar personagem de si e se colocar em contato com suas próprias memórias: com as memórias do que viveu e com as memórias do que nunca viveu. Mais que se fiar nos procedimentos da lembrança, Flávia refaz os percursos da sua história e, à luz da imagem do presente, a imagem do passado se lhe relampeja, produzindo uma terceira imagem, uma imagem que habita o entre os dois tempos. Na verdade, a imagem da qual é feita cada um de nós.

## FILMES

**Montaigne en jupe**

***As Praias de Agnès (Les Plages D'Agnès), 2008, 110 minutos***



**A**gnès Varda não pode ser descrita como uma

criatura malformada e de estatura medíocre, como se autodescreve o senhor do castelo de Montaigne nos seus *Ensaíos*, mas é tão pequena (fisicamente) quanto aparenta ser nos filmes. É também uma figura extremamente atenta ao mundo a sua volta. A foto acima foi tirada em outubro de 2009 durante um encontro por ocasião de sua passagem pelo Rio de Janeiro. Varda estava cansada da viagem, mas não se poupou de um reconhecimento de campo<sup>162</sup>. Ela entrou por dentro de quartos, abriu armários, descobriu fotografias antigas, fez perguntas sobre os móveis. Se encantou com os gatos da casa, perguntou de onde vinha o assobio dos passarinhos, fez comentários sobre a maneira como a luz incidia no pequeno pátio em que se encontrava. Era ela a convidada de honra do encontro, mas a impressão de todos era que quem se ocupava de coordenar e dar o tom da ocasião era a própria Varda.

Ela não é uma dama de sorrisos e gestos gratuitos, e arrisco dizer que isso é parte do que torna seus filmes tão especiais. Afinal, como escreve Henri Bergson em *O Riso*, "o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura" (BERGSON, 1980, 13). Nada, nem ninguém, atravessa o campo de visão de Agnès Varda e é incorporado em sua história de forma aleatória. Mas não se trata de uma questão de roteiro, ou

---

<sup>162</sup> O lugar onde aconteceu o encontro foi o "Tempo Glauber", no Rio de Janeiro, centro cultural onde a família do realizador Glauber Rocha organiza o acervo e os processos de restauração.

de um imperativo de regras; ao contrário, o processo está relacionado a uma organização interna, uma montagem de mundo singular e absolutamente implicada no mecanismo de pensamento. Varda traçava seu próprio caminho em um espaço estranho, criava seu trajeto particular pelos quartos e salas, dirigia o assistente de câmera encarregado de registrar a ilustre visitante, descobria as pessoas a sua volta não tanto pela maneira como se aproximavam dela, mas por aquilo que lhes atraía em cada uma.

Eu diria que me encaixei na categoria das segundas pessoas, daquelas que entram no campo de visão da realizadora, e que são convocadas a fazer parte da narrativa que ela constrói em tempo real. Assim como Montaigne, nela o exercício de reflexão interna é inseparável de um olhar externo. Também ela não faz filmes autobiográficos, mas se coloca em discurso a serviço do cinema e, "de fora", lança um olhar sobre sua própria vida. Ela me viu do outro lado do pátio. Nas mãos, eu trazia o catálogo de uma mostra de seus filmes que havia sido organizada no Brasil em 2006<sup>163</sup>. Ela não precisou me chamar: o movimento do seu olhar, do meu rosto para o catálogo, e em seguida, de volta a meu rosto, um plano-sequência que câmera nenhuma conseguiria repetir, foi o suficiente para eu me instalar em uma outra história: a dela. Capturada pelo universo de imagens, símbolos e palavras de Agnès Varda, restava apenas me aproximar.

---

<sup>163</sup> Trata-se da retrospectiva *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*, organizada por Cristian Borges, Gabriela Campos e Ines Aisengart no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Nesse encontro, Varda contou-me que é o catálogo de mostra de seus filmes que ela mais gosta.

**Da cena para o real, do real para a cena: duas fases da mesma moeda  
(o processo das encenações e a construção da memória)**

“Interpreto o papel de uma velhinha gorducha e tagarela que conta sua vida. E, no entanto, são os outros que me interessam de fato, e que eu gosto de filmar. Os outros, que me intrigam, que me motivam, que me interpelam, que me desconcertam, que me apaixonam. Dessa vez, para falar de mim, eu pensei: *se abrissem as pessoas, paisagens é o que se encontraria. Se me abrissem, seriam encontradas praias*”.

Nada se aproxima tanto da introdução de “*As praias de Agnès*”, filme que talvez possa ser considerado o projeto mais ensaístico dentre todos os ensaios, documentários e ficções realizados pela diretora belga Agnès Varda, como o “aviso ao leitor” que Michel de Montaigne se preocupou em colocar no começo de seus *Ensaaios*. Leitor, alerta ele, sou eu mesmo a matéria de meu livro, quero “que me vejam aqui em meu modo mais simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato” (MONTAIGNE, 2008, 38). Entretanto, uma comparação pontual e rápida entre Varda e Montaigne pode ser traiçoeira, na medida em que ela tende a apagar diferenças que, paradoxalmente, colaboram para aproximar os dois.

Michel de Montaigne e Agnès Varda são excepcionalmente próximos e distantes ao mesmo tempo. Tanto um quanto outro escolheram investir em projetos autobiográficos ao longo da vida. Tanto em um caso quanto no outro, a distinção entre biógrafo e biografado, autor e personagem, é turvada pela inflexão subjetiva que atravessa a narrativa. Montaigne dizia ter escrito os ensaios com a proposta de dedicá-los “ao uso particular de parentes e amigos”, a fim de que, quando ele não estivesse mais entre os seus (uma preocupação constante do escritor), fosse possível ali “encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que têm sobre mim” (MONTAIGNE, 2008, 38). Varda, por outro lado, assume desde a primeira cena o papel de “intérprete” de uma “velhinha gorducha e tagarela”. Ainda que seus filmes também guardem traços de atitudes e humores, diferente do senhor do castelo, a “senhora da câmera” não faz cinema para se deixar apreender: ao contrário, ela está



sempre fugindo da captura, encontrando uma maneira interessante de mostrar que uma imagem é sempre uma porta de entrada, e nunca uma linha de chegada. O resultado disso são dois autores separados por quatro séculos, cuja obra não se sabe bem "quem fala sobre quem": se o autor sobre o personagem na tela (ou na página), ou se as imagens do personagem na página (ou na tela) sobre o autor. Mas fato é que ambos estão em alerta para a dimensão cênica da vida, e fazem desta consciência o compasso da escrita.

Uma das maiores contribuições que Michel de Montaigne legou à humanidade no momento em que se sentou à mesa do último andar da torre do castelo na França, contemplou a vista da janela e se precipitou sobre uma folha de papel, despejando sobre ela a vastidão e riqueza de um intelecto que não cabia em si, foi a possibilidade de uma organização de pensamentos pela "justaposição e a coordenação de elementos", em vez de sua "subordinação", como lembra a professora Silvina Lopes<sup>164</sup>. Ao abrir mão de uma estrutura que dispõe os acontecimentos como uma relação de causa e consequência, o que o ensaio oferece é uma extraordinária experiência da interioridade, onde toda vida tem a oportunidade de se colocar em cena: nada mais se justifica, mas tudo se abre para a oportunidade de uma (ou várias) justificativas. A capacidade de aumentar o colorido e a riqueza de uma existência escondidas nesta alternativa não conhece limites: a questão autobiográfica se desvia de uma função analítica fenomenológica, e se orienta pela preservação do próprio movimento do pensamento, que é incorporado à narrativa. Não são mais "os fins que justificam os meios", mas os meios que encontram um fim em si.

Da mesma maneira como atribuímos a Montaigne um "duplo nascimento"<sup>165</sup>, também seria o caso de admitir a Agnès Varda duas primaveras. A primeira vez em 1928, "*tendo sido concebida em Arles*" (como ela nos informa), nasceu Arlette na Bélgica, filha de mãe francesa e de pai grego, refugiado da Ásia Menor. Arlette morava em uma casa na *Rua Aurore*, com um lagunho em forma de pera no jardim, onde as crianças da família costumavam limpar as facas enterrando-as na terra, "*de*

---

<sup>164</sup> vide capítulo 2

<sup>165</sup> Como filho de Pierre Eyequem, em 1533; e como escritor dos *Ensaio*s aos 38 anos, em 1571)

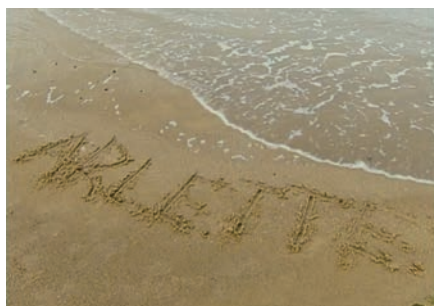
*cima a baixo, como dizia mamãe*", ela se recorda. Era uma casa ampla, o suficiente para o casal e os cinco filhos; a agitada Arlette era a terceira dos cinco. Ela diz recordar, durante um certo tempo ser a mais nova dos três primeiros; depois, a mais velha dos dois últimos. "*Eu me sentia no meio. Bem independente*", diz ela no filme.

A consciência de ocupar um entre-espaço, se sentir "no meio" significa, de alguma maneira, se afirmar em relação ao outro, a alguma instância fora de si. Isso nos remete à construção da percepção assinalada por Platão, ao determinar que o homem deveria se dirigir para fora de seus próprios pensamentos e se remeter ao campo das *Ideias* para pautar suas condutas. Também nos traz à lembrança Agostinho, que compreendia que era preciso olhar para dentro, mas permanecer conduzido por referências externas. Mas quando afirma, logo em seguida, que também se sentia "bem independente", Varda aponta para aquilo que talvez possa ser descrito como a "semente" da ruptura, o nascimento de um desejo de individualidade, da necessidade de pensar a si a partir da extensão da fissura que se abre entre o olhar e o mundo.

O processo de escrita do ensaio irrompe de uma situação crítica, uma conjuntura decisiva que implica, na maior parte das vezes, em um movimento sem retorno. A despeito disso, Adorno avalia o ensaio, ainda que não faça uso desta expressão, como um conjunto de "reflexões para uma doutrina da vida certa". Isso nos leva a pensar que a viabilização de uma existência adequada depende de um "rito de passagem": um percurso que se desdobra a partir de angústias, incômodos, incertezas e medos. Ou seja: um sentimento de plenitude na vida está condicionado à irrupção de um estado de crise em relação a uma determinada conjuntura, e que desta crise se produza a reação capaz de colocá-la em movimento. É precisamente desta "reação" e deste "movimento" que é feita a matéria dos ensaios, e sua grande habilidade, a forma como consegue capturar esses dois aspectos e transformá-los em matéria narrativa. Nos domínios do cinema, em *Notas sobre um conceito fugidio*, Antonio Weinrichter associa o aparecimento do ensaio à produção de uma crise entre o sujeito e qualquer questão que ele tenha (seja em relação ao ambiente a sua volta, seja é em relação ao próprio mundo).

Todavia, diferente de qualquer outra forma de expressão, que não depende completamente de uma situação de crise (como um romance, por exemplo), o ensaio está condicionado a uma "leitura em segundo grau". Segundo Weinrichter, essa leitura surge no processo de conversão de uma imagem em "algo manipulável": ou seja, uma leitura que, para acontecer, precisa tomar a imagem fora do contexto do qual ela foi retirada, deslocada de seus sentidos, espaços e tempos anteriores. É a mesma lógica que também aparece por trás da noção de distanciamento proposta por Brecht, ligada a uma crítica da representação do homem: a consciência de um descompasso entre a maneira tradicional de pensar uma representação, e as condições onde essa mesma representação deve atuar e operar.

Retornando ao documentário de Agnès Varda, ter consciência de que se ocupa um espaço (ao olhar para a infância, ela se percebe a partir do lugar que ocupava na hierarquia da família), e de que isso é uma construção, um "contexto", é o primeiro passo para desenvolver um olhar que parte dele, não mais que se encerra nele. Varda encarna o espírito montaigniano, na medida em que quanto mais mergulha para dentro de si, mais consegue se vislumbrar a partir de uma perspectiva externa, como se olhasse para si mesma a partir "do fora de campo". Assim, em 1946, aos dezoito anos, ela muda o nome para Agnès, e legitima em cartório a transformação. A pequena e franzina Arlette nasce e morre na praia da infância da diretora Agnès. A mesma praia que, mais de sessenta anos depois, está na abertura de *As Praias de Agnès*. Arlette nasceu nas brincadeiras e morreu na espuma da água que apaga o nome da areia. O que a praia criou, ela mesma tratou de apagar.



cenas de *As Praias de Agnès*: "o que a praia criou ela mesma trata de apagar".

Apesar de não constar no time de realizadores-chave que François Niney aponta como os fundadores de uma reflexividade ensaística no cinema, Agnès Varda está profundamente relacionada a este momento, e ao aparecimento de procedimentos cinematográficos que tinham como objetivo desafiar, desestabilizar, atravessar e confundir as fronteiras entre o documentário e a ficção, o cinema e o mundo, o fato e a fantasia. Ela debutou ao lado de nomes nada desprezíveis, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Chris Marker e Alain Resnais, e junto com eles ajudou a fundar a *Nouvelle Vague*. Foi uma das poucas mulheres a participar daquele momento da história do cinema, e talvez por isso tenha recebido o título (para o qual ela torce um pouco o nariz) de "primeira dama".

*La Pointe Courte* (1954) foi o filme que lançou seu nome nas telas. Era um projeto formalmente audacioso, onde a diretora se arriscou na experiência de uma forma narrativa que remetia àquela que Varda havia descoberto em um romance de William Faulkner<sup>166</sup>: o filme, uma mistura inusitada entre documentário e ficção com oitenta e seis minutos, trazia para as telas duas histórias intercaladas. A primeira contava sobre os dramas e amores de um jovem casal apaixonado, interpretados por Philippe Noiret e Silvia Monfort. A segunda, apresentava sequências do cotidiano e das atividades dos pescadores de uma ilha: uma visita do prefeito, a morte de uma criança, entre outros acontecimentos. A história alternava sequências dos pescadores, capturadas diretamente sobre o real, sem ensaio nem marcações de cena, com sequências do casal, dramatizadas. Essas duas narrativas têm um ponto comum, e que também pode ser compreendido como o encontro entre a ficção e o documentário: *Pointe Courte*, um bairro da ilha. Emprestar uma textura documental ao filme de ficção, e transformar participantes de um documentário em personagens, são procedimentos característicos do cinema de Agnès Varda, e que a acompanham desde esse primeiro trabalho.

---

<sup>166</sup> O romance em questão é *Palmeiras Selvagens*. O livro traz duas histórias que, na aparência, são totalmente diferentes. A primeira, que dá o título, conta a paixão tumultuada e, no limite, impossível de Charlotte e Harry. A segunda, "O velho", narra a sobrevivência de um condenado que sai da prisão para salvar as vítimas de uma das maiores enchentes do Mississippi. Reunidas por William Faulkner em capítulos alternados, essas narrativas acontecem em tempos e lugares diferentes, seus protagonistas não se encontram nem se conhecem.

Mesmo em meados dos anos 1950, o cheiro de madeira e cimento queimados, de metal e pólvora de balas, ainda pairava no ar de Paris e de boa parte da Europa. O olhar, vez ou outra, ainda turvava ao ser invadido pela poeira de concreto das ruínas remanescentes, e só então as memórias começavam a se organizar para compreender que o incompreensível havia se instalado entre os homens. E se a lógica racionalista vacilava frente ao desafio de decifrar o significado daquela guerra, uma nova geração surgia, acreditando na possibilidade de criação a partir do turbilhão de emoções que havia sido liberado no rastro do conflito. A entrada de Agnès Varda no cinema irrompeu nesse momento. E o fato de que essa aparição não está ligada diretamente ao "contexto" (ou seja, ela não toma a "guerra" como tema, pelo menos não diretamente, dos filmes) testemunha a vitalidade do cinema que surgiu naquele instante: menos que uma forma de lidar com a realidade, o tipo de escrita que desponta está mais interessado em pensar as convenções da subjetividade, e como o cinema pode dar conta dessas manifestações. Mais que pensar o mundo, pensar o próprio cinema como uma maneira de olhar para o mundo. Quase como um ato de rebeldia. Quase como um gesto político.

No centro das aspirações da então jovem fotógrafa, pulsava o desejo de descobrir um outro caminho para o cinema, livre das convenções do teatro e da literatura. O cinema, ela tinha certeza, deveria encontrar sua própria linguagem<sup>167</sup>. Uma preocupação comum ao grupo do qual ela fazia parte. Em uma longa entrevista concedida à revista *Cahiers du Cinéma*, em finais dos anos 1990, Jean-Luc Godard rejeita uma aproximação direta entre a realidade e o núcleo da *Nouvelle Vague*: para ele, estavam todos muito mais envolvidos em uma relação com o imaginário, "mais próximos do homem das cavernas, do mito das cavernas, em todo caso"<sup>168</sup>, disse. A relação com o real, continua, no intervalo de uma baforada no charuto, "só veio mais tarde, junto com aquilo que se concebe no imaginário, falando de uma maneira

---

<sup>167</sup> "Quando comecei, nos anos 1950, o cinema era muito clássico em seus objetivos, e eu pensei, tenho que fazer algo que se relacione com meu tempo, e no meu tempo, nós fazemos as coisas de forma diferente." In: The Believer, em [http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview\\_varda](http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview_varda). Acesso em 20 de janeiro de 2012.

<sup>168</sup> *Avenir(s) du cinéma: entretien avec Jean-Luc Godard*. Entrevista concedida a Emmanuel Burdeau e Charles Tesson. Publicada na edição especial *Aux Frontières du Cinéma* (número fora de série/abril 2000), p. 10. A entrevista aconteceu em meio à montagem de *Elogio ao amor*.

ingênua, como um gesto de passar pelo real: filmar na rua, filmar a namorada ou a história da sua namorada, etc...". Mais precisamente, interessava aos jovens diretores as possibilidades de criação que se abriam na concepção de um "roteiro dispositivo", "aberto aos acasos das filmagens, dos encontros, das ideias do autor surgindo no aqui e agora"<sup>169</sup> (MARIE, 2011, 71). Para Michel Marie, é nos limites dessa "ficção improvisada" que surgem os processos estéticos mais interessantes do período. E que foram fundamentais para a consolidação do ensaio no cinema.

Uma das facetas mais interessantes da *Nouvelle Vague* foi a extraordinária capacidade de enxergar o cotidiano a partir da teatralidade dos "atores" da vida comum: a admirável capacidade de homens e mulheres em lidar com o normal e o anormal no dia-a-dia. Seja o homem que acredita que na obediências às convenções está a chave para a estabilidade e o sentimento de segurança, ou a mulher que crê que a realidade só é suportável quando experimentada na pele de um personagem. *Serge, François e Yvonne*, de Chabrol; *Patricia e Michel*, de Godard; *Doinel, Catherine, Jules e Jim*, de Truffaut<sup>170</sup>: a lista não é pequena. Cada um destes personagens parece ser assombrado por um "algo mais": eles não parecem encerrados naquelas histórias, mas como estivessem se aportando nelas, como se estivessem aterrissando de um deslocamento para além de suas histórias anteriores. Nenhum deles parece estar interpretando um papel, mas sim acrescentando à história a substância da qual são feitos.

*As Praias de Agnès* lança luz renovada sobre esta notável consciência da encenação como forma de extrair significado dos acontecimentos, e vai além disso: em vez de buscar na memória as lembranças de uma vida, e tentar compreendê-las à luz do presente, ela escolhe reencená-las, reviver as próprias lembranças e tornar a experimentar, cotejando os tempos, e aquilo que surge da experiência. Com isso, insinua que, em se tratando da história de uma vida, importa menos os acontecimentos isolados em si que aquilo que eles foram capazes de produzir,

---

<sup>169</sup> Segundo Michel Marie, o roteiro-dispositivo se tornou uma espécie de baliza e meta da *Nouvelle Vague*, mas apenas Jean-Rouch e Jacques Rouzier foram bem sucedidos em estabelecer seus procedimentos estéticos orientados a partir desta concepção.

<sup>170</sup> *Nas Garras do Vício* (1958), de Claude Chabrol, *Acossados* (1959), de Jean Luc Godard, *Os Incompreendidos* (1959) e *Jules e Jim* (1962), de François Truffaut.

permitir viver, experimentar, descobrir, modificar, e esses são sentimentos irreproduzíveis. Encenar uma memória é suficiente para torná-la rediviva? Não, é a resposta que se apreende d'*As Praias de Agnès*. Mas é uma excelente oportunidade para produzir novas experiências e assim, uma renovada compreensão de mundo: uma que postula que na vida nada está definitivamente concluído, e que sempre é possível reescrever a própria história. Para ela, trata-se de um jogo, trata-se de cinema como extensão da vida<sup>171</sup>.

Vestir as duas netas, filhas de sua filha mais velha (Rosalie), com diferentes modelos de maiô usados por ela, Varda, nas fotos antigas, quando tinha a mesma idade; com elas repetir, na praia da infância, as mesmas brincadeiras das quais se recorda brincar. Reunir os dois filhos do pescador da ilha de Sète que ela havia escolhido para interpretar a personagem masculina do casal de apaixonados de *Pointe Courte* (mas que morrera de câncer no meio das filmagens e por isso foi substituído, às pressas, pelos atores) e projetar para eles as cenas que chegaram a ser gravadas com o pai em uma tela instalada em uma charrete. Somar a estes dois órfãos, que só conheciam a imagem do pai congelada na fotografia, os descendentes do pescador que ensinou Varda a costurar redes de pesca, e com eles simular uma cena que ela havia filmado, anos antes, para o filme de estreia. Visitar a casa na Rue de L'Aurore, em Bruxelas, onde morou durante a infância, antes da guerra, e no lugar do reencontro com os fantasmas da memória, descobrir os novos personagens que habitam o lugar. Retornar ao espaço onde o interesse pela fotografia se encontrou, para nunca mais separar, com a arte da encenação - *Théâtre National Populaire* de Avignon (o festival para o qual ela foi convidada a fazer o registro das *performances*) - e, no lugar de lembranças, ser assaltada por um sentimento de nostalgia em relação aos personagens nas fotos. Encenar um ritual em homenagem aos mortos e, em especial, ao marido, Jacques Demy: "*É claro que me lembro de Jacques. Não há morte que não me lembre ele*", diz ela emocionada, sob uma foto Jean Vilar<sup>172</sup> de 1948. Seja ao reencenar o passado, ou buscá-lo nos lugares onde ele

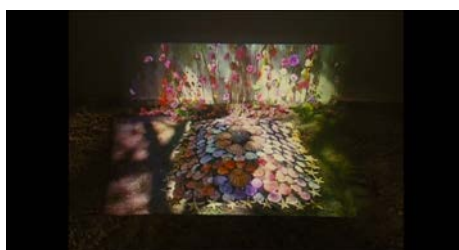
---

<sup>171</sup> "não tenho uma carreira, tenho *um mundo*". In: The Believer, em [http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview\\_varda](http://www.believermag.com/issues/200910/?read=interview_varda). Acesso em 20 de janeiro de 2012

<sup>172</sup> Jean Vilar (1912-1971) ator e diretor francês, foi uma das figuras mais influentes no teatro contemporâneo da França. Durante muitos anos Vilar foi o diretor responsável pelo Festival de

aconteceu, o que os filmes de Agnès Varda iluminam é a própria inconsistência do passado enquanto *Ideia* (no sentido platônico do termo), enquanto acervo de imagens e narrativas ao qual se pode retornar para encontrar uma explicação para o presente.

Em outra bela passagem do filme, ainda na praia da Bélgica, reencenando imagens da infância, Varda constrói na areia, com as netas, um desenho com flores e conchas do mar. "Não sei o que significa reconstituir uma cena como essa", diz ela ao lado das duas meninas, "conseguirá ela [a cena] nos remontar ao momento? Para mim é só cinema, é um jogo". E justamente porque escolhe o cinema como ferramenta para contar a história de sua vida, ela escolhe transformar sua própria história em um jogo de achados e perdidos, de transparências e opacidades, de luzes e sombras. Na sequência seguinte, Varda conta ao espectador que se a rememoração da cena não trouxe nenhuma nova informação ou sensação sobre aquela história, em particular, o jogo de busca por uma infância perdida no tempo fê-la descobrir a origem (no sentido explicitamente benjaminiano da palavra) de uma instalação exibida em uma de suas exposições<sup>173</sup>. A obra, que ela acreditava ter sido baseada no trabalho artesanal realizado sobre o túmulo de um de seus gatos de estimação, havia (na verdade) nascido nesta memória da praia. Uma estranha e misteriosa ligação articulava um pensamento onde infância e morte podem existir em simultaneidade. Infância. Flores. Conchas. Gatos. Morte. Arte. Cinema. A memória age onde menos se espera. Foi entre a praia e o pranto que ela foi encontrar a memória da infância. Espalhada, como espuma de onda através de sua história.



---

Avignon, hoje em sua 66ª edição, um dos mais importantes acontecimentos culturais na França. Foi Vilar quem convidou Varda, em 1948, para fazer o registro do festival naquele ano.

<sup>173</sup> Além do cinema, Agnès Varda, a exemplo de boa parte dos realizadores que se debruça sobre o formato do ensaio contemporâneo, expandiu suas atividades para além da tela de cinema, experimentando as imagens no campo da arte contemporânea.



Na falta de memórias da infância como arcabouço da personalidade, Varda as (re)inventa a partir do seu cinema. É importante assinalar que uma abordagem do passado dissonante às alternativas mais tradicionais não é um procedimento exclusivo deste documentário, no conjunto da obra da diretora. Estratégia equivalente foi utilizada por ela em *Oncle Yanco* (1967), curta metragem que surge a partir da descoberta de um parente desconhecido, por parte da família do pai, cujo encontro aos olhos da diretora aponta para o caminho da criação de um laço com o passado perdido. Ela não apenas filma esse encontro, mas o encena e reencena por diversas vezes, em diferentes línguas (inglês, em francês, em grego, em espanhol). Como se fosse possível, ao escavar as línguas, encontrar a catacumba onde estão encerradas as memórias. Varda conta ao espectador que o pai escolheu "apagar" suas lembranças gregas, a partir do momento em que optou pelo exílio na Bélgica. Não haviam histórias. Nem tradições, rituais ou mesmo estranhamentos: Eugene Varda simplesmente optou por apagar os traços do passado e "começar do zero". Mas seria possível encontrar traços desse passado naquelas imagens de Varda e dos irmãos? Ou então, na única fotografia da família, no quintal da casa em Bruxelas (*página seguinte*)? Seria essa a imagem "fundadora" da infância de Varda? Ou seria, ao contrário, justamente aquilo que não está dito, que está suprimido em benefício do "retrato perfeito"?



\*\*\*\*\*

**A**s Praias de Agnès é um documentário autobiográfico. Não há como fugir

desta convenção - mesmo que a diretora tenha escolhido abrir o filme anunciando que são os outros que interessam a ela<sup>174</sup> .... Ou seria o caso de pensar no acréscimo do advérbio "justamente": justamente porque são os outros que lhe interessam é que o documentário pode ser compreendido como uma autobiografia? Da mesma maneira como Montaigne não suportaria a ideia de "escrever a cada dia suas pequenas ideias e suas impressões do momento", também seria bastante improvável idealizar a agitada Varda, aos 84 anos (a serem completados no próximo dia 30 de maio)<sup>175</sup>, se detendo sobre aspectos prosaicos do cotidiano, como a observação paciente de um gato na caça de um rato, de um grupo de crianças tocando instrumentos musicais na calçada da rua, e das beiradas de um toldo de plástico se agitando furiosamente ao vento.

Não que esse tipo de procedimento não possa ser caracterizado como autobiográfico: ao contrário, as cenas descritas acima correspondem às primeiras imagens de *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000), do realizador lituano Jonas Mekas, que vem filmando o naco de vida que lhe passa pela frente desde que aportou nos Estados Unidos ao final dos anos 1940. Um dos mais importantes nomes do cinema experimental americano que despontou entre os anos 1960/70, Mekas é reconhecido por seus filmes-diários<sup>176</sup>, construções notáveis pelo tom poético que nasce da articulação de fragmentos heterogêneos. De acordo com Antonio Weinrichter, entre as contribuições do cinema experimental

---

<sup>174</sup> "Eu conheço pessoas que poderiam contar histórias incríveis. Pessoas que estiveram em campos de concentração, ou mulheres que foram estupradas, ou homens que foram à guerra e não se recuperaram. Pessoas que foram roubadas ou feridas. Muitas pessoas tiveram acontecimentos marcantes em suas vidas, e que eu não tive. Eu tive uma vida de trabalho e de emoções. Então perguntei a mim mesma, é interessante contar?". In: The Believer, em [http://www.believmag.com/issues/200910/?read=interview\\_varda](http://www.believmag.com/issues/200910/?read=interview_varda). Acesso em 20 de janeiro de 2012.

<sup>175</sup> Agnès Varda nasceu em Bruxelas no dia 30 de maio de 1928.

<sup>176</sup> *Notes on the Circus* (1966), *Walden (Diaries, Notes and Sketches)* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72), *Lost, Lost, Lost* (1976), *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990), *On My Way to Fujiama I Met...* (1995), *Happy Birthday to John* (1996), *Scenes from Allen's Last Three Days on Earth as a Spirit* (1997), *Letter from Nowhere - Laiskas is Niekur N.1* (1997), *Lithuania and the Collapse of USSR* (2008)

para o filme ensaio está um variado repertório de formas de enunciar o "eu", especialmente quando o cineasta-artista se concentra em uma reflexão sobre o seu lugar no mundo, ou sobre sua própria identidade (WEINRICHTER, 2007). Ilana Feldman, pesquisadora da USP, ao refletir sobre a obra autobiográfica do realizador brasileiro radicado em Israel, David Perlov, serviu-se do termo "autobiografia como biografia dos outros" (FELDMAN, 2011). Partindo de um princípio de registro bem parecido com o de Jonas Mekas (que privilegia os apontamentos pequenos do dia-a-dia nos domínios da vida privada e da vida pública), a subjetividade que emerge dos relatos de Perlov também não é a "de uma interioridade essencial, mas da observação da exterioridade do mundo, com seus ritmos, movimentos, permanências e mudanças" (FELDMAN, 2011, 33).

No capítulo um, através dos estudos sobre a sexualidade de Michel Foucault, descobrimos que a fala, uma vez descoberta como vetor de subjetividades, foi rapidamente apropriada e posta a serviço do desenvolvimento de tecnologias de controle e vigilância. Vimos também que, em meio a essa "extorsão subjetiva", fermentaram instrumentos de "subjetivação-outra": técnicas que deveriam abrir o sujeito para uma constituição de si em meio a um contexto de repressão, da qual o ensaio guarda traços (como a leitura, a escrita de cartas e de diários pessoais). Característico desta "subjetivação-outra" é uma narrativa consciente da sua existência no intervalo entre o proibido e o permitido, o público e o privado. Ou seja: trata-se de um texto produzido no vácuo aberto pela distância entre os dois campos. De certa maneira, ensaios como os realizados por Mekas e Perlov se enquadram no perfil de produções de uma "subjetivação-outra": a fala que se liberta e toma forma no contato com as imagens, é uma fala produzida por tensões (de língua, de cultura, de estado emocional) e capaz de explodir o *continuum* da história do sujeito. Já a relação com o outro entretecida por Agnès Varda em *As Praias de Agnès* está mais orientada por um gesto de atribuir um "devir-cinema" a pessoas, objetos, casas e bairros, onde a diretora insinua que o processo de memória não se resolve simplesmente em um amálgama de informações, mas sim naquilo que é possível produzir a partir da soma, de uma "montagem".

Pensar a correspondência entre espaço e tempo, entre realidade e imagem e, sobretudo, pensar aquilo que se produz na tensão entre estas duas coordenadas é o ponto de partida da relação da diretora com o próprio cinema. Em um ensaio publicado em meados de dos anos 1990, o professor e pesquisador francês Philippe Dubois analisou trabalhos de quatro realizadores a partir do seguinte corte: todos eles haviam escolhido organizar narrativas partindo de uma ideia da fotografia como uma "imagem-memória" (DUBOIS, 1995) <sup>177</sup>. Deste texto nascem algumas interessantes reflexões em torno de um filme de Agnès Varda, *Ulysse* (1982), que nos parecem apropriadas para pensar o mecanismo de funcionamento d' *As Praias*.

O que, ou quem é, *Ulysse*? "Todo homem que olha para o mar é um Ulisses que nem sempre quer voltar para casa", diz ela n' *As Praias*, em *off*, sobre uma reprodução colorida da fotografia, originalmente em preto e branco, que deu origem ao filme *Ulysse*. "Todas as crianças que eu amo, e todos os homens que olham para o mar são, para mim, Ulisses". Texto e imagem, que remetem ao outro filme, surgem logo depois de uma sequência onde Varda filma a amiga de infância Andrée Vilar<sup>178</sup>, cercada pelos dois filhos. A diretora pergunta aos "rapazes" se a mãe os acha parecido com o pai, o ator e diretor francês Jean Vilar<sup>179</sup>. "Não", sussurra a frágil Andrée. "Ah, imagine... Ela costumava dizer isso sempre, até pouco tempo atrás", contradiz um dos filhos.

Em *off*, Varda acrescenta que a amiga vem tendo problemas com a memória, e aquilo de que Andrée mais se recorda são as poesias. Depois de explicar para o espectador que o nome da propriedade do casal era uma homenagem ao poema de Paul Valéry, *Cemitério Marinho*, ela pede para Andrée recitar um trecho da poesia para a câmera. Pesquisando no relicário das lembranças de uso diário, a viúva de

---

<sup>177</sup> Neste texto, hoje uma referência entre os pesquisadores de audio-visual, Dubois propõe uma análise de cinco filmes: *Les Années-decliv* (1983), de Raymond Depardon, *Ulysse* (1982), de Agnès Varda, *Conversations in Vermont* (1969), *Life Dances on..* (1980) e *Home Improvement* (1984-85), de Robert Frank e *Si J'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker.

<sup>178</sup> Andrée é amiga de Varda desde os tempos da infância, quando a realizadora e sua família se deslocaram para ilha de Sète, por conta da guerra. Varda morava em um barco ancorado no cais e a família de Andrée morava na casa em frente. Andrée se casou, mais tarde, com Jean Vilar. Vem daí a relação entre os dois que possibilitou o convite para o registro do festival em Avignon.

<sup>179</sup> Vide nota 17

Vilar recita as primeiras linhas do poema<sup>180</sup>. Muito mais importante, para Varda, que o retorno a Sète para filmar personagens de seu passado, é filmar a persistência do passado em suas formas de resistência; às estratégias de sobrevivência às mudanças e transformações às quais se está sujeito atravessar no espaço-tempo de uma vida. O Ulisses imortalizado por Homero na *Odisseia* conservou alguns traços essenciais que permitiram o herói ser reconhecido quando retornou para casa. A viagem de regresso encontra na cicatriz o signo da estabilidade e do controle. Agnès Varda está em busca de outras marcas: aquelas que se estabelecem ao redor das imagens e das lembranças, a ação viva da memória operando no presente, no instante em que elas são colocadas em funcionamento.

Em *Ulysse*, o trabalho de 1982, Varda explora as possibilidades da imagem como dupla função de "receptáculo" e "produtora de memória": sob o solo pedregoso de uma praia na costa francesa, em segundo plano (à esquerda) um homem de costa, em pé, olha para o mar. Ao seu lado, sentado, ligeiramente enviesado, está um menino que olha para trás (mas não para a câmera). Ambos estão nus. O menino olha para o lado direito da foto, onde em primeiro plano, está o corpo de uma cabra morta. A estrutura do filme, como estabelece Dubois em seu ensaio, pode ser dividida em quatro etapas. Na primeira, a apresentação e descrição da foto (a imagem do passado intacta, segundo os poderes da imagem); numa segunda, a busca pelos personagens da foto (o homem, o menino e a "cabra"), vinte e oito anos depois da sua realização, e o desejo de descobrir as lembranças criadas por essa experiência. Em um terceiro momento, a investigação do contexto histórico da imagem, capturada no dia nove de maio de 1954; por fim, a interrogação que a própria diretora dirige à fotografia: seria ela objeto dotado de um destino e um sentido próprios, ou algo cujo destino está inevitavelmente ligado ao olhar de quem vê, que precisa da interpretação do espectador para continuar existindo?

Ao longo do filme, descobre-se que a fotografia em questão é uma "imagem sem futuro". A foto, escreve Dubois, "para aqueles que nela se encontram, permanece letra morta, buraco preto e memória branca" (DUBOIS, 1995, 69). O

---

<sup>180</sup> "Esse teto tranquilo, onde andam pombas, / Palpita entre pinheiros, entre túmulos / O meio-dia justo nele incende / o mar, o mar recomeçando sempre. / Ó, recompensa, após um pensamento, / um longo olhar sobre a calma dos deuses!" (trecho recitado por Andrée Vilar no filme)

homem tornou-se editor de fotografia da revista de moda *Elle* e diz não querer mais se lembrar da foto. A criança, no momento do filme já um adulto, não é capaz de formular um efeito de memória (o mais próximo do que se pode chamar de "efeito de memória" surge através da mãe do rapaz, que retoma os pontos em comum que descobriu compartilhar com a diretora à época da foto). A cabra, "reencarnada" em uma de suas semelhantes, mostra que a dinastia caprina é tão indiferente às possibilidades da construção memorialista que enxerga a fotografia tão somente como uma "saborosa" composição de celuloide e gelatina com sais de prata de fácil digestão. No entanto, intervém Dubois, observado do lugar do espectador, o filme ilumina, mediante sua própria execução, "o trabalho realizado por vinte e oito anos de vida. Um trabalho de esquecimento e de apagamento, um trabalho real do tempo, cujo filme é a marca" (DUBOIS, 1995, 69). Uma imagem, segundo essa lógica, é a um só tempo "quase tudo" e "quase nada", "tudo o que existe" e "apenas o que existe". É, enfim, retomando a frase que, de forma incansável, o tempo, as histórias e as lendas atribuem a Jean-Luc Godard, algo que não pode ser considerado uma imagem acabada, mas apenas uma imagem, sempre passível de ser retomada<sup>181</sup>:

"A foto não fala. O que dela é o rastro não volta à superfície da consciência no sentido falado. Ela é, e permanece, na ordem de um certo inconsciente de imagem, fora de toda palavra. Indiretamente, e de maneira, por assim dizer, muda, por causa e pelo fato que esse filme existe, é que ela nos coloca sob nossos olhos alguns vinte e oito anos de vida de Agnès Varda." (DUBOIS, 1995, 69)

Uma foto sobre a qual quase nada se pode dizer não apenas faz dizer (e produzir) uma narrativa completamente ausente do próprio conteúdo. Para Dubois, a espessura semântica do filme não surge do processo de escavação da fotografia: "a imagem resiste aos golpes das picaretas e da raspadeira, ela permanece pura superfície sobre a qual resvalam as tentativas de consistência, de exumação de sentido" (DUBOIS, 1995, 69). Mas quando se considera "*o filme* que toma conta dessa fotografia e desse trabalho, então algo de diferente surge, que é o *porvir-cinema da fotografia* de Varda" (DUBOIS, 1995, 70). *Ulysse* aponta para a impossibilidade de uma viagem de volta no tempo, para a impossibilidade de

---

<sup>181</sup> A frase atribuída ao realizador francês realiza um jogo com as palavras que se perde com a tradução: Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image".

alcançar um passado intocado pelas transformações que sucederam desde que ele foi criado. A foto, enquanto narrativa, precisa do cinema para existir e para dar-lhe espessura. O filme, escreveu Dubois, não esclarece qualquer coisa sobre a fotografia, mas deixa absolutamente claro que, se futuro existe ali, é o da própria diretora. É nessa experiência cruzada, segundo o pesquisador, que se autoriza o filme ser pensado como uma autobiografia: a fotografia, capturada por uma Agnès Varda que apenas começava a caminhar em direção ao cinema, já estava "implicitamente" "cheia" do cinema que havia de vir. Tal é o sentido da foto "Ulisses": conter já, virtualmente, sem saber, um filme que somente se revela vinte e oito anos mais tarde" (DUBOIS, 1995, 70).

Da mesma maneira como os ensaios escritos por Montaigne nos convidam a pensar para além do próprio tema/assunto do texto, a forma como Agnès Varda nos conduz através de seus filmes também nos interroga diretamente a respeito de nossa própria relação com a fotografia e o cinema. Imagens prosaicas, como a do teto do apartamento da diretora, deteriorado pelo bolor, os gatos de estimação, as fotografias de infância, as fotografias das viagens e dos bastidores das filmagens, sequências e trechos de filmes anteriores, reencenações que celebram o que surge da reunião entre passado e presente: a heterogeneidade do material reunido em um mesmo filme, e especificamente, n'*As Praias*, não testemunha desorientação e inconstância, mas é capaz de nos abrir para diferentes possibilidades de recorte sobre o mundo, e sobre as vidas que por ele passam. Da mesma maneira como a leitura dos *Ensaio*s fora da perspectiva do processo de reescrita, de retorno sobre as próprias ideias, tira boa parte do prazer da experiência de leitura dos textos, assistir os filmes de Varda só faz sentido se eles forem pensados como um elo no cordel, como uma narrativa que surge do diálogo da diretora com sua própria obra. E, da mesma maneira como acontece com os ensaios montaignianos, o caráter fragmentário e a costura de ideias ganha um colorido novo, revitalizado em sua semântica à luz dessa informação.

A riqueza de *As praias de Agnès* surge do inusitado de uma proposta dialética: se nos trabalhos anteriores, roteiro e montagem sempre foram organizados de maneira a redescobrir e lançar luz sobre a inviabilidade de tomar



imagens por signos e símbolos estáveis (e por isso, de querer encontrar nelas alguma lei reguladora), aqui é na própria operação da costura de retalhos, fotografias, fragmentos de outros filmes da própria realizadora, talheres puídos e casas velhas, estilhaços de narrativas do passado e encontros acontecidos no presente, que Varda legitima a história como um tecido de fragmentos e de intervalos, pelo qual atravessa o fio narrativo de sua própria vida. Há sempre uma montagem em curso, uma costura de narrativas que se reinventam uma à outra: nada retorna impuro, "intocado". Agnès Varda se recusa ignorar, e principalmente a não viver, as histórias que são nelas tecidas ao longo da trajetória.

**Reflexões de partida para uma vida fragmentada:**

*Pan-Cinema Permanente, 2008, 84 minutos*

### Retrato do artista como *performance*

"A primeira cena é emblemática, e determinante, para que se compreenda o filme: uma porta aberta é filmada, do ponto de vista de dentro do apartamento".



cena de *Pan-Cinema Permanente*

Essa deveria ser a primeira frase da análise do documentário *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader (2008), prevista para esta tese. Mas quis o destino, ou talvez a própria forma aberta do ensaio, que as coisas não fossem assim. Ou, então, talvez apenas reverberação, vigor messiânico da relação dialética que Carlos Nader e Waly Salomão entretêm em *Pan-Cinema Permanente*, ensaio-objeto-filme de Nader sobre o poeta e agitador cultural Waly Salomão. O documentário desafia os cânones formais dos filmes biografia ao compor o personagem a partir de um conceito móvel e eclético de identidade. Sempre em deslocamento, repetidas vezes redescobrimo o mundo, experimentando a vida em um processo contínuo de auto-invenção, Waly Salomão ensaiou personagens, situações e ideias. Mas as imagens do filme deixam entrever bem mais que isso: elas apontam para a impossibilidade de capturar alguém, seja em uma imagem ou em uma ideia. Por cerca de quinze anos, Carlos Nader conviveu e filmou Waly Salomão nas mais diversas circunstâncias, ocasiões, cidades e países. E porque tinha consciência de que convivia e filmava um personagem, alguém que, como escreveu o poeta e amigo Antonio Cícero, sabia que "tudo é teatro" e "que o *fato* social é o teatro que desconhece seu caráter teatral" (CÍCERO, 2005, 39), conseguiu imprimir essa desconfiança na imagens. É possível assistir *Pan-Cinema* de ponta a ponta sem experimentar a sensação de estar descobrindo o homem por trás do personagem. Porém, definitivamente, chega-se ao fim do documentário amando profundamente aquilo que ele foi, e que ele permanece representando (no sentido mais inconstante do termo).

\*\*\*\*\*

A primeira vez que assisti *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader, foi durante a décima terceira edição do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, onde o filme estreava participando da competição de longas metragens nacionais. Nesse ano, "pela unidade estética e formal, por suas características cinematográficas e pela abordagem não evidente do personagem" (veredito do júri)<sup>182</sup>, o filme recebeu o prêmio CPFL Energia/É Tudo Verdade "Janela para o Contemporâneo" de Melhor Documentário de Longa Metragem. Sentada à penúltima fila da sala quatro do complexo de salas da rede Arteplex na praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, me recordo do impacto causado pela imagem amarelo-sépia, tremida, sem luz, aparentemente enquadrada ao mesmo tempo em que ia sendo feita. Improvisada. Naquele momento, descobri que esse era um filme que precisava existir no texto da tese, para que a própria tese ganhasse "viço" (a mesma energia associada à força das plantas, mas que também era costume se associar a um *élan* próprio da juventude). E me recordo escrever essa mesma frase no verso do bilhete de entrada. Para não esquecer. Naquele tempo, eu ainda acreditava que ideias e palavras bastavam para capturar uma experiência. Também acreditava que experiências podiam ser capturadas.

Passados três anos, quando foi preciso rever o filme para finalizar a tese, resgatei o ingresso do fundo de uma gaveta. Resgatar, aqui, (eu ainda não sabia) se revelou um verbo apropriado. A nota no verso do ingresso já não era mais a mesma nota: aos meus olhos, ela agora ostentava uma moldura feita de novas ideias, ganhara a vizinhança de outras palavras e outros pensamentos. Da mesma maneira como o meu imaginário sobre o filme, também ela tinha se modificado. As melhores histórias são aquelas que sabem que nada nem ninguém pode ser resgatado sem trazer junto consigo uma parte da experiência, e que o único "resgate" inócuo é aquele realizado por carros-guincho. Até aquele momento, o raciocínio sobre o documentário havia caminhado na seguinte direção:

"A primeira cena é emblemática, e determinante, para que se compreenda o filme: uma porta aberta é filmada, do ponto de vista de dentro do apartamento. Uma legenda nos situa no tempo e no espaço da tela: Manaus, 1998. "Posso?", pergunta uma voz do outro lado da porta. "Espera aí", devolve uma segunda voz, "mas fecha a porta..." (um riso, alegre e solto, vem da porta). Uma mão, surgindo do fora de campo, puxa a porta pela maçaneta e a fecha. "Vai", diz a voz à qual foi endereçada a primeira pergunta.

Em cena... Waly Salomão. Cantando. De calça. Torso nu. Com a camisa em uma das mãos, deslizando numa dança pelo apartamento, sem nunca deixar de se endereçar à câmera. Pára defronte a janela, olha para fora e, sempre com gestos amplos e fartos, comenta que a

---

<sup>182</sup> Disponível em [http://www.etudoverdade.com.br/2008/premiacao/ver\\_brasileiro.asp?lng=](http://www.etudoverdade.com.br/2008/premiacao/ver_brasileiro.asp?lng=). Consultado em 03/03/2012.

música que canta é bonita, e que tem uma coisa de "sentimentalóide", que não é da ordem do urbano, mas da ordem do homem isolado, dos homens de beira de rio, que habitam "essas imensidões e essas solidões.... *V'ambora*". Fim de cena. Dessa cena, apenas uma entre as milhares de cenas que compuseram a história do poeta e agitador cultural Waly Salomão, morto em 2003, e que levou a vida na tênue linha que separa o real e a ficção."

Parecia ótimo. Tinha tudo para ser boa abertura: correspondia à lembrança do filme, e ao impacto que a presença elétrica de Waly Salomão havia despertado. E mais importante: conseguia capturar, e restituir, a experiência do momento. Assim eu acreditava.

Tinha tudo para ser uma boa abertura.

Mas não foi.

Porque o documentário me surpreendeu, no momento do reencontro, com uma nova montagem: uma versão diferente daquela que eu havia assistido no festival<sup>183</sup>. Onde estava a imagem da porta, o tom amarelo-sépia, o calor da amizade extraído da intimidade, e transformado em declaração de afeto pelo diretor? Como eu iria entrar naquela história se "a porta" havia sumido? Como me relacionar com esse novo objeto? Com esse "novo" filme que se abria para mim?

Foi aí que lembrei de Alice Villela, e de seu documentário, *Acontecências*<sup>184</sup>, e também descobri em mim uma urgência que até então não existia: era preciso criar uma nova maneira de me relacionar com aquelas "velhas-novas" imagens. Assim como ela, descobri a necessidade de atualizar minha experiência com o filme, criar uma nova relação, diferente daquela que eu havia estabelecido anteriormente: deixar que as experiências se contaminassem entre si, se confundissem, se misturassem e se fundissem em um novo texto. Documentários não resgatam experiências, histórias ou ideias, no sentido mais amplo e genérico em que o termo é utilizado: trazer um personagem, um lugar ou objeto de volta do passado, ou do esquecimento, sem submetê-lo à ação do tempo, subtraindo-lhe o direito de se colocar no mesmo plano que aquele que efetua o resgate. "O pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade" (ADORNO, 2003, 27). Não era apenas a nova experiência que se amalgamava à antiga: Theodor Adorno e a expansão de um conhecimento sobre ensaio não permitiam mais que minha relação com o filme permanecesse estagnada naquele primeiro momento. Era como se aquela porta, que eu desconfio ter gostado muito mais na lembrança que no próprio filme (afinal, eu gostava da "minha" lembrança da porta, e tudo aquilo que eu havia construído a partir dela), permanecesse fechada. Como se eu, de certa maneira,

---

<sup>183</sup> Esse tipo de mudança não é nem um pouco incomum no percurso de vida de um filme.

<sup>184</sup> Vide Introdução

permanecesse parada diante da porta, sem ser convidada a entrar no extraordinário universo do filme.

**\* O vídeo da vida en-cena:**

**ou "experiência duma singularidade sintomática, não ensimesmada"<sup>185</sup>**

Ao contrário da abertura anterior, a "nova versão" abria mão do aspecto da intimidade, diretamente colado (em um primeiro momento) à imagem de arquivo, e optava colocar em jogo o processo de "teatralização" como estratégia de existência, um aspecto bastante característico da personalidade de Waly Salomão<sup>186</sup>, ao qual em breve retornaremos. A primeira imagem da nova montagem é a de uma vitrine de loja de rua, repleta de aparelhos de televisão. Pelas telas desses aparelhos deslizam diversas imagens, uma após a outra: um comercial de supermercado, clipes musicais, cenas de telefilme romântico, a *performance* de uma banda de rock, a cena de uma novela. Enfim, uma aparente desorganização, mas que sugere outra: aquela que nos submete diariamente a uma ordem de coisas homogênea e desindividualizante - e que foi sublinhada no ensaio realizado por Eduardo Coutinho *Um Dia na Vida* (2010)<sup>187</sup>. O corte seguinte efetua um salto que aproxima a câmera da vitrine e fecha em *close* sobre uma fileira de aparelhos. Eis que pelo lado direito, surge uma mão que aperta um botão e sintoniza uma das telas no canal do que se parece com um telejornal. "Bem vindos a essa nova, ou especial, ou estranha, edição de *Focus*", diz o apresentador do programa. Em seguida, ele repete a apresentação, desta vez em árabe, e conclui: "meu convidado está voltando às suas raízes".



O convidado é o poeta Waly Salomão. A entrevista é concedida a um programa de televisão da Síria, por ocasião da passagem do poeta pelo país. Visivelmente emocionado, Waly agradece o apresentador e, em um inglês vacilante, admite estar extasiado com

<sup>185</sup> SALOMÃO, Waly **Me Segura Que Vou Dar Um Troço**, 2003.

<sup>186</sup> Sob o aspecto da teatralização de Waly Salomão, ler o ensaio de Antonio Cícero, que também é citado por Carlos Nader durante o documentário, e lastreia a fala do próprio Cícero no filme, *A falange de máscaras de Waly Salomão*, publicado em **Finalidades do Sem Fim** (p. 31-53)

<sup>187</sup> Sobre o trabalho de Eduardo Coutinho, ver o ensaio de Consuelo Lins apresentado na Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação) em 2011 *Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea*. Disponível em <http://www.compos.org.br/>

oportunidade de conhecer Damasco, capital da Síria. "*I always.. sonhei.... dreamed of this possibility*", diz ele, logo interrompido pelo apresentador, que tem nas mãos um livro do poeta vertido para a língua inglesa e que parece disposto a "ir direto ao ponto" (ou seja, comentar sobre o livro). Só que nada, nem ninguém, vai direto ao ponto em se tratando de Waly Salomão. "Não existe nenhum lugar no mundo que eu quisesse visitar tanto como a Síria", insiste ele com o apresentador, "mas pensei, *talvez eu vá para lá e nada... se compare à imagem que eu trago dentro de mim. Síria nenhuma se compara à Síria que guardas intacta na tua mente régia.*". O poeta pede à tradutora que interprete a frase para o apresentador. Foi quando então operou-se a "coisa" mágica: o apresentador interrompe o convidado e, no lugar de pedir à tradutora para repetir a fala, pede que o próprio Waly repita para ele, em português. É um momento singular de inversão de Poder, quando o roteiro da entrevista é quebrado, e quando o apresentador se descobre vulnerável, seduzido, pela *performance* do entrevistado.

É bastante provável que o apresentador do programa não tenha compreendido qualquer uma das palavras pronunciadas por Waly Salomão. Mas a forma como o poeta entoava os versos, o timbre da voz, a entonação que se prolongava nos braços, nos dedos, e que se expandia nos corpos e no espaço em torno, eram muito, ou tão mais, importantes que o conteúdo das próprias palavras<sup>188</sup>. A partir deste momento, como se só então o apresentador tivesse compreendido o sentido da presença de Waly, tudo passa a girar em torno da *performance*, e a entrevista não é mais conduzida no sentido de obter informações, mas de incitar a *performance*, produzir qualquer coisa de novo naquele instante. Quando o entrevistado comenta que faz letras de música e canta um trecho de uma de suas composições<sup>189</sup>, o apresentador faz um pedido diferente à intérprete: no lugar de traduzir os versos, ele pede que ela explique, em poucas palavras sobre o que se trata, qual o tema. Aqueles poucos minutos bastaram para abrir o espírito do apresentador para o "segredo" da poesia de Waly Salomão: ela não está nas palavras escritas, mas na maneira como elas são enunciadas, naquilo que esse enunciado é capaz de despertar, evocar, inventar. Depois de uma cena onde o rosto sorridente de Waly Salomão preenche o quadro enquanto ele recita um dos versos da música, segue-se um *fade out*. Cai o pano. Ou sobe. Um ponto dourado, brilhante, começa a crescer a partir do lado esquerdo da tela, enquanto se começa a escutar a voz do

---

<sup>188</sup> Certa vez, durante uma conversa com o professor americano Bill Nichols, ele comentou que gostava muito dos filmes do realizador brasileiro Eduardo Coutinho. Perguntei a ele se o fato de não compreender certas expressões, piadas e gírias locais, ele não achava que estava perdendo alguma coisa. Ele me respondeu que realmente não entendia uma única palavra, mas a forma como aquelas pessoas falavam e a performance que surgia a partir dessa fala bastavam para ele, Bill Nichols, saber que alguma coisa realmente importante estava se produzindo ali, na sua frente.

<sup>189</sup> A canção em questão é *Mel: Ó abelha rainha, faz de mim, um instrumento de seu prazer. Sim, e de tua glória, pois se é noite de completa escuridão, provo do teu favo de mel, cavo a direita claridade do céu e agarro o sol com a mão...*



poeta Antônio Cícero entoar um discurso sobre a "desnaturalização do mundo", e a maneira como atravessamos a vida representando papéis que poderiam ter sido outros.

Só, então, surge a imagem amarelo-sépia da porta.

\*\*\*\*\*

*Pan-Cinema Permanente.*

*Para Carlos Nader.*

*Não suba o sapateiro além da sandália, legisla a máxima latina. Então, que o sapateiro desça até a sola, quando a sola se torna uma tela, onde se exhibe e se cola a vida do asfalto embaixo e em volta.*

Carlos Nader é a um só tempo criador e criatura da era do vídeo, um suporte que passou a permitir uma relação com a imagem radicalmente diferente daquela que existia anteriormente com a película. Segundo a crítica e curadora de arte Christine Mello, o vídeo é uma linguagem que se organiza através de *falhas, fissuras e fendas*: criticamente, ele deve ser pensado "em suas situações fronteiriças, como um desvio ou estranhamento, como um processo descentralizado de linguagem, como um meio que expande suas próprias especificidades" (MELLO, 2008, 25). Não se tratava mais, enfim, de jogar com uma figura, mas também de jogar através e por dentro dela: pela primeira vez, era possível alterá-la em sua própria substância. A mera concepção de intervenção na "essência" da imagem foi suficiente para lançar por terra quase toda a história da representação ocidental. Os vídeos de Carlos Nader frequentemente são atravessados por um gesto de revisão sobre essa condição inviolável - não apenas por aquilo que uma imagem representa, mas também pela maneira como essa confiança é posta a serviço de interesses terceiros.

Colocar-se em jogo, fugir da cena, da previsibilidade e do gesto inexpressivo, seriam, sem dúvida, boas palavras para começar a compreender a *esfinge* chamada Waly Salomão, protagonista do documentário de Carlos Nader. *Pan-cinema Permanente*, além de ser o título de uma poesia (acima) que Waly dedicou ao amigo é também um encontro, ou uma busca, de Nader por uma estética e uma linguagem adequadas à composição de uma narrativa audiovisual sobre o poeta. Se por um lado o documentário fracassa em decifrar a esfinge, por outro ele triunfa ao abrir mão da construção do personagem, e ao se concentrar nos lugares onde seria possível descobrir o poeta em processo de autoconstrução - e auto-ficcionalização.

A personalidade de Waly Salomão corresponde a uma percepção de individualidade que, de certa maneira, atravessa todo o trabalho de Carlos Nader, e está diretamente

relacionada a essa dimensão incapturável e indecifrável da imagem. Amigos de longa data, *Pan-Cinema Permanente* não é a primeira parceria dos dois - antes do documentário, Nader já havia realizado com Waly o vídeo *Trovoada* (1995) onde, ao lado do poeta Antônio Cícero e do videoartista americano Bill Viola, esboça uma concepção de tempo muito particular, orientada por um jogo de intervalos e ruídos.

Waly Salomão vivia em cena, vivia uma cena a cada minuto do dia. Até mesmo para os amigos mais próximos, parecia estar sempre representando um personagem. De uma forma muito particular, havia encontrado uma maneira de se relacionar com ele mesmo e com o mundo<sup>190</sup>. A raridade, a admiração, e uma vontade "secreta" de surpreender o amigo em um momento "desarmado", despreparado, "fora do personagem", são algumas das razões que levaram Carlos Nader a apontar tantas vezes a câmera para Waly Salomão. E o jogo implicado nas relações que se desenvolveram entre "dentro-do-quadro" e "fora-do-quadro", "em cena" e "fora da cena", se transformou em um elemento "ativo" da amizade, que promovia o desenvolvimento do afeto, estabelecia novos patamares de intimidade, criava jogos e determinava movimentos. Enfim, o jogo sobre "estar" ou "não estar" em cena foi uma importante variante dessa amizade, sujeita a constantes modificações e às intempéries e humores do presente.

A dimensão cênica de Waly Salomão é também o principal tema das falas dos entrevistados. Antonio Cícero comenta que Waly vivia intensamente a convicção de que o mundo é um teatro, e que a poesia desmascarava a pretensão de naturalidade das coisas, que na verdade eram teatralizadas (as convenções, as regras, o mundo cotidiano). Caetano Veloso observa que Waly estava sempre alerta para não ser pego desprevenido. O próprio Nader dá o seu (divertido) depoimento a respeito de uma ocasião em que pediu para o poeta fingir que dormia, a pretexto de conseguir surpreendê-lo em um momento desprevenido. A idéia do personagem que está constante e exaustivamente em cena o tempo todo dá a tônica da narrativa e da própria estrutura do documentário. E as escolhas que Nader faz para criar imagens e sons que consigam dar conta dessa opção, e do que ela significa, é que colocam o filme em movimento entre um documentário clássico e um ensaio<sup>191</sup>.

No primeiro capítulo, quando nos arriscamos no esboço de algumas condições fundamentais para o aparecimento da identidade moderna, uma das mais decisivas estava

---

<sup>190</sup> Em uma das seqüências do filme, Salomão se endereça à câmera e diz que “mascarado é que se vai adiante! O culto da transparência é o culto da banalidade”. Antonio Cícero comenta, em certo momento, que era um erro pensar em Waly como um ‘sujeito espontâneo’, “ele era teatro o tempo todo”.

<sup>191</sup> “(...) o contato com o Waly foi libertário para mim, porque ele deixou claro que a vida em si é uma trama de vários fios ficcionais e reais. Não é só um filme que mistura realidade e ficção. A vida, antes dos filmes, também faz isto”. Fonte: entrevista O Globo

diretamente relacionava a uma capacidade de pensar a si mesmo a partir da diferença. Isso significa que se perceber como um indivíduo compreende se descobrir como um produto de agenciamentos entre estruturas e poderes, e que é preciso encontrar uma posição no espaço de um conjunto de questões morais que corresponda ao ser que nasce desta consciência. Isso está longe de ser uma tarefa fácil, e alguns dos trabalhos mais emblemáticos de Carlos Nader são construídos em torno de uma reflexão sobre essa condição: como realizar "ensaios" de sujeitos que se organizam discursivamente em "ensaios"? Como justapor ou coordenar elementos de forma a esboçar personagens, quando eles já se encarregam de transformar em discurso a medida da distância que os separa do mundo? Na incrível galeria de personagens de Nader, talvez aquela que mais se aproxima de Waly Salomão seja José Alves de Moura, O Beijoqueiro, personagem de um vídeo realizado pelo diretor em 1992.

*Beijoqueiro: portrait of a serial-kisser* pode ser pensado como uma biografia na medida em que lança luz sobre a personalidade histriônica que durante os anos 1980 ganhou notoriedade por comparecer a eventos exclusivamente para beijar as celebridades presentes. Por outro lado, também pode ser concebido como uma declaração da impossibilidade das biografias organizadas ao redor de uma noção frágil e vulnerável como a de identidade. *Paparazzi* às avessas, irrompendo na continuidade do cotidiano, desconstruindo os roteiros da boa conduta e produzindo rupturas no que aprendemos a conceber como "ordem", José Moura (O Beijoqueiro) é, a um só tempo, autor e personagem de si. Taxado como louco pela sociedade, em geral, ele é iluminado no vídeo de Nader, de maneira extraordinária, em sua própria incapacidade de discernimento, vagando pelo mundo completamente deslocado de qualquer conceito de normalidade vigente. Real e ficção, identidade e personagem são noções que se tornam inviáveis quando olhadas a partir do intervalo entre o fixo e o transitório, a regra e a violação, a ação e a reação.

Essa mesma qualidade *sur-real* também está presente em *Pan-Cinema Permanente*, ainda que em uma escala bem mais reduzida. A primeira vez que Carlos Nader pensou em fazer um documentário com Waly Salomão foi em 1994, em uma conversa após uma longa caminhada, durante a qual Waly compôs o poema para o amigo. Naquele momento, segundo Nader, começavam a surgir câmeras menores, portáteis, com as quais era possível fazer um filme. Eles conversaram, então, sobre a possibilidade de criar um tipo de cinema mais amalgamado à vida, mais colado às sensações experimentadas no próprio instante. "A tela", diz Nader em *off*, "seria o lugar onde a gente metaforicamente poderia imprimir as pegadas, os traços, as marcas das experiências que a gente tem na vida".

A primeira vez que o diretor pensou em fazer um documentário sobre Waly foi em 2003, logo após a morte do poeta. Ainda assim, tão tênue quanto a linha de fronteira entre

ator e personagem na vida de Waly, é a diferença entre o com e o sobre no documentário. Começando na escolha de dar ao documentário o mesmo título do poema composto por Waly Salomão (o que sugere uma proposta, se não de coautoria, de interferência), *Pan-cinema permanente*, tanto quanto *sobre* Waly ou *com* Waly, trata de uma visão de mundo do poeta e agitador cultural Waly Salomão. A relação entre os espaços do "campo" e do "fora de campo", trabalhadas sob a perspectiva do ensaio, ressaltando as ambiguidades do personagem, a descontinuidade e a heterogeneidade da construção do discurso, sublinha a potência escondida na experiência da vida na fronteira, e cria um espaço onde as discussões sobre os limites entre documentário e ficção podem ser abrigadas.

**\* O teatro entre o "campo" e o "fora de campo"**

**"exílio ostracismo de ODISSEU dentro de sua própria casa"<sup>192</sup>**

A modificação na abertura relatada no começo dessa análise também se relaciona, de certa maneira, a um percurso de leitura do autor em relação a seu personagem. Se a primeira versão investia diretamente na dimensão do afeto, apresentando uma visão um tanto quanto "idealizada" do personagem<sup>193</sup>, a segunda versão investe diretamente sobre o "conteúdo estrutural" de Waly Salomão: a teatralização, a encenação de um personagem vinte e quatro horas no ar. Como se Nader optasse apresentar o personagem em seu mecanismo de funcionamento, para só então mostrar os efeitos que esse mecanismo produz sobre o outro. Como se estivesse compartilhando com a audiência seu desafio íntimo: escolher pela indistinção, ou a fusão, entre o homem e o mito?, permanecer na dúvida ou desenvolver a curiosidade sobre o homem e o personagem? Questões que obrigam o próprio diretor a renovar seu olhar sobre o amigo, e que ao mesmo tempo sublinham um desejo que passeia nas entrelinhas do documentário: não apenas a exploração da encenação como desenho da subjetividade, mas também o relato da busca de um diretor pela revelação do homem que se esconde por trás do personagem, por baixo das máscaras. Projeto que naufraga - mas que no percurso conta a história de uma amizade. *Eu nunca consegui filmar o Waly desarmado*, fala Nader, em *off*. Em termos teóricos, o que o documentário desloca para o centro do filme é a ideia da construção do autor à luz de uma perspectiva da introjeção do olhar, que se lança, ensaisticamente, sobre o mecanismo processual.

O principal substrato da escrita ensaística se relaciona a uma noção de subjetividade extraída da experiência da própria interioridade. A consciência, e a sustentação do discurso *borderline* enunciadas por Waly ao longo do documentário sugerem que não apenas essa existência é intensamente vivida, mas também experimentada em seus limites. Quando escreveu que "a verdade deve ser concebida de outra forma que não a sistematização, a precisão, o rigor e o peso da visão unívoca" (ADORNO, 2003), Adorno alertava para a urgência de uma escrita que, assim como os acontecimentos do século XX, soubesse partir de complexidades. Ou melhor, que se sentisse à vontade para partir de complexidades, e para discutir a relação espaço/tempo na qual estava inserida.

---

<sup>192</sup> SALOMÃO, Waly **Me Segura Que Vou Dar Um Troço**, 2003.

<sup>193</sup> Na faixa comentada do DVD lançado pela Videofilmes, Carlos Nader comenta que, um dos motivos para trocar a abertura era o fato de não querer lançar, de cara, uma imagem irresistível de Waly Salomão, e que não exigisse esforço da audiência para criar empatia.

Nader passou mais de dois anos montando, escrevendo e reescrevendo o roteiro de edição de *Pan-Cinema Permanente*, onde buscou amarrar três diferentes linhas narrativas<sup>194</sup>: a primeira, uma concepção do retrato do personagem, uma imagem *polifônica, caleidoscópica e não linear* (não há uma ordem cronológica na aparição das imagens, que vêm e voltam no tempo)<sup>195</sup>. A segunda, mais linear e cronológica, vai concedendo pistas, informações ao espectador sobre a biografia do personagem: através da voz do próprio Waly e de outros entrevistados, o público descobre que o pai do poeta era Sírio, que tinha o desejo de ser escritor desde pequeno, que no aniversário de oito anos pediu um bolo em forma de livro, que cursou direito, que foi preso, que foi a partir da experiência da prisão que começou a escrever, etc., até o óbito, vítima de câncer. A terceira linha narrativa é um "ensaio sobre cinema, cinema sobre cinema, cujos autores de certa maneira somos eu e o Waly e, em certa medida, também o Antonio Cícero (que escreveu um artigo póstumo sobre o Waly que influenciou todo o filme)"<sup>196</sup>. O filme encontra sua estrutura no entrelaçamento destas três linhas, sempre atravessado por uma discussão sobre estar ou não em cena.

As noções de "campo", "fora de campo" e "extra campo" estão entre as principais noções da construção narrativa do documentário. Não no sentido *baziniano*, que intervém sobre a montagem quando ela peca por ultrapassar os limites, e acaba por escapar da densidade do real<sup>197</sup>. Elas dialogam mais diretamente com uma noção dialética do cinema, como aquela apontada pelo pesquisador americano Noel Burch, e que encerra possibilidades bastante complexas<sup>198</sup>. Partindo do princípio de que campo é tudo aquilo que o olho percebe na tela, Burch desenvolve três definições através das quais o espaço-fora-de-tela torna-se parte integrante (e modificante) da narrativa: a primeira delas diz que ele pode ser definido pelos pontos de entrada e saída dos personagens; a segunda, pelo olhar em *off*, que define o espaço atrás do qual se acha o ponto de atração; e a terceira, que é quando apenas uma parte do corpo do personagem aparece na tela.

---

<sup>194</sup> Carlos Nader: "*A ética é uma questão de detalhe*", entrevista concedida ao crítico Leonardo Luiz Ferreira, e publicada no blog DocBlog em 3/12/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2008/12/03/carlos-nader-etica-uma-questao-de-detalhe-144407.asp>. Última consulta em 28 de março de 2012.

<sup>195</sup> Segundo Nader, o próprio Waly gostava de se definir a partir destas expressões, e elas estiveram com ele, Nader, durante todo o período de montagem do filme.

<sup>196</sup> Carlos Nader: "*A ética é uma questão de detalhe*", entrevista concedida ao crítico Leonardo Luiz Ferreira, e publicada no blog DocBlog em 3/12/2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2008/12/03/carlos-nader-etica-uma-questao-de-detalhe-144407.asp>. Última consulta em 28 de março de 2012.

<sup>197</sup> "(...) é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade especial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear, com o campo/contra-campo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação". BAZIN, André, p. 60

<sup>198</sup> *Práxis do Cinema*

A cena do filme em que Waly, de fora da cena, estica o braço para fechar a porta, aponta para essa dialética não apenas como dinâmica pessoal do personagem, mas também na própria estrutura narrativa do filme. Sintomaticamente, ela aparece logo após a sequência da abertura, descrita acima, que mostra a participação de Salomão no programa de entrevista - o que caracteriza as inúmeras dimensões que o poeta é capaz de se (re)inventar. O constante olhar do poeta em direção à câmera também é indicativo da importância, e da vitalidade, de um espaço extra-cênico como extensão da cena. A ausência de um contra-plano que dê conta do espaço onde recai o olhar do personagem ganha corpo na imaginação do espectador, e necessariamente o obriga a ficar atento para a existência desse fora-de-campo.

O próprio filme determina, logo no princípio, os tênues limites da relação entre os espaços do "campo" e do "fora-de-campo", bem como a produção do "extracampo" resultante. Antes mesmo da primeira cena surgir na tela, escutamos uma campainha tocar: o mesmo tipo de campainha que, nos teatros, sinaliza o início dos espetáculos. No filme, ela tanto indica que, ali também, um espetáculo está para acontecer, quanto antecipa o comentário sobre o próprio estatuto da representação dominante da história de Waly. Como identificou o crítico de cinema francês François Nizy, mais interessante que pensar a medida da relação do real com a tela a partir de oposições como documentário e ficção, é pensar as relações entre o visível e invisível, entre narrativas aberta e fechada: “aquilo que nos interessa na abordagem do documentário é como ela pode atacar as convenções da narração ao colocá-las à prova do real, concebido como acontecimento a ser pensado e a fazer pensar” (NIZY, 2002, 53). O documentário é um constante movimento de entradas e saídas de cena, de se estabelecer como personagem.

## **Montagem de um pensamento “original” sobre as origens**

*Diário de uma Busca, 2010, 105 minutos*

**Um dia...**

*"- Pai, a mãe morreu?"*



- *Quatrocentas vezes.*

- *Como?*

- *Já vos disse quatrocentas vezes: a vossa mãe morreu, morreu toda, faz de conta que nunca esteve viva.*

- *E está enterrada onde?*

- *Ora, está enterrada em toda a parte.*" (COUTO, 2009, 31-32)

O escritor moçambicano Mia Couto escreve que algumas pessoas quando morrem, em vez de se "esfumarem no antigamente", se imiscuem "nas frestas do silêncio, nas reentrâncias da noite" (COUTO, 2009, 31). E para estes fantasmas, não há como dar enterro. Tão difícil quanto enterrar espectros que não se sabem mortos, ou lidar com os complexos vínculos entre crenças e emoções decorrentes deste estado de coisas<sup>199</sup>, é encontrar ferramentas, palavras e imagens, capazes de expressar a consciência dessa orfandade mal digerida, suspensa entre a percepção individual e o olhar do outro. O mesmo sentimento aparece logo no primeiro parágrafo de *A Câmara Clara - notas sobre fotografia*<sup>200</sup>, de Roland Barthes. Certo dia, escreveu ele no livro publicado em 1980, "deparei-me com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jérôme (1852). Disse a mim mesmo, com um espanto que desde então jamais se apequenou: *olho para os olhos que contemplaram o Imperador*"<sup>201</sup>. Por diversas vezes, Barthes ensaiou falar sobre esse sentimento de perplexidade, "mas como ninguém parecia compartilhar ou mesmo compreender esse sentimento (a vida é assim mesmo, feita de pequenas solidões), esqueci-me"<sup>202</sup>. Assim como o narrador do romance de Antoine Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*, Barthes aprendia que "pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, estar toda hora explicando"<sup>203</sup>, e desaprendia, como quase todas as pessoas grandes, que fotografias são, a um só tempo, quase nada e quase tudo. O narrador de Saint-Exupéry esqueceu dos desenhos e aprendeu a pilotar aviões; Roland Barthes abriu mão de se perder no tempo das imagens, e de buscar nelas um sentido ontológico, uma resposta, uma explicação. Um fim. Todavia, escreve Mia Couto, uma

---

<sup>199</sup> O cinema é vasto nestas relações, seja no campo do documentário (*Terra Deu, Terra Come*, 2009, de Rodrigo Siqueira) ou da ficção (*Os Outros*, 2001, de Alejandro Amenábar). Em termos de literatura, vide o ótimo livro de Noel Carroll *A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*.

<sup>200</sup> BARTHES, Roland. *La Chambre Claire - notes sur la photographie*. In: *Oeuvres complètes V - livres, textes, entretiens 1977-1980*

<sup>201</sup> BARTHES, Roland, p. 791

<sup>202</sup> BARTHES, Roland, p. 791

<sup>203</sup> SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O Pequeno Príncipe*

"vida inteira pode ser virada do avesso num só dia por uma intermitência"<sup>204</sup>. Ela pode acontecer no meio de um deserto, ou no encontro com uma fotografia antiga. No caso de Joca, aconteceu na poltrona de número quarenta e dois, em um avião, em pleno vôo, em algum ponto entre Rio e Porto Alegre.

Joca tinha quinze anos, e parecia um pouco surpreso com a súbita viagem para Porto Alegre, "pra ver o pai, que alguém disse que teria se ferido em um supermercado", acrescenta a irmã de Joca, Flávia Castro, diretora do documentário *Diário de uma busca*, e que estava sentada ao lado dele, na poltrona de número quarenta e um. "Joca não faz perguntas", continua ela, em *off*, sobre algumas imagens do exterior do Cemitério da Santa Casa, em Porto Alegre, "sou eu quem lhe digo: o pai morreu. E vejo seus punhos fechados esmurrando os braços da poltrona, e vejo nele o que eu acabara de viver pela primeira vez: a passagem para o outro lado, e a vontade de voltar para o segundo anterior, quando eu não sabia, quando ainda não era verdade nem possível, nem pra ele, nem pra mim". Através de frases aparentemente simples como esta, mas que evocam ideias complexas de enunciar; de raciocínios quase inocentes e de imagens supostamente banais, mas que concatenam cenas, histórias e lembranças, Flávia Castro conduz o espectador através de sua jornada pessoal em busca de uma imagem para o pai. E também de uma história: onde caibam suas próprias lembranças, as lembranças daqueles que com ele conviveram, e tudo aquilo que não se sabe mais se memória ou imagem de pensamento transformada em experiência no próprio corpo.

\*\*\*\*\*

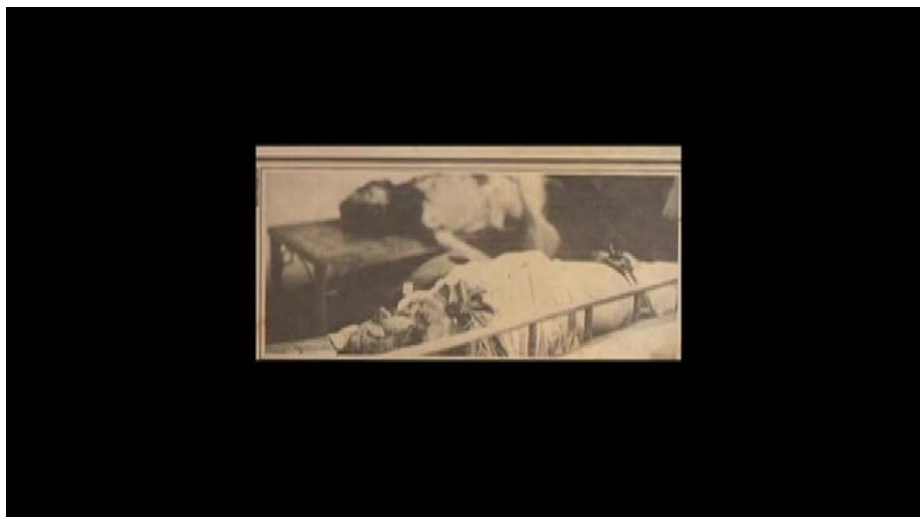
Inúmeras foram as razões que conduziram à escolha de *Diário de uma busca* como objeto de pensamento e reflexão sobre o ensaio nesta tese: a iniciativa da busca, a valorização do processo como parte do resultado, o retorno à infância como reserva de sensorialidade (e não como explicação para o presente), o uso da subjetividade como fio guia da história, o diálogo entre os tempos e as imagens de pensamento que a diretora vai formalizando ao longo do filme. Mas talvez a imagem do menino que recebe a notícia da morte do pai e reage socando os braços de uma poltrona de avião em pleno vôo tenha se transformado, em minhas memórias sobre o documentário de Flávia Castro, em um elemento. Por uma simples razão: ela não existe. Ou melhor: existe, mas apenas como uma "imagem mental", como uma imagem que se formou aos meus olhos no momento em que a cena ia sendo narrada pela diretora. E que se forma de novo, a cada vez que revejo o filme. E sempre, sempre diferente. E quando se fala em "inúmeras razões" é porque nenhuma delas opera isolada em suas

---

<sup>204</sup> COUTO, Mia. p. 31

próprias virtudes. Para que o documentário funcione, é preciso uma montagem que incorpore a busca ao processo, e a subjetividade às imagens.

Antes mesmo de qualquer som, antes mesmo do aparecimento de qualquer palavra que possa encarnar uma voz xamânica (afinal, estamos nos domínios do documentário, cujo pior lado da tradição nos produziu como criaturas dependentes de uma voz de autoridade), é o recorte de jornal sépia sobre um fundo negro que nos recebe na abertura de *Diário de uma busca*:



Apenas ela. E alguns sons não identificados, mas que nos soam burocráticos e opacos como aqueles produzidos nas instituições onde existimos como "estatística": números, datas, códigos bancários e senhas. O tipo de som que talvez seja produzido na sala onde a fotografia foi tirada. "Meu pai morreu em Porto Alegre no dia quatro de outubro de mil novecentos e oitenta e quatro em circunstâncias misteriosas. Ele tinha quarenta e um anos. Não sei se a palavra *misteriosa* é a mais apropriada. Vou começar de novo."

Algumas histórias começam com "era uma vez...". Outras, não.

Ensaios nunca começam com "era uma vez": no máximo, eles começam com um "era (apenas) uma vez", repetidas e revisadas vezes. Nos ensaios não existem príncipes e princesas, heróis e heroínas; não existem finais felizes. Aliás, não existem sequer finais. Existem jogos de cabra-cega, de opacidades e transparências, de visibilidades e invisibilidades. Ensaios são assombrados por cavernas com sombras projetadas nas paredes, espelhos sem reflexo, e coelhos que fogem de cartolas, deixando o mágico na mão.

Ensaios são como contos de fadas antes de serem aprisionados pela escrita: histórias que se modificam ao sabor da boca que conta ou do imaginário que atravessa, e que se tornam mais amenas ou mais cruéis, conforme a necessidade ou a ocasião. Na coleção de contos de

fada que organizou alguns anos antes de sua morte precoce em 1992, a escritora inglesa Angela Carter<sup>205</sup> dizia que fadas, mesmo, são muito raras neste tipo de história. Existem seres sobrenaturais, personagens idiossincráticos, animais falantes, mas as fadas não são mais que uma simpática figura de linguagem que abarca um gigantesco universo de "histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta"<sup>206</sup>. Pensando bem, talvez a imagem de uma fada, "ente imaginário do sexo feminino a que se atribui a faculdade sobrenatural de prever o futuro, determinar venturas ou desgraças, produzir encantamentos"<sup>207</sup>, seja a mais apropriada para guardar o segredo de mortos. Fadas não sentem inveja do presente, e por isso elas não são curiosas.

Flávia Castro não é uma fada (ainda que a figura alta, esguia e lânguida tenha um certo ar etéreo), mas *Diário de uma Busca* permite à diretora renascer com o ímpeto e a determinação de uma criança curiosa: uma criança que não tem saudades do passado que lhe negou a explicação da perda familiar, mas que certamente inveja o presente pelas incontáveis possibilidades que ele lhe oferece para investigar esta história. O documentário desenvolve, a um só tempo, duas histórias: a busca por um entendimento para a morte do pai, e a retomada da trajetória política da família, tecendo uma nos fios da outra e construindo ao mesmo tempo uma reflexão política sobre os anos de ditadura no Brasil. O que distingue *Diário de uma busca* da longa tradição de documentários políticos na América Latina, que tradicionalmente optam pela fórmula de entrevistas articuladas de forma a comprovar uma determinada hipótese (que costuma ser anterior à realização do filme), é justamente a escolha pela escrita ensaística.

Para proceder a tal "investigação", Flávia Castro precisou se desfazer de uma noção de tempo e espaço cristalizados na fotografia de jornal impressa naquele retângulo que abre o documentário. Precisou abrir mão de vários "espaços" importantes na constituição da sua identidade: precisou deixar de ser filha da mãe, filha do pai, filha do exílio, filha do espetáculo midiático; precisou se colocar à distância para escutar. Ao mesmo tempo, precisou também se tornar personagem de si e se colocar em contato com suas próprias memórias: com as memórias do que viveu e com as memórias do que nunca viveu (e que nem por isso deixam de ser memórias). Mais que se fiar nos procedimentos da lembrança, Flávia refaz o percurso de um período significativo da sua biografia e, à luz da imagem do presente, faz a imagem do passado relampejar e produzir uma terceira imagem. Uma imagem que corresponde a uma noção bem próxima da "imagem-montagem" tal qual concebida por Georges Didi-Huberman.

---

<sup>205</sup> **A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo**, Penguin/Companhia, 2011.

<sup>206</sup> CARTER, Angela. **A menina do capuz vermelho**, p. 7

<sup>207</sup> Fonte: Dicionário Michaelis on-line. Acesso em 29 de abril de 2012. Disponível em <http://dic.busca.uol.com.br/result.html?group=0&t=10&q=fada>

## 2) Redenção e Reparação: Em Nome (da montagem) do Pai

*"Meu pai era jornalista. Morreu no apartamento de um cidadão alemão,*

*ex-cônsul do Paraguai no qual entrou sem ser convidado. Segundo os vizinhos, meu pai gritava Os documentos, onde estão os documentos?. Durante uma semana, todos os dias nas primeiras páginas do jornal... meu pai."*

*"Celso Afonso Gay de Castro e seu amigo Nestor Heredia, o Gongga, usavam uniformes da companhia telefônica local. Armados, entraram no apartamento de Rudolf Goldberg. Segundo a polícia, Celso e Gongga teriam se suicidado ao se verem encurralados. Parece sinopse de filme policial de quinta categoria, absolutamente inverossímil. Mas durante muito tempo, pensar no meu pai, significava pensar em sua morte. Como se pelo seu enigma e sua violência, ela tivesse apagado a sua história. E junto com ela, parte da minha vida."*

Assim: com a objetividade de um memorando de gabinete, a precisão de um notário e o rigor de um tabelião, uma filha nos introduz em uma fração muito singular de seu universo, aquela onde está inscrita a história da perda do pai. Ao contrário de outros filmes, onde a busca pela identidade parental parte de uma dúvida, ou de um desconhecimento (como 33 (2003), de Kiko Goifman), Flávia Castro parte de uma enxurrada de informações: ela sabe o lugar da morte, sabe que horas aconteceu, conhece as circunstâncias e os protagonistas. Seria o caso de se perguntar em que consiste essa busca? Uma vez de posse das "peças" dessa história, não seria apenas questão de montá-la? Qualquer dado, qualquer informação, qualquer conhecimento adicional sobre o acontecimento será incapaz de concretizar aquilo que é o objetivo de toda busca: o encontro com o objeto. E no caso do pai de Flávia, isto não vai acontecer. O que busca essa diretora: uma nova explicação para a história, uma versão diferente daquela que se tornou "oficial", o que os familiares e os amigos pensam sobre o assunto? Uma outra história é possível?

A resposta é sim, é possível. Mas para isso, Flávia Castro precisou aprender a fazer as perguntas certas: aquelas que foram feitas à época da morte do pai, e "isoladas e encerradas em seu próprio saber, pouco fazem em benefício de nossa compreensão (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2000, 13). Na verdade sequer se tratam de perguntas. Assim como Didi-Huberman procedeu diante do afresco de Fra Angelico em Florença, Flávia Castro também descobriu que, menos que trocar de perguntas, se tratava de deslocar o lugar a partir do qual elas eram feitas: não é mais o objeto que tem que nos responder, mas nós que precisamos nos posicionar em relação a ele. Como o historiador francês, ao se deparar com um "inquietante

incômodo" frente à obra, que perturbava o regime de contemplação ao qual ela pertencia, Flávia Castro também precisou "parar" diante da imagem e do tempo, e se perguntar sobre o tipo de história que haviam solicitado aquele recorte de jornal contar.

A especificidade da metodologia de conhecimento por montagem desenvolvida por Didi-Huberman está menos relacionada com a uma possibilidade de crescimento da produção de narrativas da história, que com o teor das narrativas que estão sendo legitimadas como "históricas": nada obriga alguém, diante de uma obra de arte, a abrir mão de um regime contemplativo e investir na busca de detalhes. Todavia, o que Didi-Huberman aponta em seus livros é para o quão pouco somos despertados uma vez diante de uma imagem, o quão pouco reagimos e pensamos. E mais importante ainda: a facilidade com que aceitamos passivamente aquilo que uma imagem nos informa através de suas representações. Dessa maneira, se Flávia Castro começa o filme dispondo de um punhado de informações e histórias sobre o pai, o primeiro passo foi retornar a elas, parar diante delas e redescobri-las dentro de sua própria historicidade.

A diretora informa, em *off*, que o filme começou a ser feito em 2002, durante uma visita da irmã por parte de pai, Maria, que mora na França, ao Brasil. Ela queria conhecer melhor a história de Celso, nosso pai, com quem só conviveu até os dois anos e meio de idade. Meu irmão e eu, que moramos no Rio, fomos até Porto Alegre encontrar com ela. Esse encontro foi o ponto de partida do filme". Em algum ponto da conversa, Flávia e Joca indagam à avó (mãe de Celso, também presente) a respeito do enviesamento político do pai. A avó diz que sim, mas sua resposta não está menos relacionada a uma concepção do filho como "bicho político", que a uma situação generalizada no país (meados dos anos 1960). Para a avó, a imagem de Celso é a do filho e suas idiossincrasias, não a do militante. Descobrimos uma "distorção" semelhante durante a visita ao jornal local que cobriu a morte do pai: lá, ela soube que os registros oficiais da polícia haviam desaparecido. Um dos jornalistas envolvidos informa que entre os registros constava a fotografia de uma caixa, que supostamente conteria uniformes e condecorações nazistas. A simples ideia dessa foto (que jamais foi vista) a um só tempo faz as vezes de prova que o alemão teria sido colaborador do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial, alimenta o culto do militante político disposto a morrer se preciso fosse e a figura de *pai herói*<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Em uma conversa com o irmão, perto dos quarenta minutos do filme, Flávia pergunta se ele já havia sentido vergonha da história do pai. Joca responde que sim, mas que nesses momentos "a política ajuda, o nazista ajuda. É o elemento diferencial... Porque senão a história não faz sentido, eu fico sem ter o que dizer".

O que o começo do documentário dá a saber sobre estas perguntas congeladas no passado, e que revelam mais a respeito do "mito" que gira em torno dele. Por isso a urgência do documentário: (...) *durante muito tempo, pensar no meu pai, significava pensar em sua morte. Como se pelo seu enigma e sua violência, ela tivesse apagado a sua história*, são as palavras de Flávia Castro no princípio. A história da morte, aos olhos da diretora, havia se transformado na história do pai. Da mesma forma, e é preciso coragem para afirmar isso, a imagem do pai havia se transformado na imagem da morte do pai, aquela que abre o filme. A morte lançara uma sombra sobre a vida, preenchendo brechas, espaços sem sentido, momentos não explicados: resolveu, sem pedir licença nem direito, os processos dialéticos. O que a morte tornou citável, porque aprisionado em uma narrativa, o documentário tenta deslocar. *Diário de uma busca* retorna ao lugar da experiência, retoma sentimentos, sensações e mergulha no imaginário da inocência perdida para montar cenas do passado, imagens da infância e fragmentos de histórias. A história da morte - essa Flávia Castro já conhece. Agora é preciso desmontá-la, para então remontar, e dar a ela uma nova chance de se explicar.

*Diário de uma busca* toma, ao pé da letra, as concepções de Walter Benjamin sobre a memória, especialmente quando o filósofo alemão escreve que o "passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção" (BENJAMIN, 1983, 223). Documentários "preguiçosos" e "sem inveja do presente" compreendem o passado, por este termo, de um ponto de visto contemplativo, como um centro de informações e referências intocáveis, ao qual se recorre para "montar" uma história. Todavia, trata-se de uma montagem linear, empregada no sentido clássico da palavra: sem buracos, sem dúvidas, sem exigir do ouvinte/espectador uma tomada de posição e sem produzir nele um incômodo. Já documentários como *Diário de uma busca* operam através de um conhecimento por montagem, uma "tarefa revolucionária que se realiza no presente" (LOWI, 2005, 52), e dessa maneira se alinham à melhor tradição de filmes ensaísticos.

Assim como a noção de redenção, uma noção de "revolução" no contexto do filme-ensaio não deve ser tomada simplesmente como sinônimo de "desconstrução". Ensaaios estão menos interessados em destruir, que em produzir pequenos deslocamentos (que, estes sim, podem vir a mover montanhas). Como a experiência de Didi-Huberman frente à obra de Fra Angelico, como as colagens de Warburg no atlas *Mnemosyne*. A imagem revolucionária pode ser compreendida a partir do que Benjamin chama de *imagem dialética*: ela surge de uma "montagem horizontal", uma organização de dados produzida na sincronidade dos acontecimentos (e não na sua sequência), e irrompe em uma fraturada causada por uma lembrança, uma história ou uma ideia - enfim, por alguma coisa que não pertence ao contexto original.

Na concepção de Didi-Huberman, esse tipo de montagem seria capaz de oferecer novas leituras para "memórias saturadas", sem precisar recorrer ao esquecimento e à destruição. A opção por "dessaturar" a memória, no lugar de simplesmente substituir ou trocar, é um contrato que Flávia Castro assume com o espectador logo no começo do filme, quando escolhe "começar de novo" a contar a história da morte do pai (por não julgar a palavra "misteriosa" suficientemente adequada). Da mesma maneira como Montaigne na reescrita dos *Ensaio*s, ela também não apaga a primeira abertura, e escolhe incorporá-la, transformando-a em uma etapa para conquistar a segunda (e que nem por isso é a definitiva, mas o gesto de não passar por cima, mas sim incluir, anuncia uma das principais características do ensaio).

Se a investigação sobre a morte do pai provém da instalação de um mecanismo de "dessaturação", ou seja, de retomada de imagens e relatos a partir da própria historicidade em que eles estão inseridos, é na costura da trajetória de vida no exílio que *Diário de uma busca* opera verdadeiramente na enunciação de uma noção de "ruptura", de síntese sem redução, e que corresponde a um processo clássico do ensaio. Como um grande número de militantes no combate à ditadura que imperou no Brasil entre os anos de 1960 e 1980, a família de Celso Castro também precisou abandonar o país em busca de asilo político. Entre 1972 e 1979, eles viveram no Chile, na Argentina, na Bélgica e na França. O casamento ruiu no meio do caminho, uma separação continental colocou em diferentes lados do oceano Celso, e os filhos.

O escritor chileno Antônio Skármeta anota que, por mais áspero que pareça, "para um exilado o mundo se divide do ponto de vista emocional entre o país que perdeu e o resto do planeta"<sup>209</sup>. Envolve uma dura peregrinação de cidade em cidade, o planejamento de ações políticas e a espera de notícias da pátria. Uma história de esperas e de partidas, e que envolve um conceito de vida abstrato: ela é tanto a descoberta do novo como a lembrança do velho, ambas experimentadas com a mesma intensidade. Não obstante, continua, a experiência dos filhos que acompanhavam os pais na jornada tinha "outra urgência: aprendiam a língua anfitriã na escola, ficavam apaixonados pela rua, suas almas jovens entravam em contato com as de seres da mesma idade e compartilhavam com ênfase adolescente"<sup>210</sup> as mesmas coisas (porque crianças e adolescentes são, de fato, os mesmos em todos os mundos).

Na experiência de Skármeta, se o exílio para os adultos era sinônimo de recolhimento e reflexão, para as crianças representava a possibilidade de expansão, de exploração do desconhecido e da possibilidade de rupturas. Em *Diário de uma busca*, essa dimensão se materializa na costura da investigação da morte do pai, à retomada da trajetória política da

---

<sup>209</sup> SKÁRMETA, Antonio. *Não foi nada*. p. 9

<sup>210</sup> SKÁRMETA, Antonio. *Não foi nada*. p. 9



família, e opera por meio de uma construção que se equipara à noção de imagem dialética nos termos de Benjamin e Didi-Huberman. Contudo, trata-se de uma noção cujas bases também já foram escritas na história do cinema, em termos de "imagens de pensamento". No segundo volume de seu estudo sobre cinema, *Imagem-Tempo*, o filósofo francês Gilles Deleuze se refere às imagens construídas em algum ponto entre o passado e o presente como "imagens cristais": imagens que irrompem como "cristalização" de um pequeno curto-circuito. A imagem do cristal, uma composição de íons, moléculas e átomos da água que se solidificam em uma organização singular, não poderia ser mais adequada para fazer referência às imagens que Flávia Castro constrói ao longo do filme. Diferente de uma função "ilustrativa", elas estão a serviço de uma trama entre presente e passado: imagens feitas no presente que recriam uma experiência do passado. Uma recriação complexa, que incorpora na composição a distância, a ação do tempo e uma sucessão de camadas de interpretação e de representação. Mais do que "ilustrar" as situações que a voz em *off* traz para o espectador, elas lhes emprestam uma textura renovada, um calor extra, uma consistência que apenas o intervalo e a conjugação dos tempos seria capaz de criar. E, principalmente, elas só poderiam existir enquanto produto do cruzamento entre diferentes tempos:



*"uma mala aberta sobre a cama. as mãos da minha mãe jogando roupas dentro. meu pai indo e vindo. faço perguntas, mas não entendo que viagem de repente, no dia do aniversário do pai. (...) o silêncio deles me irrita e revelo então a lista de presentes que não ganhará já que não vai estar conosco"*<sup>211</sup>.

O tipo de relação que o texto acima, sobre a dor de uma filha, mantém com a fotografia, de um parque "cinza" sob a chuva, é de uma complexidade surpreendente: foi preciso uma vida inteira, e um filme, para que a absoluta intransigência de uma criança à viagem do pai pudesse reencontrar sua imagem espelhada em um lugar de criança imerso na mais absoluta tristeza.

<sup>211</sup> trecho do filme *Diário de uma Busca*



*"Pra mim uma casa é um incessante vai e vem de amigos e algumas situações estranhas: um dia, meu pai pendura um grande lençol separando a sala em dois. De um lado, Paulo Brasil. De outro, um militante que eu não conheço. Os dois conversam demoradamente, sussurrando, separados pelo lençol. Fico intrigada. Minha mãe me explica discretamente que eles... não podem se ver senão vão brigar. Resolvo então ajudar a reconciliá-los, fazendo numerosas idas e vindas entre os dois lados do lençol."<sup>212</sup>*

A casa do texto em *off* destoa radicalmente da casa da imagem que aparece na tela (que é, de fato, a casa onde a família de Flávia viveu no Chile, durante o período do exílio). A casa do texto é habitada por pessoas que se movimentam de um lado para o outro. A casa do texto tem um lençol que divide uma sala em duas partes. A casa da imagem está vazia. Não há sinal de um lençol separando a sala em dois. Mas ainda assim, as duas imagens compartilham uma sensação de vazio e estranhamento: nenhuma das duas é uma "casa" no sentido de "lar", mas um palco por onde desfilavam as histórias que a diretora viveu. Por isso, não importa se a casa da foto confere com a descrição da casa do texto em *off*: elas se complementam. Da tensão criada entre a imagem e o texto, emerge um anacronismo que não está saudosos do passado, mas que o atualiza.



*"Um dia na escola, me perguntam a profissão dos meus pais. Respondo: eles fazem reuniões. Não achando a resposta a seu gosto, Celso me pede para dizer que é bombeiro, astronauta, qualquer coisa - menos reuniões."<sup>213</sup>*

<sup>212</sup> trecho do filme *Diário de uma Busca*

<sup>213</sup> trecho do filme *Diário de uma Busca*



*"Entre duas reuniões reais, Joca e eu pegamos cada um, um bloco, e brincamos de reunião. O nosso vocabulário se enriquece de "ismos" de todos os tipos: internacionalismo, leninismo, marxismo..."<sup>214</sup>*



*"(...) Enquanto outras crianças brincam de casinha, nós aplicamos com alegria todas as regras para o funcionamento de uma boa reunião: você só tem mais cinco minutos, companheiro."<sup>215</sup>*

A inevitabilidade do encontro com o objeto não significa que a busca tenha falhado. Ao final da procura sobre a qual este diário nos conta, descobrimos que a história de Flávia Castro não está escondida nas imagens mentais do presente, que surgem no gesto de rememoração (da mãe ou dos companheiros de militância) e nas conversas com o irmão. Tampouco são naquelas antigas, impressas em filme, e que se transformam à luz dos depoimentos no presente. A história de Flávia Castro, como todas as melhores histórias, é aquela que surge num lampejo, nos traços do encontro entre o Agora (instante, lampejo) e o Então (latência, desejo), como escreve Walter Benjamin. Uma história que se renova.

<sup>214</sup> trecho do filme *Diário de uma Busca*

<sup>215</sup> trecho do filme *Diário de uma Busca*

## **CONCLUSÃO**

## Perdidos na estrada. Ensaando na vida.

Uma antiga piada de salão diz que um homem da cidade se encontrava perdido na roça. Ao se deparar com um caipira sentado na beira da estrada, ele pergunta "Senhor, estou perdido. Pode me dizer onde fica o armazém?", "Sei não senhor", responde o caipira. "E a farmácia?", indaga de novo o homem da cidade, "Sei também não senhor". "E a igreja, o senhor sabe?", "Sei não senhor". "A padaria?", "também não". Exausto, o homem exclama, "Mas não é possível, o senhor não sabe nada?". Ao que o caipira responde, "Mas pelo menos eu não estou perdido". Ela me veio à cabeça ao retomar na memória a conclusão de minha dissertação de mestrado, sob o título *Documentários Performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade* (2005). O trabalho se encerrava de forma a estabelecer um horizonte de continuidade para o tipo de filme que, então, eu me propunha pensar. Documentários caracterizados por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo a figura do realizador e seus questionamentos mais íntimos para o centro da narrativa, esses filmes também se distinguiam por colocar em jogo noções como "ficção da objetividade", "auto-representação" e "processos de autorreflexão". O acontecimento que consagrava essa forma de narrativa se formalizava no aparecimento do documentário do (então estreante) Jonathan Caouette, *Tarnation* (2003). O filme havia sido selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes<sup>216</sup> de 2004, e chamara a atenção por conta de uma série de fatores: era o filme de estréia de Caouette, o orçamento apresentado era baixíssimo (US\$ 218,32<sup>217</sup>), havia sido editado em um programa de edição de computador caseiro, os créditos indicavam que a produção do filme havia sido "abençoada" por nomes prestigiados na indústria do cinema independente (como Gus Van Sant e John Cameron Mitchell), entre outros.

*Tarnation* retoma a história de vida do diretor, Caouette, desde a infância, criando uma conturbada narrativa reveladora de inúmeros conflitos que culminam no presente do documentário: morando em Nova York, aos 31 anos, ele recebe uma ligação onde é informado que sua mãe, Renné, estava internada após uma overdose de lítio. Renné havia sido diagnosticada como esquizofrênica após passar os anos de juventude sendo submetida a tratamentos de choque. Caouette decide, então, retornar ao Texas, seu estado natal, e trazer a

---

<sup>216</sup> A Quinzena dos Realizadores foi criada pela Associação Francesa de Cineastas sob o impacto do Maio de 1968, por considerarem que o Festival havia se tornado muito "oficialesco". Era uma manifestação de aposta em primeiros filmes e em filmes menos "caretas" (fonte: Eduardo Valente, realizador e crítico de cinema)

<sup>217</sup> Esse valor não inclui despesas de pós-produção e kinescopagem, etapas onde Caouette já contava com a ajuda de produtores.

mãe para morar com ele. Durante a viagem de trem que o leva até Houston, ele adormece e sonha: *Tarnation* é o filme-sonho que traz de volta lembranças, imagens, sons e formas que ilustram e criam sua vida-cinematográfica. Eis minhas observações sobre o documentário, à época:

*"Tarnation* traz como tema a construção de um retrato de família nada convencional, completamente distorcido dos retratos tradicionais; em oposição a uma estrutura que reúne e organiza personagens e situações, o documentário é uma composição tão desorganizada quanto a própria vida do diretor. Entretanto, essa desorganização narrativa é proposital. Em meio ao caos, se estabelece uma linha que nos leva da infância ao presente de Caouette, devidamente inserida no tempo cronológico; o que sugerimos como senso de desorientação evoca a personalidade perturbada do diretor, e quanto mais o filme avança, mais difícil fica para o espectador compreender a complexa e neurótica identidade de Jonathan. Crescendo em meio a complexas referências familiares (é criado com os pais, os avós, em instituições do estado e orfanatos), ele atravessa a vida se inspirando em tendências, costumes e hábitos cultivados pela sociedade (assim, assimila comportamentos de comunidades *punk*, *grunge*, *new wave* e *dark*, entre outras.), trocando de "identidade" como se troca de roupa. Além das imagens e sons registrados pelo próprio Jonathan - em sua maioria, uma colagem feita a partir de imagens do arquivo pessoal que reúne cerca de 160 horas de material gravado - o documentário incorpora fotografias antigas, emissões de programas e filmes de TV, pedaços de filmes de ficção, cartelas e legendas eletrônicas, *performances* encenadas, registros de experiências com o equipamento digital e entrevistas com familiares. E música, muita música ("Há tanta coisa que não se pode dizer apenas com imagens. Eu gostaria de ser capaz de pegar uma canção e, literalmente, a montar e incorporar a uma totalidade (imagens, textos) que possa fazer sentido e emocionar")." (SILVA, 2005, 173-174)

À época, me recordo fortemente que a sensação de caos, de interrupção da continuidade narrativa, da não linearidade da montagem, da colagem de elementos heterogêneos procedentes de diferentes suportes e mídias, do uso do material de arquivo e da primeira pessoa, foram os elementos que me atraíram para o filme. A noção de *performance*, profundamente enraizada no filme, me levou a encontrar nele um "autêntico" representante dos documentários performáticos. Sobre *Tarnation*, eu me fazia as seguintes indagações: como realizar um filme biográfico quando não existe biografia estabelecida? Como organizar uma noção de identidade a partir de um "vazio"? No texto de 2005, eu chegava à seguinte conclusão: "nada no filme é objeto de recuperação, nada é memória ou lembrança; trata-se tão somente de uma invenção de si, uma construção narrativa que organiza os dados biográficos de forma a estabelecer uma história" (SILVA, 2005, 174-175). Contudo, hoje já não estou mais certa sobre esse "diagnóstico". E talvez isso só possa ser afirmado depois de passar por uma tese pensando justamente filmes que não apenas lidam com a questão da invenção de si,

mas que foram capazes de iluminar que essa não é uma condição "fílmica", mas que corresponde à própria condição da vida.

Quando o realizador/personagem se imputa um "problema de personalidade", automaticamente ele atribui para si uma noção de "despersonalidade" - o que, em princípio, abre as portas para a *performance* de uma maneira praticamente ilimitada. Ou seja, ele cria uma brecha através da qual pode se transformar em "personagem de si". Isso traz uma consequência para o filme que, ainda que não de todo grave, é problemática nos domínios do documentário ao qual eu afirmava que ele pertencia. O argumento principal do documentário, a questão da identidade encapada por uma noção de "desidentidade", não era uma conclusão que surge no próprio processo de realização: era um argumento prévio a ela, um ponto de partida. Ao contrário do que poderia ser caracterizado como um documentário performático, a noção de despersonalidade em *Tarnation* não era uma conquista "do documentário" em si, mas um ponto de vista a partir do qual ele se organizava. Como consequência, a relação entre as imagens, a montagem, estava menos preocupada em criar um estranhamento que em colocar a questão em discurso.

Em *Un Concepto Fugidio* Antonio Weinrichter, a partir de uma conclusão bastante precoce de Jay Ruby ao final dos anos 1970, faz uma observação que nos interessa bastante em torno de um tipo de subjetividade reflexiva nos domínios do documentário que começa a surgir a partir do começo dos anos 1980. Se, como vimos anteriormente, nesse período já era possível pensar em uma noção de "ensaio" com mais propriedade no cinema, foi também o momento em que um julgamento sobre "auto reflexividade" começou a se instalar nesses domínios, para nunca mais dali se afastar. Depois de observar que, diferentemente dos realizadores dos filmes-diários das vanguardas e dos cineastas autorais, ao longo de sua história o documentário não havia sido percebido como um espaço onde seria possível "explorar a si mesmo", Ruby afirma o seguinte:

"Existem filmes que falam da família e da cultura do cineasta. Seu conteúdo viola as normas do documentário tradicional ao tratar aberta e diretamente dos interesses pessoais do autor. Como muitos desses diretores procedem da tradição documentária, não empregam as convenções do cinema pessoal de autor, mas sim as do documentário." (RUBY APUD WEINRICHTER, 42, 2007)

O "cinema do eu" que invade o documentário nesse período, principalmente aquele proveniente dos Estados Unidos, chega acompanhado de um processo de autorreflexividade. Não obstante, o que Weinrichter argumenta é que ela é "uma consequência inevitável, não a intenção principal que anima os documentários pessoais que começam a proliferar (...)" (WEINRICHTER, 2007, 42). Isso nos leva a pensar que são documentários que colocam a primeira pessoa "a serviço" de um tema "maior": assim, o uso da primeira pessoa nos

documentários de Michael Moore se transforma em "escada" para o diretor falar de temas políticos, em *A Marcha de Sherman*<sup>218</sup> (1986), Ross McElwee usa sua vida particular como "desculpa" para fazer um comentário sobre a história americana, Morgan Spurlock em *"A Dieta do Palhaço"*<sup>219</sup> (2004) faz de seu corpo um veículo para dissertar a respeito dos perigos da *junk food* para a saúde. Enfim, em todos esses casos, se a primeira pessoa está presente, ela não é modificada durante o processo de realização do filme (mesmo a metamorfose no corpo e na saúde de Spurlock em nenhum momento se torna uma questão "pessoal"), ela é apenas uma "ferramenta" de execução.

O filme de Jonathan Caouette, mesmo que não transforme a primeira pessoa em "escada" para o tema, também se inscreve na sequência de documentários onde a primeira pessoa não sai alterada do processo. Se isso não chega a desqualificá-los enquanto ensaios (afinal, o uso de material heterogêneo, a interrupção da continuidade da montagem e a estrutura fragmentada também se tornaram características do processo), faz com que esse tipo de filme se torne repetitivo, e a retornar sempre sobre os mesmos aspectos da subjetividade, variando apenas os temas. Apesar do otimismo com o qual o cineasta foi saudado em Cannes naquele ano, Caouette realizou poucos filmes desde então. Seu trabalho mais recente teve estreia, no mesmo festival, na edição de 2011. *Walk Away Renée* (2011) foi apresentado pelo diretor como um "igual", não como uma "sequência", de *Tarnation*. O documentário retoma os mesmos personagens e as mesmas problemáticas, se concentrando na relação entre Caouette e a mãe, René, já totalmente debilitada pela doença<sup>220</sup>.

Nessa percepção da "primeira pessoa" a serviço de um tema, a aventura da interioridade, os riscos implicados no processo da autodescoberta, pois que "a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o *eu* de fato se realiza" (SIBILIA, 2008, 31), são esvaziados de sentido. E ao longo de nosso percurso, a concepção de uma aventura interior, uma construção narrativa organizada como busca (e não como tema) e um conhecimento que procede por sincronicidade (e não por sequências) não são meramente "características do ensaio", mas condições fundamentais para que ele se "consolide" (na falta de um termo melhor). Filmes como o de Caouette e Moore colocam em xeque algumas noções que estiveram presentes ao longo de todo o texto (subjetividade, liberdade e montagem) e, principalmente, nos filmes escolhidos para análise.

No primeiro capítulo, vimos que a nobreza da família dos Montaigne não era "de berço", mas negociada como um título de clube. Grande parte do sentimento de inadequação

---

<sup>218</sup> *Sherman's March* (1986)

<sup>219</sup> *Super Size Me* (2004)

<sup>220</sup> Sobre o filme atual, a jornalista Leslie Felperin escreveu na *Variety*: "parece menos um 'ir embora' e mais com um retrocesso (FELPERIN, 2011, 22)



de Montaigne responde pela capacidade extraordinária de lançar um olhar singular sobre o mundo por onde circulava. A mesma distância que permitiu Adorno se abrir para uma condição de escrita livre que, tivesse ele permanecido na Alemanha, talvez não se consolidasse. A inquietude de Didi-Huberman frente ao afresco na Itália igualmente precisou de um espaço para se desenvolver, uma distância que ia do olho do espectador até a última camada de conhecimento que se imiscuia na passividade da contemplação. Também a mesma angústia que Flávia Castro descobriu no pai, em *Diário de uma busca*, quando Celso realizou que os longos anos do exílio não haviam "servido para nada". Se no retorno, a vida da família Castro havia se modificado radicalmente, a vida do Brasil permanecia igual. Assim como o título de nobreza adquirido pelos Montaigne representava não tanto uma conquista pessoal, mas a falência de um sistema, a anistia, aos olhos de Celso, também não era uma conquista: mais duro ainda, significava a vitória do sistema. Talvez fosse preciso a Celso "parar" diante da imagem, olhar para a sua própria história a partir de uma distância, para poder encontrar algum sentido. Quis o destino que ele não o conseguisse. Mas ele não impediu a filha de Celso, Flávia Castro, de "parar" diante de todas aquelas histórias e imagens, dar alguns passos à distância dos lugares onde elas existiam, e transformar a dor em um grito silencioso que nunca antes tinha sido dado: não foi uma vitória, é preciso continuar....

Quando Waly Salomão morreu, Carlos Nader achou que havia chegado o momento de realizar o filme sobre o amigo querido. Mas é bastante improvável que Nader tenha sido acometido por um pensamento como aquele que Walter Benjamin evoca sobre o "ímpeto misterioso que impele o passado à redenção", no sentido contemplativo, que pode nos tornar prisioneiros de uma narrativa. Tampouco como quando Benjamin aponta que "é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua experiência vivida - e é dessas substâncias que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível" (BENJAMIN, 1987, 207). *Pan-Cinema Permanente* poderia se transformar em um documentário elegíaco à figura do poeta. O tipo de material que Nader utiliza no filme (imagem de arquivo, fotografia, notas em papéis, entrevistas, voz em *off*) poderia facilmente ser organizado de maneira a criar um "retrato" de Waly Salomão, onde sua história seria recortada, podada e arredondada até que todas as dialéticas que permaneceram não solucionadas fossem dissolvidas em uma sequência de relações de causas e consequências. No entanto, se podemos afirmar que Waly encarna a subjetividade do sujeito moderno, na medida em que pensa a si a partir da diferença, o documentário de Nader parte para uma estrutura que coloca em evidência os deslocamentos e as desconstruções que a própria experiência da diferença produz. Como o historiador Didi-Huberman frente a um objeto de arte, ele também descobre as perguntas certas a serem feitas na medida em que modifica sua posição em relação ao objeto: não se trata de uma montagem em torno de uma noção de vida

e obra de Waly Salomão, mas de uma partilha de experiências: veja se você, espectador, é capaz de encontrar o homem escondido no personagem, porque eu precisei fazer um filme para descobrir que falhei.

Um dos principais pontos destacados por Adorno em seu remarcável texto sobre o ensaio é a importância atribuída aos conceitos: não porque o ensaio precise se fiar sobre conceitos para desenvolver seu argumento, mas justamente porque ele traça seu caminho nos desvios e deslocamentos que toma em relação a eles. Assim como Adorno escreve que ensaios são construídos por "elementos discretamente separados entre si" e "reunidos em um todo legítimo", assim Agnès Varda concebe, e realiza, sua noção de autobiografia em *As Praias de Agnès*. Talvez um teto de apartamento coberto de bolor não tenha, em princípio, qualquer relação com uma fotografia antiga em um laboratório de restauração - mas o que interessa é precisamente o "todo legível no qual elas se reúnem". Agnès Varda mimetiza, em *As Praias de Agnès*, o anacronismo de uma forma que apenas as crianças são capazes de usufruir, quando das próprias brincadeiras inventam as condições de seu saber e de sua narrativa. A mesma que, segundo Didi-Huberman, Walter Benjamin admirava pela capacidade de renovar as chances da história. Da visita à casa onde passou a infância, passando pela praia onde descobriu o amor, até a montagem dos vídeos que compõe a instalação em homenagem ao marido, *"As viúvas de Noirmoutier"* (2006), trata-se sempre de dar uma nova oportunidade à história, revive-la à luz de um deslocamento e de um distanciamento. Descobrir no raio que separa passado e presente não o que permanece, nem o que se foi, mas a arquitetura da interioridade, o *modus operandi* da individualidade. Assim como Nader, seria fácil para Varda contar sua história aparando os excessos e polindo as superfícies desiguais: mas seria desleal com a própria experiência de se contar, se narrar. Porque faz das imagens pontos de partida, e nunca de chegada, porque ao parar diante de uma imagem se recusa a permanecer na superfície que ela lhe oferece, a montagem de fragmentos e colagens em *As Praias de Agnès*, ao contrário daquela que Caouette procede em *Tarnation*, é concebida como um processo sempre em aberto.

Os ensaios que nos parecem mais interessantes são aqueles produzidos pela confluência destes estados alterados. É justamente da interpenetração das polaridades que brota o sentido dialético do texto, na medida em que o gesto de colocar um tema ou um objeto em jogo, ao mesmo tempo também o expõe às considerações intempestivas de seu próprio reflexo e invoca o leitor a repensar a condição original. Montaigne compreendia a impossibilidade de pensar qualquer questão associada à história ou memória a partir de uma noção geral de *essência* fenomenológica que desconsidera os pequenos elementos do cotidiano. Por isso, seus textos são recheados de personagens das ruas e de sua própria vizinhança, como os coches, as crianças, os coxos, seus livros, sua biblioteca, o próprio pai, a

embriaguez e o medo. Trazer para a cena as singularidades dos acontecimentos em suas próprias articulações, permitir o desdobramento da memória, da consciência e do esforço para lidar com a instabilidade das palavras e da própria linguagem é um gesto inscrito no coração e no corpo da escrita ensaística. E, se não uma resposta, é pelo menos um bom começo para se tentar entender o porquê da sobrevivência e resistência da forma.

## **REFERÊNCIAS**

## **BIBLIOGRÁFICAS**

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALFARO, Eduardo De La Vega. *Eisenstein e a pintura de mural mexicana*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ALTER, Nora. "Translating the essay into film and installation". In: *Journal of Visual Culture*, volume 6(1) (2007).
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.
- ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARRIGUCHI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ASSCHE, Christine Van (org). *Vidéo et après*. Paris, Éditions Carré, 1992.
- ASTRUC, Alexandre. *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la camera-stylo*. In: *Textos y Manifiestos del Cine*. Joaquim Romaguerra I Ramió e Homero Alsina Thevenet (org). Madrid, Éditiones Cátedras, 2007.
- ATKINS, G. Douglas. *The Return of/to the Essay*. In: *ADE Bulletin* 096 (Fall 1990).

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AUMONT, Jacques. *Images Modernes*. Paris: Images Modernes Éditions, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques & BERGALA, Alain (et al). *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- BAJAC, Quentin. *The invention of photography: the first fifty years*. London: Thames & Hudson, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- BANDA, Daniel & MOURE, Jose (org). *Le cinema: naissance d'un art (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2 ed., Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARSAN, Richard. EUA: Indiana University Press, 1992.
- BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. "Fotograma comentado: os tempos de Santiago". In: *Devires – cinema e humanidades*. UFMG, v5n2, 2008.
- BASUALDO, Carlos & BREMNER, Ann. *Helio Oiticica Quasi-cinemas*. Alemanha: Hatje Cantz, 2002.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2008.
- BECKET, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'Entre-Images 2: mots, images*. Paris, P.O.L. Éditeur, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BIRCHAL, Telma de Souza. *O Eu nos Ensaio de Montaigne*. BH: Editora UFMG, 2007.
- BONET, Jacques. *Pour un temps/Jean Starobinski*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAUNSTEIN, Philippe. "Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV". In: *História da vida privada – Da Europa feudal à renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- BRASIL, André Guimarães. *Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. tese de doutorado, ECO/UFRJ, 2008.
- BRENEZ, Nicole. *Cinemas D'Avant-Garde*. França: Ed. Cahiers du Cinéma, 2006.
- BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

- BURKE, Peter. *Montaigne*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- BURNETT, Ron. *Culture of vision: images, media & the imaginary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les essais*. Paris : Gallimard, 1968.
- CAETANO, Daniel (org). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Um funcionário da monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2002.
- CARVALHO, Ananda. *Documentário-Ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. Dissertação de mestrado, PUC/SP, 2008.
- CASTELLO, José. *A literatura na poltrona: jornalismo literário em tempos instáveis*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1976
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- CHARNEY, Leo. *Empty Moments: cinema, modernity and drift*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHEVALIER, Tracy. *Encyclopedia of the Essay*. Londres: Routledge, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Montage comme métamorphose*, in: *Images Documentaires* 17, 2o trimestre de 1994
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis *Ver e Poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. GUIMARÃES, César e CAIXETA, Ruben (org). BH: Editora UFMG, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistres a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COHN, Sergio (org). *Ensaio Fundamentais: cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial: 2010.



- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008
- COUTO, Mia. *Antes do Sol Nascer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: attention, spectacle and modern culture*. Massachussets: The MIT Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. 8 ed., Massachussets: MIT Press, 1998.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DANEY, Serge . *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DE BAECQUE, Antoine. *Godard biographique*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges-a. *Georges Didi-Huberman: atlas: comment remonter le monde* (entrevista). In: *Art Press*, no 373, dezembro de 2010 p. 48-55.
- DIDI-HUBERMAN, Georges-b. *Aby Warburg, art, history and its ghosts*. In: *Art Press* no 277 (março 2002)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000
- \_\_\_\_\_. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburgienne*. In: *Genèses*, no 24, setembro de 1996.

\_\_\_\_\_. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

\_\_\_\_\_. *Remontage du Temps Subi*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2010.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOUGLAS, Stan & EAMON, Christopher (org). *Art of Projection*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.

DUBOIS, Philippe. *A fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno*. In: *Imagens*, número 4 - abril de 1995, publicação da Editora Unicamp.

\_\_\_\_\_. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. (org) **Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.

DUBOIS, Regis. *Hollywood, cinéma et idéologie*. Paris: Éditions Sulliver, 2008.

EDUARDO, Cleber. *“Paradoxos do contemporâneo (ou o cinema e seu presente)”* in “13ª Mostra de Cinema de Tiradentes” (catálogo). MG, janeiro/2010.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

\_\_\_\_\_. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

EPSTEIN, Joseph. *Reading Montaigne*. In: *Commentary* 95 n3 (março, 1993)

ESLIN, Jean-Claude. *“La Genèse de L'Homme Occidental”*. In: *Magazine Littéraire* no 409, maio de 2002.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do Retrato Fotográfico*. BH: Editora UFMG, 2004.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FATORELLI, Antonio & BRUNO, Fernanda. *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.

FELDMAN, Ilana. *“Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e de Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho”*. In: *Devires – cinema e humanidades*. UFMG, v5n2, 2008.

FELDMAN, Ilana e MOURÃO, Patricia. *David Perlov: epifanias do cotidiano* (catálogo), 2011.

FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

FIGUEIREDO, Luis Cláudio. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação 1500-1900*. São Paulo: Educ, Escuta, 1994.

FOUCAULT, Michel. *as palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Graal Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da Biopolítica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2003.

FRASCINA, Francis & BLAKE, Nigel (et al.) *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FURTADO, Beatriz (org). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALLE, Helmut & OLMOS, Cecilia. *em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, FFLCH, USP, 2009.

GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinéma*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

GAUTHIER, Guy. *Un siècle de documentaires français*. Paris: Armand Colin, 2004.

GAY, Peter. *Modernismo, o fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GODARD, Jean-Luc. *Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

GODARD, Jean-Luc. *Avenir(s) du cinéma: entretien avec*. In: *Cahiers du Cinéma Aux Frontières du Cinéma*, número hors-série (abril 2000).

GONDAR, Jô (org). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

GRANT, Barry Keith & Sloniowski, Jeannette (orgs). *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne University Press, 1998.

GUIGES, Suzanne Liandrat & GAGNEBIN, Murielle (org). *L'essay et le cinéma*. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.

GUIGES, Suzanne Liandrat & LEUTRAT, Jean-Louis. *Alain Resnais: liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2006.

GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HEILKER, Paul. *The Essay: theory and pedagogy for an active form*. EUA: Nat Council of Teachers, 1996.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMANN, E.T.A. *A janela de esquina do meu primo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HOHENDAHL, Peter. *The scholar, the intelectual, and the essay: Weber, Lukacs, Adorno, and Postwar Germany*. In: *The German Quarterly*, volume 70, no 3 (summer, 1997).

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre: la nouvelle modernité du cinéma*. Éditions Denoel/Gonthier, 1982

IVANOV, V.V. *Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP, 2009

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMES, Nick. *Britain's Secret Brazilian*. In: *Sight and Sound*, ns20 no8 agosto 2010

JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. UK/NY: Verso, 2000.

JERPHAGNON, Lucien. *Saint Augustin, ou la conscience à nu*. In: *Magazine Littéraire*, no 409, maio de 2002.

JOST, François. *Le culte du banal: de Duchamp à la télé-réalité*. Paris: CNRS, 2007.

JOUSSE, Thierry . *Le Goût de la Télévision*. Paris: Édition Cahiers du Cinéma, 2007.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque (org). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KINGHT, Arthur. *Documentary Classic Grierson on Documentary by Forsyth Hardy* (resenha). In: *Hollywood Quarterly*, Vol. 3, No. 2 (Winter, 1947-1948)

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LACOUTURE, Jean. *Montaigne a cavalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LAMBERT, Frédéric. *L'Experience des Images*. França: INA, 2011.

LAPIERRE, Nicole, *L'éloge du déplacement*. In: *Magazine Litteraire* n° 464, maio 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LENNON, Brian. *The Essay, in theory*. In: *diacritics*, vol 38, n3 (fall 2008)

LEVI, Primo. *É Isto um Homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LIMA, Luis Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: *Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-rom. Curitiba, 2007.

\_\_\_\_\_. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008

\_\_\_\_\_. *Tempo e dispositivo no documentário de Cao Guimarães*. In: *Devires – cinema e humanidades*. UFMG, v4n2, 2007.

LIPPMANN, Walter. *Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008.

LOPATE, Philip. *A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo*. In: WEINRICHTER, Antonio (org) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura: defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

LUKACS, Gyorgy. *On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper*. In: *Soul and Form* (Cambridge MA: MIT Press, 1978)

MACHADO, Arlindo. *“O filme ensaio”*. In: *Chris Marker: bricoleur multimídia* (catálogo). Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: CCB, 2009

\_\_\_\_\_. (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. 2 ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac SP, 2001.

MACIEL, Kátia (org) *Cinema Sim: narrativas e projeções / ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

MARGATO, Izabel (org.) *Espécies de Espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Québec: Les 400 Coups, 1997.

MARTINS, Marcos André Franco. *Imagem polida, imagem poluída: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea*. Tese de doutorado, ECO/UFRJ, 2009.

MASCARELLO, Fernando (org) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MENAGER, Daniel, "L'autoportrait". In *Magazine Littéraire*, no 464, maio 2007.

METZ, Christian. *"L'énonciation impersonnelle, ou le site du film"*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Passage de frontiers*. In: *Trafic* no 45 (março 2002)

MIGLIORIN, Cesar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de doutorado, ECO/UFRJ, 2008.

MONDZAIN, Marie José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard Éditions, 2007.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Alberto Cavalcanti*. In: *The Quarterly of Film and Radio and Television* vol 9 no 4 (summer 1955).

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAN, James M. *There's no place like home vídeo*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2004.

MOURÃO, Maria Dora & CAETANO, Maria do Rosário. *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2007.

MUSIL, Robert. *Essais: conférences, critique, aphorismes, réflexions*. França: Éditions du Seuil, 1978.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Introduction to documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NINEY, François. *Le regard retourné, des "Statues meurent aussi" au "Tombeau d'Alexandre"*. In: *Images Documentaires* 15, 4o trimestre de 1993.

\_\_\_\_\_. *L'épreuve à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. 2 ed., Bruxelas: De Boeck & Larcier, 2002.

NOCHLIN, Linda. *Realism*. Inglaterra: Penguin Books, 1990.

NOVAES, Adauto (org.) *O Esquecimento da Política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

\_\_\_\_\_. *O silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOYAMA, Samon. *Adorno e o ensaio como forma*. In: *Revista Itaca*, no 14/2009, p. 137

ODIN, Roger (org). *Le Film de Famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.

OLIVEIRA, Rodrigo de. *Diário de Sintra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

OMAR, Arthur. *O anti-documentário, provisoriamente*. In: *Revista Cinemais*, no 8, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, novembro/dezembro de 1997.



OUBIÑA, David & SARLO, Beatriz. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.

PAMUCK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PARANAGUÁ, Paulo (org) *Cine Documental en America Latina*. Ediciones Cátedras, 2003.

PARENTE, André . *Filmes de Artista no Brasil 1965/80*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

\_\_\_\_\_. (org) *A imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. (org) *Tramas da Rede*. São Paulo: Sulina, 2004.

PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELLIZARI, Lorenzo e VALENTINETTI. Alberto Cavalcanti. SP: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.  
Festival International du film de Locarno, S/D

PLANTINGA, Carl. *Rethoric and Representation in Non-Fiction Film*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1997.

PORCIAU, Sarah. *Ambiguity Intervenes: the strategy of equivocation in Adorno's "Der Essay als Form"*. In: *MLN* volume 122, nº3, abril de 2007 (german issue),

PORCILE, François. *Chris Marker, à la poursuite des signes du temps*. In: *Images Documentaires* 15, 4o trimestre de 1993

PORTELLA, Eduardo, *O ensaio como ensaio*. In: *Revista Tempo Brasileiro* 141 abril-junho de 2000

PREDAL, René. *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Paris: Klincksieck, 2008.

QUENEAU, Raymond (org). *Histoire des Littératures 3: Littératures françaises, connexes et marginales*. Paris: Gallimard, 1956

QUINTANA, Ángel. *Al Principio Fue el Verbo. Notas sobre el ciné-essai*, p. 134. In: WEINRICHTER, Antonio (org) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

RABINOW, Paul (org). *Foucault Reader*. NY: Pantheon Books, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas, afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Fenac São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. (org) *Teoria contemporânea do cinema volume I: pósestruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. (org) *Teoria contemporânea do cinema volume II: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

\_\_\_\_\_. *A partilha o sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RASCAROLI, Laura. *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol 49 n2 (fall 2008).

REMISE, Jac, REMISE, Pascale, VAN DE WALLE, Regis. *Magie Lumineuse: du theater d'ombres à la lanterne magique*. Paris: Balland, 1979.

RENOV, Michael(org). *Theorizing documentary*. Nova York/Londres: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2004.

REZENDE, Luiz Augusto. *Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária*. Tese de doutorado, ECO/UFRJ, 2005

RICHTER, Hans. *El ensayo filmico. una nueva forma de la película documental*. In: WEINRICHTER, Antonio (org) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: tomo II*. São Paulo: Papirus Editora, 1995.

RIVETTE, Jacques. *Lettre sur Rossellini*. In: *Cahiers du Cinéma*. Tome VIII, no 48, abril/1955.

ROCHA, Marília Siqueira. *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dissertação de mestrado, UFMG/2006

ROITMAN, Julieta. *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. Dissertação de mestrado, PUC/RJ, 2007.

ROMAGUERRA I RAMIÓ, Joaquim & THEVENET, Homero Alsina. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Éditiones Cátedras, 2007.

ROSSELLINI, Roberto. *La télévision comme utopie*. Paris: Éditions Cahiers du cinema, 2001.

RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography: the work of film in the age of video*. Durham/Londres: Duke University Press, 1999.

SAILORMOON, Waly. *Me Segura Queu Vou Dar Um Troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional, 2003.

SALDANHA, Luis Claudio Dallier. “Caos e redenção: aspectos messiânicos no pensamento de Benjamin”. In *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, número 2, maio/outubro de 2004. Brasília.

SALLES, Evandro. *Gráfica Utópica: arte gráfica russa 1904-1912*, (catálogo exposição). Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo: CCBB, 2001

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARTZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *O Ensaio e as travessias do documentário*. Dissertação de mestrado, UFMG/BH, 2006.

SHERMAN, Sharon. *Documenting ourselves: film, video and culture*. Kentucky: Kentucky University Press, 1998.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SKÁRMETA, Antonio. *Não Foi Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997

SOUSA FILHO, Alípio de. *Foucault: o cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é agonística*.

In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz (org). *Cartografias de Foucault*

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em mouvement*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

\_\_\_\_\_. *Pour un temps*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

\_\_\_\_\_. *É possível definir o ensaio?*. In: *Serrote 10* (março de 2012) São Paulo: IMS

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

VÁRIOS. *Cineastas e Imagens do Povo*. Catálogo. Rio de Janeiro, 2010.

VÁRIOS. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

VIEGAS, Rafael, *“Nous sommes tousjours au delà”: Negociações narrativas do sujeito moderno em Sur des vers de Virgile (Ensaio III, cap. V) de Michel de Montaigne*. Tese de doutoramento em Saúde Coletiva no Curso de Pós-graduação em Saúde Coletiva, do Programa de Ciências Humanas e Saúde, do INSTITUTO DE MEDICINA SOCIAL da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (2008/UERJ).

VIRILIO, Paulo. *Guerra e Cinema* São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WALLIS, Brian (org). *Art after modernism: rethinking representation*. NY: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

- WEINGARTEN, Marc. *A turma que não sabia escrever direito*. Rio de Janeiro: Record: 2010.
- WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- WEINRICHTER, Antonio. *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*. In: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- WINSTON, Brian. *Claiming the real: the documentary film revisited*. Londres: British Film Institute, 1995.
- YOEL, Gerardo. *Pensar el cine 2 – cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2004.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ZOLA, Emile. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.