



O filme-ensaio

DESDE MONTAIGNE E DEPOIS DE MARKER

Timothy Corrigan



Timothy Corrigan

**Tradução
Luís Carlos Borges**

**O FILME-ENSAIO:
DESDE MONTAIGNE
E DEPOIS DE MARKER**



P A P I R U S E D I T O R A

Título original | *The essay film: From Montaigne, after Marker*
Copyright © 2011 by Oxford University Press, Inc.

Tradução | Luís Carlos Borges
Capa | Fernando Cornacchia
Imagem de capa | Fred A. Leuchter, Jr. em cena do filme *Dr. Morte (Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr., Errol Morris, 1999)*
Photofest/Lion's Gate Films © Lion's Gate Films

Coordenação | Ana Carolina Freitas
Copidesque | Mônica Saddy Martins
Diagramação | DPG Editora
Revisão | Cristiane Rufeisein Scanavini, Edimara Lisboa e Isabel Petronilha Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Corrigan, Timothy
O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker/Timothy Corrigan; tradução Luís Carlos Borges. – Campinas, SP: Papyrus, 2015. – (Coleção Campo Imagético)

Título original: *The essay film: From Montaigne, after Marker.*
Bibliografia.
ISBN 978-85-449-0051-2

1. Cinema – História e crítica 2. Filmes experimentais – História e crítica I. Título. II. Série.

15-01380

CDD-791.43

Índice para catálogo sistemático:

1. Filmes-ensaio: Produção cinematográfica: História e crítica 791.43

The essay film: From Montaigne, after Marker, first edition was originally published in English in 2011. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

A primeira edição de *The essay film: From Montaigne, after Marker* foi originalmente publicada em inglês em 2011. Esta tradução é publicada conforme acordo com a Oxford University Press.

1ª Edição – 2015

A grafia deste livro está atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa adotado no Brasil a partir de 2009.

Proibida a reprodução total ou parcial da obra de acordo com a lei 9.610/98. Editora afiliada à Associação Brasileira dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papyrus Editora
R. Dr. Gabriel Penteado, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3790-1300 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papyrus.com.br – www.papyrus.com.br

Sumário

INTRODUÇÃO: SOBRE O CINEMA E O ENSAÍSTICO	7
PARTE 1: RUMO AO FILME-ENSAIO	
1. "SOBRE PENSAMENTOS OCASIONADOS POR..." MONTAIGNE ATÉ MARKER	17
2. SOBRE A HISTÓRIA DO FILME-ENSAIO: DE VERTOV A VARDA	53
PARTE 2: MODOS ENSAÍSTICOS	
3. SOBRE O RETRATAR A EXPRESSÃO: O FILME-ENSAIO COMO ENTRE-VISTA	81
4. ESTAR EM OUTRO LUGAR: AS EXCURSÕES CINEMATOGRAFICAS COMO VIAGEM ENSAÍSTICA	105
5. SOBRE OS DIÁRIOS ENSAÍSTICOS OU AS VELOCIDADES CINEMATOGRAFICAS DA VIDA PÚBLICA	131
6. SOBRE A ATUALIDADE DOS ACONTECIMENTOS: O FILME-ENSAIO COMO EDITORIAL	153
7. SOBRE O CINEMA REFRAATIVO: QUANDO FILMES INTERROGAM FILMES	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	203
ÍNDICE ANALÍTICO	217

INTRODUÇÃO

SOBRE O CINEMA E O ENSAÍSTICO

Quando comecei a trabalhar neste livro, na década de 1990, a expressão “filme-ensaio” era razoavelmente enigmática e normalmente exigia mais do que uma explicação breve. De lá para cá, tanto a expressão como os filmes tornaram-se cada vez mais visíveis e, ainda que para muitos a ideia de um filme-ensaio continue a ser tudo, menos autoexplicativa, esse modo específico de produção cinematográfica passou a ser cada vez mais reconhecido, não apenas como um tipo distinto de produção cinematográfica, mas, eu insistiria, também como o tipo mais vibrante e significativo de produção cinematográfica no mundo de hoje.

Pode-se argumentar razoavelmente que algumas versões do filme-ensaio remontam a, pelo menos, *A corner in wheat*, de David Wark Griffith, de 1909, um acerbo comentário sobre o comércio de trigo em grande escala, ou, mais persuasivamente, aos anos 1920 e aos vários projetos cinematográficos de Sergei Eisenstein, como a inacabada adaptação para o cinema de *O capital*, de Karl Marx. Contudo, especialmente a partir dos anos 1940, mais e mais cineastas, de Chris Marker a Peter Greenaway, passaram a descrever seus filmes como filmes-ensaio, unindo-se a numerosos críticos, teóricos e estudiosos do cinema que, desde Hans Richter e Alexandre Astruc, nos anos 1940, saudaram as singulares potencialidades e os poderes críticos dessa forma central da cinematografia moderna. Se Richter e Astruc podem ser considerados dois dos primeiros cineastas/críticos a identificar e discutir os termos específicos do filme-ensaio, a atenção crítica de críticos e cineastas também se expandiu e se acelerou continuamente: dos comentários de André Bazin nos anos 1950 e de Godard nos anos 1960 até o trabalho de estudiosos contemporâneos como Nora Alter, Christa Blümlinger, Suzanne Liandrat-Guigues, Catherine Lupton, Laura Rascaroli, Michael Renov e outros.¹

1. O primeiro estudo extenso sobre o filme-ensaio em inglês, *The personal camera: Subjective cinema and the essay film*, de Rascaroli, surgiu em 2009, enquanto eu completava este livro, e, apesar de

Nos últimos 30 anos, os filmes-ensaio acompanharam esse crescimento de atenção e decisivamente deslocaram-se das margens para o centro da cultura cinematográfica, conquistando manchetes (*Sicko: \$O\$ Saúde [Sicko]*, de Michael Moore, 2007) e prêmios da Academia (*Sob a névoa da guerra: Onze lições da vida de Robert S. McNamara [Fog of war: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara]*, de Errol Morris, 2003). Frequentemente com a aparência de um documentário filtrado por uma perspectiva mais ou menos pessoal, esses filmes às vezes desconcertantes sempre foram difíceis de classificar, ora difíceis de entender, ora difíceis de relacionar mutuamente. Contudo, muitos dos desafios que eles colocam e dos entendimentos errôneos que suscitam podem ser mitigados ou superados situando esses filmes especificamente na longa e variada tradição do ensaio.

Parte do motivo para a falta de atenção para com esses filmes – em comparação com os filmes ficcionais narrativos e com o documentário tradicional – é a suspeita mais geral quanto ao próprio ensaio. Com muita frequência, os ensaios foram considerados “excêntricos”, “um gênero degenerado, impossível, não muito sério e até mesmo perigoso” (Bensmaïa 1987, pp. 96-97); para muitos frequentadores de cinemas, os filmes-ensaio têm a confusa distinção de sugerir o objetivo de Jean-Luc Godard de combinar o “pessoal” com a “realidade”. Outras formas de escrita e produção cinematográfica obtêm certo respeito, associado ao valor privilegiado que possuem como práticas estéticas ou científicas, já os ensaios geralmente (e nem sempre incorretamente) são associados a atividades mundanas ou cotidianas, como dissertações escolares e comentários jornalísticos. Supostamente, qualquer um pode escrever um ensaio sobre qualquer tópico e, por causa de seu alcance amplo e muitas vezes indiscriminado, os ensaios às vezes foram percebidos como atividade meramente “prosaica”. Na verdade, justamente em razão da tendência do ensaio para reagir a eventos culturais que o precedem e depender deles – comentando ou criticando um acontecimento político ou uma apresentação teatral, por exemplo –, os ensaios foram frequentemente vistos como uma prática parasítica, destituída das forças tradicionais da originalidade ou da criatividade, que, desde fins do século XVIII, valorizam obras de arte como pinturas ou poemas.

Parte do poder do ensaio, porém, encontra-se justamente na sua capacidade de questionar ou redefinir esses e outros pressupostos representacionais (frequentemente arregimentados com a estética romântica) e abraçar a sua condição antiestética. As dificuldades para definir e explicar o ensaio, em outras palavras, são os motivos pelos quais o ensaio é tão produtivamente inventivo. A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional,

compartilhar muitas das ideias expostas em seu livro e de considerar que nossos diferentes focos são complementares de muitas maneiras, há diferenças (e, talvez, discordâncias) suficientes para alimentar mais discussões.

dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. Com uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal, os ensaios e os filmes-ensaio geralmente não oferecem os tipos de prazer associados a formas estéticas tradicionais como a narrativa ou a poesia lírica; em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais.

Além da centralidade dos filmes-ensaio na cultura cinematográfica contemporânea, dois motivos preponderantes pautam este estudo: a importância de diferenciar o filme-ensaio de outras práticas cinematográficas e a importância de reconhecer um legado literário subestimado nessa prática cinematográfica específica. Em primeiro lugar e mais destacadamente, postulo que o filme-ensaio deve ser distinguido de modelos amplos de cinema documentário ou experimental e ser situado em um lugar histórico mais refinado, que faça justiça às suas percepções e interações distintas. Os documentários, especialmente documentários experimentais, como *A propósito de Nice* (*A propos de Nice*, 1930), de Jean Vigo, ou *Terra sem pão* (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1933), de Luís Buñuel, são precursores claramente importantes.² No entanto, apesar das muitas tentativas de inserção do filme-ensaio nessas tradições mais longas, tais tentativas de ver a história do cinema como uma continuidade com variações têm uma capacidade limitada de reconhecer plenamente a intervenção crítica que o filme-ensaio faz na história do cinema. É igualmente importante que os filmes-ensaio sejam distinguidos da multidão de produções contemporâneas, mais convencionais ou inovadoras de outras maneiras, que surgem na forma de documentários, televisão de “realidade” e outras medidas do recente fascínio por uma tradição documentária rediviva.

Uma abundância de rótulos recentes, por exemplo, tenta alojar o filme-ensaio em categorias como “metadocumentários”, “documentários reflexivos” ou “documentários pessoais ou subjetivos”. Nenhum deles, porém, parece-me inteiramente adequado (ainda que a noção de documentário performativo, de Bill Nichols, tenha sugestivamente alguns pontos de contato com alguns dos elementos centrais de minha argumentação).³ Com sua compreensível ênfase em uma tradição

2. Um dos primeiros estudiosos a enfrentar esse tópico, Michael Renov enfatiza convincentemente o “contexto documentário” do filme-ensaio em seu exame de *Lost, lost, lost* (1976), de Jonas Mekas, em seu ensaio “*Lost, lost, lost: Mekas as essayist*”. Suas características definidoras do filme-ensaio são: (1) registrar, revelar e preservar, (2) persuadir ou promover, (3) expressar e (4) analisar ou interrogar. Renov trata consistentemente de tópicos e variações centrais no filme-ensaio, muitas vezes ligando a prática a variações nas formas documentárias, como em “*Domestic ethnographies*”, em *The subject of documentary*, em que ele perceptivelmente vincula *Sink or swim* (1990), de Su Friedrich, a esse legado documentário.
3. Talvez a tentativa mais conhecida de caracterizar os documentários tradicionais e contemporâneos sejam os cinco modos de Bill Nichols: expositivo, observacional, interativo, reflexivo e performativo

do documentário, essas categorias tendem a excluir um grande corpo de filmes-ensaio bem distantes dessa tradição, como *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit: Redupers* (1978), de Helke Sander, ou *A hipótese da pintura roubada (L'hypothèse du tableau volé)*, 1979), de Raoul Ruiz. Juntamente com os muitos autoproclamados ensaístas documentaristas (de Marker a Orson Welles), muitos outros cineastas distantes da tradição do documentário aplicaram confortavelmente o termo *ensaio* aos seus filmes mais ficcionalizados, entre eles Greenaway, que descreve *Zoo: Um Z & dois zeros (A zed and two noughts)*, 1985) como uma espécie de ensaio, “uma observação teórica sobre a relação entre humanos e animais” e *A barriga do arquiteto (The belly of an architect)*, 1987) “como um ensaio sobre a responsabilidade dos arquitetos contemporâneos para com a história e sua relação com esta” (Gras e Gras 2000, pp. 52-53). Embora essas outras categorias e terminologias alinhem adequadamente documentários recentes às tendências reflexivas de tantos outros tipos diferentes de cinema modernista, elas tendem, creio, a generalizar e reduzir as estratégias e conquistas do filme-ensaio ou a subestimar seu discurso e suas realizações distintas.⁴

Assim, este estudo almeja explorar mais exatamente o “ensaístico” no cinema e através do cinema e nele o ensaístico indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual. Presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar.

Com meu segundo motivo, ligando o filme-ensaio ao seu legado literário, argumento que o filme-ensaio focaliza questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura. Uma medida proeminente das mudanças culturais na estética e na indústria do cinema ao longo de mais de cem anos, o intercâmbio entre a literatura e o cinema geralmente foi mapeado na interação do cinema e da ficção narrativa, do teatro dramático e às vezes da poesia.

(*Blurred boundaries*). Ver também o trabalho de Stella Bruzzi, de 2006, sobre o documentário, que reconsidera e desafia algumas das posições de Nichols, especialmente a maneira como identifica a voz e a visão subjetivas dos documentários.

4. Especialmente em anos recentes, pode-se dizer que filmes mais narrativos, como *Além da linha vermelha (The thin red line)*, 1998), de Terrence Malick, incorporam o ensaístico à sua estrutura narrativa, assim como muitos romances do século XX, como *The man without qualities* (1930), de Albert Musil, remodelaram a ficção narrativa em torno do ensaístico. Ver *Forms of being*, de Leo Bersani, sobre o filme de Malick, e *Essayism*, de Thomas Harrison, para uma discussão do romance de Musil.

Investigar o legado literário do ensaio que informa e é transformado pelo filme-ensaio não apenas amplia o campo desse intercâmbio, como também introduz questões, prerrogativas, oportunidades e estratégias distintas nesse relacionamento. Sem virtualmente nenhuma relação com as costumeiras fidelidades e infidelidades da adaptação textual, o legado literário do filme-ensaio ilumina, de maneira mais importante, um envolvimento único entre o verbal e o visual, que surgiu de uma longa história de autoarticulação em uma esfera pública (Moure 2004). Do *rapport* autoconsciente de Marker com Henri Michaux até a linguística barroca de Derek Jarman, a tradição literária do filme-ensaio torna-se assim um ponto de partida crucial e muitas vezes uma figura visível na forma e no discurso do filme-ensaio.

A riqueza, o desenvolvimento e a variedade dos filmes-ensaio em décadas recentes tornaram praticamente impossível, se quisermos respeitar a diversidade da prática, empreender um levantamento abrangente. Como peça auxiliar de retrospectivas sobre o filme-ensaio, *Der Weg der Termiten: Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909-2004* (2007) oferece um proveitoso panorama histórico e cultural que se estende de *A corner in wheat*, de 1909, e dos filmes de Dziga Vertov da década de 1920, até *Tire dié* (1960), do cineasta argentino Fernando Birri, *Los Angeles plays itself* (2003), de Thom Andersen, *Mysterious object at noon (Dokfa nai meuman)*, 2003, do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, incluindo ao longo do caminho filmes de Leo Hertz, Peter Nestler, Imamura Shohei, Chantal Akerman, Michael Rubbo, Jean-Pierre Gorin, Kidlat Tahimik, Patrick Keiller e muitos outros cineastas mais ou menos conhecidos. Embora perspectivas amplas como essa realcem o âmbito e a variedade da prática, nesse ponto, argumento a favor das fronteiras históricas mais estritas de 1945 até o presente e ofereço leituras específicas de filmes individuais que extraem não apenas o terreno comum desses filmes como também as suas distinções individuais. Com um foco prolongado sobre filmes individuais, muitas obras e cineastas no campo do filme-ensaio não terão aqui a atenção que merecem, mas, para mim, os benefícios de leituras detalhadas são preferíveis à tentativa de fazer um levantamento amplo dos filmes-ensaio. Além disso, expandir e restringir minhas ideias em torno de particularidades me parece mais fiel ao espírito do ensaístico. Meu objetivo não é canonizar certos filmes e cineastas dessa tradição, mas demonstrar as intrincadas variedades da prática e seguir o movimento de meu pensamento através dessas práticas. O resultado é um estudo que mistura filmes mais conhecidos e menos conhecidos, como *Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie)*, 1958, de Marker, e *Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse)*, 2000, de Agnès Varda, até *Elephant* (1989), de Alan Clarke, e *States of UnBelonging* (2006), de Lynne Sachs.

Além disso, meu foco aqui é o *filme-ensaio*, mais do que suas outras encarnações visuais e midiáticas. Como deixam claro os dois primeiros capítulos, o filme-ensaio tem uma longa linhagem histórica e teórica. Embora seja crucial oferecer esse histórico, estou interessado principalmente no filme-ensaio moderno e contemporâneo (que às vezes surge em forma televisiva). Ademais, ainda que o

filme-ensaio tenha encontrado algumas de suas transformações contemporâneas mais curiosas por meio da internet, outras mídias eletrônicas e até mesmo instalações em museus,⁵ o estudo se concentra primariamente no ensaio cinematográfico – não em ensaios de fotografia, vídeo ou internet – entre 1945 e 2010. Também, apesar de praticamente todos os países ao redor do mundo produzirem filmes-ensaio, meu foco é preponderantemente ocidental, em boa parte por causa das origens e evoluções históricas e culturais do ensaio, um legado que está mudando clara e rapidamente como consequência das mudanças globais e digitais na produção midiática.

Escolhi uma organização um tanto genérica de filmes-ensaio como maneira de defender suas múltiplas, diversas e inevitáveis sobreposições. Ao mesmo tempo que atenta para especificidades textuais de certos filmes, meu estudo organiza essas análises segundo modos específicos da história maior do ensaio, na medida que configuram diferentes encontros ou conceitos experienciais que ligam a subjetividade e um domínio público. Como base para meu argumento, o Capítulo 1 destila as formas pragmáticas e conceituais do ensaio como praticado e discutido desde fins do século XVI, ao passo que o Capítulo 2 investiga a emergência histórica do filme-ensaio com base nas tradições mais antigas do documentário e da vanguarda, precursores que conduzem à sua plena visibilidade nos anos 1940 e 1950. Nessa primeira seção, minha ênfase recai sobre a tradição francesa, que, apesar de não ser a fundação exclusiva desses filmes, é a mais destacada e influente nesses anos iniciais. Na verdade, exceto por Jean-Luc Godard, enfatizo a escola francesa de cinema da Rive Gauche, na qual as bases literárias de filmes-ensaio de Marker, Varda e Alain Resnais são muito mais evidentes do que nos filmes do grupo dos *Cahiers du Cinéma*, que inclui François Truffaut, Claude Chabrol e outros. A segunda seção do livro depois investiga os cinco diferentes modos experienciais que informam os filmes-ensaio: no Capítulo 3, os ensaios retratistas descrevem representações do eu e da autoexpressão; no Capítulo 4, os ensaios de viagem mapeiam encontros com diferentes geografias espaciais; no Capítulo 5, ensaios diarísticos retratam diferentes temporalidades e velocidades da vida moderna; no Capítulo 6, ensaios editoriais remodelam a notícia de acontecimentos do mundo; e, no Capítulo 7, filmes-ensaio refrativos envolvem criticamente objetos de arte, filmes e outras experiências estéticas. Dentro de cada modo, os ensaios representam um espectro que vai de posições didáticas e homiléticas a posições paródicas e cômicas. Nessa organização, como indiquei, é infeliz que minha escolha de filmes a serem assinalados – alguns canonicamente importantes, alguns historicamente importantes, alguns meus favoritos pessoais – só possa reconhecer implicitamente um número enorme de filmes-ensaio significativos e que merecem atenção crítica.

5. Ver, por exemplo, a perspicaz ampliação da prática ensaística efetuada por Nora Alter para incluir a arte da instalação em seu “Translating the essay into film and installation”, e “The electronic essay” e “Video confessions”, de Michael Renov, em *The subject of documentary* (2004b, pp. 182-215).

Categorizar os filmes-ensaio segundo esses modos, reconhecidamente, é uma estratégia escorregadia, já que os filmes-ensaio invariavelmente sobrepõem e misturam vários desses modos ou figuras. Creio que essa sobreposição se relaciona em parte com o “método não metódico” que, segundo Adorno, é a forma fundamental do ensaio e ajuda a explicar um dos paradoxos e desafios centrais do ensaio: é um gênero de experiência que, como assinala Reda Bensmaïa, pode ser fundamentalmente antígenérico, desfazendo seu próprio impulso rumo à categorização.⁶ Se “fronteiras de gênero” são o costumeiro em certa corrente de estudos cinematográficos, os filmes-ensaio exigem o reconhecimento de uma sobreposição definidora pela qual esses filmes participam de uma variedade de cruzamentos figurais ou modulares, além de “cruzamentos de fronteiras” de distinções mais convencionais, como formas narrativas em contraposição a formas não narrativas.⁷ Se *Sem sol* (*Sans soleil*, 1982), de Marker, representa um dos triunfos amplamente reconhecidos da prática, ele representa o triunfo de um amálgama e de uma orquestração de camadas modulares, como um diário de viagem, um diário, uma reportagem e uma avaliação crítica da representação cinematográfica. Contudo, além de fornecer uma estrutura heurística útil, o isolamento desses cinco modos é importante para chamar a atenção para os históricos maiores que os filmes-ensaio envolvem tão proveitosa e explicitamente como parte de uma arqueologia que inclui sermões, diálogos filosóficos, narrativas epistolares, diários, relatos científicos, palestras, editoriais, crítica de arte e outras formas de discurso público.

Descobri que escrever sobre o ensaístico e os filmes-ensaio exige mais autoconsciência do que de costume na escrita acadêmica e histórica. Minha tática foi mobilizar posições teóricas e acadêmicas como maneiras de fazer ideias e filmes se rodearem mutuamente, mais como intervenções estratégicas do que como projetos para certas interpretações. Para dramatizar esse movimento, ênfase tipograficamente disjunções e deslocamentos entre a constelação de ideias e argumentos de cada capítulo e a análise de filmes específicos à medida que minhas leituras reagem a essas ideias e as desenvolvem. Em parte por causa da natureza do ensaio, em parte por causa da multiplicidade oscilante do material e em parte por causa das exigências que esses filmes fazem em um envolvimento ativamente

6. São pertinentes as observações de Bensmaïa (1987, pp. 95-99): “Dentre todos os termos relacionados aos gêneros literários, a palavra Ensaio é certamente uma das que suscitou a maior confusão na história da literatura. (...) Caso singular em anais de literatura, o Ensaio é o único gênero literário que resistiu à integração, até recentemente, na taxonomia dos gêneros. Nenhum outro gênero suscitou tantos problemas teóricos no que se refere à definição da sua Forma: um gênero atópico ou, mais precisamente, um gênero excêntrico, já que parece flertar com todos os gêneros sem nunca se permitir ser definido, o ensaio literário, tal como legado por Montaigne à posteridade, sempre gozou de uma condição especial. (...) O Ensaio surge historicamente como um dos raros textos literários cuja principal tarefa evidente foi provocar um ‘colapso generalizado’ das economias do texto retoricamente codificado”.

7. Sobre a discussão do ensaio literário (especificamente alemão) nesses termos, ver McCarthy (1989).

reflexivo, esses capítulos, portanto, representam envolvimento específico na minha experiência com certos filmes e posições intelectuais. Na verdade, pode-se dizer que a escolha de certos filmes a serem enfatizados, assim como as escolhas de certas posições acadêmicas e teóricas a serem mobilizadas, segue a prática ensaística que confia na riqueza de “pensamentos ocasionados por” certos filmes.

Muitos contribuíram poderosamente para meu pensamento ao longo das apresentações na Universidade da Flórida, na Universidade de Pittsburgh, na Universidade de Harvard, no Bryn Mawr College, na Universidade Drake, na Universidade da Pensilvânia, na Universidade de Viena, no Centro de Análise Cultural da Universidade Rutgers, nas palestras da Sociedade para Estudos de Cinema e Mídia, na conferência de 2005 de Werner Herzog, em Londres, na conferência de 2009 a respeito dos “Curtos-circuitos no cinema contemporâneo” na Universidade de Bolonha, e na conferência de 2009 da Associação de Estudos de Adaptação no British Film Institute. Um encontro particularmente notável em torno de “Der Essayfilm”, na Universidade de Leuphana, em Lünenberg, Alemanha, em 2007, proporcionou uma rica oportunidade para a discussão do tópico com Hito Steyerl, Sven Kramer, Thomas Tode, Catherine Lupton, Raymond Bellour, Christa Blümlinger e Bernard Eisenschitz. Este livro também deve muito aos comentários e ao encorajamento de Ivone Margulies, Eric Rentschler, Timothy Murray, Dominique Bluher, Michael Renov, David Rodowick, Dudley Andrew, Jonathan Kahana, Yoram Allon, Dina Smith, Ann Firedberg, Lynne Sachs, William Galperin, Tina Zwarg, Bo e Helen Buttel, Ruth Pertlmutter, Kevin Harty, Eric Faden e Greg Flaxman. O trabalho e o apoio de Nora Alter são tão onipresentes neste livro que seria impossível detalhar suas muitas contribuições, ao passo que minha ocasional coautora, Patricia White foi, em todos os assuntos cinematográficos, minha interlocutora inspirada, de mais maneiras do que posso reconhecer. Sou grato à Universidade da Pensilvânia por uma licença de pesquisa e pelo apoio à pesquisa, incluindo a assistência de Maggie Borden e Sara Brenes-Ackerman. Meus colegas no programa Penn Cinema Studies, Karen Beckman, Peter Decherney, Meta Mazaj e Nicola Gentili, foram a comunidade ideal para pensar a respeito do cinema como um esforço público; também foram companheiros fiéis em muitas outras questões. Na Oxford University Press, Shannon McLachlan apoiou este projeto energicamente durante anos, e Brendan O’Neill graciosamente administrou a sua publicação. Versões anteriores de partes deste livro foram publicadas nos periódicos *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*, *Still moving: Between cinema and photography* (Duke University Press), *A companion to Werner Herzog* (Blackwell), *The geopolitics of art cinema* (Oxford University Press) e *Corto circuito: Il cinema contemporaneo nella rete* (Archetip Libri, Bolonha).

Nenhum agradecimento pode medir o apoio e as contribuições de Marcia Ferguson, que conhece a complexidade e a riqueza da experiência.

PARTE 1
RUMO AO FILME-ENSAIO

1

"SOBRE PENSAMENTOS OCASIONADOS POR..." MONTAIGNE ATÉ MARKER

De suas origens literárias até suas revisões cinematográficas, o ensaístico descreve as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública. Antecipado em memórias, sermões e crônicas mais antigas, a origem mais reconhecível do ensaio é a obra de Michel de Montaigne (1533-1592), cujas reflexões sobre seu cotidiano e seus pensamentos surgem, significativamente, no vernáculo francês das ruas em vez de no discurso alatinado da academia. Com o termo *ensaios* enfatizando a sua natureza provisória e exploratória na condição de "esforços", "tentativas" ou "testes", os escritos de Montaigne são visões, comentários e julgamentos sobre sua memória debilitada, pedras nos rins, amor, amizade, sexo no casamento, mentira, uma "criança monstruosa" e uma plethora de outras questões comuns e incomuns, colhidas quase que aleatoriamente em uma mente que observa o mundo que passa diante dela e que a perpassa. Imaginados, até certo ponto, como um intercâmbio intelectual ativo com seu falecido amigo Étienne de la Boétie, esses ensaios descrevem um vínculo entre uma vida pessoal e os acontecimentos circundantes dessa vida na França do século XVI e, nas repetidas revisões que caracterizam esses ensaios (1580, 1588, 1595), eles testemunham não apenas as constantes mudanças e os ajustes de uma mente enquanto ela se submete à experiência, mas também a transformação do eu ensaístico como parte desse processo.

Desde Montaigne, o ensaio surgiu em numerosas permutas, habitando virtualmente todos os discursos e expressões materiais disponíveis. Mais frequentemente, o ensaístico é associado aos ensaios literários, cuja proeminência histórica se estende de Montaigne a Joseph Addison e Richard Steele no século XVIII e a autores contemporâneos como James Baldwin, Susan Sontag, Jorge Luís Borges e

Umberto Eco. Desde sua fundação literária, o ensaístico também atravessa o século XIX em práticas menos evidentes, como desenhos e esboços, e, no século XX, surge até mesmo em formas musicais, como no *Ensaio para orquestra* (1938), de Samuel Barber. Ao longo dos séculos XX e XXI, o ensaístico assumiu progressivamente a forma de ensaios fotográficos, filmes-ensaio e dos ensaios eletrônicos que permeiam a internet na forma de *blogs* e outros intercâmbios dentro de um circuito eletrônico público.

Aldous Huxley (2002, p. 330) descreve o ensaio movendo-se entre três polos:

O ensaio é um dispositivo literário para dizermos quase tudo sobre praticamente qualquer coisa. (...) Os ensaios pertencem a uma espécie literária cuja extrema variabilidade pode ser estudada mais eficazmente em uma estrutura de referência constituída por três polos. Há o polo do pessoal e do autobiográfico; há o polo do objetivo, do factual, do concreto-particular; e há o polo do abstrato-universal. A maioria dos ensaístas sente-se à vontade e na sua melhor forma na proximidade de apenas um dos três polos do ensaio ou, na melhor das hipóteses, apenas na proximidade de dois deles. Há ensaístas predominantemente pessoais, que escrevem fragmentos de autobiografia reflexiva e que olham para o mundo pelo buraco de fechadura da anedota e da descrição. Há os ensaístas predominantemente objetivos, que não falam diretamente de si mesmos, mas que voltam a sua atenção para fora, para algum tema literário, científico ou político. (...) Os ensaios mais ricamente satisfatórios são os que fazem o melhor não apenas de um nem de dois, mas de todos os três mundos em que é possível o ensaio existir.

Para mapear e distinguir o ensaio na sua evolução de Montaigne até o filme-ensaio utilizo uma variação dos três polos como tipos não separáveis de ensaios, mas, nos “ensaios mais ricamente satisfatórios”, como registros que interagem e se entrecruzam. Embora um ou outro desses três registros possa ser mais discernível em qualquer ensaio dado, minhas três variações sobre as versões do ensaístico de Huxley descrevem a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e do processo do pensamento. Outras definições e modelos do ensaio tendem a enfatizar uma ou outra dessas características, como, por exemplo, o papel de uma voz pessoal ou a busca pela autenticidade documentária. Para mim, contudo, a razão e a interatividade variáveis dessas três dimensões criam uma forma representacional definidora que surge do legado literário do ensaio e que se estende e se reformula na segunda metade do século XX na forma do filme-ensaio. Se parte do poder do ensaístico foi a sua capacidade de absorver e mobilizar outras práticas literárias e artísticas, como as práticas narrativas ou fotográficas, o cinema, desde os anos 1940, tornou-se um dos seus territórios mais ricos.

Ainda que, provavelmente, nenhuma definição individual do ensaístico seja suficientemente maleável para as suas muitas variações, acompanhar essa estrutura

à medida que se desenvolve desde sua fundação literária (e mais tarde adaptada ao ensaio fotográfico) esclarece e formula, creio eu, os termos distintos do filme-ensaio. Ao longo da história de suas práticas mutáveis, o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta. Se Montaigne introduz os primórdios literários dessa prática, traçar sua história e prioridades emergentes conduz, quase que climaticamente, para André Bazin e outros, ao filme-ensaio *Carta da Sibéria*, de Chris Marker, e, subsequentemente, à presciente caracterização, feita por Richard Roud, de Marker como “Montaigne de 1:1.33”.¹

Frequentemente citado como o descendente moderno ou mesmo pós-moderno de Montaigne, Roland Barthes, para mim, é o ensaísta literário proeminente do século XX, um escritor proteico do cotidiano, plena e concomitantemente dedicado e resistente à imagem contemporânea e ao poder do cinema. Surgida nos anos 1950, contemporaneamente aos filmes de Marker, a obra de Barthes se destaca como comentário e representação do poder e da singularidade do ensaístico: seus escritos testam os limites e possibilidades do ensaio (de sua coletânea de encontros com artefatos públicos em Mythologies até sua meditação sobre a fotografia em Camera lucida) e, mais teórica e explicitamente do que a maioria, sua obra frequentemente localiza as tensões da expressão ensaística naquele jogo central do século XX entre o verbal e o visual.² Na sua Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, ele afirma: “Devo reconhecer que produzi tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise” (Barthes 2007, p. 7), e proclama para esse tipo de escritura o que eu argumento ser mais especificamente o domínio do ensaístico, um discurso de “desprendimento”, “fragmentação”, “digressão” e “excursão” (p. 42).³ Em todos os seus ensaios, ele identifica e gravita na direção de características textuais – de romances, fotografias ou outros textos sociais

1. Marker é regularmente associado aos primórdios do filme-ensaio, ao passo que outros historiadores e estudiosos do cinema identificam outros filmes centrais na formação da prática. Michael Renov, por exemplo, discute *Lost, lost, lost* (1969/1976), de Jonas Mekas, como um exemplo inicial e central do filme-ensaio. Argumentando que “os fundamentos do filme-ensaio derivam de três documentários marcantes”, Paul Arthur (“The resurgence of history”, pp. 65-66) coloca *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955), de Alain Resnais, e *Os mestres loucos* (*Les maitres fous*, 1955), de Jean Rouch, ao lado de *Carta da Sibéria*. Alter acompanha Jay Leyda e alinha o filme-ensaio a uma história anterior, que tem início com *Inflation* (1928), de Richter (“Hans Richter in Exile”).
2. Ver Reda Bensmaïa 1987.
3. Aqui, ele defende a capacidade da escritura de evitar o servilismo e o poder implícitos na linguagem, em que a única alternativa é “trapacear com a língua, trapacear a língua” por meio de uma prática de escrita, “pelo jogo das palavras de que ela [a língua] é o teatro” (p. 16).

– que falam ao poder e à prevalência de uma voz e uma experiência pessoais que se articulam e se dispersam através de uma vasta paisagem cultural em uma luta ativa para produzir significado. Adequadamente, um dos mais célebres e importantes ensaios de Barthes, “O terceiro sentido”, torna famoso um “sentido obtuso” que ele descobre em Ivan, o terrível (Ivan Groznyy, 1947), de Sergei Eisenstein, e que, como o punctum que ele localiza em fotografias ou no “sentido suspenso” que descobre nos melhores filmes e textos, descreve um envolvimento excepcionalmente pessoal com um detalhe, textura ou momento que, na sua resistência a significados definitivos, dramatiza o pensamento.

De seus muitos comentários ocasionais e extensos sobre o cinema, seu ensaio “Saindo do cinema” reflete sobre um tipo de encontro cinematográfico cuja dinâmica adombra o modo como um ensaísta e um filme-ensaio poderiam reconfigurar a experiência filmica. Assim como a experiência, em vez de qualquer objeto específico, torna-se a preocupação primordial de um ensaísta, Barthes escreve, nesse caso, sobre uma “situação de cinema” como um encontro privado e público com o seu próprio eu, “dois corpos ao mesmo tempo”. Por um lado, há “um corpo narcisista que olha, perdido no espelho próximo” (pp. 122 e 127). Por outro lado, a situação envolve e serve como contraponto da “atração” ou captura hipnótica desse espelho imagístico, criando “um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede” (p. 128). A situação cinematográfica torna-se então um “lugar de disponibilidade” que permite ao eu estar lá e em outro lugar. A subjetividade agora segue à deriva através de um “escuro urbano” no qual “se trabalha a liberdade do corpo” (p. 122) desde “grão do som, a sala, a massa obscura dos outros corpos, o raio de luz, a entrada, a saída”: a “ociosidade dos corpos” se torna “a da grande cidade” (p. 122).

Essa deriva entre dois corpos – um eu privado e um eu público, uma imagem narcisista e uma imagem do mundo circundante como “o Cinema da sociedade” (p. 128) – torna-se uma metáfora sugestiva para o ensaístico que tem início com Montaigne e que continua hoje através do filme-ensaio. Criando uma deriva verbal entre a imagem cinematográfica e a imagem de seus arredores (a rua, o crepúsculo), Barthes habita a imagem cinematográfica e “deve também estar em outro lugar” (p. 127) e, portanto, complica o seu fascínio por essa “relação com a imagem” como mapeamento verbal da “situação”, “decolando” dessa imagem na retórica do pensamento (p. 128). Enquanto Barthes desenvolve a tensão visual-verbal desse encontro privado-público, os encontros ensaísticos se situam e encontram seu lugar em uma zona crepuscular intelectual e erótica entre a imagem cinematográfica e a rua, uma, um lugar ilusório, e a outra, como uma fotografia, uma “imagem louca, com tinturas de real” (1984, p. 169; grifos do autor). Entre elas, fica o sujeito, à deriva, em um espaço duplo.

deslocado, espaçado, o espaço que situa o movimento ensaístico do pensamento (Barthes 2003). *Não é de admirar que, na evolução do ensaístico e na evolução do corpo de trabalho de Barthes, o fotograma, como imagem a meio caminho entre a fotografia e o filme, ofereça um local quase utópico entre a intensa privacidade da palavra escrita e a publicidade avassaladora da imagem cinematográfica.*⁴

De Montaigne até Barthes e Marker, a história do ensaio oferece uma longa lista de exemplos de uma voz e de uma visão pessoais, subjetivas ou performativas como característica definitiva do ensaístico. Exemplificada da melhor maneira pelo “ensaio familiar” de autores do século XIX, como Charles Lamb ou Ralph Waldo Emerson, essa conexão entre o ensaio e a expressão pessoal identifica, porém, uma posição muito mais complicada, dinâmica e, muitas vezes, subversiva do que a frequentemente reconhecida no pressuposto de que os ensaios se organizam logicamente em torno de um eu singular.⁵ A história do ensaio demonstra, na verdade, que o ensaístico é mais interessante não tanto na maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa própria noção de *expressividade* e sua relação com a *experiência*, a segunda pedra angular do ensaístico. Se a expressão verbal e a visual comumente sugerem a articulação ou a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, mais exatamente, penso, uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa e desfaz os limites e capacidades desse eu por meio dessa experiência. Na interseção desses dois planos, encontramos nos melhores ensaios a figura difícil, muitas vezes altamente complexa – e às vezes aparentemente impossível – do *pensamento* do eu ou da subjetividade em e por meio de um domínio público em todas as suas particularidades históricas, sociais e culturais. A expressão ensaística (como a escrita, o cinema ou qualquer outro modo representacional), assim, exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu.

A renomada combinação de estoicismo, ceticismo e epicurismo de Montaigne consequentemente é representada no movimento que parte de uma autoexpressão que se desfaz no processo do pensamento até a dinâmica do mundo “como movimento perene” (“Do arrependimento”, p. 610). Almejando ser “uma autoridade para mim mesmo” (p. 822) e estudando “a mim mais do que a qualquer outro assunto” (p. 821), o lema de Montaigne, “*que sais-je?*” (“o que sei?”), coloca em questão a segurança de sua própria autoridade. É uma das muitas expressões sucintas em sua obra que descreve

4. A discussão dos ensaios de Barthes por Victor Burgin em *In/Different Spaces* (1996, pp. 161-178) foi especialmente útil para meu argumento.

5. Historicamente, essa é uma formulação essencialmente romântica como “ensaio pessoal”.

um impulso principal nos escritos como uma investigação dos termos do nosso eu e de como um indivíduo pode descobrir certo conhecimento do mundo por meio da experiência assistemática desse mundo. Ao longo de todo o seu trabalho, porém, esse impulso perturba os termos de sua própria articulação, sugerindo um eu cujo pensar por meio da experiência se torna uma medida dos limites de suas próprias capacidades. Ao mesmo tempo que celebra livremente o pensar sobre todos os detalhes de sua vida, ele reconhece que “falo livremente de todas as coisas, mesmo das que talvez excedam a minha capacidade” (“Dos livros”, p. 298).

Em seu monumental ensaio “Da experiência”, Montaigne afirma que “a ignorância humana” é “o fato mais certo na escola do mundo” (p. 824) e, no entanto, insiste repetidamente no seu objetivo de ser “intelectualmente sensual, sensualmente intelectual” (p. 433). Como “a nossa vida nada mais é que movimento”, a expressão ensaística se torna aquele lugar materializado para um eu provisório e seus pensamentos, livre de método e autoridade: “Na falta de uma lembrança natural, faço uma de papel” (p. 837), graceja, afirmando que “toda a misturada que estou rabiscando aqui (...) registra os ensaios da minha vida. (...) É instrução ao contrário (...) não corrompida por arte ou teorização” (p. 826). Ao contrário das abordagens sistemáticas ou formulares do conhecimento, ele aprende “com a experiência, sem nenhum sistema” e, portanto, apresenta “minhas ideias de uma maneira geral, e provisoriamente” (p. 824). Os ensaios mais sociais, mais aconselhadores e mais estruturados de Francis Bacon (publicados em 1597, 1612, 1625) servem como um início paralelo do ensaio moderno, ao passo que as asserções e negações de Montaigne, mutáveis e em camadas, de pensamentos passageiros sobre o mundo tornam-se o pano de fundo e a pedra de toque reconhecidos de muitos dos primeiros filmes-ensaio, como Roud nos lembraria explicitamente em sua descrição de Marker como “um tipo de cinema total de um homem (...) um Montaigne de 1 para 1:33” (Roud, “The left bank”, p. 27).⁶

Sobre a fundação de Montaigne, a composição de ensaios acelera-se e amplia-se consideravelmente no século XVIII e no início do século XIX, quando começa a assumir uma forma mais distinta como diálogo público entre um eu e um mundo visível, muitas vezes urbano e às vezes natural. A Inglaterra do século XVIII é um exemplo primordial em que os fundos industrial e democrático do ensaio se destacam como uma função de importantes mudanças na esfera pública. Notavelmente, pelo veículo de novos periódicos, idealmente adequados a intervenções ensaísticas na cultura dos cafés e impulsionados pelo desenvolvimento da prensa de ferro em 1798, a noção de individual é reconfigurada nos termos comerciais significativamente mais amplos da observação, da comunicação e da interatividade sociais. Um dos muitos exemplos bem conhecidos, os ensaios de Addison e Steele, publicados em

6. Uma leitura contemporânea altamente recomendada da obra de Montaigne é Lawrence D. Krizman (2009).

The Tatler e *The Spectator*, já em 1709 mapeiam os ritmos e geografias mutantes dos espaços urbanos industrializados através dos olhos das personas ficcionais Isaac Bickerstaff e *sir* Roger Coventry. Esses ensaios vagueiam pelas ruas de Londres como um “observador” (Addison 2001, p. 3) que se apaga e cuja perspectiva focaliza-se e dispersa-se por um clube de tipos sociais (um proprietário rural, um militar etc.) e cujos comentários e observações, entremeando espetáculo e espontaneidade, registram a variedade social e o burburinho da vida cotidiana.

Seguindo essa enfática atenção para com a esfera pública (e a vida urbana), o ensaio dos séculos XVIII e XIX tende a refinar a voz moral e política do ensaio. Com Pater, a prática ensaística se espalha mais dramaticamente entre a autobiografia, a reportagem social e a crítica de arte. A abundância de escritos ensaísticos de Coleridge dos anos 1790 até os anos 1830, portanto, cobre desde a política e a teologia até a crítica literária e a filosofia, muitas vezes reforçada pela pronunciada corrente autobiográfica, que culmina na sua célebre *Biographia literaria* (1815). Um tanto típica das muitas incursões na vida pública do século XIX, a *Biographia*, por fim, escolhe e celebra a inevitável fragmentação e incompletude de um eu ensaístico, dramatizada materialmente na conclusão inacabada dessa famosa obra.

O que julgo mais sugestivo nessas reformulações históricas do ensaístico – particularmente quando ajudam a fundamentar e antecipar o filme-ensaio – é precisamente *não* entendê-las, como de costume, como a expressão coerentemente personalizada de uma subjetividade autorizada, geralmente associada a alguma versão do ego romântico ou moderno. Embora se possa dizer que praticamente todas as práticas representacionais e artísticas dramatizam encontros entre o eu e o mundo, a dinâmica e o equilíbrio desse encontro, para mim, parecem se diferenciar significativamente no ensaístico, como um tipo de fragmentação que perturba de forma dramática a subjetividade e a representação. Práticas representacionais como as do romance ou da poesia lírica, falando de modo geral, recuperam e organizam o espaço público por meio das estruturas acabadas de uma subjetividade coerente e determinante; já os ensaios tendem, voluntária e muitas vezes agressivamente, a minar ou dispersar essa própria subjetividade à medida que ela é subsumida ao mundo que explora. Isso é menos uma distinção opositiva do que uma distinção significativa em uma razão representacional que, em parte, reflete as mudanças históricas (mapeadas na crescente importância e prevalência do ensaio ao longo dos séculos XIX e XX) e, em parte, reflete as escolhas e os experimentos autorais com diferentes relações representacionais (vistas comumente na escolha de um escritor de se mover entre práticas tradicionalmente autorizadas, como a poesia ou o romance, e o ensaístico).⁷

7. *Essayism: Conrad, Musil, & Pirandello*, de Thomas Harrison, é uma investigação inteligente de como certos autores do século XX fundiram o romance e o ensaio para criar um romance ensaístico híbrido.

Creio, portanto, que os ensaios são mais indicativos da forma quando atuam pela sujeição desse eu dentro de ou perante um espaço natural ou, como nos ensaios de Charles Lamb, Virginia Woolf e Roland Barthes, um espaço urbano público, dispersando ou transformando esse eu dentro desse espaço e, com frequência e mais exatamente, a sua visibilidade.⁸ No ensaio “Street haunting” (1927), de Woolf, por exemplo, Londres se torna uma panorâmica de vistas, onde o “olho é brincalhão e generoso; ele cria; ele adorna; ele realça” (p. 260) e, em vez da coerência de se ver como “uma coisa apenas”, o eu se torna um reflexo da plenitude visual de uma cidade moderna, “estriada, variegada, toda uma mistura” (p. 261), um “eu preso não a uma única mente”, mas um eu que veste “brevemente, por uns poucos minutos, os corpos e a mente de outros” (p. 265). Assim como ensaístas de Thomas de Quincey até Walter Pater criam certa urgência poética em uma prosa voltada para a descrição de imagens fugidias do mundo à sua volta, o eu ensaístico de Woolf em “Street haunting” vê a sua busca por um instrumento de autoexpressão extaticamente extraviada pela “velocidade e abundância” (p. 263) das ruas de Londres.⁹

Como uma pronunciada antecipação de muitos filmes-ensaio, muitos ensaios literários do século XX dramatizam esse encontro desestabilizador entre um mundo visual que resiste à sua avaliação verbal ou que a perturba, produzindo uma luta linguística com um mundo visual que solapa ou subverte continuamente o poder subjetivo da linguagem. De casos explícitos, como o extenso ensaio *On being blue*, de William Gass, ou qualquer um dos ensaios de Jorge Luís Borges, até as táticas mais naturalizadas de autores como James Baldwin, esse drama linguístico enfatiza os limites da linguagem como veículo para pensar um eu em imagens públicas e a necessidade de reinventar a linguagem para compensar suas inadequações diante do mundo. Em “Stranger in the village”, de Baldwin, por exemplo, a “visão” de um afro-americano pelos habitantes de uma pequena cidade suíça produz a mais complexa investigação de Baldwin sobre a história racial americana e a luta para “estabelecer uma identidade” (Baldwin 1998, p. 127). Ao longo de todo esse ensaio e de muitos outros, incluindo sua longa reflexão sobre a indústria cinematográfica hollywoodiana, “The devil finds work” (*ibid.*, pp. 477-576), Baldwin desenvolve uma postura retórica que busca por novas palavras que possam atuar suficientemente como interface entre sua experiência pessoal e as imagens do mundo que ele vê e que o vê. Ou, como ele diz em 1999 (“I’ll make me a world”): “Não tomarei as palavras de

-
8. Um exame incisivo dessa relação entre a subjetividade, o verbal e o visível no início do século XIX é o estudo *The return of the visible*, de William Galperin, de 1993.
 9. Essa tensão e esse diálogo entre o verbal e o visual tornam-se particularmente pronunciados no século XIX de maneiras que adumbram a ascensão da representação ensaística e cinematográfica mais geralmente. J. Hillis Miller identifica alguns dos precedentes dessa prática em *Illustration*; ele examina exemplos de precursores como os frontispícios fotográficos que acompanham *The golden bowl* (1904) de Henry James.

ninguém como minha experiência”. Nos ensaios e filmes-ensaio mais exigentes, esse confronto interativo desestabiliza não apenas o sujeito autoral, mas também o texto resultante e sua apreensão pelo leitor/espectador.

Se o filme-ensaio herda muitas das distinções epistemológicas e estruturais do ensaio literário, especialmente quando se exterioriza como uma tensão dialógica entre o verbal e o visual, uma prática transicional fundamental que liga essas duas formas de representação é o ensaio fotográfico, no qual o próprio visual começa a adquirir a expressividade e a instabilidade associadas ao domínio verbal da voz literária e agora frequentemente se torna, não oposto à expressão, mas um modo de expressão alternativo. Parte investigação científica, parte sermão educacional, parte excursão etnográfica, *How the other half lives*, de Jacob Riis, escrito em 1890, figura proeminentemente como um primeiro ensaio transicional entre o verbal e o visual. Nele, Riis investiga os cortiços de Nova York nos anos 1880 como um local público definido como “o destruidor da individualidade e do caráter” (Riis 1996, p. 222), e a novidade e o poder dessa obra brotam diretamente do uso de fotografias chocantes das deploráveis condições de vida como contraponto à voz melodramática do comentário.¹⁰ Posteriormente, os anos 1930 se tornaram o ápice do ensaio fotográfico e, durante esse período, uma elevada tensão dialógica entre os textos verbais e as imagens fotográficas define um período transicional que conduziria às primeiras discussões e práticas do filme-ensaio nos anos 1940. Essa dialética verbal-visual é celeberramente testemunhada em *Let us now praise famous men*, colaboração ensaística de James Agee e Walker Evans, de 1939, em que o privilégio literário do verbal diante da pressão do visual é invertido como uma dúvida básica quanto à adequação do texto verbal para a expressão da mobilidade fragmentária das imagens: “Se pudesse fazê-lo”, escreve Agee, “não faria nenhuma escrita aqui. Seriam fotografias; o resto seriam fragmentos de pano, pedaços de algodão, torrões de terra, registros de discurso, pedaços de madeira e ferro, frascos de odor, pratos de comida e de excremento” (p. 13).

Como suplemento da voz subjetiva no ensaio fotográfico, um texto verbal ou literário muitas vezes dramatiza e concretiza uma perspectiva subjetiva mutável e seu relacionamento instável com as imagens fotográficas às quais serve de contraponto. Em outros casos, a formulação estrutural do ensaio fotográfico, assim como a ligação de fotografias separadas cujo relacionamento inerente surge nas lacunas implícitas ou nos interstícios não suturados entre essas imagens, torna-se ela mesma análoga à voz ou perspectiva mutável e aleatória do ensaio literário ao tentar, provisoriamente, articular-se ou interpolar-se nos espaços e experiências públicos representados. Em 1937, Henry Luce, fundador da revista *Life*, sugere, em seu “The camera as essayist”, justamente essa capacidade da imagem de imitar ou usurpar a subjetividade verbal

10. Ver Martha Rosler (2006).

do ensaio literário ao descrever o ensaio fotográfico como parte de uma evolução histórica que liga práticas do século XVII a Riis e ao auge do ensaio fotográfico nos anos 1930. No caso, a construção de imagens pode ela mesma assimilar o papel e a linguagem do comentarista ensaístico, já que a câmera “não é meramente um repórter. Também pode ser um comentarista. Pode comentar enquanto reporta. Pode interpretar enquanto apresenta. Pode retratar o mundo como um ensaísta do século XVII ou como um colunista do século XX o retrataria. O fotógrafo tem seu estilo, assim como o ensaísta tem o seu” (*apud* Willumson 1992, p. 16). Assim, com uma voz ou texto explícito ou implícito, a tensão ensaística entre um registro verbal e uma ordem visual que resiste ao verbal e o perturba cria, nas palavras de William John Thomas Mitchell, “a dialética de intercâmbio e resistência entre a fotografia e a linguagem”, tornando “possível (e às vezes impossível) ‘ler’ as imagens ou ‘ver’ o texto ilustrado nelas” (p. 289). Elogiando as afirmações da autora alemã Christa Wolf, de que “a prosa deve se esforçar para ser infilmável” (1993, p. 33), Alexander Kluge posteriormente ampliaria essa lógica, ao refazer a tradição do ensaio fotográfico como o filme-ensaio contemporâneo em que, como ocorre com o diretor cego do seu *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985), “a linguagem no cinema pode ser cega” (“Wort und Film”, p. 238).

Contra esse pano de fundo histórico, o ensaístico tornou-se progressivamente o objeto de reflexões e autorreflexões teóricas e filosóficas, a partir especialmente do início do século XX. Bem antes desse momento, muitos ensaístas refletiram eles mesmos sobre a prática como um tipo específico de escrita. No entanto, durante o século XX, a atenção para com o ensaio como estratégia representacional singular floresce como questão estética e filosófica distinta, talvez antecipando a provocante afirmação de Jean-François Lyotard, de que o ensaio é a forma quintessencial do pensamento pós-moderno na segunda metade do século XX (2000).

Antecipando dimensões e estratégias essenciais do filme-ensaio, várias posições célebres são especialmente importantes para teorizar seu legado, seu *status* como forma de conhecimento e sua subversão da unidade estética. Publicado em 1910, “On the nature and form of the essay”, de Georg Lukács, é uma das primeiras e mais célebres descrições do ensaio em função de um idealismo dialógico que contempla a experiência ensaística como “um acontecimento da alma” (p. 7). Para Lukács, ensaios bem-sucedidos são “um reordenamento conceitual da vida” (p. 1), “poemas intelectuais” (p. 18) que se voltam para “problemas da vida” (p. 3) ou recriam essa vitalidade como um envolvimento crítico que se torna ele mesmo uma obra de arte. Mesmo nessa estrutura, porém, Lukács identifica a experiência ensaística como um “questionamento” ativo que afirma a primazia de um “ponto de vista” subjetivo (p. 15) e trabalha para descobrir por meio desse questionamento a “ideia” de um “sentido de vida” (p. 15). Nessa atividade móvel, o ensaísta se torna “consciente de seu próprio eu, deve se encontrar e construir algo a partir de si mesmo” (p. 15) e,

portanto, é ampliado pelas revelações conceituais desse diálogo com a experiência real ou estética. Localizando o que será uma estrutura dialógica central nos filmes-ensaio, Lukács vê Platão como “o maior ensaísta que já viveu” (p. 13) e “Sócrates é a vida típica para o ensaio” já que Sócrates “sempre viveu nas questões finais (...) para compreender a natureza do anseio e capturá-la em conceitos” (pp. 13-14). Todos os ensaios são “pensamentos ocasionados por” (p. 15) e levam ao seu célebre lema de um eu suspenso na experiência de pensar o âmago da vida: “O ensaio é um julgamento, mas a coisa essencial e determinante de valor nele não é o veredicto (como no caso do sistema), mas o processo de julgar” (p. 18).

Em contraste com o foco lukacsiano sobre o legado platônico do ensaio, as discussões de meados do século XX na Alemanha e na Áustria giram em torno de questões sobre os recursos epistemológicos únicos do ensaio. Significativamente, o ensaio agora começa a se distinguir não como uma experiência estética ou idealista, mas como uma atividade intelectual e forma de conhecimento que resiste ao fascínio de um idealismo muitas vezes percebido como experiência estética. No monumental romance ensaístico de Robert Musil, *The man without qualities* (1930), o ensaio refigura o pensamento como um envolvimento experiencial com o mundo: ele “explora uma coisa de vários lados sem abrangê-la inteiramente – pois uma coisa inteiramente abrangida de repente perde o seu alcance e se derrete até se tornar um conceito (...) um ensaio é (...) a forma única e inalterável assumida pela vida interior de um homem em um pensamento decisivo. Nada é mais alheio a ele que a qualidade irresponsável e tola do pensamento conhecida como subjetivismo” (Musil 1995, pp. 270 e 273). Em 1947, Max Bense refina o argumento nos termos do pós-guerra, que seriam especialmente importantes para a forma de múltiplas camadas do cinema, ao observar: “O ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. (...) A configuração é também uma categoria da teoria do conhecimento, uma categoria a que não se chega por via dedutiva e axiomática, mas tão somente por meio dessa combinatória literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação” (2014, p. 182). Como a configuração de fragmentos em um caleidoscópio ou montagem cinematográfica, o ensaio oferece, para Bense, um reordenamento e um jogo criativo “de ideia e imagem” (pp. 423-424), comparável às “constelações” do conhecimento de Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, no qual “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (p. 56).

Especialmente quando descreve as atividades conceituais e formais do ensaístico, “O ensaio como forma”, de T.W. Adorno, oferece um dos modelos mais ressonantes do ensaio que antecipa o filme-ensaio. Nele, Adorno argumenta que a força distintiva do ensaio é a sua capacidade de subverter o pensamento sistêmico, as totalidades da verdade e “o jargão da autenticidade” (2003, p. 21) por meio de estratégias “metodicamente sem método” (p. 30) pelas quais, no ensaio, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (p. 45). Fragmentário e não

criativo, o ensaio representa “a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual” (p. 29), e o sujeito ensaístico se torna um “pensador” que “faz de si mesmo um palco para a experiência intelectual” (p. 30). Configurados como “campos de forças” (p. 31), os ensaios celebram “a consciência da não-identidade” e a emancipação diante da compulsão da identidade (p. 36), explorando simultaneamente uma atividade subjetiva que se dá conta de que “nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação” (p. 18). “O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos”, segundo Adorno. 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 objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, libertar forças aí latentes” (p. 44). Coincidente e adequadamente, o ensaio de Adorno surge no mesmo ano, 1958, em que surgem *Carta da Sibéria*, de Chris Marker, e a descrição fundamental desse filme como filme-ensaio por Bazin.

Poucos filmes modulam o jogo entre voz e elementos visuais como experiência pessoal e pública de maneira mais eloquente e brincalhona que Bright leaves (2004), de Ross McElwee. Quase que uma paródia de um ensaio romântico, o filme começa com um sonho em que surgem campos de tabaco “pré-históricos” que levam McElwee de volta ao lar de sua infância, onde a aura romântica de uma bucólica zona rural da Carolina do Norte logo se transforma em uma herdade perturbada, definida pela indústria do tabaco. Como em muitas versões do ensaístico, um sujeito altamente pessoal e potencialmente narcisista, a persona de McElwee, entra na arena pública da natureza e da cultura como em uma viagem de autodescoberta, que, no fim, exige o abandono e a reconstrução desse eu na história do tabaco na Carolina do Norte.

Seguindo essas identidades mutáveis, McElwee e seu filme fazem uma terceira manobra para localizar essa tensão entre o pessoal e o público em um filme de Hollywood. No que parece ser uma descoberta aleatória, incidental, McElwee encontra um primo cinéfilo, John McElwee, que coleciona filmes e uma parafernália de coisas relacionadas ao cinema e mostra a McElwee um filme de Michael Curtiz, de 1950, chamado Bright leaf, com Gary Cooper, Lauren Bacall e Patricia Neal. McElwee e o primo suspeitam que o filme seja um documentário ficcionalizado a respeito do avô e de seu colapso financeiro e industrial, quando sua fórmula de tabaco Bull Durham foi supostamente roubada pela poderosa família Duke e sua indústria. Em busca de um avô perdido, o filme se afigura quase que como uma meditação ensaística tradicional sobre o eu, pais e filhos, e a família, que depois se emaranha em

uma singular reflexão sobre o poder e o perigo do tabaco. Por meio de uma série de manobras habilidosas e aparentemente aleatórias, unificadas pela voz coloquial de McElwee, o filme acaba por se transformar em um comentário teórico irônico sobre a maneira como o próprio filme amarra e desamarra esses diferentes motivos e suas histórias representacionais.

O filme explora a identidade ao longo de diferentes lugares e espaços, lares e herdades da Carolina do Norte onde a história pessoal de McElwee persistiu, esmaeceu-se ou desapareceu. Especificamente, ele se vê posicionado entre dois patriarcas, o avô e o rival do avô, John Buchanan Duke, e McElwee luta para descobrir seu lugar entre a herança dessas duas figuras. Casas e outros sítios arquitetônicos são as estruturas culturais e institucionais dessa herança, dentro da qual McElwee, desajeitada e comicamente, tenta se colocar. Ele visita a imponente mansão Duke, o estacionamento onde o bisavô outrora tivera uma mansão e, depois, sua modesta casa na vizinhança, que a amiga Charleen descreve como o “puxadinho de Buck Duke”. Um conservacionista histórico lhe mostra antigas fábricas de McElwee que haviam sido incendiadas em diferentes ocasiões no passado e que agora servem como depósito de móveis antigos. Em certo ponto, ele se senta sozinho no McElwee Park, minúsculo, vazio, cheio de mato, cismando com a história – e a identidade – diferente que lhe teria cabido se sua família houvesse triunfado. Por meio dos lugares e histórias de dois patriarcas, McElwee é desfeito espacialmente pelo império de um rival e por uma história definida pela perda pessoal.

Como deixam claro os luxuriantes primeiros planos desse sonho de abertura, a sensualidade e abundância das folhas de tabaco são o emblema de um mundo natural e cultural complexo que impregna a vida e a história de McElwee. Mais proeminentemente, o filme tece a sua busca pessoal pelas raízes de uma identidade na forma de um comentário público sobre a política e o comércio da indústria de tabaco, no passado e no presente. Aqui e ali ao longo de todo o filme, as observações de McElwee sobre o tabaco flutuam entre a sociologia, a psicologia, a ciência e a política, com um tom que passa do satírico ao trágico. Seguir a trilha do tabaco às vezes parece ser um exposé documentário da família dominante de James Buchanan Duke, cujo império de tabaco destruiu a companhia competidora de seu bisavô, mas ironicamente criou um “fundo consignado agrícola, natural” para gerações de médicos da família McElwee que se seguiram. McElwee visita o hospital da Duke University, entrevista alunas fumantes compulsivas em uma escola de beleza (em um edifício que antes funcionava como armazém de tabaco) e obtém opiniões sobre o tabaco em um desfile de cidadezinha em que figura um interminável sortimento de rainhas da beleza cada vez menores.

Menos obviamente, o tabaco também se torna um vínculo peculiar para comunidades e relações em todo o filme, de uma maneira que sugere uma complexa necessidade por outros, que simultaneamente sugere uma perda metafórica e real para o eu. Ao longo da segunda metade do filme, por exemplo, McElwee retorna regularmente a um casal que luta para deixar de fumar antes do casamento e após o casamento, o fumar atuando como uma manifestação contínua de seu relacionamento, mas o qual, eles sabem, acabará por destruí-los fisicamente. Em *Bright leaves*, a compulsão pelos cigarros é uma compulsão pela natureza, a família e a comunidade, que arrasta o indivíduo ao longo de um caminho que está sempre à sombra da morte e da dispersão. Mesmo a relação central no filme, entre McElwee e seu filho, cruza essa realidade quando ele leva “o filho para trabalhar com ele”, para entrevistar uma mulher que está sendo tratada de câncer, o que, ele admite, é “um lugar incomum para um passeio de pai e filho”. Na verdade, esta última cena se torna uma visualização especialmente perturbadora e dramática de como realidades privadas e públicas podem se cruzar dissonantemente ao longo do ensaístico, quando o quadro revela o lugar geralmente invisível do filho operando um microfone boom, um lugar agora visível, onde a relação privatizada de pai e filho é, no sentido de Barthes, “exposta” para o outro mundo do tabaco e da morte.¹¹

Estranhamente, como a relação de Barthes com a sala de cinema, o encontro de McElwee com o tabaco passa a ser sobre a sedução e a destruição que também fazem parte de sua relação com a feitura de filmes. Perto do final do filme, quando ele brinca com suas lentes e quadros, ele observa: “Às vezes, sinto que é um prazer filmar, especialmente no sul, não importa o que eu esteja filmando. (...) Mesmo ficar filmando em volta de um motel pode ser uma experiência quase narcótica. (...) Para mim, filmar não é diferente de fumar um cigarro”. Consequentemente, há certo sentido estilístico no fato de que a compulsão apaixonada de McElwee no início do filme seja pelo filme hollywoodiano *Bright leaf*. Assim como o primo que o apresenta ao filme cultiva a sua cinefilia como a paixão do colecionador por encontrar pessoas e documentos do cinema que liguem filmes a uma história pública, McElwee persegue vínculos que fariam desse longa-metragem um testemunho da glória perdida de sua família, de modo que o filme hollywoodiano se tornaria uma “reliquia de família cinematográfica” e um “filme doméstico surrealista”, no qual a vida privada revelaria uma epopeia pública. Em uma sequência do filme em que Cooper cai pela escadaria de sua mansão em chamas, McElwee descreve em voz over o filme, com humor tipicamente contido, como “uma versão da ascensão e subsequente queda de meu bisavô”. Ele se convence de que o desempenho dos

11. Agradeço a Jonathan Kahana por esse insight.

atores de *Bright leaf* revela “aspectos verdadeiros de suas vidas reais”; nessa busca, ele identifica um gesto na tela, a mão de Neal se erguendo para Cooper durante um beijo, que, para McElwee, fala do caso deles fora da tela, agora sub-repticiamente capturado na tela como “um filme caseiro secreto aninhado em uma produção hollywoodiana”.

No entanto, embora *Bright leaves* pareça oferecer a possibilidade de uma salvação utópica dessa subjetividade por meio das imagens públicas de *Bright leaf*, o filme acaba descrevendo a dispersão e a perda do pessoal nas imagens públicas de um filme. Mais diretamente, as aspirações filosóficas mais profundas do filme se transformam em um ensaio cômico quando a voz de McElwee (e de seus interlocutores) é redistribuída pelas contingências do cotidiano, que continuamente se intrometem como perturbações visuais, transformando seus fascínios viciantes em distrações cotidianas. Por exemplo, quando Charleen explica suas memórias de infância enquanto contempla a mansão Duke, ela subitamente exclama: “Tem um gato preto na grama”, e o flash da câmera circula em panorâmica para encontrar o gato e logo depois retorna desajeitadamente em panorâmica quando Charleen volta às suas lembranças mais sérias. Mais tarde, o próprio McElwee é afastado de seu foco em um quadro que está filmando por contingências que parecem versões cômicas do *punctum* de Barthes: “Quando olho através de um visor (...) uma espécie de atemporalidade é alcançada. (...) Só ficar aqui, brincando com exposições, profundidades de campo (...) [descobrimo] quantos efeitos especiais podem ser criados sem o uso de efeitos especiais. (...) Quero dizer que nem percebo o ratão que está prestes a passar lá na área posterior”. Quando finalmente consegue entrevistar Patricia Neal a respeito de *Bright leaf*, ele e Neal são distraidamente atraídos pelos sacos de lixo no topo de um edifício vizinho ao hotel dela. Nesse momento, o projeto e a busca de McElwee vacilam: Ele percebe que Neal “simplesmente não consegue aceitar minha teoria de que o conteúdo de um filme caseiro reside em uma produção hollywoodiana”, e, quando a viúva do romancista que escreveu a história, Foster Fitz-Simmons, derruba completamente sua teoria, dizendo que a história, definitivamente, não tem nenhuma relação com sua família, McElwee e seu filme começam a se desmanchar brilhantemente. “Como posso eu ser isso?”, diz ele, quando um cão inesperadamente passa correndo pelo quadro. “Subitamente, vejo-me à deriva, atormentado por dúvidas sobre o legado cinematográfico de minha família.(...) Esse cachorrinho que veio do nada arruinou o quadro.”

Abrangendo dois esforços sobrepostos de McElwee (encontrar um lar perdido e recuperar a perda por meio do cinema), *Bright leaves* pode ser considerado uma reflexão sobre os pontos cegos críticos do cinema, mesmo do cinema documentário, uma divagação quase teórica sobre o próprio ensaísmo. Na

esperança de que o teórico do cinema Vlada Petric designe Bright leaf um “clássico menor”, McElwee é colocado em uma cadeira de rodas ao lado de Petric, que lhe diz que “apenas de coisas desnecessárias na arte é que você pode esperar algo (...) especial”. Quando Petric o empurra na cadeira em um meio primeiro plano que imita uma conversa íntima com o cineasta, ele logo esvazia as expectativas grandiosas de McElwee ao assinalar que “Curtiz simplesmente não tem uma visão cinematográfica” nem a capacidade de filmar “um filme de ficção que se transforma em documentário, em uma espécie de filme doméstico” como uma epopeia histórica. Aqui, Petric coloca uma versão de uma questão essencial por trás do filme-ensaio ao perguntar: “Como você vai integrar um longa-metragem de ficção a um documentário?”. Mais tarde, sentado no minúsculo parque da família, McElwee amplia a questão para identificar o desafio teórico de um encontro ensaístico com o pensamento: se o filme documentário é capaz de “transcender o mero registro fotográfico da realidade... o que se faz com isso?”.

No fim, McElwee e seu filme devem renunciar à sua percepção binária de identidades e à sua narrativa coerente da história como perda trágica. No fim, as instituições do mundo – da família ao cinema – devem ceder às vicissitudes da subjetividade, da história e da própria representação cinematográfica. Sua família esmaece ao longo de velhos filmes caseiros que formam o pano de fundo da constatação de McElwee: “Digo que queria ter filmes de minha mãe, mas, de outra maneira, me pergunto que diferença faria. Meu pai está se tornando cada vez menos real para mim nessas imagens. Quase um personagem ficcional (...) a sua realidade se esvaindo”. Similarmente, a integração da vida pessoal nesse filme épico desaba e se transforma em uma identidade esmaecida, na qual, como McElwee finalmente aceita, o filme Bright leaf transforma os temas reais da história na imagem ficcional individual que combina o avô de McElwee e seu rival, Duke, “provavelmente fundidos em um único personagem”, nas maliciosas palavras e voz de McElwee, como um “McDuke”.

Em confronto com velhos filmes caseiros com seu filho, Adrian, brincando, alguns anos antes, na praia em que o próprio McElwee havia brincado quando criança, ele reconhece que o cinema não pode preservar nem seu relacionamento com o filho nem mesmo a singularidade de suas identidades separadas: “Como se o peso de todas essas imagens acumuladas pudesse impedi-lo de crescer tão rapidamente (...) [ou] desacelerar o processo. Porém, é claro que filmar não desacelera nada”. Uma sequência final mostra Adrian garoto, levando um peixinho da praia para o oceano, onde o liberta, uma libertação no mundo que espelha a libertação do eu no lugar e no tempo do futuro da história empreendida por McElwee. Para ensaístas como McElwee, o cinema é parte das histórias públicas e dos lugares sociais em que a questão final retorna

como uma questão a ser pensada. Nas palavras do preservacionista histórico do filme: "O que exatamente está sendo preservado aqui (...) o que está sendo legado?". Como a libertação do peixe pelo filho e o diálogo imaginário de Montaigne com Étienne de la Boétie, o eu ensaístico invariavelmente é desfeito em um mundo em expansão de reflexão contínua e mutante: "Quando estou na estrada filmando às vezes imagino meu filho, anos depois, quando eu não estiver mais por perto, olhando para o que estou filmando. (...) Quase posso senti-lo olhando para trás, para mim, em algum ponto distante do futuro (...) por meio do filme que deixo atrás de mim".

A partir das numerosas estruturas literárias e filosóficas que o precedem, uma variedade de definições e descrições do filme-ensaio tem circulado em anos recentes, entre elas o importante trabalho de Nora Alter, Paul Arthur, Laura Rascaroli e Michael Renov. Acompanhando a ênfase autobiográfica e pessoal do filme de McElwee, muitas dessas posições dão primazia ao papel da voz ou perspectiva subjetiva desses filmes: alguns, a mistura e a correspondência de estilos, gêneros e materiais estéticos, e outros, ainda, um legado documentário remodelado por meio de uma reflexividade contemporânea a respeito das suposições epistemológicas desse legado. Construindo sobre estes e ampliando-os à luz da história e da teoria do ensaio literário, retorno à minha formulação do filme-ensaio como (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador. Nos parágrafos seguintes, desmonto e descrevo brevemente as três partes dessa definição.

Uma subjetividade expressiva, comumente percebida na voz ou na presença efetiva do cineasta ou de um substituto, tornou-se um dos sinais mais reconhecíveis do filme-ensaio, às vezes bem visível no filme, às vezes não. Assim como a presença da primeira pessoa muitas vezes se origina de uma voz e uma perspectiva pessoais, os filmes-ensaio caracteristicamente destacam uma persona real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam a aparência documentária do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciada. Quando desprovido de uma voz subjetiva ou de uma presença organizadora pessoal, esse ato de enunciação também pode ser assinalado de várias maneiras formais ou técnicas, entre elas a montagem e outras manipulações representacionais da imagem. A agência e a atividade dessa subjetividade, portanto, surgem em muitas permutas: das autodramatizações de McElwee em *Sherman's march* (1986) e *Bright leaves* aos intertítulos de Kluge em *A patriota* (*Die Patriotin*, 1979), ao gracejo irônico e contido de Robinson e seu interlocutor em *Robinson in space* (1997), de Patrick

Keiller. Se *Roger e eu* (*Roger and me*, 1989), de Michael Moore, torna inconfundível a centralidade de Moore como sujeito do filme, *Valsa com Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008) parcialmente apaga e torna difusa essa expressão subjetiva com seu uso distinto da animação, ao passo que um filme como *News from home* (1977), de Chantal Akerman, reposiciona obliquamente esse enunciador por meio de cartas lidas por uma mãe e enquadramentos imagísticos rigorosos.

Além disso, ensaios e filmes-ensaio muitas vezes antecipam esses enunciadores mutáveis com tópicos e assuntos analogamente fragmentados e instáveis, como o alienado cientista louco Fred Leuchter Jr. em *Dr. Morte* (*Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr.*, 1999), de Errol Morris, ou a dona de casa/prostituta/atriz Juliette Janson/Marina Vlady em *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), de Godard. Por meio dessa interação entre um sujeito fragmentado e uma enunciação mutável, esses filmes, por sua vez, trabalham para desestabilizar a posição de sujeito da sua recepção criando ou se dirigindo diretamente uma posição de espectador igualmente mutável e instável, como em *Blue* (1993), de Derek Jarman, com sua única e cintilante tela azul, ou em *As cinco obstruções* (*De fem benspænd*, 2003), de Lars von Trier e Jorgen Leth, em que pontos de identificação são continuamente rejeitados ou adiados. Subjacente à instabilidade dessas enunciações ensaísticas, uma estrutura retórica central é então um discurso de segunda pessoa a um “você” que é (ou se torna) descorporificado e despersonalizado.

Se tanto a expressão verbal como a visual podem comumente sugerir a articulação ou projeção de um eu interior em um mundo exterior, a expressividade ensaística descreve, como é evidente em *Bright leaves*, uma sujeição desse eu instrumental ou expressivo a um domínio público, muitas vezes personificado como um “você” mutável e descorporificado. A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – refere-se, então, não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. Aninhado na ação textual do filme, o sujeito ensaístico torna-se o produto de expressões experienciais mutáveis em vez de simplesmente o produtor de expressões. Seguindo a afirmação de Musil, “nada é mais alheio [ao ensaísmo] que a qualidade irresponsável e tola do pensamento conhecida como subjetivismo” (p. 73), Walter Benjamin foi hiperbólico, mas correto, ao identificar o potencial radical do ensaio como expressão feita inteiramente de citações (Lopate 1996, p. 246), sugerindo assim uma forma de expressão subjetiva que habita e se reformula constantemente como as expressões do outro ou de um outro. Nesse contexto, a improvisação, como figura ensaística comumente reconhecida, refere-se a uma estrutura primária em que a subjetividade experimenta diferentes posições no

mundo como maneiras de experimentar diferentes eus. Adequadamente, o ensaio de Godard *Duas ou três coisas que eu sei dela* começa exatamente nessa nota, com a atriz Marina Vlady/personagem Juliette contando à câmera que, no filme, ela irá “falar como se estivesse citando a verdade”; já no seu *Nossa música* (*Notre musique*, 2004), um comentarista inicial cristaliza o sujeito ensaístico como “Agora ‘eu’ é outro alguém”.

Mais do que simplesmente colocar em primeiro plano a organização da subjetividade como tópico, enunciação e recepção, as práticas ensaísticas foram mais inovadoras, complexas e definidoras, creio, na maneira como perturbaram e complicaram a subjetividade e sua relação com a experiência pública, essa segunda pedra angular do ensaio. Essas experiências públicas – como encontros com lugares, pessoas e acontecimentos – são o que comumente alinha os filmes-ensaio a documentários em que essas realidades públicas habitualmente têm precedência como o referente a ser revelado.¹² No entanto, os filmes-ensaio distinguem-se fundamentalmente de outras estratégias documentárias como forma de expressão e representação que necessariamente cedem o eu a acontecimentos, ações e objetos exteriores à autoridade de suas expressões e representações subjetivas.¹³ Nesse caso, o encontro ensaístico central com “o cotidiano” como arena da experiência pública descreve uma experiência temporal e espacial notável pela sua presumida capacidade de resistir à institucionalização pública e à formulação pessoal. Como diz Maurice Blanchot: “O cotidiano é banalidade (...), é não obstante também o que há de mais importante, mesmo quando esta busca perseguir, pela suspeita, toda maneira de ser indeterminada: a indiferença cotidiana, ela escapa a toda formulação especulativa, talvez a toda coerência e regularidade” (2007, p. 236). O sujeito ensaístico torna-se – instantaneamente, retroativamente ou prolepticamente – uma figura pública que, em contraposição a “figuras públicas” mais convencionais, como jornalistas ou políticos, é feito e refeito dentro do potencial incoerente do cotidiano.

Dentre a vasta quantidade de debates e descrições do que define um “público” ou uma esfera pública, dois pressupostos são importantes aqui: a vida pública como domínios múltiplos e mutáveis de vários registros e como local de contestação por

12. Nichols chegou mais perto de estabelecer uma estrutura padrão das práticas do documentário, desenvolvida ao longo de uma série de livros, com suas cinco categorias de documentários expositivos, observacionais, interativos, reflexivos e performativos, cada uma delas representando uma variação sobre a “representação da realidade” que pede atenção crescente para com o lugar reconhecido do cineasta ou sujeito perceptivo. Ao mesmo tempo que Nichols define essas categorias como “modos”, elas também mapeiam um movimento histórico, dos pressupostos mais objetivos dos primeiros documentários, como *The plow that broke the plains* (1936), de Pare Lorentz, até a colocação em primeiro plano da interação subjetiva, mais contemporânea, como em *Tongues untied* (1989), de Marlon Riggs.

13. Estudos recentes, como os de Nichols e Stella Bruzzi, deslocaram parcialmente o foco dos documentários para a articulação ou performance subjetiva de diferentes realidades e referentes, mas, mesmo com esses importantes ajustes teóricos, há uma tendência para o engajamento com um imperativo documentário que se sujeita à atividade mais ou menos estável da visão subjetiva que organiza uma experiência pública.

meio da experiência. As discussões de uma esfera pública muitas vezes começam com Jürgen Habermas, que localiza a sua formação moderna no século XVIII, quando os ensaios literários atingiram um ápice,¹⁴ mas, ainda mais sugestiva para discussões do ensaístico, é a descrição de Hannah Arendt da vida pública como “o mundo” que, “como todo intermediário”, “ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens” (2007, p. 62). Posteriormente, o ensaísta cinematográfico Kluge e Oscar Negt oferecem uma esfera pública alternativa precisamente filtrada pelo conceito de experiência. A reformulação de Negt e Kluge dessa esfera pública como posições competidoras chama a atenção para os termos literários do modelo de Habermas e propõe perspectivas alternativas nascidas mais de um variegado “horizonte social da experiência” do que de uma hegemonia cultural, provindas mais de baixo do que de cima. No caso, a experiência sugere, sucintamente falando, a interface entre diferentes indivíduos e grupos sociais, envolvendo as muitas dimensões ao longo dessa interface (a sensual, a emocional, a ideológica, a local, a global, e assim por diante). Ou, na caracterização de Michael Warner em *Publics and counterpublics*, a experiência pública ocorre como “cenar da autoatividade do pertencer atemporal em vez do histórico, e da participação ativa em vez do pertencer atributivo” (2002, p. 89). Construída sobre o trabalho de Kluge e Negt, Miriam Hansen a resume desta maneira: “A experiência é aquilo que medeia a percepção individual e o significado social, processos conscientes e inconscientes, a perda do eu e a autorreflexividade, a experiência como a capacidade de enxergar conexões e relações (...); a experiência como a matriz de temporalidades conflitantes, de memória e esperança, incluindo a perda histórica dessas dimensões” (1991, pp. 12-13).¹⁵

Como testes da subjetividade em um domínio público, a representação da experiência moderna no filme-ensaio muitas vezes se torna culturalmente associada ao “risco” e à “dúvida”, movendo-se em e através de uma “zona intermediária” cultural de territórios contestados. O fato de que os anos que serviram como divisor de águas do filme-ensaio sejam 1940-1945 também nos lembra de que o fracasso, a crise e o trauma muitas vezes se tornam a base experiencial do ensaístico. O fato de que muitos dos filmes-ensaio mais carregados retornem regularmente à experiência do colonial e do pós-colonial amplia historicamente essas crises e sobre elas erige

14. Uma versão dinamizada do argumento de Habermas privilegiaria a maneira como a sua esfera pública burguesa, como desenvolvida no final do século XVIII, separou-se do estado civil, definindo-se como um diálogo aberto entre o indivíduo privado e os interesses públicos. Não por coincidência, como movimento histórico, ela dá à luz a ideia e o lugar da cultura na sociedade – uma esfera entre parênteses que, no idealismo de fins do século XVIII e início do século XIX e com seus fundamentos baseados na propriedade e na família, poderia tanto influenciar como permanecer separada das várias pressões econômicas e políticas dessa sociedade.

15. Para mim e para outros, Kluge é um dos mais importantes teóricos e cineastas associados ao filme-ensaio. Especialmente útil para esta parte do meu argumento é “Alexander Kluge, cinema and the public sphere: The construction site of counter-history”.

as bases muitas vezes perigosas e frágeis do ensaístico, de um questionamento e de uma reformulação do eu que explicam parcialmente a atração do ensaio para pessoas marginalizadas política, sexual, social e racialmente, demonstrada mais explicitamente por filmes tão diferentes quanto os de Trinh T. Minh-ha e Derek Jarman e, talvez, em menor grau, nos filmes de Raoul Ruiz e Abbas Kiarostami. Nesse sentido, o ensaístico quase invariavelmente pratica, independentemente do assunto, uma forma distinta de política, uma política bem diferente das estratégias ideológicas e políticas dos filmes ficcionais narrativos ou dos documentários convencionais. Nos filmes-ensaio, a subversão de uma subjetividade coerente na experiência pública do cotidiano nem sempre pode ser uma política facilmente decifrável e clara, mas é, talvez sempre, uma política cujo âmago é a instabilidade ideológica.

Como dimensão essencial da política dos filmes-ensaio, o encontro entre um eu aberto e proteico e a experiência social produz a atividade do pensamento ensaístico como a terceira característica distintiva desses filmes, uma atividade que Montaigne cedo identificou como o testar das ideias. Naturalmente, a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. Assim, uma parte essencial do encontro ensaístico, como caracterizado por Graham Good, “almeja (...) preservar algo do *processo* do pensar” (1988, p. 20). O filme-ensaio, nas palavras de Godard, é “uma forma que pensa” (1989) ou, segundo Phillip Lopate, o filme-ensaio “rastrea os pensamentos de uma pessoa (...) Um ensaio é uma busca para descobrir o que se pensa sobre algo” (1996, p. 244).¹⁶

Argumentos grandes, especulativos, impressionistas e determinados sobre a maneira como os filmes pensam ou poderiam pensar são tão variados e antigos quanto a própria história do cinema. Dentre vários outros, Hugo Münsterberg, Rudolph Arnheim, Sergei Eisenstein e Walter Benjamin sugeriram, todos, diferentes versões de um “pensamento visual” específico do cinema. Mais recentemente, estudiosos e teóricos contemporâneos do cinema continuaram essas investigações dos diferentes modos de pensamento cinematográfico.¹⁷ Mais celebrenemente, Gilles

16. O argumento de Lopate representa uma abordagem comum, de associar o ensaístico a uma voz pessoal forte e coerente, o que é muito contrário a meu argumento a respeito da subjetividade ensaística.

17. Em seu poderoso livro, *Filmosophy*, Daniel Frampton faz um levantamento das muitas posições que sobrepujaram modelos de subjetividade e a atividade do pensamento cinematográfico. Sua posição às vezes se aproxima da minha, na sua resistência a localizar o pensamento cinematográfico em uma mente analogamente homocêntrica. Para ele, “o cinema é a projeção, o exhibir, o mostrar *pensamentos do real*” (2006, p. 5): “O cinema representa uma interação com um mundo, que, assim, torna-se um espelho para reconhecermos nossa interação com o *nosso* mundo. (...) A criação desse mundo-cinema é fixa e inamovível e, portanto, intocável, imutável – é intenção, decisão, escolha, crença inflexíveis: um tipo cinematográfico de pensamento” (p. 6). O pensar não é apenas verbal ou linguístico, mas também espacial, temporal, tático etc., envolvendo imaginação e fantasia e desnaturalizando o mundo como

Deleuze tornou-se ícone de um cinema pensante, especialmente por meio de suas extensas reflexões em *Cinema 1* e *Cinema 2*. Embora a formidável complexidade e o alcance das posições de Deleuze tenham sido amplamente analisados e debatidos, o que me interessa aqui é a insistência prática e específica de que o cinema pode ser compreendido como um fórum e uma estrutura dinâmica que produz ideias e um processo de pensamento que amplia a subjetividade através de um mundo exterior. O pensar pertence ao exterior, segundo Deleuze (2005) ou, como ele sugere, em outros termos, especificamente sobre o cinema, o pensamento cinematográfico se torna uma maneira de restaurar nossa crença no mundo (1990, pp. 225-226): “É preciso que o cinema [moderno] filme, não o mundo, mas a crença neste mundo” (p. 207). Se o cinema moderno está ampla e intrincadamente implicado no ensaístico, o lema de Deleuze funcionaria especialmente no caso do cinema-ensaio: “Dê-me um cérebro’ seria a outra figura do cinema moderno. É um cinema intelectual, diferentemente do cinema físico” (p. 244).¹⁸

O fato de que maneiras de pensar por meio do cinema são centrais para o filme-ensaio é uma razão, penso eu, para que esses filmes tenham se tornado tão proeminentes nas atuais práticas cinematográficas e nos debates sobre a teoria cinematográfica, em que noções de identificação e cognição passivas são regularmente desafiadas. O filme-ensaio requer, porém, um modelo mais específico de pensamento cinematográfico, apropriado a suas formas não narrativas e não ficcionais, e adequado à sua configuração específica de subjetividade e experiência. Em “Toward a phenomenology of nonfictional film experience”, Vivian Sobchack oferece uma estrutura nítida, mas flexível, para tal modelo, trazendo o pensamento cinematográfico para muito mais perto da dinâmica ensaística da subjetividade experiencial. Baseando-se no trabalho de Jean-Pierre Meunier, Sobchack examina como diferentes modos de identificação operam nos filmes-ensaio, subjetivamente modificados pelo conhecimento cultural que um espectador traz para filmes, desde filmes caseiros até filmes de ficção narrativos, com os documentários ocupando uma posição intermediária entre essas duas práticas. Para Sobchack, a experiência cinematográfica de um documentário oferece vários graus de “concretização constitutiva” (p. 247), modificações subjetivas de imagens e sons, pelos quais olhamos “tanto para a tela como através da tela” (p. 246). Se os filmes caseiros envolvem mais enfaticamente uma “consciência longitudinal” na qual “o objeto intencional

uma espécie de pensamento. Notavelmente, embora a noção de que a mente cinematográfica (*filmind*) “pretende” o mundo como uma espécie de pensamento e oferece uma maneira de dar conta da poética da maioria dos filmes, o pensamento dos filmes-ensaio, eu postularia, hesita diante da inteireza do poder da intenção e tende a se “deter” diante do mundo como uma experiência de subjetividade que cria usando o termo de Frampton, uma “mente cinematográfica” menos coerente e menos estável.

18. Essa citação e as ideias que ressoam em torno dela são exploradas na coletânea organizada por Gregory Flaxman, *The brain is a screen: Deleuze and the philosophy of cinema*.

não é a especificidade da própria imagem, mas todo o conjunto que a pessoa ou o acontecimento que ele representa evoca”, os documentários geralmente extraem uma “consciência lateral” em que o conhecimento se torna “estruturado como uma progressão temporal que geralmente acarreta uma lógica causal, assim como um movimento teleológico” (p. 25). Como parte do processo de ver um documentário, “a informação específica em cada imagem é retida e integrada a imagens subseqüentes para formar nosso conhecimento cumulativo da realidade geral que sabemos que existe ou existiu ‘em outra parte’ de nosso mundo-vida” (p. 250). Mais importante para meu argumento é a diferença entre os envolvimento subjetivo e objetivo no e com o filme, um tipo de tensão dialógica de enxergar através dos olhos e da mente de um sujeito específico à medida que esse sujeito luta para saber de um mundo em outra parte. Adaptando o argumento de Sobchack ao ensaístico, os filmes-ensaio iniciam um processo concebido em termos gerais como abrangendo e oscilando entre as posições longitudinais dos filmes caseiros e as atividades laterais dos documentários, entre um conhecimento acessado por meio de uma subjetividade executada e um conhecimento adquirido por meio de uma experiência pública como “um processo de aprendizagem por ‘noviciado’” (p. 251).¹⁹

O pensamento ensaístico é modelado sobre o formato pergunta-resposta-pergunta iniciado como um tipo de diálogo socrático. Vista no discurso direto de segunda pessoa de muitos filmes-ensaio, a atividade dialógica do pensamento ensaístico também pode ser observada na maneira como o ensaístico assimila e pensa por meio de outras formas, incluindo a narrativa, os gêneros, as vozes líricas etc. Se a atividade infere movimento não resolvido, em vez de estrutura formal, e sugere vários tipos de efeito (sobre si, sobre o mundo etc.), a atividade do pensamento ensaístico, aqui, descreve uma consciência de reflexão e decifração que a distingue de outras atividades mentais (prazer, fantasia), apesar de esses muitas vezes serem os próprios temas dessa perspectiva ensaística.

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus. Obtendo um híbrido específico do laço da identificação ou da atividade da cognição, os filmes-ensaio pedem aos espectadores que *experimentem* o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o

19. Sobchack comenta em *outro lugar* (1992, p. xvii): “A experiência vem para a descrição em atos de reflexão: a consciência que se volta reflexivamente sobre si mesma torna-se consciente da consciência. E é na reflexão que a experiência recebe significação formal, é falada e escrita. (...) A experiência (...) busca e é satisfeita pela linguagem, mesmo quando linguagem e experiência são categoricamente incomensuráveis”.

encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante. O sujeito espectador habita parcialmente a instável posição de sujeito colocada em primeiro plano no próprio filme (como, figurativamente, um filme caseiro) e parcialmente a posição em expansão do participar em outras ideias e mundos (como, figurativamente, um documentário).²⁰ Não apenas esse sujeito é feito e refeito por meio da pressão da realidade resistente do filme, como também a falta de um discurso único, dominante ou, por vezes, nem sequer coerente dispersa esse sujeito espectador através do seu pastiche de formas, sua mistura e subversão de estruturas genéricas e sua canibalização das teleologias narrativas ou vozes líricas. O pensamento ensaístico se torna a reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência mundana.

Para muitos espectadores e estudiosos, os filmes de Chris Marker definem e exemplificam o filme-ensaio. Eles não apenas descrevem uma linha histórica central no surgimento dessa prática, dos anos 1940 até o fim dos anos 1950, mas também, colocados no contexto dos amplos e variados esforços de Marker em diferentes campos e disciplinas, seu trabalho se torna uma rica demonstração de como essa prática cinematográfica herda e refaz as tradições ensaísticas anteriores, o ensaio literário e o ensaio fotográfico, além de antecipar novas tradições. Marker é um dos mais incansáveis e inovadores ensaístas no cinema e nas novas mídias, com o seu Sem sol, de 1982, corretamente considerado um dos marcos do cinema moderno. Contudo, é no cruzamento inicial entre o ensaio fotográfico e o filme-ensaio, entre o seu ensaio fotográfico de 1959, Coréennes, e seu filme-ensaio de 1958, Carta da Sibéria, que se descobre mais visivelmente seu complexo envolvimento com as possibilidades de criar um espaço em um tempo entre as imagens, interstícios experienciais nos quais situar pensamentos do mundo. Como Marker demonstra em seu trabalho logo após a guerra, o ensaio fotográfico forneceria um paradigma transicional que permitiria ao cinema descobrir a sua capacidade de explorar esses espaços conceituais e intelectuais críticos entre as imagens.

Mais conhecido por seu filme de 1962, La jetée, seu "romance fotográfico" futurista de imagens imóveis, e Sem sol, de 1982, seu extraordinário filme sobre um cinegrafista que viaja pelo globo entre "os dois polos extremos da sobrevivência", Marker criou um corpo de trabalho multimídia que abrange romances, crítica literária, instalações em museus e o CD-ROM Immemory (1998). Porém, por mais diferentes que sejam seus temas e práticas midiáticas, seus interesses

20. *Bright leaves* e outros filmes-ensaio inequivocamente se valem da figura do filme caseiro; já muitos outros filmes-ensaio tornam essa figura menos evidente, mas, penso, não menos sugestiva. Uso-o menos para afirmar um ponto de vista "amadorístico" nesses filmes e mais para sugerir um tipo de recepção.

*permanecem notavelmente consistentes: memória, perda, história, comunidade humana, e como nossa frágil subjetividade pode reconhecer, representar, render-se e sobreviver a essas experiências. Ao longo do contínuo desfazer e refazer da expressão em diferentes formas e lugares, o trabalho de Marker se torna uma tentativa concomitantemente rigorosa, espirituosa e pungente de documentar a experiência humana como uma luta para se entender em um espaço global progressivamente menor, fragmentado e acelerado. Se o literário surge como um modo consistente dentro de seus primeiros experimentos com a expressão (que incluem um romance de 1949, *Le coeur net*), em 1952, Marker reconhece um novo dominante cultural no domínio público. Ao concluir um ensaio literário extenso sobre Jean Giraudoux, ele reconhece que agora é a imagem tecnológica, e especificamente o cinema, que recapturará o “milagre de um mundo em que todas as coisas são absolutamente familiares e completamente estranhas” (p. 43).*

*Nessa encruzilhada do literário e do cinematográfico, o ensaio fotográfico, para Marker, torna-se uma articulação crítica. Logo após a conclusão de seu segundo curta, *Les statues meurent aussi* (codirigido por Alain Resnais), ele organiza uma série de ensaios fotográficos para as *Éditions du Seuil*, produzidos de 1954 a 1958, uma experiência que lança os fundamentos para os seus próprios ensaios fotográficos. Em seu livro *Chris Marker: Memories of the future*, Catherine Lupton descreve essa primeira incursão no ensaio fotográfico de uma maneira que sugere as preocupações maiores que permeariam todo o trabalho de Marker:*

Uma potente percepção da perspectiva de desorientação da viagem pelo mundo informa o anúncio de Marker da série *Petite Planète*, que surgiu na revista da casa das *Éditions du Seuil*, 27 Rue Jacob. Ele localiza uma crescente percepção de que o mundo do pós-guerra passou a estar ao alcance da mão como nunca antes, mas que, como experiência subjetiva, essa perspectiva de acesso maior parece confusa e fugidia: “Vemos o mundo nos escapar ao mesmo tempo que nos damos conta de nossos vínculos com ele”. Para combater essa desorientação, a *Seuil* está lançando uma série de livros que, adaptando uma das metáforas de Marker, destinam-se a ser manuais do usuário para a vida em um planeta pequeno. Ele propõe que cada volume seja “não um guia, não uma história, não um livreto de propaganda, não as impressões de um viajante”, mas uma conversa com uma pessoa inteligente e cultivada, bem-informada sobre o país em questão. (P. 44)

*Marker traria sua voz distinta para essa conversa com seu ensaio fotográfico de 1959, *Coréennes*, um ensaio adequadamente publicado como o único volume da série *Court métrage* das *Éditions du Seuil*.²¹*

21. Além do recente livro de Lupton, há o excepcional estudo de Alter, *Chris Marker*, que trata de muitas dessas questões em torno de Marker. Também digna de nota é a série em duas partes sobre Marker em *Film comment*, em 2003 (ver, por exemplo, “Essay questions”, de Paul Arthur).

Coréennes é um ensaio de viagem meditativo sobre extremos e oposições, mas, principalmente, sobre listas e inventários – e os espaços tornados visíveis por todas essas organizações. Ensombrecendo as imagens e o texto está a política da Guerra Fria dividindo Coreia do Norte e Coreia do Sul²² e, no entanto, oposições como essa são menos centrais do que a abundância categórica encontrada na experiência e no tecido do cotidiano coreano, na multiplicidade de coisas que, emprestando uma expressão de Sem sol, aceleram o coração. “Não lidarei com Grandes Questões” (p. 135), o comentarista conclui, dirigindo-se a seu gato. Antes, são as rotinas diárias, lendas e mitos, conversações, relíquias históricas, uma “lista dos espíritos e astros que governam a vida humana” (p. 85) e fragmentos de um futuro industrial em desenvolvimento que são fotografados e observados de numerosos ângulos em momentos de passagem. Mesmo a organização em sete partes de Coréennes é um conjunto de categorias numéricas, “Os seis dias”, “Os dois órfãos”, “As sete maravilhas”, “As três irmãs”, “As nove musas” e “Os quatro cantos”, que entretecem listas e inventários de experiências históricas, imaginativas, relacionais, emocionais e sensuais específicas. “As sete maravilhas” menciona explicitamente apenas a “maravilha do ginseng” e, como associação livre, “a sétima maravilha (...) o trabalho dos construtores”, que levavam “cinquenta anos para completar uma planta de ginseng” (pp. 51-53). As outras maravilhas surgem nas cenas de mercados e ruas que aparecem e desaparecem na forma de uma série de dez fotografias:

Um bocado da Coreia passeia na cabeça dos coreanos. (...) Cestos, potes de argila, feixes de lenha, bacias, todos escapam à gravidade da terra para se tornarem satélites desses calmos planetas, obedecendo a órbitas exatas. Pois a rua coreana tem os seus ciclos, suas ondas, seus parapeitos. Nesse *décor* duplo, em que ruínas apressadas e edifícios ainda se equilibrando em um segundo de incompletude, o soldado que compra um chapéu de sol de civil, o operário deixando o canteiro de obras, o burocrata com sua valise, a mulher em traje tradicional e a mulher em traje moderno, o carregador carregando uma alegoria novinha em folha para o museu da Revolução com uma mulher de negro acompanhando passo a passo para decifrá-la – todos têm sua rota e lugar preciso, como constelações. (P. 44)

Nas palavras de Adorno sobre o ensaístico, aqui, os “elementos se cristalizam por seu movimento” se torna uma constelação ou “campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio” (2003, p. 31).

Essas listas, inventários e oposições são primariamente sistemas evanescentes que chamam constantemente a atenção para os intervalos conjuntivos que

22. Apesar desses lembretes políticos, o livro concentra-se em boa parte na Coreia do Norte.

os mantêm juntos: o “e” que momentaneamente conecta sem uma lógica teleológica. Eles criam movimento contínuo, um recordar e antecipar como atividade serial cujos acúmulos são infinitamente gerativos e abertos. Se a estrutura fundamental de todos os ensaios fotográficos tende a se aproximar da de uma categorização espacial de imagens, para Marker, esse inventário de imagens sempre se aproxima de uma série fotogramática de quadros cinematográficos. Em *Coréennes*, ele observa que “um mercado é a República das coisas. (...) Tudo passou tão rapidamente quanto uma imagem esquecida entre dois planos” (p. 39), um lugar conjuntivo quase invisível, em que o “e” se abre potencialmente como o espaço da inteligência. Como Deleuze observa sobre o cinema (e os filmes de Godard especificamente), por meio desse “e” conjuntivo, as categorias são “redistribuídas, remanejadas, reinventadas” (1990, p. 223). “O todo sofre uma mutação (...) para se tornar o ‘e’ constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens” (p. 217). Nenhum episódio em *Coréennes* dramatiza a pungência e o poder desse lugar conjuntivo melhor do que um encontro no teatro em que a experiência de uma peça célebre, baseada na conhecida lenda de Sim Chon, sugere uma caracterização mística e a energia emocional e intelectual dentro de conjuntivos antecipatórios: Marker encontra uma amiga chorando durante um intervalo, por causa dos apuros da heroína, apesar de ter visto a peça duzentas vezes e, quando ele tenta assegurar que tudo acabará bem, ela retruca, admirada: “Como eu poderia ter tanta certeza do futuro?”.

Várias partes centrais de *Coréennes* são ilustrações especialmente dramáticas dessa linha oscilante entre o ensaio fotográfico e o filme-ensaio, trechos do livro em que as fotografias se tornam fotogramas virtuais que chamam a atenção para o espaço entre as imagens como um “vazio” interpretativo para o fotógrafo/espectador/comentarista. Nesses exemplos, especialmente, a voz do escritor como “sujeito expressivo” documenta as expressões experienciais em torno de si como rostos “literalmente corporificados [como] um sorriso que se derrete e some, um rosto que se desfaz” (1959, p. 25). Em certo ponto, uma série de nove fotografias retrata uma mulher olhando para fora do quadro contando “a história de sua vida”. Ou, “mais exatamente”, o texto completa, “ela nos contou que não havia nada a ser contado, realmente nada” (pp. 21-24). Imediatamente em seguida, uma das conjunções mais dramáticas do livro apresenta apenas dois quadros de duas expressões. Primeiro, há o rosto sorridente de uma mulher que responde a perguntas sobre sua vida pessoal (o namorado, suas perspectivas para com o casamento), mas, quando lhe perguntam sobre os pais, a segunda fotografia capta a transição dilacerada entre as duas imagens, enquanto ela explica que os pais foram mortos na Guerra da Coreia: “Nesse momento”, o comentarista observa:

Eu estava afundado na minha câmera [Rolleiflex]. Foi na tela de focagem da Rollei que vi a metamorfose, o sorriso desaparecendo em dor, como água bebida pela areia (...) e agora o rosto da jovem estava coberto de lágrimas, só que ela não baixou a cabeça, e as mãos que haviam escondido o riso jaziam imóveis na mesa. O instante era dela. (...) O extraordinário hino de ódio e força de vontade que se seguiu precisaria mais do que de uma história e uma imagem para lhe fazer justiça. (Pp. 25-26)

Aqui, a própria lente da câmera se torna uma interface física e metafórica com base na qual o comentarista engaja uma mudança radical nas expressões do eu e na sua relação com um mundo e uma história. No “desaparecimento” que marca o espaço entre a experiência dele e a experiência dela é justamente onde ele renuncia a si, suas imagens e suas histórias – isto é, seus pensamentos – em favor da realidade irrecuperável que “era dela”.

Em uma sequência posterior, a centralidade do espaço subjetivo dele no seu encontro com o mundo reaparece como um diálogo tipicamente enviesado ou invertido. Nesse caso, duas fotografias de guindastes de construção operando acima de um sítio urbano mostram primeiro um lote relativamente vazio e depois as formas de edifícios em construção: “A noite inteira, a aurora boreal de tochas de maçarico, holofotes sobre guindastes, reflexos da lua e dos faróis das grandes fachadas de vidro de novos edifícios” (p. 53), o comentarista observa sobre as duas fotografias. No entanto, imagens comparativas como essas e o intervalo que documentam, ele rapidamente observa, não são sobre essa cena e a passagem temporal que registra, mas sobre o espaço experiencial do qual são vistas, do qual a subjetividade e o pensamento se aventuraram para pôr-se à prova: “Não gosto muito de fotos de propaganda no estilo: ‘Ontem. (...) Hoje.’ Mas eu ainda tirava essas fotos do que eu via pela minha janela, a cada quinze dias. Para não me enganar de quarto” (pp. 53-55).

Coréennes segue uma viagem temporal e espacial através desses espaços conjuntivos entre numerosos rostos, coisas, atividades e imagens, em busca daquela[s] “imagem[ens] esquecida[s] entre dois planos”. Como ele observa no início do texto, “há muitas maneiras de viajar” (p. 16) e uma maneira de ver as viagens fotográficas e fotogramáticas poderia ser uma tentativa mimética de representar a continuidade dinâmica dessas pessoas e desses lugares ativos e mutáveis. A viagem de Coréennes, porém, é mais bem-caracterizada segundo o modelo ambicioso oferecido pela memória de viagens surrealista de Henri Michaux, Plume, na qual, segundo o ensaio de Marker, o viajante abraça as transições no tempo e no lugar como desordenados “ritmos, ondas, choques, todos os amortecedores da memória, seus meteoros e redes de arrasto” (p. 16).

Assim, a fotografia de abertura nessa viagem, adequadamente, é uma mulher descendo de um avião, descrita como a “primeira garota coreana a descer do céu com o ‘dom das transições’” (p. 10).

O comentário textual que documenta dessas experiências pessoais de um mundo vibrante e em mudança se torna uma feira de inserções e interpolações nesses ritmos, ondas e choques. Em Coréennes, ao contrário da voz consistente de alguns ensaios fotográficos tradicionais, o texto é multivocal, móvel, disperso e se apresenta em camadas, histórica e geograficamente. Entretecendo poesia, fotografias, mapas antigos, citações de relatórios históricos, literatura, reproduções de pinturas, contos e lendas coreanas, e imagens de histórias em quadrinhos, o comentário às vezes precede as fotografias, às vezes acompanha ou entremeia os espaços de uma série. Reconta parábolas, acontecimentos históricos, reflexões pessoais, observações e reminiscências de outros lugares, fundindo mitos e observações cotidianas, anedotas sobre o ginseng, comentários profundamente sérios sobre as atrocidades da guerra, e um humor autodepreciativo e caprichoso a respeito das próprias tentativas do comentarista. Às vezes descreve as fotografias, às vezes dá voz às imagens. Cada um se torna uma maneira de falar/ver como um encontro representacional diferente com um mundo que resiste à denotação. Como Marker mais tarde insistiria em seu ensaio fotográfico Le dépayés: “O texto não comenta as imagens, não mais do que as imagens ilustram o texto”. Eles são duas sequências que claramente se cruzam e se sinalizam, mas cuja colação seria inutilmente exaustiva (apud Lupton 2005, p. 62). Como as imagens a que responde, a subjetividade intensa, inquisitiva e reflexiva dessa voz e desse texto viajantes se dissolve nas fissuras entre os diferentes materiais representacionais que eles lutam para ocupar, como momentos de reflexão e pensamento, no espaço entre as imagens fotográficas.

Essas fissuras duplicadas – entre o comentário textual e as imagens e entre aquela “imagem esquecida entre dois planos” – tornam-se em certo sentido uma versão do que Mitchell denomina “sítio de resistência”, produzido no ensaio fotográfico pelas suas inclinações para sujeitos não ficcionais, com sua ancoragem subjetiva em um ponto de vista pessoal e sua “incompletude genérica” (p. 287): “O texto do ensaio fotográfico geralmente revela certa reserva ou modéstia ao afirmar que ‘fala por’ ou interpreta imagens; como a fotografia, ele admite a sua incapacidade de se apropriar de tudo que estava lá à sua disposição e tenta deixar que as fotografias falem por si mesmas ou ‘retribuem o olhar’ do espectador” (p. 289). Assinalada em toda a extensão de Coréennes, com rostos e olhos fitando diretamente a câmera, essa resistência espacial é dramatizada mais poeticamente em um diálogo com cinco fotos sequenciais de seis crianças brincando e retribuindo o olhar da câmera, observando o autor “a observá-las. Um jogo de espelho que continua

indefinidamente, no qual o perdedor é quem baixa o olhar, quem deixa o olhar do outro passar, como uma bola” (p. 43). Como ele rapidamente reconhece, “meu terceiro olho foi um pouco como uma trapaça” (p. 43). Nesse diálogo e no ensaio fotográfico em geral, segundo Sobchack, a própria temporalidade é necessariamente refeita conforme uma dinâmica espacial em que um “buraco temporal” surge como uma “lacuna” ou “arena” que se abre e encena a possibilidade de significado:

A falta de profundidade e dimensão da fotografia imóvel parece menos uma função da densidade fenomenal dos sujeitos e objetos que exhibe do que do buraco temporal que abre no mundo que fitamos. Na verdade, o fotojornalismo mais “dinâmico” deriva seu insólito poder desse buraco temporal, da transcendência da existência e da finitude dentro da existência e da finitude. (...) A fotografia, então, oferece-nos apenas a possibilidade de significado. Ela fornece uma lacuna significativa que pode ser preenchida com todo significado, qualquer significado e é ela própria destituída de significado, no sentido de que não atua dentro de si para escolher o seu significado, para demarcá-lo diacriticamente. Como a consciência transcendental, a fotografia como estrutura transcendental postula a abstração de um momento, mas não tem momentum – e só fornece os fundamentos ou a arena para a sua possibilidade. (Sobchack 1992, p. 60)

Para Marker, porém, as resistências e os buracos criados nesses ensaios fotográficos, nos quais a linguagem e a subjetividade se perdem em imagens do mundo, poderiam ser entendidos melhor com a estrutura cinematográfica usada por Deleuze. No caso, o pensamento e a “inteligência” ocorrem quando a compreensão e o entendimento se encontram com o mundo nos termos deste – no que Deleuze denomina um “vácuo” ou “interstício” no tempo e nos espaços das representações: “O que conta é (...) o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (Deleuze 1990, p. 216). Isso não cria nem “identificação” do espectador, uma posição de colocação no mundo, nem uma versão da “alienação” brechtiana, uma posição de exclusão não familiar desse mundo representado. Antes, é uma posição suspensa de oportunidade e potencial intelectuais, uma posição em uma lacuna espacial em que o intervalo oferece o discernimento da cegueira, em que o pensamento se torna a exteriorização da expressão.

Se o ensaio fotográfico de Marker abre um espaço, uma geografia mutável, na qual o pensamento pode armar a sua tenda, o filme-ensaio deve ter como objetivo recuperar a possibilidade dessa inteligência ativa dentro da paisagem contínua do cinema.²³

23. Reveladores da relação crítica entre o ensaio fotográfico e o filme-ensaio, dois dos ensaios fotográficos de Marker são, na verdade, acompanhantes de filmes específicos: “China’s light: A film in the guise of

Unindo essas diferentes formas do ensaístico, o fotograma descreve uma fronteira conceitual entre a fotografia e o cinema, um tipo de “stop action”, já que localiza a transformação da imagem em movimento do cinema na suspensão do “movimento e tempo reais” como uma série de imagens fotográficas que se sobrepõem. Sem dúvida, *La jetée* representa essa fusão reflexiva da série fotográfica e da forma cinematográfica mais celeberrimamente (também construída apenas com imagens imóveis, exceto por alguns segundos, quando essas séries de fotogramas se tornam um breve movimento contínuo), mas, arregimentando a estrutura narrativa de uma história de ficção científica em vez da estrutura ensaística, *La jetée* cria uma posição de espectador significativamente diferente da do filme-ensaio, baseada em identificação, memória e desejo em vez de observação, reflexão e crença.²⁴ Também construído com uma série de imagens imóveis, mas menos conhecido do que *La jetée*, o filme de Marker de 1966, *Si j'avais quatre dromadaires* (e, posteriormente, *Le souvenir d'un avenir*, de 2001), resiste mais clara e plenamente a essa atração da narrativa de apropriação cinematográfica da atividade ensaística completa do ensaio fotográfico e explora essas zonas intersticiais enquanto “um fotógrafo e dois amigos examinam e comentam uma série de imagens tiradas em praticamente todas as partes do mundo entre 1956 e 1966”.

Apesar da proeminência canônica de *La jetée*, a maioria dos filmes de Marker é mais bem-entendida na estrutura do ensaístico (ver Gibson 1988). Em parte por causa da proximidade histórica com *Coréennes* e de seu lugar nessa etapa historicamente formadora do filme-ensaio e em parte porque se esquiva à lógica narrativa do mais célebre *La jetée*, concentro-me aqui em *Carta da Sibéria*, de 1958,²⁵ que representa um paradigma inicial do filme-ensaio para Marker e para a profissão em geral. Ao escrever sobre *Carta da Sibéria* em 1958, André Bazin tem a primeira e mais presciente palavra: *Carta da Sibéria* “não se assemelha a absolutamente nada que já vimos antes em filmes com viés documentarista”. É “um ensaio sobre a realidade da Sibéria no passado e no presente, na forma de uma reportagem filmada. Ou, talvez, emprestando

a greeting card”, uma série de fotografias e comentários publicados em *Esprit* para acompanhar seu filme *Dimanche à Peking* (1956) e o acompanhante de 1982 de *Sem sol*, o ensaio fotográfico *Le dépayés*. Lupton observa que, nesses casos, o “filme e a publicação de texto-foto não se destinam a explicar-se ou absorver-se mutuamente, mas a ser um circuito aberto que convida novas perspectivas sobre seu assunto compartilhado” (p. 62).

24. Em *Between film and screen: Modernism's photo synthesis*, Garrett Stewart descreve *La jetée* como um “texto de processo desacelerado” em que “o enredo de Marker é uma alegoria perfeita dessa desvitalização” (p. 103).
25. O fato de que Marker parece considerar seu trabalho anterior a *La jolite mai* (1962) e *La jetée* como obras juvenis convém a uma linha de meu argumento, a de que o ensaístico (e sua associação com o “filme curto”, representa um teste e uma exploração de novas práticas.

a formulação de Jean Vigo de A propósito de Nice (um ponto de vista 'documentarista'), eu diria, um ensaio documentado pelo cinema. A palavra importante é 'ensaio', entendido no mesmo sentido que tem na literatura – um ensaio simultaneamente histórico e político, além de escrito por um poeta” (Bazin 2003, p. 44).

Ainda mais explicitamente do que Coréennes, Carta da Sibéria se apresenta como um diário de viagem epistolar, cuja voz over começa com linhas apropriadas daquele viajante exemplar em Coréennes, Michaux: “Estou lhe escrevendo de um país distante. (...) Estou lhe escrevendo do fim do mundo”. Aqui, também, as oposições da Guerra Fria, de Oriente-Occidente, persistem no pano de fundo, e também, no caso, um comentarista viajante, agora uma voz sem corpo em vez de um texto impresso, negocia e reflete sobre inventários seriais e categorias opositivas: listas de plantas e animais siberianos se alternam com descrições de atividades diárias, e o filme se encerra com o comentarista refletindo sobre as viagens polarizadas de cientistas subterrâneos cavando rumo ao centro da Terra enquanto seus colegas cosmonautas se lançam ao espaço exterior. Digressões sobre um passado arqueológico saltam rapidamente para o futuro industrial: de rituais tribais dos iacutos e desenhos dos mamutes que outrora habitavam a Sibéria até a construção de novas rodovias e linhas telefônicas. A heterogeneidade representacional de Carta da Sibéria também é paralela à do filme-ensaio de Marker, já que o filme mistura preto e branco e cores, fotografias imóveis, filmagens de arquivo e animação para sublinhar, também aqui, como o laço entre a experiência e a representação é a fratura entre o mundo e nosso conhecimento dele. Porém, ao contrário das tentativas do ensaio fotográfico de habitar os espaços entre essas imagens, esse filme-ensaio abre uma segunda dimensão para suas viagens, aquela dimensão especificamente cinematográfica, a temporalidade da imagem em movimento. Juntamente com as lacunas retóricas e espaciais encontradas no ensaio fotográfico, o filme, portanto, também retrata e examina a dinâmica conceitual do movimento capturado em película, das ascensões verticais de aviões em voo a renas correndo horizontalmente, por meio de uma sintaxe visual de travellings e panorâmicas contínuas que capturam esses ritmos temporais com um sortimento similar de movimentos direcionais. No início do filme, materiais dramaticamente diferentes criam formas dramaticamente diferentes de temporalidade como uma imagem fabricada do passado, uma transparência realista do presente e uma retórica visual de um futuro desejado: desenhos animados de mamutes precedem uma transição para planos documentários do rio Lena, fervilhando com sua indústria e seu comércio e, pouco depois, o filme oferece um “comercial” satirizando o valor de mercado das renas como animais de estimação, transporte, vestuário e alimento.

Bazin chega a identificar essas construções como um “novo movimento de montagem” que ele denomina “horizontal” ou “lateral” em que, ao contrário da tradicional “percepção de duração por meio da relação de plano para plano”, “uma imagem dada não se refere à que a precedeu” (p. 44). Comparável às aberturas espaciais mapeadas em *Coréennes*, nesses casos, *Carta da Sibéria* abre a “presença” temporal das imagens em movimento como um interstício (espacial e temporal) que contém múltiplas zonas de tempo, de memórias do passado a fantasias do futuro. Como observa o comentarista na sua conclusão, essa Sibéria é a imagem de uma vertigem temporal: “Entre a Idade Média e o século XXI, entre a Terra e a Lua, entre a humilhação e a felicidade. Depois disso, é em frente, diretamente”.

Duas sequências se destacam nessa tentativa de abrir a imagem cinematográfica como planos com diferentes zonas temporais. A mais famosa é um plano individual de um ônibus urbano de Yakutsk passando por um carro caro enquanto operários consertam a estrada, mostrada quatro vezes com quatro tipos diferentes de comentário. A primeira é muda, a seguinte um panegírico soviético, a terceira uma denúncia anticomunista e a última uma descrição em voz over das impressões do comentarista. Cada comentário não apenas cria uma interpretação muito diferente da cena de rua, mas também dirige a perspectiva para diferentes detalhes e atividades no plano: Em uma, o carro de luxo Zim domina a cena; em outro, a voz over destaca o olho machucado de um homem. Para o comentarista, essa série de julgamentos sem veredito questiona muito imediatamente a noção impossível de objetividade no que se refere a uma paisagem “com enormes lacunas e a vontade de preenchê-las”. Na verdade, um problema importante com a “objetividade” é que ela “pode não distorcer as realidades siberianas, mas as isola por tempo suficiente para ser avaliada”. Em vez disso, os quatro diferentes comentários, no caso, oferecem quatro planos ou zonas interpretativas que descrevem a cena de rua e dirigem nossa atenção de uma maneira que mapeia a plenitude temporal de um breve intervalo durante o qual “o que conta é a variedade e o momento propulsor”.

A segunda sequência, consideravelmente maior, segue esses quatro planos para sugerir que mesmo essa sobreposição de camadas de um presente cinematográfico é inadequada. “Uma caminhada pelas ruas de Yakutsk não o fará entender a Sibéria”, o comentarista admite. “O que você pode precisar é de um filme-jornal rodado em toda a Sibéria”, em que “o comentário seria constituído dessas expressões siberianas que já são quadros em si mesmas”. Localizando e medindo sua própria voz nessas “expressões siberianas” que almeja documentar, o comentarista literalmente evoca imagens dessas expressões abrindo um segundo quadro no centro da imagem da cena de rua, a qual então se expande e preenche o quadro inteiro e se torna uma colagem

de imagens de inverno. À medida que a colagem prossegue, esse "filme-jornal" assume uma voz em futuro condicional que se desenvolve ao longo de uma série de "es" conjuntivos: "E então eu lhe mostraria" a neve, os iacutos, os festivais da primavera, e assim por diante.

Como essas sequências sugerem, a voz over em Carta da Sibéria é a de um viajante e guia do tempo ao longo de um mundo que sempre se esquivará dele e de nós temporal e espacialmente. A relação texto/imagem em Coréennes identifica uma fissura ou lacuna, ao passo que o comentário em áudio oferece uma relação mais temporalmente móvel com as cronologias fragmentadas da imagem cinematográfica. As vozes mutantes, as citações incorporadas e as gravações de música e sons – do lírico ao admirado e ao pedagógico – descrevem uma série de posições de sujeito em mudança que rodeiam os elementos visuais e neles intervêm. Esse discurso da voz over pode até ser dramaticamente insistente como uma tentativa irônica e excessivamente determinada de dirigir o espectador segundo uma cronologia específica: em certo ponto, o comentarista antecipa a carroça puxada e rapidamente lembra ao espectador: "[Este é] o plano que você esteve esperando". A mobilidade incomum dessa voz que explora o tempo entre as imagens cria, nas palavras de Bazin, uma "montage (...) forjada do ouvido para o olho" (2003, p. 44). Através dela, Carta da Sibéria insiste "que o material primário é a inteligência, que seu meio imediato de expressão é a linguagem, e que a imagem só intervém na terceira posição em referência a essa inteligência verbal" (p. 44).

Parece-me um curioso paradoxo que Deleuze não diga nada sobre os filmes de Marker nos seus monumentais Cinema 1 e Cinema 2, pois poucos autores teorizaram o cinema em termos tão simpáticos aos filmes ensaísticos de Marker e seu objetivo de obter um "pensamento cinematográfico". Embora a perspectiva de Deleuze sobre "pensamento e cinema" lance uma rede muito mais ampla do que o ensaístico, ela acomoda o trabalho de Marker e o cinema ensaístico em geral de uma maneira que poucos modelos teóricos conseguem – a justificativa para minha apropriação seletiva de Deleuze. Para Deleuze, o pensamento é "a essência do cinema" (1990, p. 203) e pode ser descoberto em várias ordens ao longo de toda a história, começando com as "imagens em movimento" de Eisenstein, Abel Gance e Alfred Hitchcock.²⁶ Contudo, é de

26. As três relações de pensamento e imagem de Deleuze são "pensamento crítico, pensamento hipnótico e pensamento-ação" (1990, p. 197). Vale a pena considerar o forte contra-argumento de Garrett Stewart à bipartição deleuziana de imagem-movimento e imagem-tempo, particularmente quando ele insiste em uma tensão fotogramática muito mais ampla na prática cinematográfica que abrange a "imagem-movimento" assim como a "imagem-tempo". Ele escreve: "Tudo o que Deleuze resiste em atribuir à imagem-movimento como uma marca já texturizada ou textualizada do campo escópico parece deslocado na imagem de tempo, onde a intermediariedade, a disposição em camadas estratigráficas,

uma diferente ordem “o cinema moderno”, o cinema da “imagem-tempo” e, para mim, o ensaístico. Nesses filmes, dos quais não há melhores exemplos do que os de Marker, o pensamento no cinema “é colocado diante de sua própria impossibilidade” (p. 204), onde “uma suspensão de mundo, ou afeta o visível com uma perturbação, que, longe de se tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirigem, ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento” (p. 203). Assim como o ensaístico sujeita a expressão pessoal ao domínio público da experiência, “se trata de tornar a encontrar, de devolver a crença ao mundo. Aquém e além das palavras” (p. 208). Para Deleuze e Marker, assim, encontrar os interstícios e zonas de tempo entre imagens cinematográficas é o caminho para a “crença” em um mundo que está sempre evocando e recusando o pensamento.

Embora a relação genealógica entre o ensaio fotográfico (e o ensaio literário) e o filme-ensaio não seja um argumento difícil de construir, poucos autores, fotógrafos ou cineastas demonstram suas ligações intrincadas e poderosas melhor do que Chris Marker, um autor e ensaísta fotográfico que pode ser merecidamente caracterizado como um dos praticantes mais coerentes, pioneiros e articulados do filme-ensaio. Os filmes-ensaio, pode-se dizer, são as formas mais inovadoras e populares de produção cinematográfica desde os anos 1990, produzindo uma célebre variedade de exemplos de cineastas de todo o mundo. Por mais extremamente que possam variar em estilo, estrutura e temática, os melhores deles, creio, trabalham na tradição de Marker, uma tradição que depende do ensaio literário e do ensaio fotográfico, que se funde com eles e que os recria dentro da dinâmica espacial e temporal específica do cinema. Sem pressupor que uma prática antecipa ou se prepara para outra na carreira de Marker, parece certo que, em seus primeiros encontros ensaísticos com palavras e imagens fotográficas, Marker descobre um território essencialmente moderno entre as imagens, no qual espaços que escurecem e linhas de tempo negras pedem ao espectador que se torne um pensador. Afinal, como Marker observa em *Coréennes*, o século XX “pode não ter sido mais nada além de um imenso e interminável escurecimento” (p. 23).

o processo intersticial e lacunar (...), onde tem lugar todo o processo de facetamento opalescente da indeterminação” (1999, p. 89).

2

SOBRE A HISTÓRIA DO FILME-ENSAIO: DE VERTOV A VARDA

Carta da Sibéria, de Marker e, no mesmo ano, a presciente caracterização desse filme como filme-ensaio, feita por André Bazin, constituem dois marcos históricos no surgimento do filme-ensaio com base no legado literário e fotográfico que o precede e na cultura do pós-guerra em que se desenvolveu. Porém, apesar da importância histórica e mítica desse momento, em 1958/1959, há uma história especificamente cinematográfica que a precede, inserida na evolução do documentário e do cinema de vanguarda durante a primeira metade do século XX. A temática e as inovações dessas tradições anteriores, contrapostas à predominância do cinema narrativo, antecipam parcialmente as inovações mais pronunciadas dos filmes-ensaio. Igualmente importantes, porém, são as forças sociais e institucionais que criam novas estruturas cinematográficas para uma recepção crítica que distinguiria o filme-ensaio e seu discurso na segunda metade do século XX. Na década de 1940, a dinâmica de uma recepção interativa de ideias, associada aos documentários e filmes de vanguarda das décadas precedentes, iria se fundir a outras transformações na estética e na tecnologia do cinema, para introduzir, mais visível e generalizadamente na França, a prática do filme-ensaio. Essa prática continuou a evoluir e hoje assume um lugar crítico na cultura cinematográfica mundial.

À medida que se desenvolve em e a partir dessas tradições do documentário e da vanguarda, a história do filme-ensaio sublinha um ponto crítico central: o ensaístico não deve necessariamente ser visto simplesmente como uma alternativa a qualquer uma dessas práticas (ou ao cinema narrativo); antes, ele rima com elas e as reformula temporalmente como contrapontos dentro delas e para elas. Situado entre as categorias do realismo e da experiência formal e sintonizado com as possibilidades da “expressão pública”, o filme-ensaio sugere uma apropriação de certas práticas

da vanguarda e do documentário de uma maneira que difere das antigas práticas históricas de ambos, exatamente como tende a inverter e reestruturar as relações entre o ensaístico e o narrativo e subsumir o narrativo dentro dessa expressão pública. No jogo ensaístico entre fato e ficção, entre o documentário e o experimental, ou entre o não narrativo e o narrativo, o filme-ensaio *habita* outras formas e práticas, do modo como sugere Trinh T. Minh-ha ao observar que os fatos contidos no seu filme-ensaio *Surname Viet given name Nam* (1989) são ficções de suas histórias. Ou, adotando a maneira como Barthes fala sobre sua escrita ensaística, o filme-ensaio *encena* formas cinematográficas, do narrativo ao documentário, como uma maneira de introduzir conhecimento “no rolamento da reflexividade infinita” (2007, p. 19). O ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias.

Dois filmes muito conhecidos que poderiam ser considerados uma estrutura de rimas na história do filme-ensaio são Um homem com uma câmera (Chelovek s kino-apparatom, 1929), de Dziga Vertov, e Duas ou três coisas que eu sei dela (1967), de Jean-Luc Godard. Juntos, eles representam duas diferentes versões de filmes que são “sinfonias urbanas”, um deles um célebre e típico exemplo daquele tipo inicial de documentário e o outro uma adaptação dele que confirma a centralidade histórica do filme-ensaio. Para muitos, os sinais preliminares do ensaístico no filme de Vertov são evidentes no anúncio na abertura do filme, de que ele é “um excerto do diário de um cinegrafista” e na descrição de Vertov de seu papel no filme como um “supervisor do experimento”, criando uma linguagem cinematográfica que expressaria a energia e a dinâmica social da cidade moderna. Em parte, o filme é um documentário de uma cidade composta na Rússia (com filmagens em Moscou, Kiev, Odessa) e, em parte, é uma celebração reflexiva do poder da visão cinematográfica.¹

Integrando esses dois movimentos, Um homem com uma câmera começa com o despertar de um cinema, quando os assentos se abrem magicamente para acolher espectadores, e o despertar da cidade, quando os olhos de uma mulher se abrem e o cinegrafista começa sua ronda pela cidade, do alvorecer ao crepúsculo, filmando a atividade intensa, cheia do movimento de automóveis e bondes, operários e atletas, fábricas e lojas. Naturalmente, a reflexividade que liga a energia mecanística do cinegrafista e a realidade documentária da cidade é o que, para muitos espectadores, associa o filme aos filmes-ensaio. É a atividade de uma visão construtivista, tornada especialmente visível na célebre seqüência que liga planos de uma costureira trabalhando e Elizaveta

1. É importante recordar que a ideia de um “filme-documentário” não era corrente em 1929.

Svilova, a montadora do filme, na sua mesa de edição, onde ela examina várias imagens de rostos e seleciona alguns para inserção em uma sequência de multidão: no caso, o filme imita a vida cotidiana, e o filme e a atividade humana têm a capacidade de exercer um impacto ativo na vida por causa de seu funcionamento. Por meio dessa atividade compartilhada, o objetivo e o poder de Um homem com uma câmera são transformar a multiplicidade de diferentes indivíduos e funções sociais em um todo harmônico que transcende essas vibrantes diferenças. Vividamente dramatizados pelos diferentes planos que sobrepõem um olho humano e a lente da câmera, o "olho-cinema" (Kino-glaz) supera a limitação das visões humanas subjetivas, integrando-as às verdades objetivas maiores da vida (Kino-pravda).

Entre 1968 e 1972, Godard e Jean-Pierre Gorin restabeleceriam a ligação histórica com Vertov ao fundarem o Grupo Dziga Vertov, um coletivo com o objetivo de reanimar algumas das metas políticas e estéticas de Vertov. Isso ocorre, adequadamente, logo após o período em que Godard começa a se descrever coerentemente como um ensaísta cinematográfico.² Assim, Duas ou três coisas que eu sei dela sugere ligações e diferenças ao longo da grande divisão histórica entre as estratégias experimentais e documentais de Um homem com uma câmera em perspectivas ensaísticas mais contemporâneas.

No documentário ficcional como sinfonia urbana de Godard, a Paris de Duas ou três coisas que eu sei dela se torna o duplo "ela", da cidade e do personagem Juliette Janson, e é duplicada novamente quando Janson também é identificada como a atriz Marina Vlady. Domínios públicos e pessoais sobrepostos, Paris e Juliette se fundem e se definem e redefinem continuamente como sujeito e objeto, enquanto a personagem Juliette e a atriz Vlady abrem uma pronunciada lacuna na identidade subjetiva primária dentro do filme. Nessa Paris, o comercialismo, o imperialismo e o materialismo são as dominantes culturais que torcem relações a ponto de a prostituição se tornar uma opção de emprego viável para Juliette, cujo outro eu trabalha como dona de casa urbana convencional. Assim como as experiências privadas e públicas de Juliette são surpreendentemente divididas, os espaços privados e públicos de Paris (quartos, cafés, ruas) se tornam igualmente zonas separadas que, ao contrário dos espaços urbanos de Vertov, nunca se ajustam geometricamente, visualizadas pelo filme não como uma montagem musical, mas como mise en scènes demarcadas.

2. Para uma discussão relativamente antiga de Godard como ensaísta, em inglês, ver Giannetti (1975). Mais alinhado com minha perspectiva do ensaístico e especificamente da maneira de utilizá-lo está Kaja Silverman (2001), que demonstra a maneira como Godard desconstrói sua própria presença enunciativa como parte de um discurso de segunda pessoa para si mesmo.

Como o título indica, o filme é um projeto epistemológico sobre ideias e saber, mas, inserida nessa sugestão, encontra-se a consciência um tanto irônica de que o conhecimento moderno é modelado e frustrado por sujeitos fragmentados e reificados em uma paisagem de aquisição, enumeração e acúmulo. O filme de Vertov pode ser descrito como uma integração hipnótica e harmonizadora de sujeitos sociais e vida pública, já o filme de Godard passa a ser explicitamente sobre a dificuldade de tentar se expressar e pensar esse mundo moderno e sempre mediado. Como observa um personagem: “Muitas vezes, tentamos analisar o significado das palavras, mas somos desencaminhados. Deve-se admitir que não há nada mais simples do que ter as coisas como certas”. Como um projeto que tenta pensar e conhecer a vida moderna por meio de um sussurro exageradamente subjetivizado em voz over, uma política de semiótica impregna o filme, mapeando o mundo da cidade e o eu de Juliette como produtos de sinais e símbolos que precisam de interpretação constante se a linguagem tiver qualquer promessa de mediar e humanizar a divisão. No entanto, anúncios e slogans onipresentes abundam como o filtro dominante que continuamente instaura um curto circuito ou desvio nessa possibilidade de um laço ou vínculo humanizante com a cidade e outras pessoas, de modo que a própria expressão, como a voz sussurrante de Godard, é absorvida pelos locais públicos que a rodeiam. Perto da conclusão do filme, em uma panorâmica de 360° das paredes exteriores de seu complexo de apartamentos, Juliette reflete sobre suas tentativas frustradas de conhecer a visibilidade de seu mundo por meio dos signos e símbolos de autoexpressão que recordam o esmaecimento entre a expressão verbal e a expressão visual que distingue o filme-ensaio de seus precedentes literários: “Você pode dizer que não dá para expressar em palavras, mas sinto que a minha expressão facial tem significado”. Na verdade, enquanto Juliette se envolve continuamente em uma semiótica de nomear objetos ao seu redor, a voz over nomeia e descreve Juliette segundo o enquadramento (“ela se move para a esquerda”), que se dirige ao espectador, e seu aprisionamento consciente e inconsciente em um campo semiótico de espaço e linguagem. Juliette celebrenemente observa para o filho que “a linguagem é a casa em que o homem vive” e, em uma sequência frequentemente citada, um primeiro plano focaliza e refocaliza uma xícara de café, o creme girando nela, enquanto o comentário em voz over de Godard reflete: “Talvez um objeto seja o que nos permite religar, passar de um sujeito para o outro e, portanto, viver em sociedade”. Ou, no contexto do ceticismo ensaístico, talvez não.

Embora o uso da montagem em *Duas ou três coisas que eu sei dela* lembre o filme de Vertov, o filme de Godard justapõe nitidamente cenas de construção e desconstrução, com quadros interiores e primeiros planos de vidas privadas

para criar múltiplos níveis de interação em uma cidade permeada por um excesso de sons e imagens e sem a harmonia experiencial que domina Um homem com uma câmera. O eu e o outro são reduzidos em seu isolamento e objetificação mútuos, enquanto esse homem do pós-guerra com a filmadora constantemente assinala a consciência de sua própria posição isolada na linguagem industrial que ele expõe. Ironicamente articulado com intertítulos ensaísticos como “Dezoito lições sobre a sociedade industrial” (tirados de títulos de ensaios reais publicados pela Gallimard em uma coleção chamada Idées), o encontro de Godard com essa nova cidade só pode reivindicar uma posição provisória e temporária:

“Como não posso me desvencilhar da objetividade que me esmaga nem da subjetividade que me exila, como não tenho permissão nem para me elevar ao ser nem para cair no nada, devo ouvir, devo olhar ao redor de mim mais do que jamais olhei para o mundo, minha semelhança, meu irmão.” Vertov celebra a possibilidade de uma nova verdade documental por meio do cinema, ao passo que o filme de Godard habita essa utopia como verdade significativamente mais ensaística, “improvisada”: cética, provisória, autocrítica, um cinema que aceita sua luta continuamente frustrada para pensar o mundo por meio da linguagem. Ele se torna um “experimento” autodescrito, no qual o espectador, junto com o próprio Godard, vê o seu “pensar em voz alta” não dentro da narrativa ou coerência documental de um filme, mas como “uma tentativa de filme”. (Godard 1972, pp. 238-239)

Os ensaios descrevem e provocam uma atividade de pensamento público, e a natureza pública dessa experiência subjetiva destaca e até mesmo exagera as participações do seu público, leitores e espectadores em um diálogo de ideias. Mesmo os ensaios mais pessoais falam a um ouvinte que validará ou perturbará essa voz ensaística pessoal, e quanto mais essa voz estiver imersa em seu mundo exterior, mais urgente se tornará o ensaio na sua inserção e dispersão na experiência e no diálogo público que deseja. Do discurso epistolar implícito de Montaigne ao amigo e interlocutor perdido Étienne de la Boétie até Jacob Riis e suas palestras e fotografias hortativas sobre os cortiços de Nova York, dirigidas a públicos filantrópicos, o ensaio se impõe como uma experiência comunitária dialógica e reflexiva, esticada entre o outro íntimo do eu e o Outro público que rodeia um eu. Nesse sentido, uma das principais características definidoras do filme-ensaio e de sua história passa a ser a obtenção de uma resposta intelectual ativa às questões e provocações que uma subjetividade não resolvida dirige ao seu público.

Desde o início da história do cinema, os filmes esboçam essas predileções ensaísticas como a transformação da expressão pessoal em um debate público e diálogo ideacional. Esses termos são isolados e explorados especialmente em certos

movimentos dos anos 1920 nas áreas do documentário e da vanguarda e depois se rearticulam dramaticamente com os avanços do som como voz desestabilizada nos anos 1930 e 1940. Com o cinema posterior à Segunda Guerra Mundial, essas tendências se desenvolveriam e se transformariam em uma dialética distinta que embasa e acompanha paralelamente a tradição mais proeminente do cinema de arte narrativo, subsumido em um jogo de ideias mais dominante.

Como parte do que denomino história precursora do filme-ensaio, a recepção do cinema dos primórdios consegue regularmente não apenas uma interatividade dinâmica com o público, mas uma interatividade que frequentemente se baseia no tipo de resposta pedagógica associada aos ensaios, reformulada cinematograficamente como palestras científicas ou relatos de viagens.³ Mesmo depois que o cinema narrativo começa a tomar forma e dominar a cultura cinematográfica na primeira década do século XX, muitos filmes continuam a insistir na capacidade dos filmes de se dirigir aos públicos com os imperativos intelectuais e sociais associados a palestras, panfletos sociais e outros formatos ensaísticos. Por exemplo, uma resenha de 1909 sobre o filme de D.W. Griffith, *A corner in wheat*, a respeito da exploração capitalista do comércio de trigo, alinha-o explicitamente a uma intervenção no domínio público associada a editoriais e ensaios: “O filme (...) é um argumento, um editorial, um ensaio sobre um tema vital, de profundo interesse para todos. (...) [No entanto] nenhum orador, nenhum editorialista, nenhum ensaísta, poderia apresentar tão vigorosa e eficazmente os pensamentos que são comunicados nesse filme. Trata-se de outra demonstração da força e do poder dos filmes como meio de comunicar ideias” (*apud* Gunning 1999, p. 135).⁴

Nos anos 1920, a obra de Sergei Eisenstein e outros cineastas soviéticos articulam muitíssimo claramente as possibilidades de um cinema ensaístico, enquanto certos filmes de vanguarda também fazem experiências com a fusão de estéticas formalistas e documentárias de maneiras que prenunciam o filme-ensaio. O historiador do cinema Roman Gubern afirma que, em 1922, Benjamin Christiansen “inaugurou a fórmula do filme-ensaio com o seu admirável *Häxan: A feitiçaria através dos tempos* (Heksen)” (1995, p. 278), na sua combinação de documentário e ficção, realismo e fantasia. São percebidas com mais frequência as referências iniciais de Eisenstein ao filme-ensaio e seu desejo de transformar o *Capital* de Marx em um argumento político e sociológico em película. Em abril de 1928, ele escreve: “O conteúdo do CAPITAL (seu objetivo) é agora formulado:

3. Ver Gaudreault e Lacasse (1999). Ver também Altman (2006).

4. Como diz Gunning, esses são “filmes que ‘significam algo’, sermões cinematográficos que ‘ajudam quem os vê, [são] fases [que] encerram as ambições narrativas de Griffith em 1909” (p. 135). Não por coincidência, um volume significativo de escritos sobre o filme nessa era, de Vachel Lindsay a Béla Balázs, sugere que filmes de todos os tipos oferecem as possibilidades de reproduzir e iniciar o pensamento e a ação social.

ensinar o trabalhador a pensar dialeticamente” (p. 10). Em fins dos anos 1920 e início dos anos 1930, documentários, muitas vezes em interseção com tradições vanguardistas, em filmes como *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Um homem com uma câmera*, de Vertov, e *A propósito de Nice* (1930), de Vigo, igualmente antecipam e adumbram as estruturas e os termos do filme-ensaio, que fariam sua aparição decisiva nos anos 1950.⁵

O advento do som cinematográfico sincronizado, em fins dos anos 1920 e início dos anos 1930, como muitos historiadores assinalam, tem um enorme impacto sobre o documentário e, menos evidentemente, na formação crítica de uma voz contrapontística no cinema como investigação moduladora sobre a realidade das imagens. Das múltiplas e heteroglóssicas apresentações em voz *over* de Paul Rotha até os diferentes usos da voz *over* como comentário lírico, irônico ou polêmico, a voz do sujeito, nesses primeiros anos, torna-se, frequente e progressivamente, antes um envolvimento dramático com fatos documentais que uma descrição desses fatos. Escrevendo sobre Rotha no início dos anos 1930, John Grierson pede a orquestração e a integração de três diferentes métodos de áudio nos filmes documentários, sendo que o último, especificamente, antecipa a voz ensaística móvel: em filmes diferentes ou em um único filme, os documentários agora podem empregar, segundo Grierson, um “método musical ou não literário”, “um método dramático” ou “um método poético, contemplativo” (1966, p. 155). Reconhecendo essa mobilidade na voz documentária em numerosos filmes durante esse período de transição, Stella Bruzzi, por conseguinte, contrapõe-se a tendências para a homogeneização e padronização do âmbito e do movimento dessas vozes e expressões documentárias examinando o fluxo vocal de *Terra sem pão* (1933), *The battle of San Pietro* (1945) e outros documentários. Como ela assinala, “o reducionismo que afligiu as discussões sobre a implementação da voz no documentário se embasa na persistente recusa em reconhecer quaisquer diferenças entre vozes *efetivas* ou em fazer distinção entre usos muito diferentes da voz no contexto dos documentários” (2006, p. 51).⁶

Prenunciando os filmes-ensaio do pós-guerra, essa mobilização da voz documentária prediz a interação mais definida de linguística e vozes cada vez mais móveis e autorreflexivas como um drama de subjetividade emaranhado no mundo.

-
5. No centro dos filmes-ensaio precursores encontram-se debates maiores a respeito da posição dos filmes como cultura de massa e seu potencial social e intelectual como confrontação representacional entre a imagem tecnológica e a linguagem como expressão. Se a forma cinematográfica sempre refletiu preocupações modernistas com a fragmentação espacial e os movimentos temporais, segundo alguns historiadores, a associação inicial com a cultura de massa tendeu a solapar os potenciais radicais do cinema para a expressão e a interpretação subjetivas e para a sua reformulação como transparências realistas ou, posteriormente, como versões do cinema de propaganda.
 6. Em “The voice of documentary”, Nichols sugere cinco estilos ou estruturas documentárias no uso da voz: o discurso direto ou comentário (voz de Deus ou expositora), a transparência (observacional), a estrutura orientada para a entrevista (interativa), a reflexiva e a performativa.

Quando o filme-ensaio passa a ser visto historicamente com mais clareza, uma de suas características mais distintas, como demonstrariam os filmes de Humphrey Jennings, passa a ser a proeminência dada ao seu legado literário na performance material da linguagem como parte de seu encontro com a dominância de uma cultura pública de tecnologia visual, substituindo significativamente a voz organizadora do narrador pela voz ensaística do comentarista.⁷

Além das experimentações formais com imagem e som que sobrepõem práticas documentárias e experimentais nesses anos precursores, são igualmente importantes os contextos institucional e social, que começam a localizar um lugar para o cinema que extraia o potencial público e dialógico desses filmes, percebidos com mais proeminência nos cineclubes, que começaram a surgir ao redor do mundo, especialmente na França, durante as décadas de 1920 e 1930. Ao longo de toda a sua história literária e depois, a dinâmica da recepção tem sido uma dimensão distinta do ensaio e de sua intervenção dialógica em uma esfera pública, e a evolução histórica de um tipo específico de público é crucial para a sua prática fílmica, antecipando o que Rascaroli observa como central para uma definição do filme-ensaio: um “ensaio constante”, pelo qual “cada espectador, como indivíduo, não como membro de um público anônimo, coletivo, seja chamado a se envolver em uma relação dialógica com o enunciador, a se tornar ativo, intelectual e emocionalmente, e a interagir com o texto” (2009, p. 36). Nos anos 1920, os cineclubes surgem como veículos centrais na formação dessa dinâmica e de um público para o qual o cinema era não tanto entretenimento, mas um fórum para o debate de questões e experiências estéticas e sociais. Louis Delluc, juntamente com Leo Moussinac, Germain Dulac e Ricciotto Canuda, é comumente considerado o fundador do movimento cineclubista em Paris, começando com o Club des Amis du Septième Art (Casa), e com uma ramificação importante desses clubes e seus debates, revistas como a *Cine Club* e a *Cinée* (Pinel 1964). Associados primariamente à evolução do movimento do *film d'art* na França, esses clubes especializados se tornaram ponto de encontro de artistas e intelectuais e fóruns para filmes em torno de ideias, de ideias em torno do cinema, de ideias em torno dos poderes sociais e expressivos dos filmes.⁸ No início dessa mudança cultural e institucional, o comentário de 1921 de Jean Epstein, “Bonjour cinéma”, insiste, um tanto excessivamente, na possibilidade distintiva de uma *photogénie* cinematográfica para criar e pensar ideias de uma nova maneira. O cinema, ele diz, é “um produto duplamente destilado. Meu olho me apresenta uma ideia de uma forma; a película também contém uma ideia de uma forma, uma ideia estabelecida independentemente de minha consciência, uma ideia latente, secreta, mas maravilhosa” (Abel 1988,

7. Ver Kahana (2008), para uma discussão do diálogo crítico entre os documentários americanos e uma cultura literária nos anos 1930.

8. Ver todo o capítulo 3 de Abel (1987).

p. 244).⁹ Paralelamente à atividade cultural, social e intelectual dos cineclubes franceses, autores e cineastas britânicos abraçam uma reformulação similar da recepção do cinema. O editor-fundador da *Close-up*, conhecido como Bryher, afirma em "How I would start a film club", que o principal objetivo desses clubes é "constituir um público de espectadores inteligentes" (Donald, Friedberg e Marcus 1998, p. 292). Ou, como diz Harry Potamkin: "O cineclubista é para o público geralmente o que o crítico é para o espectador, isto é, o cineclubista provê o público crítico" (1977, p. 220), o que, para Potamkin, tem uma dimensão estética e uma dimensão social, esta última mais importante, como veículos para o tipo de diálogo intelectual e educativo que o filme-ensaio logo transformaria em sua prioridade.

Nos anos 1950, a Cinémathèque Française, fundada por Henri Langlois em 1936, com o cineasta Georges Franju, torna-se o mais importante produto da tradição cineclubista (especificamente, o Cercle du Cinéma) e introduz novas mudanças e direção na dinâmica espectral desses clubes, mudanças que forneceriam a estrutura definidora do cinema ensaístico. Em 1947, foi fundada a Federação Internacional de Cineclubes e, em 1955, uma confederação europeia de Cinéma d'Art et d'Essai ajuda a moldar o que às vezes é denominado "cinema de arte europeu avançado" – cinemas que programavam filmes mais inovadores e experimentais, muitas vezes auxiliados por incentivos fiscais. Kelley Conway resume como esses cineclubes reformulados dos anos 1950 promovem sua própria forma específica de diálogo ensaístico: "O cineclubista tentou formar espectadores de maneiras bem específicas: por meio de sua produção diversificada, residências de educação cinematográfica e, acima de tudo, por meio do *débat*, a discussão após a projeção. (...) O cineclubista não aspirava a substituir o cinema comercial na vida de seus membros nem a promover um renascimento da produção cinematográfica experimental, como haviam feito os cineclubes dos anos 1920. Em vez disso, o cineclubista do pós-guerra investiu na formação de um espectador ativo, instruído" (2007, pp. 38 e 41). Isto é, como sinais de mudanças institucionais e estéticas maiores, os cineclubes encenariam e habitariam a possibilidade de repensar qualquer prática cinematográfica na formação espectral que viria a definir o filme-ensaio, então e no futuro.¹⁰

9. Em 1924, em "The expressive techniques of the cinema", Germaine Dulac (em Abel 1988) também identifica a experiência cinematográfica com um tipo de pensar e pensamento: "O que é mais móvel do que nossa vida psicológica, com suas reações, suas múltiplas impressões, seus movimentos repentinos, seus sonhos, suas memórias? O cinema está maravilhosamente equipado para expressar essas manifestações de nosso pensar" (p. 310).

10. Os diretores do ensaístico *A hora dos fornos* (*La hora de los hornos*, 1968), Fernando Solanas e Octavio Getino, são também autores de "Towards a third cinema", uma das mais reconhecidas e politizadas rearticulações da tradição cineclubista como fórum para o debate ativo, o pensamento social e a ação política.

Como parte de uma tendência histórica mais ampla, os filmes de Humphrey Jennings colocam-se como resumos criativos dos primeiros movimentos rumo às estruturas ensaísticas e antecipações dos filmes-ensaio mais definidos que surgiriam após a guerra, equilibrando a representação documentária e uma pronunciada nota subjetiva que consistentemente pede a nossa reflexão dialógica e ideacional. Associado à tradição surrealista que definiu as explorações interiores de seu trabalho inicial e com os documentários de John Grierson para o General Post Office e o projeto Mass-Observation, iniciados com Tom Harrison e Charles Madge, Jennings, ao longo dos anos 1940, fez uma série de filmes que carregam as marcas de ambos os movimentos e concomitantemente tendem de maneira visível para as formas ensaísticas que estão prestes a adentrar definitivamente a história do cinema. Organizado em 1937, o projeto Mass-Observation, por exemplo, utilizou alguns dos princípios de observações etnográficas de outras culturas para a filmagem de experiências cotidianas na Inglaterra, cujos traços aparecem em *O homem que ouvia a Grã-Bretanha* (*Listen to Britain*, 1942) e, como John Caughie observa em sua discussão de Jennings (provocativa e corretamente comparado com Derek Jarman), “cujas observações do cotidiano não eram tão distantes do surrealismo quanto se poderia supor” (1995a, p. 231).

O homem que ouvia a Grã-Bretanha é uma montagem de experiências cotidianas na Inglaterra durante a guerra: um homem a caminho do trabalho, escolares brincando, soldados esperando por um trem etc. As referências à guerra são sinais inconfundíveis, mas emudecidos, da crise na vida cotidiana: o homem de negócios carrega um capacete para ataques aéreos, um sinal indica um abrigo contra bombardeios e boa parte dos que vão a um concerto usam uniformes militares. Com seu poder de permear fronteiras espaciais, o som, especialmente o anúncio que identifica a rádio, “*This is London calling*”, torna-se uma convocação auditiva à comunidade durante todo o filme (e, talvez, à participação dos EUA na guerra europeia), dramatizada com cenas de entertainers em ação, um concerto vespéral de uma banda da Royal Air Force e uma execução de Myra Hess do Concerto para Piano nº 17 de Mozart, na Galeria Nacional.

Em cada caso, o filme chama a atenção para o poder do som e da música de unir o público por meio de suas qualidades expressivas. Na extensa segunda sequência, especialmente, a concentração na interação entre a música, a atenção embevecida do público e a montagem paralela de janelas sendo fechadas com tijolos (presumivelmente na sala de concertos) sugerem a distorção levemente surrealista que Jennings imprime a um documentário de guerra. No caso, imagens reais da guerra em andamento cedem lugar à importância maior da identificação e da solicitação das tendências receptivas

de comunidade e camaradagem que esses eventos requerem, tendências proeminentes que acompanham a trilha sonora do concerto nas ruas de Londres, em fábricas de armamentos e, depois, no campo. Esse jogo entre o som expressivo e uma colagem de imagens públicas antecipa o ensaístico na sua contenção e na sua dispersão de uma expressividade comunal na crise da vida pública. Para Jennings, a música e a voz iniciam o diálogo público que redime a dificuldade individual. Mais importante, o som como expressão, no caso, não tanto apoia ou ilumina as pressões da experiência da guerra, mas, antes, mantém-se rigidamente em tensão com estas. Longe de registrar a fé em uma realidade em estado de sítio, o frágil som e a frágil música se tornam uma medida expressiva do anseio, da recordação, da ironia e da esperança.

Em sua análise de *O homem que ouvia a Grã-Bretanha*, Jim Leach identifica o efeito “desestabilizador” desse filme quando ele oscila entre a propaganda e a poesia, entre um olhar público e um olhar privado, entre estilos impessoais e pessoais, o que resulta em uma distinta “ambiguidade”, cuja “recusa em impor significados sugere um respeito pela liberdade pessoal do espectador e uma consciência de que os significados são sempre complexos e plurais” (1998, p. 157). Dramatizando uma forma do que Nichols denomina “subjetividade social”, o filme cria uma montagem de frágeis conexões com indivíduos, classes, paz e guerra e várias práticas culturais que, ao mesmo tempo que provisoriamente desestabilizam o mito público de uma “guerra do povo”, também a celebram. Quando o filme pede ao público que “escute”, “a tensão entre visão e sons aumenta a fragilidade do discurso do filme” (p. 164) e, portanto, desperta um “estado de alerta no espectador, ao qual se pede que reflita sobre a experiência de unidade dentro da diferença” (p. 159).

Outro filme de Jennings feito durante a Segunda Guerra Mundial, *Um diário para Timothy* (*A diary for Timothy*, 1945), continua essa exploração inicial do ensaístico, mas com uma ênfase consideravelmente maior na subjetividade, na temporalidade de uma história pública e num consequente ceticismo em relação à voz e à mente do indivíduo público que emergirá nos anos vindouros. Com comentários escritos pelo romancista e ensaísta Edward Morgan Forster, a história de Timothy Jenkins, nascido cinco anos após o ingresso britânico na Segunda Guerra Mundial, é aberta com uma transmissão da BBC relatando avanços aliados na Europa. Há um corte no filme para uma fileira de berços e o choro de um recém-nascido: “Foi em 3 de setembro de 1944, você nasceu. (...) Você está em perigo, Tim, pois, em toda a sua volta, está sendo travada a pior guerra já conhecida”. Entremeada com quadros de mãe e recém-nascido e quadros de entulho urbano com aviões em voo acima, está a “guerra total”, que envolve toda a Inglaterra, mas, aqui, concentra-se na criança como sujeito. Por meio desse sujeito criança, o filme passa a ser menos sobre a crise do tempo

da guerra do que sobre um iminente mundo pós-guerra, no qual, como o comentarista depois observa, haverá a “volta à vida cotidiana (...) e ao perigo cotidiano”.

Com uma voz familiar substituindo a tradicional voz de Deus do comentário documentário mais antigo, o filme orchestra movimentos entre o passado, o presente e o futuro, espalhados pelas quatro posições sociais e subjetivas diferentes de um mineiro, um fazendeiro, um engenheiro ferroviário e um piloto ferido da Royal Air Force, todos se dirigindo à criança recém-nascida. (“Todas essas pessoas estavam lutando por você, apesar de não saberem exatamente disso.”) As fissuras entre períodos (como quando o fazendeiro mostra à sua família um filme de cinco anos antes, quando estavam abrindo os campos) e a angustiada relação entre experiência e conhecimento se tornam uma questão aberta: sobre a imagem de um carrinho de bebê, o comentarista observa, sobre essas intensidades temporais do presente, que “você não sabia, não podia saber e não se importava”.

Aqui, também, o som na forma de voz over, transmissões radiofônicas e concertos musicais, figura na ligação entre acontecimentos públicos e o indivíduo da comunidade. A sonata Apassionata, de Beethoven, executada por Hess, é entremeada por um relato radiofônico das dificuldades dos soldados na Europa e imagens de uma Londres com edifícios bombardeados sendo consertados por construtores de telhados. À deriva entre som e música, o comentarista (Michael Redgrave) tem pouco da clareza ou certeza que marca documentários anteriores, quando ele observa que as ruas recém-iluminadas haviam se tornado mais alegres, “a menos que houvesse bombardeiros por perto”, ou quando, ao som de um alarme de bombardeio, ele expressa a esperança de que “você nunca terá de ouvir esse som, Tim”. Como um sinal central do ensaístico, a combinação do irônico e do futuro condicional caracteriza até mesmo o Natal, quando relembra ao espectador/ouvinte “a morte e a escuridão, a morte e o nevoeiro, a morte do outro lado dessas poucas milhas de água”, “no dia em que todas as crianças deviam estar felizes”. Uma conversa sobre o som de um foguete V-2 se torna um encontro profético em que o enorme anonimato da morte confronta as trêmulas possibilidades do conhecimento após a Segunda Guerra Mundial: questões sobre onde e quando o foguete cairá têm como respostas apenas “Não sei” e “Você sabe?”, murmuradas em conjunção com uma panorâmica surrealista de rostos de manequins encimados por chapéus.

Mais significativamente, o discurso de segunda pessoa utilizado no filme se destaca aqui como um redirecionamento distintivo que informaria, explícita ou implicitamente, o discurso de muitos filmes-ensaio posteriores. Esse discurso

se torna uma combinação de advertência e esperança, dirigida tanto ao menino Timothy como ao espectador que habita essa posição de recém-nascido, sujeitos prolépticos ainda por formar e, portanto, dotados de uma ironia crítica, aos quais se implora que pensem no futuro. A voz over oscilante observa que "é um mundo incerto", no qual o acidente de um mineiro se torna uma pequena indicação de que um clima de pós-guerra trará novos perigos e exigências. No entanto, essas novas exigências repercussivas da vida pós-guerra na Inglaterra, com o desemprego, lares desfeitos, famílias dispersadas, também serão um sinal ironicamente positivo das exigências concomitantes de uma nova subjetividade pública: será "ainda mais perigoso do que antes, porque agora temos o poder de escolher, o direito de criticar e até mesmo de resmungar". Para a nova criança e espectadora, isto é realmente "outra coisa para você considerar", e apenas por meio de uma árdua reflexão sobre o passado e o presente como documentados no filme e enquanto se reformulam no futuro é que as questões preponderantes do filme podem ser respondidas pela criança espectadora: "O que você vai dizer sobre isso e o que vai fazer? (...) Vai fazer do mundo um lugar diferente?"

Embora muitos filmes anteriores a 1940 façam parte da herança do filme-ensaio, minha proposição é que devem ser feitas distinções históricas importantes para demonstrar as significativas realizações dessa prática à medida que ela passa a existir independentemente. Nesse aspecto, os anos 1940 são divisores de águas para o filme-ensaio, um período em que muitas das suas estruturas e tendências definidoras começam a se fundir e o termo *ensaio* se torna distinta e mais comumente associado a certos filmes. Durante o período, esses filmes também começam mais claramente a se definir e a definir seu discurso em conformidade com minha estrutura tripartite de subjetividade, experiência pública e pensamento. De 1940 a 1945, o filme-ensaio reconfigura noções de realismo (e representação documentária) fora da tradição narrativa e da tradição documentária anterior e afirma a mobilidade intelectual e conceitual central para uma tradição ensaística. No exato momento em que uma confluência de forças históricas começa a surgir, assume forma nos anos 1940 o movimento francês da "filmologia", associado a Gilbert Cohen-Seat, afirmando o cinema como a força social singularmente mais proeminente na sociedade do pós-guerra, exigindo, portanto, o estudo acadêmico sério, em especial, de como os espectadores entendem e pensam com filmes.¹¹ Também no início da década de 1940, André Malraux profere a palestra "Esquisse d'une psychologie du cinéma", discutindo "a possibilidade de expressão no cinema" (1946, p. 14). E, em 1940, o artista e cineasta Hans Richter escreve um ensaio profético, "Der Filmessay", tentando descrever uma nova prática que se desenvolve da tradição do documentário e que, em vez de

11. O estudo definitivo do movimento é Lowry (1985).

apresentar o que ele denomina “belas vistas”, almejaria “encontrar uma representação para o conteúdo intelectual”, “descobrir imagens para conceitos mentais”, “lutando para tornar visível o mundo invisível dos conceitos, pensamentos e ideias, de modo que os espectadores ficassem ‘envolvidos intelectual e emocionalmente’” (1992, p. 195).¹² Juntos, esses três momentos anunciam e identificam uma nova e cada vez mais consistente direção na prática cinematográfica, que abraça e transforma o legado literário e fotográfico do ensaio como uma maneira de criar filmes que repensam o eu como uma função de uma esfera pública desestabilizada.

Mais generalizadamente, os anos 1940 representam uma fundação epistemológica do filme-ensaio por razões que vão além do cinematográfico. Como Paul Arthur observa, foi apenas “depois do Holocausto – a prova de fogo para o papel do testemunho individual no trauma coletivo – que os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos” (2003a, p. 61). A crise da Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, o trauma que viajou de Hiroshima para o mundo afora e a iminente guerra fria informam, em resumo, uma crise social, existencial e representacional que galvanizaria um imperativo ensaístico de questionar e debater não apenas um novo mundo, mas também os próprios termos pelos quais habitamos subjetivamente, dramatizamos publicamente e pensamos experientialmente esse mundo.

Não admira que *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, e seu sinistro encontro com os campos de concentração, torne-se um exemplo inicial e amplamente reconhecido do filme-ensaio. Como documentário incapaz de documentar adequadamente a realidade que busca, ele vagueia por trilhas horizontais, pontuadas por imagens imóveis de arquivo, ao longo das “paisagens pacíficas” e “estradas comuns” que rodeavam Auschwitz e Bergen-Belsen. Apesar da “semelhança de uma cidade real” construída como campos de concentração, essa é “uma sociedade desenvolvida, moldada pelo terror”. Nesse encontro com o trauma da história, o comentarista remexe e tropeça em uma espécie de inadequação estruturada como um tipo de diálogo entre as imagens de Resnais e o texto literário em voz *over* de Jean Cayrol, sobrevivente dos campos: “É impossível para nós capturar o que resta. (...) As atividades e sinais diários nenhuma descrição, nenhum plano consegue recuperar. (...) Só podemos mostrar o exterior, o invólucro”. Como observa tão perceptivamente Sandy Flitterman-Lewis, esse filme é um “esquecer construtivo”, uma luta para expressar o inexpressível que culmina em uma coda que cristaliza o que eu denominaria discurso ensaístico. No caso, o discurso interlocutório direto da voz *over* Eu-Você passa dramaticamente para Nós e, portanto, exige um “envolvimento (p. 215). Um marco na história inicial do filme-ensaio, *Noite e neblina* nos lembra

12. Uma excelente discussão da carreira e obra de Richter e sua relação com a vanguarda é Alter (2007a).

que, como Resnais observa em 1962, o cinema pós-guerra da *nouvelle vague* “é menos uma nova onda de diretores (...) e mais uma nova onda de espectadores” (apud Conway 2007, p. 38).

Na França do pós-guerra, talvez o pronunciamento mais conhecido a respeito das possibilidades cinematográficas que lançariam as fundações para o filme-ensaio seja “The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo”, de Alexandre Astruc, em 1948. Nele, os termos essenciais do filme-ensaio passam do pano de fundo das primeiras práticas cinematográficas para o primeiro plano, de uma maneira que definitivamente enfatiza uma nova direção, que dramatizaria a subjetividade cinematográfica como um empreendimento intelectual que se move para além dos modelos do cinema narrativo e do documentário tradicional, mas, ao contrário da chamada primeira vanguarda, capaz de incorporar esses modelos:

Indo ao ponto: o cinema está simplesmente se tornando um meio de expressão, assim como todas as outras artes foram antes dele. (...) Depois de ser, sucessivamente, uma atração de parque, um divertimento análogo ao teatro de rua ou o meio de preservar as imagens de uma era, está gradualmente se tornando uma linguagem. Com linguagem quero me referir a uma forma na qual e pela qual um artista consegue expressar seus pensamentos, por mais abstratos que possam ser, ou traduzir suas obsessões exatamente como ele faz no ensaio ou no romance contemporâneo. É por isso que gostaria de chamar essa nova era do cinema a era da *caméra-stylo* (câmera-caneta). A metáfora tem um sentido muito preciso. Com ela, quero dizer que o cinema gradualmente se libertará da tirania do que é visual, da imagem por si mesma, das exigências imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita. (...) Ele pode lidar com qualquer tema, qualquer gênero. As meditações mais filosóficas sobre a produção, a psicologia, as ideias e paixões humanas estão em seu domínio. Atrevo-me até a dizer que as ideias e filosofias de vida contemporâneas são tais que apenas o cinema pode fazer-lhes justiça. Maurice Nadeau escreveu em um artigo no jornal *Combat*: “Se Descartes vivesse hoje, ele escreveria romances”. Com o respeito devido a Nadeau, um Descartes de hoje já teria se trancado em seu quarto com uma câmera de 16 mm e um pouco de película e estaria escrevendo sua filosofia em película, pois o seu *Discours de la méthode* [sic] seria hoje de tal tipo que apenas o cinema poderia expressá-lo satisfatoriamente. (Astruc in Corrigan 1999, p. 159)¹³

13. Compare com os comentários de Bazin (2014a, p. 112; grifos do autor): “No tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo –, apoiando-se num maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista”.

Essas afirmações a favor da expressão pessoal no cinema logo se tornariam tecnologicamente viáveis com o advento da tecnologia das câmeras portáteis leves, introduzidas na Alemanha em 1936 como o sistema Arriflex e na França em 1947 como Cameflex Éclair 35 mm. Adequadamente, essas diferentes *caméra-stylos* também teriam sistemas de visualização reflexivos ligando a pragmática da produção cinematográfica à reflexividade conceitual do nascente filme-ensaio, sua exploração da subjetividade e sua "ideia do cinema expressando ideias" (*ibid.*). Especialmente afinado com os termos tecnológicos desse novo cinema, Astruc, em seu menos conhecido "L'avenir du cinéma", até mesmo prevê o seu futuro eletrônico: "Nada nos permite prever o que a televisão se tornará, mas há uma boa chance de que contribuirá para a criação de um novo cinema, que será capaz de se dirigir mais à inteligência" (1992b, p. 153), pois, como o desenvolvimento das câmeras leves de 16 mm nos anos 1940, "a televisão de amanhã aumentará exponencialmente as possibilidades de expressão do cinema" (p. 154).

Essa relação entre a tecnologia móvel, a economia e o ensaístico sublinha as forças históricas distintas que entram em jogo durante esses anos de formação e sugere uma ideia maior que continua a ser uma tendência crítica ao longo de todo o futuro maior do filme-ensaio: o poder do ensaio pode ser significativamente vinculado a uma agência representacional que enfatiza antes a sua efemeridade que a sua permanência, o que, por sua vez, pode iluminar sua notável permanência e sucesso hoje. Assim como na história inicial do ensaio literário e sua conexão com novas formas de produção e distribuição, as tecnologias das câmeras leves dos anos do pós-guerra até a década de 1960 e a revolução do Portapak e do videoteipe após 1967 (e, mais tarde, a internet e as convergências digitais de hoje) encorajam e sustentam significativamente a subjetividade ativa e a mobilidade pública do filme-ensaio, que têm início com as afirmações e práticas do ensaístico nos anos 1940. Com base em mudanças tecnológicas, industriais e comerciais, uma crescente intimidade pública de discurso e recepção acompanhou o ensaio nos cafés e panfletos do século XVIII, nos salões de palestras e periódicos do século XIX, até os festivais de cinema e cinemas de arte universitários que definem o filme-ensaio nos anos do pós-guerra, até a distribuição especializada pela televisão da ZDF alemã, do Canal+ da Europa Central, do Canal 4 britânico e de outros emissores, por cabo ou televisão, que muitas vezes foram os veículos comerciais para filmes-ensaio contemporâneos. (Como parte desse contexto em evolução, as exigências econômicas mutáveis da produção de documentários em anos recentes, incluindo os custos crescentes de filmes de arquivo, música e outros materiais sujeitos a *copyright*, também poderiam ser vistas como parte dessa história de encorajamento industrial e comercial para perspectivas pessoais e fontes menos custosas do filme-ensaio.)

O fato de que essas fundações cinematográficas dos anos 1940 e 1950 apresentam originalmente uma preponderância francesa (assim como as fundações

teóricas de Benjamin, Adorno e outros são, em grande medida, alemãs) deve ajudar a explicar o lugar proeminente da *Nouvelle Vague* francesa (e, mais tarde, do Novo Cinema alemão) na exploração do filme-ensaio de 1950 até o fim dos anos 1970. Além disso, no contexto histórico do cinema francês do pós-guerra, surgem várias pedras angulares históricas e críticas proeminentes – referentes ao autorismo, ao *cinéma vérité* e ao legado literário da *Nouvelle Vague* francesa – que não apenas informam os filmes franceses desse período, mas também são transpostas para as práticas extensas, globais e contemporâneas do filme-ensaio. Além dos escritos de Astruc, vários filmes, documentos e tendências específicos assinalam e sustentam essa relação e destacam mudanças práticas e conceituais mais amplas à medida que essa prática evolui ao longo dos anos 1950 e 1960, criando um contexto histórico e cultural em que, em meados dos anos 1950, o termo *essai cinématographique* passa a ter uso frequente na França.¹⁴ Nesses anos de definição, essas possibilidades se articulam especificamente por meio do potencial do “filme curto” e conferem uma libertação frente à restrição da autoridade de um autorismo nascente e à verdade documentária do *cinéma vérité*, assim como aos princípios organizacionais do filme narrativo, todos refeitos como um “esboço” conceitual capaz de liberar uma subjetividade distinta como um pensar público. Mais exatamente, um grupo específico de filmes e a recepção crítica contemporânea ou subsequente a eles tornam-se pontos de ignição na formação e no reconhecimento da prática ensaística durante o período: o filme curto de Alain Resnais de 1948, *Van Gogh*, o ensaio de Jacques Rivette de 1955 para os *Cahiers du Cinéma*, “Letter on Rossellini”, com sua caracterização de *Paisà*, da *Europa '51*, de *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*) e especialmente de *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1953) como filmes-ensaio seminais e, finalmente, *Le sang des bêtes* (1948), de Georges Franju, especialmente o seu *Hôtel des Invalides* (1951), vistos por Noël Burch como protótipos para um cinema de ideias ensaístico.

Surgido no mesmo ano que a proclamação de Astruc de um novo tipo de cinema que pode expressar ideias, *Van Gogh*, de Resnais, é fortuitamente emblemático de um filme-ensaio que funciona como retrato e como comentário crítico, um filme que é menos sobre pintura do que sobre os fundamentos para uma expressão cinematográfica que envolve, questiona e reflete sobre um estilo pinturesco ao mesmo tempo que se esquivava a fórmulas narrativas e estratégias tradicionais do documentário. Bazin corretamente insistiria em que o filme tem pouca relação com a popularização de uma pintura e de um pintor, mas, antes, anuncia uma “biologia estética” específica, que adapta a pintura como uma textualidade cinematográfica, recriando “não o tema do quadro, mas o próprio quadro” como “refração” textual

14. Vale a pena dizer novamente que os cineastas da chamada *Rive Gauche* da *Nouvelle Vague* francesa (Marker, Resnais, Varda e outros) figuram mais logicamente na formação do filme-ensaio por causa de seu interesse consistente nas ligações interdisciplinares do cinema com a literatura e as outras artes; no entanto, um amplo leque de cineastas, dentro e fora da França, responde às possibilidades dos filmes-ensaio.

(2014b, p. 153). Godard iria ainda mais longe e reivindicaria para este uma inventividade e uma importância histórica que apontam para uma nova prática cinematográfica: “Se o filme curto não existisse ainda, Alain Resnais certamente o teria inventado. Só ele dá a impressão de que, aos seus olhos, ele é outra coisa que não um filme curto. Das panorâmicas cegas e trêmulas de *Van Gogh* até os majestosos *travellings* de *Styrène*, o que é, na verdade, aquilo que vemos?”. É, continua ele, uma “exploração das possibilidades da técnica cinematográfica, mas uma exploração tão rigorosa que vai além de seu próprio propósito e sem a qual o jovem cinema francês de hoje simplesmente não existiria. De *Van Gogh* em diante, um movimento da câmera dava a impressão de que não era simplesmente um movimento da câmera, mas uma exploração do segredo desse movimento. Um segredo que André Bazin, outro explorador solitário, também partindo do zero, por uma coincidência comovente, descobriu ao mesmo tempo, mas por diferentes meios” (1972, p. 115).

Em 1953, esse grau zero da filmagem produz o Grupo dos Trinta, um corpo de cineastas que inclui Resnais, Marker, Varda e Astruc e revitaliza o filme curto como o terreno que encorajaria práticas ensaísticas. Como observa François Porcile, o filme curto nesse contexto pós-guerra descreve uma prática incipiente que, em vez de sugerir práticas juvenis, descreve uma energia exploratória que a libera como um tipo de teste de expressões e discurso: “Ao lado do romance e de outros trabalhos extensos, há o poema, o conto ou o ensaio, que muitas vezes desempenha o papel de estufa; ele tem a função de revitalizar um campo com sangue fresco. O filme curto tem o mesmo papel. Sua morte também será a morte do cinema, já que uma arte que deixa de mudar é uma arte morta” (1965, p. 19).¹⁵ Neste ponto da história, o filme curto oferece especialmente uma forma de expressão cuja concisão necessariamente coloca a expressão sob pressão material como um teste fragmentário e um envolvimento provisório com um tema cuja incompletude insiste que é uma atividade artística e intelectual em andamento. A significação do filme curto também chama a atenção para o que Guy Fihman, ao explorar um pano de fundo filosófico e científico do ensaio que se inicia com René Descartes, argumenta ser uma das características seminais do ensaio e do filme-ensaio: inovação e experimentação (2004, pp. 44-45),¹⁶ possibilidades que atrairiam tanto cineastas novos como estabelecidos a retornar ao filme curto como uma ruptura liberadora com o cinema narrativo.

Reconfigurando as implicações do filme curto em abril de 1955, o ensaio de Jacques Rivette, “Letter on Rossellini”, identifica uma tendência que também pode

15. Esses, por sua vez, antecipam um dos fóruns mais férteis e produtivos para o ensaístico e sua relação com o esboço: antologias como *Loin du Vietnam* (1967) e *Deutschland im Herbst* (1978).
16. Na verdade, essas duas dimensões alinham o filme-ensaio àquele outro importante precedente literário, o ensaísta britânico Francis Bacon, cujos ensaios sucintos servem de contraponto a Montaigne mais ou menos no mesmo momento histórico, mas que empreendem uma investigação mais científica da ética do viver.

definir filmes mais longos como rascunhos ou esboços. Nesses filmes, ele argumenta, “o olhar infatigável da câmera invariavelmente assume o papel do lápis, um esboço temporal perpetuado diante de nossos olhos” (1985, p. 194),¹⁷ e especificamente em *Paisà, Europa '51 e Alemanha, ano zero*, há “o bom senso do rascunho. (...) Pois não há dúvida de que esses filmes apressados, improvisados com meios muito escassos e filmados em um torvelinho que muitas vezes é evidente nas imagens, contêm o único retrato real de nossos tempos, e estes tempos também são um esboço. Como alguém poderia repentinamente deixar de perceber, quintessencialmente esboçada, malcomposta, incompleta, a semelhança de nossa existência diária?” (p. 195). Para esses filmes e, mais reconhecidamente, para *Viagem à Itália* (1953), de Rivette, o modelo “são os ensaios de Montaigne”, e “*Viaggio in Italia* (...), com absoluta lucidez, pelo menos oferece ao cinema, até então condenado à narrativa, a possibilidade do ensaio” (p. 199). “Por mais de 50 anos”, ele continua, “o ensaio tem sido a própria linguagem da arte moderna, sua liberdade, interesse, exploração, espontaneidade; ele gradualmente – Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti – soterrou o próprio romance; desde Manet e Degas, tem reinado acima da pintura e lhe confere a sua maneira apaixonada, a percepção de busca e proximidade”. Para Rivette, nesses filmes, “um cineasta atreve-se a falar sobre si sem restrições; é verdade que os filmes de Rossellini tornaram-se cada vez mais evidentemente filmes de *amateur*, filmes caseiros” (p. 196). Aqui, “filme caseiro”, “amador”, “busca” e “proximidade”, argumento assumem os valores particularmente positivos associados a uma priorização e dramatização ensaísticas do pessoal, uma forma transicional, minimamente autorizada e relativamente amorfa da subjetividade pessoal, a substituição de uma organização teleológica por uma atividade definida pelo próprio objeto, e uma sobreposição produtivamente distorcedora de sujeito e objeto.¹⁸

-
17. Como marco teórico da relação do filme-ensaio com o filme breve e a questão maior envolvida, o estudo de Jacques Aumont do “filme-esboço” em “The variable eye” nos lembra dessa sobreposição representacional entre a temporalidade do ensaio do século XIX e uma temporalidade do cinema engajada pelo cinema ensaístico dos anos 1950. Por volta de 1800, mudanças significativas na condição da imagem como “esboço” antecipam especificamente a fotografia e o cinema: “A essência dessas mudanças pode ser datada do período entre 1780 e 1820, quando uma verdadeira revolução ocorreu na condição do esboço da natureza: o *ébauche*, uma tentativa de registrar uma realidade predeterminada pelo projeto de uma pintura futura, cedeu lugar ao *étude*, uma tentativa de registrar a realidade ‘exatamente como ela é’ e por nenhuma outra razão” (1997, pp. 232-234).
18. A descrição positiva que Rivette faz do filme de Rossellini como “esboço” amadorístico em uma tradição neorrealista outra vez chama a atenção para o filme-ensaio e o define importantemente com base em suas contrapartes contemporâneas encontradas no *cinéma vérité* (e, mais tarde, no cinema direto americano), práticas documentais tão centrais para o filme-ensaio, que informam o filme-ensaio e atuam como uma plataforma para as suas distinções. Uma insatisfação muitas vezes enunciada com essas duas tradições coincide com a priorização do filme-ensaio. Há, por exemplo, a observação de Godard sobre o cinema direto de Richard Leacock: “Não faz sentido ter imagens nítidas se você tem ideias indistintas. A falta de subjetividade de Leacock acaba por levá-lo a uma falta de *objetividade*. Ele nem sequer sabe que é um *métteur-en-scène*, que a reportagem pura não existe” (*apud* Roud 1968, p. 139).

O esboço como protótipo histórico e marcador do ensaístico, portanto, torna-se o veículo para o que Burch posteriormente descreveria como a mediação inteligente de ideias conflitantes. No seu *Práxis do cinema* e em sua discussão final da produção cinematográfica não ficcional, Burch descreve dois modelos contemporâneos como o filme-ensaio e o filme ritual. No caso do primeiro, ele identifica *Le sang des bêtes* (1948) e, especialmente *Hôtel des Invalides* (1951), de Georges Franju, como filmes pioneiros. Para ele, esses documentários “ativos” são documentários em um sentido objetivo, pois propõem tese e antítese por meio da própria textura do filme. Desse modo, esses dois filmes de Franju são “meditações poéticas” (Burch 1992, p. 191) e seus temas um conflito de ideias. Nisso se encontra sua tremenda originalidade, que faria a produção cinematográfica não ficcional rumar numa direção inteiramente nova. Burch chega a afirmar que, em fins dos anos 1960, Franju se torna o único cinegrafista a criar com sucesso, baseado em material preexistente, filmes que são verdadeiramente ensaios, e seu legado se torna especialmente visível nos filmes-ensaio de Godard desse período, como *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962) e *Masculino-Feminino* (*Masculin féminin*, 1966), nos quais um “elemento de espetáculo intelectual” anuncia esse distinto “cinema de ideias”, sonhado muito tempo antes por cineastas tão dissimilares quanto Jacques Feyder e Eisenstein.¹⁹

Em dezembro de 1962, referindo-se ao seu início como autor nos *Cahiers*, Godard, talvez o mais renomado e autodeclarado ensaísta cinematográfico, ampliaria e, até certo ponto, canonizaria essa história alternativa do cinema de arte ao observar o vínculo entre os ensaístas críticos que escreviam para os *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e outros periódicos franceses de cinema nos anos do pós-guerra:

Todos nós dos *Cahiers [du Cinéma]* nos considerávamos futuros diretores. Frequentar cineclubes e a Cinémathèque já era uma maneira de pensar o cinema e pensar sobre o cinema. Escrever já era uma maneira de fazer filmes, pois a diferença entre escrever e dirigir é quantitativa, não qualitativa. (...) Como crítico, eu pensava em mim como cineasta. Hoje, ainda penso em mim como crítico que, em certo sentido, eu sou, mais do que nunca. Em vez de escrever crítica, faço um filme, mas a dimensão crítica está subsumida. Penso em mim mesmo como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que, em vez de escrevê-los, eu os filmo. (1972, p. 171)

Valendo-se explicitamente da tradição de Montaigne e dramatizando implicitamente com cada filme esse problema central do pensar a nossa experiência cotidiana e pública de sinais, sons e imagens, Godard caracteriza seu trabalho durante esse período como o de um improvisador experiencial e um crítico

19. Ver Arthur (2005).

pensante, trabalhando para transportar a lógica do ensaístico dos filmes breves para filmes maiores como *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967) e *A chinesa* (*La Chinoise*, 1967).

Essas proeminentes correntes francesas que levam de Montaigne a Marker, Bazin e Godard descrevem o caminho central na história do filme-ensaio; já as fundações internacionais dessa história, evoluindo desde Griffith e Eisenstein até Richter e Jennings, ampliaram-se desde os anos 1970. Hoje uma prática transnacional, o filme-ensaio proliferou por meio de muitos cinemas novos e várias culturas cinematográficas em todo o mundo, produzindo ensaístas como Glauber Rocha, Wim Wenders, Johannes van der Keuken, Patrick Keiller, Su Friedrich, Apichatpong Weerasethakul e muitos outros. Se esses cineastas e seus filmes têm sido comumente associados a posições autorais de expressividade e ao cinema de arte narrativo, eles e outros retornaram consistentemente aos filmes curtos (bem depois dos testes ensaísticos de filmes anteriores), muitas vezes ao mesmo tempo que descreviam seus trabalhos mais longos como ensaísticos. Nessa cultura alternativa do ensaístico, a autoridade expressiva do *auteur* dá lugar a um diálogo público que testa e explora as fissuras da subjetividade autoral sujeitando a narrativa, a experimentação e a documentação ao pensamento.

Os filmes de Agnès Varda oferecem um mapa quase único do movimento histórico do filme-ensaio, de sua associação ao cinema francês dos anos 1950 até seu desenvolvimento e expansão contínuos no presente digital. Desde o seu L'opéra mouffe (1958), um esboço de Rue Mouffetard visto pelos olhos de uma mulher grávida, e Cléo das 5 às 7 (Cléo de 5 à 7), seu esboço ficcional de uma cantora vagando por Paris durante mais ou menos duas horas de tempo real e tempo fílmico, Varda tem trabalhado o terreno do filme-ensaio ao longo de vários projetos, entre eles Jacquot de Nantes (1991), Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse, 2000) e As praias de Agnès (Les plages d'Agnès, 2008). Como recordação muitíssimo adequada do legado e do investimento do filme-ensaio na tradição do cineclube, após Os catadores e eu, Varda produz outro filme, Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après (2002), um filme que solicita e incorpora os espectadores e participantes do primeiro filme como parte de um repensar esse primeiro filme-ensaio.

Os catadores e eu é uma série de esboços, uma colagem de filmes curtos construídos, primeiro, como meditação sobre o ato de respigar. Descrevendo a atividade de colher o que foi deixado nos campos após a colheita, a ideia de catar os grãos se expande e se contrai ao longo do filme enquanto desperta associações, conceitos e debates. No legado de seus predecessores literários e cinematográficos, o filme avança digressivamente, formando e revolvendo a

experiência de catar como uma ideia que se move do agrícola e psicanalítico para o estético e o político. Tópicos como “As origens dos catadores” e “Os catadores hoje” guiam o curso do filme enquanto ele vagueia pelos campos e cidades da França e suas histórias e seus movimentos segundo as maneiras aparentemente aleatórias e associativas de muitos ensaios, entre experiências específicas e observações gerais, entre similaridades e diferenças dramáticas: sobre a política do desperdício e da fome na regulamentação dos modernos catadores, sobre os catadores urbanos e o lixo dos supermercados, sobre os catadores de objetos de arte e a arte de catar. Em certo ponto, o filme se concentra em um grupo de jovens desabrigados em Prades, processados por vasculhar o lixo em um supermercado. Apresentando os diferentes pontos de vista do incidente – do gerente do supermercado, do juiz e dos jovens catadores – Varda observa que “cada um o experimenta de modo diferente”. O catar se torna, na verdade, uma cristalização da experiência como fonte aparentemente interminável de expressão, como as do “Chef catador”, Edouard Loubet, “o mais jovem chef a conquistar duas estrelas no Guia Michelin”, em uma cozinha na qual se prepara comida gourmet e onde pouco se desperdiça. Mais tarde, uma exposição de latas de lixo em Paris e uma oficina educacional sobre lixo e recicláveis se tornam, juntas, uma investigação sobre “A arte do lixo” e “Onde termina a brincadeira e começa a arte?”.

Por fim, catar é definido, no caso, como uma identidade mutável dependente do excesso e do desperdício do mundo e por estes definida, uma identidade que cria vínculos sociais únicos, que vagueiam no fluxo da vida pública em vez de habitar uma posição nessa vida, uma identidade construída de fragmentos e transitoriedade. Móveis abandonados e outros objetos constroem “o palácio ideal de Bodan Litnanski”, habitado por velhas bonecas quebradas e outros objetos achados, e almas perdidas (alcoólatras, desempregados e desprovidos de posses que encontram alimento e amizade vagando pelas ruas e pelos campos). Relacionamentos, como aquele entre M. Plusquellecs e seu amigo sem-teto Salomon, são amizades catadas (que lembram, talvez, Montaigne e La Boétie), um vínculo provisoriamente estabelecido, como as refeições gourmet preparadas com carne de frango e de coelho recolhidas no lixo. Alain é um nutricionista do refugio, que, por sua vez, dedica-se a ensinar o refugio imigrante da França. Muito adequadamente, em meio a suas viagens, Varda tropeça inadvertidamente (ou assim afirma o filme) no renomado Jean Laplanche, teórico psicanalítico e enólogo de uma vinícola, que sugere, em uma reflexão sobre a ceifa e a morte, o tempo e a idade, a fruição e o significado, que a ligação entre o catar e a subjetividade é uma tentativa de “integrar o Outro acima do ego (...) uma filosofia do antiego para demonstrar como o homem se origina primeiramente no Outro”. Aqui, catar, como a identidade ensaística,

é uma atividade parasitariamente produtiva, uma subversão ou rejeição da autoridade e da primazia da subjetividade e do ser eu, enunciada por uma linguagem que deixa de oferecer qualquer lugar ou significado estável – mesmo para autorretratos autoristas.

Se catar é uma atividade ensaística, a arte e a cinematografia ensaísticas se tornam tipos de catarés representacionais. Ao longo de todo o filme, várias pinturas e pintores cristalizam a arte do catar, como Louis Pons, que aparece folheando um livro com pinturas suas, cujo “lixo” composicional descreve um “conglomerado de possibilidades (...) cada objeto oferece uma direção, cada um é uma linha”. Contudo, o sujeito primário desse deslocamento metafórico é a própria Varda: posicionada entre a pintura de Jules Breton, A mulher respigando, Varda observa, a respeito dessa famosa imagem de uma mulher em um campo de trigo, que “há outra mulher respigando neste filme; sou eu”, feliz, como ela diz em outro momento, “em deixar cair o trigo e pegar minha câmera”, uma pequena câmera-stylo digital que, para essa mulher contemporânea, colhe fragmentos subjetivos como registros digitais de um mundo fugaz. Para Varda e esse filme-ensaio, o respigar representacional se move pela imagem cinematográfica, especialmente pela sua câmera digital, permitindo um esboçar contínuo do eu à medida que ele se dissolve no mundo, especialmente como uma meditação crescente sobre o rascunho do eu contraposto às evanescências do tempo. Em uma sequência, uma das mãos de Varda filma a outra mão enquanto caminhões passam no fundo, permitindo que ela “retenha coisas que passam”. Em outra, o reflexo de Varda no espelho do carro precede uma série de planos dessa mão se abrindo e se fechando como uma lente sobre imagens de caminhões diferentes correndo na estrada. “Este é o meu projeto: filmar com uma mão a minha outra mão”, ela observa. Nessa fragmentação do eu em um mundo que passa, o filme esboça a passagem e a perda do eu que se agarra ao mundo, como uma coisa no mundo: “Entrar no horror disto. Acho extraordinário. Sinto-me como se fosse um animal. Pior ainda, um animal que não conheço”.

Os catadores e eu não é, então, simplesmente um filme-ensaio sobre uma comunidade de indivíduos que vivem do refugio e dos restos da sociedade; antes, logo se torna também uma meditação reflexiva, sutil e refinada sobre os termos do ensaístico e da sua prática fílmica. Nesse caso, o ensaístico passa a dizer respeito às lutas para pensar o eu em um campo de morte e passagem, onde as imagens do eu são redimidas apenas como um excedente catado do mundo. Sobre primeiros planos de lixo, Varda diz: “Gosto de filmar podridão, restos, refugio, bolor e lixo” e, adequadamente, ela visita um museu na vinícola, consagrado ao antigo proprietário, Etienne-Jules Marey, inventor da cronofotografia, ancestral de “todos os produtores de filmes” e pioneiro no estudo da temporalidade e

da mudança no movimento animal. Como o horror de ver um eu como um outro animalista no mundo exterior, os estudos temporais imagísticos de *Marey* antecipam as próprias imagens digitais de Varda, cujos “efeitos são estroboscópicos”; posteriormente, o filme capta fragmentos em primeiro plano do olho de Varda enquanto sua mão segura um pequeno espelho, criando uma montagem estroboscópica de pedaços dela dentro da imagem. Percorrendo as páginas do manual técnico de sua câmera digital, o filme retorna a um primeiro plano médio de Varda, que coloca a mão sobre a lente da câmera que a filma. Segue-se uma série de primeiros planos sobrepostos e, então, um primeiro plano descentralizado que combina seus cabelos e, depois, sua mão, enquanto ela comenta: “Pois, esquecida eu, é o que catei que me diz onde estive”. Como as sequências de conclusão deixam claro, *Os catadores e eu*, em última análise, é um esboço em movimento que colhe lembranças de um eu ampliadas por meio de uma mão sem corpo, fraturadas em imagens passageiras e moribundas e deixadas à deriva no mundo dos outros.

A sequência *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (dois anos depois) é uma engenhosa recordação e reabilitação tecnológica da tradição cineclubista que incentivou o trabalho de Varda nos anos 1950 e início dos anos 1960, enquanto se envolve em um diálogo com indivíduos filmados em *Os catadores e eu* e outros espectadores reagindo ao primeiro filme.²⁰ Em certo sentido, *Os catadores e eu* se torna uma lembrança pública que inspira e gera mais lembranças à medida que argumentos, reflexões, representações e ideias em expansão fornecem um fórum cinematográfico para os debates dialógicos, as discussões e as diferenças que o ensaístico convida e abre. Equipada novamente com sua câmera-stylo digital, Varda recria a dinâmica dialógica que o filme-ensaio herdou do formato do cineclubes, agora incorporando essas respostas de uma maneira que repensa e refaz o primeiro filme, valendo-se dos comentários e críticas de seus primeiros públicos. Tem início com uma tela de imagens reduzidas de *Os catadores e eu* e se autoimpõe com as perguntas: “Que efeito um filme tem? O que chega ao frequentador de cinema?”. Respondendo a uma curiosa carta de fã (feita com uma passagem de avião como capa), Varda visita Delphine e Philippe em Trentemoult, que “transforma a vida cotidiana”, recolhendo objetos nos mercados e nas ruas. Para eles, “ver esse filme foi como um renascimento (...). Passávamos pela morte de um amigo, e esse filme nos colocou novamente em contato conosco, com a vida. (...) A vida é isso, aprender a se adaptar”.

Particularmente inventivo no segundo filme é o retorno de Varda aos temas e pessoas de filmes anteriores. Como uma inversão irônica daquele caminho

20. Kelley Conway (2007) reconheceu primeiramente essa ligação entre os cineclubes e a sequência do filme.

histórico mais antigo, pelo qual os críticos dos Cahiers du Cinéma, como Truffaut e Godard, mais tarde se tornam cineastas, agora esses indivíduos filmados se tornam os críticos do filme. Na verdade, o que pode ser mais ensaístico a respeito desse segundo filme é a maneira como ele expande para fora as perguntas e questões do primeiro filme e as transforma em perguntas e questões maiores ou diferentes. Gradualmente, o filme distintamente passa do comentário sobre o primeiro filme para ideias sobre questões sociais e políticas e relações entre pessoas, enquanto regenera temas ativos no mundo por meio do movimento centrífugo do ensaio, voltado para a vida pública. Uma pintura vista no primeiro filme foi agora restaurada para exibição pública; a tumultuada relação de "Claude M" e a vida de Gislaine se tornaram mais estáveis e seguras e, graças ao diálogo inspirado por Os catadores e eu, Varda pode "pensar em mim" de uma maneira diferente. Típica, mas muito mais extensamente do que em muitos dos retornos desse filme, Varda revisita "Alain F., catador de mercados, jornalista, professor", que acompanhou o impacto de Os catadores e eu e participa de uma discussão pública do filme, uma discussão em que ele é despidamente crítico (e convencionalmente incompreendido, eu diria) em sua resposta ao "autorretrato" de Varda: "Penso que o filme é bem-feito. Ele chegou a uma porção de gente, mas acho que o seu autorretrato não está bem-feito (...) é desnecessário". Assim que uma grande seção de conclusão do filme acompanha Alain até as ruas de Paris para correr uma maratona, o movimento do filme está decisivamente na arena pública, onde Varda despreocupada e sossegadamente esboça o público que passa, tirando da rota o ponto de vista da câmera para captar vozes fragmentadas: "Eu ando devagar, mas com frequência, às vezes com a câmera apontando para baixo para registrar as vozes de pessoas que não querem ser filmadas".

A resposta ao filme e as respostas no filme se tornam variações sobre o conhecimento ensaístico. Casualmente talvez para o meu propósito, o segundo filme contém um cartão de Chris Marker com um desenho de seu famoso gato, Guillaume, e uma lembrança de seu CD-ROM Immemory, na qual há uma pintura de catadores acompanhando um tanque e colhendo no meio do sangue. Imagens de catadores então proliferam: os "catadores de cromos" de Lubtchansky, catadores de bordados, catadores de propaganda, catadores de selos, "catadores de poeira de estrelas" etc., ao longo de um catálogo representacional de buscadores de conhecimento e significado na esteira da destruição, da perda e da passagem do mundo. Mesmo Laplanche volta a nos lembrar que o tema da "psicanálise é o catar": "Prestamos atenção em coisas que mais ninguém nota – o que cai do discurso. (...) O analista também se encontra em estado de pobreza (...) pobre de conhecimento". No mesmo espírito, o entrevistador de um jornal e, mais tarde, a filha de Varda, sugerem

que os muitos primeiros planos fragmentados de mãos e outras partes do corpo os fazem lembrar de Jacquot de Nantes, de Varda, um filme sobre o falecido cineasta e parceiro e uma ligação emocional que Varda afirma ter sido lembrada visualmente, sem pensamento, quando filmou Os catadores e eu: "Refilmei sobre mim o que tinha filmado de Jacques Demy (...) como trabalhamos sem saber". No fim, é justamente esse trabalho ensaístico sem saber, seja ele dirigido a La Boétie, seja a Demy, que produz o desejo de conhecer e pensar os melhores ensaios. Como Dois anos depois dramatiza tão poderosamente, ideias ensaísticas sobre o eu e os outros deveriam retornar, refeitas, como um conhecimento dialógico que retorna de outras visões e outros espectadores.

PARTE 2
MODOS ENSAÍSTICOS

3

SOBRE O RETRATAR A EXPRESSÃO: O FILME-ENSAIO COMO ENTRE-VISTA

A característica mais comumente destacada do ensaístico é o ponto pessoal ou subjetivo que organiza as suas observações e reflexões, uma posição estrutural cuja atividade de autoquestionamento, creio, é uma das chaves para entender o distinto poder e complexidade do ensaio. A primazia da subjetividade no ensaístico como um de seus principais tópicos sem dúvida tem uma herança e um caminho histórico que inclui, entre outras práticas, escritos biográficos e autobiográficos, das *Confissões* de Agostinho a *Zen e a arte da manutenção de motocicletas*, e retratos e autorretratos visuais modernos, de *Os embaixadores* de Hans Holbein, de 1533, até o *Autorretrato* de Frida Kahlo de 1940, nos quais a imagem de um indivíduo diz respeito à subjetividade tanto quanto a uma pessoa específica. Depois de Montaigne e depois de ensaístas pré-românticos mais contidos como Francis Bacon, a subjetividade ensaística se afirma mais visivelmente nos assim chamados ensaios pessoais de Charles Lamb ou William Hazlit e continua a desenvolver, reformular e retestar essa subjetividade em ensaios que vão desde os de Georges Bataille nos anos 1930 até os de Eula Bliss hoje. A subjetividade ensaística naturalmente requer distinções históricas cuidadosas para a avaliação e descrição de suas posições e estratégias, e também devem ser feitas distinções no que se refere a como esses dramas de autorreflexão se tornam articulados em diferentes mídias materiais, levando em conta, por exemplo, como um discurso impresso descreve e interpela a subjetividade diferentemente de um discurso imagístico. Ao longo dessas diferenças históricas e representacionais, porém, a concentração do ensaístico em imagens do eu e da autoexpressão produziu duas das suas versões mais proeminentes e onipresentes do filme-ensaio: o ensaio retratístico e o ensaio autorretratístico.

Similar ao legado interdisciplinar de outros filmes-ensaio, esse tipo específico de filme amplia a tradição dos retratos e autorretratos literários e visuais, ressurgindo nas fotografias de August Sanders, Walker Evans e outros, e começa a assumir seu lugar e sua forma mais definitivos em filmes-ensaio do pós-guerra, desde os anos 1940. Dentre os muitos exemplos de filme-ensaio retratístico e autorretratístico, um levantamento de seu alcance e vitalidade incluiria o paródico *David Holzman's diary* (1967), de Jim McBride, *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke, sobre um jovem michê negro, a homenagem de Wim Wenders ao cineasta Nicholas Ray, *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1980), a reflexão autobiográfica de Michelle Citron sobre as relações de mãe e filha em *Daughter rite* (1980), a ficção autorreflexiva *Vida e nada mais* (*E a vida continua*) (*Zendegi va digar hich*, 1991), de Abbas Kiarostami, e o retrato estilizado da mente por trás do envolvimento americano na guerra do Vietnã, *Sob a névoa da guerra: Onze lições da vida de Robert S. McNamara*, de Errol Morris. Mesmo sendo uma amostragem muito informal e limitada, esse grupo de filmes sugere as diferentes estratégias e temas desse tipo de filme-ensaio: usando achados de documentários ou filmes caseiros, exibindo imagens íntimas do eu ou perspectivas analíticas de pessoas públicas, criando eus ficcionais ou revelando as muitas variações de um eu verdadeiro, os ensaios retratísticos e autorretratísticos tornaram-se, pode-se argumentar, os mais prevalentes de todos os filmes-ensaio. Não é de admirar, então, que bem cedo Lukács tenha percebido o “problema da semelhança” em um retrato como emblemático da verdade essencial do ensaístico ou, mais exatamente, “uma luta pela verdade, pela encarnação de uma vida que alguém viu em um homem, uma época ou uma forma” (1974, pp. 10-11).

Naturalmente, nem todos os filmes-ensaio são biográficos ou autobiográficos; nem todos os filmes biográficos e autobiográficos são filmes-ensaio, já que alguns podem representar um sujeito ensaístico, mas não necessariamente mobilizam uma maneira ensaística de enxergar o sujeito. Ainda assim, a centralidade da subjetividade para o ensaístico faz da tradição biográfica e autobiográfica um sítio absolutamente primordial para a fundamentação e a intervenção ensaísticas, não como um lugar onde ensaiar as coerências frequentemente encontradas em filmes biográficos e autobiográficos, mas, em vez disso, como um lugar onde desafiar e confundir a subjetividade à medida que ela é exteriorizada em um domínio público.¹ O que distingue os filmes ensaísticos retratísticos e autorretratísticos são a dramatização e a representação simultâneas de um eu desestabilizado como foco, tópico e, às vezes, crise central, cujo lugar em uma história pública se encontra,

1. Em seu estudo da “câmera pessoal”, Laura Rascaroli faz distinção entre filmes-ensaio propriamente ditos e filmes autobiográficos, na qual estes apenas tangencialmente “pertencem ao campo do cinema ensaístico”: “Os filmes-ensaio são necessariamente subjetivos e pessoais, mas podem não ser autobiográficos, ao passo que os diários, *travelogues* e autorretratos sempre são [autobiográficos], ainda que não necessariamente com o mesmo grau de intensidade” (2009, p. 106).

pelas muitas vozes e pelos muitos textos sociais de uma cultura pública. Por outro lado, como uma das mais inovadoras e notórias estratégias de Surname Viet given name Nam, o filme usa atrizes americano-vietnamitas para dizer as palavras previamente gravadas das mulheres vietnamitas entrevistadas anteriormente (entrevistas publicadas pela primeira vez em francês em Viêtnam: Un peuple, des voix, de Mai Thu Vân, 1992). Dessa maneira, o filme circula a experiência pública da guerra e suas consequências usando reconstituições ficcionais que desfazem o cerne da entrevista convencional como retrato expressivo presumido. Dispondo em camadas memórias da experiência do Vietnã durante a guerra, suas transcrições em diferentes línguas e sua representação por várias atrizes, o filme, assim, segundo Trinh, “envolve a política da entrevista ao mesmo tempo que entra na história do Vietnã através de lacunas coletivas e individuais. Isto é, não de uma maneira facilmente reconhecível, por meio da cronologia, do acúmulo linear e da sucessão de fatos sobre o Vietnã (...) mas, antes, pela memória popular, com suas ‘audazes omissões e descrições minuciosas’, pelas histórias pessoais das mulheres, pelas canções, provérbios e ditos” (1999, p. 23). Assim, a identidade, a expressão e a retratística públicas e pessoais se dissipam “como ondas que se espalham na superfície da água. É uma realidade que não pode ser contida, que sempre escapa, mas à qual não se pode escapar” (p. 22).

Interpelado por esse tipo de retrato ensaístico, o espectador ouvinte enxerga e ouve o seu próprio eu em uma interação conceitual e ao longo de uma periferia conceitual que exigem uma interpretação e reinterpretação contínuas desses eus e de si mesmo. Assinalado pelo “você” e “até mesmo você” nas respostas das entrevistadas, o papel de uma testemunha-confidente-ouvinte, pessoa de dentro em uma entrevista retratística tradicional, agora vai e volta constantemente “ao longo de limiares de interioridades e exterioridades” (p. 22), em que um eu expressivo é, primeira e principalmente, o terreno mutável para repensar a face flutuante desse eu.

Uma grande constelação de gêneros e práticas cinematográficas antecipa e envolve o filme-ensaio retratístico, entre eles, esboços filmicos da virada do século XX, retratando figuras célebres como o presidente Woodrow Wilson ou Maria, rainha da Escócia. As cinebiografias e os documentários heroicos, porém, talvez sejam as suas contrapartes mais visíveis na corrente dominante. Especialmente após 1930, as cinebiografias proliferam e se estendem de *A vida de Alexander Graham Bell (Story of Alexander Graham Bell)* e *A mocidade de Lincoln (Young Mr. Lincoln)*, de 1939, até filmes contemporâneos como *Malcolm X* (1992) e *Capote* (2005); como George Custen assinala em sua discussão da cinebiografia entre 1927 e 1960, esses

filmes, apesar de suas muitas diferenças, “construíram a história pública” por meio da agência narrativa de indivíduos renomados.³ Na verdade, apesar de claras diferenças em estilo e forma, documentários convencionais, de *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) a *The times of Harvey Milk* (1984), frequentemente funcionam de maneira similar: narrando e construindo histórias culturais e públicas por meio de retratos de indivíduos reais no centro de cronologias heroicas.

Milk: A voz da igualdade (*Milk*, 2008), um *remake* hollywoodiano do documentário *The times of Harvey Milk*, é um bom exemplo de como, no contexto de meu argumento aqui, distinções claras entre a cinebiografia e os retratos documentários muitas vezes podem ser menos definitivas do que aquilo que compartilham como construções ou organizações de histórias ou contra-histórias por meio da imagem de um indivíduo coerente. O documentário de Epstein e sua recriação por Gus van Sant, valendo-se do veículo estelar de Sean Penn, retratam a trágica ascensão e queda de Harvey Milk enquanto ele mobiliza a comunidade *gay* de San Francisco e consegue uma visibilidade e um poder político sem precedentes para essa comunidade, antes de ser assassinado por Dan White, um associado político que montou com sucesso a infame “defesa Twinkie”.^{*} O filme de Van Sant se apropria visivelmente de material documentário filmado da obra de Epstein (e outras fontes documentárias) que fornece uma espécie de lastro e pano de fundo históricos e concretos em contraste com os quais e por meio dos quais a figura carismática de Milk se afirma como agente de uma consciência histórica e política. Ainda que as texturas narrativas e os pontos de vista dos dois filmes sejam certamente diferentes, ambos permanecem focados na personalidade e na determinação de Milk, que, apesar de suas fraquezas e complexidades pessoais, torna-se agência de uma história transformadora de uma nova política sexual. Mais importante para meu argumento, por melhores que sejam esses filmes, juntos, eles demonstram que mesmo um sujeito não convencional, como Milk, que possui os tipos de fragmentação e divisão associados à subjetividade ensaística, não produz de fato um filme-ensaio. Antes, o filme-ensaio é uma maneira de ver esse sujeito, tanto quanto é sobre esse sujeito.

Por meio da história da cinebiografia como a história pública de um eu, a representação da subjetividade foi moldada e definida por uma imagem do eu, informada por estruturas psicológicas, sexuais e políticas – que atuam juntas para confirmar uma imagem coerente da subjetividade como centro de boa parte da prática cinematográfica e da história pública. Já nos anos 1920, Béla Balázs localiza o poder do primeiro plano em que o rosto humano descreve uma ontologia da

3. Ver o detalhado estudo de Custen (1991). Um estudo mais recente da cinebiografia contemporânea é o de Bingham (2010).

* Alegar que, no momento do crime, o réu tinha sua capacidade mental diminuída por ter ingerido alimentos com alto teor de açúcar, como os bolinhos “Twinkie”. Foi o argumento invocado por Dan White após matar Harvey Milk e George Moscone. (N.T.)

presença que ancora a narrativa cinematográfica. Como uma “microfisionomia” ou “microdramática” da expressividade, o primeiro plano cria a expressão facial como “a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até do que a fala (...) A mais subjetiva e individual das manifestações humanas é tornada objetiva no primeiro plano” (1970, p. 60).⁴ Bem depois, em termos maiores, psicanalíticos, Lacan amplia o poder do primeiro plano de Balázs para fornecer um modelo para o olhar cinematográfico que, para a teoria cinematográfica psicanalítica, é o suporte visual primário para o olhar do cinema narrativo clássico. Aqui, o olhar como “imagem fotográfica” define um eu por meio de e no “exterior” da “vida”:

No campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da constituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual (...) sou *foto-grafado*. (Lacan 1985, p. 104; grifo do autor)

Quando retratos cinematográficos históricos orquestram esse eu fotografado, a imagem de um indivíduo se torna fixa no e através do olhar da história, seja absorvendo a história da história em sua agência, seja mobilizando essa imagem do eu para assegurar a história. Atuando como um primeiro plano ampliado da história, o eu cinematográfico, portanto, fornece uma visão estável e legível do passado como presente: como uma presença e uma expressividade comunicativas que articulam a presença humana na história e na experiência, como uma agência que coordena as contingências exteriores (históricas) do mundo ao redor de motivos e significados interiores do indivíduo. Muitas vezes dramatizado em linhas de visão e *raccords* de olhar que afirmam uma agência comunal e histórica, o herói da história como retrato histórico surge como uma duração e uma continuidade nas quais a expressão do eu harmoniza e organiza a mudança e a diferença históricas, até mesmo a mudança e a diferença da morte desse eu.⁵

4. Como parte de observações feitas em 1945, Balázs mais tarde identifica uma perturbação dessa ontologia quando a expressão facial se torna uma máscara, disfarçando e complicando o diálogo entre interiores subjetivos e máscaras faciais. Como ilustração, ele descreve uma poderosa cena com Asta Nielsen em que ela finge amor por um homem que então começa a amar e na qual a interação de seus traços não cria um sujeito essencial, mas imagens de múltiplas camadas do eu: “Podemos ver tudo isso claramente em seu rosto, sobre o qual ela desenhou duas máscaras diferentes. Em tais ocasiões um rosto invisível surge na frente de um real, exatamente como palavras faladas podem, por associação de ideias, conjurar coisas não faladas e não vistas, percebidas apenas por aqueles a quem são dirigidas” (pp. 64-65).
5. Partindo de um ângulo teórico diferente, Deleuze descreve a imagem expressiva produzida por esse olhar, o rosto, como o centro de uma imagem de afeição do cinema: “O rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são afeto, a imagem-afecção” (1985, p. 115), cujos dois polos, a “rostificação” e a “rosticidade”, escrevem o contorno e o movimento da expressão como “o expressado” (p. 125). O rosto expressivo como a imagem-afecção “ocupa o hiato entre uma ação e

Se esse rosto cinematográfico clássico é a imagem da expressão coerente da história, a cultura e a história do cinema após a Segunda Guerra Mundial distintamente reconfiguram sua forma e sua formação. Após os traumas culturais e históricos dos anos 1940, o lugar e o valor da subjetividade e sua identidade são examinados cada vez mais e se tornam cada vez mais problemáticos, não apenas porque essas estruturas tradicionais da identidade humana são questionadas, mas também porque a autoridade fundamental de um sujeito humanista é profundamente abalada por acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao redor dela.⁶ Em um ensaio escrito por volta de 1950, com significativa importância para a retratística ensaística, Bazin, portanto, identifica e examina a tendência perturbadora na tradição clássica da cinebiografia e dos retratos documentários quando estes insistem no *status* dos indivíduos como mitos da história. Comentando três filmes retratísticos de Stálin produzidos na União Soviética, ele descreve o rosto de um sujeito cuja “biografia se identifica com a história” e “participa do caráter absoluto da história” (Bazin 2014c, p. 69) até um ponto em que as contradições da subjetividade não são aplicáveis. “Não se pode reduzir um homem a ser apenas história”, conclui Bazin, “sem comprometer, reciprocamente, essa história pela subjetividade presente do indivíduo” (*ibid.*, p. 70).⁷ Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, história e subjetividade necessária e talvez tragicamente se dividem. Como consequência da relação progressivamente fraturada e contingente do sujeito com a experiência pública, a própria autenticidade da expressão começa a fraquejar contra o pano de fundo da história.

Dois filmes de duas diferentes extremidades do período pós-guerra localizam e respondem a essa crise de autorrepresentação e expressividade na história. Uma

uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior”. O rosto torna-se “expressão de uma potência que passa de uma qualidade a outra” (p. 118), e a combinação dos dois traços é “o expressado”. Ver Rodowick (1997, pp. 66-67).

6. A proliferação dos chamados filmes autobiográficos nos anos 1960 e 1970 é um sinal atrasado dessa mudança, indicando em alguns casos o problema de representar uma identidade autenticamente expressiva, como o autorretrato paródico de *David Holzman's diary*, de Jim McBride, e em outros que representam um anseio quase nostálgico, eu diria, de um eu autônomo, interior e coerente, como *Film portrait* (1972), de Jerome Hill. Ver, especialmente, o capítulo “Autobiographical portraiture”, em *The autobiographical documentary in America* (Lane 2002, pp. 94-144). Outros estudos de autobiografia e cinema incluem Katz (1978) e Buss (s.d.). Mais pertinente para minha discussão é o capítulo de Rascaroli (2009), “The self-portrait film: Michelangelo's last gaze”.
7. Na verdade, pode-se dizer que duas cinebiografias contemporâneas envolvem a advertência e a crítica de Bazin ao desconstruírem e reconstruírem a prática da cinebiografia e dos documentários heroicos nos anos 1920, que muda de identidade completamente para refletir arredores e comunidades mutantes, *Zelig* (1983), de Woody Allen, parodia e inverte a noção de que a imagem do indivíduo singular pode assimilar a história. *Não estou lá (I'm not there: Suppositions on a film concerning Bob Dylan, 2007)*, de Todd Haynes, reformula a cinebiografia – como sugerem o título e o uso de múltiplos atores para interpretar Dylan – nas linhas de um ensaio no qual a identidade histórica se torna uma série de performances contingentes.

narrativa ensaística pontuada por primeiros planos intensos e extremos, *Hiroshima, meu amor* (1959) descreve o encontro entre um japonês e uma francesa com cicatrizes da Segunda Guerra Mundial e à deriva em uma dolorosa crise de identidade e comunicação. Ao longo de todo o filme, silêncios engolfam os rostos, enquanto superfícies sombrias e desejosas de máscaras isoladas, nas palavras de Deleuze, como “lençóis do passado” (1990, pp. 121-153). Se esse filme oferece um duplo retrato do eu moderno em uma história do pós-guerra, os rostos desse eu ameaçam se tornar expressões perturbadoramente impenetráveis e ilegíveis mascarando a visibilidade ou mesmo a possibilidade de um eu interior. Trinta anos depois, *Valor de face* (*Face value*, 1991), de Johan van der Keuken, continuaria essa investigação dos rostos da história ao criar um mapa europeu como uma comunidade imaginada de superfícies fisionômicas, de prisioneiros, boxeadores, cabeleireiros e sacerdotes. Espalhados de Londres a Praga, os primeiros planos desse filme descrevem uma multidão de expressões que isolam, confessam e se disfarçam ao longo de uma geografia compartilhada de diferenças; suas palavras autodescritivas, na tela ou fora dela, parecem repetidamente expressar e, no entanto, deixar de expressar, a tutilidade física dos rostos na tela. Para esse filme, os comentários de Deleuze sobre o cinema de Ingmar Bergman identificam apenas uma versão específica e extrema de uma crise pós-guerra maior no frágil vínculo entre expressões, rostos e identidades: se o rosto antes oferecia um lugar para a individuação, a mitologia e a comunicação, o rosto cinematográfico do pós-guerra, segundo Deleuze, é um “fantasma” que “suspende a individuação” e onde o “o primeiro plano-rostos é ao mesmo tempo a face e seu apagar” (1985, p. 177).

Nesse contexto do pós-guerra, a subjetividade ensaística surge nitidamente diferenciada dos modelos mais estáveis e coerentes do eu moldados e sustentados pelas cinebiografias tradicionais, assim como por outras vozes e pontos de vista narrativos clássicos. Enquanto essas outras enunciações do eu tendem a dramatizar o poder organizacional central do sujeito (mesmo ao chamar a atenção reflexivamente para os seus limites) para recriar o mundo e sua história por meio desse eu, o que define melhor o sujeito ensaístico do pós-guerra e seus potenciais únicos – pelo menos eu creio nos ensaios mais vigorosos – torna-se a sua capacidade de desenredar, desviar e solapar, por meio da grade de uma realidade experiencial, as superfícies dos eus que apresenta. À medida que o ensaístico trabalha e explora essas superfícies, os retratos resultantes oferecem ao espectador não tanto uma visão da expressão, mas, em vez disso, coloca o espectador nos interstícios entre o difícil e dividido trabalho da expressão.

Contra os mitos da retratística como o veículo da expressão, definida por espontaneidade e profundidade, por expressão/fala/linguagem diretas e pela significação do gesto e do contato visual, o retrato ensaístico se desenvolve, comum e especificamente, como uma entrevista ou entre-vista em que o sujeito ocupa o que

Trinh identifica como o intervalo dentro da expressão. As entrevistas geralmente sugerem uma troca ou diálogo em que o entrevistador obtém ou arranca a expressão do sujeito/entrevistado, uma extração da verdade desse sujeito, mas, no caso, Trinh oferece uma variação sobre a "estrutura" da entrevista reformulada como entre-vista:

Perguntas e respostas às vezes podem empurrar entrevistador e entrevistado para posições desconfortáveis, porque muitas vezes nos sentimos compelidos a suportar o fardo da representação. Sabemos que não estamos simplesmente falando com os outros ou conosco; estamos nos dirigindo a certo público. (...) E como somos estruturados por esse mecanismo de pergunta e resposta, podemos também atuar sobre a estrutura. Se deixarmos de lado o fato de que o uso popular da entrevista está em boa parte ligado a uma ideologia de autenticidade e a uma necessidade de acessibilidade ou consumo simplista, eu diria que a entrevista, na melhor das hipóteses, é um dispositivo que interrompe o poder do falar, que cria vazios e desvios e que nos convida a nos movermos em mais de uma direção por vez. (1999, p. 4)⁸

Segundo Trinh, a entrevista ensaística se torna uma série de intervalos como pontos de partida nos quais "os interstícios da reinscrição ativa devem ser mantidos vivos" (1999, p. 25). Agora, não mais o âmago ontológico estável encontrado no primeiro plano tradicional, essa imagem do eu entrevistado flutua nos intervalos entre expressões, nas bordas das estruturas da história:

O processo de autoconstituição é também o processo em que o eu vacila e perde sua segurança. O paradoxo de tal processo se encontra na sua instabilidade fundamental, uma instabilidade que gera a desordem inerente a toda ordem. O "âmago" da representação é o intervalo reflexivo. É o lugar em que o jogo dentro da estrutura textual é um jogo sobre essa própria estrutura e, portanto, sobre as fronteiras do textual e do extratextual, em que um posicionamento interior constantemente incorre no risco de desposicionamento, e onde o trabalho, nunca libertado de contextos históricos e sociopolíticos nem inteiramente sujeito a eles, só pode ser ele próprio ao se arriscar constantemente a ser coisa nenhuma. (Trinh 1990, pp. 96-97)

8. Nichols sugere que duas tradições documentárias recentes empregam a entrevista como discurso direto e como discurso autorreflexivo em "The voice of documentary". Como estudo sociológico/psicológico mais amplo, também é sugestiva nesse contexto a descrição de Erving Goffman da interação facial como "tachada" ao longo de uma "linha" de interação social. Segundo Goffman: "Todas as pessoas vivem com outros participantes. Em cada um desses contatos a pessoa tende a desempenhar o que às vezes é chamado de linha - quer dizer, um padrão de atos verbais e não verbais com o qual ela expressa sua opinião sobre a situação, e através disto sua avaliação sobre os participantes, especialmente ela própria" (2011, p. 13).

Dessa maneira, a subjetividade ensaística se torna uma intersubjetividade dinâmica que, em vez de determinadora, é determinada pelas contingências mutáveis de um mundo exterior cujo princípio de mortalidade agora ocupa antes o centro que as bordas do eu.

Diferentemente empregado em filmes tão variados quanto *Millhouse* (1971), de Emile de Antonio, um retrato cáustico de Richard Nixon, e *Tongues untied* (1989), de Marlon Riggs, um extraordinário autorretrato e retrato de grupo composto de “declarações” poéticas de gays negros “encurralados por identidades” que “eles nunca quiseram reivindicar”, a entrevista ensaística como retrato tende a rachar, dissipar ou deixar à deriva o rosto e a voz no pano de fundo do espaço social e público que a entrevista normalmente obscurece. No retrato ensaístico, a linguagem da voz e a imagem do rosto/corpo tendem a se abrir para uma exterioridade (histórica, social, psicológica ou física) na qual o indivíduo agora é sujeitado a um modo de pensamento. Ou, na reformulação de Emmanuel Levinas por Michael Renov: “O encontro – ‘face a face’ – é um encontro de seres únicos que respeita a separação e a proximidade; é uma ruptura da totalidade em que ‘o pensamento se vê *confrontado* com o outro refratário a categorias” (Renov 2004b, p. 151).

Da mitologização cinebiográfica do eu em acontecimentos públicos da cinebiografia a retratos da vanguarda e do *cinéma vérité* que chamam a atenção para a concretude dinâmica do sujeito, o filme-retrato regularmente representou a subjetividade moderna como sujeitos da celebridade, como sujeitos não descobertos e como sujeitos em crise, nos quais a profundidade, a coerência, a complexidade e, às vezes, o mistério ancoram um mundo sócio-histórico como pano de fundo. Intervindo nessa tradição, o filme-ensaio retratístico, na verdade, inverteu essa razão costumeira do eu interior contra o fundo da história, ao mesmo tempo que introjeta expressividade no espaço conceitualmente aberto e flutuante do intervalo, a entre-vista, a interface. O filme-ensaio retratístico oferece o *pathos* e a crise do eu como imagem em movimento, na qual a subjetividade vacila e deriva instavelmente – e às vezes cegamente – entre a expressão e a apresentação, lutando para pensar o rosto de um eu que vacila e se fratura na dianteira da história, da natureza e da sociedade.

No ensaio retratístico de Errol Morris, Dr. Morte, o sujeito nominal é Fred Leuchter, um inventor/engenheiro/investigador que constrói sua reputação melhorando e modernizando cadeiras elétricas para o sistema penal de Massachusetts. Seu sucesso em modernizar essa forma de pena de morte conduz, em uma lógica que confunde até mesmo Leuchter, ao seu recrutamento como especialista em outros métodos de pena capital, incluindo sistemas de injeção letal e câmaras de gás. Após essa exposição no primeiro

terço do filme, o resto do filme descreve o alistamento de Leuchter em um grupo neonazista, que o incorpora e a seu conhecimento pseudocientífico a um plano para provar que o Holocausto não aconteceu, especificamente em Auschwitz. À raspagem e coleta de pedaços das paredes de um crematório de Auschwitz, concomitantemente cômicas e horríveis, seguem-se sua alienação incompreensível e sua dissolução profissional na volta aos Estados Unidos. No caso, o retrato, similar a outros filmes de Morris, é uma paisagem onírica de um corpo e uma mente cujo radical isolamento no espaço histórico e social cria a figura de um "eu encasulado" para o qual, nas palavras de Morris (2004), "crer é ver". Segundo Morris, "no fim, é um filme sobre negação. Negação sobre o evidente, negação da morte, negação do eu, negação do Holocausto. Contudo, no seu centro, é um fracasso em ver o mundo, em ver a realidade. Viver em um casulo criado por si mesmo" (Grundmann e Rockwell 2000, p. 6). O sujeito desse filme é o sujeito sobredeterminado da história, um sujeito que trágica e comicamente desaba sob a pressão das experiências e dos fatos históricos que esse indivíduo tão insistentemente tenta negar.

Como uma versão distorcida de cinebiografias e documentários heroicos, Dr. Morte se concentra no indivíduo como o sujeito e o veículo da história, um indivíduo que anseia por se tornar um mito da história. Como no caso de outros filmes-ensaio, porém, Dr. Morte se distingue agressivamente de suas contrapartes mitologizantes ao fraturar essa subjetividade tradicionalmente coerente; descentrando-a no espaço social e destacando-a de seu terreno histórico. Se o impulso mitologizante do filme-retrato tradicional surge no próprio subtítulo do filme de Morris [A ascensão e a queda de Fred A. Leuchter, Jr.], aqui, ele assinala esse impulso apenas para diferenciar o solapamento ensaístico que aplica a este. Mesmo os detalhes da vida e a biografia de Leuchter começam a perturbar sua singularidade: seu nome é pronunciado e mal pronunciado pelos vários entrevistados do filme e, no decorrer do filme, ele surge em diferentes encarnações, como cientista, espião, antissemita, patriota americano, engenheiro e palhaço, como uma versão assustadoramente trágica do Zelig (1983) de Woody Allen. Retrato móvel e multiplicador, Leuchter se move em um amplo leque de histórias: histórias pessoais, histórias cinematográficas, histórias públicas, histórias cotidianas, histórias revisionistas, histórias matrimoniais, histórias de arquivos, nenhuma das quais se coordena como tentativa de testemunho de Leuchter para sua vida. Mesmo quando ele reconhece a falta de lógica e coerência em sua carreira e vida, mesmo quando ele progride de especialista na cadeira elétrica a nacionalmente disputado especialista em injeção letal, enforcamento e câmeras de gás, ele reconhece que essas profissões do eu são "conceitos" completamente "diferentes". Como um comentarista descreve, perto da conclusão do filme, esse

é um retrato biográfico de “simplicidade criminosa” no qual Leuchter “veio do nada e voltou para o nada”.

As composições imagísticas do filme sustentam e exageram esse isolamento implosivo de Leuchter como sujeito. Em confronto com o mito da retratística como a transparência facial, definida por espontaneidade, desenvolvimento e profundidade, Dr. Morte cria um rosto, como um marcador em movimento da crise da expressão pessoal, que é achatado e fraturado. Em vez de retratar o poder cinematográfico da expressão direta por meio da fala e da linguagem e das revelações do gesto e do contato visual, Dr. Morte se torna uma entre-vista que retrata a autoexpressão como algo que fundamentalmente diz respeito à negação e ao adiamento, como um esforço inquebrantável de afirmar um eu excessivamente determinado em um mundo que repetidamente rejeita e fratura a imagem desse eu. Após os créditos, por exemplo, há um primeiro plano descentrado desse rosto parcial no espelho retrovisor de seu carro, uma imagem que é então dobrada quando o quadro recua para um plano médio de sua cabeça e rosto paralelamente à imagem no retrovisor de um pedaço do mesmo rosto. Antecipando os numerosos planos oblíquos que permeiam o filme, esses planos prefiguram as multiplicações da imagem de Leuchter ao longo de todo o filme. Mais tarde, por exemplo, quando Leuchter está sentado, meditando sobre o comentário de um médico, de que seu consumo compulsivo de café (40 xícaras por dia) já devia tê-lo matado, a superfície de seu rosto se dissolve e se distorce no seu reflexo em primeiro plano em uma xícara de café.

Como paralelo a essas distorções na imagem visual de Leuchter, Dr. Morte torce dramaticamente o próprio processo de entrevista em um perturbador realinhamento de pressupostos a respeito da retratística cinematográfica como intercâmbio expressivo. Geralmente, uma entrevista sugere perspectivas que se alternam como um diálogo que abre e aprofunda o espaço linguístico e visual entre pergunta e resposta por meio de uma atividade performativa que insere o sujeito na história e no espaço social. Ou, como Morris descreve essa performance social costumeira, a entrevista faz “uso de muitas dessas coisas – o desejo das pessoas de obter atenção, o desejo das pessoas de ser importantes, o desejo das pessoas de contar a sua própria história a alguém” (Grundmann e Rockwell 2000, pp. 5-6). Em Dr. Morte, porém, a entre-vista é mais bem-descrita como uma interface que realça os limites e fronteiras das estruturas expressivas e cognitivas que encerram e continuamente pressionam a luta de Leuchter para se comunicar coerentemente com o mundo e por meio do mundo ao seu redor.

Para dramatizar e exagerar essa apresentação, Morris expande algo que ele denomina o seu Interrotron (um arranjo de múltiplas câmeras) e o transforma em um Megatron (um arranjo de 20 câmeras), que coloca o sujeito diante

de câmeras e de um monitor que liga o entrevistador e o sujeito para criar distâncias tecnológicas múltiplas, dando a impressão de um monólogo caleidoscopicamente de primeira pessoa, que registra como o sujeito se representa, não como uma perspectiva exterior o vê. Dessa maneira, as entrevistas de Leuchter descrevem fraturas de tensão nas cegamente insistentes afirmações que faz a favor de si, quando chamam cada vez a mais atenção para as quebras e os colapsos em suas tentativas quase que comicamente desesperadas de se expressar "sinceramente" em diálogo com um mundo real. Suas posturas e fala – um sorriso peculiar quando ele reconta como roubou pedras de Auschwitz, a incompreensão de que poderia ser percebido como antissemita, ou a excessiva teorização sobre a ciência do extermínio em massa diante de sua própria câmera – muitas vezes parecem a conversação ampliada e incerta de um homem que fala consigo, um espelho partido de um indivíduo que se agarra a uma imagem de si coerente em vez de a um diálogo em um mundo tridimensional.

Como manipulações e estilizações da imagem retratística, essas manobras formais e tecnológicas da imagem de Leuchter criam uma distância tecnológica que permite a Morris "examinar o processo de entrevista ao mesmo tempo que estou examinando o entrevistado" (Grundmann e Rockwell 2000, p. 9). Com a presença e a voz de Morris ausentes durante virtualmente o filme inteiro, Leuchter como entrevistado é estilisticamente abstraído (mais comumente por meio de primeiros planos) como um eu performativo cuja exagerada ação expressiva se torna progressivamente consciente de seu inevitável colapso. Em *Dr. Morte*, a subjetividade é descrita da melhor maneira, ao contrário do que ocorre nos retratos tradicionais, não como uma enunciação realista do eu em profundidade e movimento de um campo circundante, mas, antes, como um recipiente texturizado – como um casulo selado, uma jaula trancada ou uma cadeira elétrica – em que o fracasso do sujeito em penetrar o mundo exterior representa a sua própria morte.

Curiosamente, Leuchter se torna um ensaísta paródico, testando, buscando e medindo a história por meio da ambiguidade dos fatos, mas, ao contrário de Morris e outros ensaístas que abrem a subjetividade ao pensamento, ele não aprende nada, porque permanece trancado dentro da autoridade quase divina de seu eu singular, incapaz de permitir que esse eu experimente o mundo. Robert van Pelt, um historiador de Auschwitz, lamenta a tentativa de Leuchter de encontrar uma verdade na história como se fosse Sherlock Holmes, enquanto o que o cega tão monstruosamente é sua falta de experiência real, sua capacidade de pensar fora de si mesmo. Quão apropriado, então, que o filme se encerre com a reflexão de Leuchter sobre "a lenda" da cadeira elétrica, que adverte que qualquer um que se sente em uma delas pode ser condenado

a morrer nela. Para Leuchter, essa cadeira se torna o mito real e metafórico de si mesmo como o agente da história, um mito que ele literalmente ocupa e que, porque ele não pensou em si fora dessa cadeira mítica, o destrói como sujeito. Como sugerem as imagens em flashes na abertura, que mostram Leuchter engaiolado no gerador elétrico Van de Graaf, sua insistência em uma subjetividade determinante, aqui, faz de Leuchter simultaneamente a imagem do Dr. Frankenstein e a imagem de seu monstro.

O ensaio de Morris sobre Leuchter dá primazia às superfícies de um sujeito que se autodecompõe e agoniza, uma inversão irônica da tentativa de Leuchter de fazer a própria história desaparecer e da descrição de Bazin de como certos retratos cinematográficos fazem a história desaparecer no mito. Trechos intermitentes de filme não gravado pontuam o filme com regularidade, e as lacunas dramáticas resultantes não apenas acentuam os intervalos em que essa entre-vista ocorre, mas também sugerem a disjunção e fragmentação temporais que se recusam a permitir que Leuchter interpele um eu uniformemente na história, que recupere a história segundo o seu perturbado mito do eu. Como o conhecido uso que Morris faz de reconstituições neste e em outros filmes, o rompimento de continuidades temporais e históricas atua para criar um fantasma fraturado dentro da história, uma versão do que Nichols descreve como o “espectro que assombra o texto” nas reconstituições (2008, p. 73), atuando como “des-subjetivação” do sujeito no “mecanismo do fantasmático” (pp. 73 e 77). Para Morris especificamente, uma reconstituição se torna conseqüentemente “antes expressionista que realista”, trabalhando “a serviço antes de ideias que de fatos” (Grundmann e Rockwell 2000, p. 8). Como a trilha sonora hipnótica, os movimentos regulares em câmera lenta e a luz fantasmagórica sugerem, a entrevista habita um espaço em que Leuchter se torna um agente surreal de uma história em que ideias e pensamento devem intervir nos intervalos sombrios de autoexpressão. Talvez seja isso o que surja mais claramente quando, nos minutos finais de Dr. Morte, a voz e as palavras de Morris no filme soam pela primeira vez nas fissuras do retrato de Leuchter: “Você já pensou que poderia estar errado ou que poderia cometer um erro?”, ele pergunta. No vazio silencioso que perdura após a pergunta, Morris envolve diretamente o seu sujeito em um ensaio cujos esforços são “levar (...) de volta ao mundo” (p. 7).

Como os retratos e autorretratos se concentram na presença da identidade na temporalidade da história, eles, talvez ao longo de toda a história moderna dos últimos 400 anos, tenham estado entrelaçados com a morte e a mortalidade. Contudo, quando os filmes retratísticos herdarem essa simbiose entre a retratística e o morrer, a

imagem de um *memento mori* em retratos renascentistas se materializa como uma figura formal mais fundamental, localizada nas continuidades e descontinuidades da montagem que tendem a subverter ou perturbar a estase do rosto/figura retratado. Como observa Paul Arthur (2003b, p. 114):

A alegorização da morte é um tropo associado à retratística, especialmente à autorretratística, pelo menos desde a Renascença. Como o alcance temporal do retrato é inevitavelmente fragmentado, uma fatia de história contingente em vez de um sinal de identidade imutável, alternativas formais à duração – por exemplo, a encenação da elipse por meio da montagem – subjugam apenas parcialmente a insólita colisão do tempo de tela com a esfera temporal do espectador. Para o espectador, um sujeito está sempre simultaneamente presente e alienado, e de uma maneira que difere da encontrada na pintura e na fotografia imóvel. Capturado na hesitação entre o quadro individual imóvel e a ilusão mecanicamente imposta da continuidade, o projeto de retratística é sustentado por uma falsa promessa de não repetição, já que é interminavelmente comprometido pelo fato do rompimento material.

Nesse sentido, a retratística cinematográfica normalmente se esforça para representar um sujeito como presença durável, embalsamada e “mumificada” como uma continuidade; no entanto, especialmente em retratos ensaísticos como *Dr. Morte*, o trabalho do filme-ensaio muitas vezes intervém para complicar e frustrar a conquista dessa representação como presença na “encenação da elipse por meio da montagem”. Bazin afirma celeberramente que “a morte é um dos raros eventos que fazem jus ao termo (...) especificidade cinematográfica”, tornando-se, na representação de uma morte real, uma “violação” e “obscenidade” (1983, pp. 132-133).⁹ Para mim, a tarefa de muitos retratos ensaísticos é justamente investigar e expor a obscenidade do eu na morte que o cinema mitologiza tão comumente, expor as mitologias coerentes do eu nessa *ob-scena* da vida pública ao habitar aquela elipse normalmente invisível entre os quadros do filme. Como *Coréennes*, de Marker, realça em vários momentos, os interstícios no centro do ensaístico atuam especificamente para atrair a morte do sujeito para a história. Aquela “imagem esquecida entre dois planos” é a mortalidade da própria subjetividade histórica, que a retratística ensaística tão determinadamente busca capturar.

Não admira, então, que os filmes-ensaio retratísticos tenham estado especialmente envolvidos com diferentes dimensões da mortalidade, frequentemente embutindo a imagem de um eu visivelmente no terreno da morte e

9. Ver especialmente Rosen (2001) e a coletânea organizada por Margulies, *Rites of realism: Essays on corporeal cinema*, que assume explicitamente o legado de Bazin como parte dos vários argumentos no volume.

do morrer entre os quadros de uma continuidade imagística. As expressões sempre esmaecem no tempo, e os retratos ensaísticos geralmente almejam deter essa expressão no tempo como uma maneira de capturar e conceituar a autenticidade do seu passar. O filme-ensaio de Wim Wenders *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1980), portanto, não é simplesmente um retrato do cineasta Nicholas Ray ou apenas sobre sua morte iminente por câncer, mas, mais importante, sobre o que Catherine Russell identifica como uma “subjetividade cindida”, várias duplicações representacionais e lutas para conceber e articular a morte do sujeito (1995, pp. 71-88). São duplicações e divisões representacionais que, nesse filme, tornam-se, nas palavras de Bernardo Bertolucci, um retrato da “frivolidade sem limites das pessoas prestes a morrer” (p. 5).¹⁰

Se os retratos ensaísticos confrontam um sujeito com outro como uma entrevista e intervalo que são quintessencialmente um espaço mortal, os autorretratos descobrem esse intervalo no retrato face a face de um sujeito separado de seu próprio eu em um momento de mortalidade. A autorretratística ensaística, conseqüentemente, é mais do que uma variação sobre a retratística e é mais bem-descrita como uma investigação da essência da própria subjetividade como multiplicação e perda. Ela se torna uma intensificação do pensar o eu como discurso público, experiência e história – e nessa intensidade surge o vínculo essencial entre autoexpressão e morte. Em *Poetics of the literary self-portrait*, Michel Beaujour observa que, mais do que a retratística do outro, os autorretratos operam “por meio de sua dispersão tópica, de seu incansável metadiscurso, da divisão entre as agências de enunciação deslocadas” (p. 13), já que os autorretratos são compostos “depois que o autor já caiu em um espaço amorfo e desorientado, criado por uma perda de certeza”, como acontece, observa ele, quando Montaigne encara a morte de seu amigo La Boétie (p. 335). Para Beaujour, “para perguntar-se quem é, a pessoa não deve mais ser quem era: deve ter perdido certeza e penetrado em uma ansiedade que também pode ser chamada ‘liberdade de escolha’” (p. 337). Mais radicalmente definido do que a entre-vista do retrato de outro, “o autorretratista (...) nada mais é que o seu texto: ele sobreviverá por meio dele ou não sobreviverá de jeito nenhum. (...) O que resta após o autorretratamento não é o médico, o filósofo ou o semiótico, mas, antes, a encenação – cada vez diferente, deslocada e, até certo ponto, imprevisível. Mas sempre reconhecível – de alguns lugares importantes em um sistema tópico impessoal, trans-histórico e anônimo” (pp. 343-344). Para mim, a essência desse sistema tópico é a história como mortalidade.

10. Muitos dos discernimentos de Russell se alinham aos meus no que diz respeito a como a mortalidade e a subjetividade são representadas em muitos filmes contemporâneos, mas argumento, como alguns dos seus exemplos também sugerem, que essa relação muitas vezes exige um confronto com a narrativa ou um desvio da narrativa que, para mim, pode conduzir especificamente ao ensaístico.

Nesse contexto, *Sherman's march* (1986), de McElwee, é uma paródia crítica do dilema do autorretratar-se – um tipo de reflexão ensaística sobre a própria autorretratística cinematográfica – quando o eu confronta o seu deslocamento e potencial ausência de forma e ao qual resta a *Angst* de escolher um dentre vários eus possíveis nas vicissitudes da história, da conquista, da perda e da morte, isto é, em um “sistema tópico anônimo”. Seu itinerário acompanha ostensivamente a famosa rota do general da Guerra Civil pelo sul dos Estados Unidos, acompanhando “santuários da destruição”, como as ruínas da igreja de Sheldon, queimada pelos saqueadores de Sherman em novembro de 1864, onde tonéis se superaqueceram e explodiram. Contudo, o *travelogue* histórico de McElwee, filmado anteriormente e entrelaçado com essa história pública, logo muda as perspectivas. Começando com a sequência de abertura, na qual ele descreve a repentina perda da namorada e parceira que devia acompanhá-lo nesse *travelogue*, o filme se torna um autorretrato sobre os colapsos e separações em que o ato de enunciação ou retratamento do eu acaba por encenar a dispersão desse eu. Enquanto ele vagueia por um cemitério, em certo ponto, a voz *over* observa: “Parece que, de certo modo, estou filmando minha vida para ter uma vida a filmar – como algum organismo primitivo que, de certo modo, se nutre devorando a si mesmo, crescendo à medida que diminui. (...) É um pouco como olhar para um espelho e tentar ver como você parece sem estar realmente olhando para o seu próprio reflexo”. Patricia Hampl descreve precisamente esse fluxo de comentário verbal na luta de autorretratar-se em *Sherman's march* como a “trilha sonora do seu eu pensante” (1996, p. 71).

O desafio do filme-ensaio autorretratístico, portanto, é ver-se como aquilo que você parece quando “não está realmente olhando para o seu próprio reflexo”, quando o eu se torna o mesmo eu como o mais extremo Outro, como o exterior, como o mundo. Em *Between film and screen*, Garrett Stewart investiga essa “imagem gravada como fotograma” situada em vários “intervalos atravessados”, especialmente nas bordas do cinema narrativo (p. 152). Ele, porém, faz perguntas que considero estarem no centro do autorretrato ensaístico, começando com “pode o estritamente *obsceno* ser tornado enxergável?” (p. 153):

Como ver como o ausentamento da própria visão do sujeito? Como retratar exatamente essa partida como o momento da (...) conversão de sujeito em objeto? Como, em certos casos, ligar isso também à cadaverização relacionada do objeto escópico – a coisa visível em vez do momento ocular – na imobilização fotográfica? E, de qualquer maneira, depois que a cena da subjetividade obliterada foi representada, como motivar a imagem em continuação na tela como uma sobrevivência de tal morte? Se o momento não for fixado a partir de dentro em um congelamento, como administrá-lo como o registro fantasmagoricamente prolongado de um mundo externo que – como a verdadeira prova da ausência do eu nele – persiste para além da cognição humana? (P. 154)

Variações dessas perguntas assombram e testam, acredito, os melhores autorretratos ensaísticos e, no entanto, poucos desses filmes dramatizam a imagem gravada entre dois planos tão vibrantemente ou lutam com a resultante liberdade de escolha intelectual e estética mais visivelmente do que *Blue* (1993), de Derek Jarman.

Logo no início de Blue, há uma montagem verbal que me deixou curioso nas primeiras vezes em que vi esse filme que, em certo sentido, não é visível. Após a invocação de abertura, a voz over condensa uma Angst global em um momento surrealmente banal: "Estou sentado com alguns amigos neste café, bebendo café servido por jovens refugiados da Bósnia. (...) A guerra segue violenta nos jornais e nas ruas arruinadas de Sarajevo. Tania disse: 'Suas roupas estão de trás para frente e do avesso'". Essa conjunção de uma crise mundial e de um incidente peculiar de roupas do avesso agora me parece assinalar tão astuciosamente o projeto fundamental de Blue: envolver uma epidemia global por meio da perspectiva do avesso de um corpo cego, uma entre-vista com o próprio eu, que gradualmente dispersa o autorretrato desse sujeito por meio do azul individual que é o filme. Blue é uma versão daquele pedaço de filme não gravado do rompimento temporal, encontrado em filmes de Marker a Morris, transformado em uma cintilante celebração de uma subjetividade ob-scena dentro de um prisma azul do morrer.

O filme de Jarman retrata um corpo devastado pelo vírus da Aids, o seu próprio corpo. Como parte do encontro ensaístico, esse "corpo funcional" passa a ser definido pela sua atividade e circulação em uma história pública particular, que se move, interage, avalia, além de estratificado pelas particularidades da experiência cotidiana. Na versão irônica de "blue movie" de Jarman, o corpo funcional se torna um corpo com marcas e cicatrizes da experiência sexual e para o qual a expressão impossível de sua própria morte se torna uma meditação e um pensar a respeito dos macrocosmos e microcosmos de um mundo agonizante, no qual a "retina é um planeta distante" e também "uma pizza" que envolve e permeia esse eu.

Considerar desse ângulo do filme de Jarman desenfatura a linguística poética do filme e o reestrutura como um autorretrato ensaístico em que um eu intensamente pessoal se torna o seu Outro mundano. Essa perspectiva, igualmente, afasta pelo menos esse filme das sensibilidades camp e barrocas de Andy Warhol, Kenneth Anger e David Hockney, encontradas em seus filmes anteriores e olha mais de perto a caracterização feita por John Caughie, de Jarman como "um tradicionalista, relegado às margens em vez de escolher trabalhar ali", um tradicionalista alinhado significativamente com o cinema ensaístico de Humphrey Jennings e o projeto Mass-Observation, com sua

“conexão com a observação surrealista” (p. 229). Como a auto-observação do morrer, Blue se torna um autorretrato do corpo moribundo se voltando do interior da subjetividade para o exterior do mundo ou, talvez, impregnando e restaurando esse morrer por dentro com tudo o que está fora.

Ao longo de toda a tradição do retrato ensaístico, o exterior atuou como o terreno significativo para reproduções de um eu, espalhando-se e abrindo a subjetividade para um mundo histórico cotidiano que a impregna. A geografia desse cotidiano permeia Blue não apenas como os espaços das salas de espera dos hospitais, cafés e táxis, mas também como imaginações e pensamentos que vagueiam sem fronteiras em meio a campos bucólicos e guerras na Bósnia. Ao longo do corpo de Blue, simplesmente atravessar a rua se torna um incidente afligido por um perigo catastrófico similar ao encontrado por refugiados em todo o mundo. No início do filme, a voz divaga: “O que precisa de tantas notícias do exterior enquanto tudo o que diz respeito à vida ou à morte está em transação e atuando dentro de mim”, já que “podemos conhecer o mundo inteiro sem ir ao exterior”.¹¹ No caso, o mundo se estende em torno da superfície do corpo com Aids, um microcosmo condenado, no qual batalhas virais e étnicas são travadas conjuntamente. Em uma antecipação perturbadoramente presciente de um acontecimento mundial catastrófico, a voz de Blue sonha com um apocalipse urbano cujas vítimas encasuladas nunca deixam seus corpos para vê-lo: “Enquanto eu dormia, um jato se chocou com um prédio. O jato estava quase vazio, mas duzentas pessoas foram fritadas enquanto dormiam. (...) A terra está morrendo e não percebemos”.

Como os espaços no mundo, a história e o tempo se abrem dentro do cotidiano do pessoal, espalhado delgadamente pelos momentos perdidos do cotidiano e aproximando-se do que Timothy Murray descreve no *Caravaggio de Jarman* como um “tempo morto” que se duplica como “a erotização do momento” (pp. 125-128).¹² “Há uma foto no jornal esta manhã com refugiados deixando a Bósnia”, Blue observa. “Eles parecem fora do tempo. Camponesas com cachecóis e vestidos pretos tirados das páginas de uma Europa mais antiga.” Dentro dessa história, a monotonia do cotidiano marca o tempo da inevitabilidade da morte segundo procedimentos clínicos que mal mantêm o corpo funcionando: “O gotejamento marca os segundos, a fonte de uma correnteza ao longo da qual fluem os minutos, para se juntar ao rio das horas, ao mar dos anos e ao oceano atemporal”. Esse sujeito marca o tempo lentamente, até chegar a uma

11. Ver especialmente “Blue”, de Peter Wollen (2000), para uma discussão extensa da história e do pano de fundo estético que informam o filme, assim como *Chroma: A book of colors*, de Derek Jarman (2010). Dois bons estudos do trabalho de Jarman, e desse filme especialmente, são Wymer (2005) e Ellis (2009).
12. Murray toma emprestada a última expressão da entrevista de Simon Field e Michael O’Pray com Jarman.

passividade e um tédio em que a história privada e a pública permanecem suspensas no interstício entre o então e o mais tarde, uma passividade e um tédio que contêm todo o potencial intelectual de simplesmente “esperar”, aquela experiência poderosamente carregada no próprio centro desse e de muitos outros filmes-ensaio.

Todo esse trabalho e movimento, naturalmente, multiplicam-se e vibram pela imagem individual do azul.¹³ Temporalmente, nada poderia sugerir melhor a passividade potencial, o tédio e a antecipação do que a única imagem azul do filme, uma imagem que transforma esse memento mori de montagens cinematográficas em um brilho agora intransiente e constante, esperando para ser preenchido. Rejeitando o uso do celuloide, que enfatizaria sua inevitável pátina, Jarman escolhe um azul “afim do campo de vídeo eletrônico, não adulterado pela mão e pelos desvios da mão humana, da maneira como apenas um pixel consegue” (O’Pray 1996, p. 206). Espacialmente, esse “azul transcende a solene geografia dos limites humanos” e oferece, mais celebrenemente, um remédio invertido para “o pandemônio de imagens” que, para Jarman, ameaça os pensamentos do mundo hoje.

Escapando à tirania da imagem e transformando a imagem gravada do quadro congelado, esse espaço azul de subjetividade dissolve e dispersa o eu por meio de uma espécie de potencial e liberdade puros associados a um único campo de cor: “Esses fatos, destacados de causa, prenderam o Blue Eye Boy em um sistema de irrealidade. Pois, acostumado a crer na imagem, um valor absoluto, seu mundo esqueceu o mandamento da essência: ‘Não criarás para ti nenhuma imagem gravada, apesar de saberes que a tarefa é encher a página vazia’”. “Do fundo do seu coração, reze para ser libertado da imagem”, ele entoa, de modo que ele e “todos esses fatos borrados que enganam se dissolvam em seu último alento”.¹⁴ Como Peter Wollen observa, essa é uma “pós-imagem” do eu que, como potencial ressoante que exige ser preenchido, “busca (...) restituir o monocromático à vida, à história e ao significado”. No campo eletrônico de azul, o filme se torna “uma crítica da própria ideia de pureza”, abraçando “a desordem da vida em vez da pureza do monocromático”. Como tal, “vai muito além do minimalismo ou do monocromático, chegando aos domínios da poesia, do discurso simbólico e, sim, da política” (Wollen 2000, pp. 130, 132 e 133).

13. Após experimentos com diferentes processos cinematográficos (incluindo *loops*), James Mackey produziu os surpreendentes géis azuis usados para o filme.

14. Outra referência importante é a pintura de Gainsborough, *Blue Boy*, já que, para um público britânico, é o mais icônico corpo azul. Além disso, como Kevin Harty me apontou, o AZT, a primeira droga antiviral para a Aids, era uma cápsula branca com uma faixa central azul, uma tonalidade que, na comunidade gay, passou a ser conhecida simplesmente como azul AZT.

Contra esse azul fixador e cintilante em que o tempo e o lugar são virados do avesso, o drama e o argumento do filme se exteriorizam como um entrelaçamento de voz, linguagem e som. Há vários registros de som no filme: as composições de Simon Fisher Turner, os ruídos ambientais de acontecimentos diários e os muitas "vozes over" (da própria voz de Jarman e de Nigel Terry, John Quentin e Tilda Swinton) que se misturam e se fundem como fragmentos móveis dos textos do filme. Enquanto a política audiolinguística do filme anterior de Jarman, Wittgenstein (1993), antecipa essa ênfase em representações de áudio, aqui, seu uso radical faz de Blue um dos exemplos mais incomuns e poderosos de autorretratística ensaística no cinema hoje, destacando e abstraindo a expressividade de áudio do mundo como camadas de ressonâncias que gradualmente se dissipam em um espaço de potencial azul e o reabastecem.

Essa mobilidade descentrada de sons e vozes explora o que é, com precisão, mais potencialmente racial na expressão ensaística no cinema. Segundo Michel Chion, "a voz [cinematográfica] está lá para ser esquecida na sua materialidade" (1999, p. 1), e ouvir essa voz na tela necessariamente se torna "omnidirecional" (p. 17). Associando essa voz a uma etapa sexual que precede a diferenciação visual, Chion argumenta a favor do que ele denomina "presença acusmática" no cinema (pp. 18-19), um conceito muito mais dinâmico e poderoso do que o geralmente permitido pelos termos voz fora da tela ou voz over. Essa voz é uma presença do avesso: "É como se a voz estivesse vagando ao longo da superfície, simultaneamente fora e dentro, buscando um lugar onde se deter. Especialmente quando um filme não mostrou que corpo essa voz normalmente habita" (p. 23). Definida por poderes potenciais de ubiquidade, panopticismo, onisciência e onipotência, a voz acusmétrica de Chion "traz desequilíbrio e tensão". Convidando "o espectador a ir ver", a voz se torna um "convite à perda do eu, ao desejo e à fascinação" (p. 24).

Para Chion, esses poderes da voz cinematográfica geralmente permanecem ancorados, estruturados ou contidos pelas convenções tradicionais do espetáculo e da narrativa. Em O prazer (Le plaisir, 1952), de Ophüls, Soberba (The magnificent Ambersons, 1942), de Welles, ou O homem atlântico (L'homme atlantique, 1981), de Duras, o potencial da voz do avesso pode ser extraído, mas creio que, não incidentalmente, surge apenas por meio do filme não gravado ou da elipse que coloca e carrega essa voz em confronto com a luz dos espetáculos narrativos. Por meio do azul expansivo de Jarman, porém, a voz ascende a todas as suas capacidades para transformar corpos e fronteiras justamente ao se recusar a se definir em relação a um espetáculo ou narrativa de corpos e fronteiras, deslocando-se através das numerosas vozes enunciadoras na trilha sonora e entre os pronomes eu e você desse sujeito em movimento.

Nesse corpo azul de um mundo virado do avesso, onde a presença se espalha como uma pele vocal em torno do mundo, emerge um tipo de pensar. Um autorretrato da geopolítica de um corpo agonizante, essa imagem radicalmente azul é muito mais do que bravura estética ou uma analogia poética para uma cegueira causada pela Aids, e o processo de pensamento, no caso, é mais do que um lamento zangado que ecoa através do refrão de nomes de amigos mortos. No centro de *Blue*, antes, está um confronto intensamente calculado com o problema de representar a Aids no mundo, um problema que assombra o que Simon Watney denominou aqueles “espetáculos da Aids”, como Filadélfia (Philadelphia, 1993), de Jonathan Demme, e outras grandiosas tentativas culturais de visualizar magnificamente essa tragédia global de corpos. Em *Blue*, diz a sua voz, “temos de viver com a Aids enquanto eles estendem a colcha para as traças de Ítaca pelos mares escuros de vinho”. O que esses espetáculos muitas vezes têm em comum é uma tentativa de dramatizar a crise da Aids como um grandioso primeiro plano mundano e, nessa imagem, recuperar a crise do individual em uma família social, comunal ou global maior, que ancoraria, legitimaria e tornaria significativa essa perda subjetiva.¹⁵

Blue, porém, toma o curso oposto e, como a maioria dos ensaios ambiciosos, creio, não trabalha para valorizar e redimir a política da expressão pessoal, mas para dissipar e liberar essa expressão como uma política de deriva intelectual e reflexão móvel, em que a subjetividade se move fora do corpo funcional e uma crise de perda global é resgatada em um momento ampliado de reflexão e pensamento pessoais sobre o eu como quintessencialmente Outro, como moribundo.

Tão permeado pelo fluxo da linguagem, *Blue* cria a voz da cegueira como um resgate e uma renovação da geopolítica do corpo. Na célebre defesa do ensaio feita por Adorno, há uma passagem que parece feita para *Blue*: “O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos”, escreve Adorno. “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 objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, libertar forças aí latentes” (p. 44). Reconhecendo relutantemente que “a consciência é aumentada” por esses espetáculos globais da Aids, a voz de *Blue* ainda lamenta “uma percepção de realidade afogada em [seu] teatro” que ela caracteriza como “pensar cego, ficar cego”. Em vez disso, o ensaio de Jarman trabalha para revelar toda essa objetividade teatral de um corpo morrendo de Aids para liberar todos os sons e ruídos de seu

15. Segundo Watney (1994, p. 55), esses espetáculos reduziram a escala social da crise da Aids a uma versão do espaço familiar.

arranjo subjetivo, que é "pensar azul, ver claro". Se, para Jarman, "o Inferno na Terra é uma sala de espera", cheia de identidades agonizantes e sem nome, essa sala de espera também é um lugar inexoravelmente público, onde pouco se pode fazer além de pensar, refletir e reconhecer. Blue se torna uma sala de espera cinematográfica e um filme não gravado infinitamente azul, no qual o pensamento ensaístico se torna o reconhecimento de um discernimento continuamente expansivo e ecoante. Ou, nas palavras de bell hooks, Blue nos pede para transgredir a geografia corporal e outras geografias, para perceber aquele triunfo implícito, quando "a morte usurpa o poder da identidade" e, portanto, reconhecer que "somos sempre mais do que a nossa dor".

4

ESTAR EM OUTRO LUGAR: AS EXCURSÕES CINEMATOGRAFICAS COMO VIAGEM ENSAÍSTICA

Como o sujeito ensaístico é um eu que está continuamente no processo de investigar-se e transformar-se, um dos encontros experienciais que testam e remoldam mais geralmente esse sujeito são, natural e culturalmente, os espaços do mundo. “Seja o que for que eu possa ser, quero estar em outro lugar que não o papel”, proclama Montaigne (1948, p. 596). Desde então, os ensaístas têm explorado esse outro lugar em terras novas e conhecidas, viajando por geografias naturais e não naturais e habitando temporariamente lugares pequenos e grandes. Por meio desse processo de estar em outro lugar, esse eu se torna um outro e diferente eu, e o ensaio de viagens, em particular, tem sido uma prática literária e cinematográfica notável, que descobriu significação ideológica e psicológica complexa por meio da viagem, da caminhada ou da exploração. Das perambulações de Samuel Johnson por Londres e das viagens italianas de Henry James pela arte e pela cultura, o ensaio de viagens redefiniu o eu como um sujeito libertado e transformado pelo espaço. Em seu ensaio de 1822, “On going on a journey”, William Hazlitt (1970, p. 77), anuncia suas viagens pelo campo como uma maneira de “perder nossa importuna, atormentadora e eterna identidade pessoal na natureza (...) e começar a ser objetos de curiosidade e maravilhamento para nós mesmos”, e ensaístas de Montaigne a Bruce Chatwin regularmente exploraram diferentes espaços experienciais do mundo em que o eu literalmente sai de si. Dois séculos após Montaigne, Trinh (2004, p. 195), pergunta: “Por que trabalhar, eu diria, se não para estar em contato com o ordinário de maneiras não ordinárias, sentir e pensar ordinariamente e ao mesmo tempo experimentar o que mais tarde pode se tornar extraordinário em uma estrutura ordinária”.

As explorações ensaísticas do espaço examinaram terras exóticas e vizinhanças locais, atravessaram selvas distantes, vagaram pelas ruas lotadas das cidades e

viajaram por vilarejos e países de todo o mundo. Se *Carta da Sibéria*, de Marker, pode ser considerado um dos primeiros ensaios de viagem cinematográficos e *Sem sol*, do mesmo diretor, uma das mais ambiciosas e complexas viagens ao redor do mundo, uma infinidade de outros filmes-ensaio enfatizou a viagem e o espaço como motivo central em torno do qual ideias e reflexões foram colocadas em interação. *Terra sem pão* (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1933), de Buñuel, é um dos mais notáveis precursores. Nessa versão do ensaio, um *travelogue* mordazmente satírico através de uma região remota e desesperadamente pobre da Espanha. Os filmes-ensaio de Godard regularmente incorporam essa perspectiva e esse campo específicos, seja ruminando sobre o neocolonialismo em *Carta para Jane* (*Lettre à Jane*, 1972), seja mapeando meditativamente a paisagem de Sarajevo devastada pela guerra em *Nossa música*. O sujeito de *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit: Redupers* (1978), de Helke Sander, explora Berlim para se encontrar e redescobrir a cidade então dividida em que mora; *Naked spaces: Living is round* (1985), de Trinh, visita povoados da África Ocidental para desfazer e refazer o que ela pode e não pode saber sobre si e os habitantes dos povoados; e *One-way street on a turntable* (2006), de Anson Hoi Shan Mak, trabalha para localizar um eu em Hong Kong entre o movimento e o “enraizamento”, permeado por reflexões sobre a obra de Walter Benjamin. Da reflexão de Wenders sobre a cidade dos olhos do cineasta Yasujiro Ozu em *Tokyo-Ga* (1985) até as observações de Thom Andersen sobre uma cidade que desaparece em seus filmes em *Los Angeles plays itself* (2003), os ensaios de viagem cinematográficos experimentaram diferentes tamanhos e tipos de espaço como as províncias do pensamento.¹

Se os filmes-ensaio continuamente sobrepõem e fundem seus diferentes registros e modos, variações como o ensaio de viagem realçam e enfatizam os seus próprios encontros experienciais específicos. Os retratos-ensaio viram do avesso imagens e sons do eu segundo diferentes cronologias e ritmos diários, ao passo que o ensaio de viagem descobre outro eu no processo de pensar novos e velhos ambientes e pensar no eu como um ambiente diferente. Eles comumente representam a experiência subjetiva como epistolar, jornalística e conversacional e, portanto, permitem que a subjetividade represente suas transformações em cartas para casa e para outros lugares ou em conversações com companheiros de viagem ou estranhos recém-descobertos que podem ser, em ambos os casos, interlocutores diferentes e transformadores. Se os ensaios diarísticos habitam as zonas de tempo mutáveis do “cotidiano”, os ensaios de viagem se movem por ambientes diferentes, novos ou bem conhecidos, para criar ensaios em que a experiência do espaço redefine um eu em um “outro lugar” em constante mudança. Na luta ensaística para conhecer, habitar e comunicar espaços, a tradicionalmente segura voz epistolar de um viajante

1. Eu até descreveria a série de dez ensaios de Kristof Kieslowski em um complexo habitacional, *O decálogo* (1989), como um estranho e notável conjunto de ensaios de viagem nos quais, à sombra dos dez mandamentos, a exploração e a viagem são viagens éticas.

se torna uma voz à deriva e deslocada – um sujeito ausente em terras estrangeiras, um estrangeiro em casa, uma mente exilada da natureza – explorando geografias interiores e exteriores da vida cotidiana por meio, por exemplo, do anonimato global de uma paisagem urbana, do fluxo cultural da mobilidade turística ou da violência extática do mundo natural.

News from home (1977), de Chantal Akerman, é uma visão estrita e minimalista da cidade de Nova York dramatizada ao longo das cartas de uma mulher para sua mãe, lidas pela voz over da mãe na Bélgica. Mais um travelogue ensaístico do que um diário, é um dos numerosos filmes-ensaio dirigidos por mulheres que situam a sua voz e as suas identidades mutantes na vida pública densa de uma cidade; nesse caso, é o encontro visual (e o oblíquo encontro verbal) de uma mulher com Nova York. O que é tão imediatamente notável e perturbador em News from home é o insistente desalojamento da destinatária das cartas vindas de casa por meio de planos estruturados estaticamente, enquanto sons de trânsito, metrô e outros ruídos ambientes ressoam entre as comunicações íntimas das cartas. Apesar da aparência inegavelmente estrutural das repetições imagísticas e simetrias visuais, News from home, acredito, não é entendido da melhor maneira dentro dos limites da tradição vanguardista do cinema estrutural, mas, antes, como um ensaio sobre a asserção e a concomitante dispersão de uma subjetividade através dos espaços públicos da viagem, lugares subjetivamente encontrados como dramaticamente em outro lugar.

Giuliana Bruno descreve corretamente a identidade perambulante no filme de Akerman como um “nomadismo erótico” ao longo de uma “geografia transicional” que captura “os espaços intervalares da vida cotidiana” (2002, p. 103). Uma dinâmica essencial no ensaio de viagem é destilada aqui, entre o lar e o outro lugar, mas esse outro lugar não existe nem nos marcos culturais de uma paisagem turística marcada por lugares famosos e ícones arquitetônicos nem nos mistérios orgânicos de um mundo natural de visões belas e sublimes. Em News from home, antes, os elementos incidentais de certa maneira vazios de um lugar cotidiano permeiam o filme como uma inversão de um olhar turístico que tende a se apropriar de espaços e lugares como poses imagísticas, como cartões postais. Os planos de abertura do filme, por exemplo, apresentam um beco simetricamente emoldurado por dois edifícios, enquanto um carro passa na ponta distante do beco, contra o fundo do quadro estacionário; um segundo carro, então, faz uma curva, hesita e entra no beco, indo em direção à câmera até sair do quadro, revelando três figuras que agora surgem no fundo do plano e caminham na direção da câmera. Junto com a geografia relativamente

anônima e vazia da cena, a rigidez do quadro e a duração do plano parecem insistir em um significado ou na potencial revelação de uma ação significativa que nunca chega, e o espectador é quase insultado pelo automóvel, cuja hesitante decisão de entrar no beco acaba por não ter mais importância do que os três indivíduos que depois ocupam o espaço. Akerman e seu ponto de vista cinematográfico claramente não surgem nas personae e corporificações criadas por outros ensaístas. Em vez disso, as composições rigorosas se tornam as articulações estranhas, mas inegáveis, desse sujeito ensaístico como uma ausência na insistência do olho da câmera.

Ao longo de todo o filme, vislumbres e sinais de mobilidade sugerem e depois frustram a possibilidade de atuar nesse espaço, a possibilidade experiencial de fazer algo acontecer, a possibilidade de habitar aquele espaço urbano como se fosse um lar longe do lar. Carros que se movem alternadamente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda do quadro são um sinal recorrente de uma subjetividade potencial alojada em uma máquina, mas nunca para revelar ou humanizar essa agência. Multidões caminham em direção a uma câmera em um túnel do metrô, onde o rumor das vozes torna a voz over quase inaudível, uma textura de áudio densa, que se funde ao ruído das ruas. Panorâmicas muitas vezes substituem os quadros imóveis e, especificamente nessa sequência do metrô, uma panorâmica de 360° ocorre na multidão, centrando e depois dispersando o ponto de vista singular. Em certo ponto, uma panorâmica acompanha um garagista atravessando um estacionamento e depois o perde em um plano longo em que ele desaparece em uma rua na direção do rio. Um traveling (da janela de um carro) passa do centro para a área residencial de Nova York, ao longo do lado oeste da cidade, detendo-se ocasionalmente ao passar por edifícios, fachadas de lojas, carros, indivíduos e pequenos grupos de pessoas. O movimento de parar e começar da imagem cria uma cidade que parece se manter junta apenas fragilmente, pela ação de um plano que não tem destino em uma cidade que, nesse filme, não é um destino.

Essa subjetividade desalojada também é configurada por meio da voz maternal desalojada que Akerman executa como leitura em voz over das cartas de sua mãe, uma performance verbal que dramatiza um ponto de vista alternativo de si mesma. Essa visão alternativa de um eu, dispersado por entre imagens da cidade, não atesta um vínculo que possa recuperar a filha em um lar perdido, mas, antes, o absoluto outro lugar dessa filha desalojada em um lugar estrangeiro. Na verdade, esse desalojamento se torna ainda mais pronunciado nos refrões desesperados e urgentes, pedindo à filha invisível que "escreva mais" e perguntando "quando vai voltar para casa", a reveladora preocupação de que "eu não tinha certeza do endereço" e a observação sobre uma festa na Bélgica em que "todo mundo estava lá, exceto você". Muitas

vezes quase silenciada pelo barulho das ruas na imagem, a mãe fala do negócio da família na loja, casamentos, relações pessoais, férias, o seu tédio, uma doença – em resumo, o “nada especial acontecendo” de um cotidiano que está situado no familiar. Pode haver notícias de casa, mas essas notícias parecem constantemente lamentar que uma filha está ausente, e que há poucas notícias em troca: “Minha querida menininha, estou muito surpresa por não ter tido notícias suas. (...) Não me deixe sem notícias. (...) Não nos esqueça. Escreva”. Nesse diálogo unilateral entre mãe e filha, entre a Bélgica e Nova York, entre movimento espacial e estase, as duas figuras tendem a ser contrapontos. Se “uma percepção de comunicação deficiente inerente à troca verbal em toda a obra de Akerman”, essa deficiência cria, na leitura precisa de Ivone Margulies, uma “autoapresentação oblíqua” na qual aquilo que eu denominaria sujeito ensaístico atua como “ventríloquo de sua mãe” para se tornar principalmente “um eco esvaziado” (1996, pp. 150-151).²

News from home é uma caracterização radical da exteriorização do espaço interior de um sujeito, transmitido por meio de uma voz maternal em casa, enquanto ela perturba agressivamente uma rota espacial através dos espaços exteriorizados de Nova York. Ver-se, ler-se, ouvir-se nesse espaço torna-se um ato de desaparecimento. No interior lotado de um vagão do metrô, envolto pelo rugido constante de seu movimento, não há nenhuma interação ou conversação com passageiros estacionários. Em certo ponto, um homem parece pressionado pelo olhar fixo da câmera, deixa o vagão e desaparece no fundo do vagão seguinte. Em uma plataforma do metrô, um plano geralmente achatado, em um ângulo perpendicular à plataforma, exhibe planos de multidões em diferentes plataformas, passando de um lado da imagem para o outro, antes que os trens cheguem, entre a câmera e a plataforma, e visualmente “apaga” as figuras humanas. No decorrer dessa longa sequência, trens vão e vêm como densas superfícies em movimento (às vezes, cobertas de grafites) que apagam a ilusão de uma profundidade humana.

A experiência ensaística em *News from home*, portanto, torna-se sinônimo de um tipo de descorporificação: uma ausência dentro da materialidade da imagem e da maternidade do cotidiano. Contornos radicais de tempo e duração permeiam o filme, ao passo que as geografias do espaço e da distância se tornam o seu centro, não como local, mas como um lugar de dissolução, cuja atração se torna uma experiência emocional e intelectual desse lugar. Uma série de travelings estacionários conclui o filme ostensivamente como um retorno ao lar, mas, de maneira consideravelmente mais fundamental, creio eu, como uma descrição de um eu como um sujeito que continuamente

2. Sou grato a Margulies pelas muitas formas de assistência e por esse magistral estudo de Akerman (1996).

parte e desaparece: um, agora olhando para o Oeste, de um vagão elevado do metrô; outro, da janela traseira de um vagão em movimento; e, finalmente, um *traveling* de um navio que deixa o porto, revelando gradualmente, pela primeira vez, um horizonte de Nova York, que é o lugar familiar e cognoscível no qual o sujeito normalmente vive e pelo qual circula nos guias de viagem. À medida que esse horizonte desaparece, em um plano progressivamente geral, em uma tomada que dura mais de dez minutos, o sujeito desse ensaio pode estar indo para casa, mas apenas como um eu que desapareceu produtivamente naquele lugar em desaparecimento de Nova York.

Tradicionalmente, o espaço cinematográfico tem descrito uma ampla variedade de geografias representacionais que percorrem organizações narrativas, explorações experimentais e representações documentárias. Com as *phantom rides* dos anos 1890, os espectadores de filmes experimentaram movimentos virtuais e mudanças cênicas como se fossem passageiros de trens, navios e automóveis, figuras iniciais que ecoariam pela *phantom ride* que encerra *News from home*. À medida que esses primeiros *travelogues* se desenvolveram e expandiram seu alcance, a viagem cinematográfica se alinhou à exploração e à conquista, como imagens do mundo se desdobrando pelo olhar em movimento do espectador, cuja proximidade de novos mundos permanecia confortavelmente virtual. Com o cinema dos primórdios e boa parte do seu legado, essas viagens virtuais gravitaram rumo aos filmes e documentários etnográficos ou exploratórios que valorizavam a viagem através de, e rumo a, terras reais, na qual o sujeito experimenta o geograficamente estranho, misterioso, ameaçador e fisicamente abalador, seguramente protegido e distanciado, porém, em uma viagem cada vez mais refinada. Se *Hale's tours and scenes of the world* (1904-1909), de Lyman Howe, oferecia aos viajantes cinematográficos visões espetaculares e seguras das cataratas do Niágara, da China e até mesmo de centros urbanos, esse legado permaneceu consistentemente vivo ao longo de todo o século XX. Esses primeiros filmes de viagem prepararam o caminho para que documentários contemporâneos, como *Migração alada* (*Le peuple migrateur*, 2001) ou *A marcha dos pinguins* (*La marche de l'empereur*, 2005), elaborassem, tecnológica e visualmente, uma experiência similar do mundo como viagem virtual através de territórios exóticos e surpreendentes, ainda capazes de ser visual e espacialmente orquestrados como as perspectivas coerentemente onipotentes de um viajante cinematográfico.³

⁴ Filmagens também conhecidas como panoramas. Exibem o avanço de um veículo, geralmente filmado por uma câmera fixada na frente dele. (N.T.)

3. Ver a coletânea de Jeffrey Ruoff (2006), especialmente o capítulo de Rabinovitz, "From Hale's tours to star tours: Virtual voyages, travel ride films, and the delirium of the hyper-real".

O cinema narrativo clássico, até certo ponto, simplesmente codificou essas experiências espaciais como padrões temporais determinados por um guia protagonista que atua como substituto desalojado do viajante espectador. Esses filmes comumente organizam uma interação espacial que evolui em torno de interiores e exteriores em uma narrativa que começa como, ou que logo ocupa, um tipo de exílio espacial (ou “outro lugar”) e, então, avança (ou recua) rumo a um interior doméstico como lar (ou uma imagem perdida, mas não esquecida). Mesmo em práticas cinematográficas díspares, pode-se dizer que a narrativa clássica compartilha ou, pelo menos, percorre caminhos similares entre um outro lugar real ou metafórico e um lar ansiado. Por exemplo, *The general* (1927), de Buster Keaton, acompanha Johnny Gray (Keaton) pelo território inimigo, em uma paisagem comicamente violenta da Guerra Civil, em seu esforço de finalmente reivindicar um lugar doméstico e uma parceira. O filme *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A space odyssey*, 1968) ironiza as viagens pela dimensão do espaço e pelo espaço exterior ao longo da história dos humanos e do universo apenas para reconduzir o seu viajante a um ventre embriônico que flutua no espaço exterior. *Na natureza selvagem* (*Into the wild*, 2007) acompanha a fuga existencial de um jovem que foge de um lar sufocante para a natureza; no fim, ele morre em um ônibus enferrujado, a imagem naufragada de uma viagem de volta a um lar tragicamente perdido e que não pode ser encontrado em lugar nenhum.

Ao longo do século XX, essas viagens cinematográficas se moveram pelos espaços maiores da modernidade como territórios globais em expansão que, por sua vez, demarcaram mais nitidamente as geografias locais. Fronteiras culturais e nacionais em movimento e a penetração contínua nessas fronteiras são algumas das metáforas contemporâneas mais comuns para a maneira como essas geografias espaciais em mutação também criaram o terreno para novas subjetividades. Desde o surgimento da modernidade do século XX e sua crise culminante nos anos 1940, a ruptura das organizações espaciais tradicionais tem ocorrido mesmo nos níveis mais locais das paisagens urbanas e dos arranjos arquitetônicos. Em meados dos anos 1930, Benjamin identifica a segregação tradicional de locais e antecipa a sua potencial explosão, específica e adequadamente, por meio do poder dos filmes: “Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre as ruínas arremessadas à distância” (1996a, p. 189). Apenas alguns anos depois dessas observações, os espaços sociais e culturais explodiriam de maneiras mais literais e concretas por meio das concussões e repercussões da Segunda Guerra Mundial, resultando em fragmentações e mobilidades sociais e arquitetônicas de uma nova ordem. O que denomino experiência ensaística do espaço moderno surge dessas condições

anteriores e posteriores à guerra como um eu que deve frequentemente trilhar caminhos sem direção em busca de lares que não existem mais e através de paisagens por onde se espalham ruínas históricas, coloniais e de outros tipos. Guerreiros pós-guerra das estradas, taxistas narcisistas e *flâneurs* sexistas consumidos por culturas materiais agora frequentemente se tornam viajantes ensaísticos através de subúrbios pós-modernos à deriva em simulacros e ao longo de mundos naturais fervilhando com violência irreconhecível.

Um modo de descrever e considerar as várias maneiras, velhas e novas, como a viagem mapeia novos espaços e sujeitos, à medida que são assimiladas às práticas cinematográficas, é fazer distinção entre *travelogues*, viagens e excursões. Fornecendo uma base para essa distinção, Bruzzi sintonizou finamente a diferença entre *travelogues* e filmes de viagem desta maneira: os *travelogues* tendem a não ser “estruturados em torno de um argumento ou, na verdade, em torno de um desejo de impor a coesão narrativa” e, portanto, tornam-se “simplesmente uma crônica de acontecimentos ligados por local, personalidade ou tema”, com “pouca percepção de que seus participantes avançaram de outra maneira que não fisicamente” (2006, pp. 83 e 84). Por outro lado, os filmes de viagem, pelo menos os associados ao *cinéma vérité* e ao cinema direto (como *Salesman*, 1969), almejam “dar coerência e lógica ao material potencialmente incoerente e ilógico” apresentado nesses filmes (p. 82). Filmes de viagem mais recentes – que, para Bruzzi, incluem os documentários *Hoop dreams* (1994) e *Shoah* (1985), além de filmes que eu designaria como filmes-ensaio, *Sherman's march*, de Ross McElwee, e *London* (1994), de Patrick Keiller – “desafiam essas noções de certeza, previsibilidade e transparência” e, em sua desconfiança compartilhada de “lógica predeterminada”, “empreendem narrativas que são apenas superficialmente fechadas pelas suas imagens e palavras de conclusão e que se preocupam mais em mapear momentos de encontro e examinar o ato de viajar, em vez de chegar a um destino fixo” (pp. 82 e 83). Para meu argumento, acrescento uma terceira categoria, os filmes de excursão, para designar mais precisamente as práticas dos filmes-ensaio, definidas por uma organização menos coerente do que a forma serial dos *travelogues* e sem ao menos a trêmula estabilidade dos “narradores” e viajantes coerentes de filmes de viagem recentes. Com o filme-ensaio excursivo, mesmo o sujeito individual que motiva os filmes de viagem é ou se torna incompleto e desestruturado, de uma maneira sugerida pela ideia do excursão como uma digressão perambulante cuja excursão muitas vezes parece dizer respeito mais ao movimento no espaço do que a um objetivo (que frequentemente se torna irrelevante). Uma excursão como forma de viagem sugere uma exteriorização que retorna a um ponto de partida, e a excursão ensaística, como a estrutura de *News from home* e como o próprio ensaio excursivo, mapeia essa viagem incompleta de uma maneira que também descreve ou sugere como a excursão alterou e desestabilizou fundamentalmente o sujeito viajante.

Desde as conversações itinerantes de Samuel Johnson e James Boswell pela Escócia e pelas Hébridias no século XVIII, as viagens, jornadas e excursões geralmente foram registradas e documentadas como diálogos epistolares ou simplesmente como diálogos que sugerem um discurso epistolar, tornando-se, na discussão de um “cinema com sotaque” de Naficy, desalojamentos do “desejo de estar com um outro e de reimaginar um outro lugar em outros tempos” (2001, p. 101).⁴ Ao longo de todo o século XX, os filmes de viagem recriaram essas expressões epistolares como vozes *over* que documentam as viagens visuais e lhes servem de contraponto; hoje, essas conversações regularmente estendem-se ao ciberespaço da internet e dos fóruns eletrônicos dedicados a *travelogues*. Essas várias viagens epistolares superam as distâncias do espaço por meio de um roteiro escrito ou da voz roteirizada como uma maneira de tornar o espaço habitável e cognoscível para um sujeito viajante – trazer outros espaços para casa como um espaço social verbalizado microcósmino harmonizado por meio do diálogo implícito de interlocutores.

Na excursão ensaística, porém, essas conversações são desconjuntadas e perturbadas através dos espaços que almejam transpor e domesticar, criando lacunas e elipses nas conversações implícitas ou explícitas do epistolar e, portanto, tendendo a excluir seus sujeitos de qualquer habitação ou lar subjetivo. Como em *Sem sol*, de Marker, ou *News from home*, de Akerman, os correspondentes muitas vezes parecem estar à deriva, suspensos em um espaço dentro de um diálogo deslocado e autorreflexivo contínuo em que essa conversação epistolar se torna uma forma dramaticamente frágil do espaço social. Talvez o mais renomado e importante filme-ensaio do século XX, *Sem sol* é um *travelogue* global que “não é uma busca de contrastes, mas uma viagem aos dois polos extremos da sobrevivência”, movendo-se dramaticamente através do Japão, da Islândia, da Guiné-Bissau e das ilhas de Cabo Verde; a voz *over* que perambula por essas diferentes culturas é a voz desestabilizada e não identificada de uma mulher que lê – e às vezes comenta sutilmente – cartas enviadas para a Europa por um ficcional Sandor Krasna, que pode ser um cinegrafista, o próprio cineasta ou simplesmente um viajante.⁵ Um exemplo mais conciso desse sujeito excursivamente epistolar é o início de *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit: Redupers*, de Helke Sander. Depois que a trilha sonora irradia as vozes da Rede das Forças Armadas Americanas em Berlim, Sander, como Edna Chiemnyjewski, outra fotógrafa ensaística enredada no movimento do filme, traduz para o carteiro alemão uma mensagem do correio dos Estados Unidos no envelope de uma carta que ela recebe: a mensagem observa que (em 1977) Berlim não existe nem na Alemanha Oriental nem na Alemanha Ocidental. “Talvez a gente nem exista”, ela observa. Ou “talvez a gente esteja apenas sendo criado”, ele retruca.

4. Além do capítulo de Naficy em *An accented cinema*, “The epistolary and the epistolary narrative”, outras discussões importantes do epistolar incluem Derrida (2007), Kauffman (1992) e Altman (1982).

5. Para excelentes leituras de *Sem sol*, recomendo Alter (2006) e Lupton (2005).

Em Robinson in space (1997), de Patrick Keiller, um companheiro anônimo acompanha o epônimo Robinson e atua como seu porta-voz epistolar, descrevendo e comentando suas conversações, experiências e pensamentos, enquanto os dois viajantes partem de Londres e embarcam em sete excursões para investigar os vários sítios, subúrbios e cidades menores ao longo de toda a Inglaterra contemporânea. Especialmente alerta para as singulares e irônicas contiguidades reveladas em sua viagem, eles visitam parques industriais, estaleiros e shopping centers enquanto constroem um travelogue contínuo pontuado por citações literárias e observações filosóficas. Antes mesmo de sair de Londres, eles vem a Abbey School, onde Jane Austen foi educada e que, como exemplo inicial dos espaços disjuntivos do filme, fica ao lado do cárcere de Reading, onde Oscar Wilde esteve preso. Sua viagem então prossegue ao longo do curso do Tâmesa até Cliveden House, rumo a Oxford e ao Templo das Dignidades Britânicas de William Kent; duas semanas depois, eles se aventuram pelas Midlands Ocidentais até Derby e depois seguem em frente até Birmingham e a Hiatt Works (uma metalúrgica). Sua quinta excursão se dirige a Manchester, Halifax e Yorkshire; depois, até os portos de Teeside e, finalmente, ao Distrito dos Lagos e Blackpool – até o contrato recebido para que registrassem a viagem ser inexplicavelmente rescindido pela misteriosa agência de propaganda que os contratou. Menos um travelogue ou viagem, mais uma peregrinação, para usar uma expressão recorrente no filme, ele é também o que Keiller descreve como um projeto de pesquisa sobre a mobilidade externa e interna na Inglaterra e a “portanto, ideia inatingível de habitar” aqui (Keiller 2008). O fracasso final do filme em localizar homogeneidades espaciais ou mesmo a ideia de uma habitação, juntamente com o gradual colapso e perda do próprio Robinson, produz o triunfo de uma excursão singular, que, no fim, é incapaz de voltar para casa e acaba até mesmo por perder de vista o seu viajante primário.

Robinson in space é uma sequência ou acompanhamento de London (1994), filme anterior de Keiller, em que os mesmos dois viajantes perambulavam por diferentes bairros em busca da identidade daquele centro urbano. Rapidamente assinalando seu legado literário no início desse primeiro filme, há um plano de uma pequena placa que diz “Bem-vindo à Escola Montaigne de Inglês”. Observando que “agora geralmente se concorda que Montaigne viveu por algum tempo em Londres”, Robinson e seu companheiro comenta que ele foi “o primeiro de vários autores franceses que se viram exilados aqui”, e que mesmo hoje Londres parece “cheia de pessoas interessantes, a maioria das quais, como Robinson, preferiria estar em outro lugar”. Na verdade, o próprio Robinson já reconhece que a essência de uma vida ensaística está na capacidade de “sair de si, de ver-se como que de fora”. Como uma citação de

Baudelaire num entretítulo posterior, Robinson viaja para “qualquer lugar fora do mundo”, e, na Londres de London, ele decide que descobriu “a primeira metrópole a desaparecer”.⁶

Em Robinson in space, os mesmos dois viajantes embarcam em uma viagem para descobrir os espaços da Inglaterra como uma maneira de explorar ideias sobre a produção, a reprodução e a modernidade. Se London pode ser descrito como um obituário da vida urbana, Robinson in space desvia suas explorações dos espaços da modernidade urbana para as regiões circundantes e os subúrbios de Londres, já que, como Robinson nostalgicamente reconhece nesse primeiro filme, “se fosse para encontrar modernidade em algum lugar, seria nos subúrbios”. O fato de uma agência de publicidade encomendar essa excursão estabelece a estrutura sempre metafóricamente oblíqua dessa versão de uma jornada como sátira cômica sobre embalar o espaço para o consumidor, como uma excursão procurando por imagens vendáveis de um mundo que não existe mais.

Inspirados desde o início por Tour through the whole island of Great Britain (1724-1726), de Daniel Defoe, esses viajantes descobrem continuamente sinais de Defoe e de seu romance Robinson Crusóe (casas onde o romance foi escrito, por exemplo) como marcos irônicos de uma ordem geográfica e de um ideal moderno ansiados. No entanto, a viagem de Defoe tinha como objetivo ser um mapa abrangente de uma Inglaterra pré-industrializada (escrito também como uma maneira de coletar informações políticas para o governo da rainha Ana), ao passo que a excursão de Robinson regularmente sai do curso e vagueia por uma terra que parece prestes a desaparecer em um espaço indiferenciado que revela apenas “o registro do pecado” encontrado na bela zona rural e o reconhecimento de que, desde o tempo de Defoe, o poder da regência foi substituído por um “tipo particularmente inglês de capitalismo”. Esse ensaio excursivo, portanto, surge ocasionalmente como um heritage film distorcido, no qual as auras culturais dos lugares são substituídas por simulacros tecnológicos e econômicos. Antes de um meio plano de conjunto de uma grande propriedade, o comentarista observa no início do filme: “Sabemos que há seis adaptações de Jane Austen sendo feitas para o cinema ou a televisão. Todas envolvendo casas no campo, a maioria delas no oeste da Inglaterra”. Na conclusão, um plano do cartão telefônico da British Telecom jogado no chão promove a “herança galesa” com a imagem da muralha de Adriano cortando uma paisagem aberta.*

Aqui, a tensão recorrente entre um mundo natural e sua reformulação por tecnologias industriais e pela economia se espalha por uma variedade de

6. Alguns bons estudos dos filmes de Keiller são: Dave (2000); Martin-Jones (2002) e Sinclair (1994).

* Filme de época com produção visual esmerada. (N.T.)

regiões como uma colagem de lugares e espaços que entram em dissonância e colisão mútuas, uma paisagem de regiões e camadas disjuntivas em que a cultura do consumo rodeia marcos grandiosos de triunfo econômico e cultural. Uma variedade estonteante de marcos de locais históricos e sociais são justapostos: a casa em que Mary Shelley editou "A revolta do Islã", de seu marido, e onde preparou Frankenstein para publicação; nas proximidades, as sedes da Volvo e do Charter Institute for Marketing, e um pub em que Defoe "supostamente conheceu o verdadeiro Robinson Crusóé", perto de uma fábrica que produz "brinquedos Bendi", esta próxima do aeroporto de Heathrow ("mais incomum ainda, já que a maioria dos brinquedos é feita na China"). A casa em que Defoe certa vez morou se torna o portal para a cidade de Ipswich, "ainda um porto considerável, provavelmente mais ainda no tempo de Defoe", mas, agora, mais importante como doca de contêineres para uma companhia de Hong Kong, que, em uma típica ironia global, é proprietária da rede de telecomunicações Orange. Na verdade, a economia transnacional refaz continuamente esse mundo em que "o papel da Grã-Bretanha como a quinta maior nação mercantil é essencial para o seu bem-estar econômico", onde centros culturais são encontrados em lugares como "Merryhill", local do maior shopping center da Europa e onde o British Westland Group recebe 2,5 bilhões de libras para construir helicópteros de ataque americanos. Assim, histórias em colisão e sobreposição da literatura, da arte, da ciência, da tecnologia, da cultura popular e especialmente da economia remapeiam essa paisagem contemporânea não como jornada teleológica, mas como uma excursão cujas direções e geografias sequencial e simultaneamente se desalojam e se deslocam mutuamente - e, por fim, parecem enviar o próprio Robinson a um estado de total abjeção e colapso.

Consequentemente, viajar nesse espaço se assemelha cada vez mais a movermo-nos por uma rede concreta e visível (em vez de virtual) de economias tecnológicas na internet. Navios e portos, rodovias e pontes, companhias de comunicações, cabines telefônicas e encontros na internet descrevem conexões e pontos de retransmissão entre os lugares e os locais de filmagem. Elas conduzem os dois viajantes sobre e sob camadas de caminhos culturais e industriais, emblemática e hilariamente resumidos em certo ponto, em um plano de conjunto de uma casa de Christopher Wren cortada por um plano médio de um pequeno túnel que permite aos sapos viajar em segurança por baixo da estrada.

Uma política e uma economia de espaço global insistentes espalham e dissipam os espaços naturais, culturais e tecnológicos dessa Inglaterra em um espaço exterior pré-histórico que, para os dois viajantes, pode representar, paradoxalmente, uma geografia utópica ou distópica. No início do filme, um

pub chamado *The World's End* exhibe uma placa que mostra um navio caindo da borda do mundo em um outro lugar apocalíptico, que, no filme, mais tarde, funde-se em um espaço tecnológico e de ficção científica. A caminho de Henley, passam “por um grupo de antenas parabólicas em um local cujo nome pediram que não revelássemos”; à medida que sua viagem pela Inglaterra prossegue, os dois homens descobrem figuras alienígenas gigantes desenhadas na encosta de uma colina; depois, descobrem o sítio de um desembarque marciano mencionado em um romance de H.G. Wells. Em várias paradas, discípulos de Buckminster Fuller (“buckminsterfullerinos”, que, segundo Robinson, chegaram à terra em meteoritos) lembram os viajantes que esse futuro tecnológico pode ser o visionário mundo novo da terra-nave de Fuller ou, mais sinistramente, o perigosamente escuro amanhã assinalado por marcos como a instalação militar americana em Stowe, um centro de inteligência americano em sua rua, um mar da Irlanda coalhado de submarinos nucleares e paisagens naturais deslumbrantes salpicadas de usinas nucleares. Em um ensaio da geógrafa Doreen Massey, os companheiros leem que, “em meio às visões de cidades mundiais de Ridley Scott, aos escritos sobre arranha-céus fortalezas, às visões do hiperespaço de Baudrillard, a maioria das pessoas ainda vive em lugares como Harleston ou West Bromich”, lugares cotidianos no limite da sobrevivência, visualizados em um plano de uma insossa fachada corrugada de uma fábrica do outro lado da rua, vista de “uma instalação industrial química chamada Robinson Brothers”. Entre a utopia de um lar e de uma pátria imaginados e a distopia no fim desse mundo, os viajantes vagueiam por uma terra média descrita para eles em um intertítulo inicial dos escritos de Henri Lefebvre: “O espaço que contém as pré-condições concretizadas de outra vida é o mesmo que proíbe o que essas pré-condições tornam possível”.

Se o *Robinson Crusoe* de Defoe narra a descoberta do discurso redentor do pessoal, em uma ilha estranha transformada em um lar, os viajantes de *Robinson in space* falam uma linguagem de citações que parece apenas tornar o seu lar da Inglaterra um sítio industrial cada vez mais estranho e estrangeiro. Com um embaralhamento de expressão ensaístico similar ao diálogo deslocado ouvido em *News from home*, o monólogo em voz over de *Robinson in space* sugere uma conversação contínua entre companheiros de viagem com o intuito de mapear espaços e lugares distantes, mas os locais linguísticos desses eus se tornam em boa parte uma série digressiva de comentários e diálogos informais de um homem citando outro homem, o qual muitas vezes se vale de textos bem dissimilares para se expressar. A expressão ensaística aqui lembra uma conversa em língua estrangeira, na qual os interlocutores costumam citações como uma forma de comunicação descritiva, que se torna um caleidoscópio de ideias herdadas, reflexões intelectuais e pensamentos

peçoais que testam e sondam cada novo lugar como maneiras de entender. Se a câmara regularmente estacionária de News from home ocorre novamente aqui, ela agora cria imagens que surgem como cartões postais de um mundo estrangeiro catalogado por uma feira de comentários que torna essas imagens cada vez mais dissonantes e estranhas, como anúncios de um mundo futurista construído nas fronteiras de um passado em desaparecimento.

Adequadamente, os dois companheiros são apenas dois dos muitos outsiders inconformistas que povoam suas viagens: de Adam Ant (antigamente aluno de uma escola de arte em que Robinson ensinou) a Oscar Wilde (que aparentemente gostava de Oxford, apesar de uma atmosfera de "sexualidade sufocada") e Alan Turing (que decifrou os "códigos-enigma" dos nazistas em 1942 e, mais tarde, cometeu suicídio após ser denunciado publicamente como homossexual). Como esses outros outsiders, Robinson e seu porta-voz parecem distantemente deslocados dos lugares de suas excursões quando suas conversas e seus comentários encenam uma retórica de alienação e de perplexidade diante das próprias cenas que visitam, uma percepção um tanto confusa da possibilidade de expressar ideias a respeito dessas cenas e, finalmente, um desejo discreto, mas crescente, de estar em outro lugar que não aquele onde estão.

No fim, as viagens de Robinson o levam com o companheiro, quase como nas viagens convencionais, de volta à sua cidade natal, Blackpool, uma cidade que "fica entre nós e a revolução". Eles retornam a uma cidade de infância convencidos de que "detêm a chave para a sua utopia", mas, em vez disso, encontram um lugar um tanto intransigente e distante, visto em planos de conjunto que mostram as ondas turbulentas do litoral, a grande e visualmente dominante roda-gigante e o movimento de pessoas sem rosto e bondes nas ruas da cidade. Mais ou menos nesse tempo, "Robinson está começando a agir de modo estranho", arrebentando um portão de segurança e tentando roubar equipamento de uma fábrica de aviões de combate que produz os Tornados da Arábia Saudita. Nessa fase final da excursão, Robinson começa desaparecer na zona crepuscular em que esteve viajando, rumo a um espaço estranhamente negativo no futuro: "Não posso dizer onde a família Robinson finalmente encontrou sua utopia", o companheiro observa, pois Robinson parece ter desaparecido em uma zona de espera, aguardando mudança, novas ideias, para um verdadeiro discurso utópico. Nessa excursão incomumente filosófica, afinal, a oportunidade de ideias geralmente só ocorre em lugares de espera e partida. "Para muita gente", Robinson diz anteriormente no filme, "mesmo no coração do primeiro mundo, boa parte da vida consiste em ficar no ponto de ônibus com as compras, esperando por um ônibus que nunca vem". Antecipando a conclusão do filme, Robinson desaparece nesse momento,

quando o ônibus finalmente chega, para ter um encontro sexual com um estranho que contatou pela internet.

Das muitas vozes filosóficas ou literárias em *Robinson in space*, a de Lefebvre é uma das mais proeminentes, fornecendo uma pedra angular sociológica essencial para as viagens ensaísticas do filme. Em *The production of space*, Lefebvre distingue “três momentos do espaço social”: “o percebido, o concebido e o vivido”. O primeiro é a “prática social” (quartos, mercados etc.); o segundo são “representações do espaço” (linear, geométrica etc.); e o terceiro é “o espaço representacional (sobreposto ao espaço físico e fazendo uso simbólico de seus objetos)” (1991, p. 39).⁷ Juntos, eles descrevem os espaços e experiências à medida que são vividos, conceituados e valorizados na interseção da subjetividade e da vida pública. Se o primeiro sugere a ênfase ensaística nas práticas espaciais da experiência cotidiana, o desafio ensaístico de habitar e entender ativamente esse espaço de acordo com o segundo e o terceiro arranjos indica atividades intelectuais e subjetivas que mapeiam o drama da viagem ensaística. *Robinson in space* é uma junção excepcionalmente móvel, irônica e crítica desses espaços à medida que os viajantes sobrepõem experiências vividas, suas representações geográficas e a luta para lhes infundir forma, ideias e valor, uma luta que no final deixa de ser coerente como “habitação” e deixa que Robinson seja um sujeito à deriva em um espaço exterior figurativo e real. Outras excursões ensaísticas podem ordenar esses momentos de prática espacial em muitas razões de experiência diferentes ou, em alguns casos, dramatizam a própria incomensurabilidade de certas viagens e a capacidade de habitar ou coordenar suas dimensões espaciais.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1998) oferece um drama paralelo, mas alternativo da subjetividade no espaço como um modelo semântico e psicológico de “três funcionamentos distintos (mas conjugados) das relações entre práticas espaciais e práticas significantes”. Para ele, a subjetividade se localiza segundo diferentes ideias de espaço: o espaço pode ser experimentado como diferentes versões do “crível”, do “memorável” e do “primitivo”. Estes designam, respectivamente, “aquilo que ‘autoriza’ (ou faz possíveis ou críveis) as apropriações espaciais, aquilo que ali se repete (ou se recorda) de uma memória silenciosa e fechada, e aquilo que aí se acha estruturado e não cessa de ser marcado por uma origem in-fantil (*in-fans*)”. À medida que trabalham para organizar “os *topoi* dos discursos”, como uma lenda, uma memória ou um sonho, esses mecanismos de situação chamam a atenção para a resistência fundamental do espaço a ser designado ou habitado e, portanto, “criam no próprio lugar essa erosão ou não-lugar aí cavado pela lei do outro” (pp. 185-186).

7. Outras categorizações sugestivas dos arranjos espaciais incluem as de Victor Burgin (1996): espaços fantásticos, espaços interiores e espaços exteriores.

Adaptando para o cinema o modelo de Certeau da viagem como exploração e habitação, é possível perceber como os filmes de ficção narrativos e os documentários convencionais criam e projetam, em torno do lugar nenhum desse outro lugar, os espaços e viagens coerentes entendidos ou colonizados por uma agência ou subjetividade humana que neles viaja ou habita. Os *road movies*, por exemplo, geralmente dão primazia ao sujeito viajante enquanto ele ou ela foge de espaços memoriais e lendários para descobrir paisagens mais primitivas, “infantis” ou oníricas; já os documentários muitas vezes dobram esse sujeito determinante em espaços e lugares que eles representam como os *loci* de lendas e memórias. Os documentários da natureza podem assim encenar o espaço como o terreno para as lendas misteriosas da própria natureza, ao passo que as “sinfonias da cidade” refiguram o traçado das ruas e os becos de sítios urbanos como as arquiteturas estratificadas das memórias.

As viagens excursivas do sujeito ensaístico, porém, complicam significativamente essas ordens geográficas de Certeau justamente por causa da incapacidade imediata ou gradual do indivíduo de autorizar, lembrar ou sonhar os espaços que elas percorrem. Como produto das densidades ou dos excessos espaciais de seus itinerários, os viajantes ensaísticos são, com muita frequência, transformados e desfeitos enquanto lutam para se estabilizar geográfica e linguisticamente no espaço, e essa decomposição da agência é geralmente assinalada, como fica tão realisticamente representado nas filas intermináveis de carros arruinados em *Week-end à francesa* (*Weekend*, 1967), de Godard, pelo colapso dos veículos que os transportam e movem como sujeitos viajantes: trens e metrô correm em velocidades e direções que estão fora do controle do viajante, automóveis derrapam da estrada e frequentemente trombam, barcos desaparecem em vazios nebulosos nos horizontes e, mais especificamente, corpos desabam enquanto caminham para dentro da terra. Se Certeau associa o mapeamento bem-sucedido desses espaços experienciais ao “caminhar na cidade”, o corpo do caminhante no ensaio excursivo, como o veículo de uma subjetividade intacta, tende a se desfazer ou desabar e já não é capaz de mapear o mundo como habitação física, semântica ou psicológica. Sob a tensão física, linguística e emocional de viajar através do mundo experiencial, o caminhante como sujeito ensaístico se torna um corpo partido, vencido pelo espaço em torno de si.

Então, nessas excursões ensaísticas, os lugares e espaços se tornam ruas vazias e redundantes, fronteiras desestabilizadas e desestabilizadoras, desertos vazios e desumanos, selvas densas e impenetráveis, superfícies frágeis e quebráveis, labirintos torcidos e desgastantes e vácuos interestelares e alienígenas. Todos criam enigmas espaciais que exigem do explorador ensaístico esforço contínuo para tentar pensar através e fora dessas geografias; geografias que, ao mesmo tempo, frustram essas tentativas de mapear e localizar um eu nelas. As excursões ensaísticas no espaço, portanto, tornam-se sujeitas à ameaça mítica da torre de Babel: uma viagem aos

extremos do espaço, da terra ao céu, que, em seus fracassados esforços de se mapear como uma crença, uma memória ou um sonho humano, resulta em uma cacofonia de linguagens (ou um impenetrável silêncio) incapaz de articular a arquitetura de sua própria excursão. Nesse outro lugar e corpo perdido, porém, o sujeito ensaístico encontra um suporte intelectual para se repensar.

As viagens de O pequeno Dieter precisa voar (Little Dieter needs to fly, 1997) são um dos ensaios excursivos mais completos de Werner Herzog e acompanham a jornada do menino Dieter Engler quando ele parte das ruínas de Dresden, sobrepujado e inspirado por enormes bombardeiros americanos, que acabam por levá-lo a voar para dentro do espaço da guerra do Vietnã. No fim, seu voo se arreventa no chão, quando, após ser abatido em 1966, ele escapa de uma prisão no Laos e foge como um caminhante desesperado por entre os labirintos da floresta. No filme de Herzog, Dieter reproduz teatralmente sua viagem a pé, que ele narra e Herzog comenta em tons elogiosos monótonos, de tal modo que o heroísmo e o horror desse travelogue se tornam uma experiência estranhamente banal. Ele reconta como, durante sua fuga, os pés descalços, os seus e os do companheiro Dwayne, “ficaram em farrapos” enquanto eles alternavam o uso de uma sola de tênis. Por fim, os pés se tornam “tocos brancos” quase que irreconhecíveis, cobertos de sangue, lama e sanguessugas. Na parte final dessa recitação, Dieter está sentado, imóvel, diante do fundo estático e plano da paisagem que o transformara de voador em caminhante. Em uma sinistra antecipação de O homem urso (Grizzly man, 2005), um urso humilde se torna uma metáfora mundana para a morte que constantemente o persegue, e um sinal de “S.O.S.”, construído com os restos de um paraquedas, uma metáfora para o discurso destrozado que o resgata. No entanto, mesmo quando resgatado, sua redenção se torna “apenas uma miragem” em comparação com a intensidade visceral de sua fuga, e o filme chega ao fim (antes do funeral do epílogo), com a perambulação visual de Dieter em um “céu para pilotos”: uma vasta redundância de voos e aviões presos ao chão, uma recordação das repetidas aterrissagens que abrem Fata Morgana (1971) e uma impressionante imagem da inevitável prisão ao solo da visão e do desejo em seus rudes encontros com a geografia do mundo.⁸ Longe dos espaços sociais de Keiller e Lefebvre, O pequeno Dieter, como os outros ensaios de Herzog, caminha por entre geografias que evocam e depois esmaecem, como miragens dos lugares lendários, locais memoriais e mesmo dos primitivos países de maravilhas da natureza.

8. Atualmente, a discussão mais completa dos filmes de Herzog em inglês é Prager (2007).

Associar os filmes de Herzog a travelogues ou, mais especificamente, a ensaios excursivos, pode parecer reducionista apenas se não reconhecermos o poder experiencial de um encontro ensaístico com o mundo físico e a sua distinta e regular recriação, em seus próprios termos, levada a efeito por Herzog. Ele brinca até mesmo com os precedentes literários do ensaio no seu *Caminhando no gelo*, de 1978, uma memória de viagens um tanto excêntrica, mas, ainda assim, literária, que transpõe o flâneur urbano de Certeau para um mundo estranhamente natural que progressivamente parece uma paisagem onírica primitiva. Construído com base em um diário mantido de 23 de novembro até 14 de dezembro de 1974, a memória descreve a viagem de Herzog a pé, de Munique até Paris, como uma expedição para visitar a moribunda Lotte Eisner, que, segundo o prefácio de Herzog, é indispensável para o cinema alemão. Em sua busca por ligar a história perdida do cinema alemão ao seu renascimento contemporâneo, esse relato literário enfaticamente privado articula muitas das estruturas e dos termos que seriam incluídos nas contribuições mais significativas de Herzog para seus travelogues ensaísticos no novo cinema alemão. Aqui, a viagem ocorre contra um fundo de superfícies visuais, auditivas e físicas que funcionam mais como fronteiras espaciais entre o eu e o mundo do que as fronteiras dos povoados e campos que ele atravessa como fronteiras lineares. Rapidamente, a busca direcional putativa cede lugar a um tipo de perambulação excursiva por espaços que antecipam essas futuras metáforas cinematográficas de um gelido glaciar, um deserto, uma selva e, mais recentemente, um labirinto; e, bem antes desse encontro anticlimático com Eisner em Paris, a intensa solidão de um isolamento espacial começa a gerar aquela figura central do ensaístico, “um rapport dialógico comigo mesmo” (1980, p. 66). Desse rapport emerge uma voz e uma linguagem pelas quais o mundo se torna poético, alegórico, sobrenatural – descrevendo, por exemplo, “uma floresta transformada em colunas de sal, uma floresta com a boca escancarada” (p. 31) – e o próprio Herzog começa a imaginar se ele “ainda parece humano” (p. 23). Em vez de gerar crenças ou memórias, a experiência da viagem surge como um encontro com o mundo como um “Vazio Negro Escancarado” (p. 44) que parece erradicar o eu, a consciência e, mais importante, a consciência de si, de uma maneira que gera não conhecimento desse mundo, mas um “conhecimento que vem das solas” de seus pés, profundamente físico (p. 10). No caso, o sujeito viajante começa a “possuir os pensamentos dos animais” (p. 15). Ou, quando ele projeta uma imagem de si em um conhecido visto na estrada, essa viagem pela estrada cria um “pensar de tamanha intensidade que ele mediu seus pensamentos com gestos veementes, como se estivesse falando” (p. 26).

Definindo essas experiências em *Caminhando no gelo*, assim como nos ensaios de viagem mais cinematográficos de Herzog, está um dos aforismos

da sua "Declaração de Minnesota", de 1999: "Turismo é pecado, e viajar a pé, virtude", com o turismo associado aos cineastas do *cinéma vérité*, "que tiram fotografias entre antigas ruínas de fatos". Acompanhando seus primórdios do século XVIII, a viagem turística se torna para Herzog viagem através das diferentes versões do pitoresco, onde o viajante se apropria do mundo por meio de imagens dele. Inversamente, viajar a pé significa, literalmente, sujeitar o viajante ao mundo como uma maneira de se perder visceralmente, emocionalmente e intelectualmente em um espaço-tempo experiencial que fascina, ultrapassa, desorienta e dissolve esse viajante. Aproximando-se frequentemente de um estado em que a fadiga dá lugar a alucinações, implica um envolvimento físico com o mundo em que o movimento do corpo sobre a terra cria um movimento cinético da mente, resultando em uma consciência não dos poderes de apropriação da mente, mas do seu lugar sempre fisicamente diminuto nas superfícies e bordas do mundo – como muito pequena, muito fraca, muito cega, muito lenta. Ou, nas palavras de Deleuze sobre os filmes de Herzog: "O andarilho é sem defesa porque é aquele que começa a ser e continua sempre pequeno" (1985, p. 229).

Assim, para os viajantes mais determinados e conceituais, "viajar a pé" gera esse outro princípio definidor dos filmes de Herzog: a percepção de uma verdade extática ferozmente diferenciada, em especial da "verdade de contadores" praticada pelo *cinéma vérité*. "Há estratos de verdade mais profundos no cinema", escreve Herzog, "e há algo como uma verdade poética, extática. Ela é misteriosa e fugidia e só pode ser alcançada por invenção, imaginação e estilização" ("Declaração de Minnesota"). Se viajar a pé cria uma extraordinária diminuição e dispersão do viajante no e através do mundo, acaba por libertar a percepção dos fundamentos convencionais da experiência e por convidar à "invenção, imaginação e estilização" perceptuais muitas vezes sugeridas nos filmes de Herzog pela figura do voo. No caso, caminha-se na fronteira visceral que define uma experiência do mundo, na borda do que Gertrud Koch descreve muito mais criticamente como "a alteridade de um domínio sensual da experiência" (1986, p. 79) e nela o caminhante experimenta o desejo irreprimível e arrebatador de encontrar ou fantasiar significado ali, mesmo como um sonho. Em sua encruzilhada ensaística de experiência, subjetividade e conceituação, os travelogues de Herzog não são relatos de vistas enxergadas, mas reencenações transformadoras e voos do eu através de extravagantes testes de ideias viscerais a respeito do desejo e da possibilidade humana no mundo.

Os filmes documentários de Herzog, então, são caminhadas em torno de desertos, selvas e labirintos do mundo em busca de uma verdade encontrada na encruzilhada da fantasia e do fracasso. Das planícies desérticas de Fata

Morgana aos remotos labirintos dos ursos no Alasca em *O homem urso* e às lutas para entender as geleiras da Antártica em *Encontros no fim do mundo* (Encounters at the end of the world, 2007), o que distingue essas geografias é sua feroz e às vezes cômica confusão de fronteiras e limites, interiores e exteriores, centros e periferias. Explorar esses mundos se torna explorar os limites da experiência como a experiência de limites e pensamentos que invariavelmente leva a um tipo de fracasso ou colapso: o colapso bombástico dos esforços e gestos humanos diante da enorme indiferença de um mundo hostil, esforços e gestos capazes apenas de chamar a atenção para o intenso anseio por significação.⁹ Terra do silêncio e da escuridão (Land des Schwigens und der Dunkelheit, 1971) oferece a controvertida e extraordinária representação desse dilema quando homens e mulheres surdos/cegos apalpam o caminho e tropeçam entre o ambiente escuro e um frágil mundo interior; em *O grande êxtase* do escultor Steiner (Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974), os espetaculares voos de um esquiador em um vibrante espaço exterior terminam abruptamente quando ele cai na terra. Uma heroica escalada rumo ao céu e à cratera de um vulcão ativo em *La soufrière* (1977) é concluída com uma lamúria e uma descida cômicas quando o esperado desastre natural deixa de responder à busca do cineasta por uma resposta extravagante ao mundo estéril e abandonado ao seu redor.

Os sonhos fantásticamente primitivos da viagem a pé, as verdades extáticas desses filmes-ensaio descrevem consistentemente a diminuição radical de um eu na experiência de um mundo tão enormemente indiferente que se torna, por falta de opção, uma rejeição concomitante, horrível e fortuita do desejo humano de sentido e identidade, uma rejeição e um desejo que, na sua colisão, deixam para trás apenas detrito, artefatos e cicatrizes materiais do pensamento como testemunhos físicos das afirmações mais sentimentalistas da inteligência e autoconhecimento humanos.

É nesse ponto que concordo com a afirmação de Deleuze de que Herzog é “o mais metafísico dos autores de cinema”, pelo menos se entendermos metafísica como aquele domínio em que as visões se transformam em ideias e a experiência gera pensamentos. Para Deleuze, “em Herzog, assistimos a um extraordinário esforço para apresentar à vista imagens propriamente tácteis que caracterizem a situação dos seres ‘sem defesa’, e se combinem com as grandes visões dos alucinados” (1990, p. 22). O enfrentamento composicional contínuo entre o muito grande e o muito pequeno nos filmes-ensaio de Herzog concretiza

9. Como Deleuze diz sobre *Coração de cristal*: “A busca pelo coração e segredo alquímicos, pelo cristal vermelho, é inseparável da busca por limites cósmicos, como a tensão mais elevada do espírito e o nível mais profundo da realidade” (1989, pp. 74-75).

o enfrentamento entre o fisicamente opaco e a teatralidade do desejo como a figuração de limites. “Enquanto *Idéias*, o *Pequeno e o Grande* designam a um só tempo duas formas e duas concepções distintas, que, entretanto, também são capazes de passar uma através da outra. Eles têm ainda um terceiro sentido, designam *Visões* que, com muito mais razão, merecem o nome de *Idéias*” (Deleuze 1985, p. 227). Para Herzog, em resumo, as visões não dizem respeito à transcendência, mas, antes, àquela convulsão em que o humano envolve a geografia desumana e liberta uma ideia às vezes sensual, às vezes cômica e às vezes feroz. Se, nos filmes-ensaio de Herzog, o visionário se torna uma caminhada comum ao longo de espaços extraordinários, o pensar se torna um encontro ativo, ginástico, atlético com um mundo que se recusa a acomodá-lo.

Tanto na prática literária como na cinematográfica, a voz ensaística, como dissemos, é frequentemente a medida central de um movimento subjetivo através da experiência: uma persona autoral ou voz over descreve, comenta, questiona, reflete e muitas vezes se sujeita à relação visual e intelectual entre um olhar que observa e o mundo e os espaços que ela vê e experimenta. Em parte talvez por causa das excentricidades e do esplendor visual dos filmes de Herzog, penso que a voz ensaística nos seus filmes é geralmente subestimada. No entanto, trata-se de uma voz da experiência, precisamente estruturada, epistolar, cujo drama linguístico instila nos travelogues de Herzog a pressão do pensar, tão central para o filme-ensaio. Se os sujeitos de Herzog geralmente representam a tensão entre a teatralidade do desejo e as superfícies resistentes do mundo, sua voz se torna o intelecto sustentador, mediador e interferente que, na sua maravilhosa reticência, não soluciona e não pode solucionar essa tensão. Apesar de certamente ser um tanto irônico descrever filmes tão bem conhecidos por suas imagens em função de sua trilha sonora, é a voz de Herzog que tão importantemente enfatiza a energia do pensamento deixado ao longo da estrada de um mundo experimentado teatralmente.¹⁰

A linguagem e a voz têm sido uma preocupação em praticamente todos os filmes de Herzog. De *Últimas palavras* (Letzte Worte, 1968) e *How much wood would a woodchuck chuck* (1976) a *Lições da escuridão* (Lektionen in Finsterniss, 1992) e *Gesualdo: Morte para cinco vozes* (Gesualdo: Tod für fünf Stimmen, 1995), a forma e a textura da linguagem emergem, na verdade, como a força temática, poética, intelectual e formal central nos filmes. Em *How much wood*, por exemplo, o fluxo rápido e quase incompreensível da

10. Chamar a atenção para o trabalho das ideias nos filmes de Herzog não é igualá-los aos filmes-ensaio de Godard, por exemplo – ao qual, a propósito, Herzog se refere como uma falsificação de intelectual. Antes, é tornar manifesta a ampla variedade daquilo a que me refiro como o pensar ensaístico como diferentes encontros conceituais e figurais com o mundo.

linguagem dos leiloeiros de Lancaster County se torna um frenético fluxo de palavras que tenta acompanhar a colisão de natureza e capitalismo. Lições da escuridão, uma ficção científica sobre um "planeta em nosso sistema solar" que está em colapso (o qual, naturalmente, é o nosso próprio planeta), começa com "uma criatura [tentando] comunicar algo a nós" e, mais tarde, ouvimos que esses muitos indivíduos traumatizados pela guerra "nunca querem aprender como falar".

Em seus filmes-ensaio, a voz over de Herzog é um contraponto que paira sobre as outras vozes e linguagens dentro desses filmes, mais obviamente como uma maneira de colocar em primeiro plano a sua presença como uma inteligência reflexiva rodeando e permeando as imagens na tela. É a forma linguística dessa voz em que se ouve a urgência do pensar ensaístico, que poderia ser caracterizado, nos termos de O enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974), como se movendo calmamente entre o silêncio e o grito. De desenvolvimento razoavelmente constante ao longo de seus filmes de viagem, a linguagem de Herzog emprega aforismos míticos, paradoxos conceituais, abstrações filosóficas, humor irônico e reflexões excêntricas interpostas nos filmes por meio de uma voz que estabelece seu ritmo ao longo de um leque de tons, do extraordinariamente calmo e racional ao insistente, confuso e excêntrico. Mais notável e importante para mim é a textura da voz de Herzog em seus pronunciamentos e articulações superarticuladas que chamam a atenção para a fragilidade material da própria linguagem. Acima de tudo, descreveria as qualidades e os poderes distintos dessa voz epistolar como reticentes, de uma maneira similar à descrição de Thomas Elsaesser da linguagem criacionista de Herzog pronunciada por Lotte Eisner em Fata Morgana como "deliberadamente inadequados e altamente irônicos" para sugerir "outros modos de entendimento que são subvertidos por um comentário que é simultaneamente ridículo e solene" (Elsaesser 1989, p. 166). A reticência nesses filmes se torna uma maneira de chamar a atenção para a necessidade de outra linguagem, consciência e significação como o veículo para mapear e envolver o mundo e ao mesmo tempo reconhecer a tensão e a dificuldade de reconciliar ideias conceituais e a feroz ou vazia inospitabilidade desse mundo.

O homem urso de Herzog não é apenas um soberbo exemplo de meus argumentos anteriores a respeito dos êxtases banais dos ensaios excursivos de Herzog, mas também um de seus usos mais pronunciados da voz e da linguagem ensaísticas como envoltórios epistolares com as cartas em vídeo de outra pessoa, um diálogo ao longo da linha modificada entre os esforços humanos de autorizar, lembrar e sonhar um espaço natural e a resistência absoluta do espaço. O filme é, em parte, uma excursão pelo mundo natural das colônias de ursos cinzentos do Alasca, mas, mais exatamente, um ensaio sobre

a impossibilidade dessa jornada e um testemunho da inevitável destruição do sujeito humano na tentativa de articular esse lugar. Na verdade, a observação de Adorno poderia ser um lema desse filme: o ensaio "honra a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens" (2003, p. 28).

Como outros filmes de Herzog, o centro desse filme pode ser caracterizado por essa tensão entre a teatralidade da visão e as superfícies táteis, viscerais do mundo, entre o humano debilitado e "a avassaladora indiferença da natureza", como visões ideacionais estendidas entre o pequeno e o grande - todas muito específica e concretamente figuradas no encontro entre os gigantescos ursos cinzentos e o ora tolo, ora paranoico Timothy Treadwell, que acredita ter um vínculo harmônico com aqueles ursos. Plano após plano, as grandes e bamboleantes figuras dos ursos e as vastas paisagens das áreas selvagens do Alasca literalmente varrem a figura de um surfista, um menino loiro, inquieto, para criar o íntimo e eletrizante extremo ao longo do qual viaja o filme. Em certo ponto, Treadwell filma um urso cinzento de três metros diante de um pinheiro e, quando o urso se afasta, Treadwell vertiginosamente se posiciona naquele corpo ausente, uma imagem bizarra do pequeno que habita o grande e uma lúgubre antecipação da morte de Treadwell consumido por um urso. Nessa etapa, Treadwell representa a sua proximidade física do espaço da natureza como uma excitação quase muda.

O que julgo mais provocante e distintivo no filme, porém, é a maneira como o domínio visionário de Herzog se torna em boa parte um produto do artefato dos videoteipes de Treadwell de si mesmo e de suas viagens pela colônia de ursos, de modo que Treadwell é um sujeito conhecido e envolvido por Herzog primariamente como um objeto filmado em videoteipe, como um cartão postal animado, um artefato que, como Adorno observa, sempre fascinou os ensaístas mais do que origens ou presenças. Para Herzog, o eu e o mundo de Treadwell são inseparáveis de sua falsificação por meio de sua videocâmera e seu incansavelmente teatral autorretrato, e isso apenas assinala a distância crucial que Herzog mantém como observador da teatralidade cinematográfica numa tentativa de transformar o mundo no seu palco.

Mais explicitamente talvez do que qualquer outro sujeito de Herzog, Treadwell constantemente se compõe e se encena cuidadosamente contra o pano de fundo do mundo e do mundo dentro do quadro de sua câmera: frequentemente, ele compõe e filma várias vezes muitas tomadas para polir sua comunicação verbal, experimentar bandanas diferentes ou arrumar os cabelos ou aperfeiçoar suas entradas no quadro para simular ação dramática. A proeminente ausência de diálogos de plano/contraplano se torna um produto estrutural desse narcisismo imagístico, observado, por exemplo, por

Herzog, quando ele comenta, sobre a completa ausência de *raccords* de olhar da namorada de Treadwell, Amy, culminando no primeiro plano final dos olhos "avassaladoramente indiferentes" do urso cinzento que pode ter matado Treadwell, olhos cujo olhar vazio sugere, para Herzog, "apenas um interesse meio entediado por alimento".

Apesar da incansavelmente cômica e sentimentalista insistência na sua identificação com ursos, raposas selvagens e seu mundo natural, o filme, como boa parte do cinema de Herzog, recusa os vínculos lógicos e espaciais da identificação naturalizada clássica. O homem urso, em resumo, é não tanto um retrato da excursão de um homem nos extremos do mundo natural, mas uma reflexão sobre essa excursão em que um sujeito passional representa os seus anseios e frustração na superfície entre o eu e o mundo, no caso, menos a superfície das solas geladas dos pés do que o vidro superficial de uma lente de câmera. Como outros ensaios de Herzog, se bem que, aqui, mais grotescamente, a interioridade insistente e incansável do sujeito reflexivo, Treadwell, ironicamente tem sucesso apenas quando é exteriorizada e ingerida pelo mundo que deseja possuir.

Especialmente nessa singular excursão pelo meio selvagem, a voz e a linguagem são o veículo crítico para o mapeamento dessa viagem entre espaços interiores e exteriores. Mary Ann Doane teorizou o peculiar e poderoso movimento da voz cinematográfica, particularmente quando essa voz almeja localizar o "corpo fantasmático" representado pelo cinema, mas, especialmente por intermédio da voz em off, da voz over e do som assíncrono ou "selvagem", quando ele ameaça "expor a heterogeneidade material do veículo" (2002, p. 374). Para Doane, as vozes do áudio no cinema são capazes de identificar, cruzar e tornar indistintas as fronteiras segundo espaços de áudio interiores, espaços de voz em off, vozes descorporificadas e a capacidade da voz de "prestar-se à alucinação" (p. 381). Na verdade, um início fortuito desse jogo com a linguagem e a voz em *O homem urso* são os tons, termos e estruturas de sentenças agudos e infantis: chamando ursos que ele batizou de "Sergent Brown", "Rowdy" e "Mr. Chocolate", sussurrando em tom de conspiração sobre os esconderijos secretos contra turistas e funcionários do parque, fazendo cenas como uma criança a quem se recusou seus brinquedos, Treadwell se torna uma mistura vocal onírica, primitiva, de Kaspar Hauser e Aguirre. Em uma das mais notáveis demonstrações cinematográficas do eu no filme, Treadwell lança, em repetidas tomadas, ataques verbais ao Serviço de Parques Nacionais, praticamente incapaz de controlar sua torrente de palavras e expletivos. Aqui, ele se dirige ao seu próprio público imaginário como se fosse um Travis Bickel no meio selvagem e gera uma arenga que lembra a Herzog sua própria experiência com um antigo ator, Klaus Kinski, que também costumava perder qualquer senso de limites.

Ao longo de todo o filme, a intervenção de Herzog como voz over é, em certo sentido, uma estratégia ensaística padrão, mas, aqui, ela exclui todo romantismo possível desse filme excursivo sobre a natureza. No fim, a voz over de Herzog remapeia o próprio travelogue cinematográfico de Treadwell para outro mundo por meio de sua reestruturação como uma revelação de que essas viagens não dizem respeito ao lugar da natureza, mas ao espaço de um eu interior e à colisão desse espaço psicosemântico com o enorme espaço exterior que o recusa até a morte. Isso, como diz Herzog na conclusão do filme, “é o que dá significado” à vida de Treadwell.

A cena central no filme é uma cena de áudio em que Herzog ouve a morte de Treadwell, gravada durante seis minutos por uma câmera com a tampa da lente ainda fechada. Herzog se senta na sala com Jewel Palovak, amiga de Treadwell que recebeu a fita, a única cena do filme em que Herzog é visível como mediador e comentarista. Ele insiste enfaticamente que Palovak devia “destruí-la” e explica nessa cena sua decisão de não reproduzir essa gravação das últimas palavras de Treadwell já que, como diz Herzog, ele precisa respeitar a privacidade da morte e não queria fazer de O homem urso um snuff film. Se os gritos e os sons grotescos não ouvidos da morte de Treadwell representam de muitas maneiras o destino da linguagem e da voz que ela se recusa a reconhecer que é um fio de navalha, a reticência dramática de Herzog anuncia aqui uma lacuna de áudio no próprio âmago do filme. É uma terrível alucinação de áudio sem imagens, uma voz que grita sem som e um comentário ensaístico que só consegue murmurar em resposta. É nesse limite que o pensar ensaístico paira, onde, na leitura baziniana do filme feita por Seung-Hoon Jeong e Dudley Andrew, O homem urso abre um espaço “para pensar sobre o impensável” (2008, p. 12).¹¹ Nesse espaço em que o visível desaparece no colapso horrivelmente lateral de um interior subjetivo em um mundo exterior, o ensaio excursivo localiza precisamente o limite da linguagem e da voz na articulação do espaço experiencial.*

* Gênero que exhibe mortes reais. (N.T.)

11. Essa perceptiva análise do filme por meio da estrutura da noção baziniana de tornar-se animal resume esse movimento na direção de um pensamento assim: “Por meio de um advento retardado, tornado possível por duas câmeras, um fantasma é invocado, acionando o nosso tornar-se fantasma. Subordinando a linguagem cinematográfica ao grito animal, Herzog nos deu espaço para pensar sobre a relação entre a morte animal e a morte humana, sobre a (im)possibilidade do tornar-se animal, sobre a quase permanência dos fantasmas, sobre a ontologia da imagem cinematográfica e sobre os outros mundos reais imanentes a todos esses enigmas. Em resumo, ele abriu espaço para pensar sobre o impensável” (Jeong e Andrew 2008, p. 12).

5

SOBRE OS DIÁRIOS ENSAÍSTICOS OU AS VELOCIDADES CINEMATOGRAFICAS DA VIDA PÚBLICA

De suas origens literárias até suas encarnações cinematográficas e eletrônicas mais recentes, o ensaio, dentre seus muitos precursores e parentes, recebeu o legado da escrita diarística, aproximou-se dela e sobrepôs-se a ela. Naquele mítico início do século XVI, mesmo os escritos de Montaigne surgem em algum lugar entre o epistolar e o diarístico, autoproclamando-se descrições e reflexões sobre suas atividades, seus pensamentos e suas experiências diárias e não apenas registrando acontecimentos, mas, muitas vezes, retornando a esses registros diários com as novas perspectivas obtidas meses e anos depois. Acompanhando os detalhados registros de Samuel Pepys sobre a vida diária na Inglaterra do século XVII, os escritos ensaísticos do final do século XVIII e início do século XIX florescem como versões mais oblíquas e públicas do ensaio como diário; eles assumem a forma de comentários e editoriais semanais, adequados para e produzidos por uma indústria de jornais e periódicos em rápida expansão, modelada sobre o ritmo temporal da vida diária. Dos livros de travesseiro no Japão do século VIII até os *blogs* do século XXI, os diários mapeiam as expressões de um indivíduo segundo diferentes cronologias e ritmos temporais, talvez como organizações sequenciais detalhadas, às vezes com elipses dramáticas, e invariavelmente segundo os vários ritmos geralmente associados à vida e à experiência diárias.

O filme-ensaio rápida e regularmente se apropria dessa prática. Em 1929, *Um homem com uma câmera*, de Vertov, começa com o título preambular: "Excerto do diário de um cinegrafista" e, do início do século XX até hoje, os documentários cinematográficos dão lugar a versões ensaísticas de diários, em filmes como o precursor *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Um diário para Timothy* (1945), de Jennings, *Walden: Diaries, notes, and sketches* (1969), de Jonas Mekas,

Caro diário (1994), de Nanni Moretti, e *Gina Kim's video diary* (2002), de Kim, assim como exemplos menos evidentes, como a série de Michael Apter, de *7 Up* até *49 Up* (1964-2005).¹ Embora a tendência diarística nos filmes-ensaio certamente lembre as dimensões autobiográficas encontradas na maioria deles, particularmente nos filmes retratísticos e autorretratísticos, minha ênfase neste capítulo se encontra em outra parte, a saber, em como essa recuperação da escrita diarística pelos filmes-ensaio serve muito notavelmente para ressaltar as maneiras dramáticas pelas quais o ensaístico em geral reconfigura a temporalidade como forma de pensar público, como um tipo de diário público.²

Aqui, quero introduzir algumas ideias especificamente sobre as temporalidades do filme-ensaio. Localizo esses pensamentos em relação à herança dos filmes-diário refeitos como filmes-ensaio, exemplificada em *Lost, lost, lost* (1976), de Jonas Mekas, e *Caro diário* (1994), de Nanni Moretti, lanço mão brevemente de algumas ideias de Paul Virilio a respeito da rapidez e do que ele denomina “não lugar” e anoro minhas conclusões no ensaio televisivo *Elephant* (1988), de Alan Clarke, um exemplo extraordinário de envolvimento com as velocidades da vida pública; uma vida pública em uma Irlanda que continua a ser um local moderno continuamente refigurado pelo tempo, um local muitas vezes menos em torno de um lugar do que em torno de tempos desencontrados, nostalgias, histórias desalojadas, alarmes terroristas, emergências diárias e, mais recentemente, as rapidezzes econômicas das indústrias de computadores. Moldado pelo tipo de dominante temporal associado ao diário, *Elephant* abre múltiplas velocidades cinematográficas como experiências fundadas na agência reflexiva e no pensamento, dramatizando essas diferentes experiências temporais como resistência, imediaticidade, duração, tédio, choque, rapidez, antecipação e exaustão. De seus modos distintos, cada um desses filmes dramatiza uma temporalidade ensaística que diz respeito essencialmente ao *timing* do pensamento como figura ativa da subjetividade pública. Especialmente central para essas e todas as temporalidades ensaísticas, enquanto elas submergem nas perdas diárias que os diários só podem meramente registrar, é a violência do tempo e o *timing* da violência, uma configuração da violência que é fundamentalmente um confronto dramático e uma reflexão sobre a teleologia do fechamento naturalizado pelas narrativas cinematográficas.

1. Nos termos da distinção de David James entre um diário-filme e um filme-diário, o diário-ensaio alinha-se mais ao segundo e ao seu discurso autorreflexivo e público. Ver James (1992), “Film diary/diary film: Practice and product in *Walden*”.
2. Bruzzi oferece leituras geralmente argutas de *Seven Up* (1964) e *Hoop dreams* (1994) como outros exemplos de “fazer documentários ao longo do tempo” (2006, pp. 85-97).

Primeiro volume de um projeto originalmente intitulado Diaries, notebooks, and sketches, Lost, lost, lost, de Jonas Mekas, surge à beira da expansiva explosão das práticas cinematográficas ensaísticas dos anos 1980 e 1990. Rodado ao longo de 14 anos, de 1949 a 1963, e montado 12 anos depois, em 1975, é a reflexão autobiográfica de Mekas sobre sua chegada a Nova York em 1949, como refugiado lituano do pós-guerra, e é um de seus primeiros projetos de filme-diário, que também incluem seu site de filmes digitais diários, 365 films (2007-). Lost, lost, lost descreve seu isolamento, “a dor do exílio”, sua perambulação cultural pelas ruas da baixa Manhattan, e sua gradual emergência como uma das figuras centrais do novo cinema americano em sua evolução nos anos 1960. No cerne do filme está uma luta tensa e angustiada por expressão pessoal em uma terra estrangeira, permeando as viagens e os desalojamentos de Mekas por diferentes paisagens urbanas de Nova York e subculturas lituanas. Enquanto News from home, de Akerman, é um ensaio que desaparece em ruas e espaços de Nova York, o filme de Mekas explora a cidade como uma variedade de configurações temporais em que ele se faz e desfaz conforme a mudança dos tempos.

Sobre imagens de outros expatriados, reuniões de família, protestos e reuniões de artistas, a voz de Mekas se move ao longo de material filmado nos anos 1950, mas visto muitos anos depois através de uma lacuna histórica que fratura e realça as múltiplas temporalidades do encontro. Um intertítulo identifica o refrão central desse ensaio como “Estou tentando lembrar”, e essas recordações provisórias e em camadas lutam continuamente para envolver as variedades da experiência passada como um esforço intelectual de ver e ouvir os “eus em diferentes tempos” de Mekas. Segundo a leitura de Renov de Lost, lost, lost como um filme-ensaio, o filme se torna “uma série de histórias” (2004a, p. 76), o que eu mudaria para uma série de tomadas de tempo temporais que vão desde os tempos da experiência cotidiana de um expatriado à história pública da Guerra Fria, das memórias bucólicas de um passado perdido à frenética participação no pulsar diário da moderna Nova York, de crônicas meticulosas a momentos espontâneos: “longas noites solitárias”, “sonhar sem nenhuma memória”, o tempo em que “a primavera vinha bem devagar”, “longos dias na sala de espera”, os tempos ritualísticos dos batismos e enterros, os tempos de lazer dançando, tempos sazonais de transições, tempos políticos protestando, tempos de família celebrando e, naturalmente, as zonas de tempos que se estendem entre a Lituânia e Nova York.

Impregnando destacadamente todas essas temporalidades estão os tempos reflexivos que pontuam as diferentes zonas temporais do filme. Um comentário inicial observa o desafio de pensar sobre essas várias cronologias do eu: “Você nunca saberá o que uma pessoa desalojada pensa à noite e em Nova York”, diz ele, e o tempo todo, a crise e o imperativo do filme se encontram na voz oscilante

de Mekas, olhando material filmado antigo como uma maneira de tentar se lembrar, valendo-se do tempo presente do filme, em 1976, de diferentes tempos perdidos das décadas de 1950 e 1960 como modos de repensar-se. Sublinhando a centralidade do pensamento como o movimento temporal de um diário, Mekas escreve sobre a ligação entre diários escritos e diários filmados, na qual os diários provocam uma atividade intensamente difícil de reflexão individual sobre os eus passado, presente e futuro. Como no processo de fazer um registro em um diário, diz ele, ao filmar um diário “estou também refletindo. (...) Não tenho muito controle sobre a realidade, e tudo é determinado pela minha memória, pelo meu passado. Portanto, esse filmar ‘direto’ também se torna um modo de reflexão. (...) O seu dia, à medida que retorna para você durante o momento de escrita, é medido, selecionado, aceitado, recusado e reavaliado pelo que e por como a pessoa é no momento em que escreve isso” (1978, pp. 191-192).

O esforço diarístico de lembrar por meio do pensamento reflexivo, assim, fica sujeito a numerosos inícios e paradas, pausas e acelerações, todas engendrando um eu que luta com a representação de numerosos eus passados, marcados por cicatrizes, como os arranhões graficamente envelhecidos do material filmado de 16 mm mostrado no filme. Este se torna um sujeito ensaístico feito e desfeito por diferentes rapidezzes temporais de material filmado redescoberto, perdido repetidamente por múltiplos timings, imediaticidades, repetições e adiamentos que sempre definem quem eu sou como quando eu sou e quando eu era.

As diferentes formas de temporalidades cinematográficas têm sido uma parte central da prática cinematográfica desde o trabalho pioneiro de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge no século XIX, movendo-se para o primeiro plano das estruturas e formas cinematográficas desde então (Charney e Schwartz 2010). Em *The emergence of cinematic time*, Mary Ann Doane explora as várias figuras e lógicas que caracterizam as temporalidades complexas do cinema dos primórdios, refinando as representações do tempo nos anos anteriores à dominância da narrativa segundo uma variedade de categorias temporais específicas: como “pós-imagens” identificadas com as pinturas futuristas e a fotografia, como o “tempo morto” retratado em filmes como *Electrocuting an elephant* (1903), de Edison, e como “tempo de arquivo”, antecipado pelo cronofotógrafo Marey. As variedades de figuras temporais iniciais como essas, creio, prenunciariam as flexibilidades e experiências temporais que informam os filmes-ensaio muitas décadas depois, um ponto que Doane sugere em sua arguta conexão entre as formas das primeiras temporalidades cinematográficas e o filme-ensaio de Thom Andersen de 1974, *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Doane 2002, pp. 199-205).

À medida que as temporalidades cinematográficas se tornam mais consistentemente codificadas em termos de mobilidade física na primeira década do século XX, o cinema narrativo clássico começa a privilegiar o movimento espacial como a medida de uma temporalidade que almeja tornar indistintos as lacunas e os intervalos que marcam esquemas temporais alternativos e contingentes no cinema. O surgimento de um sujeito cinematográfico clássico dentro dessas práticas geralmente tem sido formulado de acordo com uma teatralidade de visão que relaciona a identidade com a conquista e posse de propriedade,³ e uma indicação desse pendor é a retórica com que os estudiosos e críticos de cinema vieram a se referir às várias “posições” de sujeito no cinema como o produto de uma “fixação” que localiza, dirige e muitas vezes detém o movimento temporal. As tradições psicanalítica e semiótica que informam essas investigações geralmente desenvolveram os termos visuais dessas posições como localizações pelas quais o sujeito acompanha e é definido pelo movimento em uma teatralidade da visão. Lida nas narrativas clássicas, a ação de um personagem central medeia o tempo por meio do espaço, de modo que o tempo dessas ações acaba por se tornar significativo e legível na conquista ou estabilização progressiva ou contínua do campo espacial que absorve a temporalidade. Perdido no espaço, o tempo do cinema clássico como duração ou “induração” contínua, assim, em certo sentido, não está muito longe da noção de Benjamin de um “tempo homogêneo e vazio” (1996b, p. 229).

Depois do vendaval (*The quiet man*, 1952), de John Ford, clássico dos clássicos de Hollywood, acompanha John Thornton, um boxeador americano de origem irlandesa que retorna ao povoado da família no oeste da Irlanda, onde sua tentativa de esconder um violento trauma do passado se entrelaça com a corte e o casamento com uma mulher local, Mary Kate Danaher (Maureen O’Hara). Como tipicamente ocorre nos filmes de Ford, essa busca de identidade se desenvolve pela reivindicação de território como propriedade e, embora a condição desalojada da personalidade de Thornton dê um toque de pós-guerra ao enredo clássico, a narrativa mapeia a crise de identidade como a recuperação de um passado privado, familiar, nas bucólicas *mise en scènes* de uma Irlanda mítica, pública, onde o presente e o passado habitam uma zona temporal aparentemente estática, homogênea – até mesmo a ponto de fazer referências à atemporalidade do IRA (Exército Republicano Irlandês). Os dois pontos temporais cruciais do filme, como o narrador em voz *over* indica, são “começar no começo” e, como sugere a corrida de cavalos metafórica no centro do filme, como o tempo termina. Da inércia da “tranquilidade” do herói até a ação culminante da luta nos campos, o espaço e o lugar – da família e do lar mais

3. Algumas das posições mais célebres sobre essa relação da subjetividade com uma teatralidade da visão e uma ideologia da propriedade incluem a obra de Metz, Michael Fried, Stephen Heath e Fredric Jameson.

obviamente – colhem, cumprem, ancoram e suportam o tempo da ação, que por fim se naturaliza como uma conclusão violenta dessa temporalidade.

Nesse campo de visão, arranjos e configurações espaciais determinam a significação da temporalidade e mesclam diferenças temporais em um único campo. Como muitos estudiosos assinalaram, o tempo cinematográfico foi mapeado e teorizado, com razoável consistência, como uma temporalidade de continuidades, durações e motivações lógicas sujeitadas ao que Erwin Panofsky denomina (por empréstimo de Henri Bergson) “a espacialização do tempo” (2009, p. 218) ou o que Bazin descreveu como tempo “embalsamado” (2014c, p. 32). Pode-se dizer que, em *Depois do vendaval*, os padrões narrativos clássicos do romance e do suspense ou as figuras psicológicas da memória e do desejo, no fim, fundem-se naquilo que Christian Metz descreveu como a “inércia” do ver cinematográfico como, na melhor das hipóteses, uma nostalgia regressiva. Nesse passado como sempre já presente, a temporalidade acompanha a lógica bem-ensaiada da continuidade linear e da motivação do personagem, pela qual um personagem persegue seus desejos, supera obstáculos e geralmente transforma essa subjetividade nos termos de uma simbologia social ou pública. Como ocorre no uso convencional da figura cinematográfica do *flashback*, a temporalidade se torna primariamente uma redescoberta do *lugar* estético do indivíduo, “onde a ação com propósito é substituída pela inércia” e “canalizada ao longo do ‘caminho regressivo’ que cria, com base em impulsos inconscientes e pré-conscientes, a ilusão de imagens perceptuais” (Metz 1982, pp. 114-118).⁴ Essas considerações formais, além disso, refletem uma organização da experiência pública. Nessa estrutura, a temporalidade do cinema clássico repousa em uma separação de tempo público e tempo de lazer, segundo a qual as múltiplas ações temporais de uma esfera e uma história públicas podem ser reabsorvidas e remodeladas no espaço de lazer organizado do cinema. O retorno geográfico do hiberno-americano Thornton a um país perdido indexa, em um sentido importante, creio, um movimento fora do tempo e da história, na “temporalidade do lazer” que o cinema clássico criou com tanto sucesso, textual, social e economicamente, como o território de um período de férias virtual.

Embora os filmes documentários descrevam variações importantes dessa temporalidade espacializada como a continuidade e a duração de um tempo de lazer, eles, não obstante, geralmente tendem a criar seus próprios esquemas temporais, bastante coerentes e homogeneizados. Em *Documentary time: Film and phenomenology*, Malin Wahlberg oferece uma refinada elaboração de muitas das formas do tempo documentário por meio de padrões de “desdobramentos”, fluxo, intervalos e duração. Englobando essas diferentes experiências fenomenológicas do tempo documentário, eu acrescentaria, encontram-se organizações mais

4. Ver Turim (1989) e Metz (1982), “Fiction film and its spectator”.

fundamentais que refletem as temporalidades, por exemplo, dos mitos eternos, dos ciclos diurnos, das buscas progressivas ou da memória arquivística. Documentários pioneiros, como *Berlim: Sinfonia da metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, ou *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), de Robert Flaherty criam, no primeiro caso, os ritmos temporais das densas harmonias de uma cidade do século XX e, no segundo, os padrões diários de uma vida rural isolada. Em cada caso, há um paradigma temporal coerente que reflete, por um lado, o tempo moderno e, por outro, o tempo natural.⁵ Como importantes desvios dessas temporalidades documentárias mais clássicas, mesmo os filmes do *cinéma vérité* e do cinema direto, como *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, mais do que sujeitar as variedades do tempo ao pensamento, dizem respeito a remoldar o tempo documentário como uma imediaticidade performativa relativamente unificada. *Gimme shelter* (1970), de David Maysles, destaca-se ao documentar uma sequência de apresentações abortadas em si mesmas dos Rolling Stones, que culmina em uma imagem congelada de Mick Jagger, um sujeito que é incapaz ou que se recusa a entender ou a supor uma distância no mito histórico que ele criou como uma série de intensidades performativas em concertos pelos Estados Unidos.

Especialmente quando se aproximam dos anos 1940 e acompanham essa década divisora de águas, práticas cinematográficas diferentes e culturas maiores que elas habitam demonstram e reconfiguram coerências e organizações temporais tradicionais como as múltiplas temporalidades materiais da experiência moderna, como aquilo que Hansen, acompanhando Benjamin e Kracauer, denomina a experiência de uma “matriz de temporalidades conflitantes” (1991, p. 13). No centro dessas temporalidades conflitantes está a tensão da memória como o nexo entre o eu e o lugar, que é especialmente atormentado, não surpreendentemente, nas culturas europeias e nos cinemas da Alemanha e da França no pós-guerra. Se a memória humana tradicionalmente mapeia a duração como um eu coerentemente localizado, essa coerência se rompe violentamente, por muitas razões, em meados do século XX. Nesse período, a tensão da memória no espaço público e global ameaça continuamente o desaparecimento da memória e a concentração do tempo em um tempo presente em aceleração. O espaço e o tempo públicos, então, assumem a forma de temporalidades conflitantes que substituem a tradição da coerência temporal com diferentes velocidades experienciais, cuja falta de motivação clara produz, no cinema e em outras áreas, os espaços desconjuntados da montagem e dos espaços incansáveis de tomadas longas sem solução.

No centro dessas diferentes existências temporais tem estado a figura da rapidez, que, como uma experiência cultural e fílmica, desnaturaliza a experiência

5. Além do trabalho de Wahlberg, ver a discussão de Rascaroli (2009) da “museificação da experiência”.

do tempo, solapa o poder da agência humana de controlar essa experiência e, conseqüentemente, torna mais visceral e psicologicamente evidentes as muitas experiências temporais cujo tempo *não* é determinado segundo esse padrão de rapidez. Em *The speed handbook: Velocity, pleasure, modernism*, Enda Duffy explora essa figura temporal e sua “estética de adrenalina” (2009, p. 9), identificando a rapidez, acompanhando Huxley, como o coração da nova experiência de modernidade, como surge repetida e centralmente na literatura modernista de Fitzgerald e Joyce, na onipresença de automóveis cada vez mais rápidos e no conteúdo e no ritmo de montagem dos filmes do século XX. Nessa história cultural recente, a rapidez não apenas ocupa o centro da experiência moderna, mas também desnaturaliza, exagera e abstrai o tempo de uma maneira que chama a atenção para a variedade de outras temporalidades além da rapidez; variedades que se multiplicaram como as muitas formas temporais da experiência hoje.⁶

Na cultura contemporânea de cinema e mídia, a rapidez cinematográfica passou a dizer respeito a ambas as dimensões dos dois tempos cinemáticos de Aumont: o tempo ocular da imagem e o tempo pragmático da situação de visualização.⁷ Seguindo esse esquema, há não apenas o ritmo e as sensações rápidas que são parte dos filmes a que assistimos, mas, pelo menos tão importante quanto estes, há a rápida taxa de consumo dos filmes que fazemos circular através de nossas vidas. Juntamente com os valores de choque de efeitos especiais cada vez mais elaborados, Hollywood, em particular, voltou-se para uma velocidade de efeitos, para movimentos corporais rápidos e ações e sensações rápidas e não motivadas, testemunhados em tantos *blockbusters* contemporâneos, como a série *Matrix* (1999-2003) e *Avatar* (2009). Paralelamente a essa dimensão textual da rapidez cinematográfica, as velocidades enfáticas encontradas em tantas narrativas cinematográficas se tornaram hoje parte de um tecido público maior baseado na aceleração geral do consumo e da informação, com a dramática participação e o encorajamento da recepção rápida dos filmes. A experiência não incomum de um espectador que aluga ou que faz o *download* de quatro ou cinco filmes para o fim

6. Se *timings* e velocidades diferentes podem ter sido um potencial cinematográfico desde o século XIX, os cinemas narrativo e documentário em boa parte trabalharam para naturalizá-los e recuperá-los por meio de esquemas previsíveis que servem espaços homogêneos e uniformes. A mudança após a Segunda Guerra Mundial é assinalada mais notavelmente no argumento de Deleuze em dois volumes, *Cinema 1 e Cinema 2*, a respeito de um movimento que parte de um cinema de ação e movimento para um cinema de temporalidade.
7. Já em 1915, Vachel Lindsay observa que o que diferencia o cinema do teatro é “*esplendor e rapidez*” (1970, p. 193). Em seu ensaio “Speed and the cinema”, Peter Wollen explora a atração dessa velocidade desde os anos 1920 até o presente e observa como as excitações produzidas por meio da rapidez elevada “*expõem* o espectador a situações desconhecidas (...) muito distantes das zonas de segurança e normalidade” (2002, p. 265). No entanto, nessa exposição, as experiências da rapidez cinematográfica têm consistentemente como contraponto a distância do espectador e o controle que ele tem sobre essas excitações virtualmente violentas.

de semana ou os movimentos rápidos e aleatórios do controle remoto ao longo de filmes individuais apenas antecipam a inevitável convergência de ver cinema e executar atividades no computador, em virtude da qual vemos filmes na mesma tela, e com as mesmas transformações rápidas com que fazemos compras, batemos papo com vários amigos e participamos de discussões, uma convergência que serve para sublinhar a maneira como as diferentes velocidades com que assistimos a filmes hoje são parte de uma aceleração cultural geral na busca ou no desejo por informação, experiências e estímulos.

As possibilidades e os imperativos associados à multiplicidade, aceleração e fratura temporais, então, são o coração das culturas da tela, moderna e contemporânea, tendo agora o cinema solidamente como parte da cultura visual e sendo gradualmente alcançado pelos monitores de computador, nos quais o ver imagens evolui de um “fluxo total” para o “fluxo rápido, multidimensional” de experiências temporais que se sobrepõem. Um experimento inicial de produção cinematográfica digital, rodado inteiramente com câmeras de mão, *Timecode* (2000), de Mike Figgis, é uma aproximação (e talvez uma paródia) adequadamente precisa dessa condição. Entrelaçando as rotinas diárias de quatro personagens centrais ligados a uma companhia de filmes para adultos, o filme reestrutura a imagem individual do cinema como quatro quadrantes no quadro projetado para apresentar quatro tomadas simultâneas e contínuas que registram o negócio (principalmente narcisista e melodramático) de atores, diretores e produtores. Às vezes, a mesma interação dos personagens é retratada de diferentes ângulos em dois quadrantes diferentes, enquanto, ao longo de todo o filme, telefones celulares conectam e desconectam os personagens ao longo de outro registro eletrônico. Apesar de ser um filme de ficção, ele documenta as zonas temporais imbricadas de diferentes sujeitos trancados nas temporalidades de suas subjetividades separadamente transpostas para a tela: retardadas, entediadas, angustiadas, sincrônicas e, acima de tudo, urgentes.

O ponto em que esses deslocamentos culturais e tecnológicos se encaixam tão decisivamente com o ensaístico é o fato de que, como muitos cineastas e artistas midiáticos reconheceram, o ritmo temporal e o tecido de múltiplas camadas nos quais a experiência privada e pública se cruzam muitas vezes são representados e refletidos com mais precisão na televisão, no televisual e nas presentes e futuras encarnações dos muitos outros monitores e tecnologias digitais que permeiam e permearão a vida diária. Talvez, mais do que nunca, a experiência da vida pública como uma interação com a vida privada, especialmente por meio da proliferação dessas outras novas mídias, transformou-se nos diferentes vetores e maneiras de “passar o tempo”, com a vida pública como uma função das camadas de zonas temporais que a habitam. Aqui, fora ou nas margens de padrões temporais convencionalmente coerentes, o ensaio cinematográfico oferece acesso único a essas múltiplas e conflitantes temporalidades

como um repensar da experiência pública. Talvez, especialmente por intermédio do televisual e das telas digitais sempre mutantes, o ensaístico descubra zonas múltiplas de repetições rápidas que se recusam a se repetir.

Se a rapidez hoje permeia a vida pública e privada, o ensaístico, portanto, a reestrutura e repensa especificamente entre duas figuras temporais simbioticamente relacionadas que – emprestando a terminologia de Patrice Petro para duas experiências essenciais de modernidade – decorrem dos choques sociais e psicológicos que impregnam a vida moderna e dos pós-choques que descrevem o desaparecimento dessas intensidades (2002, pp. 57-81). Movendo-se rapidamente entre choque e pós-choque, essas duas experiências temporais descrevem alternadamente – e muitas vezes simultaneamente – a experiência da urgência como uma resposta à estimulação sensorial e cultural excessiva e a experiência do tédio como uma reação a essa estimulação excessiva. Sob a pressão extrema de responder a um clima de rapidez, a *urgência* se tornou a antecipação chocante do fechamento iminente de um tempo que, como uma corrida de cavalos, irá se esgotar, um fechamento que, num *telos* humano, sugere o fim ou a morte do sujeito. Como consciência da extrema falta de rapidez, o *tédio* se torna uma experiência da repetição ou do esvaziamento de uma temporalidade que se recusa a avançar e, portanto, descreve um sujeito potencial que, como em *Blue*, de Jarman, espera, pós-choque, vagando na “insuportável experiência de ser no cotidiano” (*ibid.*, p. 61).⁸ Como reações alternantes à experiência da rapidez, o tédio e a urgência, portanto, produzem as figuras múltiplas e muitas vezes conflitantes do sujeito como várias configurações e ideias temporais; o sujeito, por exemplo, como “mau *timing*” ou “ser do tempo”, como o “onde está” da memória ou o “e se” da especulação, como “potencial passado” ou o “futuro condicional”. Esse é o eu ensaístico na repetição, o eu como esperar, o eu em choque ou surpresa, o eu em múltiplas memórias, o eu em antecipação.

O diário ensaístico, então, é o registro do sujeito disperso e reflexivo ao longo dessa paisagem temporalmente disposta em camadas. Sob a dominante da rapidez, o filme-ensaio, especificamente em suas atenções diarísticas para com o tempo, oferece a possibilidade de identificar e retemporalizar a experiência como uma variedade de potenciais e imperativos temporais para o sujeito, particularmente quando são associados ao repensamento do eu na vida pública. Habitando o clássico discurso do “querido diário”, o sujeito/diarista ensaístico se torna um sujeito dividido e espalhado através de zonas temporais; geralmente, essas expressões descrevem o encontro entre um indivíduo e si mesmo ou entre esse eu e várias figuras e experiências sociais que retestam continuamente esse indivíduo como um novo momento ou novo dia, criando não apenas várias cronologias temporais do eu, mas também

8. Além do capítulo “Aftershocks: Between boredom and history” (Petro 2002), ver também Spacks (1996).

lacunas e tensões entre o tempo pessoal do sujeito e o tempo de uma esfera pública que continuamente recusa, atrai ou incita esse sujeito mutante. Se a rapidez oferece potencialmente a excitação e emoções de perda de controle, o diário ensaístico oferece, em resposta, uma série de imperativos e potenciais temporais, estendidos entre a emergência e o tédio, que oferecem ao sujeito, em meio à perda de controle, a oportunidade de conhecer, mudar, lembrar e até mesmo agir por meio dessa rapidez da experiência.

O ensaio autobiográfico de Nanni Moretti, Caro diário (Caro diario, 1994), é apenas ostensivamente um diário convencional e é mais exatamente um ensaio que emprega o formato do diário para envolver a temporalidade experiencial como ideias e ação. Abrindo com um primeiro plano da mão de Moretti escrevendo enquanto a voz over anuncia o discurso governante, "Caro diário...", a primeira parte da estrutura tripartite do filme, que começa com o episódio "Na minha Vespa". Enquanto Moretti passeia pelas ruas praticamente vazias de Roma durante o período de férias de agosto, ele e a câmera fazem o levantamento dos exteriores de casas e edifícios, e ele observa como gostaria de "fazer um filme de casas", com datas para marcar os bairros segundo eras históricas, para recriar um espaço público como tempo codificado. Enquanto percorre as ruas datando os diferentes edifícios por que passa, ele incorpora um tipo de movimento irreprimido que invade comicamente esse espaço público na forma de interrupções inesperadas: ele se junta a uma banda no palco, aborda um motorista para explicar seu interesse em fazer apenas grupos pequenos de amigos e arenga com um homem na rua a respeito da maneira como os novos bairros e hábitos estão destruindo a velha Roma. Bruno sugestivamente denominou o filme de "um caderno arquitetônico", no qual "uma montagem da história da cidade assume forma" (2002, pp. 35-36). Eu preferiria chamar o filme de um diário arquitetônico, já que ele trabalha especificamente para interromper os espaços públicos no filme como uma série de experiências temporais em que a mobilidade e o movimento do corpo são recriados como vetores temporais diferentes, continuamente alojados nessas experiências e pensando essas experiências.

Inspirado comicamente no desempenho de Jennifer Beals em Flashdance: Em ritmo de embalo (Flashdance), Moretti articula todo esse movimento como um anseio por dançar, um anseio por um movimento e uma mobilidade libertados de trajetórias fixas ou posições visuais estáticas. Quando ele encontra por coincidência uma admirada Beals na estrada durante suas viagens, ele lhe explica que "eu poderia dançar em vez de assistir", uma afirmação um tanto críptica que é representada mais tarde em um café onde ele dança espontaneamente antes de

uma apresentação musical em um monitor de televisão. Para além do humor verbal e físico dessas cenas, elas assinalam uma temática-chave no que se refere ao discurso ensaístico do filme: nesse modo de experiência, a tradição do olhar voyeurista e do tédio associado a ele anseia por dar lugar à performance pública definida por ritmos temporais criativamente imprevisíveis.

Essa atenção para com experiências alternativas do mundo, que associa à objetividade do ensaio, nesse caso, torna-se um motivo consistente no filme, representado como um “pensar incansável” que resiste a certas localizações e temporalidades deterministas ou o que o filme descreve como o poder distinto do diário de articular uma “crise de autoridade” e recusar a “superfluidade da autoridade” (Mazierska e Rascaroli 2004, p. 41). No início do filme, durante os lentos meses daquele verão romano, quando a oferta de filmes é limitada, o cinéfilo Moretti lamenta o fato de que os únicos filmes disponíveis para ver são três tipos igualmente tediosos: filmes pornográficos repetitivos, filmes de arte estáticos e filmes freneticamente violentos como o filme pseudorretratístico *Henry: Retrato de um assassino* (*Henry: Portrait of a serial killer*, 1986). Depois de ver um filme de arte italiano, ele reclama que os personagens simplesmente ficam sentados lamentando sua geração perdida e “derrotada”, ao mesmo tempo que se queixam de como eles “mudaram todos” para pior. Mais tarde, um irritado e inquieto Moretti escreve apaixonadamente em seu diário uma refutação dessa lógica do filme de arte e sua lógica gerativa de perda e tédio em um tempo vazio. Ele insiste que se recusa a aceitar o tédio de sua geração e seus filmes e, em vez disso, permanece determinado como o agente ativo e satisfeito de seu próprio presente e das explorações temporais de seu próprio filme.

Como a sequência sugere, o confronto ativo de Moretti com o tempo vazio se estende especificamente a outras formas de cinema e mídias. Enojado com a monótona e repetitiva violência de *Henry*, ele confronta fisicamente um crítico que criticara o filme positivamente e o força a confessar uma litania de resenhas estúpidas. Mais tarde, ele vê seu companheiro de viagem, Gerardo, um estudioso de James Joyce, transformar-se de condescendente e confirmado discípulo de Hans Marcus Enzensberger, que diz que “a televisão não é nada”, a seguidor apaixonado e apologista de séries e da televisão americana. Essa mudança para a televisão redireciona, ainda que ironicamente, o confronto inicial com a violência cinematográfica e a vacuidade com pretensão artística para zonas temporais mais sociologicamente abertas e variadas, que poderiam permitir envolvimento intelectual e imaginativo mais ativos, independentemente, talvez, da qualidade e do conteúdo das imagens (onde, por exemplo, mesmo as séries se tornam um tempo “para crianças devanearem”). Posteriormente, porém, no topo de um vulcão, essa obsessão se torna simplesmente outra versão

de uma sujeição à temporalidade, quando Gerardo, aos gritos, desesperado, interpela turistas americanos a respeito de personagens e de episódios de séries que ele ainda não viu na Itália.

No segundo episódio do filme, "Ilhas", Moretti e Gerardo visitam as ilhas de Lipari, Salina, Stromboli e Alicudi e, a cada nova ilha, Moretti surge cada vez mais isolado em meio a temporalidades mutáveis e múltiplas. Na primeira ilha, por exemplo, ele encontra, irritado, uma espécie de hiperatividade frenética nas ruas, onde famílias obcecadas só têm um filho e onde, nas palavras de uma mãe, uma criança nova não vai se lembrar de "nada" dos seus três primeiros anos de vida, mas que, imediatamente após aprender a usar o vaso, começará a "agir como um adulto". Em Alicudi, "todo mundo vive sozinho" em uma estase isolada, uma atemporalidade primitiva e, como Moretti escreve em seu diário, "mortalmente calma".

A estrutura desse diário ensaístico descreve saltos e desvios cronológicos inesperados, cada um dos quais pode corresponder a experiências temporais que, por sua vez, extraem momentos ampliados de reflexão ou pensamento, momentos que são dramatizados em muitas longas sequências em que Moretti aparece na praia sozinho, jogando futebol sozinho, escrevendo o seu diário sozinho. Em Salina, particularmente, ele se vê imerso em numerosas famílias, comicamente atiradas de um lado para outro pelas diferentes programações e linhas temporais que seus filhos lhes impõem ou que elas impõem aos filhos. No entanto, em meio a esse caos muitas vezes hilariante de expectativas e exigências, o filme passa para um tempo extraordinariamente silencioso, quando Moretti passeia diante do mar em um plano de conjunto e uma tomada longa, visivelmente pensando, dentre outras reflexões, no seu medo de "desperdiçar tempo".

Numa virada inesperada, a terceira e última sequência, "Médicos", cristaliza a temporalidade como uma invasão gráfica, mas silenciosamente violenta, uma urgência repentina e mortal. Moretti desenvolve uma comichão crônica e procura remediá-la com intermináveis unguentos e receitas médicas, banhos de farelo e acupunturas, descobrindo, por fim, que se trata de um câncer linfático curável. A urgência inquietadora dessa última seção evoca a conclusão lírica da Parte I (uma sequência sem diálogo e com apenas uma melancólica trilha de piano), na qual, em um meditativo plano de seguimento, Moretti viaja em sua Vespa ao longo da costa, em uma peregrinação ao local da morte violenta de Pasolini. Nessa seção final, confrontado com sua doença e potencial morte, ele experimenta uma lenta epifania em torno das inevitabilidades temporais da vida, e essa nova consciência o leva a duas lições finais sobre o tempo que ele inscreve cuidadosamente em seu diário: primeiro, rejeita a temporalidade

dos prognósticos de médicos que “conseguem falar, mas não ouvir” e, segundo, aprendeu a substituir o tédio das salas de espera pelo ritual diário concreto de “um copo de água toda manhã”. Embora se possa dizer que os travelogues ensaísticos dispersam a subjetividade em um espaço desestabilizado, em *Caro diário*, de Moretti, a subjetividade descobre, em resumo, como se reinventar continuamente entre os extremos do tédio e da urgência como uma série de zonas temporais diferentes, diárias e redentoras.

No caso, a obra de Paul Virilio é uma pedra angular especialmente útil: ao teorizar a rapidez como a velocidade central da experiência contemporânea, ao descrever a evacuação de sua lógica espacial determinante e ao sugerir os termos centrais de um sujeito ensaístico dentro dessas temporalidades. Ampliando o argumento de Virilio, também julgo seu trabalho importante, porque sugere como a velocidade e o *timing* da experiência podem fornecer os registros em que o imperativo de agir pode se tornar um processo temporal e intelectual.

Em *The vision machine*, Virilio argumenta que, no século XX, “uma estética do desaparecimento surgira dos limites sem precedentes impostos à visão subjetiva pela divisão de modos de percepção e representação”. Amarrada à “industrialização da visão”, que cada vez mais impregna a experiência visual por meio de imagens televisuais e telas de computador, essa “divisão do ponto de vista” nos removeu do lugar de observação direta e nos aproximou do lugar em que as “imagens virtuais instrumentais serão para nós o equivalente do que já representam as imagens mentais de um estrangeiro: um enigma” (1994b, pp. 49, 59-60).⁹ Ao mesmo tempo, a proeminência de velocidades da rapidez negou eficazmente a lógica tradicional do tempo e, concomitantemente, apagou geografias de lugar, enquanto os espectadores executam rapidamente visões em vez de habitar locais. Hoje, ele observa, “o valor estratégico do ‘não lugar’ da rapidez definitivamente superou o valor do lugar” (p. 31), de modo que o sujeito moderno passa a se situar entre o tempo das deslocalizações (demonstrado, talvez, nas perambulações de Moretti pelo presente) e o tempo das não localizações (aberto pelas imagens futuristas de novas tecnologias).

9. Observe como Virilio expande essas ideias: “Hoje é impossível falar sobre o desenvolvimento do audiovisual sem também falar sobre o desenvolvimento da imagética individual e sua influência no comportamento humano, ou sem apontar a nova *industrialização da visão*, o desenvolvimento de um verdadeiro mercado de percepção sintética e todas as questões éticas que isso acarreta. Isso deve ser considerado não apenas em relação ao controle da vigilância e à mania persecutória que o acompanha, mas também, primariamente, em relação à questão filosófica da *divisão do ponto de vista*, a divisão da percepção do ambiente entre o animado (o sujeito que vive) e o inanimado (o objeto, a máquina que vê). (...) Uma vez removidos definitivamente do domínio da observação direta ou indireta de imagens sintéticas criadas *pela máquina*, as imagens virtuais instrumentais serão para nós o equivalente do que já representam as imagens mentais de um estrangeiro: um enigma” (1994b, pp. 59-60).

Localizada nesse não lugar enigmático de uma visão industrializada, a subjetividade se torna uma reconstrução continuamente rápida do eu em um “tempo intensivo”. Para Virilio, uma metáfora-chave e uma evidência desse tempo intensivo é a “rapidez de exposição” alterada que caracteriza as tecnologias da imagem virtual e o novo sujeito que a imagem inscreve, já que as novas rapidez de exposição diferenciam a imagem virtual da imagem fotográfica ou filmica tradicional. Acompanhando esse tempo de exposição acelerado, a surpresa se torna o ritmo temporal determinante do sujeito da máquina de visão: “Se a fotocinegrafia ainda está inscrita no tempo extensivo, promovendo expectativas e atenção por meio do *suspense*”, as máquinas de visão contemporâneas estão “inscritas no tempo intensivo, promovendo o inesperado e um período de concentração breve por meio da *surpresa*”. Sem a continuidade da memória reflexiva e da visão antecipatória necessárias para o *suspense* e com uma visão que se desenvolve inesperadamente por meio de uma lógica de imagens sempre surpreendentes e chocantes, o sujeito experimenta o tempo, mas não a visão, o que resulta em um tipo de cegueira “bem no âmago da máquina de visão ‘vindoura’, (...) uma cegueira intensa que se tornará a mais recente e a última forma de industrialização: *a industrialização do não olhar*” (1994b, pp. 72-73). Quase uma elaboração teórica de *Minority report: A nova lei (Minority report, 2002)*, no qual *pre-cogs* sem visão constante rapidamente monitoram e preveem imagens de futuros crimes, imagens geradas por sujeitos cegos e surpresos se tornam visões do futuro, e a experiência de ver se torna, por falta de oposição, o ato irreprimido de prever através do campo aberto do não lugar, no qual o “ato de ver é um ato que precede a ação, um tipo de pré-ação” (p. 61).

Ampliando as implicações do argumento de Virilio, as máquinas de visão, portanto, podem descrever um lugar futuro potencial e provisório, designando o possível movimento através da cegueira rumo a um futuro previsível como escolha ou mesmo como imperativo temporal. Ao contrário dos lugares fechados de uma temporalidade de lazer extensivo, que naturaliza uma morte mais ou menos violenta do sujeito como fechamento narrativo, esse lugar previsto viola continuamente esse eu surpreso e o seu não lugar ao redefinir ambos como um potencial temporal intensivo. Rapidezes visionárias colocam o indivíduo na perturbadora encruzilhada de imagens passadas e futuras, sugerindo simultaneamente o rápido desaparecimento do realismo público e a necessidade do indivíduo de repensar a identidade em função dos *timings* pressurizados da experiência futura e de realidades futuras. Ver em um não lugar é realmente uma cegueira surpreendente, mas uma cegueira com o potencial necessário para enxergar tempos renovados, em que o não lugar pode se tornar um lugar temporalmente acionável.

Ainda que a rapidez de Virilio esclareça o estado crescentemente temporal da subjetividade, penso que sua significação é, mais fundamentalmente, o fato de que ela abre a experiência para muitas velocidades temporais diferentes como a forma da

subjetividade contemporânea (dentro e fora de novas tecnologias visuais). Outros tempos verbais temporais são abundantes como variações dessa *práxis da rapidez* como remodulações estruturadas entre o tédio e a urgência; essas remodulações incluem códigos temporais do repetido, do retardado, do preparatório, do imediato, do simultâneo, do suspenso, do atrasado, do urgente e do antecipatório. Todos eles sugerem diferentes noções de agência, motivação, causalidade e transformação e todos eles, por sua vez, relacionam-se com diferentes posições para imaginar o desejo e a racionalidade em relação à eficácia da ação como previsão: da ação, por exemplo, medida, retardada, abreviada e até mesmo política.

Em cada caso, a expressão ensaística das velocidades da experiência descreve um ponto de crise em que o sujeito contemporâneo, em toda a sua surpresa cegueira, deve localizar a ação do pensamento como participante do que denomino um diário público. Como sítio da formação da experiência, esses sujeitos intensamente temporais de Virilio ainda são figuras públicas cuja cegueira e choque necessariamente habitam um espaço histórico permeado por uma variedade de tempos verbais pelos quais os imperativos da ação envolvem constante e contínua reinvenção do eu, simultaneamente como uma história passada e como um futuro condicional. O sujeito ensaístico hoje, em resumo, é incansável e ininterruptamente sujeitado a “tomadas de tempo” nas quais a maneira como ele se representa no tempo e a maneira como ele passa o tempo podem ser o presente e o futuro experienciais mais importantes, como parte do que Duffy denominou “uma política da rapidez” (2009, p. 7) que está sempre acelerando para o futuro.

Para mim, os filmes do cineasta britânico Alan Clarke são exemplos particularmente pertinentes do filme-ensaio contemporâneo – notavelmente em sua exploração do potencial temporal do cinema televisual – para remoldar o diário como um diário público. Alvo de atenção internacional somente após o lançamento de uma coleção de DVDs com alguns de seus filmes, Clarke foi chamado um “gênio da televisão” por David Thomson (2002, p. 161). Para Thompson, as quase 60 produções para cinema e televisão são comparáveis à obra de Ken Loach, Mike Leigh e Stephen Frears, que se referiu a Clarke como “o melhor de todos nós”. Como descrito em uma entrevista no filme Director: Alan Clarke (1991), o mau entendimento comum de muitos dos filmes de Clarke é um paradoxo encontrado em muitos filmes-ensaio: os tópicos e situações tendem a se concentrar em “casas normais com gente normal” e, como o seu controvertido Scum, um filme a respeito de um centro de detenção juvenil que foi proibido pela BBC em 1977, esses filmes “se parecem muito com documentários”.¹⁰

10. Uma coletânea útil de entrevistas com diferentes participantes dos filmes de Clarke é Kelly (1998).

Um diário da vida pública na Irlanda do Norte, Elephant (1989), de Clarke, tem lugar no “espaço comum” e no tempo comum dos anos 1980, não longe das conquistas territoriais de Sean Thornton em Depois do vendaval, décadas antes. O filme explora o lugar público especialmente eviscerado de Belfast, onde esse espaço e os indivíduos que o habitam ameaçam desaparecer entre os dois vetores da história e da inevitabilidade, entre a urgência e o tédio, entre o choque e o pós-choque, onde o estado de guerra no centro do mundo geopolítico de Virílio é uma tentativa contínua, rápida e violenta de apagar o passado, como uma série de sangrentos registros em diários, rasgando o dia anterior em uma antecipação dos registros de amanhã. Às vezes confundido com um tipo de cinema experimental e, certamente, não devendo ser confundido com as imagens virtuais digitalizadas, esse filme é demasiadamente a respeito da experiência pública do tempo e do espaço, mapeando uma experiência do espaço e do tempo como não lugar habitado por sujeitos cegos e estruturado como uma série incessante de timings violentos.

Produzido por Danny Boyle, Elephant se situa em uma Belfast dilacerada por assassinatos territoriais, um lugar de urgência e exaustão. Elephant descreve um local em que a memória se tornou um rápido ciclo de mortes indistinguíveis e onde todos os sujeitos visíveis parecem cegos para o elefante histórico na sala. O que vemos de Belfast são 18 sequências paralelas, a maioria delas com caminhadas intermináveis e assassinatos banais, com apenas algumas palavras de diálogo em todo o filme. Vistas em confronto com uma variedade de ruas e edifícios vazios e muitas vezes empobrecidos, 18 sequências repetem a caminhada do homem pelas ruas enquanto se aproxima de sua vítima, atira e mata esse indivíduo como um gesto obtuso, sem teatralidade e, então, parte – 18 vezes. Noite e dia se alternam sem nenhum padrão reconhecível, e as diferenças entre tempo de lazer e tempo de trabalho se tornam irrelevantes em uma atmosfera definida em boa parte por rotinas aborrecidas, mas horrendas.

Há pouca variação ostensiva em cada sequência, enquanto um ou dois homens não identificados se aproximam de um lugar público (como uma piscina de bairro, um armazém, uma loja de conveniência, a porta da frente de uma casa, um estacionamento, um campo de futebol), todos sinistramente vazios e, em sua maioria, abandonados por outras pessoas e, no entanto, lembretes arquitetônicos de uma extensão de classes sociais. Ele ou eles entram em cena andando (ou ocasionalmente dirigindo) em movimentos rápidos, revistando os cantos e quartos vazios sem hesitação nem preocupação. No período de uma sequência de aproximadamente dois minutos, eles encontram o indivíduo solitário (ocasionalmente dois) que buscam e, sem expressão, usam uma pistola ou escopeta para matar a vítima, como algo aparentemente tão banal quanto chocante. Às vezes, um tiro conclui o assassinato; às vezes, o matador

Um diário da vida pública na Irlanda do Norte, Elephant (1989), de Clarke, tem lugar no “espaço comum” e no tempo comum dos anos 1980, não longe das conquistas territoriais de Sean Thornton em Depois do vendaval, décadas antes. O filme explora o lugar público espacialmente eviscerado de Belfast, onde esse espaço e os indivíduos que o habitam ameaçam desaparecer entre os dois vetores da história e da inevitabilidade, entre a urgência e o tédio, entre o choque e o pós-choque, onde o estado de guerra no centro do mundo geopolítico de Virilio é uma tentativa contínua, rápida e violenta de apagar o passado, como uma série de sangrentos registros em diários, rasgando o dia anterior em uma antecipação dos registros de amanhã. Às vezes confundido com um tipo de cinema experimental e, certamente, não devendo ser confundido com as imagens virtuais digitalizadas, esse filme é demasiadamente a respeito da experiência pública do tempo e do espaço, mapeando uma experiência do espaço e do tempo como não lugar habitado por sujeitos cegos e estruturado como uma série incessante de timings violentos.

Produzido por Danny Boyle, Elephant se situa em uma Belfast dilacerada por assassinatos territoriais, um lugar de urgência e exaustão. Elephant descreve um local em que a memória se tornou um rápido ciclo de mortes indistinguíveis e onde todos os sujeitos visíveis parecem cegos para o elefante histórico na sala. O que vemos de Belfast são 18 sequências paralelas, a maioria delas com caminhadas intermináveis e assassinatos banais, com apenas algumas palavras de diálogo em todo o filme. Vistas em confronto com uma variedade de ruas e edifícios vazios e muitas vezes empobrecidos, 18 sequências repetem a caminhada do homem pelas ruas enquanto se aproxima de sua vítima, atira e mata esse indivíduo como um gesto obtuso, sem teatralidade e, então, parte – 18 vezes. Noite e dia se alternam sem nenhum padrão reconhecível, e as diferenças entre tempo de lazer e tempo de trabalho se tornam irrelevantes em uma atmosfera definida em boa parte por rotinas aborrecidas, mas horrendas.

Há pouca variação ostensiva em cada sequência, enquanto um ou dois homens não identificados se aproximam de um lugar público (como uma piscina de bairro, um armazém, uma loja de conveniência, a porta da frente de uma casa, um estacionamento, um campo de futebol), todos sinistramente vazios e, em sua maioria, abandonados por outras pessoas e, no entanto, lembretes arquitetônicos de uma extensão de classes sociais. Ele ou eles entram em cena andando (ou ocasionalmente dirigindo) em movimentos rápidos, revistando os cantos e quartos vazios sem hesitação nem preocupação. No período de uma sequência de aproximadamente dois minutos, eles encontram o indivíduo solitário (ocasionalmente dois) que buscam e, sem expressão, usam uma pistola ou escopeta para matar a vítima, como algo aparentemente tão banal quanto chocante. Às vezes, um tiro conclui o assassinato; às vezes, o matador

dispara cinco ou seis vezes contra a vítima. Depois que o assassino deixa a cena rápida e calmamente, a câmera retorna ao corpo imóvel e se detém em uma tomada imoderadamente longa em que o plano de seguimento se torna um tempo estaticamente morto, um pós-choque e uma pós-imagem congelados. Não há nenhuma testemunha, exceto a imagem passiva como testemunha. Os assassinos não revelam nada de seus motivos; os lugares e edifícios oferecem poucas indicações de posições políticas ou religiosas (católicas ou protestantes, ricas ou pobres), e os corpos desses sujeitos não proferem nenhum significado durante as longas tomadas, que falam apenas da tensão do tempo. Não há nenhum suspense aqui, apenas choques e surpresas reverberando através de variações e repetições, ampliadas como momentos de imobilidade, até mesmo de tranquilidade. Na verdade, *Elephant* é um filme estranhamente silencioso em que os sons vagos de atividades diárias (carros no fundo, o ritmo de caminhadas na parte frontal) são repentinamente estilhaçados pelos estrondos eruptivos dos tiros.

Aqui, andar é marchar, não o andar de Herzog pela terra, mas andar de acordo com o tempo como uma inevitabilidade temporal. Essa marcha de inevitabilidade ganha força ao longo do filme e substitui a antecipação e o suspense de uma maneira que faz da sequência final uma distorção resumida da lógica do filme inteiro. Quando dois homens saem de um carro e entram em um edifício abandonado, a sequência reproduz as 17 sequências precedentes (ainda que, com três minutos e meio, seja quase duas vezes mais longa que as sequências anteriores): os dois homens, descuidada, mas resolutamente, caminham lado a lado, e a longa, rápida caminhada através de espaços vazios sugere um objetivo comum. Quando os dois entram em uma sala em que um terceiro homem está à espera, um dos dois supostos matadores se distancia livremente do parceiro e se move calmamente até ficar de frente para uma parede branca, momento em que o terceiro indivíduo à espera se adianta e o executa com uma bala na nuca.

Se as ações e a agência de Sean Thornton uma vez dramatizaram a subjetividade como a conquista confiante do espaço, aqui, a experiência se torna uma passividade indistinta travada em repetições temporais, um filme de horror contemporâneo sem personagens identificáveis nem suspense narrativo. Ao longo de todo o filme, *travelings* grandes, em *Steadicam* dão lugar à estase de tomadas longas, com o processo de identificação – do par vítima e assassino, dos espectadores e agentes personagens – estendido ao longo de um momento entre a cumplicidade e o julgamento. Na surpresa dessa sequência final, a fábrica vivamente iluminada parece sublinhar ironicamente o clímax de uma cultura de cegueira, em que o fechamento se torna cumplicidade e a cumplicidade se torna fechamento. Essa sequência final opera como uma

versão chocante das “ocasiões” temporais de Certeau, cujas “torsões” juntam “dimensões qualitativamente heterogêneas que já não são apenas oposições de contrários ou contradições” e, portanto, produzem conhecimento como uma ruptura e derrubada de hierarquias estabelecidas (1984, pp. 158-159).

*Originalmente exibido na BBC Belfast, esse filme-ensaio de 37 minutos reinveste estranhamente na experiência pública a temporalidade excruciante da Belfast cotidiana, estendida entre as urgências banais e os tédios consequentes que, na Irlanda, foram esvaziados pela retórica ritualmente repetida da mídia em torno desses acontecimentos. O que é tão poderoso nesse filme, penso, é como as suas repetições estruturais dentro de uma extensão fragmentada retratam o material diário que o filme e a televisão serviram para obscurecer, repetições intensamente mecânicas que, nesse filme, recusam-se a se repetir. Como a inspiração para *Elephant* (2003), de Gus van Sant, a respeito do massacre de colegiais em Columbine, em 1999, o filme acaba por retratar não tanto a concretude em qualquer sentido documentário, mas a experiência como um encontro diário, interminável com os choques e pós-choques violentos do reconhecimento.*

*Como exemplo consciente do uso do plano subjetivo, tão prevalente nos videogames, o *Elephant* feito de Van Sant sugere, na verdade, uma importante ligação estilística com os “atiradores de primeira pessoa” dos videogames, uma figura especialmente ressoante com a qual considerar o filme de Clarke. Alexander Galloway examinou a perspectiva subjetiva desse “atirador de primeira pessoa” quando ele migra dos videogames para os filmes e se torna uma intensificação do plano de ponto de vista mais comum e tradicional que simplesmente aproxima a perspectiva de um personagem. Para Galloway, apesar de raramente apropriado por filmes, esse plano subjetivo cria o que ele denomina “um cinema de game” de “espaço acionável plenamente representado” (2006, pp. 62-63). Como o filme de Van Sant deixa claro, a violência dos videogames é certamente uma parte da migração formal de uma perspectiva de game, mas, para Galloway, são o espaço subjetivamente acionável e o “movimento afetivo” a parte mais significativa do uso (e abuso) da figura no cinema: “A câmera subjetiva é em boa parte marginalizada na produção cinematográfica e usada primariamente para efetuar uma percepção de visão alienada, desorientada ou predatória. No entanto, com o advento dos videogames, um novo conjunto de possibilidades foi aberto para o plano subjetivo. Nos games, a perspectiva de primeira pessoa não é marginalizada, mas, em vez disso, é comumente usada para a obtenção de uma percepção de movimento afetivo” que encoraja em vez de desestabilizar a remodelagem da própria identificação (pp. 68-69).*

Embora os *travelings* e planos de seguimento do filme de Clarke nunca incorporem efetivamente os planos subjetivos per se, o filme realmente parodia com horror essas perspectivas de videogame, evocando imediatamente o foco na violência e na matança que motivam alguns games. Reforçando essa conexão, o espaço interior no filme de Clarke é envolvido nos espaços exteriores de Belfast como um mundo “plenamente representado” que parece consistentemente excluir o espaço fora da tela como um contexto histórico cognoscível ou reconhecível. No entanto, ao simultaneamente aproximar e subverter a “perspectiva de game” do “atirador de primeira pessoa”, o paradoxo formal mais perturbador de *Elephant* pode ser o fato de que sugere um espaço acionável em que o movimento afetivo é esvaziado de qualquer subjetividade que possa atuar livre e afetivamente nesse espaço, que poderia efetivamente alterar os seus padrões temporais. Especialmente para espectadores em Belfast, talvez, o não lugar dessa visão de game, esvaziada de uma subjetividade afetiva, é, apesar de seus choques e repetições reconhecíveis, um game que ininterruptamente exigiu e historicamente resistiu à mudança acionável.

Uma das dimensões mais potentes e incomuns desse filme-ensaio é, portanto, o desaparecimento da voz subjetiva ou persona autoral que muitos afirmam ser uma marca do filme-ensaio, uma presença e uma voz que são tão pronunciadas em filmes mais evidentemente diarísticos como *Caro diário*, de Moretti. O que faz desse filme um exemplo extremo, mas central, do ensaio contemporâneo é o fato de que o sujeito do ensaio não é sujeito nenhum ou, na melhor das hipóteses, é o sujeito cegado, mencionado no título do filme como um sujeito incapaz de ver ou reconhecer uma realidade avassaladora no centro da sociedade. Em *Elephant*, o sujeito ensaístico, em vez de se dividir e se dispersar por múltiplas posições, como de costume, desaparece radicalmente em pontos cegos que se estendem entre a urgência e o tédio. Nas palavras de Virilio, aqui “tudo o que conta é a rapidez do corpo em movimento e a indetectabilidade de seu caminho” (1998, p. 47). Virando do avesso a fantasia televisiva da “vida pública como expressão privada”, essa fantasia é exposta como o tempo e o não lugar vazios que são a televisão, a internet e muitas futuras máquinas de visão esvaziadas de uma vida interior e reexperimentadas como choques e surpresas violentamente repetidos. No caso, a televisão é usada e desenvolvida justamente em razão dos seus potenciais ensaísticos: o espaço televisual se torna um espaço público habitado por motivação temporal, um espaço em que o privado deriva, como na sequência final, para uma cumplicidade terrificante com a ação indiferenciada de matar, indistintamente, um ou outro, como uma lógica temporal ou, nas palavras de Virilio, um lugar onde “a não distinção corresponde à cegueira política” (p. 51).

Dispondo em camadas a antecipação, a repetição e a persistência, Elephant delinea o tédio de matar e morrer como velocidades temporais que refletem lugubrememente a estrutura televisiva da BBC Belfast como uma experiência específica e localizada de um fluxo total em um grau zero retórico, como a reality TV em sua forma mais cruamente violenta. Ver Elephant é ser sujeitado a uma posição temporal constituída apenas de formas temporais esvaziadas de lógicas temporais, em que a subjetividade foi tirada da tela e em que os interstícios que restam são apenas uma série de imperativos temporais. Parafraseando um comentarista do filme, com o tipo de realismo de Clarke, “há um ponto de vista, mas ele não é um ponto de vista” (Director: Alan Clarke, 2004).

Com sua dissolução radical do sujeito tradicionalmente fragmentado do ensaio, o filme-ensaio de Clarke não é típico da prática. Sua obsessão com o timing da subjetividade como definição da experiência, porém, é central para esses tempos e para as maneiras como os filmes-ensaio podem envolver esses tempos. Mais do que qualquer prática, creio, a espreita ensaística em muitos desses filmes é o imperativo da temporalidade a ser envolvida na estrutura da experiência pública, ao longo da trajetória em que uma subjetividade pensante faz algo acontecer ou não acontecer. “Quem sou eu?” e “o que me motiva?” já não podem ser as perguntas proeminentes e podem até mesmo não ser cruciais nesses dias, assim como o lugar “onde estou” pode frequentemente se tornar cada vez menos ligado a nossas identidades vagantes. Em vez disso, as perguntas “onde estou?”, “em que rapidez e quanto frequentemente sou?”, de muitas maneiras, assimilaram essas questões anteriores para moldar esses diários ensaísticos do eu como a crise experiencial de atuar em um espaço público que se estende entre o tédio e a urgência.

Com o Elephant de Clarke ao fundo, como exemplo consciente de um diário público, The man without qualities de Musil nos lembra das fundações temporais críticas do ensaístico. Talvez como uma diretiva temporal no tempo futuro de muitas experiências contemporâneas hoje, onde o não lugar evidente da guerra faz desaparecer as realidades dos fatos e sujeitos, Musil e seu protagonista, Ulrich, refletem sobre essa zona temporal entre o eu e o mundo, entre o tédio e a urgência, onde o pensamento conduz à ação: “O que não podemos classificar como fato nem como experiência subjetiva às vezes podemos chamar imperativo. Porém, se alguém sustenta um imperativo por muito tempo sem que nada aconteça, o cérebro adormece, assim como faz o braço que segurou algo por muito tempo” (1995, pp. 274-275).

6

SOBRE A ATUALIDADE DOS ACONTECIMENTOS: O FILME-ENSAIO COMO EDITORIAL

Uma das versões mais proeminentes do ensaístico surge em diferentes tipos de ensaios sociais e políticos. Com uma herança que remonta aos sermões e avança pelos editoriais de jornais e *blogs* da internet, essas versões do ensaístico muitas vezes funcionam como investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo. Uma maneira útil de caracterizar essa prática ensaística é como um tipo de intervenção editorial na notícia da história cotidiana: aqui, “notícia” sugere o relato de fatos e acontecimentos passados, presentes e futuros de um modo que tende a combinar e tornar indistintos esses três registros como “acontecimentos atuais”, e a intervenção editorial se torna uma imersão subjetiva nesse atual e uma ruptura dele. Com origem etimológica no século XIV, essa ideia da notícia editorializada surge em sua forma mais moderna nos panfletos e jornais diários do século XVIII. Surgindo cedo na obra de autores como o ensaísta revolucionário Thomas Paine, esses exemplos literários descrevem uma história de comentário social que mais tarde incluiria os escritos de Matthew Arnold sobre a educação e a denúncia fotográfica da pobreza dos imigrantes em Nova York de Jacob Riis, *How the other half lives* (1890). Como polêmicas a respeito de pessoas e acontecimentos ocultos, não percebidos ou críticos, ou de imperativos morais, políticos ou filosóficos para o entendimento dessas pessoas e acontecimentos, esses ensaios oferecem ou exigem maneiras de entender e, mais importante, maneiras de reagir pessoal e publicamente à notícia da vida diária. Mais exatamente, geralmente abordam e às vezes demonstram o trabalho crucial necessário para a descoberta de uma agência nos acontecimentos atuais da história ou do que poderia ser denominado de atualidades da história. Embora esses tipos de ensaio às vezes possam escolher

tópicos leves ou mesmo triviais, com mais frequência estão sintonizados com a crise, frequentemente uma crise relacionada a um colapso ou trauma social ou comunal.

No caso dos filmes-ensaio, essa tradição tem continuado energicamente em filmes tão diversos quanto *A tênue linha da morte* (*The thin blue line*, 1988), de Morris, *Der Kandidat* (1980) e *Notícias variadas* (*Vermischte Nachrichten*, 1986), de Kluge, *4 little girls* (1997), de Spike Lee, *Nascidos em bordéis* (*Born into brothels: Calcutta's red light kids*, 2004), de Zana Briski e Ross Kauffman, e até mesmo o paródico *Des grands événements et des gens ordinaires* (1979), de Raoul Ruiz. Como na maioria dos filmes-ensaio, esses filmes representam versões muito diferentes do ensaio editorial e invariavelmente se imbricam a outros modos ensaísticos, como na investigação de Morris sobre as causas da guerra do Vietnã em seu retrato de Robert McNamara em *Sob a névoa da guerra* ou o indiciamento irônico da indústria alimentícia do McDonald's, realizado por Morgan Spurlock em seu diário ensaístico, *Super size me: A dieta do palhaço* (*Super size me*, 2004).

Godard, talvez o cineasta mais identificado com a visão pessoal e os imperativos políticos, oferece um enunciado conciso de sua versão dessa prática. Nos anos 1960, ele define esse tipo de produção cinematográfica e seu encontro subjetivo com acontecimentos atuais desta maneira: "Todos os meus filmes foram relatos sobre o estado da nação; são documentos de noticiário cinematográfico, tratados de uma maneira pessoal, talvez, mas em função da atualidade contemporânea. (...) É por isso que me sinto tão atraído pela televisão. Um jornal televisado, constituído de documentos cuidadosamente preparados, seria extraordinário. Mais ainda se pudéssemos fazer os editores de jornais se alternarem nesses jornais televisados" (1972, p. 239). Décadas depois, em 2004, ele segue a viagem de duas israelenses em busca de uma política do conhecimento em *Nossa música*. Nessa dantesca investigação do inferno da guerra, do purgatório de Sarajevo e do paraíso de uma praia guardada por fuzileiros, Godard resume cripticamente a crise da reportagem do pós-guerra: "Dizemos que os fatos falam por si mesmos", mas, como Céline disse em 1936, "não por muito tempo".

Ao contrário dos filmes que às vezes são chamados de documentários investigativos, os filmes-ensaio editoriais revelam e analisam não apenas as realidades e os fatos que são documentados, mas também as agências subjetivas (emaranhadas nos filmes e em sua recepção) dessas realidades e desses fatos.¹ Na condição de relatos sobre acontecimentos diários, esses filmes-ensaio, como outros tipos de editoriais, destacam a interação necessária de subjetividades consciente e decisivamente móveis dentro desses relatos; relatos não apenas a respeito de fatos, realidades, pessoas e lugares

1. Nesse sentido, os filmes-ensaio editoriais são uma combinação conscientemente instável do binário de Nichols, documentários de questões sociais e documentários retratísticos pessoais (2005a).

descobertos e revelados, mas também a respeito da possibilidade da própria agência em um estado de coisas atual que já não é transparente nem facilmente acessível.

A notícia convencional muitas vezes reivindica uma posição de reportagem fatural por meio de uma agência singular que “ancora” o público à imagem usando uma celebridade ou astro (que implicitamente substitui a tradicional voz de Deus documentária). O filme-ensaio editorial, porém, confronta justamente essa autoridade suposta e sua singularidade e, ostensiva ou obliquamente, fragmenta-a como parte do trabalho contínuo de interromper essa corrente de acontecimentos com base em vários ângulos no passado, no presente e no futuro. Relatar a história como acontecimentos atuais, assim, espalha-se através de uma experiência viva que se move criticamente em torno e através de acontecimentos como vozes, lugares e rostos diferentes, insistindo que esses acontecimentos são ou deviam ser um produto de uma inteligência crítica ativa que responde à história especialmente como uma série de crises. O ensaístico trabalha para criar o estado perturbador em que o sujeito se reconhece, muitas vezes desconfortavelmente, como participante da configuração que é a notícia e a sua história, em resumo, como um rosto que varia e muda no espaço entre as datas de um calendário. Ao longo da história do filme-ensaio, poucas crises mapearam melhor esses movimentos do que o calendário de acontecimentos desde a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto até a Cisjordânia de hoje. Além disso, poucos localizaram melhor a problemática e a dificuldade ensaísticas de colocar em jogo uma posição política decisiva no fluxo subjetivo dos acontecimentos cotidianos.

Um dos mais exigentes e amplamente reconhecidos realizadores de filmes-ensaio hoje, Harun Farocki se caracteriza por uma investigação incessante da política da história cotidiana.² Um de seus ensaios mais recentes e mais insistentes quanto à necessidade de pensar o impensável nas ocasiões da experiência diária é o filme de 2007, Intervalo (Aufschub), que é em parte um relato histórico mudo e em parte um filme caseiro de investigação sobre um campo provisório para judeus, Westerbork. Construído em 1939 pelos holandeses para abrigar judeus que haviam fugido da Alemanha, Westerbork se tornou, pouco depois, o “Campo Provisório Policial para Judeus”, administrado pela SS alemã.

2. A coletânea de Thomas Elsaesser (2004a) talvez seja a melhor coletânea em inglês de ensaios sobre os filmes de Farocki. Além da introdução de Elsaesser, “Harun Farocki: Filmmaker, artist, media theorist”, e do capítulo “Working at the margins: Film as a form of intelligence”, duas outras contribuições para o volume são especialmente pertinentes quando examinam os filmes de Farocki como filmes-ensaio: “Slowly forming a thought while working on images”, de Christa Blümlinger, e “The political im/perceptible: Images of the world”. A coletânea de Antje Ehmman e Kodwo Eshun (2010) apresenta vários ensaios, de Alter, Elsaesser e Sylvie Lindeperg, sobre *Intervalo (Aufschub)*. Rascaroli (2009) também apresenta uma discussão de Farocki como ensaísta e de seu filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1989)*.

Rodado pelo cinegrafista e residente Rudolf Breslauer, mas nunca concluído, boa parte de Intervalo é material filmado por encomenda do comandante do campo, Albert Gemmecker, para repelir a ameaça de fechamento do campo subocupado, e o resgate minimalista desse material, empreendido por Farocki ao longo de 40 minutos, montados do total de 90 minutos de material descoberto, torna-se um tenso reenquadramento do passado com a linguagem do presente. Apropriando-se do mesmo material do campo de Westerbork, Noite e neblina, de Resnais, transforma o relato noticioso em investigação editorial de acontecimentos atuais, pois esquecem o passado do Holocausto. Intervalo, porém, revolve e perturba imagens do passado similares, mas vastamente diferentes, como uma maneira de fazer o silêncio de um passado cotidiano falar dentro e fora de si, como um acontecimento ainda atual que exige um sujeito. Trens e trânsitos definem a essência de acontecimentos atuais nesse caso e, na recordação visual repetida de uma atualidade dos irmãos Lumière, A chegada do trem na estação (1895), oferece uma mordaz perspectiva em ângulo reverso do movimento das atualidades do cotidiano. Com ângulos e posições de câmera que lembram o curta dos Lumière sobre a chegada do trem, o filme mais recente de Farocki, em vez disso, concentra-se na partida como figura histórica e conceitual: "Terça de manhã um trem partiu de Westerbork rumo a Bergen-Belsen e Theresienstadt – a Auschwitz e Sobibor".

O cenário, o tema e as atividades do filme são uma perturbadora mescla de plácidas banalidades da vida cotidiana e do historicamente horrendo, uma sobreposição das ocasiões mundanas do campo e da tragédia incontida do Holocausto. Apesar das fotos imóveis, às vezes lúgubres, dos terrenos estéreis, edificações soturnas e poses de grupos de internos, ocorre no filme apenas a rara sombra da morte; em vez disso, o filme, na maioria das vezes, registra o comum insólito, como em planos de camas vazias, mas limpas e arrumadas. As atividades diárias incluem a carga e descarga de vagões de trem, o processamento de cartões de identidade, o trabalho em uma lavanderia operada por prisioneiros que serve "mais de 10 mil internos", a ginástica de mulheres rindo e sorrindo e produções orquestrais e teatrais. "Esperamos outras imagens de um campo dos nazistas alemães", um intertítulo observa, e depois descreve a perturbadora sobreposição que ressoa através dessas imagens: "Imagens que conhecemos de outros campos lançam uma sombra sobre as imagens de Westerbork". Um conhecimento futurista localizado no presente, assim, rompe visivelmente o trânsito do passado e se torna ainda mais explícito quando planos de trabalhadores relaxando na grama, na horizontal, são entrecortados por um título que "fantasmagoriza" a realidade dessas imagens passadas como "pós-imagens": "Por sobre as imagens do descanso da tarde está a imagem dos mortos nos terrenos abertos de Buchenwald". Em um plano

excessivamente banal, com indivíduos usando roupas de laboratório brancas, sentados a uma mesa, um intertítulo simples aponta para fora e para diante: "Eles lembram os experimentos com humanos em Auschwitz e Dachau".

Um encontro ensaístico com um filme doméstico que se pretende um filme de propaganda, Intervalo se move entre duas estruturas de visão que se encaixam aqui como um envolvimento com uma subjetividade em desaparecimento, arrebatada pela história cotidiana: a visão institucional do comandante, que (mais tarde) afirma que queria que o filme fosse uma espécie de documentário "para visitantes do campo", e a de Breslauer, um judeu internado no campo que, em 1944, foi incumbido de usar duas câmeras de 16 mm durante dois meses, em seu papel como um tipo diferente de homem com uma câmera de filmar. O filme se desloca quase imperceptivelmente entre duas vistas do campo, lutando para contornar a lacuna entre uma objetividade institucional falsa e uma subjetividade misteriosamente incognoscível e, por fim, perdida. Produzindo 90 minutos de filmagem inacabada, "praticamente sem montagem, selecionado por local", o comandante que "ordenou que essas imagens fossem feitas" afirmaria no tribunal que não sabia das imagens nem de Auschwitz. O outro produtor de imagens do filme, Breslauer, seria deportado para Auschwitz e morto. Resumindo ironicamente a tensão entre esses dois pontos de vista está a filmagem de um espetáculo de variedades com músicos, dançarinos e comediantes que "tiveram autorização para remover a Estrela Amarela apenas no palco". Quando um congelamento da imagem detém a apresentação, o incidente e o próprio Intervalo interrompem a construção de cinejornal que o comandante faz dos acontecimentos diários para inserir, quase por acaso, uma vista fora do palco e fora da tela: "De repente, uma mulher vestindo um macacão do campo aparece no palco. (...) No seu carrinho de mão surgem as letras da Polícia do Campo". O filme então corta para uma carroça com as mesmas letras na ameaçadora plataforma do trem.

Entre as duas visões silenciosas dos acontecimentos, do que se vê e do que mal se vê, estão apenas títulos e intertítulos que comentam as imagens, uma voz ensaística ímpar, descorporificada e ausentada como um texto silencioso. Em certo sentido, o silêncio perturbador do filme poderia ser visto como ironicamente análogo à subjetividade vazia da reportagem noticiosa predominante, tão comum e singularmente engajada como um intervalo na vida diária. Como contraponto a esse silêncio tipicamente vazio da notícia, o centro de Intervalo é uma enunciação ensaística que surge não na voz over comum ou na persona dramatizada, mas como a intermediária dos intertítulos que interrompem visualmente o silêncio das imagens. Como Elsaesser descreve versões anteriores dessa montagem em duas partes nos filmes de Farocki, "uma é uma espécie de metacomentário (...) como um murmúrio constante, repetindo

a necessidade de 'separar e juntar'. O outro tipo (...) está alojado no movimento do pensamento, como sua dinâmica estruturadora, mas verbalizada, se o for, apenas como o corte, a lacuna do que se torna visível 'no meio'" (2004c, p. 19).

Às vezes, os intertítulos, sozinhos, criam uma inflexão editorial mínima que sugere não tanto uma posição, mas a dificuldade de assumir uma posição. Descrevendo a passividade e cumplicidade incomuns dos judeus no campo, o título observa: "Mal se via a SS no campo. Os próprios internos registravam as novas chegadas, serviam no Corpo de Polícia do Campo e ajudavam a fazer as listas de pessoas a serem deportadas". Às vezes, há quase uma perplexidade na tentativa de ler essas imagens com o conhecimento do presente: "Soldados da SS estão em volta, batendo papo. É como se ninguém tivesse de sentir medo deles" ou "Espancamentos e assassinato não aconteciam em Westerbork". Outras vezes, o título descreve a lacuna murmurante que reside nas imagens e onde a mera descrição parece um angustiado substituto de uma interpelação interpretativa. Com material filmado de um jogo de futebol, o intertítulo vaga pelas imagens, procurando um foco interpretativo: "Nesta cena, o título devia ser 'Chamada na tarde de domingo' [apresentada no roteiro estilizado original]. (...) No fundo, estão os alojamentos do campo. (...) No fundo, uma torre de vigilância". Finalmente, mais tarde, em uma sequência com planos extensos dos trabalhadores na fazenda do campo, feita aparentemente como propaganda para documentar a produtividade do campo provisório, o comentário parece lutar com sua própria perplexidade como leitura retrospectiva do material filmado: se essas imagens parecem descrever os internos como trabalho escravo animalista, ele reflete, elas "também podem ser lidas diferentemente. (...) Como se estivessem desenvolvendo algo seu, uma nova sociedade talvez".

Dentro desse movimento visual e verbal, Intervalo se torna uma investigação da história das minúcias do campo, uma descoberta de verdades fugidias e do conhecimento transitório nas imagens desses acontecimentos passados como uma "forma de inteligência" (Elsaesser 2004b). Aqui, verdade e conhecimento se escondem na corrente transicional dos acontecimentos cotidianos, que o movimento da imagem cinematográfica não apenas sustenta, mas também abre para o espectador atento, para possíveis intervenções. Em uma notável sequência perto da metade de Intervalo, o filme repete um plano de uma mulher doente sendo transportada sobre rodas para vagões cheios de pessoas destinadas a campos de extermínio. Depois de congelado o quadro com a carroça, há um corte para um primeiro plano de sua valise. O comentário observa um endereço nela, retorna à imagem congelada e ruma sobre o nome e a data como uma análise retrospectiva da imagem detida: "Pode-se ler F. ou P. Kroon e a data: 26, 82 ou 92? Kroon, nascida em 26/9/1882. Ela

foi deportada para Auschwitz em 19 de maio de 1944 e assassinada logo ao chegar. O escrito na valise torna possível determinar a data das imagens: 19 de maio de 1944". Quando há um corte para outro plano, as descrições de detalhes aparentemente casuais, uma criança na janela de um trem e o número marcado no vagão, alterado de 74 para 75, indicando o número de passageiros, tornam-se subitamente carregadas de uma perspectiva e de uma história fora da imagem, que sonda essa imagem: "Nesse dia, uma criança acenou adeus. Um homem ajudou a fechar a porta do vagão que o carregou. Em 19 de maio de 1944, um trem com 691 pessoas partiu de Westerbork".

Na sombra dos trens que chegam e partem, Intervalo examina calma, mas insistentemente, acontecimentos filmados e o acontecimento do cinema como uma crise de transições; transições documentadas nas imagens recorrentes de trens deixando a estação rumo aos campos de extermínio, transições dentro da corrente conceitual que esmaece o passado por meio do presente, e transições que produzem anonimatos que apagam eficazmente esses sujeitos perdidos. Um título oficial da produção original celebra essas transições com impressionante especificidade: "Desde julho de 1942, quase dois anos atrás, a mesma imagem: Trânsito". Contra o material filmado mostrando judeus subindo e descendo dos trens, cruzando confusamente a imagem, apontando e olhando, o comentário observa: "A maioria das imagens que conhecemos dos campos foram feitas após a libertação", quando não havia possibilidade de ocultar a brutalidade dos acontecimentos. Em Intervalo, porém, essa brutalidade iminente dos acontecimentos ameaça desaparecer no anonimato transitório das rotinas e viagens diárias, exceto quando a singularidade desses contracampos de trânsito silenciosamente antecipa essa brutalidade como um futuro: "Estas são as únicas imagens que existem de trens rumando para os campos de extermínio. (...) Cerca de cem trens partiram de Westerbork. (...) Cerca de 100 mil pessoas foram deportadas daqui".

Aqui, as transições que descrevem a corrente dos acontecimentos implicam o cinema especificamente, já que ele atua para apagar o sujeito histórico por meio do anonimato da imagem montada. Mulheres sorrindo para a câmera se tornam "momentos de autoafirmação" e, ao longo do material filmado, com trens sendo carregados e trens deixando a plataforma, o filme retorna ao plano da mulher inválida na carroça e comenta: "Talvez a presença da câmera desse esperança aos deportados. (...) Como o destino poderia ser tão terrível se os nazistas estavam permitindo que a partida do trem fosse filmada?". Naturalmente, a ironia no caso é que a câmera consegue sorrisos e esperança como uma testemunha e uma afirmação históricas, tornadas possíveis pela ilusão da presença e da permanência filmicas, quando, na verdade, esse filme original trabalha para erradicar a própria presença histórica de suas vítimas

verdadeiras. À medida que esses sujeitos desaparecem nos vagões que passam e na imagem fílmica que passa, Farocki pausa o movimento, novamente com um congelamento, para isolar e resgatar, com a ajuda do cinegrafista judeu Breslauer, um sujeito e uma subjetividade do anonimato vazio dos planos médios e longos do filme: "Apenas uma vez a câmera focaliza o rosto de uma pessoa", a legenda observa, enquanto o filme retorna a um plano anterior de "Settela Steinbach, uma Sindi de dez anos, também assassinada em Auschwitz. (...) No rosto da menina há uma expressão de medo mortal ou percepção da morte. (...) Acho que é por isso que o cinegrafista (...) evitou outros primeiros planos". Uma ruptura chocante e talvez inadvertida na apresentação do filme, esse primeiro plano de um rosto detém o fluxo de imagens como um apelo subjetivo em desaparecimento no trauma do trânsito histórico.

A notícia da história reside aqui como um conhecimento a ser descoberto, dentro do intervalo do cotidiano, para ser repensado por meio dos primeiros planos elididos no trânsito dos acontecimentos diários. O tema ensaístico, no caso, é dispersado como um problema de conhecer dentro dos movimentos transitórios da história e do cinema. Especialmente adequada a esse filme é a descrição de Farocki, em uma entrevista a Elsaesser, do "movimento do pensamento" como uma busca por uma imagem, "uma imagem como uma junta, a maneira como se fala em uma junção ferroviária" (Elsaesser 2004c, p. 186). A questão estimulante encontrada nessas juntas e junções de Intervalo se torna a questão incisivamente direta que motiva muitos filmes-ensaio editoriais: "Essas imagens são meias verdades confortadoras" sobre a partida da estação? Para esse filme, as imagens são mesmo, invariavelmente, meias verdades que requerem a necessidade ensaística de intervir nelas na junta de seu desaparecimento, onde se descobre a outra metade dessas verdades à medida que passam, onde se repensam e reexaminam ativamente essas imagens das múltiplas perspectivas do presente e do futuro.

Como Farocki nos relembra, com sua outra recriação de um filme dos Lumière, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, de 1995, os filmes têm sido um fórum para acontecimentos atuais, visões da história e a formação da opinião pública desde as origens da história do cinema. Começando com as apresentações breves de "atualidades" e "topicals"* na virada para o século passado, narrativas e documentários cinematográficos, famosa e infamemente, fizeram seu caminho pela propaganda, pelos contracinemas políticos, documentários de denúncia e intervenções pós-coloniais. Resumido na surpreendente definição de Woodrow

* Filmes curtos retratando cenas de rua, eventos esportivos, atualidades, passeios pelas ruas das cidades, muito populares nos primórdios do cinema. (N.T.)

Wilson de *Nascimento de uma nação* (*Birth of a nation*, 1915) como “história escrita com relâmpagos”, o cinema narrativo muitas vezes aspira a visões do passado e dos acontecimentos atuais supostamente fatuais, ao passo que outros filmes narrativos, como *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkim*, 1925), de Sergei Eisenstein, ou *Distrito 9* (*District 9*), sobre alienígenas segregados na África do Sul, geralmente usam o passado ou acontecimentos futuros como comentários sobre acontecimentos atuais e sobre a vida pública contemporânea.

Quando John Grierson cunha o termo *documentários* nos anos 1920, ele dá nome a uma prática alternativa que seria dedicada ao “tratamento criativo da atualidade” no século seguinte, e que supostamente ofereceria um acesso a essas atualidades que seria mais direto do que o encontrado nas reconstruções do cinema narrativo, uma prática exemplificada nesses primeiros anos por um filme do próprio Grierson, *Drifters*, de 1929, e sua apresentação da vida dos pescadores de arenque. Esse imperativo de difundir informação no tempo presente – social, etnográfica, política e ecológica – prosseguiria em documentários dos anos 1930 e se transformaria na prática mais específica e contínua da reportagem política e de guerra, vista na série *Por que lutamos* (*Why we fight*), e na série noticiosa mais geral, *Notícias em marcha* (*News on the march*), dos anos 1930 e 1940. Com sugestões que antecipam o filme-ensaio, o estudo de Jonathan Kahana sobre os documentários americanos, *Intelligence work*, acompanha as vertentes mais engajadas, política e intelectualmente, dentre essas primeiras tradições documentais, desde os anos 1930 até o presente, enquanto elas ativam “o papel do intelectual na mediação entre grupos dominantes e oprimidos, entre o Estado e o povo” (2008, p. 15).

Após a década divisora de águas, os anos 1940, a reportagem documentária muda de direção, às vezes dramaticamente. À medida que a fé na verdade da imagem cinematográfica e documentária é solapada em fins dos anos 1930, nos anos 1940 e início dos anos 1950, a indistinção entre propaganda e reportagem documentária desperta questões persistentes, se não permanentes, a respeito da representação não mediada e não tendenciosa dos acontecimentos públicos. Especialmente na esteira dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, os acontecimentos históricos mais importantes e traumáticos frequentemente surgem como acontecimentos atuais invisíveis e impronunciáveis (geralmente associados a holocaustos passados ou futuros), com a ameaça de uma espécie de paralisia ou silêncio diante de imagens incompreensíveis.

Em parte como resposta a esses e outros pontos cegos, regularmente reconhecidos, que permeiam os documentários do pós-guerra, os movimentos do *cinéma vérité* e do cinema direto, na Europa e na América do Norte, reagem ao *status* cada vez mais frágil e indeterminado da imagem documentária, relatando a notícia como uma imediaticidade interativa e uma investigação pública. Em

filmes como *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), tecnologias leves permitem aos cineastas examinar acontecimentos atuais ou questões sociais – sobre a felicidade pessoal, a educação, a guerra na Argélia – de uma maneira que destaca as perspectivas e questões intervenientes dos cineastas e, portanto, faz dos acontecimentos públicos o produto de um diálogo público e intersubjetivo com os cineastas e uma investigação dos cineastas. Com diferentes ênfases, o *cinéma vérité* e o cinema direto atuam para envolver e estabelecer a notícia documental (de questões sociais, da política ou da cultura popular) em uma imediaticidade que destaca e confirma a autenticidade das várias agências subjetivas que as moldam. Para o filme-ensaio editorial, porém, questões críticas em torno da coerência e da atividade dessa agência subjetiva são justamente o que o distinguiria dessas duas outras práticas relacionadas, especialmente à medida que os ideais de verdade cinematográfica são refeitos pela notícia televisiva e, por fim, pela sua paralisia de agência.

Em fins dos anos 1950, a televisão investigativa, uma variação *mainstream* do *cinéma vérité*, representa alguns dos potenciais utópicos que a televisão trouxe para a prática da notícia documental, exemplificados nas transmissões de William Murrow. Ao longo das décadas seguintes, o envolvimento dialógico da televisão com acontecimentos atuais se tornaria cada vez mais institucionalizado em torno de uma agência de celebridade que redefiniria e solaparia essa investigação para conhecer ou questionar o mundo dos acontecimentos e, portanto, remoldar o legado do *cinéma vérité* como uma corrente “autoevidente” do passado que desaparece no presente, algo cuja evidência fatural é, muitas vezes, o eu-celebridade que apresenta e ancora a reportagem. Por meio da notícia televisiva, especialmente, mas não exclusivamente, a história se torna um fluxo de acontecimentos cuja atualidade depende de sua materialização como acontecimentos privados consumáveis, que são representados, como o material recuperado de um filme caseiro, mas que agora retratam as notícias do mundo, por intermédio de um agente singularmente confiável.

Uma consequência central dessa agência ancorada é a paralisia de agência nos acontecimentos públicos, de modo que o espectador se torna, com excessiva frequência, o sujeito silencioso de uma história midiática, posicionado passivamente diante dos fatos não maleáveis do cotidiano. Os comentários de Jean Baudrillard sobre a cobertura televisiva da guerra do Golfo são, nesse aspecto, um poderoso resumo do que há de mais negativo e problemático no caso: para ele, isso é “televisão inútil, instantânea”, que apenas preenche “um vácuo, bloqueando o buraco na tela pelo qual escapa a substância dos acontecimentos”. Esse tipo de notícia televisiva é “promocional, especulativo, virtual”, “cujo vazio enche nossas telas” e não permite “nenhuma interrogação do acontecimento nem de sua realidade” (2008, pp. 101 e 121). Ou, na formulação de Fredric Jameson da “exaustão de notícias dos meios de comunicação”: “Sentimos a tentação de dizer que a própria função dos meios noticiosos é relegar tais experiências históricas recentes ao passado tão rapidamente

quanto possível. A função informativa dos meios de comunicação, portanto, seria nos ajudar a esquecer, servir como o próprio agente e mecanismo da nossa amnésia histórica” (2011, pp. 1.040-1.041). Na verdade, um irônico comentário sobre esse estado dos meios de comunicação contemporâneos é o filme-ensaio televisivo *Des grands événements et des gens ordinaires* (1979), de Raoul Ruiz: encarregado de fazer um documentário para a televisão, em seu bairro parisiense, a respeito de uma recente eleição francesa, o filme parodia a estrutura e o estilo *vérité* da televisão (com a voz *over* não creditada de Baudrillard) para criar um filme sobre acontecimentos atuais em que as “cabeças falantes” nas ruas não oferecem virtualmente nenhuma informação e nenhum conhecimento sobre a eleição.

Nesse contexto contemporâneo, o ensaio editorial tem como objetivo não apenas ativar um sujeito pensante diante dessa tela vazia, mas também impelir esse pensar como uma ação intelectual e concreta no desenrolar histórico dos acontecimentos.³ Como é um tanto bruta e desajeitadamente demonstrado em *Uma verdade inconveniente* (*An inconvenient truth*, 2006), em que Al Gore faz uma palestra sobre os perigos do aquecimento global (na melhor das hipóteses, uma versão *mainstream* de filme-ensaio), esses filmes envolvem acontecimentos e instituições sociais como algo que diz respeito não apenas ao que é conhecido ou não conhecido, mas também à maneira como é conhecido, oferecendo meditações filosóficas e políticas a respeito de acontecimentos mundiais, como a guerra no Iraque, a epidemia de Aids e a devastação de New Orleans pelo furacão Katrina. Outros iniciam debates mais circunscritos sobre arenas ou instituições sociais, por exemplo, a crise da família explorada em filmes-ensaio como *Na captura dos Friedmans* (*Capturing the Friedmans*, 2003) e sua investigação de possível abuso infantil.⁴ Editorializar como o agente subjetivo da notícia, aqui, significa intervir e possivelmente provocar não como uma maneira de oferecer essa notícia como fato, mas, antes, como uma maneira de pensar sobre e explorar esses acontecimentos por meio de várias agências. Se os ensaios retratísticos liberam e fraturam o rosto do sujeito no fluxo da história, os ensaios editoriais buscam esses muitos sujeitos, frequentemente perdidos, na corrente dos acontecimentos históricos, permitindo que esses fatos emergam claramente como as múltiplas subjetividades na rua. Se datas e tempos específicos dos acontecimentos descrevem uma sequência em desaparecimento de pontos abstratos no tempo, o ensaístico descobre por baixo dessas datas e entre elas, os rostos pronunciados e realistas de diferentes subjetividades em crise.

3. Ver Benson e Snee (2008), para uma coletânea que se concentra em várias tentativas intervencionistas nos documentários contemporâneos.

4. Os argumentos de Zimmermann (2000) se sobrepõem a algumas de minhas sugestões aqui e as expandem, examinando o clima perigosamente repressivo dos veículos de comunicação globais depois de 1989 e algumas das mais vigorosas e criativas intervenções de documentários independentes.

Um dentre o crescente número de filmes que expandem os limites do ensaístico para o campo da animação, *Valsa com Bashir* (Waltz with Bashir, 2008), de Ari Folman, viaja pela crise do presente até a crise do passado em uma luta para conhecer esses acontecimentos como simultaneamente passados e atuais. Construído em torno de entrevistas gravadas com nove amigos, é uma investigação autobiográfica feita por um veterano israelense da primeira guerra do Líbano, de 1982, que começa com o angustiante sonho de seu amigo Boaz, com 26 cães ferozes, um sonho que aparentemente está relacionado à invasão do Líbano e às perguntas enterradas sobre o que realmente aconteceu. No sonho, os cães irrompem pelas ruas, passando por transeuntes assustados, enquanto o sonhador assiste de uma janela, bem acima da rua: “Vejo todos os 26. Estão aqui para tirar uma vida”. Por dois anos, o sonho “sempre para no mesmo ponto”, quando os cães são mortos para serem silenciados, um flashback onírico de quando soldados israelenses foram às vezes obrigados a matar cães de guarda para não serem descobertos. Enterrado sob o sonho, descobrimos depois, está o massacre de refugiados palestinos por falangistas cristãos nos campos de Sabra e Shatila, onde centenas de pessoas inocentes foram assassinadas para vingar a morte do presidente libanês Bashir Gemayel.⁵

A “valsa” com Bashir sugere, talvez, uma parceria e uma cumplicidade crípticas com o exército israelense e os agentes do massacre ou, talvez, uma cumplicidade mais sombria entre soldados individuais, cidadãos e mesmo dos meios de comunicação. A sombra mais pesada que obscurece a reportagem animada é determinar se as forças militares israelenses tornaram possível o massacre, se não por outro motivo, por sua passividade. Na corrente desses acontecimentos e na passividade geral diante deles, por que ninguém agiu, e como alguém poderia agir? Uma terceira sugestão no título é dramatizada em uma lembrança do amigo de Ari, Frenkel, que arrebatou uma arma e “valsa” em uma interseção fortificada, disparando loucamente diante de um público postado em uma sacada, criando uma valsa surreal com a violência. Finalmente, uma quarta conotação é a própria valsa de Ari como uma dança psicológica com esses acontecimentos, ancorada em sua única lembrança clara de uma valsa, quando ele vê um pôster de Bashir. Não tanto uma narrativa investigativa quanto uma dança conceitual, psicopolítica e representacional com lobos, o imperativo ampliado do filme é, então, responder ao silêncio que se segue à morte dos cães, desmascarar uma estética da violência, dirigir-se à passividade

5. Dois filmes significativamente mais convencionais sobre a guerra no Líbano são *Libano* (Lebanon, 2010), de Samuel Maoz, e *Beaufort* (2007), de Joseph Cedar; o primeiro, um relato autobiográfico dos membros de uma guarnição de tanques e o segundo, a respeito de soldados que defendem um posto avançado prestes a ser abandonado.

cinematográfica e documentária diante de acontecimentos históricos e tornar o presente dos acontecimentos atuais um lugar muito mais complexo e perplexo para o sujeito que experimenta esse presente como um passado.⁶

Um diálogo com o sonho de outro, *Valsa com Bashir* é uma investigação editorial feita por um indivíduo à deriva em um trauma histórico que o fragmentou pessoal e socialmente, que luta com uma subjetividade reprimida que vibra através de uma rede social de antigos camaradas. No início de um dos flashbacks que estruturam essa investigação da memória, um ataque a um tanque israelense destroça o grupo de Ari e o faz fugir para o mar, onde sua figura animada vaga sem destino pela costa, em busca de um lugar seguro para emergir. Surgindo no início, essas imagens se tornam uma metáfora central para a deriva subjetiva que estrutura o filme, que tenta emergir da corrente de sua própria história – não necessariamente com uma identidade estável, mas, pelo menos, com um autoconhecimento do seu passado. Em certo ponto, um de seus antigos camaradas, Ronny Dayag, mostra a Ari uma imagem de si mesmo animada contra um fundo fotográfico real, e Ari observa: “Não me reconheci”. Assim como a animação perturba a objetividade indexical da fotografia, o reconhecimento do eu como parte de uma história maior descreve a problemática luta do filme. Atraído por um anseio de esquecer, Ari está igualmente ansioso por atuar contra essa corrente de esquecimento e conhecer ativamente. “Diga-me, Frenkel, eu também estava lá?”, ele pergunta, e Frenkel relembra: “Com certeza (...) você esteve em toda parte comigo”. Como em muitos encontros ensaísticos, Ari começa a perceber que “talvez eu descubra coisas a respeito de mim que eu realmente não queria descobrir”.

A problemática dessa luta para “descobrir coisas sobre mim” levou alguns espectadores a criticar o filme como um exemplo da postura israelense de “atirar e chorar”, pela qual a responsabilidade pela violência no Oriente Médio é reformulada como uma narrativa de vitimização.⁷ Sejam quais forem os traços dessa posição no filme, *Valsa com Bashir* a confronta, eu argumentaria, como uma tentativa de afirmar uma responsabilidade pessoal por meio da luta da memória para admitir a responsabilidade, isto é, como uma reestruturação ensaística de um trauma público como responsabilidade pessoal. Se a memória comumente recria acontecimentos passados para abraçar protetoramente o sujeito como um agente passivo (e muitas vezes vitimizado) desses acontecimentos, *Valsa com Bashir* trabalha para recuperar as lembranças

6. Agradeço a Ruth Perlmutter pela sugestiva ideia de uma “dança com lobos”. O contraste, implícito nessa metáfora, com o filme *Dança com lobos* (*Dance with wolves*, 1990) dramatiza a enorme distância estética e política entre *Valsa com Bashir* e essa narrativa hollywoodiana de guerra e colonização.

7. O cineasta Eran Preis foi a primeira pessoa que ouvi usar a expressão ao criticar o filme.

de um trauma histórico como uma responsabilidade no tecido do presente documentando uma história representacional de dissociações cotidianas recuperadas e reconhecidas como responsabilidades eticamente associadas. Como as reportagens noticiosas diárias, Ari recorda seu envolvimento na guerra como uma mistura insípida de rotinas quase irreconciliáveis: em meio a bombardeios e matanças, uma canção de rock berra: "Hoje eu bombardeei Beirute"; uma rotina diária significa café da manhã, "nadar um pouco e depois ir atrás de alguns terroristas"; todos os dias há a "deposição" dos mortos e feridos, uma rodada aborrecida de disparos e o alinhamento mecânico dos corpos. "Nós os chamamos de acontecimentos dissociativos", explica no filme a terapeuta Zahava Solomon. "Uma pessoa experimenta uma situação e, no entanto, percebe-se fora dela". Reagir a essa experiência de violência dissociada no cotidiano exige um repensar ativo desse eu dissociado, uma refeitura agressiva desse eu no torvelinho do lembrado como real e presente. Solomon, assim, rebate a ideia de Ari de que sonhos passivos são lembranças ativas: "Você entendeu ao contrário: nossas mentes não nos levam aos lugares a que realmente não queremos ir. Elas têm um jeito de nos impedir de entrar em recordações obscuras e totalmente perigosas. Nossas lembranças nos levarão apenas até onde formos capazes de ir". Como sugerem essas repetidas imagens de Ari lutando com seus pensamentos enquanto entra e sai de suas memórias, a lembrança ensaística exige ativamente um trabalho intelectual e imaginativo difícil para decifrar e pensar eus diferentes e sua relação com o curso muitas vezes opaco da história, reconhecer e dismantelar, em certo sentido, a dissociação coletiva de responsabilidade por meio do nebuloso "atirar e chorar", encontrado em tantas narrativas fílmicas e midiáticas recentes a respeito das guerras do Oriente Médio.

Talvez o sonho mais significativo repetido ao longo de todo o filme seja o flashback de Ari sobre o incidente nos campos de refugiados de Sabra e Shatila, um sonho de rupturas e dissociações. O sonho – que, como outros espalhados por todo o filme, é precedido e acessado por uma recordação de acontecimentos reais passados – é repetido três vezes ao longo de Valsa com Bashir. Contra um céu cheio de chamas amarelo-escuras, três homens nus deixam as calmas águas do oceano e lentamente se aproximam da praia, onde um plano vagaroso de suas silhuetas os mostra se vestindo, recolhendo suas armas e se aproximando da cidade de Beirute. Rodada em câmera lenta, a sequência muda rapidamente, de um dia amarelo para uma noite cinzenta e escura, marcando uma ruptura representacional e temporal que também é a visualização de uma dissociação traumática. Depois que o plano rodeia Ari, a sequência termina com um primeiro plano de seu rosto vazio quando o sonho termina, a lembrança de um eu que tenta dolorosamente se compreender como um sujeito da história,

emergindo de um mar coletivo de esquecimento e se aproximando do choque de conhecimento que o aguarda.

Nessa crise, as estratégias representacionais centrais são documentar a história como um mundo que oscila entre o realismo e a animação, um espaço mutável especificamente relacionado com outras representações midiáticas no filme. Em uma vila ocupada, um oficial israelense vê filmes pornográficos enquanto ao redor ocorrem guerra e destruição. Em um momento-chave no filme, em meio ao fogo de um franco-atirador em um cruzamento, um repórter e um cinegrafista caminham descuidadamente pela cena, e mulheres e crianças assistem do balcão, fazendo comentários “como se estivessem assistindo a um filme”. Em outro ponto, um professor descreve como esse tipo de distração midiática é mais fundamentalmente uma crise da representação documentária: “Em 1983”, ele diz, “um fotógrafo [experimentou a guerra] como se a visse através de uma câmera imaginária. Então algo aconteceu: sua câmera se quebrou. Ele disse que, quando a câmera se quebrou, ele parou de ver a situação como algo fantástico e isso foi traumático para ele”. No caso, a devastação da guerra começa a escorregar pelos quadros e imagens do filme e, sem esse distanciamento objetivo de um quadro ou as estratégias humanizantes de uma harmonia de campo/contracampo, Ari começa a ver cavalos mortos com “olhos reais”, o que se torna um horror “que o consumia”.

Quando a imediaticidade documentária é dissociada da experiência subjetiva nessas cenas, a animação encontra a realidade documentária e se contrapõe a ela como uma enunciação que recria acontecimentos históricos por intermédio de uma mente e uma imaginação ativamente editorializantes. Produzidas com três tipos de animação sem modelo e com flash animation em vez de rotoscopia, as imagens ao longo de Valsa com Bashir criam uma superfície de meio flexível e mutável de subjetividades que se transformam. Ao contrário da rotoscopia, que sobrepõe imperceptivelmente a animação em material filmado real, essas imagens sobrepõem e reanimam a realidade documentária como disjunções e rupturas mais visíveis, que representam as dissociações que ocorrem entre o sujeito investigador, a memória do sujeito e uma realidade traumática resistente. Como Garrett Stewart observa, os movimentos humanos da animação, rudemente recalibrados, produzem “corpos perturbados, carregados de sonho e culpa, vadeando um lívido pântano de memória defletida”. Juntamente com seus “gestos hipercinematográficos como transições de rapidez deformada” entre diferentes espaços e pontos de vista, a animação resulta em um “cinema substituto” em que as suas “mediações fotomecânicas e eletrônicas” se tornam o que eu denominaria um editorial ensaístico que revela a violência histórica e psicológica perdida no fluxo contínuo do realismo documentário convencional (2010, pp. 58-59).

Perto da conclusão do filme, a descrição de três círculos concêntricos em torno do campo em que ocorre o massacre se torna uma metáfora central para esse envolvimento ensaístico e animado com a história de acontecimentos atuais no filme, para o esforço de múltiplas camadas de “descobrir o que realmente aconteceu”. No círculo mais interior, o massacre que escapa da consciência de Ari ocorre fora do alcance da visão; rodeando esse centro há uma faixa de indivíduos da inteligência do exército israelense, que testemunham de longe os sinais e sons do massacre; além dessa faixa está o mundo mais distante dos oficiais e políticos, que meramente recebem relatórios sobre acontecimentos do interior durante jantares. Como Ari descobre com suas entrevistas, ele foi posicionado no segundo círculo com os soldados israelenses que testemunharam o massacre e não fizeram nada, além de relatá-lo. No decorrer dos refrões, “você viu?” e “o que você fez?”, Ari se dá conta do que não viu e de que participou passivamente do que foi um genocídio rodeado por círculos concêntricos, mas desconjuntados, de israelenses. Como um giro de parafuso climático e irônico, a investigação de Ari sobre seu papel e seu lugar nessa história de acontecimentos abrange e repensa esses círculos dentro da história pública maior do Holocausto. Como o terapeuta Solomon assinala, pediu-se a Ari que “descarregasse corpos mecanicamente”: “Você assumiu o papel de nazista” em sua mente, apesar de “você estar disparando sinalizadores, não matando gente”. Não admira que, quando se aproximou da cena do massacre na manhã seguinte, o acampamento parecia uma “imagem do gueto de Varsóvia”. Se a ideologia perturbada de campo/contracampo do filme inteiro alegoriza visual e tematicamente o espaço entre a tranquilizante deriva no oceano de uma memória sem agência e a dor invisível no campo massacrado, Ari acaba por se pensar nesse espaço intermediário dos círculos concêntricos em que, como Stewart assinala, a separação psicológica e ideológica já não é sustentável: “O que a memória involuntariamente juntou dessa experiência cindida até então – o sonho defensivo com o mar e o terror que nele se infiltra – é sua disjunção final, em que Folman deve se reconhecer não imerso no sofrimento, mas confrontado por ele de sua própria distância, oficial, ainda que em rápido desaparecimento” (p. 61).

Assim, os círculos concêntricos se tornam especificamente uma reconstituição espacial da figura linear e narrativa dos acontecimentos: a história passada é agora uma corrente quebrada que abrange o passado, o presente e o futuro, uma reconstituição que demonstra o espaço distinto, mas compartilhado, do histórico nos acontecimentos presentes e, mais importante, o imperativo de intervir nessa corrente. A investigação de Ari se torna uma investigação de si mesmo como agente social nessa história de uma vida pública em que entender é uma questão de pensamento e escolha. No aeroporto vazio

de Beirute, ele entra em um terminal vazio em que o resíduo da atividade normal, cotidiana, surge como uma alucinação animada. Diante de um quadro de destinos anunciando voos para Londres, Paris e outros lugares – voos que não deixaram aquela zona de guerra – ele percebe que está “esperando para escolher meu destino” e que “a escolha do destino é toda minha. Estou no controle”. Ao longo do filme, Ari descobre que seu envolvimento na horrenda verdade dos acontecimentos deve ser, no final, seu destino e sua escolha conscientes.

No fim do filme e no fim de sua investigação, Ari e o filme escolhem retornar ao seu destino, a outrora esquecida multidão de mulheres chorosas que se aproximam dele em um posto de guarda perto dos campos de Sabra e Shatila. De repente, a imagem muda dramaticamente, pela primeira vez no filme, e passa para uma imagem documentária realçada daqueles rostos inconsoláveis e traumatizados na rua, seguidos por uma série extensa de imagens silenciosas de corpos massacrados. A verdade viva dos acontecimentos vem à superfície por meio das escolhas e investigações subjetivas do ensaísta enquanto ele se perde e emerge da corrente anônima dos acontecimentos que sustentaram sua negação dentro dessa corrente flutuante de acontecimentos. Nas palavras de Stewart a respeito dessa conclusão, aplicável de diferentes maneiras a muitos ensaios editoriais: “A documentação que desaloja a fantasia transforma a própria fantasia em um documento de repúdio, as filmagens substitutas dos arquivos, uma aparição fantasmagórica – uma assombração da história tanto quanto o seu registro direto” (p. 62). Os uivos dos cães de um pesadelo se transformam no choro de vozes humanas de acontecimentos reais.

Quando a história passada é absorvida no presente, tornada indistinta pelo “cotidiano” de uma agência midiática vazia, como você entende, pensa e, finalmente, atua sobre essa história em vez de ser simplesmente arrebatado por essa corrente? Para o filme-ensaio, a resposta é reivindicar uma subjetividade ativa como uma espécie de editor em busca de um rosto, em que editar significa investigar ou abrir acontecimentos com uma “opinião”, pensamento ou ideia sobre a história. Pensar acontecimentos atuais se torna a demonstração de uma agência ou lugar para agência enquanto ela se detém e se reconfigura nessa corrente de acontecimentos, para baixo, arqueologicamente, através de um passado, e ao longo de um presente em movimento. Em seu notável ensaio “Thinking about feeling historical”, Lauren Berlant se expressa desta maneira: “Pensar interrompe o fluxo da consciência com uma nova exigência de varredura e foco, não por algum tipo específico de processamento cognitivo. Somos dirigidos a ver não um acontecimento, mas um ambiente histórico emergente que agora pode ser percebido atmosfericamente,

coletivamente. Ser forçado a pensar dessa maneira é começar a formular o acontecimento de ser histórico no presente” (2008, p. 5).⁸

Aqui, especialmente, o risco que fundamenta o ensaístico se destaca, já que correr o risco de uma posição dentro de um torvelinho de acontecimentos muitas vezes equivale a inserir um eu no fluxo imprevisível de material da história e a inevitável resistência dos acontecimentos públicos. Como indicação e medida do problema da política no ensaístico, o risco ensaístico exige a afirmação de uma posição precária para o eu como uma agência do pensamento em que a via privada questiona a história que herdou como prelúdio para a ação futura. Em ambos, o grau de risco e a medida de sua realização – o que Nichols descreve como uma “magnitude” performativa (1994, p. 106) –, esse sujeito deve reconhecer seu eu mutante à medida que ele luta para construir ou reconstruir seu lugar na história.⁹

Visivelmente presentes às vezes em um indivíduo no filme ou na posição retórica do ponto de vista do filme, essas perspectivas editoriais emergem de correntes dominantes representacionais e nelas intervêm como um drama de reforma. Com acontecimentos públicos e privados, filmagens recuperadas ou filmes caseiros servem comumente como material para essa reforma, sempre marcada pelos traços de um passado assimilado por intermédio de uma perspectiva pessoal. Com

8. Agradeço a Lynne Sachs por me enviar esse ensaio.

9. Vale a pena citar Nichols extensamente a respeito desse rico termo: “A subjetividade social permanecerá além do horizonte de um texto que afirma a visão pessoal e a experiência subjetiva da consciência individual, poética, mas pouco mais. Essa questão da magnitude como domínio da subjetividade social e do envolvimento histórico é o que distingue o documentário performativo de uma grande porção da vanguarda cinematográfica tradicional com a qual, de outras maneiras, compartilha tanta coisa. E, no entanto, a passagem de uma consciência transcendental, mas individual, para uma consciência dialética e social, é ainda dificultada pela ausência de uma estrutura especificamente política na qual o documentário performativo possa ser recebido. A afirmação dos formalistas de que lá não há nenhum ‘lá’ se junta ao lamento marxista de que não resta nenhuma esquerda. Isso não é inteiramente verdade, porém. Seria mais exato dizer que a esquerda assumiu uma forma dispersa, descentrada, e que sua ausência só é perceptível quando o que buscamos é a esquerda tradicional de partidos de vanguarda, frentes políticas unidas e uma linha correta. As afinidades políticas já estão dispersadas por um amplo campo de organizações e questões; elas se sobrepõem e coalescem de maneiras imprevisíveis e instáveis. Há muito motivo para otimismo nesse movimento rumo a uma nova magnitude de organização e processo político, para a qual o documentário performativo contribui significativamente, mas uma aura de perda nostálgica e um reconhecimento incorreto também podem sobreviver. Afinal, este é um tempo de capitalismo multinacional, se não global, de uma nova ordem mundial de comando e controle, de comunicações interativas, mas hierarquicamente organizadas, de um capitalismo ‘tardio’ que continua a descobrir maneiras de se transformar e perpetuar. À medida que esse leão econômico, ou, talvez, tigre de papel, torna-se cada vez maior, mais interconectado globalmente e menos responsável localmente, o contraste entre o seu poder e alcance e o poder evidente da política de identidade, alianças improvisadas e afinidades ciborgues podem parecer desproporcionalmente minimizadas. É uma percepção que o documentário performativo procura revisar. Ao restaurar uma percepção do local, específico e incorporado como lócus vital para a subjetividade social, o documentário performativo dá figuração e evoca dimensões do inconsciente político que permanecem suspensas entre um aqui e agora imediato e uma alternativa utópica” (1994, p. 106).

filmagens recuperadas, o filme-ensaio geralmente ativa ou reativa subjetivamente os acontecimentos da história como “uma estética de ruínas” e uma “contra-história”, que se torna “um repensar muitas vezes radical e experimental do contexto” (Danks 2006, pp. 242 e 251).¹⁰ Em “The resurgence of history and the avant-garde essay film”, Arthur liga especificamente as filmagens recuperadas ao ensaio, manifestando-se em uma variedade de filmes, de *American dreams: Lost and found* (1983), de James Benning, a *Routine pleasures* (1986), de Jean-Pierre Gorin, e demonstra como o ensaístico permite a uma tradição de vanguarda envolver o presente por meio de material filmado documentário potencialmente perdido nas correntes históricas. Os ensaios, ele argumenta,

tendem a inscrever uma consciência mediadora central, que está, ela própria, envolvida no questionamento ativo de materiais e do processo de seu ordenamento, capazes de assegurar apenas verdades provisórias no final. (...) Carecendo das garantias de um narrador estável, confiante, a noção de um passado compartilhado é tornada fluida, plurívoca, enigmatizada com as incursões da cultura popular, da teoria elevada e dos vestígios de estilos vanguardistas anteriores. (...) [Nesses filmes] um cerne de acontecimentos distantes – acessados por meio de objetos perdidos, narrativas pessoais e/ou observação direta da câmera – são sujeitados a uma sinuosa interação de partes semiautônomas constituídas de diferentes tempos, vozes retóricas e estilos visuais. No seu melhor, elas podem criar efeitos de colagem que adensam e vivificam nossa percepção do tempo histórico. (Arthur 2005, p. 68)

Na descrição de Linda Williams do uso de material filmado redescoberto em *A ténue linha da morte*, de Morris, esses “documentários anti-*vérité*” cavam “em direção a uma arqueologia impossível” em que “a contextualização do presente com o passado (...) é a mais eficaz estratégia representacional”, já que o acontecimento, “nunca inteiro, nunca plenamente representado”, é sempre “um palimpsesto da memória” (1998, pp. 387-388).

Os filmes-ensaio contemporâneos enfrentaram essa perigosa provação de interpelar uma agência subjetiva e investigativa nas filmagens recuperadas de acontecimentos midiáticos com base em uma variedade de ângulos. Sem dúvida, os filmes de Michael Moore são os mais visíveis e conhecidos, como uma refeitura da notícia por intermédio de sua própria imagem e agência. Apesar das ruidosas críticas às vezes dirigidas a esses filmes como autopromoção distorcedora, os filmes de Moore, creio, não dizem respeito simplesmente a criar uma vista opositora dos acontecimentos atuais, mas a dramatizar uma agência sempre presente – que a maioria das reportagens noticiosas trabalha para disfarçar ou tornar invisível – envolvida com a reconstrução

10. Ver, especialmente, “Archival Apocalypse: Found footage as ethnography”, de Catherine Russell.

da notícia da história. Apesar da postura que é muitas vezes bizarra e semelhante a um desenho animado – ou, mais exatamente, por causa dessas poses –, Moore e seus filmes imitam e ironizam eficazmente as estratégias da reportagem noticiosa convencional na forma de tentativas, eu argumentaria, de devolver os riscos ideológicos do pensamento subjetivo às ruas dos acontecimentos públicos.

O documentário mais bem-sucedido e rentável na época do lançamento e vencedor surpreendente e controvertido da palma de ouro do Festival de Cannes, *Fahrenheit 11 de setembro* (*Fahrenheit 9/11*, 2004), por exemplo, tem como alvo uma crise social deflagrada pela eleição questionável de George W. Bush para a presidência dos Estados Unidos e a subsequente guerra no Iraque. O alvo real do filme, porém, é a cobertura noticiosa americana desses acontecimentos, assinalada definitivamente nas sequências de abertura. Depois do comício “Florida Victory” a favor de Al Gore, a voz *over* de Moore pergunta: “Foi tudo um sonho? Ou foi real? Os últimos quatro anos realmente aconteceram?”. Moore então detalha o fiasco da cobertura da eleição de 2000, quando John Ellis, do canal Fox News, primo em primeiro grau de Bush, “proclamou a eleição em favor do outro cara” e “de repente outras redes disseram: ‘Se a Fox disse, deve ser verdade’”. Embora a crítica conservadora ataque a falta de objetividade documentária de Moore, essa objetividade suposta é justamente o que Moore e outros cineastas ensaístas reconhecem como não mais sustentável ou defensável nos meios de comunicação e na sociedade contemporânea, em que os fatos e a informação agora seguem à deriva através das regiões indistintas das agências de celebridade, ostentando aquilo a que Matthew Bernstein (acompanhando Arthur) se refere como a “maestria negativa” de Moore e suas apresentações irônicas do eu de “anti-heróis sem controle” (1998, p. 411).¹¹ Se os filmes de Moore são uma espécie de filmes-ensaio, a questão fundamental é se Moore simplesmente recria essas agências de celebridade que ataca ou se as ironiza e parodia para provocar o instável pensamento de eus em público que descreve o ensaísmo.

Outros filmes-ensaio levam a cabo investigações mais teóricas, rigorosas e abertas de como e onde agências éticas e políticas poderiam entrar na corrente dos acontecimentos atuais e das notícias sobre eles. Talvez um proeminente arqueólogo das filmagens recuperadas e das ruínas imagísticas da história midiática do século XX, Kluge incorporou em seus filmes essa agenda ensaística, a ponto de assumir durante algum tempo um lugar na indústria televisiva alemã, reconhecendo que esse maquinário não é o problema primordial, mas, sim, a falta de posições alternativas que possam fornecer e provocar uma interação complexa com esse maquinário e os chamados fatos da história.¹² Seu filme *Notícias variadas* é explícito. Satiriza e

11. Bernstein incorpora o ensaio de Arthur, “Jargons of authenticity (three American moments)”, como parte de um argumento que é mais dúbio quanto à persona e às estratégias de Moore.

12. Um bom estudo em inglês dos filmes de Kluge é Lutze (1998).

desconstrói um formato noticioso televisivo convencional e suas agências de cabeças falantes e desfere o que talvez seja seu mais incisivo corte editorial: “Sábado, 26 de abril de 1986, dez horas da manhã”, a data do derretimento no reator nuclear de Chernobyl, acompanhada imediatamente pelo rosto curioso de uma criança. A citação de encerramento de seu ensaio aberto sobre a guerra nuclear, *Krieg und Frieden* (1982), localiza o que, para Kluge, é a tarefa crucial de ativar o filme “dentro da cabeça do espectador” em uma tentativa de dismantelar editorialmente a notícia imagística da história, proferida por meio dos agentes de celebridades anônimos dessa história: “O problema quase insolúvel é como evitar ser emudecido, seja pelo poder dos outros, seja pela própria paralisia”.

Como ocorre com muitas das sugestões mais ricas a respeito do ensaístico e do cinema, Benjamin descreve e antecipa o lugar conceitual do sujeito ensaístico quando pode intervir nessas correntes da história. Escrevendo em fins dos anos 1930, em seu monumental “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin brevemente desloca sua atenção do cinema para os jornais, para sugerir, como analogia para os públicos performativos do cinema, a maneira como a circulação pública da notícia oferece possibilidades e potencial editoriais para todo e qualquer indivíduo. Ele explica aqui que o “teste” potencial da experiência, pelo qual os espectadores envolvem os filmes, foi demonstrado primeiro pelos jornais. “Com a ampliação gigantesca da imprensa”, ele observa,

um número crescente de leitores começou a escrever (...). No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção “Carta dos leitores”. Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenha uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso, a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer (...). A cada instante, o leitor está pronto e converte-se num escritor. (1996b, p. 184)

Característica do trabalho de Benjamin, essa observação sociológica sobre sujeitos recém-ativados da notícia brota de um fundamento filosófico sobre o modo como o conhecimento pode ser produzido dentro das correntes da história, especificamente como um ato crítico de reconhecimento. Para ele, a assimilação do passado ao presente como corrente de acontecimentos disfarça uma relação dialética mais fundamental entre essas duas figuras de história, uma relação revelada, para ele, em um lampejo de reconhecimento que cristaliza, em uma imagem conceitual, uma “constelação” do pensamento:

Não que o que é passado lance sua luz sobre o que é presente, ou que o que é presente lance sua luz sobre o que é passado; antes, a imagem é aquilo em que o

que foi se junta em um lampejo com o agora e forma uma constelação. Em outras palavras, a imagem é dialética quando imóvel, pois, embora a relação do presente com o passado seja puramente temporal, contínua, a relação daquilo que foi com o agora é dialética: não é progressão, mas imagem, subitamente emergente. (1999, p. 462)

Evocando o espaço entre dois planos de Chris Marker, a imagem da constelação de Benjamin também lembra a imagem na juntura/junção do movimento de Farocki e as imagens documentárias tensamente animadas de Folman, ao identificar o ato de reconhecimento como um momento de construção ativa e às vezes violenta de uma imagem dialética: “Ao pensar pertence o movimento, assim como a detenção dos pensamentos. Sua posição naturalmente não é arbitrária. Deve ser encontrada, em resumo, onde a tensão entre opostos dialéticos é maior. Portanto, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele próprio uma imagem dialética. Esta é identificada com o objeto histórico; ela justifica sua violenta expulsão do contínuo do processo histórico” (*ibid.*, p. 475). No esquema filosófico maior de Benjamin, pensar na história se torna um reconhecimento temporariamente frágil e, assim, arriscado, que recupera ou resgata o significado de um “tempo homogêneo e vazio” (1996b, p. 229) por meio de um congelamento do discernimento descrito como “o agora da reconhecibilidade”: “O dialético é uma imagem que emerge de repente, num lampejo. O que foi tem de ser capturado rapidamente – como uma imagem lampejando no agora da sua reconhecibilidade. O resgate executado por esses meios – e apenas por eles – pode operar unicamente em função do que no momento seguinte está irrecuperavelmente perdido” (1999, p. 473).

Acompanhando Benjamin, eu caracterizaria a agência ensaística na corrente dos acontecimentos históricos como a diferença entre testemunhar acontecimentos e reconhecer acontecimentos, em que o ato de reconhecimento é um resgate e uma expectativa que recompõem o ato de testemunhar. Novamente extrapolando com base em Benjamin, pode-se dizer que o agente editorial da história envolve a corrente de acontecimentos como uma fusão de todos os três agentes temporais de Benjamin: o jogador, o *flâneur* e o anfitrião ativo. “Em vez de passar o tempo, devemos convidá-lo para entrar”, diz Benjamin. “Passar o tempo (matar o tempo, expulsá-lo) é o ato do jogador. O tempo se derrama de todos os seus poros”; “armazenar tempo como uma bateria armazena energia” é o ato do *flâneur*, e o terceiro tipo é “aquele que espera. Ele absorve o tempo e o representa em forma alterada – a da expectativa” (1999, p. 107). Ao mesmo tempo expulsando, armazenando e esperando, o ensaísta entra na corrente de acontecimentos equilibrando múltiplas posturas para com esses acontecimentos como momentos arriscados de reconhecimento que também são atos de expectativa intelectualmente insistentes.

States of UnBelonging (2006), de Lynne Sachs, começa em uma vida privada impregnada por imagens televisivas globais, visíveis em uma tela no fundo de uma sala em Nova York. Uma menina (a filha de Sachs) brinca no lado esquerdo do quadro, enquanto Sachs está sentada à mesa no lado direito, vendo uma reportagem que mostra cenas de guerra e protesto no Oriente Médio. Ao som do clique de uma correspondência de e-mail, Sachs escreve para seu amigo israelense Nir: "Você já teve a sensação de que a história que está experimentando não tem nenhuma forma? Mesmo quando adolescente, eu era obcecada pelas mudanças e rupturas da história. As guerras ajudavam a ordenar o tempo". Ela escreve a Nir sobre uma reportagem no New York Times que descreve o assassinato terrorista da cineasta israelense Revital Ohayon e dos dois filhos, que viviam no kibutz Metzger, na Cisjordânia. Mais tarde, ao telefone, quando conversa com Nir sobre o incidente, num primeiro plano as mãos de Sachs recortam o artigo no jornal, enquanto a imagem embaçada da televisão continua no fundo. Ela dobra e vira o material do artigo e depois um mapa de Israel, ao longo de uma série de imagens sobrepostas. Introduzindo uma espécie de filme caseiro sobre acontecimentos atuais, essas primeiras imagens, densas, em camadas, localizam o filme em confronto com um fundo de noticiário televisivo e o difícil entendimento da história por meio da crise da guerra. Aqui, uma crise aparentemente sem fim se torna a corrente de acontecimentos contemporânea quintessencial que, nesse ensaio, deve ser envolvida e reescrita como uma cesura ao longo de geografias globais, antes uma constelação imagística que um fluxo histórico infatigável. Mais tarde, sobre as imagens de televisão mostrando a violência nas ruas de Israel, a filha de Sachs, Maya, pergunta à mãe: "Tem guerra em Israel?". "Não, hoje não", é a resposta de Sachs, que, irônica, mas precisamente, introduz um anseio ensaístico de deter esses acontecimentos nas camadas da história.

No decorrer do filme, essa corrente de acontecimentos muda de direção constantemente, enquanto o filme para, redireciona e inverte o movimento desses acontecimentos. Lembrando *Sem sol*, de Chris Marker, com seus movimentos globais rápidos e inesperados, *States of UnBelonging* dispersa perspectivas e vozes por diferentes indivíduos e representações materiais. Um diálogo epistolar entre Nova York e Israel, por e-mails e conversas ao telefone, o filme por fim culmina em uma série de encontros face a face em Israel, encontros com os vivos e os mortos. Em certo ponto, Sachs busca informações na internet na área frontal, enquanto, na área traseira, assiste a um vídeo que mostra Avi Ohayon, marido de Revital, chorando, e ao mesmo tempo fala com Nir ao telefone. Mesmo as geografias globais flutuam e se sobrepõem nessa corrente global de crises: quando Sachs entrevista o irmão de Revital, Yossi, e pergunta por que, depois de 11/9, ela vivia tão perto do perigo, ele responde que

a irmã pode ter se perguntado por que Sachs viveria em Nova York com duas filhas. Datas exatas anunciam momentos e movimentos – 12 de novembro de 2002, 10 de dezembro de 2002, 27 de fevereiro de 2005, 1º de março de 2005 – mas, em vez de indicar um movimento cronológico da história, as datas sugerem rupturas e lacunas no difícil esforço de entender o cotidiano de um presente por meio das ruínas de um passado. Como datas de um jornal diário, essas datas ameaçam se tornar apenas fragmentos do passado.

Materializados como filmagens recuperadas, filmes caseiros e notícias televisivas retransmitidas, a história emerge no curso do filme como as constelações mutáveis e sobrepostas de diferentes geografias, textualidades, zonas temporais e tecidos imagísticos. Transmissões noticiosas da guerra, filmes caseiros com Revital e seu filho, vídeos da creche um dia após a morte das duas crianças, a entrevista filmada por Nir com Avi, e clipes dos próprios filmes de Revital, Young poetry e It happens so often, juntos, criam uma montagem fraturada do passado e do presente, do público e do pessoal, que mesmo imagens da beleza luxuriante de olivais abundantes e leituras de histórias bíblicas por Sachs são incapazes de harmonizar e solucionar a não ser como choques ao longo de uma geografia que “deixa as pessoas loucas” e onde indivíduos “em ambos os lados da Linha Verde, no outro lado do Muro” vivem com a morte minuto a minuto. Aqui, o cotidiano oscila e se racha: planos de um soldado andando pelas ruas são desacelerados e interrompidos por pequenos saltos, e cenas de rua surgem desfocadas em panorâmicas verticais ou inclinadas em planos oblíquos. Como uma guerra interminável, esses estados de não pertencimento não oferecem nenhum lugar em que um eu possa ser situado e claramente articulado. É, antes, um estado de perigosas expectativas ou, como descreve o marido de Revital, um lugar de anseio tão intenso que simplesmente não há lugar onde localizar a dor extrema desse anseio. Mesmo a prática cinematográfica, parece, é tensamente estirada entre o não pertencimento e o anseio, entre a notícia e o conhecimento: “Você sabia que o Festival de Cinema de Jerusalém é nesta semana?”, escreve Nir, “Paralelamente, há o Festival Internacional de Cinema de Ramallah. Ramallah é uma grande cidade no lado palestino da fronteira. Queria poder ir e mostrar meus filmes, e também ver cinema em uma sala de lá. Eu tomaria um drinque no café palestino local. Veria uma vida que está tão perto de mim e, no entanto, tão longe. Separada e estranha. Existe como a cidade palestina das notícias. Só consigo imaginar, claro, já que nunca fui. É totalmente impossível para um israelense experimentar Ramallah. Sonhando com Ramallah”.

Nessa corrente de anseio e não pertencimento, porém, Sachs simultaneamente descobre e cria uma imagem de reconhecimento, a imagem de uma agência que, na verdade, é o rosto e a história do próprio filme. No início, a voz over de Sachs

descreve um eu hesitante, temeroso e dividido, duplicado, na verdade, como o reflexo de Revital, aquela outra mulher, mãe e cineasta. Ao longo de toda essa primeira parte do filme, a presença de Sachs, apesar de sua centralidade, assume uma posição quase marginal. Vendo, comentando, lendo, ela está onipresente ali, mas o filme nunca oferece uma imagem completa, apenas partes dela (mãos, cabelos e vislumbres parciais). Gradualmente, porém, ela começa a emergir como presença e corpo reconhecíveis, primeiro em uma entrevista num café com o irmão de Revital, Yossi. Mais tarde, um plano completo dela a mostra ajustando a câmera; depois, um primeiro plano a focaliza enquanto ela põe uma pedra no túmulo de Revital, um gesto que, apesar de ser um ato de luto, também descreve, creio, um ato de reconhecimento mútuo.

Aqui, a gradual suposição de uma agência por parte de Sachs, como parte de um vínculo reconhecido com Revital, depende de, e provoca, duas ações relacionadas: ela desligar a televisão e sua decisão de ir para Israel. São ações complementares, sugerindo, primeiro, sua recusa em participar do vazio e homogêneo fluxo midiático de acontecimentos e, segundo, sua escolha de entrar na corrente dos acontecimentos reais. Ao contrário de Revital, que Yossi descreve como vivendo em “uma bolha” no seu kibutz, sem ler nem assistir ao noticiário, e sem querer saber, Sachs por fim escolhe “saber” como uma investigação para além da notícia, e suas palavras e voz logo assumem uma retórica declarativa que confronta a colagem alienante de imagens abstraídas das ruas televisadas de Israel. Duas legendas na tela descrevem simultaneamente sua hesitação e sua decisão: “Acho que não há como eu ir para Israel”, imediatamente seguida por: “Acho que não há como eu não ir para Israel”. Em 1º de março de 2005, ela anuncia: “Parei totalmente de ver televisão. Tenho uma pedra para colocar no túmulo dela”.

O que há de mais significativo nessa transição, creio, é que ela é um ato de vontade e mente para superar a paralisia e a distância dos acontecimentos do mundo e conhecer esses acontecimentos habitando-os, da maneira como se conheceria a terra física. Nesse sentido, essa terra concreta, tantas vezes abstraída por fronteiras, mapas e transmissões noticiosas, torna-se uma âncora na corrente de acontecimentos, pela qual o sujeito pode sentir e viver esses acontecimentos como experiência pessoal. “Esta é a terra que devora os seus, eu li vezes e vezes na Bíblia”, diz Sachs sobre o Oriente Médio. “A terra de hienas, chacais e pombas, perpetuamente seca ou consumida pela água. É uma terra que agora eu conheço, mas apenas antigamente. Pelo menos, posso seguir a linha verde com o dedo, mas ainda tenho de sentir suas protuberâncias e gretas.” Anteriormente, Avi observa que “quando você vê essas imagens vindo de Israel todos os dias, você para de vê-las como algo que está acontecendo com as pessoas e passa a abordar isso como um grande acontecimento

no canto do mundo”, como parte de uma “distância geográfica [que] nos entorpece”. É justamente esse entorpecimento diante da distância geográfica dos acontecimentos midiáticos que Sachs envolve e escolhe superar física e mentalmente. Comentando sobre um mundo de bombas e explosões, fluindo constantemente através das notícias de Israel para Istambul e para o Iraque, Sachs pensa em voz alta, em um lampejo de reconhecimento e participação que é uma experiência visceral: “Qualquer abalo na superfície da terra afeta meu equilíbrio. Os jornais nos cobrem com a notícia da morte de outra pessoa. Examinando uma página de horrores, (...) uma janela aberta para o espetáculo da matança. Uma lufada de vento e quase o cheiro”. Quando parte para o Oriente Médio, ela está assim determinada a não ser “uma fotografia de guerra” e, ao contrário do fluxo interminável de reportagens, ela “não está indo a Israel para rodar um filme”. É uma decisão, antes, de experimentar esse mundo como uma agência ativa, imagens exteriores e experiência quase física, em busca de conhecimento, um conhecimento que, presumivelmente, vai se estender para além das fronteiras, não apenas de Nova York ou Israel, mas também do seu próprio eu e do seu próprio filme. Avi observa anteriormente que, para Revital, “seja qual for a sua escolha, ela é a escolha certa”, e, neste ponto, a escolha de Sachs se torna, não muito longe da escolha de Ari em Valsa com Bashir, a escolha crítica de ser o agente e editor mutante de seu próprio destino, que é também, inextricavelmente, o destino de seus filhos.

Se o reconhecimento, a expectativa e a escolha são as pedras angulares das investigações ensaísticas, sua agência se volta, em *States of UnBelonging*, por meio de Sachs, para as muitas crianças no filme como emblemas da escolha e da expectativa antecipatória. A identificação de Sachs com Revital como cineasta funciona mais evidentemente como um ponto de transferência e transformação subjetivas pelo qual ela refaz a morte da cineasta e o material recuperado dos filmes de Revital, à medida que o incorpora a si e ao seu próprio filme. Porém, um segundo ponto de identificação, provavelmente mais importante, ocorre com os filhos de Revital e as duas filhas de Sachs, que aparecem nas sequências de abertura e encerramento e esporadicamente durante o filme. Imagens dessas e de outras crianças e de sua perda impregnam o filme: um videoteipe da creche, onde meninos e meninas trabalham para processar a morte de seus antigos colegas de classe e uma criança brincando na parte frontal extrema de uma imagem, enquanto crianças judias brincam na rua em um grande monitor no fundo. Em um plano, o canto de uma imagem totalmente negra contém apenas a imagem de uma criança aterrorizada.

Na sequência final, essas imagens de crianças se cristalizam em um lampejo quase ingênuo de discernimento e consciência, quando o filme retorna à sala de estar de Nova York que abriu o filme, agora brilhantemente iluminada.

Diante do noticiário da televisão ao fundo, a voz de uma criança reconta a história de Abraão e da expulsão de Ismael, que ela e a irmã ouviram de Sachs pela manhã. Quando Sachs pergunta às filhas como acham que os dois irmãos separados na história se sentiam, uma delas responde que eles podiam ter aprendido a viver juntos. A filha então continua com uma pergunta simples, que é o tipo de pergunta raramente feito sobre esses acontecimentos atuais, cujo passado se move incansavelmente através do presente e para o futuro: “Quem os mandou para o deserto?”. O filme então corta para um plano de câmera alta da filha sentada diante de uma televisão muda, com canetas e papel na mesa à sua frente. Nessa crise de saber e atuar, States of UnBelonging, como Benjamin, conclui-se com o reconhecimento de que “escrever história significa dar às datas uma fisionomia” (1999, p. 476).

7

SOBRE O CINEMA REFRACTIVO: QUANDO FILMES INTERROGAM FILMES

A arte sobre a arte – ou, melhor, a arte por meio da arte – é uma tradição tão longa quanto a própria história artística e literária, passando por muitos séculos de literatura e representação visual e avançando pela história do cinema, desde bem antes da ode de John Keats a uma urna até bem depois das comédias de Buster Keaton sobre um projetista e cinegrafista.¹ Como seus precursores, versões dessa reflexividade no cinema criam e participam de seus próprios princípios estéticos, sobrepondo suas representações de outras experiências artísticas e estéticas aos seus próprios processos cinematográficos e frequentemente refletindo esses processos como uma reflexão sobre o próprio cinema. Esse tipo específico de reflexividade surge comumente em filmes de ficção narrativa, como *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), de Godard, ou *O jogador* (*The player*, 1992), de Robert Altman, o primeiro, uma história sombriamente irônica de adaptação cinematográfica que tece questões em múltiplas camadas a respeito da fidelidade, e o segundo, uma comédia irônica, amarga, sobre a produção cinematográfica contemporânea. Como ocorre com frequência, porém, essa tradição se esquivou à ficção narrativa e, em vez disso, seguiu as práticas dos ensaios literários que se dirigem à arte e à literatura e as avaliam como envoltimentos críticos que se situam antes fora que dentro dos tropos e posições estéticas que são seus temas.² Às vezes, esses filmes-ensaio encontram

-
1. Paisley Livingston cunhou o termo *arte aninhada* para descrever essa prática comum em vários domínios estéticos.
 2. Durante a primeira metade do século XX, filmes sobre arte e artistas, sobre pintura ou música, ou mesmo filmes sobre filmes, normalmente se tornam, na maior parte, comentários narrativos, incorporando figuras estéticas a enredos sobre encontros e desenvolvimentos individuais para suplementar a figura, o texto ou o discurso original como referente primário. De biografias filmadas de artistas a fusões

outras formas artísticas, como no olhar que Shari Berman e Robert Pulcini lançam sobre o quadrinista *underground* Harvey Pekar em *Anti-herói americano* (*American splendor*, 2003), em que o objeto, figura ou prática artística documentada se torna um veículo para reflexão sobre o próprio meio cinematográfico. Outras vezes, porém, esses próprios filmes dirigem-se a filmes, focalizando a figura do cineasta ou alguma outra dimensão do cinematográfico, como a história do cinema ou uma tecnologia específica. Nessas reconstituições do cinematográfico, os melhores desses filmes sobre a arte e o cinema não descrevem ou documentam simplesmente as práticas cinematográficas ou outras práticas estéticas, mas as envolvem especificamente em uma arena ensaística que abstrai a própria atividade do pensar por meio de um processo cinematográfico. Esses tipos específicos de filme-ensaio não são, eu insistiria, simplesmente filmes que incorporam metáforas do cinematográfico como parte de uma narração sobre, por exemplo, o amor humano e a perda, mas são filmes que representam e dispersam o ato crítico de pensar-se cinematograficamente.

Mesmo uma lista superficial desses filmes é avassaladora na amplitude, nos tipos de tópicos que cobrem e nas maneiras como os representam. Filmes que refletem sobre arte, literatura ou outras práticas artísticas como envolvimentos oblíquos com a prática cinematográfica incluiriam, para mencionar apenas alguns exemplos bem conhecidos, *Van Gogh* (1948), de Resnais, *O mistério de Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), de Henri-Georges Clouzot, *Edvard Munch* (1974), de Peter Watkins, *Filmando Othello* (*Filming Othello*, 1978) e *Verdades e mentiras* (*F for fake*, 1975), de Welles, *A hipótese da pintura roubada*, de Ruiz, *Thirty-two short films about Glenn Gould* (1993), de François Girard, *Uma lição de tango* (*The tango lesson*, 1997), de Sally Potter, *Arca russa* (*Russkij Kovcheg*, 2002), de Aleksandr Sokurov, e *Exit through the gift shop: A Banksy film* (2010), de Banksy. Esses filmes que se envolvem em uma relação mais ostensivamente direta com outro filme ou cineasta incluem os filmes tradicionais sobre a feitura de um filme, como o relato de Fax Bahr e George Hickenlooper sobre a produção de *Apocalypse now* (1979) em *Francis Ford Coppola: O apocalipse de um cineasta* (*Hearts of darkness: A filmmaker's Apocalypse*, 1991), e *Aflição de sonhos* (*Burden of dreams*, 1982), que documenta a feitura de *Fitzcarraldo* (1982), de Herzog. Versões mais complexas e ensaísticas desses filmes sobre filmes não são tão comuns, mas estão se tornando cada vez mais visíveis na cultura cinematográfica contemporânea: *Tokyo-Ga* (1985), de Wim Wenders, *Jacquot de Nantes* (2001), de Varda, *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990), *Five dedicated to Ozu* (*Penej*, 2004) e *10 on ten* (2004), de Kiarostami, *Um dia na vida de Andrei Arsenievitch* (*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999), de Marker, *As cinco obstruções*, de Lars von

vanguardistas de diferentes experiências artísticas, o estético tende a funcionar, principalmente, antes como veículo ou fundo para o desenvolvimento subjetivo do que como experiência que resiste produtivamente à subjetividade.

Trier, e *Glória ao cineasta!* (*Kantoku – Banzai!*, 2007), de Takeshi Kitano. Esse tipo de filme-ensaio pode até mesmo aspirar ocasionalmente a debates teóricos, como em *O guia pervertido do cinema* (*The pervert's guide to cinema*, 2006), de Sophie Fiennes e Slavoj Žižek, ou *Histoire(s) du cinéma* (1997-1998), de Godard, com seu emblemático motivo, o de que o cinema é “um pensamento que forma uma forma que pensa”.

Como versão intensificada desses filmes de maior amplitude sobre arte e literatura, os filmes-ensaio sobre filmes, quero argumentar, destilam a inadequação e o triunfo fundamentais do ensaístico, afirmando que, mesmo na experiência do filme-ensaio “como igual a” uma experiência estética, seu objetivo essencial é antiestético, de uma maneira que almeja reconduzir o filme ao mundo e às ideias sobre o mundo.³ Ao contrário dos filmes de ficção narrativa reflexivos, esses filmes-ensaio dependem da força e da pressão de uma experiência pública presumida ou, mais precisamente, penso, de uma *circulação pública* da experiência que perturba e comenta a experiência estética e a subjetividade que a articula. Isso não significa que os filmes-ensaio sobre a arte e o cinema necessitem de um estilo ou formato documentário, como *Uma lição de tango*, de Potter, deixa claro em sua maneira habilidosa de ficcionalizar e personalizar a relação da diretora-protagonista com o famoso dançarino Pablo Verón. No entanto, mesmo como dramas parcial ou totalmente ficcionalizados, esses filmes se afastam das estruturas da identificação narrativa e ficcional e se voltam para questões de valor e julgamento estéticos em outros contextos semânticos da experiência pública, como a economia, a política, a tecnologia, a recepção ou diferenças culturais e históricas. Em vez de imitar termos e questões estéticas, eles as refratam e defletem. Em vez de atuar como comentários artísticos, o que eu denomino cinema refrativo reconstitui a arte como crítica aberta.⁴ Se os filmes de Marker, notavelmente *Carta da Sibéria*, de 1958, destacam-se tão monumentalmente no início da história da tradição do filme-ensaio e, portanto, representam ampla e intrincadamente muitas das estratégias e dos temas dessa prática, seu filme de 1993, *Le tombeau d'Alexandre* e sua meditação sobre o cineasta Aleksandr Medvedkin volta esse olhar ensaístico para o próprio cinema, no qual, como o comentarista do filme observa, “meu trabalho é questionar imagens”.

3. Estou usando a expressão *antiestético* de uma maneira muito mais específica do que a usada na importante coletânea de Hal Foster, *The anti-esthetic: Essays on postmodernism*. Contudo, assim como o ensaístico envolve, para Lyotard e outros, alguns dos elementos fundamentais do pós-modernismo, meu uso de antiestético realmente se imbrica a alguns dos argumentos na obra de Foster.

4. Em um trabalho que se relaciona com alguns de meus argumentos aqui, John Mullarkey (2009) emprega a ideia e a figura da refração de um modo amplamente filosófico e expansivo para discutir como todos os filmes “pensam” e, por sua vez, refratam outros tantos tipos diferentes de envolvimentos críticos: “O pensamento ou filosofia cinematográfica”, escreve, “nunca é sobre a reflexão (...) mas sobre a refração resistente, uma liberdade que resiste a definições de essência” (p. 190).

Um exemplo enigmático de cinema refrativo, *A hipótese da pintura roubada*, de Raoul Ruiz, concentra e ironiza muitos dos seus termos. Apresentado como uma sombria e irônica paródia de um precedente ensaístico, a palestra acadêmica, o filme é um enigma estético, apresentado ao longo de uma série de sete pinturas de um pintor do século XIX, Frédéric Tonnerre – com apenas seis das pinturas, já que a quarta, hipoteticamente, foi roubada. Como uma versão exagerada da estrutura dialógica do ensaio, o filme emprega um discurso direto insistente que destoa, redireciona, irrita e confunde. Às vezes dirigindo-se ao espectador do filme e às vezes petulantemente em conversação com um “Comentarista” invisível, um “Colecionador” atua como o ponto focal de uma subjetividade perambulante e ironicamente atormentada, vagando por salas sombrias e corredores gastos de uma grande mansão em uma rua parisiense, discutindo as pinturas e os significados fugidios que elas oferecem e ocultam.

Ao longo dessa busca e investigação, *A hipótese* diz respeito à hermenêutica, à descoberta de um vínculo significativo entre a arte e o mundo e, implicitamente, ao cinema como meio heurístico – todos frustrados por uma lacuna estética figurativa, a pintura perdida, que poderia oferecer um elo crítico na investigação. A busca pela significação da pintura perdida (que pode ter existido ou não) como o elo perdido em uma série fotogramática de pinturas envolve cinco registros de imagens no filme, cada uma sugerindo diferentes dimensões analíticas da forma fílmica: as próprias pinturas como representações bidimensionais, as reconstituições em forma de *tableaux vivants* das pinturas por atores que dão às imagens profundidade tridimensional, o movimento nessas reconstituições, em outros aspectos imóveis, quando os atores trocam de cena ou mudam acidentalmente de posição, o movimento de enquadramento em torno dessas representações e, finalmente, as figuras toscas que o Colecionador recupera da gaveta da escrivaninha para recriar reordenamentos das posições das figuras nas pinturas. O fato de que a série de sete pinturas se aproxima de uma série de planos, cenas ou mesmo fotogramas sublinha a relação aparentemente reflexiva entre o tema do filme e o próprio filme, exacerbada e complicada adicionalmente pela dificuldade – para o colecionador, o comentarista e o espectador – de encontrar continuidade ou conexões para ligar essa montagem de imagens pictóricas.

Aqui, o principal caminho hermenêutico é visual ou, mais precisamente, o esforço de seguir as linhas de olhar e direções da iluminação para descobrir vínculos explicativos que amarrem imagens como um movimento de significado. O filme, assim, assume a forma de uma investigação não apenas do significado e da história das pinturas, mas também dos mecanismos para entender e julgar as pinturas, tornando-se uma espécie de debate e julgamento conduzidos pelo Comentarista e pelo Colecionador junto com os espectadores

do filme, que se situam como um júri estético. É indicativa uma sequência inicial de duas cenas, que começa quando o Colecionador olha, com binóculos, representam os míticos Acteão e Diana, o que ele vê é uma terceira figura (ali do sol para um porão. Quando o Colecionador segue esse raio, descobre outro tableau vivant em que dois Templários jogam xadrez, com um pajem “com um sorriso secreto” sentado à frente, e outro cruzado no fundo que “interrompe” a cena dessa segunda pintura. O raio de sol dirigido do jardim através da janela é agora identificado como a paradoxal segunda fonte de luz solar testemunhada anteriormente na pintura, oposta à luz de outra janela e responsável pela “composição teatral” da nova imagem e pintura. O Comentarista argumenta que “o elemento narrativo, o ordenamento dos objetos e até mesmo o objeto do ponto de vista do personagem” são a maneira de entender a cena, mas então afirma que a refração da luz, como um movimento que lembra a curva de um crescente, talvez detenha o real significado das imagens e conecte essa pintura às outras: “Talvez agora possamos aventar a hipótese de um grupo de pinturas cuja interligação é assegurada por um jogo de espelhos”, ele diz, por meio do qual, “poderíamos ver a obra do pintor como um reflexo da arte da reprodução”. Porém, mesmo essa interpretação se torna insustentável para o Colecionador, que retruca: “De jeito nenhum! Não é assim que se deve olhar essa pintura. (...) Ou ficaremos enredados na armadilha que nos foi colocada”.

Evitar essa armadilha heurística significa suspender e refratar continuamente a tentação do julgamento interpretativo. O Colecionador e o Comentarista perseguem o fascínio de numerosas abordagens críticas, que vão de análises matemáticas e narrativas das imagens a leituras alegóricas e históricas de mitos, incluindo referências a um roman à clef publicado na época. No entanto, o movimento contínuo através e por meio das imagens encenadas, ora perdidas em tons de chiaroscuro, ora redirecionadas por realces específicos, descobre apenas linhas fugidias de luz, pensamento e significado, raccords de olhar refrativos, exteriorizados por uma cadeia de espelhos, a curva dos gestos e uma discussão não solucionada a respeito de imagens sobre imagens ou imagens sobre os segredos de um mundo. O Colecionador observa, a respeito de um roteiro para o qual ele oferece uma elegante leitura dos gestos dos “personagens que lentamente completam um círculo”: “O que temos aqui são na verdade curvas que formam círculos de diâmetro desigual que se completam pela imaginação. E esses círculos podem ser classificados, grosso modo, em três grupos”, que formam esferas “que podemos imaginar como combinadas ou não, mas que ainda evocam esferas”, já que “qualquer movimento efetuado por um ser humano deixa um rastro imaginário comparável a uma esfera”.

A composição e o curso desse filme, então, devem refratar e desestabilizar um ponto de vista, dentro da estrutura do movimento cinematográfico, redirecionando-o para fora de si, rumo a um campo demarcado como “escândalo”. Isto é, o que motiva especificamente o movimento visual e hermenêutico do filme é um escândalo que o filme às vezes associa, primeiro, a uma “pintura escandalosa rejeitada pelo Salon em 1887” e, segundo, por meio da análise das pinturas, a certas transgressões sexuais e hostilidades em uma família aristocrática, sua ligação com uma sociedade secreta tão antiga quanto as Cruzadas e, possivelmente, com a criminosa “cerimônia da androginia” dessa sociedade, cuja figura de proa é “Baphomet, um demônio andrógino, o princípio da não definição”.⁵ Na verdade, mais do que essas vagas e irônicas especulações sobre o significado das pinturas que percorrem as análises do Colecionador (na verdade, coletando todas essas especulações), esse princípio fundamental de “não definição”, como a pintura ausente, localiza a verdade central dessa investigação científica como não localizável. No caso, pensar o estético passa a dizer respeito não ao estabelecimento de um significado ou verdade definitiva, mas à experiência cerimonial da não definição como metaforicamente figurada em Baphomet, não ao reconhecimento do significado, mas ao reconhecimento de um fórum para pensar sobre o significado. “Que revelação terrível”, observa o Colecionador, “as pinturas não aludiam, elas mostravam. As pinturas eram a cerimônia”.

Os espectadores, no caso, são vistos como jurados críticos das pinturas e, por extensão, do escândalo; no fim, porém, restam a esses espectadores-jurados apenas lacunas e um amontado de tableaux espalhados por uma mansão abandonada. Na última sequência, um exausto Colecionador está sentado à mesa, meditando, duvidando de seus poderes interpretativos e nos lembrando de que aquelas são apenas algumas “ideias” fragmentárias inspiradas pelas pinturas. Ele retorna ao quinto registro de imagens (ou, na verdade, um sexto) no filme enquanto remove fotografias das figuras de traços básicos da gaveta, e sua própria retórica indefinida identifica, muito provisoriamente, aquele fugidio e autoaniquilador fluxo que é pensar sobre a arte: “Tudo o que essas pinturas representam é a cerimônia, cuja expressão solene significa a aniquilação mútua dos celebrantes (...) não, acho que não. (...) E, no entanto, sei que algo será conservado. As pinturas estão começando a ficar esmaecidas. (...) As pinturas desaparecem, de modo que tudo o que resta são os gestos isolados”. Ou, como Ruiz observa a respeito da interação maior entre hermenêutica, estética e significado: “Sempre que uma teoria geral (...)

5. Inspirado no romancista e teórico Pierre Klossowski, originalmente, o filme devia ser um perfil documentário de Klossowski para a televisão francesa e foi influenciado por seu romance final, *La Baphomet*.

é elaborada, tenho a impressão de que (...) há uma pintura roubada, uma parte ausente da história ou enigma. A explicação final não é mais do que um meio convencional de amarrar todas as pinturas. É como o horizonte: depois que você chega até lá, ainda há o horizonte” (Elsaesser 2005, p. 254). Quando “o colecionador cortesmente nos leva até a porta”, devolvendo-nos ao plano de abertura, uma rua lateral vazia em Paris, cheia de carros, as investigações herméticas e hermenêuticas do interior retornam aos pontos de fuga do exterior, onde o pensamento ensaístico acaba por residir.

Se a tradição dos filmes a respeito de objetos, práticas e figuras estéticas pode ser descrita como comentários no sentido mais flexível do termo, os filmes-ensaio refrativos, ao longo do seu espectro de diferenças, descrevem o movimento rumo à crítica. Nesse sentido, o cinema refrativo é a essência da dinâmica ensaística, uma dinâmica que Michel Foucault marca historicamente quando localiza uma grande mudança no pensamento ocidental no século XVI, evidenciada especificamente nos escritos de Montaigne. A partir desses primórdios, o conhecimento ensaístico emerge, segundo Foucault, à medida que se posiciona entre os comentários descritos nas primeiras respostas a textos bíblicos e filosóficos e as respostas críticas de respostas científicas que impeliriam a análise na era moderna. Nesse período transicional da história, Foucault afirma, “o comentário cedeu lugar à crítica”, de modo que a linguagem deixa de simplesmente glosar um texto e passa agora a intervir para investigar, decifrar e interpretar as possibilidades e limites dessa linguagem. Com um argumento que poderia glosar o filme de Ruiz, ele observa:

O enigma de uma palavra que uma segunda linguagem deve interpretar foi substituído pela discursividade essencial da representação (...). Ora, quando esse discurso se torna, por sua vez, objeto de linguagem, não é interrogado como se dissesse alguma coisa sem o dizer, como se fosse uma linguagem retida em si mesma e uma palavra fechada; não se busca mais desvelar o grande propósito enigmático que está oculto sob seus signos; pergunta-se-lhe como ele funciona: que representações ele designa, que elementos recorta e recolhe, como analisa e compõe, que jogo de substituições lhe permite assegurar seu papel de representação. (2000, pp. 109-110)

Em contraste com esses esforços críticos, Foucault cita Montaigne sobre as redundâncias do comentário, para o qual “há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas” (p. 56). Em vez disso, a crítica “questiona a linguagem como se a linguagem fosse uma função pura, uma totalidade de mecanismos, uma grande interação autônoma de sinais, mas, ao mesmo tempo, não pode deixar de questioná-la quanto à sua verdade ou falsidade, sua transparência

ou opacidade” (p. 80). Em vez de suplementar um texto ou verdade primária com uma redundância de comentário, a crítica cria um encontro subjetivo com e por meio de outra linguagem ou meio representacional como um questionamento das possibilidades e limitações desse discurso. Quando os comentários cedem lugar à crítica, ela gera uma proliferação de pontos de vista e posições interpretativas teoricamente incapazes de fechar as proliferações de significado discursivo. Com o ensaístico como a essência da crítica, esse questionamento se torna um pensamento crítico do discurso na medida em que essa instabilidade do discurso envolve a experiência de um eu na encruzilhada da estética e do mundo.⁶ Com os filmes-ensaio, os comentários da reprodução cinematográfica (essencializada talvez em filmes de gênero e comentários de gênero) dão lugar à crítica ensaística do cinema refrativo.⁷

No século XX, um fórum comum, se bem que raramente reconhecido, para essa distinção entre comentário e crítica na arte, na literatura e no cinema, foram as práticas e teorias da adaptação cinematográfica. Nesse contexto, muitas adaptações, especialmente antes de 1945, poderiam ser útil e produtivamente vistas e descritas como comentários. Adaptações cinematográficas iniciais de peças de Shakespeare e outras literaturas, como *A cabana do Pai Tomás* (1903) ou *Faust* (1904), não são simplesmente representações cinematográficas do texto ou imagens de uma peça ou livro, são mais bem-entendidas, penso, como comentários sobre essas obras, muitas vezes funcionando em um importante sentido como anotações e ilustrações visuais. No primeiro quartel do século, essas adaptações surgem como comentários criativos que, em um extremo, reconstituem esse texto primeiro por meio de versões, às vezes numerosas, que simplesmente registram uma produção encenada (como no caso das formas radicalmente abreviadas de muitas das primeiras adaptações de Shakespeare) ou, em outro extremo, almejam reivindicar e imitar completamente, tanto quanto possível, um texto original (como na adaptação singularmente enorme e precisa de *McTeague*, de Frank Norris, no filme de 1924 de Erich von Stroheim, *Ouro e maldição* [*Greed*]). De maneiras diferentes, esses comentários adaptativos glosam um texto primário como maneira de reconhecer sua verdade cultural e canônica determinante, de modo que, não surpreendentemente, as adaptações como comentário geralmente se alinham a diferentes percepções de fidelidade, assim como o ensaístico como crítica se alinha ao escândalo.

Com comentários fiéis em uma ponta do espectro e o que denomino crítica ensaística na outra, Linda Hutcheon oferece uma maneira especialmente rica de

6. Para Walter Benjamin, *Denkbild* descreve a necessidade da crítica de negociar um dialeto entre a proximidade e a distância, a experiência e o pensamento, uma negociação que deve ser continuamente reconsiderada por meio da experiência e do pensamento (1996c).

7. Vale a pena recordar, nesse contexto, a observação de Derrida, de que o ensaístico é antigenérico.

considerar a adaptação ao longo do “modelo de um contínuo” que “posiciona as adaptações especificamente como (re-)interpretações e (re-)criações” (2013, p. 228). Na extremidade oposta desse contínuo que parte da fidelidade, a adaptação surge, para Hutcheon, como várias formas de “expansão”, segundo as quais um filme como *Sonhos de um sedutor* (*Play it again, Sam*, 1972) “(...) oferece um comentário crítico explícito sobre outro filme anterior (*Casablanca* [1942, nesse caso])” e, portanto, posiciona essas formas de expansão perto da “crítica acadêmica e das resenhas de uma obra” (*ibid.*, p. 227). Para meu argumento, esse movimento rumo à adaptação como expansão crítica descreve numerosos filmes narrativos modernos, começando notavelmente nos anos 1940, em que a atividade e a temática da adaptação se expandem da narração para um modo definitivamente crítico e, pelo menos parcialmente, ensaístico. Os exemplos incluem a transição definidora, do palco do recriado Globe Theatre até os espaços abertamente cênicos e cinematográficos de *Henrique V* (*Henry V*, 1944), de Laurence Olivier, a meditação de Godard sobre amor, comércio e *A odisseia em Desprezo*, a desconstrução autoanalítica de R.W. Fassbinder no epílogo de sua adaptação de quase 16 horas de *Berlin Alexanderplatz* (1980), e a tortuosa luta de Spike Jonze e Charlie Kaufman para refazer o extenso ensaio de Susan Orlean, *The orchid thief*, no filme *Adaptação* (*Adaptation*, 2002). Em cada um desses casos, as adaptações remodelam, distorcem, condensam, ampliam e reposicionam textos literários não como objetos de comentário fiel, mas como o foco de testes críticos e, concomitantemente, testes do próprio filmico.

Informando essa mudança do pós-guerra, da adaptação como comentário para a adaptação como crítica, está a versão mais pronunciada das adaptações “expansivas” que estou denominando de ensaios refrativos, uma mudança mais celeberramente assinalada por *Van Gogh* (1948), de Resnais, um filme retratístico que é não tanto um filme sobre o pintor holandês quanto uma interpretação cinematográfica de suas pinturas. No mesmo ano, Bazin, em “Adaptation, or the cinema as digest”, introduziria a noção de refração como modelo para um tipo de adaptação que ele compararia ao museu imaginário de André Malraux (peça central de um livro surgido um ano antes), um museu fotográfico que “refrata a pintura original em milhões de fatos graças à reprodução fotográfica” (Bazin 2000, p. 19). Três anos depois, Bazin retorna a esse termo central ao explicar a adaptação de Robert Bresson de *Diário de um pároco de aldeia* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) como uma “dialética entre o cinema e a literatura” que inclui “tudo o que o romance podia oferecer e, além disso, sua refração no cinema” (Bazin 2014b, pp. 152 e 154).⁸ Aqui, ele insiste que “já não se trata de traduzir, por mais fiel, mais inteligentemente que seja, tampouco de se inspirar livremente, com um respeito

8. Em seu ensaio “Adaptation”, Dudley Andrew recupera o termo de Bazin para ajudar a explicar sua categoria de adaptação como “interseção”.

apaixonado, tendo em vista um filme que copie a obra, e sim de construir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária. Não um filme 'comparável' ao romance, ou 'digno' dele, mas um ser estético novo que é como que o romance multiplicado pelo cinema" (p. 153). Com o *Van Gogh* de Resnais como seu exemplo primordial, a adaptação como refração se torna uma multiplicação simbiótica de duas formas que não têm nenhuma relação com os comentários popularizantes das adaptações convencionais, mas que, antes, coloca em jogo uma interação produtiva de dois tipos de "biologia estética" (p. 153).⁹ No seu "Pintura e cinema", Bazin retorna a *Van Gogh* e filmes ensaísticos similares, como *Guerrieri* (1942), de Luciano Emmer, e continua a perseguir a lógica da refração cinematográfica como uma união centrífuga, ao contrário do foco centrípeto das pinturas. Como um estranho método de "difusão cultural, que começa por destruir seu objeto", esses filmes "fragmentam" e "abstraem" pinturas para recircular essas obras "dentro do âmbito do ver cotidiano". No perigoso e arriscado negócio de desmontar a obra, "quebrando suas molduras", Bazin conclui, os filmes reconstituem a interação subjetivamente crítica do cinema refrativo, similar a um certo tipo de "crítica literária que é também uma recriação, a de Baudelaire sobre Delacroix, a de Valéry sobre Baudelaire, a de Malraux sobre El Greco" (2014e, pp. 207-210).

Ao ampliar e readaptar o termo de Bazin, *refrativo*, e descrevê-lo como uma prática de deflexão ou dispersão no centro desse tipo específico de filme-ensaio, estou diferenciando esses filmes da sua caracterização comum como cinema (auto-) "reflexivo" ou "refletivo", em que as obras geralmente se voltam para si mesmas para comentar sua própria feitura. A maioria dos filmes-ensaio atua com um elevado grau de reflexividade, já que, seja qual for o tópico primário, o ensaístico chama a atenção para uma troca representacional entre uma subjetividade presidente, a experiência pública e o pensamento cinematográfico. Como Christa Blümlinger descreve em uma abordagem desses filmes, os filmes-ensaio em geral podem ser descritos como "inventários autobiográficos de percepções filmicas", e o que denomino filmes refrativos, como *Scénario du film Passion* (1982) e *Lettre à Freddy Buache* (1982), de Godard, que, segundo Blümlinger, são simplesmente "ensaios sobre o cinema" mais concentrados (p. 57). Mais precisamente, os filmes-ensaio refrativos concentram o regime representacional do ensaístico no próprio cinematográfico para destilar e intensificar o ensaístico, direcionando-o, por exemplo, não para retratos da subjetividade humana ou para os espaços da vida pública, mas para a estética ou, mais exatamente, a antiestética da representação, que sempre paira sobre os filmes-ensaio como um pensar filmico do mundo.

9. Bazin continua: "A fidelidade de Alain Resnais a Van Gogh (...) não é senão a condição primordial de uma simbiose entre o cinema e a pintura. Por isso, comumente os pintores não compreendem nada disso. Ver nesses filmes apenas um meio inteligente, eficaz, até mesmo válido de vulgarização (o que são a mais), é ignorar a biologia estética" (p. 153).

Refrativo sugere um tipo de “desfeitura” da obra de arte ou filme ou, como veremos, seu fracasso ou “abjeção”. Como o raio de luz enviado através de um cubo de vidro, o cinema refrativo decompõe e dispersa a arte ou o objeto que envolve, fragmenta-o ou deflete-o de maneiras que deixam a obra original dispersa e à deriva em um mundo exterior. Em vez da ideia mimética de um espelho que reflete um mundo, esses filmes ordenam uma cadeia de espelhos, como é tão engenhosamente dramatizado em *A hipótese da pintura roubada*, que dispersa a imagem através de um espaço social. Tendo como objeto quer outros meios artísticos, quer outros filmes, esses filmes interrogam primeiro e, mais importantemente, o seu próprio regime representacional, não tanto para chamar a atenção para si mesmos em uma relação mais ou menos binária, mas para chamar a atenção para o mundo como um campo multidimensional em que, em última análise, o filme deve ser pensado. Se encontramos no cinema refrativo variações sobre as atividades e temáticas de outros tipos de filme-ensaio – o teste do tempo e da temporalidade na arena da experiência, por exemplo –, os filmes-ensaio refrativos focalizam explicitamente alguma versão da experiência estética em e por si mesma, solapando a estabilidade representacional ao confrontar uma prática estética com outra prática antiestética. Então, no cerne de muitos desses filmes – especialmente filmes-ensaio a respeito do cinema – está uma reconstituição crítica da própria representação cinematográfica como maneira de reconceituar esse processo como um encontro aberto com o mundo, como um ato de crítica em vez de comentário.

Esses filmes nos pedem que pensemos não tanto sobre a estética do cinema – o gênio por trás dele, as estratégias artísticas ou suas comunicações emocionais e imaginativas. Em vez disso, o cinema refrativo tende, de variadas maneiras, a chamar a atenção para onde o filme fracassa ou, mais precisamente, para onde e como o cinematográfico pode nos forçar para além de suas fronteiras e nossas fronteiras, forçar-nos a pensar sobre um mundo e sobre nós mesmos, que necessária e crucialmente existem fora dos limites do cinema.

Um filme como *A hipótese da pintura roubada* é um exemplo rarefeito e concentrado, ao passo que o cinema refrativo abraça e define uma categoria grande e diversa de práticas cinematográficas que são crescentemente centrais para a cultura fílmica e midiática hoje. Como observado, a versão mais banal desses filmes-ensaio assume a forma de um filme sobre a feitura de um longa-metragem, cuja estrutura formular muitas vezes pode ser criativamente desafiada e estendida, como em *Perdidos em La Mancha* (*Lost in La Mancha*, 2002), um documentário sobre a tentativa fracassada de Terry Gilliam de adaptar *Dom Quixote* como *O homem que matou Dom Quixote*. A guinada mais contemporânea, menos evidente e cada vez mais onipresente na refração ensaística surge na forma de suplementos de DVD. Além dos exemplos mais prosaicos dessas incorporações de comentários cruciais, versões mais corriqueiras de suplementos de DVD podem exibir perspectivas

alternativas do pessoal de produção (diretores ou cinegrafistas, por exemplo), cujas explicações e interpretações podem diferir ou mesmo se contradizer (como nas trilhas de comentário do DVD de *Beleza americana* [American beauty], de 2000).¹⁰ De um tipo diferente, o curta *Gillo Pontecorvo: The dictatorship of truth*, de 1992, aparece na edição Criterion de *A batalha de Argel* (*La battaglia di Algeri*) e mostra Edward Said em um extenso diálogo com o diretor, Pontecorvo, e outros envolvidos nesse filme de 1967 e em projetos posteriores. Apesar de haver pouca coisa que possa ser chamada ensaística nesse exame da vida e da obra de um diretor, sua colocação como parte de uma perspectiva crítica em torno do filme primário chama a atenção para a forma interativa e dialógica de sua relação ensaística com o filme de Pontecorvo.

Uma versão irônica do cinema vérité, As cinco obstruções, descreve um encontro entre Trier e o lendário cineasta dinamarquês Jørgen Leth, em que Trier propõe que Leth refaça e adapte o clássico vanguardista deste último, Det perfekte menneske (que destaca o movimento minimalista, os padrões vivos esteticamente estilizados de um “humano perfeito”), em conformidade com cinco exigências ou “obstruções” precisamente definidas. Von Trier literalmente “testa” Leth, pedindo que refaça ou adapte esse marco de 1967 segundo limites experienciais e estéticos propostos por Von Trier. Leth então tenta adaptar Det perfekte menneske a estas cinco obstruções: (1) em Cuba, sem nenhuma tomada com mais de 12 quadros; (2) “no lugar mais miserável do mundo”; para Leth, o bairro da luz vermelha em Bombaim; (3) ou como um retorno a Bombaim para refazer a primeira tentativa, fracassada, ou como um filme sem regras; (4) como um filme animado; e (5) como um texto composto por Von Trier e lido por Leth.¹¹ Por meio desses testes críticos, Von Trier almeja decompor a visão estética do humano de Leth, de modo que ele deva abandonar certas distâncias ou escudos artísticos pelos quais, segundo Von Trier, Leth se distancia do mundo: para superar “a distância altamente afetiva” que Leth mantém diante do mundo e, portanto, testar “a ética do observador”. “Quero testar sua ética”, afirma Trier, e esse exercício refrativo será “como terapia” ou “um experimento de laboratório”, cujo objetivo final é “banalizar” Leth.

O filme interroga o sistema representacional de Leth e, por implicação, do cinema, para envolver adequadamente um mundo além das suas fronteiras prescritas. Adequadamente um produto de um diretor do Dogme95, com ímpeto para anunciar regras destinadas a romper regras estabelecidas, cada

10. Parker e Parker (2011) é um dos primeiros livros a examinar extensamente como os suplementos de DVD tornaram-se sua própria forma de crítica.

11. Uma coletânea de ensaios envolvente e cheia de discernimento sobre *As cinco obstruções* é Hjört (2008).

uma das obstruções ou “leis” sistêmicas testa e expõe, “incita” e “examina” os princípios estéticos do filme original de Leth. Von Trier, por exemplo, rejeita o filme feito com o segundo conjunto de obstruções, por não seguir suas instruções ao mostrar uma aglomeração de observadores indianos. Ele então insiste para que Leth o refaça com “liberdade completa” retornando a Bombaim. Leth, porém, quer e precisa de regras, e o filme é pontuado pelo diretor perambulando, confuso ou perplexo, preso em suas próprias tomadas longas (em um hotel de Bruxelas, ouvindo gritos sexuais e inadvertidamente preso em uma refilmagem de *La collectionneuse*, de Eric Rohmer). A cada fracasso, Von Trier diz que Leth precisa fazer um filme que “deixe uma marca em você”.

Realçando novamente o discurso de segunda pessoa tão comum no ensaístico, As cinco obstruções assume a forma de um diálogo crítico que, segundo Susan Dwyer, explora “as possibilidades da comunicação intersubjetiva”, aquela fratura fundamental do ensaístico. Ao “expor” a visão artística pessoal à estrutura dialógica de uma experiência pública, o filme dramatiza “o grau em que o entendimento de si do indivíduo depende da disponibilidade, para essa pessoa, de uma perspectiva genuinamente de segunda pessoa” (Dwyer 2008, p. 5) e, assim, “reapresenta brilhantemente (...) questões sobre a significação moral da assimetria entre observado e observador no metanível” (pp. 2-3). Termos estéticos proeminentemente desafiados e expostos aqui são o poder e o controle do autorismo e sua associação com a subjetividade romanticamente coerente da autoria. A última obstrução, portanto, torna-se um confronto e uma fusão dos dois auteurs como testemunho da perda produtiva, um tipo de ventriloquismo autodestrutivo de vozes e textos. Durante uma montagem de planos das obstruções anteriores, Leth lê as palavras de Von Trier como se fossem uma carta de Leth para Von Trier sobre o projeto inteiro do filme. Pela série de testes e encontros, “nada foi revelado”, diz Leth com as palavras de Trier. “O desonesto foi você, Lars. Só viu o que queria ver. (...) Você se expôs. (...) É assim que o humano perfeito cai”. No fim, com esta última obstrução particularmente, o filme testemunha o fracasso “abjeto” de Leth e Von Trier, o fracasso do auteur e o fracasso da representação cinematográfica.

O que é particularmente importante nesse filme e em outros como ele não é a sua reflexividade, mas o fato de que abrem o espaço central e essencial dos filmes-ensaio: um tipo de zona abstraída para pensar por meio do cinema e sobre o cinema como uma experiência crítica em si mesma, pensar por meio dos próprios termos do pensamento cinematográfico. Muitos filmes-ensaio com outras ênfases modais – o retratístico, a viagem, o tempo diarístico ou os acontecimentos atuais – muitas vezes ressaltam momentos reflexivos similares nas suas explorações, mas o filme-ensaio refrativo destila e cristaliza esse

momento como a experiência do próprio cinematográfico distorcido e revelado como parte de uma circulação pública. Em vez da formulação ensaística típica de algo como “pensamentos ocasionados por” ou “pensamentos sobre” uma experiência pública específica, o cinema refrativo propõe algo como “pensamentos sobre a experiência do pensamento cinematográfico em um mundo que resiste” e dessa maneira refaz o eu reflexivo. Talvez uma maneira mais teórica de colocar em outras palavras o que muitos críticos e estudiosos identificaram como as metáforas centrais de As cinco obstruções, como algo entre um jogo e uma sessão de terapia, é a formulação de Hector Rodriguez sobre a temática central do filme: As cinco obstruções é “um salão de espelhos, saturado de ambiguidades” (2008, p. 53), que almeja “abrir o cinema para o exterior, para a riqueza de carne e osso da vida humana” (p. 40) e, portanto, torna-se uma “obra de pensar como problematizar” (p. 55). Ou, nas palavras de Von Trier, é um filme que pede aos seus realizadores e ao público que “vejam sem olhar, desfocalizem!” (Hjört, p. xvii).

Se o projeto de Von Trier é adaptar “uma pequena joia que agora vamos arruinar”, o “plano é seguir do perfeito para o humano”. Nesse jogo, não há nenhuma conclusão e nesse julgamento, no fim, não há nenhum veredito – exceto que o humano sempre excede o estético. Um refrão crítico presente no filme original e no ensaio crítico de Von Trier é “experimentei algo hoje que espero entender dentro de alguns dias”, e o anseio incansável desse entendimento, de considerar rigorosamente a estética da experiência e a experiência da estética, é tudo o que resta quando alguém é finalmente obrigado a se enxergar como Leth se vê, como um ser humano “abjeto”, constantemente “obstruído” e excluído do mundo, onde a essência do conhecimento só pode ser, como a conclusão do filme indica, “como o humano perfeito cai”. Se o comentarista do humano perfeito original de Leth conclui perguntando-se “qual é o pensamento humano perfeito?” e se o filme de Von Trier se inicia com a indagação “o que eu estava pensando?”, a pergunta não pronunciada que perdura no fim do filme de Von Trier poderia ser: “Agora, como repensamos o cineasta imperfeito por intermédio do meio resistente que é o nosso mundo?”.

Como o cinema refrativo é uma prática de adaptação que é essencialmente reflexão crítica em vez de comentário assimilativo, a peça central desse tipo de filme-ensaio é a reconstituição. Como *A hipótese* e *As cinco obstruções* demonstram, as reconstituições podem ser produtivamente descritas como refrações, estratégias adaptativas que criam um reposicionamento crítico de acontecimentos, pessoas, lugares ou objetos reais, que insistem em avaliações ou reavaliações subjetivas e sociais desses textos ou realidades precedentes. Comuns e centrais nos filmes documentários

contemporâneos e filmes-ensaio em geral, as reconstituições são estruturas centrais nos ensaios refrativos, e outra indicação de como esse tipo específico de filme-ensaio tende a realçar e concentrar estratégias centrais em todos os filmes-ensaio. Como em um julgamento judicial, em que as reconstituições também são estratégias-padrão, há duas camadas de reconstituição cinematográfica, uma que ilustra o acontecimento ou tema reconstituído e outra que exige o repensar esse acontecimento ou tema por meio da sua estrutura de adaptação. Na sua forma mais básica, esse pensar ou repensar por meio de reconstituições atua para determinar a verdade, falsidade ou simplesmente o significado do acontecimento. Nas versões mais sutis e complexas das reconstituições cinematográficas (especialmente nos ensaios refrativos), pensar por meio da reconstituição representacional se torna um fim não solucionado em si mesmo.

Bill Nichols e Ivone Margulies, entre outros, escreveram incisivamente sobre as reconstituições ao longo da cultura cinematográfica, oferecendo refinadas estruturas teóricas por sua importância teórica para o filme-ensaio e os filmes refrativos especificamente.¹² Nichols enfatiza o movimento psicanalítico e o “poder fantasmático” das reconstituições, e Margulies chama a atenção para a sua força avaliadora social e ética. Como parte de sua discussão, Nichols oferece uma linhagem histórica de reconstituições, de *Nanook, o esquimó*, de 1922, até *I am a sex addict*, de Caveh Zahedi, de 2005, esboçando o pano de fundo de seu argumento de que as reconstituições “recuperam um objeto perdido na sua forma original mesmo quando o próprio ato da recuperação gera um novo objeto e um novo prazer”. Encontrando a realidade dessa maneira, o “espectador experimenta a insólita percepção de uma repetição do que continua a ser historicamente único”, pela qual um “espectro assombra o texto” com o seu “poder fantasmático” (Nichols 2008, p. 73). Especialmente pertinente para o ensaístico no ensaio de Nichols é a sua análise dessa dimensão psicanalítica como uma zona cinzenta da subjetividade, especificamente como apresentada em *Na captura dos Friedmans* (2003) e *Chile, a memória obstinada* (*Chile, la memoria obstinada*, 1997), filmes que exteriorizam uma “dessubjetivação” do sujeito em “uma lacuna entre o binário objetividade/subjetividade e os mecanismos do fantasmático” (p. 77), uma variação do que enfatizei neste estudo como dessubjetivação ensaística. “Fatos continuam a ser fatos”, ele assinala, “mas o esforço iterativo de executar os movimentos de sua reconstituição imbui tais fatos da matéria vivida da experiência imediata e situada” (pp. 77-78). A experiência desses fatos agora fantasmáticos como uma experiência vivida cria uma lacuna de uma subjetividade perturbada e, de uma maneira que antecipa meu retorno, nesta discussão, ao ensaio de Lukács sobre o ensaísmo, uma reconstituição,

12. *Framework 50* (outono de 2009) é dedicada inteiramente a reconstituições cinematográficas. Intitulada “What now? Re-enactment in contemporary documentary film, video, and performance dossier”, a edição demonstra como o tópico e a prática são variados e importantes para a cultura cinematográfica contemporânea.

para Nichols, “complica a lógica literal, linear e binária do sistema judicial” e “reinscreve a ambiguidade de perspectiva e voz que separa tais determinações judiciais do plano da fantasia” (p. 77).

Margulies toma um caminho diferente em sua discussão das reconstituições, um caminho que aponta para a vida pública do ensaio. Ela identifica a capacidade das reconstituições de fazer do fantasmático de Nichols uma experiência definitivamente pública que envolve uma tradição de “exemplaridade” em que as reconstituições constroem etapas éticas que exigem um tipo de juízo avaliativo.¹³ Para ela, “os filmes de reconstituição combinam repetição e revisão moral, e seu principal resultado é a exemplaridade” (2002b, p. 217). A exemplaridade repetitiva das reconstituições “converte” o espectador, porque elas produzem “uma versão aprimorada do acontecimento” como “histórias moralizantes modernas” (p. 220): “Flexionada por uma crença psicodramática (ou litúrgica) nos efeitos iluminadores da repetição literal, a reconstituição cria, performativamente falando, outro corpo, outro lugar e outro tempo. O que está em jogo é uma identidade que pode recordar o acontecimento original (por meio de uma indexicalidade de segundo grau), mas que, ao fazê-lo, também pode re-formá-lo” (p. 220).

Juntas, as posições de Nichols e Margulies se encaixam em meu argumento sobre os filmes-ensaio refrativos. À medida que uma reconstituição incorpora a experiência vivida da estética, ela cria uma reforma subjetivamente fantasmática e socialmente exemplar da estética, pela qual o espectador fica a cavalo e vacilante entre a instabilidade de uma subjetividade assombrada (como uma experiência vivida) e os imperativos de uma ética social (como a possibilidade de um valor redescoberto); subseqüentemente, o espectador concretiza uma posição jurídica em um julgamento em desenvolvimento do próprio valor artístico e cinematográfico. Para esse espectador-júri, as reconstituições se tornam adaptações como atos de crítica antiestética, não comentário estético, sempre exigindo um julgamento, não um veredito.

Esse desvio rumo à relação do ensaio refrativo com uma posição judicial devolve a questão – com uma ironia teleológica e histórica típica daquilo a que Adorno se refere como a heresia do ensaio – a Georg Lukács e seu conhecido “On the nature and form of the essay” (1910). Enraizada no idealismo do século XIX, a versão de Lukács do ensaio apresenta uma imediaticidade não mediada que direciona suas questões para os “problemas da vida” (p. 3). Ao mesmo tempo que abraça muitos tipos de ensaios, o modelo de Lukács enfatiza especialmente como o ensaio gera “ideias” sobre a arte e a literatura nas suas respostas críticas a essas práticas, assim

13. Talvez seja desnecessário dizer, mas essa relação entre a reconstituição e uma estrutura judicial também é encontrada em filmes-ensaio célebres, como *A tênue linha da morte* (*The thin blue line*, 1988) e *Na captura dos Friedmans*.

como os ensaios refrativos envolvem diferentes ideias do estético como parte de sua dinâmica crítica e criativa. Para ele, o ensaio se torna um “poema intelectual” (p. 18) que abre o estético para múltiplas posições e encarnações. Como os filmes refrativos de Ruiz e Von Trier exemplificam, de maneiras às vezes radicais e às vezes cômicas: “O ensaísta fala de uma pintura ou de um livro, mas o deixa imediatamente – por quê? Porque, acho, a ideia de uma imagem ou livro se tornou predominante em sua mente, porque ele esqueceu tudo o que é concretamente incidental a seu respeito, porque a usou apenas como ponto de partida, como trampolim” (pp. 15-16). Em vez de uma simples glosa ou um comentário sobre um objeto estético, o ensaio se torna o trampolim do pensamento: o “título de todo ensaio é precedido, em letras invisíveis, pelas palavras ‘Pensamentos ocasionados por...’. A ideia é a medida de todas as coisas que existem, e é por isso que o crítico cujo pensamento é ‘ocasionado por’ alguma coisa já criada, que revela a ideia desta, é o que escreverá a crítica mais verdadeira e profunda” (p. 16). Avaliações e valores críticos, assim, retornam ou refletem retrospectivamente sobre o próprio objeto artístico apenas como um redirecionamento provisório, mas profundo, desse objeto na vida mundana das ideias. Para Lukács, o centro do ensaio é certa ironia que, para mim, descreve o processo refrativo e reconstitutivo dos filmes-ensaio sobre arte, literatura e outros filmes. Essa ironia consiste no crítico “sempre falar sobre os problemas finais da vida, mas em um tom que sugere que ele está apenas discutindo imagens e livros, apenas os ornamentos não essenciais e bonitos da vida real. (...) Assim, cada ensaio parece estar tão distanciado quanto possível da vida, e a distância entre eles parece ser maior quando percebemos concretamente, da maneira mais ardente e dolorosa, a proximidade real da verdadeira essência de ambos” (p. 9).

Para Lukács, esse movimento provisório e constante de ideias através do ensaístico alinha então todos os bons ensaios, mas, para mim, especialmente o tipo refrativo, às medições mutáveis e defletivas do judicial e sua interação de reconstituições: “O ensaio é um julgamento, mas o elemento essencial, determinante de valor a seu respeito, não é o veredito (como ocorre no sistema), mas o processo de julgar” (p. 18). Isso se distancia dos quatro juízos reflexivos kantianos do agradável, do sublime, do belo e do bom e, na verdade, abrange todos esses julgamentos quando os ensaios refrativos colocam em jogo a atividade de julgar como análoga ao próprio pensamento, abrindo essa experiência ao mundo, em vez de fixá-la de antemão como o veredito de uma ou mais perspectivas sistêmicas.

A reconstituição ensaística como foco para o cinema refrativo, portanto, torna-se uma variação ou incorporação moderna e pós-moderna específica das reflexões mais filosóficas de Lukács sobre o ensaio. Concentrada em acontecimentos ou práticas específicas, a reconstituição ensaística sugere um tipo de redramatização do processo de pensamento subjetivo por meio da experiência pública. No caso dos filmes-ensaio especificamente, experiência e processo públicos deslocam seu foco

dos tópicos mais reconhecíveis das personas públicas, das atividades experienciais no tempo e no espaço e da política da notícia e, em vez disso, voltam-se para onde a experiência estética se desenrola na interseção da vida pública e da vida privada, para onde as reconstituições envolvem pensar por meio do cinema como um teste judicial do próprio valor e significado estéticos.

Close-up (1990), de Abbas Kiarostami, circula, refocaliza e redireciona questões sobre a representação cinematográfica na imagem do eu em primeiro plano e, mais amplamente, no mundo social e cultural do Irã contemporâneo que rodeia essa imagem. Um ensaio documentário sobre um ingênuo poseur iraniano, Hossein Sabzian, o filme descreve como Sabzian por acaso encontra uma mulher de classe média alta em um ônibus e, então, quase acidentalmente, finge ser o célebre diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf. Ele então se insinua na família Ahankhah, a pretexto de fazer um filme com e sobre eles e, quando descoberto e levado a julgamento, profere um verborrágico pedido de desculpas em que defende sua ação como resultado de seu amor pelo cinema. Se, primeiro, o filme parece impulsionado pela investigação jornalística de um repórter a respeito da apropriação fraudulenta do nome, da imagem e da agência de um famoso cineasta, ele culmina em um prolongado julgamento sobre o poder do cinema e o público do cinema, um julgamento menos em torno de um veredito do que em torno da ação e interação complexas do julgamento e da suspensão de julgamento quando uma compaixão mundana sobrepuja a autoridade estética ou a autoridade da estética.¹⁴

Se A hipótese mede as múltiplas e mutáveis camadas e os movimentos da imagem estética e As cinco obstruções testa a imagem cinematográfica enquanto circula pelo mundo, o filme de Kiarostami examina e expõe a imagem cinematográfica como uma figura social e psicanalítica escorregadia, cuja instabilidade e dependência das contingências necessariamente solapam o seu poder. Tradicionalmente, um primeiro plano poderia sugerir o que Balázs denominou uma “fisionomia da expressão”, que revela o significado autêntico de um objeto ou pessoa, a imagem cinematográfica que amarra uma realidade interior ou subjetiva e sua aparência exterior ou objetiva. Em *Close-up*, porém, essa essência presumida do cinematográfico se desfaz, refratada e defletida por níveis e correntes de reconstituições, começando com a reconstituição fraudulenta da identidade de Makhmalbaf por Sabzian, e continuando com a reconstituição no filme de várias cenas que recontam o suposto crime. Como ocorre com outras versões do cinema refrativo, a adaptação de uma imagem,

14. Como fica claro em minha leitura, minha análise de *Close-up* é devedora, geral e especificamente, da soberba leitura do filme feita por Margulies (2002a).

nesse caso, torna-se uma reconstituição crítica que não identifica simplesmente as diferenças entre o original e sua simulação, mas, mais importantemente, deflete essas questões de fidelidade estética para um domínio humanístico e social que exige que o espectador experimente a instável relação entre a imagem cinematográfica e a vida. O filme de Kiarostami, no fim, humaniza a estética do primeiro plano não como uma figura cinematográfica coerente da subjetividade pessoal, mas como parte de um complexo sistema social e tecnológico de crenças e desejos.

O fato de Close-up se deter (por um tempo desmedidamente longo) no julgamento de Sabzian lembra a forma jurídica das reconstituições e dos ensaios refrativos especificamente, extraindo as implicações ampliadas da refração ensaística como um julgamento em que Sabzian reconstitui o seu “crime” de representação como um processo de pensamento meditativo. Numa defesa quase casuística de suas ações, Sabzian afirma: “Juridicamente, pode ser uma acusação adequada, mas moralmente não é. (...) Tudo isso decorreu de meu amor pelas artes” e especificamente pelo amor aos filmes de Makhmalbaf. Quando a sequência corta entre Sabzian e as reações de uma comunidade de juízes (que inclui o jornalista investigativo Farazmand, os Ahankhahs e as autoridades policiais), Sabzian insiste que, na verdade, estava apenas reconstituindo um papel, executando um papel como um diretor executa um filme (“Gosto de interpretar o personagem. (...) Comecei a crer que eu era um diretor”), mas quando o juiz o confronta e pergunta “Você não está representando para a câmera neste momento?”, sua resposta lembra uma fronteira experiencial que informa esse e outros filmes-ensaio que forçam a relação entre o sujeito, uma realidade social e o seu significado: “Estou falando de meu sofrimento; isso não é representar”.

Além do julgamento central dentro do filme, todo o filme se torna um julgamento do cinema e sobre o cinema. Nesse julgamento maior, a interação entre a imagem e sua reconstituição se estende para além das identidades individuais à medida que o filme mapeia uma mise en scène que alterna interiores e exteriores nos quais os espectadores habitam disjunções e lacunas onde devem lutar com julgamentos a respeito das capacidades do cinematográfico de descrever com exatidão as complexidades humanas do mundo. Em paralelo ao uso alternado de duas lentes de câmera na sequência do julgamento, uma para primeiros planos e outra para planos de conjunto, um episódio central do filme, por exemplo, ocorre duas vezes, de duas perspectivas diferentes que dramatizam essas lacunas como reconstituições em que os espectadores estão posicionados criticamente. No início do filme, soldados entram na casa dos Ahankhahs para prender Sabzian, enquanto, do lado de fora, um repórter ociosamente espera, durante um tempo um tanto prolongado, vagando a

esmo; em certo ponto, ele chuta uma lata pela rua, e o plano a acompanha em seu longo rolar, acidental e tortuoso, um contraponto nada dramático para os dramáticos desejos e a crise de Sabzian. Mais tarde, após o julgamento, o filme retorna ao seu aprisionamento, mas agora o reconstitui do lado de dentro da casa, onde a família ouve – e reconstitui para o filme de Kiarostami – o esquema de Sabzian, enquanto espera que os soldados cheguem para prendê-lo. Como uma reconstituição em contraplano do acontecimento, em que a família apenas simula sua crença, o espectador não apenas testemunha uma mise en âbyme teatral referente à fraude, mas também ocupa um espaço diferido e defletido – nas palavras de Gilberto Perez, um lugar “em suspensão, mas não exatamente suspense” (1998, p. 264) – entre a representação anterior da rua exterior, com sua lata rolando aleatoriamente e a dolorosa reconstituição da prisão no interior, em que Sabzian e a família Ahankhah representam a prisão com claro desconforto e confusão representacional. Margulies comenta essa importante sequência quando recorda a sequência anterior na rua:

Sua colocação após o julgamento, suas expressões amargas de desapontamento e sua qualidade como repetição de um acontecimento lhe conferem uma função especial: em vez de criar um efeito distanciador, a reconstituição do aprisionamento coopta a mise en âbyme representacional como efeito dramático. Aqui, a reconstituição amplia o drama do engodo. Vemos a agitação da família quando o pai recebe o repórter pela primeira vez etc. Como essa cena nos mostra o drama que estava se desenrolando dentro da casa enquanto esperávamos com o taxista na rua no início do filme, ela retroativamente confere momentum a um momento um tanto banal, gratuito – o chute da lata pelo taxista. Ao mostrar essa cena de duas perspectivas diferentes – uma em que não sabemos nada, outra em que sabemos demais – Kiarostami transforma o testemunhar em um claro e custoso embaraço. (2002b, p. 237)

O que “embaraço” sugere aqui, para mim, não é apenas desconforto social, mas também um desconforto intelectual e estético – entre não saber nada e saber demais – em que testemunhar evoca um julgamento tolerante das refrações éticas e estéticas que se movem ao longo do acontecimento público, do julgamento e da performance privada. O filme dramatiza essa dialética, nas palavras de Margulies,

como um paradigma comparativo, uma série de situações repetidas (...) que se alternam na tela. Essas versões, igualmente enquadradas, são então colocadas uma após a outra para que possam ser comparadas. Enquadrar, aqui, refere-se não apenas à composição cinematográfica e à mise en scène, mas ao sentido de investigação [ou maneiras de entender] aplicado a um dado comportamento ou situação, enquanto estes se repetem com significativas diferenças, que então se tornam objeto de comparação. (2002b, p. 238)

Como uma versão intensificada do posicionamento judicial do espectador ao longo de todo o filme, essa interação de perspectivas, suspensa entre o crime social da fraude cinematográfica e sua exposição como performance subjetiva, descreve uma mudança refratada entre os exteriores anônimos, dessubjetivados das ruas e os interiores excessivamente conscientes de si, excessivamente subjetivados, do lar como um fracasso em reconstituir adequadamente, como uma adaptação que é quintessencial e positivamente crítica. A “provação do julgar”, portanto, fornece “tantas vicissitudes no argumentar que a rigidez da forma decompõe-se”, torna-se “uma bitola humanística em que impulsos e desejos egoístas são tudo, menos desculpados sob um olhar benigno e compreensivo” (p. 238).

Na sequência final, o emblema invisível da autoridade estética ao longo de todo o filme, o auteur Makhmalbaf, entra na realidade das ruas para se reconciliar com o seu duplo reconstituído. Quando Sabzian deixa a delegacia, Makhmalbaf o encontra e o arrasta pelas ruas de Teerã em sua bicicleta motorizada para uma reconciliação final com os Ahankhahs. Aqui, no terreno exponencialmente refratado da reconstituição no filme, o cineasta real momentaneamente estabelece um vínculo com Sabzian e temporariamente transpõe a fissura entre o fantasmático das reconstituições e uma ética social. Em vez de reproduzir a autoridade artística e jurídica tradicionalmente atribuída à subjetividade do auteur, Makhmalbaf se torna uma figura de mediação com o reflexo fraudulento na garupa da bicicleta, de modo que o sujeito autorizado e seu duplo criminoso são agora parceiros adaptados. Se o julgamento suspenso que é o filme ocorre em parte dentro de primeiros planos, em mise en âbyme, de identidades refletidas, a sequência final refrata novamente esse colapso na forma de um plano de conjunto que avança veloz pelas ruas, onde o sujeito estético e sua contraparte antiestética se entrelaçam. Quando a trilha sonora começa e para durante a sequência, o operador se queixa da mecânica defeituosa do plano (não acidental), de uma maneira que sugere metaforicamente uma ideia maior: “Nós o perdemos. Não podemos recuperar isso. Perdemos o som”. Filmado através de um para-brisa quebrado e vidro opaco, o filme, aqui, documenta as limitações, se não o fracasso, do cinematográfico na retenção de um sujeito autorizado em um mundo fundamentalmente não cinematográfico, onde Makhmalbaf e Sabzian quase não se distinguem. No portão da casa dos Ahankhah, nessa passagem entre o drama de interiores e exteriores, eu e mundo, ocorre uma reconciliação final, na forma do que Margulies denomina a “reconstituição redentora”, que recobre as estonteantes refrações do filme como “um olhar benigno, compreensivo” (p. 238), do que eu denominaria um julgamento sem veredito, pelo qual, parafraseando Deleuze, um cinema pensante almeja restaurar nossa crença no mundo.

Se A hipótese da pintura roubada refrata a busca por significados artísticos ao longo de numerosos registros imagísticos e se As cinco obstruções testam e retestam criticamente as deficiências experienciais do filme como adaptação, Close-up reflete sobre e deflete o poder do cinema e da cinefilia para oferecer ilusões de autoridade e autenticidade representacionais sistêmicas para uma multidão de reconstituições humanas que habitam as ruas. Não distante de As cinco obstruções, no fim, a figura incidental do fugidamente humano, no caso, recai inevitavelmente no mundo e se destaca desse circuito sistêmico do cinema, como uma espécie de celebração do fracasso cinematográfico. As cinco obstruções pode ser descrito como um filme refrativo que sublinha as lacunas e distâncias nas representações cinematográficas da vida, já Close-up mapeia o colapso e, então, a expansão dessas lacunas e distâncias, até mostrar Makhmalbaf, Kiarostami e Sabzian circulando e se imbricando como indivíduos em um mundo ensaístico.

Close-up nos devolve ao meu primeiro modo ensaístico, o filme retratístico, mas, agora, mais reflexivamente, para investigar, não os retratos ou autorretratos de outras subjetividades, mas o retrato de auteurs e espectadores cinéfilos, cuja paixão por estabelecer vínculos com filmes é refeita como parte de um pensar cinematográfico da vida pública. Na verdade, para os ensaios retratísticos e ensaios refrativos, como Lukács nos lembra, a verdade do ensaio, como a “semelhança” em um retrato, “é uma luta pela verdade, pela encarnação de uma vida que alguém viu em um homem, uma época ou uma forma” (1974, p. 11), uma ironia da semelhança que pode impregnar todos os filmes-ensaio. Em todas as suas variações, como Lukács observa, os ensaios parecem “tão longe quanto possível da vida, e a distância entre eles parece ser maior quanto mais ardente e dolorosamente percebemos a real proximidade da verdadeira essência de ambos” (p. 9). Ou, como diz Kiarostami em sua versão pessoal de produção cinematográfica socrática como julgamento suspenso, em uma expressão que ele poderia ter emprestado de Montaigne, “o caminho mais curto para a verdade é uma mentira”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, R. (1987). *French cinema: The first wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University.
- _____ (org.) (1988). *French film theory and criticism: A history/anthology, 1907-1939*, v. 1: 1907-1929. Princeton: Princeton University.
- ADDISON, J. (2001). *Addison's essays from the Spectator*. Londres: Adamant Media.
- ADORNO, T.W. (2003). "O ensaio como forma". In: ADORNO, T.W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, pp. 15-46. (Espírito Crítico)
- AGEE, J. e EVANS, W. (1939). *Let us now praise famous men*. Cambridge: Houghton Mifflin.
- ALTER, N. (1996). "The political im/perceptible in the essay film: Farocki's *Images of the world and the inscription of war*". *New German Critique* 68, pp. 165-192.
- _____ (1997). "Documentary as simulacrum: *Tokyo-Ga*". In: COOK, R.F. e GEMUNDEM, G. (orgs.). *The cinema of Wim Wenders: Image, narrative, and the postmodern condition*. Detroit: Wayne State University, pp. 136-162.
- _____ (2000). "Mourning, sound, and vision: Jean-Luc Godard's *JLG/JLG*". *Camera Obscura* 15.2, pp. 75-103.
- _____ (2004). "The political im/perceptible: *Images of the world*". In: ELSAESSER, T. (org.). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdã: Amsterdam University, pp. 211-236.
- _____ (2006). *Chris Marker*. Urbana: University of Illinois.
- _____ (2007a). "Hans Richter in exile: Translating the avant-garde". In: ECKMANN, S. e KOEPNICK, L. (orgs.). *Caught by politics*. Nova York: Palgrave, pp. 223-243.
- _____ (2007b). "Translating the essay into film and installation". *Journal of Visual Culture* 6.1, pp. 44-57.

- ALTMAN, J. (1982). *Epistolarity: Approaches to a form*. Columbus: Ohio State University.
- ALTMAN, R. (2006). "From lecturer's prop to industrial product: The early history of travel films". In: RUOFF, J. (org.). *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham: Duke University Press, pp. 61-78.
- ANDREW, D. (1984). "Adaptation". In: ANDREW, D. *Concepts in film theory*. Nova York: Oxford University Press.
- ARENDT, H. (2007). *A condição humana*. 10ª ed. 6ª reimp. Trad. Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- ARON, R. (1981). *Dezoito lições sobre a sociedade industrial*. Trad. Sérgio Beth. Lisboa: Martins Fontes; Brasília: Ed. Universidade de Brasília.
- ARTHUR, P. (1993). "Jargons of authenticity (three American moments)". In: RENOV, M. (org.). *Theorizing documentary*. Nova York, Routledge, pp. 108-134.
- _____ (2003a). "Essay questions". *Film Comment* 39.1, pp. 53-62.
- _____ (2003b). "No longer absolute: Portraiture in American avant-garde and documentary films of the 1960s". In: MARGULIES, I. (org.). *Rites of realism: Essays on corporeal cinema*. Durham: Duke University, pp. 93-118.
- _____ (2005). "The resurgence of history and the avant-garde essay film". In: ARTHUR, P. *A line of sight: American avant-garde film since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 61-73.
- ASTRUC, A. (1992a). *Du stylo à la camera... Et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984)*. Paris: L'Archipel.
- _____ (1992b). "L'avenir du cinéma". *Traffic* 3, pp. 151-158.
- _____ (1999). "The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo". In: CORRIGAN, T. (org.). *Film and literature: An introduction and reader*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, pp. 158-162.
- AUMONT, J. (2011). "O olhar variável ou a mobilização do olhar". In: AUMONT, J. *O olho interminável: Cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: CosacNaify, pp. 47-78.
- BACON, F. (2007). *Ensaio de Francis Bacon*. Trad. Alan Neil Ditchfield. Petrópolis: Vozes.
- BALÁZS, B. (1970). *Theory of film: Character and growth of a new art*. Nova York: Dover.
- BALDWIN, J. (1998). *Collected essays*. Nova York: Library of America.
- _____ (1999). "I'll make me a world". Transmissão PBS, 2/2.
- BARTHES, R. (1980). "Saindo do cinema". In: METZ, C. et al. *Psicanálise e cinema*. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, pp. 121-125.
- _____ (1984). *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- _____ (1990). "O terceiro sentido". In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: Ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 45-61.
- _____ (1992). *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____ (2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____ (2007). *Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Cultrix.
- BAUDRILLARD, J. (2008). "The Gulf War: Is it really taking place?". In: REDHEAD, S. (org.). *The Jean Baudrillard reader*. Nova York: Columbia University, pp. 99-125.
- BAZIN, A. (1983). "Morte todas as tardes". Trad. Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, pp. 129-134. (Arte e Cultura)
- _____ (2000). "Adaptation, or the cinema as digest". NAREMORE, J. (org.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University, pp. 19-27.
- _____ (2003). "Bazin on Marker". *Film Comment* 39.4, pp. 43-44, Trad. do francês Dave Kehr.
- _____ (2014a). "A evolução da linguagem cinematográfica". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 95-112.
- _____ (2014b). "Diário de um pároco de aldeia e a estilística de Robert Bresson". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 137-154.
- _____ (2014c). "O mito de Stálin no cinema soviético". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 61-74.
- _____ (2014d). "Ontologia da imagem fotográfica". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 27-34.
- _____ (2014e). "Pintura e cinema". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 205-210.
- _____ (2014f). "Por um cinema impuro: Defesa da adaptação". In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, pp. 113-135.
- _____ (2014g). *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify.

- BEAUJOUR, M. (1992). *Poetics of the literary self-portrait*. Nova York: New York University.
- BENJAMIN, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1996a). "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. 10ª reimp. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196. (Obras Escolhidas)
- _____ (1996b). "Sobre o conceito da História". In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. 10ª reimp. São Paulo: Brasiliense, pp. 222-232. (Obras Escolhidas)
- _____ (1996c). "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leslov". In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. 10ª reimp. São Paulo: Brasiliense, pp. 197-221. (Obras Escolhidas)
- _____ (1999). *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap.
- BENSE, M. (2014). "O ensaio e sua prosa". Trad. Samuel Titan Jr. *Revista Serrote*, n. 16, São Paulo: Instituto Moreira Salles, pp. 169-183.
- BENSMAÏA, R. (1987). *The Barthes effect*. Minneapolis: University of Minnesota.
- BENSON, T. e SNEE, B. (orgs.) (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University.
- BERLANT, L. (2008). "Thinking about feeling historical". *Emotion, Space and Society* 1.1, pp. 4-9.
- BERNSTEIN, M. (1998). "Documentaphobia and mixed modes: Michael Moore's *Roger and Me*". In: GRANT, B.K. e SLONIOWSKI, J. (orgs.). *Documenting the documentary: Close readings of documentary films and video*. Detroit: Wayne State University, pp. 397-415.
- BERSANI, L. (2008). *Forms of being: Cinema, aesthetics, subjectivity*. Londres: BFI.
- BERTOLUCCI, B. (1981). "The boundless frivolity of people about to die". In: WENDERS, W. e SIEVERNICH, C. (orgs.). *Nick's film: Lightning over water*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- BINGHAM, D. (2010). *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick: Rutgers University.
- BLANCHOT, M. (2007). "A fala cotidiana". In: BLANCHOT, M. *A conversa infinita vol. 2: A experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, pp. 235-246.
- BLÜMLINGER, C. (2004a). "Lire entre les images". In: LIANDRAT-GUIGUES, S. e GAGNEBIN, M. (orgs.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Champs Vallon, pp. 49-66.
- _____ (2004b). "Slowly forming a thought while working on images". In: ELSAESSER, T. (org.). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdã: Amsterdam University, pp. 163-176.

- BRUNO, G. (2002). *The Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Nova York: Verso.
- BRUZZI, S. (2006). *New documentary: A critical introduction*. Londres: Routledge.
- BURCH, N. (1992). *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva.
- BURGIN, V. (1996). In/*Different spaces: Place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California.
- BUSS, E. (s.d.). "Eye for I: Making and unmaking autobiography in film". In: OLNEY, J. (org.). *Autobiography. Essays theoretical and critical*. Princeton: Princeton University, pp. 298-320.
- CAUGHIE, J. (1995a). "Humphrey Jennings". In: VINCENDEAU, G. (org.). *Encyclopedia of European Cinema*. Londres: BFI, p. 231.
- _____ (1995b). "Derek Jarman". In: VINCENDEAU, G. (org.). *Encyclopedia of European Cinema*. Londres: BFI, p. 229.
- CERTEAU, M. de (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California.
- _____ (1998). *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim F. Alves. 3ª ed. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Petrópolis: Vozes. (Artes de Fazer)
- CHAPMAN, W. (org.) (1953). *Films on art 1952*. Nova York: American Federation of Arts.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V.R. (orgs.) (2010). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2ª ed. 2ª reimp. São Paulo: CosacNaify.
- CHION, M. (1999). *The voice in cinema*. Nova York: Columbia University.
- COLERIDGE, S.T. (1985). *Biographia literaria: Biographical sketches of my literary life & opinions*. Princeton: Princeton University.
- CONWAY, K. (2007). "A new wave of spectators': Contemporary responses to *Cleo from 5 to 7*". *Film Quarterly* 61.1, pp. 38-47.
- COVERT, N. (org.) (1991). *Art on screen: A directory of films and videos about the visual arts*. Nova York: Metropolitan Museum of Art.
- CUSTEN, G.F. (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University.
- DANKS, A. (2006). "The global art of found footage cinema". In: BLADLEY, L.; PALMER, R.B. e SCHNEIDER, S.J. (orgs.). *Traditions in world cinema*. New Brunswick: Rutgers University, pp. 241-253.
- DAVE, P. (2000). "Representations of capitalism, History and nation in the work of Patrick Keiller". In: ASHBY, J. e HIGSON, A. (orgs.). *British cinema, past and present*. Londres: Routledge, pp. 339-352.
- DEFOE, D. (1991). *Tour through the whole island of Great Britain*. New Haven: Yale University.

- _____ (2012). *Robinson Crusoe*. Trad. Sergio Flakman. São Paulo: Companhia das Letras. (Clássicos Penguin)
- DELEUZE, G. (1985). *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2005). *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense.
- DELUC, G. (1987). "The essence of cinema: The visual idea". In: SITNEY, P.A. (org.). *The avant-garde film: A reader of theory and criticism*. Nova York: Anthology Film Archives, pp. 36-42.
- _____ (1998). "The expressive techniques of the cinema". In: ABEL, R. (org.). *French film criticism and theory: A history/anthology, 1907-1939*, v. 1: 1907-1929. Princeton: Princeton University, p. 310.
- DE OBALDIA, C. (1995). *The essayistic spirit: Literature, modern criticism, and the essay*. Nova York: Oxford University.
- DERRIDA, J. (2007). *O cartão-postal: De Sócrates para Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Sujeito e História)
- DIRECTOR: ALAN CLARKE (2004). The Alan Clarke Collection. 1979-1996. Blue Underground. DVD.
- DOANE, M.A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University.
- DONALD, J.; FRIEDBERG, A. e MARCUS, L. (orgs.) (1998). *Close up 1927-1933: Cinema and modernism*. Princeton: Princeton University.
- DUFFY, E. (2009). *The speed handbook: Velocity, pleasure, modernism*. Durham: Duke University.
- DUMONT, F. (2003). *Approches de l'essai*. Quebec: Nota Bene.
- DWYER, S. (2008). "Romancing the Dane: Ethics and observation". In: HJÖRT, M. (org.). *Dekalog 01: On the five obstructions*. Londres: Wallflower, pp. 1-14.
- EHMAN, A. e ESHUN, K. (2010). *Harun Farocki: Against what? Against whom?* Londres: Koenig.
- EISENSTEIN, S. (1976). "Notes for a film of 'Capital'". Trad. do russo Maciej Sliwowski, Jay Leuda e Annette Michelson. *October 2*, pp. 3-26.
- ELLIS, J. (2009). *Derek Jarman's angelic conversations*. Minneapolis: University of Minnesota.
- ELSAESSER, T. (1989). *New German cinema: A history*. New Brunswick: Rutgers University.
- _____ (org.) (2004a). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdã: Amsterdam University.

- _____ (2004b). "Working at the margins: Film as a form of intelligence". In: ELSAESSER, T. (org.). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdã, Amsterdam University, pp. 95-104.
- _____ (2004c). "Harun Farocki: Filmmaker, artist, media theorist". In: ELSAESSER, T. (org.). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdã: Amsterdam University, pp. 11-42.
- _____ (2005). "Raoul Ruiz's *L'hypothèse du tableau volé*". In: ELSAESSER, T. *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdã: Amsterdam University, pp. 251-254.
- FIELD, S. e O'PRAY, M. (2014). "Imaging october, Dr. Dee e outros assuntos: Uma entrevista com Derek Jarman, jul. 1985". Trad. Rachel Ades. In: CASTAÑEDA, A.; FONSECA, R. e DIAS, V. (orgs.). *Derek Jarman: Cinema é liberdade*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, pp. 66-80.
- FIHMAN, G. (2004). "L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales". In: LIANDRAT-GUIGUES, S. e GAGNEBIN, M. (orgs.). *L'essai et le cinema*. Paris: Champs Vallon, pp. 41-48.
- FLAXMAN, G. (org.) (2000). *The brain is a screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. Minneapolis: University of Minnesota.
- FLITTERMAN-LEWIS, S. (1998). "Documenting the ineffable: Terror and memory in Alain Resnais's *Night and fog*". In: GRANT, B.K. e SLONIOWSKI, J. (orgs.). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University, pp. 204-222.
- FOSTER, H. (org.) (1983). *The anti-aesthetic: Essays on postmodernism*. Seattle: Bay Press.
- FOUCAULT, M. (2000). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. (Tópicos)
- _____ (2006). "O que é um autor?". In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 8ª ed. 2ª reimp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 264-298.
- FRAMPTON, D. (2006). *Filmosophy*. Londres: Wallflower.
- FREARS, S. (2004). "Interview in 'Director: Alan Clarke'". *The Alan Clark Collection*. 1979-1996. Blue Underground. DVD.
- GAINES, J. e RENOV, M. (org.) (1999). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota.
- GALPERIN, W. (1993). *The return of the visible in British romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- GALLOWAY, A.R. (2006). *Gaming: Essays on algorithmic culture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- GASS, W. (1991). *On being blue: A philosophical inquiry*. Nova York: David A. Godine.

- GAUDREAU, A. e LACASSE, G. (orgs.) (1999). "The moving picture lecturer". *Iris* 22, números especiais, Paris.
- GIANNETTI, L. (1975). "Godard's *Masculine-Feminine*: The cinematic essay". In: GIANNETTI, L. *Godard and others: Essays on film form*. Rutherford: Farleigh Dickinson.
- GIBSON, R. (1988). "What do I know? Chris Marker and the essayist mode of cinema". *Filmviews*, pp. 26-32.
- GODARD, J.L. (1972). *Godard on Godard*. Trad. e comentários de Tom Milne. Nova York: Viking.
- _____ (1989). *Uma introdução à verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- GOFFMAN, E. (2011). *Ritual de interação: Ensaio sobre o comportamento face a face*. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes. (Coleção Sociologia)
- GOOD, G. (1988). *The observing self: Rediscovering the essay*. Londres: Routledge.
- GRAS, V. e GRAS, M. (2000). *Peter Greenaway interviews*. Jackson: University of Mississippi.
- GRIERSON, J. (1966). *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California.
- GRUNDMANN, R. e ROCKWELL, C. (2000). "Truth is not subjective: An interview with Errol Morris". *Cineaste* 24.3, pp. 4-9.
- GUBERN, R. (1995). "Cent ans de cinéma". In: GUBERN, R. *Historia general del cinema*, v. XIII: El cine en la era del audiovisual. Madri: Catedra.
- GUNNING, T. (1999). "A corner in wheat". In: USAI, P.C. (org.). *The Griffith Project*, v. 3. Londres: BFI, pp. 130-141.
- HABERMAS, J. (2014). *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp.
- HAMPL, P. (1996). "Memory's movies". In: WARREN, C. (org.). *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Hanover: Wesleyan University, pp. 51-78.
- HANSEN, M. (1981/1982). "Alexander Kluge, cinema and the public sphere: The construction site of counter-history". *Discourse* 4, pp. 57-58.
- _____ (1991). *Babel & Babylon: Spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press.
- HARRISON, T. (1992). *Essayism: Conrad, Musil, & Pirandello*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- HAZLITT, W. (1970). "On going on a journey". In: KEYNES, G. *Selected essays of William Hazlitt*. Londres: Nonesuch, pp. 71-82.
- HERZOG, W. (1980). *Of walking in ice*. Nova York: Tanam.
- _____ (1999). Minnesota declaration. [Disponível na internet: <http://www.wernerherzog.com/52.html#c93f>, acesso em 19/2/2015.]

- HJÖRT, M. (2008). *Dekalog 01: On the five obstructions*. Londres: Wallflower.
- HOOKS, B. (1994). "Blue". *Artforum* 33.3, p. 10.
- HUTCHEON, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. UFSC.
- HUXLEY, A. (2002). "Preface to *The Collected Essays of Aldous Huxley*". In: BAKER, R. e SEXTON, J. (orgs.). *Aldous Huxley Complete Essays*, v. 6, 1956-1963. Chicago: Dee, pp. 329-332.
- JARMAN, D. (1994). *Blue*. Nova York: The Overlook Press.
- _____ (2010). *Chroma: A book of colors*. Minneapolis: University of Minnesota.
- JEONG, S.H. e ANDREW, D. (2008). "Grizzly ghost: Herzog, Bazin and the cinematic animal". *Screen* 49.1, pp. 1-12.
- KAHANA, J. (2008). *Intelligence work: The politics of American documentary*. Nova York: Columbia University.
- KAMPER, B. e TODE, T. (orgs.) (1997). *Chris Marker. Filmessayist*. Munique: Cicim.
- KATZ, J. (1978). *Autobiography: Film/video/photography*. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- KAUFFMAN, L.S. (1992). *Special delivery: Epistolary modes in modern fiction*. Chicago: University of Chicago.
- KEILLER, P. (1994). "The visible surface". *Sight & Sound*, 35, nov.
- _____ (1999). *Robinson in space and an interview with Patrick Wright*. Londres: Reaktion.
- _____ (2002). "Architectural cinematograph". In: RATTENBURY, K. *This is not architecture*. Nova York: Routledge.
- _____ (2008). The future of landscape and the moving image. [Disponível na internet: <http://thefutureoflandscape.wordpress.com>.]
- KELLY, R. (org.) (1998). *Alan Clarke*. Londres: Faber and Faber.
- KLOSSOWSKI, P. (1998). *La Baphomet*. Nova York: Marilio.
- KLUGE, A. e NEGTE, O. (1993). *Public sphere and experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Minneapolis: University of Minnesota.
- KLUGE, A. et al. (1999). "Word and film". In: CORRIGAN, T. (org.). *Film and literature: An introduction and reader*. Upper Saddle River: Prentice-Hall.
- KOCH, G. (1986). "Blindness as insight: Visions of the unseen in *Land of silence and darkness*". In: CORRIGAN, T. (org.). *The films of Werner Herzog: Between mirage and history*. Londres: Methuen.
- KRITZMAN, L.D. (2009). *The fabulous imagination on Montaigne's essays*. Nova York: Columbia University Press.
- LACAN, J. (1985). *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (O Seminário, livro 11)

- LANE, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin.
- LEACH, J. (1998). "The poetics of propaganda: Humphrey Jennings and *Listen to Britain*". In: GRANT, B.K. e SLONIOWSKI, J. (orgs.). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University, pp. 154-170.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The production of space*. Trad. do francês Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell.
- LIANDRAT-GUIGUES, S. e GAGNEBIN, M. (orgs.) (2004). *L'essai et le cinéma*. Paris: Champs Vallon.
- LINDSAY, V. (1970). *The art of the moving picture*. Nova York: Liveright.
- LIVINGSTON, P. (2003). "Nested art". *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 61, pp. 233-245.
- LOPATE, P. (1996). "In search of the centaur: The essay film". In: WARREN, C. (org.). *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Hanover: Wesleyan University, pp. 243-270.
- LOWRY, E. (1985). *The filmology movement and film study in France*. Ann Arbor: UMI.
- LUKÁCS, G. (1974). "On the nature and form of the essay". In: LUKÁCS, G. *Soul and form*. Cambridge: MIT, pp. 1-19.
- LUPTON, C. (2005). *Chris Marker: Memories of the future*. Londres: Reaktion Books.
- LUTZE, P.C. (1998). *Alexander Kluge: The last modernist*. Detroit: Wayne State University.
- LYOTARD, J.-F. (2000). *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MALRAUX, A. (1946). *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris: Gallimard.
- _____ (1947). *Le musée imaginaire*. Genebra: Skira.
- MARGULIES, I. (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham: Duke University.
- _____ (org.) (2002a). *Rites of realism: Essays on corporeal cinema*. Durham: Duke University.
- _____ (2002b). "Exemplary bodies: Reenactment in *Love in the city*, *Sons*, and *Close Up*". In: MARGULIES, I. (org.). *Rites of realism: Essays on corporeal cinema*. Durham: Duke University, pp. 217-244.
- MARKER, C. (1949). *Le coeur net (The forthright spirit)*. Paris: Seuil.
- _____ (1952). *Giraudoux par lui-même*. Paris: Seuil.
- _____ (1959). *Coréennes*. Paris: Seuil.
- MARTIN-JONES, D. (2002). "Patrick Keiller". *Journal of Popular British Cinema*, 5, pp. 123-132.
- MAZIERSKA, E. e RASCAROLI, L. (2004). *The cinema of Nanni Moretti: Dreams and diaries*. Londres: Wallflower.

- McCARTHY, J.A. (1989). *Crossing boundaries: A theory and history of essay writing in German, 1680-1815*. Filadélfia: University of Pennsylvania.
- MEKAS, J. (1978). "The diary film (a lecture on reminiscences of a journey to Lithuania)". In: SITNEY, P.A. (org.). *Avant-garde film: A reader, theory and criticism*. Nova York: New York University.
- METZ, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University.
- MILLER, J.H. (1992). *Illustration*. Cambridge: Harvard University.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture theory*. Chicago: University of Chicago.
- MONACO, J. (1976). *The new wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Nova York: Oxford University.
- _____ (1978). *Alain Resnais*. Nova York: Oxford University.
- MONTAIGNE, M. de (1948). *The complete works of Montaigne*. Trad. do francês Donald M. Frame. Stanford: Stanford University.
- MORRIS, E. (2004). "Not every picture tells a story". *The New York Times* (20/11), p. A31.
- MOURE, J. (2004). "Essai de définition de essai au cinéma". In: LIANDRAT-GUIGUES, S. e GAGNEBIN, M. (orgs.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Champs Vallon.
- MULLARKEY, J. (2009). *Refractions of reality: Philosophy and the moving image*. Nova York: Palgrave MacMillan.
- MURRAY, T. (1993). *Like a film: Ideological fantasy on screen, camera and canvas*. Londres: Routledge.
- MUSIL, R. (1995). *The man without qualities, I*. Nova edição. Nova York: Knopf.
- NAFICY, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University.
- NICHOLS, B. (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University.
- _____ (2005a). *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus. (Campo Imagético)
- _____ (2005b). "The voice of documentary". In: ROSENTHAL, A. e CORNER, J. (orgs.). *New challenges for documentary*. 2ª ed. Manchester: University of Manchester, pp. 17-33.
- _____ (2008). "Documentary reenactment and the fantasmatic subject". *Critical Inquiry*, 35.1, pp. 72-89.
- NORRIS, F. (1964). *McTeague: A story of San Francisco*. Nova York: Signet.
- O'PRAY, M. (1996). *Derek Jarman: Dreams of England*. Londres: BFI.
- OSTROWSKA, D. (2008). *Reading the French new wave: Critics, writers and art cinema in France*. Londres: Wallflower.

- PANOFSKY, E. (2009). "Style and medium in the motion pictures". In: BRAUDY, L. e COHEN, M. (orgs.). *Film theory and criticism*. 7^a ed. Nova York: Oxford University.
- PARKER, M. e PARKER, D. (2011). *The DVD and the study of film: The attainable text*. Nova York: Palgrave.
- PEREZ, G. (1998). *The material ghost: Films and their medium*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- PETRO, P. (2002). *Aftershocks of the new: Feminism and film history*. New Brunswick: Rutgers University.
- PINEL, V. (1964). *Introduction au ciné-club: Histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*. Paris: Ouvrières.
- PORCILE, F. (1965). *Défense du court métrage français*. Paris: Cerf.
- PORTON, R. (1996). "Language games and aesthetic attitudes: Style and ideology in Jarman's late films". In: LIPPARD, C. (org.). *By angels driven: The films of Derek Jarman*. Wiltshire: Flick Books, pp. 135-160.
- POTAMKIN, H. (1977). *The compound cinema: The film writings of Harry Alan Potamkin*. Org. Lewis Jacobs. Nova York: Teachers College Press.
- PRAGER, B. (2007). *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*. Londres: Wallflower.
- RABINOVITZ, L. (2006). "From Hale's tours to star tours: Virtual voyages, travel ride films, and the delirium of the hyper-real". In: RUOFF, J. (org.). *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham: Duke University, pp. 42-60.
- RASCAROLI, L. (2009). *The personal camera: Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower.
- RENOV, M. (1993). *Theorizing documentary*. Londres: Routledge.
- _____ (2004a). "Lost, lost, lost: Mekas as essayist". In: RENOV, M. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 69-92.
- _____ (2004b). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota.
- RICHTER, G. (2007). *Thought-images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life*. Stanford: Stanford University.
- RICHTER, H. (1992). "Der Film Essay: Eine neue Form des Dokumentarfilms". *Nationalzeitung* (25/5/1940). Reimpresso em BLÜMLINGER, C. e WULFF, C. (orgs.). *Schreiben Bilder Sprechen*. Viena: Sonderzahl, pp. 194-197.
- RIIS, J. (1996). *How the other half lives*. Org. David Leviatin. Boston: Bedford/St. Martin's.
- RIVETTE, J. (1985). "Letter on Rossellini". In: HILLIER, J. (org.). *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University, pp. 192-204.
- RODOWICK, D. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham: Duke University.

- RODRIGUEZ, H. (2008). "Constraint, cruelty, and conversation". In: HJÖRT, M. (org.). *Dekalog 01: On The five obstructions*. Londres: Wallflower, pp. 38-56.
- ROSEN, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. Minneapolis: University of Minnesota.
- ROSENBAUM, J. (2007). "Orson Welles's essay films and documentary fictions". In: ROSENBAUM, J. *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California, pp. 129-145.
- ROSLER, M. (2006). "The bowery in two inadequate systems of descriptions". In: ROSLER, M. *Martha Rosler, 3 Works: 1. The restoration of high culture in Chile; 2. The bowery in two inadequate descriptive systems; 3. In, around, and afterthoughts (on documentary photography)*. Nova Escócia: Nova Scotia College of Art and Design.
- ROUD, R. (1962). "The left bank". *Sight & Sound*, inverno de 1962-1963, pp. 24-27.
- _____ (1968). *Godard*. Nova York: Doubleday.
- RUOFF, J. (org.) (2006). *Virtual voyages: Cinema and travel*. Durham: Duke University.
- RUSSELL, C. (1995). *Narrative mortality: Death, closure, and the new wave cinema*. Minneapolis: University of Minnesota.
- _____ (1999). "Archival Apocalypse: Found footage as ethnography". In: RUSSELL, C. *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham: Duke University.
- SADOUL, G. (1953). *French film*. Londres: Falcon.
- SHAVIRO, S. (1993). *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota.
- SILVERMAN, K. (2001). "The author as receiver". *October* 96, pp. 17-34.
- SINCLAIR, I. (1994). "London: Necropolis of fretful ghosts". *Sight & Sound*, jun., pp. 12-15.
- SMITH, G. (org.) (1989). *Benjamin: Philosophy, aesthetics, and history*. Chicago: University of Chicago.
- SOBCHACK, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University.
- _____ (1999). "Toward a phenomenology of nonfictional film experience". In: GAINES, J.M. e RENOV, M. (orgs.). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota, pp. 241-254.
- SOLANAS, F. e GETINO, O. (2011). "Towards a third cinema". In: CORRIGAN, T. e WHITE, P. (orgs.). *Critical visions in film theory: Classic and contemporary readings*. Com Meta Mazaj. Boston: Bedford/St. Martin, pp. 925-939.
- SPACKS, P.M. (1996). *Boredom: The literary history of a state of mind*. Chicago: University of Chicago.
- STEWART, G. (1999). *Between film and screen: Modernism's photo synthesis*. Chicago: University of Chicago.
- _____ (2010). "Screen memory in *Waltz with Bashir*". *Film Quarterly*, 63.3, pp. 58-62.