



PUC-SP

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes
Departamento de Filosofia**

O FILME-ENSAIO ATRAVÉS DA TEORIA CRÍTICA

Relatório Final do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Julia Maria Arruda Bastos
(e-mail: julia.bastos@live.com)

RA00224453

Orientador: Professor Peter Pál Pelbart

SÃO PAULO
2º Semestre / 2023

RESUMO

O objetivo deste estudo é apresentar considerações sobre as influências da forma-ensaio, com suas raízes na filosofia e na literatura, e seu papel fundamental na consolidação do filme-ensaio. A presente análise envolve uma revisão histórica da origem do ensaio, traçando seu desenvolvimento desde Montaigne até a Escola de Frankfurt, com foco particular nas contribuições de Theodor Adorno, Georg Lukács e Walter Benjamin. Neste contexto, é investigada a complexidade do ensaio como uma forma artística e realizada uma análise detalhada do filme 'Carta para Sibéria', de Chris Marker, considerando sua relevância como marco na introdução da ensaística no cinema, visando compreender as dinâmicas e transformações que as práticas artísticas sofreram ao incorporar a forma-ensaio.

Palavras-chave: forma; ensaio; teoria crítica; filme-ensaio e imagem.

ABSTRACT

The objective of this study is to present considerations on the influences of the essay form, rooted in philosophy and literature, and its fundamental role in the consolidation of the essay film. The present analysis involves a historical review of the origin of the essay, tracing its development from Montaigne to the Frankfurt School, with a particular focus on the contributions of Theodor Adorno, Georg Lukács, and Walter Benjamin. In this context, the complexity of the essay as an artistic form is investigated, and a detailed analysis of the film 'Letter to Siberia' by Chris Marker is conducted, considering its relevance as a milestone in the introduction of essayistic elements in cinema. The aim is to understand the dynamics and transformations that artistic practices underwent when incorporating the essay form.

Keywords: form; essay; critical theory. essay film and image.

SUMÁRIO

Introdução	3
A forma ensaio, segundo Adorno	6
A forma ensaio, segundo Lukács	9
O que as constelações são para as estrelas	14
A incorporação do ensaio por práticas artísticas	17
Quem escreve a carta para a Sibéria?	22
Conclusões Gerais	25
Bibliografia	27

Introdução

O *filme-ensaio* é uma forma de fazer cinema frequentemente marginalizada quando comparada a gêneros cinematográficos de reduzido risco comercial ou a outras modalidades de cinema alternativo. Atualmente, discutir a relevância do filme-ensaio é salientar um campo do cinema muitas vezes incompreendido. O termo *filme de arte*, conforme utilizado por distribuidoras e plataformas de entretenimento, busca agrupar todos os filmes que não seguem a narrativa clássica¹. No entanto, essa nomenclatura falha em captar muitas das nuances dos filmes ensaísticos, como sua conexão intrínseca com a filosofia e a literatura. O formato desses filmes, comumente sem um início ou fim definidos², por vezes verborrágico ou marcado pelo uso ensurdecido do silêncio, possui uma significativa potência conceitual e artística.

Produzido em 1958 por Chris Marker, o filme 'Carta para Sibéria' foi destacado por André Bazin no artigo 'A documentary point of view' como a obra pioneira da ensaística cinematográfica, introduzindo ao espectador à remota região russa da Sibéria, que, naquele período, vivenciava uma fase de transição e avanço industrial sob a égide do comunismo. Apesar de inicialmente percebido como um documentário etnográfico sobre os siberianos, a obra gradualmente se desdobra em um ensaio tanto lírico quanto crítico, contemplando uma observação crítica do imperialismo americano e adotando um tom lírico ao explorar a interação entre o subjetivo e o racional. Além disso, assume uma dimensão filosófica, com reflexões emergindo não só da narração, mas também do impacto entre o verbal e o visual.. Dessa forma, a absorção do ensaio como prática cinematográfica marcou "a intervenção crítica que o filme-ensaio faz na história do cinema" (CORRIGAN, 2015, p.9).

No campo filosófico, John D'Agata argumenta que o ensaio tem sido objeto de experimentações desde a Grécia Clássica. Contudo, somente no século XVI, com Montaigne e sua obra "Ensaaios", torna-se possível perceber um esforço dedicado a refletir sobre a forma do ensaio. Nesse sentido, à medida que o ensaio se tornava tanto tema quanto método de escrita, Montaigne proporcionou à modernidade um novo gênero teórico. O título de sua obra define claramente seu caráter experimental, constituindo-se como um teste para expor reflexões, pensamentos e experiências cotidianas, a fim de explorar um paralelo entre o ponto de vista

¹ A narrativa clássica no cinema, que se refere a um estilo tradicional de contar histórias, estabeleceu-se como o modelo dominante na indústria cinematográfica ao longo do século XX e ainda exerce influência em muitos filmes contemporâneos. Seus elementos-chave incluem a estrutura em três atos, um conflito central, o arco de desenvolvimento dos personagens e uma clara relação de causalidade.

² "Ler um escrito de Adorno ou Benjamin lembra um comentário que, dizem, formulou o cineasta Jean Luc Godard quando perguntaram se seus filmes tinham um princípio, meio e fim. 'Sim – respondeu' –, mas não necessariamente nessa ordem" (JAY, 1983, p.289).

pessoal e a experiência coletiva da vida na França daquela época, em contraste com um discurso acadêmico convencional. Corrigan (2015, p.19) destaca que, “Montaigne introduz os primórdios literários dessa prática”, que se transforma à medida que o ensaio continua a absorver diferentes práticas artísticas.

Avançando até a Escola de Frankfurt, um período crucial na história da filosofia e propício para o florescimento do ensaio, Lyotard define o pós-moderno, enquanto condição cultural do século XX, como sendo caracterizada “exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes” (LYOTARD, 2009, p. 8). Assim, o ensaio, enquanto forma de escrita, torna-se essencial pela sua despretensão em formar pensamentos sistemáticos e originais. Paralelamente, os escritos da Escola de Frankfurt coincidem com o estabelecimento do ensaio como prática cinematográfica, evidenciado pela publicação por Adorno da obra ‘O Ensaio como Forma’ em 1958, o mesmo ano do lançamento de ‘Carta para Sibéria’.

Para autores da Escola de Frankfurt, afiliados ao Instituto de Pesquisa Social, como Theodor Adorno, Georg Lukács e Walter Benjamin, o ensaio se tornou uma ferramenta de filosofia crítica imprescindível. Utilizado tanto para criticar a ciência moderna, o dogmatismo, o esclarecimento, quanto os sistemas totalitários da época, esses pensadores encontraram no ensaio um meio eficaz de confrontar a ideologia dominante. Ao mesmo tempo, eles resgataram os ideais românticos por meio do enfoque em objetos estéticos, tais como a literatura, em seus ensaios.

Um dos principais pontos de desavenças entre tais autores é a problemática do ensaio como forma artística. Adorno sustenta que o ensaio não constitui arte, pois não cria ao expor temas pré-existentes. Ademais, argumenta que não devemos confundir a autonomia artística reservada ao ensaio com um critério para defini-lo como forma artística, pois isso significaria desconsiderar sua maior especificidade diante das outras formas de escrita filosóficas: ser a única forma que detém um aspecto estético ao mesmo tempo que não é estética.

Lukács, em sua carta para Leo Popper intitulada “Sobre a Forma e a Essência do Ensaio”, defende que “Se compararmos as diversas formas da arte poética com a luz do sol refratada pelo prisma, os escritos dos ensaístas seriam o raio ultravioleta” (LUKÁCS, 2017, p. 39). Lukács concorda com Adorno quando diz que o ensaio parte de assuntos pré-existentes, mas reserva para a ensaística um espectro especial da criação artística ao apontar as vivências que não podem ser expressas por nenhum gesto, mas que ainda anseiam por uma expressão: as vivências intelectuais ou conceituais. Benjamin, por sua vez, explora a conexão fundamental

entre verdade, linguagem e forma estética, estabelecendo uma relação estreita entre arte e filosofia. Com sua abordagem única do tratado, ressalta a importância da forma e da exposição da verdade, criando uma lógica de sentidos que quebra a hierarquia entre o sensível e o inteligível.

Resgatando a discussão sobre o cinema, reconhecido como a última forma artística e posteriormente nomeado como a sétima arte, é essencial ressaltar seu papel na liberação das artes visuais da sua atribuição meramente representacional, uma vez que nenhum desenho, por mais detalhado que fosse à época do desenvolvimento das fotografia, seria capaz de captar o mundo como uma foto ou um vídeo. O cinema acompanhou tanto os anseios revolucionários das vanguardas quanto as decepções históricas vivenciadas pela Escola de Frankfurt. O que o cinema permite não é necessariamente transmitir a realidade do mundo ao espectador, mas sim amplificar pequenos gestos, frequentemente invisíveis no ritmo acelerado da modernidade, tornando-os grandiosos na tela do cinema.³.

Desde sua origem, percebe-se que o cinema flertava com aspectos da forma-ensaio, principalmente pelo seu desinteresse em explicitar uma verdade universal. Assim, questiona-se: seria a sétima arte mais uma forma de compreendermos o ensaio, ou, até mesmo, capaz de revitalizar a forma-ensaio em numa era onde imagem tem mais alcance que o texto? Diante disso, o presente trabalho busca inicialmente explorar as perspectivas sobre a forma-ensaio, considerando a problemática do ensaio como forma artística, conforme discutido por Adorno, Lukács e Benjamin.

A dificuldade que persistirá ao longo de todo o trabalho será a de definir um conteúdo ou forma para o ensaio, dada a sua capacidade de apropriar-se de elementos heterogêneos, além de sua falta de rigor formal. Essas características, na verdade, sugerem a constituição de um anti-gênero, uma relutância em se conformar a qualquer categoria. Ao longo deste estudo, apresentaremos diversas compreensões do ensaio, bem como aspectos que seriam incongruentes em uma obra que se propõe ensaística, isto é, os aspectos negativos de sua forma.

Além disso, a problemática abordada neste trabalho envolve a discussão em aberto sobre a heteronomia da arte em relação à filosofia. As filosofias de separação⁴ determinaram a tendência da razão de sobrepor-se à sensibilidade, porém autores como Lukács destacam a

³ Com a intenção de evitar um paralelo com a realidade, Eisenstein defende a alteração de dimensão dos corpos e objetos a partir da utilização do primeiro plano. “Na tela e somente na tela, uma barata vale cem elefantes” (BONITZER, 1982, p.9).

⁴ Estabelecem uma divisão entre o mundo inteligível e o mundo sensível. Tem origem na expulsão dos artistas, na “República”, de Platão.

capacidade da arte de também criar conceitos. Ao trazer esse debate para este artigo, reiteramos a força conceitual inerente à arte.

Em seguida, será apresentado o objeto de estudo do presente trabalho, o filme "Carta para Sibéria", de Chris Marker, com o intuito de identificar as características específicas da forma ensaio conforme delineadas pelos pensadores acima mencionados, cujo foco principal recai sobre a literatura e a filosofia. Estabeleceremos uma conexão entre essas reflexões e a manifestação do ensaio no contexto cinematográfico, indo além de uma mera paridade e gerando também um conflito sobre o caráter artístico da forma-ensaio. Essa análise comparativa busca explorar a hipótese de que, tanto no campo artístico quanto no filosófico, a forma ensaística oferece potencialidades para a criação de conceitos, reforçando assim a capacidade artística, especialmente no cinema, de conceitualizar.

A forma ensaio, segundo Adorno

No capítulo "O ensaio como forma" de "Notas de Literatura I", Theodor Adorno destaca a escrita ensaística como uma forma de organização do pensamento que viria a abrir muitas possibilidades de atuação na filosofia do século XX. Ao mesmo tempo, apontou sua difícil recepção pela corporação acadêmica que não reconhece, enquanto filósofos, escritos que não se pretendem universais, originais e ordenados. Utilizar o ensaio para expressar conhecimento implica em uma escrita quase indefinida, levantando a questão: deve-se categorizá-la como filosofia, ciência ou arte? Essa problemática será explorada mais adiante.

O ensaio é a forma crítica por excelência, segundo o autor, um antídoto para o positivismo e o dogmatismo limitante. Adorno faz um esforço para delimitar a forma do ensaio, buscando diferenciá-lo sem, contudo, essencializá-lo. A especificidade do ensaio reside em sua liberdade crítica, não em seu método ou pressupostos. A dificuldade de delimitar a forma do ensaio vem exatamente da sua liberdade, que não permite exigências, competências nem subordinações. Sendo assim, seleciono a seguir repetições e não-características, mais especificamente, três aspectos primordiais da forma-ensaio, a fim de criar um primeiro esboço. O primeiro deles é (I) *o movimento das paixões*, ou seja, o ordenamento de informações e reflexões que são distribuídos no texto segundo o desejo do autor. No ensaio, o que é escrito tem início e fim de acordo com a vontade de quem escreve. Veja em:

“Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde mais resta dizer: ocupa, desse modo, um

lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações (ADORNO, 2003, p. 17)”.

Nesta passagem, percebe-se a desmotivação em definir pressupostos para construir conceitos de maneira convencional no ensaio. Em vez disso, o ensaio reflete as reflexões do autor, moldadas pela sua realidade psicológica, sentimentos e desejos. Posteriormente, em “O Ensaio como Forma”, Adorno expõe a ineficiência de buscar compreender a intenção do autor, ora que “os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam” (ADORNO, 2003, p. 17). Em sua compreensão, um ensaio quando define seu tema não busca esgotá-lo, não procura sua origem, ora que segue o rumo das paixões, ideias de *felicidade e jogo*. De tal modo, o desejo que estrutura o ensaio não exige uma análise racional, pois ela existe somente no instante da escrita, não permeia o texto e nem é capaz de ser captada, pois segue a ordem do irracional.

O movimento das paixões coincide com o segundo aspecto da ensaística: (II) *o debruçamento sobre objetos pré-culturalmente formados*. Adorno aponta que o ensaio tem a possibilidade de se debruçar sobre objetos, conceitos ou temas já teorizados, ora que o princípio da originalidade pode ser descartado quando não se pretende criar um conhecimento científico na concepção moderna de ciência. Enquanto a descrição de algo inédito implica uma análise que parte do nada para criar, o ensaio, como anteriormente mencionado, parte das paixões. Portanto, o cerne do ensaio está exatamente em seu ponto de partida: o objeto já existente, e nunca o vazio.

As características do ensaio se interseccionam como em um *diagrama de Venn*, onde a intersecção entre partir das paixões e focar em objetos pré-existentes é viabilizada pelo terceiro aspecto da forma do ensaio: (III) *a liberdade do espírito*. É notório que a potencialidade que o ensaísta detém de agrupar um conjunto de elementos do objeto é exatamente o que o torna livre para criar algo a partir do que já existe, como um alquimista que mistura diferentes químicos já catalogados a partir de sua observação da natureza. Outro aspecto que amplia a liberdade do ensaio é a sua pretensão à verdade, que não deve ser confundida com o compromisso de comprová-la, pois isso exigiria a adoção de um método e discurso específicos. Conforme aponta Wittman (2022, p. 88) “Adorno privilegia o ensaísta que tem como método o não-método, que compõe a medida que experimenta”, contrastando o método do ensaio com o método sistemático de “Discurso do Método” de René Descartes. Frequentemente, o ensaio toca na verdade ao articular ideias já estabelecidas, mas sua falta de

compromisso com a comprovação da verdade é o que desafia as métricas acadêmicas.

Consequentemente, a liberdade de falar o que se deseja permite o impulso expressivo, que consiste na combinação do desapego a um propósito específico com o uso de uma escrita estilística. Isso resulta em linguagem não-objetiva, que pode se aproximar da poética, sem, contudo, ser um poema. Essa liberdade inerente ao ensaio amedronta o cientificismo, pois o objeto de estudo pode parecer perder sua integridade ao ser abordado de maneira subjetiva e estilística:

“Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma [...]. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático (ADORNO, 2023, p.18)”.

Adorno distancia o ensaio de qualquer pretensão científica ao reconhecer a liberdade de espírito que tal forma de escrever evoca, como uma aproximação da autonomia estética, devido sua convergência com as paixões. Ademais, a interpretação de um ensaio contrasta com a abordagem científica, exigindo do leitor uma abertura para a espontaneidade subjetiva e o acúmulo de significados inerentes à escrita ensaística. Mesmo com essa proximidade com o campo artístico, Adorno não reconhece o ensaio como uma forma de arte, pois ele lida com conceitos e busca uma verdade que não se manifesta esteticamente. Desse modo, apesar de flertar com o campo artístico, o ensaio se assemelha mais à teoria. Neste argumento, Adorno cita a carta de Lukács a Leo Popper, discordando da visão do autor húngaro que vê o ensaio como uma forma artística, pois isso ignora as particularidades do ensaio que transcendem a esfera da arte.

Em suma, é mais consistente definir o ensaio pelas suas negações do que pelas suas características afirmativas, uma vez que não é o caso de limitar sua liberdade de forma, mas sim de salientar os caminhos que o ensaio desconsidera ou a sua não-identidade. Adorno lapida a especificidade ensaística à medida que esclarece seu princípio de não-identidade, indicando que o ensaio preza por ideias mutáveis e efêmeras e se revolta contra doutrinas rígidas. Deste modo, um ensaio nunca irá contradizer outro, pois cada um cria seu próprio ordenamento, isto é, não são regidos pela mesma noção de ordem:

“Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência de não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total (ADORNO, 2003, p.25)”.

Horkheimer e Adorno, em “Dialética do Esclarecimento”, exploram profundamente a noção de não-identidade. Eles argumentam que a vontade dominante da ciência moderna leva a uma interpretação do mundo onde particularidades da natureza e da vida humana se tornam idênticas às concepções delas mesmas. Nesta interpretação do mundo, tudo aquilo que não tem uma relação de identidade se perde. Eles criticam os princípios fundamentais da ciência moderna, como a não-contradição e a identidade, por não permitirem uma visão dialética ou de não-identidade. No entanto, é exatamente no espaço desocupado, quase que negativo, das nossas mentes que cabe considerar contradições e diversidades, ou seja, aquele aspecto de vida *outro*. Como Kara Wittman salienta, “Adorno encontra a forma do ensaio na negação, no abandono do pensamento em identidade e seu objeto” (WITTMAN, 2022, p.89).

De acordo com esta visão, o ensaio tem como interesse não igualar objetos, mas sim reuni-los num estilo *frankensteiniano*, em prol de uma leitura conjunta. Logo, Adorno identifica no ensaio uma forma de escrita que é ao mesmo tempo disruptiva e inovadora para o campo filosófico. Ela é disruptiva por sua natureza crítica, por se opor à filosofia sistemática e por não se comprometer com a objetividade ou com a tradição.

A forma ensaio, segundo Lukács

Lukács escreveu, em 1911, uma carta endereçada a Leo Popper, posteriormente reeditada e publicada, conquistando a atenção inclusive de Adorno, que a cita em diversas passagens de “Ensaio como Forma”. A carta inaugura a coletânea de ensaios intitulada “A Alma e as Formas”, com a intenção de estabelecer uma forma de escrita condizente com o autor, alinhada a uma compreensão histórica e a uma comunicabilidade específica. Ademais, lança uma escrita filosófica que se afaste da ciência, ao mesmo tempo em que se aproxima da arte, sem abrir mão do diálogo com ambos os domínios de produção de conhecimento. A carta é, inegavelmente, uma forma crítica, característica que Lukács atribui ao ensaio.

Entretanto, a complexidade do problema forma-ensaio se manifesta de imediato no título do texto, quando a expectativa de se deparar com um ensaio se contrasta com a

constatação da designação "carta". Conforme observado por Judith Butler⁵, "Sobre a Forma e a Essência do Ensaio: Carta a Leo Popper" é simultaneamente uma carta e um ensaio, visto que Lukács partilhava com seu colega suas hesitações, enquanto crítico, sobre a forma escolhida para expressar seu pensamento. Ademais, embora a confusão entre ensaio e carta possa surgir inicialmente, é comum que a escrita ensaística recorra a outros gêneros ao mesmo tempo que articule conceitualmente conforme sua própria lógica interna. Portanto, o ensaio constitui tanto o tema quanto a forma na qual o texto se apresenta.

Ao interpretar uma carta, é essencial considerar o destinatário. No início do texto, fica claro que Lukács não se dirige apenas a Popper, mas também a um público desconhecido:

“Os ensaios reunidos para este livro estão à minha frente, e eu me pergunto se trabalhos assim devem ser mesmo editados, se é possível que deles resulte uma nova unidade, um livro. Pois o que importa agora averiguar não é sua relevância para os estudos *histórico-literários*, mas tão somente se neles existe algo que enseje uma forma nova e própria [...] Não tentarei defini-la, pois o que está em jogo não é nem meu livro nem minha pessoa; estamos diante de uma questão mais importante, mais universal: se uma unidade deste tipo é possível (LUKÁCS, 2017, p.31).”

Segundo Butler, o público estranho ao qual Lukács se dirige desempenha um papel crucial na determinação de seu lugar na história da literatura. O autor tenta minimizar a importância de seu texto para os estudos histórico-literários. Contudo, são precisamente esses estudos que consolidaram a nova forma que ele ansiava. Incerteza inicial de Lukács sobre a viabilidade da nova unidade que propõe reflete uma diferença chave entre a forma-ensaio e outras formas literárias.. Lukács busca no ensaio um texto coeso que desafie qualquer noção convencional de unidade, ao mesmo tempo em que cria "um conjunto de considerações críticas sobre a literatura" (BUTLER, 2017, p.19). Essa abordagem é o que posteriormente leva ao reconhecimento do ensaio por sua capacidade de reorganizar conceitualmente a vida e nunca buscar uma ordem primeira e suprema. Assim, mesmo com seus receios expressos em "eu me pergunto se trabalhos assim devem mesmo ser editados" (LUKÁCS, 2017, p.31), o autor escreve uma carta que reorganiza a vida e a literatura, contribuindo significativamente para a noção de forma-ensaio, que teria permanecido inexplorada se a carta tivesse permanecido privada.

⁵ Judith Butler escreveu a introdução de "A alma e as formas", 1ª edição, Editora Autêntica.

Contudo, o texto de juventude de Lukács não oferece uma resposta definitiva quanto à essencialidade da forma-ensaio. Em vez disso, defende que esta constitui uma forma artística distinta de todas as outras que existiram até então. Afastando-se de determinações essenciais, o autor aproxima os termos ensaio, crítica e obra de arte, ao considerá-los sinônimos. A resolução da problemática em torno do ensaio como forma artística, segundo Lukács, ocorre através da crítica, que ele vê como uma arte, não uma ciência. No entanto, ele ressalta que, por ser o ensaio uma forma de arte diferente das demais, não é apropriado considerá-lo com características semelhantes. Por exemplo, o valor estilístico de um poema contribui significativamente para definir este como uma obra de arte, ao passo que um ensaio é uma forma artística que segue critérios próprios. Avaliar a criticidade de um texto pela sua habilidade de formar versos decassílabos, por exemplo, seria incongruente. Assim, a definição da especificidade da forma-ensaio implica na necessidade de explicitar suas diferenças em relação às demais formas artísticas:

“As respostas de Lukács são paratáticas; nós nunca acreditamos que conseguimos achar sua concepção de “ensaio” em um dicionário ou apontar sua quintessência em um livro. Ele executa em sua própria prosa as mesmas perguntas sem respostas, os ritmos ondulantes da crítica e da investigação que ele considera essenciais para o ensaio. No entanto, ele diz o que o ensaio não é. Não é o “ismo, perfeição final” da filosofia; não contém as sementes de sua própria obsolescência, como a “informação” ou como uma “hipótese na ciência natural”; não perde seu valor no momento em que uma nova e melhor hipótese se torna disponível. Os ensaios não oferecem dados; eles oferecem pontos de vista situados e limitados a partir dos quais podemos perceber algo fugaz e significativo sobre a vida em si (WITTMAN, 2022, p.84)”.

Sendo assim, a expectativa de uma definição do ensaio por meio da identificação pode ser descartada, tanto do pensamento de Lukács quanto de Adorno. Nesta passagem, as diferenças apontadas por Wittman trazem à tona a divisão entre ciência e arte; uma problemática que distingue a forma-ensaio das demais. Em suma, as proposições que constituem a ciência moderna não fazem parte das concepções de ensaio até então abordadas neste trabalho. Lukács, em particular, destaca que “na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas. A ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos” (LUKÁCS, 2017, p.33).

Neste contexto, o ensaio se revela como um meio de explorar perguntas fundamentais

sobre a existência e a experiência humana que evocam uma gama de emoções e reflexões. Lukács e Adorno veem o ensaio como um espaço para indagações sem respostas definitivas, um ritmo de crítica e investigação que é essencial para o estilo ensaístico. Perguntas como "Por que o céu é azul?" e "Por que o tempo passa?" são indagações que, para além da investigação filosófica, nos fazem questionar a realidade e imediatamente despertam sentimentos como curiosidade, ódio, espanto e amor, entre outras sensações. Percebe-se que ponto alto reside na pergunta e não na resposta, pois não há uma única resposta – como na ciência – para tais questionamentos. Lukács indaga como seria possível dar forma a esse tipo de vivência, considerando que no escrito ensaístico não há destino nem resposta predefinida. Dessa forma, o conteúdo passa a ser, justamente, a forma, no sentido de conferir uma expressão a esse grau de sentimentalismo:

“A forma é sua grande vivência, como realidade imediata, é o aspecto pictórico, o que há de realmente vivo em seus escritos. Nascida de uma consideração simbólica dos símbolos da vida, a forma obtém da força dessa vivência uma vida própria, tornando-se uma concepção de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual surge, enfim, uma possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida (LUKÁCS, 2017, p. 40)”.

Dessa maneira, Lukács estabelece que a forma é a realidade nos escritos do crítico. O agente crítico desempenha seu trabalho quando as coisas, os sentimentos e as vivências se acumulam em uma forma, promovendo a fusão do externo com o interno e da subjetividade com a forma. A escrita lírica, por exemplo, recolhe e ilumina um aspecto da vida, transformando-o em símbolo e, assim, distanciando-o da vida em si. Por outro lado, a ensaística se associa a um raio ultravioleta, capaz de captar tanto os aspectos visíveis quanto os invisíveis da vida, segundo o autor. Em outras palavras, o ensaio tem a capacidade de criar uma ponte entre as imagens e os conceitos.

Lukács argumenta que há dois tipos de realidade anímica: uma associada à vida e outra aos sentimentos. Ou seja, existe uma dualidade nas experiências humanas, ambas igualmente reais, mas que não coexistem simultaneamente. Essa dualidade também se reflete na memória e na interpretação universal da filosofia da Idade Média, onde as ideias de Platão são consideradas universais, enquanto as outras são vistas como meras sínteses nominais. Essa dualidade na realidade está intrinsecamente ligada à ruptura entre imagem e significado nos meios de expressão. Para a imagem, existe apenas a coisa; para o significado, existem apenas conceitos e valores. Sendo assim, a poesia, assim como as imagens, não consegue

enxergar além das coisas. As lutas de um herói são simplesmente seu destino ou, de forma simplificada, lutas. Enquanto para a crítica, não há vida nas coisas nem nas imagens - há apenas transparência, algo que a imagem não é capaz de captar.

O autor prossegue em seu argumento, equiparando as figuras do crítico e do poeta ao afirmar que ambos são abstrações de sua conceitualização, cada um representando um pólo possível de expressão literária. No entanto, ele defende que os escritos críticos têm maior capacidade de transcender a imagem, pois a sensibilidade crítica "exige uma forma de arte própria" (LUKÁCS, 2017, p. 36). Isso se deve ao fato de existirem vivências que não podem ser expressas por nenhum gesto, mas ainda anseiam por uma expressão: a vivência intelectual ou conceitual. Essas questões intelectuais vivenciadas através do sentimento se tornam uma realidade imediata. Em última análise, são perguntas lançadas de forma espontânea e quase instantânea, pois representam a força motora da vida.

Em contrapartida, em relação a Adorno, observa-se que Lukács não apenas compreende o ensaio como uma expressão artística, mas também o define como um dos principais objetos de seu estudo. Para Lukács, as experiências descritas nos ensaios só se tornam conscientes por meio da contemplação de imagens, que são incapazes de dar vida à experiência em si. Assim, os ensaios frequentemente explicam poemas, livros e imagens para facilitar a compreensão, e é exatamente essa conexão que origina a famosa ironia ensaística. O ensaísta se sensibiliza com questões fundamentais e conceitos; no entanto, ele se mantém distante da essência dos fatos, optando normalmente por uma estilística irônica ou modesta.

No que diz respeito ao aspecto ensaístico de basear-se em temas pré-existentes, Lukács concorda com Adorno. Ele argumenta que o ensaio frequentemente discute algo que já está condensado em forma, ou seja, algo que já existiu; não extrai coisas novas, mas reordena aquelas que já foram vivas. No entanto, Lukács se distingue ao trilhar um caminho que não busca atingir a verdade. O ensaio, ao fundamentar-se em coisas, experiências e imagens, deve encontrar uma expressão para sua essência, em vez de se ater à pura essência. Na seguinte nota de rodapé, Judith Butler expressa de maneira perspicaz a diferença entre os dois autores, aproximando-os ao final de sua reflexão.

“Em “o ensaio como forma”, Adorno recriminou o jovem autor de “A alma e as formas” por não ter levado em conta que o ensaio subentende uma pretensão à verdade desprovida de aparência estética. Porém, como fica claro em diversos momentos de argumentação de Lukács no presente texto de abertura, tomar o ensaio como forma artística não é o

mesmo que excluí-lo do âmbito teórico, privando-o, pois, de toda pretensão a uma objetividade filosófica. o que Lukács (a partir de uma inspiração platônica) reivindica para o ensaio - é o que o próprio Adorno, a seu modo, também reivindicava - é antes a peculiaridade de uma escrita capaz de dissolver o antagonismo entre as esferas teórica e artística (BUTLER, 2017, p. 47)".

Em última análise, Lukács estabelece uma distinção fundamental entre as formas artísticas, argumentando que cada uma delas é moldada por uma concepção de mundo específica enraizada em sua própria historicidade. Nesse contexto, ele destaca a forma ensaística como um ponto de convergência único, que possibilita a expressão da vivência conceitual por meio da esfera emotiva. Lukács, ao analisar as distintas manifestações artísticas, ressalta a capacidade singular do ensaio em transmitir não apenas ideias, mas também sentimentos e experiências, amalgamando a dualidade entre a abstração conceitual e a expressividade emocional. Essa perspectiva sublinha a versatilidade da forma ensaística no diálogo entre a filosofia e as artes.

O que as constelações são para as estrelas

Textos como "A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica", "O Narrador" e "Sobre o Conceito de História" contribuíram significativamente para a noção de ensaio filosófico. Na tentativa de facilitar a compreensão, frequentemente são disponibilizadas coletâneas que reúnem os principais escritos do "mestre insuperável" (ADORNO, 2003, p. 29) da ensaística: Walter Benjamin.

Em sua tese de livre-docência, "Origem do Drama Barroco Alemão", Benjamin delineou um projeto teórico para sua prática filosófica e forma de escrita. Mais especificamente no Prefácio, o autor concebeu o princípio de expor a verdade através da escrita de tratados⁶, devido ao seu valor retórico e heurístico. Assim, definiu que apresentar/expor a verdade é mais interessante do que retê-la, uma vez que, de acordo com sua tese, ela só existe quando exposta.

Tanto Adorno quanto Benjamin escolheram uma forma de escrita que propõe uma tarefa para a filosofia, levando o pensamento filosófico "além da reflexão sobre as condições e possibilidades do conhecimento humano" (GAGNEBIN, 2014, p. 67), conforme Gagnebin define com precisão. Para atender a essa tarefa, precisaram afastar-se de sistemas filosóficos

⁶ Importante notar que, posteriormente, em "O Ensaio como Forma", a concepção de tratado benjaminiana é resgatada por Adorno e nomeada de ensaio.

como os de Descartes e Kant, que pressupõem uma verdade única, absoluta, e uma orientação matemático-mecânica para o conhecimento. Sistemas filosóficos criam lógicas internas para alcançar o conhecimento e, assim, deter a verdade, tornando a exposição secundária nesse modo de fazer filosofia. Vale ressaltar que Benjamin não descarta a contribuição desses autores para a filosofia, mas exige que sua dimensão de pensamento e escrita também seja legitimada.

“Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, não como orientação mediadora para o conhecer, mas como exposição da verdade, então deve-se atribuir peso ao exercício desta sua forma, e não à sua antecipação dentro do sistema (BENJAMIN, 1984, p.50)”.

Walter Benjamin encontrou uma forma alternativa de fazer filosofia, bem como uma lógica de sentidos distinta. Sua abordagem de escrita envolve a contemplação de um objeto a partir de diferentes níveis de sentido, com a digressão como método primordial. Benjamin defende que os sistemas filosóficos perderam força à medida que abandonaram o estudo da forma em favor da descrição de conteúdos que alegam deter a verdade. O autor enfatiza que a forma pode transformar o significado do que é escrito.

Para uma melhor compreensão da questão, Gagnebin propõe uma comparação entre o método de pesquisa e o método de exposição. Em uma pesquisa acadêmica, o trabalho envolve a captação de aspectos da materialidade e sua inter-relação, enquanto o método de exposição vai além, buscando reordenar esse material. O ato de reordenar está diretamente relacionado à intenção de melhor expor o movimento da materialidade. Gagnebin exemplifica essa distinção ao citar os escritos de Karl Marx em seu posfácio de 1873 à segunda edição de "O Capital". Marx enfatiza a importância da exposição, indicando que somente após uma análise detalhada do material a pesquisa pode ser apresentada adequadamente. A clássica distinção entre o método de pesquisa e o método de exposição ressalta a relevância decisiva da organização/exposição do material pesquisado. Nas escolhas narrativas e argumentativas, o autor pode reinterpretar o material pesquisado, lançando uma nova perspectiva sobre ele. Isso é notavelmente evidenciado na exposição crítica da economia realizada por Marx, que, em vez de propor uma descrição cronológica supostamente histórica, apresenta criticamente o sistema capitalista a partir da estrutura contraditória da mercadoria.

Ademais, a forma tratado, além de possibilitar a elaboração crítica por meio da reordenação, também permite a criação de uma escrita estilizada. No Prefácio, Benjamin

escolhe o tratado como forma de expor/apresentar a verdade, pois ele pressupõe uma característica fundamental da verdade: sua conexão com a linguagem. Essa abordagem filosófica aceita o afastamento de uma escrita direta e linear, permitindo ao autor explorar novas camadas de exposição. Dessa forma, a verdade está intrinsecamente ligada à insuficiência linguística daquele que a expressa.

O co-pertencimento entre verdade e linguagem aponta para a estreita relação que Benjamin estabelece entre arte e filosofia. No Prefácio, Benjamin faz uma releitura do "Banquete" de Platão, incorporando seus conceitos sem, no entanto, apoiar-se em sua ontologia. É evidente que Platão constrói uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e a aparência ao ser. Entretanto, Benjamin percebe que a beleza desempenha um papel crucial no critério de existência da verdade, transformando o belo em algo mais substancial do que mera aparência e brilho. Nesse sentido, a verdade e a beleza, interdependentes, não podem ser reduzidas a uma abstração inteligível em si, pois constituem um duplo de mesmo peso, assim como essência e forma.

“Essa releitura dialética, quase que hegeliana, da filosofia de Platão concede beleza à verdade e, igualmente, verdade à beleza, fundamentando assim a legitimidade e nobreza do empreendimento filosófico e artístico. Como em Platão, a linguagem filosófica sabe de suas deficiências, mas simultaneamente, descobre sua força: ao rastrear incansavelmente os diversos caminhos e descaminhos da exposição da verdade, a filosofia desenha as figuras conceituais possíveis nas quais a verdade se dá a ver e a entender – como a arte o faz na figuração sensível (GAGNEBIN, 2014, p.73)”.

Percebe-se que Benjamin valida a possibilidade de a arte expressar a verdade. Mesmo considerando que o campo sensível seja limitado à linguagem, sua participação na elaboração conceitual torna-se uma condição existencial da verdade. Tendo em vista que a verdade é uma construção humana, assim como a linguagem, torna-se evidente que, caso a verdade busque comprometer-se com a realidade, ela estaria mais próxima de uma categoria metafísica. Dessa forma, a figuração sensível se aproxima mais da verdade do que da realidade.

Benjamin não apenas desenvolvia conceitos, mas também criava imagens que emergiam de seus escritos, sendo imagens mnêmicas⁷. O ato de escrever para construir

⁷ Imagem que passa “do campo da visão ao da memória [devolvendo] à imagem suas potencialidades práticas e possibilitará a emergência daquilo que Benjamin, nas teses “Sobre o conceito de história”, chama de verdadeira imagem do passado (GAGNEBIN, 2014, p.164)”.

imagens é um exemplo adicional do desapego do autor em reproduzir fielmente qualquer aspecto da realidade. A construção de imagens exige o resgate da memória, contudo, esse aspecto humano é continuamente atravessado e reinventado a todo momento, sempre que um instante do passado colide com um instante do presente. Benjamin descreve esse processo de escrita em seu ensaio "A Imagem de Proust", no qual ele interpreta o texto "Em Busca do Tempo Perdido". Mesmo com o protagonista passando toda a narrativa deitado em sua cama, ele assume a desafiadora tarefa de choque que é rememorar. Em outras palavras, a rememoração integra-se à complexa dimensão de pensamento do escritor, que se permite escrever de maneira não linear. Essa abordagem evidencia a habilidade única de Benjamin e Proust em transcender estruturas convencionais, explorando as camadas temporais e subjetivas da experiência humana por meio de suas imagens mnêmicas.

A imagem *constelação* se repete em muitos momentos na escrita de Benjamin e, representa a interação entre os elementos, representados como estrelas, dentro de um conjunto. Este conjunto é delineado por linhas imaginárias que formam uma configuração constelar. Essa relação não é determinada apenas pela proximidade física das estrelas, mas também pela capacidade do agrupamento de adquirir um significado específico, um sentido que pode ser atribuído a ele. A constelação, nesse contexto, é uma representação visual em que cada estrela, singular em si, serve como extremo de uma linha que a conecta a outra estrela, outro extremo singular. Na construção dessa configuração, desenhada por linhas imaginárias, não há um ponto central, resultando no vazio no centro da constelação.

Essa representação benjaminiana revela-se especialmente pertinente, pois se insere na discussão proposta por este trabalho. Podemos estabelecer uma analogia entre a constelação e a forma-ensaio escolhida por Benjamin. Em outras palavras, a escrita ensaística, com sua dimensão de pensamento não-linear e não-dogmática, assemelha-se à constelação, já que ambas unificam diversos fragmentos do objeto de análise escolhido pelo autor. Percebe-se que a concepção de luz ultravioleta de Lukács retorna nas constelações benjaminianas enquanto paralelo do visível com o invisível. Logo, o desejo de Benjamin em compor constelações só seria possível com uma escrita ensaística.

A incorporação do ensaio por práticas artísticas

Iniciaremos agora um próximo passo lógico da exposição ao analisar o movimento de extensão do ensaio. Este movimento vai além de suas raízes na literatura, adquirindo a capacidade de incorporar práticas artísticas de diversos campos, enriquecendo sua expressividade. Essa capacidade de absorção se estendeu até mesmo ao campo

cinematográfico, evidenciando uma maior presença do aspecto visual na ensaística em meados do século XX.

Para compreender melhor a evolução do ensaio em busca de novos objetos e práticas, é possível dividir esse movimento em três fases distintas. A primeira, com suas raízes em Montaigne, concentra-se em explorar diversas percepções individuais e coletivas acerca da vida cotidiana. As obras desse período enfrentam dificuldades de classificação devido à sua natureza híbrida, oscilando entre literatura e filosofia. Exemplarmente, os ensaios de Montaigne, conhecidos por sua abordagem pessoal e subjetiva, mergulham em experiências, pensamentos e emoções próprias, enquanto simultaneamente discutem questões filosóficas mais abrangentes como a natureza da verdade, a incerteza do conhecimento humano e a diversidade cultural. Essa dualidade tem levado muitos estudiosos a reconhecer a complexidade em categorizar os ensaios de Montaigne e outras obras semelhantes em uma única categoria. Na segunda fase, entre os séculos XVIII e XIX, o ensaio evolui em busca de um aprimoramento político e moral, integrando-se a gêneros como a autobiografia, a reportagem jornalística e a crítica de arte. Corrigan salienta que a representação ensaística começou a se alinhar mais estreitamente com a crítica e a filosofia, enfatizando análises políticas e literárias. Neste período, destaca-se o amadurecimento do ensaio como uma plataforma de discurso crítico. A terceira fase, que se estende até os dias atuais, é caracterizada pela valorização do aspecto visual nos ensaios e pela reflexão teórica e filosófica sobre a 'forma-ensaio', conforme discutido anteriormente neste trabalho. Essa fase é marcada pela inovação em dispositivos de criação de imagem do século XX e XXI, como a câmera fotográfica, o cinema sonoro e a internet⁸. Ela se inicia com a transformação da fotografia, de uma técnica puramente documental para uma forma de expressão narrativa, onde fotógrafos começaram a criar imagens que contam histórias, conceitos ou narrativas, legitimando assim o ensaio fotográfico.

Para esta análise, podemos nos basear mais uma vez no pensamento benjaminiano, que destrincha de forma esclarecedora a chegada da fotografia ao campo estético em seu ensaio “Pequena História da Fotografia”. Benjamin aponta que a primeira década antes da industrialização do aparato fotográfico foi marcada por uma utilização predominantemente documental. Considerada uma arte de feira, as fotografias, comercializadas em placas de prata, eram tratadas como jóias ou reproduzidas em cartões postais e retratos. Contudo, Benjamin ressalta que até as fotos com finalidade meramente documental não escapam do

⁸ Para compreender a presença do ensaio no aparato cibernético, buscar o capítulo “The Essay Online”, da obra “The Cambridge Companion to The Essay”.

elemento do acaso, que pode surgir como um elemento intruso, não previsto *pelo gênio artístico do fotógrafo*.

“Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar (BENJAMIN, 2012, p. 100)”.

Nesta passagem, Benjamin introduz o conceito de 'inconsciente ótico'. Ele descreve esse fenômeno como o preenchimento do vazio deixado pelas decisões conscientes e manipuladoras que, no instante da captura de uma foto, não conseguem abarcar toda a complexidade da realidade. Em outras palavras, a câmera registra uma fração de segundo não percebida pelo olhar consciente, revelando detalhes que escapam à nossa percepção imediata, tal como quando se observa uma prateleira de livros sem identificar cada título. O inconsciente ótico, portanto, emerge como um espaço repleto de significados latentes, capturados na fronteira entre o visível e o invisível.

Considerando essa especificidade de uma prática artística tão nova, logo surgiram fotógrafos expoentes interessados em lançar um segundo olhar sobre o cotidiano. Benjamin cita Eugène Atget e Berenice Abbott, dois precursores da fotografia surrealista que, sem a pretensão de alcançar a posteridade por meio de seu trabalho, conseguiram captar e reproduzir momentos corriqueiros de suas cidades e contextos históricos. Além disso, Atget não se limitava a fotografar cartões postais de pontos turísticos; ele apreciava capturar lugares vazios, mas com vestígios humanos, como uma mesa de restaurante suja com pratos ainda sobre ela. Benjamin admirava essas paisagens urbanas vazias, comparando-as a um palco teatral preparado para a experimentação e criação..

Percebe-se que a mera descrição do trabalho de Atget tem o poder de evocar imagens na mente do leitor. Mesmo diante da predominância do elemento visual, a subjetividade verbal ainda encontra lugar no ensaio fotográfico, seja por meio de uma abordagem mais explícita, como uma legenda, ou ao convocar um eu lírico que interprete a parcela de realidade capturada pela fotografia. É possível, inclusive, estabelecer uma analogia entre o ensaio

fotográfico e o ensaio literário, na tentativa de comentar o que a câmera registra. Conforme a análise de Corrigan, a fotografia também demanda uma linguagem para expressar seu estilo; um ensaísta, assim como um fotógrafo, interpreta aquilo que apresenta. Dessa forma, ambas as práticas ensaísticas carregam uma tensão entre o verbal e o visual, visto que é factível tanto ler imagens quanto visualizar no texto.

Em virtude dos recursos estéticos e epistemológicos singulares do ensaio, sua propagação persiste em outras práticas artísticas adeptas a incorporar sua tensão visual/verbal inerente. Com o avanço da técnica que permitiu a acumulação de fotografias, resultando em uma ilusão de movimento⁹ – especificamente, 24 imagens acumuladas em um segundo para reproduzir um movimento semelhante ao observado no mundo real – culminou na criação do cinema, a sétima e última forma de arte. Consequentemente, esse desenvolvimento representa um desdobramento adicional capaz de comportar a forma ensaística.

Uma das primeiras exhibições cinematográficas, precariamente realizada pelos irmãos Lumière, consistia em uma cena simples e meramente descritiva de um trem chegando a uma estação. Há relatos, embora incertos, de que parte do público, ao assistir a esse vídeo de 50 segundos, fugiu, temendo que o trem saísse da tela em sua direção. Mesmo o cinema sendo uma invenção recente para a época, não se sabe ao certo se realmente o público confundiu a realidade cinematográfica com o mundo real. Sendo ou não um mito, a história ilustra perfeitamente o limiar que o cinema marcou de uma nova configuração da sensibilidade através do choque. Importa salientar como essa nova sensibilidade se alinha à experiência das massas na modernidade:

“Em meados do século XIX, o cidadão das grandes metrópoles era permanentemente confrontado com a multidão. Seu modo de perceber o mundo e de ser afetado por ele transformava-se juntamente com a cidade moderna. Na vida moderna, a percepção humana orientou sua construção para o amortecimento dos constantes choques resultantes da fragmentação das relações. Com as inovações da técnica, a experiência de choque teria se expandido, ocasionada por uma série de invenções dentre as quais destacamos o cinema (GONÇALVES, 2008, p. 2)”.

Em outros textos, Benjamin destaca que o cinema, com sua recepção mediada pela distração, ampliou a capacidade perceptiva e onírica humana. A transição abrupta entre

⁹ Godard comenta em seu filme “Imagem e palavra” que deve demorar uma hora de exercício cinematográfico para representar um segundo, uma semana para captar uma hora, um ano para um dia, e assim por diante.

imagens, combinada a fragmentos narrativos, proporciona estímulos visuais e sensoriais envolventes. Trata-se de uma sequência de choques, revelando elementos táteis por meio de uma experiência ótica amortecida pela distração. Dessa maneira, o telespectador, mesmo estando distraído, é capaz de acompanhar com um olhar crítico o que se desenrola na tela. Segundo o autor, essa experiência inaugurou um inconsciente ótico nas massas, libertando-se do critério de autenticidade associado a uma obra de arte ritualista, cedendo espaço a outra práxis: a política.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte, mais especificamente no cinema e na fotografia, trouxe consigo um aspecto libertador ligado à sua capacidade de comunicação com as massas. Possibilitou um comportamento prescritivo pedagógico, caso o cineasta seja capaz de produzir um filme que estabeleça uma relação de alteridade com o telespectador. Em termos de libertação, a experiência audiovisual é capaz de representar o inconsciente para o nosso consciente, de tal forma que instiga a nossa imaginação até mesmo após o término do filme. Sonhar como uma utopia, ver realidades normalmente excluídas, em suma, enxergar um mundo transfigurado por meio da técnica, é uma ferramenta perigosa, pois provoca no homem um despertar de acordo com o pensamento benjaminiano.

Com a aparição de tal forma artística houve um aperfeiçoamento da prática através da ensaística. No interesse de produzir uma obra cinematográfica atravessada pelo pensamento, cineastas como Chris Marker aplicaram os atributos do ensaio em seus filmes. Analisando os comentários de André Bazin sobre "Carta para a Sibéria", de Marker, percebe-se que esse filme representou uma mudança significativa na história do cinema. Porém, antes de explorarmos a influência dessa obra, é importante destacar as contribuições notáveis de Bazin para o desenvolvimento da teoria cinematográfica.

Bazin contribuiu significativamente para a "Cahiers du Cinéma", uma prestigiada revista francesa dedicada à crítica e teoria cinematográfica, estabelecida em 1951. Juntamente a Bazin, outros notáveis críticos como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, e Jacques Rivette, contribuíram para a revista. O papel seminal desempenhado pela "Cahiers du Cinéma" na crítica cinematográfica foi inovador, uma vez que seus colaboradores deliberadamente rejeitaram abordagens convencionais, buscando uma análise mais aprofundada e reflexiva do cinema. Esses críticos advogavam pela relevância primordial do diretor como autor da obra cinematográfica, promovendo a concepção da "política dos autores", que conferia ao diretor a autoria preponderante da obra. Entre as contribuições notáveis de Bazin, destaca-se o artigo "A Documentary Point of View", reconhecido como o

primeiro texto teórico a identificar a ensaística em um filme, notadamente em "Carta para a Sibéria".

Bazin destaca que Chris Marker alterou profundamente a relação visual entre texto e imagem. Ele argumenta que o filme se diferencia significativamente de produções documentais anteriores, rompendo com as convenções estabelecidas. "Carta para a Sibéria" é descrito como um ensaio sobre a realidade da Sibéria, explorando tanto seu passado quanto seu presente por meio de um relato filmado. O autor ressalta o termo "ensaio" como fundamental para a construção desta narrativa cinematográfica, relacionando-o ao mesmo sentido que possui na literatura. Bazin descreve o filme como “Um ensaio simultaneamente histórico e político, elaborado por um poeta (BAZIN, 2017, p. 116)”, sublinhando a singularidade do filme de Marker, que transcende as convenções tradicionais dos documentários. A fusão de elementos históricos, políticos e poéticos cria uma narrativa cinematográfica inovadora. A utilização do termo "ensaio" indica não apenas um relato factual, mas uma abordagem mais reflexiva e interpretativa, contribuindo para uma evolução na maneira como o cinema apresenta e explora a realidade. Na próxima seção, será feita uma exposição descritiva de “Carta para Sibéria” com o intuito de melhor analisar os atributos do filme que inaugura a ensaística no cinema.

Quem escreve a carta para a Sibéria?

Em "Carta para a Sibéria", Chris Marker apresenta ao espectador a distante região russa, que, na época, vivenciava um período de transição e desenvolvimento industrial sob o regime comunista, através de um narrador não revelado. O que, num primeiro momento, aparenta ser um documentário etnográfico sobre a população siberiana, aos poucos se revela enquanto um ensaio lírico e crítico. Crítico em relação ao imperialismo americano e lírico devido ao seu jogo entre o subjetivo e o racional. Ademais, torna-se filosófico quando as reflexões não vêm somente da narração, mas também de seu encontro com a imagem.

O filme conta com duas linguagens imagéticas das quais mais abusa. Primeiramente, as gravações feitas por Marker e seu cinegrafista quando visitaram a Sibéria, levando-o a crer que está assistindo a um documentário clássico. No entanto, essa expectativa é quebrada num corte seco de assunto e linguagem quando a narração passa a detalhar o simbolismo das marmotas na região, por meio de uma animação bem-humorada semelhante a animações infantis da época. A linguagem *cartoon* retorna em outros momentos do filme de uma forma cada vez menos literal, ou melhor, atravessa o campo do diegético para o extra-diegético. Em termos dos elementos verbais, o *voiceover* tenta levar o telespectador a seguir uma

cronologia específica, mas que muitas vezes não condiz com a imagem ou temporalidade exposta. Dessa forma, o discurso que aparentava ser didático, no sentido etnográfico, ganha nuances dúbias e subjetivas, afetando também as cenas mais documentais da vida na Sibéria.

A contaminação que ocorre é um sinal para o telespectador tornar-se mais atento em relação ao conteúdo que está assistindo. Um exemplo marcante ocorre entre 25:54 e 27:42, onde as mesmas imagens de um ônibus e trabalhadores são repetidas, mas com três diferentes narrações. Embora as imagens sejam as mesmas, o discurso que as narra muda três vezes de ponto de vista. Na primeira percepção, a capital do país é narrada como um polo tecnológico, o orgulho do automobilismo, com meios de transporte modernos e trabalhadores felizes por aprimorarem, cada dia mais, a cidade onde vivem. Já a visão seguinte narra a capital como sombria e dona de uma má reputação, onde seus moradores têm de se transportar em ônibus cor de sangue; o narrador detalha os trabalhadores como miseráveis que se curvam no chão para realizar o trabalho primitivo de pavimentar uma rua. Finalmente, a última visão mostra a capital como um local de coexistência entre o tradicional e o moderno; o ônibus, simples, contrasta com a lotação do metrô de Nova York; e os trabalhadores soviéticos são retratados como corajosos, melhorando a cidade sob condições adversas.

Percebe-se que esse jogo de repetição é algo incomum em uma narrativa clássica cinematográfica. No entanto, o gênero filme-ensaio permite jogos complexos como esse. Mesmo as imagens sendo as mesmas, devido às múltiplas narrativas em cada repetição, cabe ao telespectador distinguir qual visão é mais realista e qual flerta com o maniqueísmo.

A narrativa clássica geralmente se desenvolve em três tempos: início, meio e fim, seguindo uma curva de tensão que culmina em um clímax próximo ao desfecho. Tal forma de contar histórias alcançou uma fórmula quase invisível para o telespectador, que, mesmo conhecendo a curva de tensão que o filme irá evocar, escolhe assistir tais filmes devido à sua baixa exigência de assimilação entre imagens. Essa preferência sugere que o telespectador assume uma posição passiva e confortável, onde cada cena complementa a anterior. O uso frequente do plano contra plano nesses filmes visa fornecer uma complementação rápida e clara de ações e reações entre personagens, incentivando uma atitude passiva no telespectador que busca no cinema um mero entretenimento.

Por outro lado, o filme-ensaio frequentemente exige uma participação ativa do espectador. Aqui, não se trata apenas de conectar uma cena à outra, mas também de engajar a imaginação para completar ou interpretar o quadro.. Nesse caso, o que está em quadro nem sempre condiz com o que se ouve e o jogo entre o diegético e o extra-diegético se torna mais

complexo, exigindo um esforço mental mais ativo do telespectador, que muitas vezes precisa cocriar com o filme, gerando sensações, imagens e reflexões. No artigo “A Documentary Point of View”, Bazin delinea que a forma ensaística no cinema tem como material primário não a imagem, mas a criação de pensamento, devido os encontros e desencontros entre imagem e texto. Embora a imagem seja o primeiro elemento perceptível, ela não é apresentada com a intenção de ser apenas descritiva, mas sim de ser provocativa, visando estimular o pensamento.

“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 ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. [...] 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). (CORRIGAN, 2015, p.37)”.

Marker utiliza um material primário singular: seu próprio pensamento, priorizando a linguagem em segundo lugar e a imagem em terceiro. A montagem horizontal, em oposição à montagem tradicional, é uma característica distintiva de sua abordagem. Suas imagens não se vinculam diretamente às frases em andamento. Ao invés disso, uma imagem anterior pode se relacionar com uma fala futura e vice-versa, criando uma dinâmica de encontros e desencontros entre imagem e texto, tanto em contextos diegéticos quanto extra-diegéticos. Além disso, Marker vai além do uso convencional de imagens captadas durante sua viagem pela Sibéria. Ele incorpora qualquer material fílmico que contribua para cumprir sua intenção, incluindo fotos estáticas, filmagens de arquivo e animações. Essa abordagem ampliada demonstra a flexibilidade e a originalidade de Marker na construção de sua narrativa visual e, sua herança de tradições ensaísticas anteriores, o ensaio fotográfico e literário. Por exemplo, na sua tentativa de captar a fragmentação do mundo, Marker acabou por ressuscitar uma tradição benjaminiana de construir constelações:

“Filmes ensaios são compostos por fragmentos de ‘milhares de pequenos detalhes’, como Eisenstein colocou: fragmentos e cacos de uma realidade muito maior. O filme ensaio funciona como um caleidoscópio. Constelações audiovisuais unem-se e momentaneamente permanecem agrupadas por laços invisíveis. Um gesto da mão do

diretor altera a imagem e permite que uma nova surja a partir de seus pedaços (Wittman, 2022, p. 260)”.

Dessa maneira, o filme se configura com uma estrutura fragmentada devido seu laço com o caminho do pensamento, refém de eterna refação de linhas mentais. Segundo Corrigan, ao longo da expressão variada em diversas formas e contextos, a obra de Marker se configura como uma tentativa meticulosa de registrar a experiência humana. Essa experiência é entendida como uma batalha para compreender a própria existência em um mundo cada vez mais fragmentado e acelerado. Mesmo que seus temas e práticas sejam notavelmente diversos, seus interesses centrais permanecem invariáveis: memória, perda, história, comunidade humana e a maneira como nossa subjetividade frágil pode enfrentar, representar, adaptar-se e sobreviver diante dessas experiências.

Conclusões Gerais

A exposição proposta por este trabalho revelou recursos epistemológicos e artísticos singulares do ensaio. Ao confrontar diversas visões sobre sua forma, oferecemos uma noção do ensaio como expressão adaptada às demandas de seu contexto histórico. Esta forma de representação crítica, materialista e anti-sistemática da verdade pode servir como meio de expressão verbal e visual, atendendo às exigências da literatura, filosofia, crítica, cinema e outras práticas artísticas.

Quanto à problemática do ensaio como forma artística, é impossível negar a presença do estético em sua constituição. Apesar das divergentes visões de Adorno, Lukács e Benjamin, todos concordam com a presença da arte, seja através de sua liberdade, crítica ou interesse em expor a verdade de acordo com suas capacidades expressivas.

Além de sua presença sensorial, o ensaio, ao incorporar novas práticas artísticas, adaptou-se também a atravessá-las e compô-las. Nesse sentido, o filme-ensaio legitimou a capacidade do cinema de ser pensante. A habilidade de reordenar o pensamento, compreendida no ensaio ao se encontrar com o cinema, tornou possível a construção conceitual através do choque entre o verbal e o visual. A partir das estruturas literárias e filosóficas expostas até então nesse trabalho, é possível formular o filme ensaio como um jogo entre voz, elementos visuais, experiência pessoal e pública.

Ademais, o ensaio proporcionou um impacto específico na prática cinematográfica, capaz de iludir com sua habilidade de mostrar movimento pela união de quadros. Criou também lacunas diegéticas e extra-diegéticas que, como num quebra-cabeça, precisam ser

resolvidas por um telespectador para compreender a ordenação específica da narrativa cinematográfica. "Carta para a Sibéria" explicita o caráter conceitual e sensível presente num filme-ensaio. exemplifica a relação entre o ensaio e o objeto: o ensaio se concentra no objeto e extrai reflexões dessa interação, em uma aproximação entre pensamento e objeto. Por isso, o ensaio é tão fragmentário quanto a própria realidade. Ao narrar a vida coletiva na Sibéria, listar a flora e fauna locais, e usar múltiplas técnicas e imagens para criar uma representação mental, Marker inaugurou a ensaística no cinema e a geração de pensamento através do sensível na modernidade.

Por fim, podemos afirmar que a cinematografia representou uma ampliação das práticas possíveis que o ensaio pode abarcar. Deixando de ser apenas uma forma de escrita, tornou-se uma forma de criação conceitual e reflexiva. Isso é corroborado pela visão benjaminiana da verdade como dependente do belo. A verdade só existe quando apresentada ou representada. O ato de expor a verdade implica na necessidade de equalizar a posição entre o sensível e o inteligível, transcendendo a ideia de que apenas o pensamento racional é capaz de raciocinar conceitualmente. Nessa perspectiva, a verdade, enquanto construção humana, está conectada à linguagem e à sua capacidade de expressão. Assim, estabelecemos uma relação equânime entre arte e filosofia.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Nota de literatura I; trad. Jorge de Almeida. São Paulo: ed 34, 2003.

LUKÁCS, Georg. A alma e as formas. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WITTMAN, Kara. KINDLEY, Evan. The Cambridge Companion to The Essay (Cambridge Companions to Literature). Londres: Cambridge University Press, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de razão em Adorno. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 2005b. 2. ed.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna; trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker; trad. Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.

VELLOSO, R. Pensar por constelações. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter, 1892-1940. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1)

PIRES, Paulo Roberto (organizador). Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

GONÇALVES, Renata. Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade. Minas Gerais: “Existência e Arte”- Revista Eletrônica do Grupo PET, 2008.

BAZIN, André. O que é o cinema?; Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ALTER, Nora M. CORRIGAN, Timothy (organizadores). Essays on the essay film. Nova York: Columbia University Press, 2017.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2013.

JAY, Martin. La Imaginación Dialéctica. Boston: Taurus, 1974.

BONITZER, Pascal. *Qu'est-ce qu'un plan?*. In: *Le champs aveugle*. Paris: Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982. (Trad. Ruy Gardnier). Disponível em: <https://geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueeumplano.doc>. Acesso: 28/11/2023