

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MIGUEL ATTICCIATI PRATA

O ENSAIO COMO EXPERIÊNCIA TRANSFORMADORA DE SI:
PERTO DE MICHEL DE MONTAIGNE, ORSON WELLES, JOSEPH JACOTOT
E DE MIM MESMO

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MIGUEL ATTICCIATI PRATA

O ENSAIO COMO EXPERIÊNCIA TRANSFORMADORA DE SI:
PERTO DE MICHEL DE MONTAIGNE, ORSON WELLES, JOSEPH JACOTOT
E DE MIM MESMO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Nome do orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Prata, Miguel Atticciati

O ensaio como experiência transformadora de si: perto de Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot e de mim mesmo / Miguel Atticciati Prata ; orientador, Luiz Fernando Ramos. -- São Paulo, 2019.

107 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. ensaio 2. práticas de si 3. arte de viver 4. ensaio fílmico 5. emancipação I. Ramos, Luiz Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 792

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil
(CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil
(CAPES) - Finance Code 001

Nome: Miguel Atticciati Prata

Título: O ensaio como experiência transformadora de si: perto de Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot e de mim mesmo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIAS

Sem saber por onde começar os agradecimentos, opto por parafrasear e traduzir uma música de Gilberto Gil, *Sandra*, composta nos dias em que ele esteve internado em um hospício por porte de maconha:

Lucila, porque deu a luz e apareci na vida
Leonel, porque gravava discos em fitas
O irmão da tia Lourdes
Porque é meu vô e marido da Ima
Luiz, porque ele falou: "Seja bem-vindo"
(Pro meu mestrado)
E porque desde a graduação é generoso comigo.
E outro Luiz,
Porque quis me ler e conversar comigo.
Tieza fez revisão, porque é cuidadosa
E rever esse mestrado nessa semana foi um vício
Juliana professora
No segundo dia, meus laços de fita.
CLAC porque é centro livre em São Bernardo,
Zanone Ferrite por dar nome a um teatro.
Vocacional,
porque me deu trabalho e outros teatros.
Marina porque publicamos juntos uma revista
E Paola, porque foi quem falou dessa fita
Tode, porque
É amigo, é um músico e me ensinou música
Cerca, porque Cerca Frango é bloco e bloco é carnaval
Eu sou tão inseguro porque o muro é muito alto
E pra dar o salto
Me amarro na torre no alto da montanha.
Amarradão na torre dá pra ir pro mundo inteiro
E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre
É só balançar
Que a corda me leva de volta pra ela:
Oh, Nati

Para minha mãe e seu companheiro de tantos anos Zé, para meu pai, para meus irmãos João, Gabriel e Leo, para meu avô Armando, para minha vó Wilma, para a minha companheira Natália, para Juliana Jardim, para Luiz Paulo Pimentel de Souza, para Tieza Tissi, para Sérgio Rizzo, para Vinícius Garcia Pires, para todos que já estiveram nos Ensaios ignorantes, para a turma de Teoria do Teatro III do 2º semestre de 2018, para os colegas orientandos, para os que foram colegas professores e para os alunos do Centro Livre de Artes Cênicas de São Bernardo do Campo, para Paola Lopes, para Marina Corazza, para os antigos e atuais colegas do Programa Vocacional, para os alunos do Ensino Médio do Colégio Raposo Tavares, para Paulo Cavalcante, para André Cavalieri, para Fernando Cespedes, para a casa 57 e a 609, para o time de basquete da ECA, para todos os “amigues” do Bloco Acadêmicos da Cerca Frango, para Chico Lauridsen, para Felipe Stocco, para Antonio Januzelli, para o Corpossom, para o Grupo de Teatro Meio.

Agradeço e dedico, principalmente, àqueles que nem aparecem com um nome aqui. Aproveito para dizer obrigado aos que trabalham e trabalharam para que existisse um Departamento de Artes Cênicas: quem construiu, quem mantém limpo, quem cuida de seu funcionamento burocrático, técnico, artístico e pedagógico. Todas, todos, “todes” dessa vida, que, de alguma forma, me afetam e, portanto, são parte dessa pesquisa, já que o título também trata de “mim mesmo”. Talvez não tenha outra chance de escrever outro Agradecimentos e Dedicatória, por isso tentei trazer o máximo de pessoas possível neste aqui.

Para meu orientador, desde a graduação, Luiz Fernando Ramos, por toda essa aventura intelectual e acadêmica juntos, pela generosidade, pela liberdade, pelo rigor, pelas risadas, pela parceria.

Para também o leitor que chega agora.

PRATA, M. A. O ensaio como experiência transformadora de si: perto de Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot e de mim mesmo. 2019, 106 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

A pesquisa realiza um repouso em torno da pergunta: o que é ensaiar? Toma como ponto de partida a escrita de Michel de Montaigne, que ele mesmo nomeou como *Ensaaios*, sendo o primeiro a deslocar o sentido de uma palavra antiga para algumas das acepções que temos hoje. De forma a iluminar este estudo, utiliza-se como definição provisória a ideia de Michel Foucault para o ensaio: experiência modificadora de si no jogo da verdade. Por este recorte, a leitura dos *Ensaaios* é direcionada por dois focos: o problema da verdade e da mentira para o autor e a relação estabelecida por Montaigne entre sua vida e sua obra. Na segunda parte, ventilados mais sentidos para a palavra ensaio, esboça-se um deslocamento até as noções de práticas de si e de exercícios espirituais da filosofia na antiguidade – tratadas por Michel Foucault e Pierre Hadot. Nesse deslocamento, discute-se aproximações e afastamentos entre algumas das lógicas do ensaiar e da *techné tou biou* (arte de viver). Desta discussão chega-se na pergunta: se a filosofia moderna se afastou da lógica de exercício sobre si mesmo, o caminho na arte foi o inverso? Estaria a arte, desde a modernidade, incorporando exercícios e práticas de si? Da pergunta desviamos para Orson Welles, nos detendo em dois projetos do diretor em que a relação entre realidade e ficção apareceu como problema: *It's all true* (projeto inacabado) e *F for fake* (1973). As formas com que o diretor trata seus objetos ampliam nosso olhar para o gesto de ensaiar. Nas últimas partes, me detenho e escrevo sobre algumas de minhas experiências no projeto *Ensaaios ignorantes*, compreendendo o ensaio também como um lugar de aprender (e ensinar) o que (ainda) se ignora em cena, em aula, na vida.

Palavras-chave: ensaio, práticas de si, arte de viver, ensaio filmico, emancipação.

PRATA, M. A. The essay as a transforming experience of the self: near by Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot, and myself, 106 p. Dissertation (Master). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ABSTRACT

The research rests around the question: what is the essay? It takes as a starting point Michel de Montaigne's writings, which were named Essays, being the first to shift the meaning of an ancient word to some of the meanings we have today. In order to illuminate this study, an idea by Michel Foucault for the essay is used as a provisional definition: self-modifying experience in the game of truth. Through this clipping, the essay reading is directed by two focuses: the problem of truth and lies to the author and the relationship established by Montaigne between his life and his work. In the second part, with some meanings for the word essay, we try a shift towards to the notions of practices of the self and spiritual exercises of philosophy in antiquity: dealt by Michel Foucault and Pierre Hadot. In this shift, we discuss approximations and departures between some of the logic of the essay and *techné tou biou* (art of living). From this discussion comes the question: If modern philosophy has departed from the logic of exercise of the self, was the path in art the opposite? Modern and contemporary art incorporated exercises and practices of the self? From the question we go to Orson Welles, dealing with two of the director's projects in which the relationship between reality and fiction appeared as a problem: *It's all true* (unfinished project) and *F for fake* (1973). The ways in which the director treats his objects amplifies our gaze to the essay. In the latter parts, I dwell and write about some of my experiences in the *Ignorant Essays* project, understanding the essay also as a place to learn (and teach) what (still) is ignored on the scene, in class, in life.

Keywords: essay, practices of the self, art of living, essay film, emancipation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma do filme *O lugar mais inútil* (2017), p. 13.

Figura 2 – Fotografia cena de *Ensaio ignorantes: Jacotot, um José* (2017), p. 16, p. 82.

Figura 3 – Fotografia Autorretrato Miguel Michel (2017), p. 16.

Figura 4 – Fotograma do filme *O lugar mais inútil* (2017), p. 19.

Figura 5 – Fotografia minha e de Natália Cheung nos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, (2016), p. 23.

Figura 6 – Fotografia cena de *Ensaio ignorantes: Jacotot, um José* (2017), p. 85.

Figura 7 – Fotografia cena de *Ensaio ignorantes: Jacotot, um José* (2017), p. 85.

SUMÁRIO

AO LEITOR	12
INTRODUÇÃO	13
PARTE I – ENSAIAR PERTO DE MICHEL DE MONTAIGNE	
UMA OCUPAÇÃO OCIOSA COM A VERDADE NO LUGAR MAIS INÚTIL	24
DOS AMIGOS, DAS MALAS PRONTAS, DO LIVRO	27
DOS QUE MENTEM E DOS QUE DIZEM MENTIRA	30
DO DESMENTIR	34
DAS BESTEIRAS, DA MALANDRAGEM	
E DE UMA TERCEIRA COISA QUE EU ESQUECI	38
DO IGNORAR AS DIFERENÇAS ENTRE LER, IMITAR, INVENTAR, ESCREVER	43
DA FICÇÃO QUE SE INVENTA E SOBRE DAR FORMAS A VERDADE	46
PARTE II – ENSAIAR É TENTATIVA	
POSSÍVEL SEGUNDA PARTE DA DISSERTAÇÃO:	
ARTE DE VIVER E VIDA NA ARTE	
DO “FEZ-ME O LIVRO, MAIS DO QUE EU O FIZ; AUTOR E LIVRO CONSTITUEM UM TODO; É O ESTUDO DE MIM E PARTE INTEGRANTE DE MINHA VIDA”	53
ENSAIAR É EXPERIÊNCIA	
VERDADEIRA SEGUNDA PARTE DA DISSERTAÇÃO	
ENSAIAR PERTO DE ORSON WELLES: É TUDO VERDADE	61
ORSON WELLES FILMA OS BRASILEIROS	
BRASILEIROS EXPULSAM ORSON WELLES	
DOS AMERICANOS, DOS BRASILEIROS, DOS CANIBAIS	66
ENSAIAR PERTO DE ORSON WELLES: <i>F FOR FAKE</i>	73
PARTE III – ENSAIAR NA CENA, NA AULA, NA VIDA:	
ENSAIOS, TRADUÇÕES, FICÇÕES E APRENDIZAGENS	80
DO ENSAIO COMO EXPERIÊNCIA TRANSFORMADORA DE MIM	83
PARTE IV – DE UMA RETOMADA PARA PENSAR TEMAS PARA PRÓXIMOS ENSAIOS	98
REFERÊNCIAS	102

AO LEITOR

Transplanto para meu jardim, e confundo com os meus, omiti muitas vezes, voluntariamente, o nome dos autores, a fim de pôr um freio nas ousadias desses críticos apressados [...] quero que deem um piparote nas ventas de Plutarco pensando dar nas minhas, e que insultem Sêneca de passagem. Preciso esconder minha fraqueza sob essas grandes reputações (MONTAIGNE, 1972, p. 196).

Eis o motivo que me impulsionou, muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade — em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que pode ser teatro hoje em dia — quero dizer, a atividade teatral, senão o trabalho crítico do pensamento-corpo sobre o próprio pensamento-corpo? Senão consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar-agir diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe-faz? Existe sempre algo de irrisório no discurso teórico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio corpo, por meio do exercício de um saber que lhe é estranho. O "ensaio" — que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação — é o corpo vivo do teatro, de algum teatro que me interessa.

Nem por isso o pão ficará mais barato.

Bertolt Brecht

INTRODUÇÃO

Diz Montaigne que a palavra é metade de quem fala e metade de quem escuta; quem escreveu ao leitor? Durante meu mestrado, realizei um estágio PAE em uma disciplina do bacharelado em Artes Cênicas: Teoria do Teatro III, ministrada pelo orientador desta dissertação o Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. A presença nas aulas, as conversas, a relação com os alunos e o professor foram bem vivas e foram uma experiência bem marcante para minha pesquisa. No último dia de aula, pedi ao professor, meu orientador, para ler uma carta aos alunos. Tratava-se de um trecho da introdução do *História da sexualidade 2. O uso dos prazeres*, de Michel Foucault (FOUCAULT, 1984, p. 13). Ao final da leitura, o professor perguntou: “você pensaram que era do Miguel esse texto, não?”. Eu brinquei que era de outro Michel, bem mais importante. Aliás, importante é esse trecho, retomado por muitos autores. Destaco o filósofo da educação, o espanhol Jorge Larrosa em *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida* (LARROSA, 2004). Larrosa conta que em sua juventude queria ser Michel Foucault e Michel de Montaigne no Brasil (LARROSA, 2004). Eu, Miguel Atticciati Prata, queria ser Tom Zé e Itamar Assumpção em São Paulo. Ou Al Pacino e Orson Welles pela costa brasileira. Mas isto já é escrever muito apressadamente.

Comecei esta pesquisa para lidar com o que vinha explorando desde 2011 no projeto teatral *Ensaio ignorantes*¹. Um desejo de mergulho nas duas palavras que compõem o solo do projeto: ensaio e ignorância; e o que elas me ofereciam para experimentar em cena, em aula e na vida. *Ensaio* quer lembrar Michel de Montaigne, o inventor do gênero na literatura (AUERBACH, 2010), ou pelo menos, o primeiro a nomear seus textos como *Essais* (ensaio), palavra que tinha outro (e mais de um) significado em sua época. Ensaio nos *Ensaio ignorantes* tem me oferecido um corpo vivo, curioso, tem sido uma experiência modificadora de mim mesmo e tem me permitido tentar pensar e agir diferente para usar as palavras de Foucault. A outra palavra, ignorância, que tomamos de Jacques Rancière e Joseph Jacotot, quer nos lembrar que se pode ignorar as diferenças entre as inteligências na cena, na aula e na vida. Pode-se também ensinar o que se ignora. Em cena, nesses *Ensaio ignorantes* aprendi (um pouco) de francês e de música e ensinei piano, assuntos que ignorava. Porém, como disse há

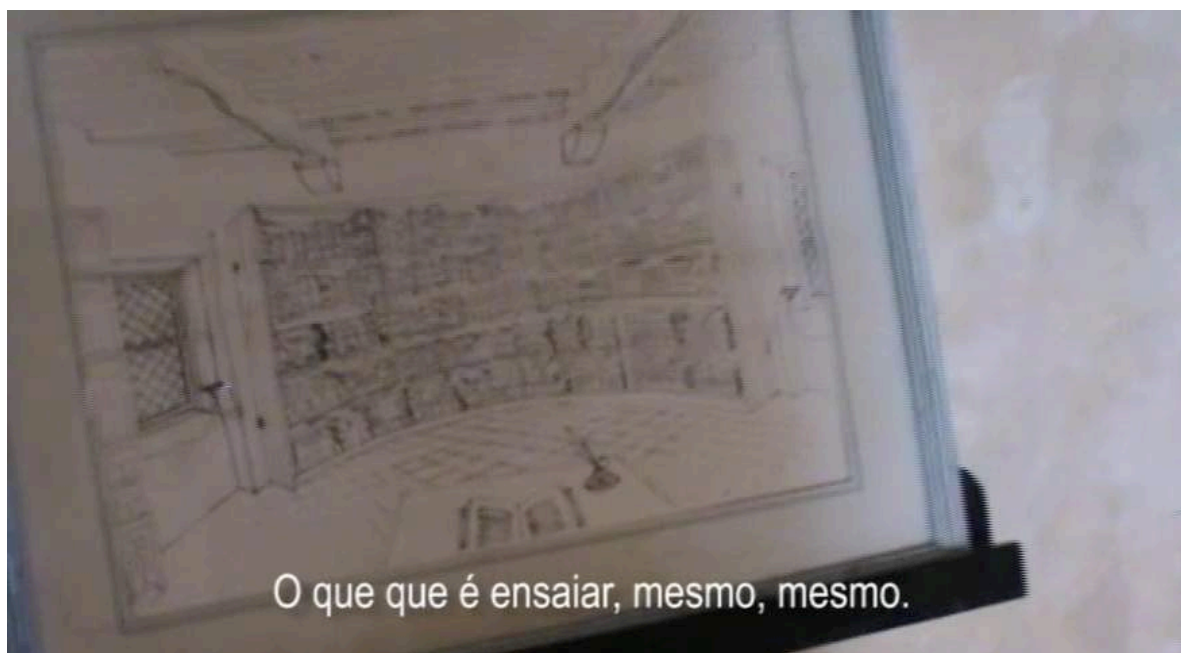
¹ Dirigido e idealizado, originalmente, por Juliana Jardim, o projeto realizou diversas experiências entre teatro, literatura e educação, com ações que também derivavam para a música e o audiovisual. Para um histórico detalhado ver ensaiosignorantes.com

pouco, pra além da cena, essas palavras me propõe um modo de estar no mundo e talvez seja esse o ponto de partida.

Quando ingressei no mestrado me interessava, portanto, observar a relação entre as práticas que realizava no projeto, neste solo do ensaio e da ignorância, e seus ecos em minha própria vida. Porém, evitei ao longo desses dois anos e meio de pesquisa, me tomar como objeto: “tomar-se a si mesmo como assunto de uma obra [só] é desculpável, quando quem o faz é um indivíduo excepcional e célebre” (MONTAIGNE, 1972, p. 308).

Assim comecei com outros ensaístas e sem promessa de voltar a mim mesmo. Ainda hoje, “não posso ter certeza do meu objeto: ele segue confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural.” (MONTAIGNE, 2010, p. 346, III - II). No entanto, pela confiança depositada em mim pela comunidade acadêmica, eu haveria de encaminhar essa pesquisa por algum lugar.

Figura 1 – Fotograma do filme *O lugar mais inútil* (2017).



FONTE: Filme *O lugar mais inútil* (2017).

A imagem é de um curta realizado dentro dos *Ensaios ignorantes: o lugar mais inútil*², filme criado a seis mãos, com estas duas que escrevem a dissertação aprendendo a usar um programa de edição de vídeo. As imagens editadas foram captadas na própria torre de Michel de Montaigne, em 2014, durante uma viagem de Juliana Jardim, a idealizadora do projeto. A

² Ensaio criado a partir de um retrato e dos *Ensaios* de Michel de Montaigne, apresentados em março de 2017 no CEU Heliópolis, no Centro de Formação Cultural da Cidade Tiradentes e no Centro Cultural São Paulo, teve o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

legenda do filme não tem interrogação, mas eu acrescento: O que que é ensaiar, mesmo, mesmo? Está por cima de uma imagem em que se vê um desenho da biblioteca de Montaigne apoiado num cavalete que está na própria biblioteca, que atualmente não tem mais as estantes com os livros. Nosso trabalho quis se apoiar no “lugar mais inútil” (MONTAIGNE, 2010, p.378) de Montaigne, tentar se aproximar de alguns de seus ensaios e dessa forma tentar estar próximo dele, do ensaísta e com isso refletir sobre essa forma (ou sobre essas formas) do ensaio.

Desde o início, já intuía aproximações com outros ensaístas. No projeto com que ingressei no mestrado planejava me acercar dos procedimentos do filme: *Ricardo III: um ensaio* (*Looking for Richard*, 1996), de Al Pacino - um exercício que já realizava antes mesmo da entrada no curso e que me levou a este outro ensaísta, de quem não conhecia nada. E foi deste último cineasta que decidi estar mais perto. Talvez mais por curiosidade do que por método.

Nos anos 1970, Orson Welles, cansado da sua atividade profissional de cinema³, desiludido e vendo vários de seus filmes se tornarem impossíveis de se finalizar, recebeu o convite de uma televisão francesa para terminar, junto ao documentarista François Reichenbach, um programa sobre um falsificador de arte: Elmir de Hory. Reichenbach, dono de uma galeria de arte muitos anos antes, teria sido um dos primeiros a comprar desenhos de Modigliani feitos por Elmir. O documentarista já havia realizado entrevistas com o pintor na ilha de Ibiza, onde também se encontrava Clifford Irving, o biógrafo, autor do livro *Fake!* (1969), no qual contava a história do falsário das artes plásticas. Foi então que, em meio ao processo de edição, a imprensa anunciou que a biografia de Howard Hughes (o misterioso magnata norte-americano, que há anos vivia em total reclusão, escrita também por Irving, que tivera, em teoria, acesso inédito ao milionário) era, na verdade, fruto de uma série de falsificações, incluindo aí documentos assinados por Hughes em que ele dava permissão para o projeto biográfico. Os tais documentos foram submetidos a um painel de especialistas em caligrafia, que em poucos dias emitiram um parecer confirmando a autenticidade dos papéis - eles seriam verdadeiros, “apesar das afirmações insistentes do próprio Hughes de que jamais havia sequer ouvido falar de Irving” (SOARES, 2013, p. 42). Welles insistiu para que o

³ Em entrevista com André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi, realizada em 1958 (BAZIN, 2006), Orson Welles já afirmava, na época, seu cansaço com o trabalho: “Pretendo seriamente parar completamente toda atividade cinematográfica e teatral, acabar de uma vez por todas, pois tive desilusões demais” (BAZIN, 2006, p. 146).

programa de televisão virasse um longa metragem e se tornou talvez o único documentário finalizado pelo diretor: *Verdades e Mentiras (F for Fake, 1976)*. Talvez seu único ensaio.

Toda a “sinceridade” de Montaigne fez com que me movesse para perto da falsidade de Welles. Sem saber ao certo como escrever uma introdução, transplanto para o meu jardim o “experimento” que se anuncia no prólogo do filme: é um truque de mágica que Welles faz para duas crianças numa estação de trem. Ele pede uma chave de uma delas e diz para que atentem para truques da parte dele. Neste momento, é revelada a equipe de filmagem escondida na estação e uma outra espectadora da mágica: a atriz húngara Oja Kodar, que observava da janela de um trem. Abrindo e fechando a mão, Welles transforma a chave numa moeda, a chave em si tinha sido devolvida pro bolso da criança. Oja, da janela do trem, o questiona por ele fazer “seus velhos truques”. Ele responde: “e porque não? Sou um charlatão...”. E acrescenta que, quanto à escolha da chave, não tinha sido simbólica, e mostrando de novo a equipe de filmagem, diz: “**não é esse tipo de filme**”.

O truque segue, a moeda vira chave, o dinheiro é “dado de volta” na forma de muitas moedas que Welles faz cair do nariz da criança. Robert Houdin é um mágico famoso, ele conta, que dizia que: “um mágico é apenas um ator”. Oja Kodar deseja boa sorte, Reichenbach a segue com o olhar, Welles diz que há “uma boa história sobre ela”, ele pergunta se gostaria de contá-la, “chegaremos a ela mais tarde, agora é hora de uma apresentação”. Eis que uma tela branca, carregada por dois contrarregras, é posicionada na estação de trem. A tela branca ainda não consagrada pelo ensaio filmico de Jean-Luc Godard: *Scénario du film Passion (1982)*. Welles se posiciona na frente da tela, o quadro se fecha nela, o som ambiente é reduzido e ele diz: “este é um filme sobre engano, fraude, sobre mentiras...”. O quadro se abre novamente e Welles não está mais na estação, a tela branca se mostra agora num estúdio de cinema, com outro cenário ao fundo. Ele diz que quase toda história é, em alguma medida, uma mentira, mas essa não. E por uma hora ele estabelece com o público o compromisso de só mostrar a verdade.

Eu, no lugar de Orson Welles, sou a criança e minha estação de trem seria essa daqui:

Figura 2 – Fotografia de cena de *Ensaio ignorantes: Jacotot, um José* (2017).



FONTE: Acervo do projeto *Ensaio ignorantes*, disponível em ensaiosignorantes.com

Em cena, com um boné para imitar Al Pacino em *Ricardo III: um ensaio* (*Looking for Richard*, 1996), dou uma aula de piano para uma pessoa do público que tinha lamentado, pouco tempo antes, não saber tocar. A mulher que sorri na foto é Marilena Pimentel. Ela questiona: “Mas você também não sabe piano, seria algum truque?” E por que não? Jacotot era um charlatão, diziam. Juliana Jardim de fora do quadro pergunta: “você gostaria de contar uma história sobre ele?” Chegaremos a ele mais tarde, agora é hora de uma apresentação. Eis que uma tela branca é carregada e posta na lateral do quadro por outros dois colegas ensaístas que toparam me ajudar neste mestrado. Na frente dela, seguro essa imagem:

Figura 3 – Fotografia Autorretrato Miguel Michel



FONTE: Acervo dos *Ensaio ignorantes*.

MIGUEL

Esta é uma pesquisa sobre ensaio, sobre o que faz o ensaísta enquanto ensaia. Mas a pesquisa acadêmica compõe, geralmente, um discurso verdadeiro sobre um determinado assunto. Muitas vezes, nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas, quando um autor se propõe a analisar ou partir de sua própria obra, ele convoca grandes autores para explicar verdadeiramente do que se trata a obra. Seria possível definir o ensaio?⁴. Fica o compromisso de que na próxima hora tentarei não explicar o que é ensaio.

PROF. DR. LUIZ FERNANDO RAMOS, o
orientador da dissertação

E o que você pretende fazer?

MIGUEL

Na primeira parte seremos leitores de Montaigne. Para não se perder em sua montanha, teremos dois focos. O primeiro é a relação que ele estabelece consigo mesmo do ponto de vista do que considera verdade ou mentira. O segundo é a relação que ele estabelece entre sua obra e sua vida. Sob esses focos, quais seriam as formas do ensaio com Michel? Esse tema nos levará até outro Michel, o Foucault, ele, por sua vez, leitor de Pierre Hadot, nos levará até esse outro francês leitor dos antigos. Tentaremos ler um pouco sobre práticas do sujeito consigo mesmo, coisa que eles observaram na antiguidade. Traçaremos possíveis aproximações e

⁴ Título do ensaio de Jean Starobinski (STAROBINSKI, 2011).

afastamentos entre o gesto de ensaiar e a ideia de vida como obra de arte, em contato com a *techné tou biou* (arte de viver) dos antigos.

LUIZ

Orson Welles ainda está nessa história?

MIGUEL

Ele também está na segunda parte e estabelece uma relação um pouco estranha com o que vinha sendo dito, tanto pelo seu ensaio filmico *F for fake*, quanto por sua vinda ao Brasil.

LUIZ

E os *Ensaíos* ignorantes?

MIGUEL

Mais pro final. Será a parte mais frágil de minha escrita. Deve virar outra coisa.

LUIZ

Haverá uma conclusão?

(Silêncio)

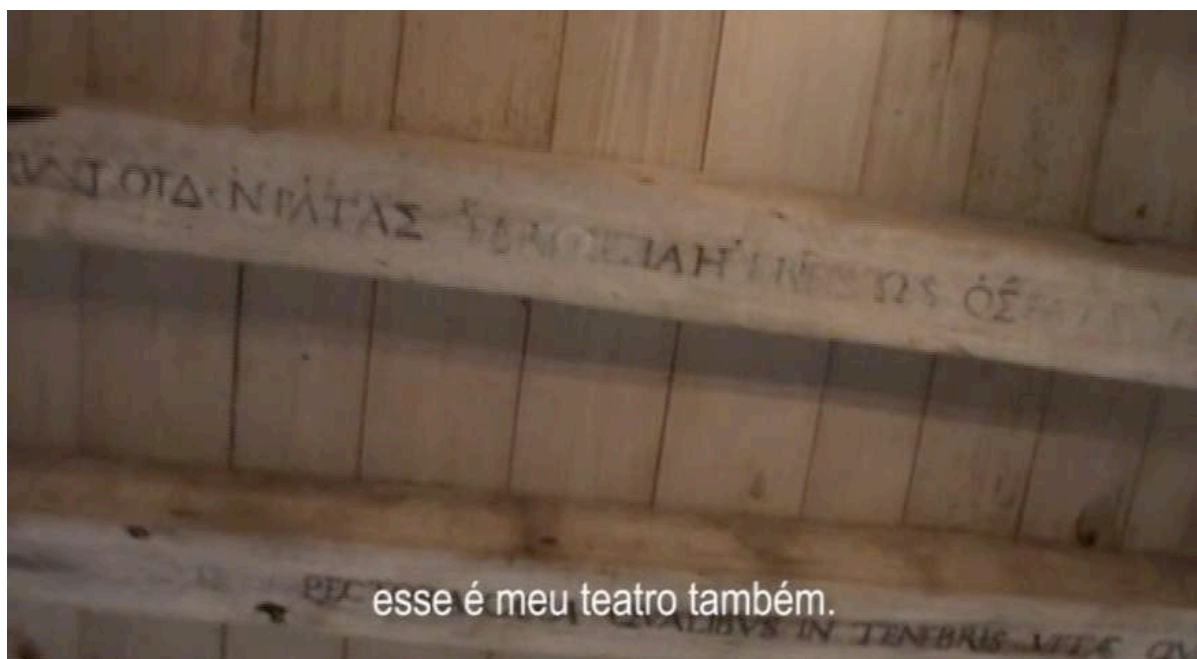
LUIZ

Vamos começar logo, pois temo pelo tempo.

Montaigne escreveu, ditou, reescreveu, copiou, rabiscou 107 ensaios e uma advertência *Ao leitor*. Nos deteremos mais naqueles que desde o título tratam de alguma forma do tema da verdade e da mentira: *Dos mentirosos* (MONTAIGNE, 1972, p. 25) e *Da loucura em opinar acerca do verdadeiro e do falso* (MONTAIGNE, 1972, p. 93), que estão no livro I; *Do desmentido* (MONTAIGNE, 1972, p. 308), que está no livro II; *Do útil e do honesto*

(MONTAIGNE, 1972, p. 365) e *Da experiência* (MONTAIGNE, 1972, p. 481), que estão no livro III. De forma mais lateral, também lidaremos com: *Da ociosidade* (MONTAIGNE, 1972, p. 25); *De como filosofar é aprender a morrer* (MONTAIGNE, 1972, p. 48); *Da educação das crianças* (MONTAIGNE, 1972, p. 79); *Sobre Demócrito e Heráclito* (MONTAIGNE, 1972, p. 146), todos do livro I; *Do exercício* (MONTAIGNE, 1972, p. 179); *Da afeição dos pais pelos filhos* (MONTAIGNE, 1972, p. 185); *Dos livros* (MONTAIGNE, 1972, p. 196); *Da semelhança dos filhos com os pais* (MONTAIGNE, 1972, p. 349), todos do livro II; *Do arrependimento* (MONTAIGNE, 1972, p. 371); *Da companhia dos homens, das mulheres e dos livros* (MONTAIGNE, 1972, p. 378); *Da diversão* (MONTAIGNE, 1972, p. 383) *Da arte de conversar* (MONTAIGNE, 1972, p. 422); *Da vaidade* (MONTAIGNE, 1972, p. 431); *Da fisionomia* (MONTAIGNE, 1972, p. 469), todos do livro III. Nesses ensaios observaremos mais aspectos da ocupação consigo mesmo e da própria lógica ensaística, traços que nos indicam relações entre vida e obra no autor. Da pergunta-legenda que propusemos no início: “o que é ensaiar, mesmo, mesmo?” desdobramos duas, talvez três, perguntas para a primeira parte: quais os movimentos de Montaigne em torno da verdade (da mentira, da invenção, da ficção) que aparecem em seus *Ensaio*s? Que relações se determinam entre a escrita de seu livro e a sua vida?

Figura 4 – Fotograma do filme *O lugar mais inútil* (2017).



FONTE: Filme *O lugar mais inútil* (2017).

Na imagem anterior, o mesmo filme que nos trouxe a pergunta: “o que é ensaiar, mesmo mesmo?”, expõe agora o teto da biblioteca de Montaigne. Ele mandou gravar sobre sua cabeça 68 sentenças de autores antigos (LEGROS, 2015). Elas estão até hoje dispostas em vigas transversais e paralelas de modo que, para ler todas as sentenças, a pessoa tem que caminhar e dar voltas com a cabeça. A legenda da imagem: “esse é meu teatro também” não é muito simbólica: “não é esse tipo de filme”.

Em toda a primeira parte com Montaigne, não tendo muita certeza quanto ao meu objetivo, fizeram sentido para mim algumas analogias com o autor: sua *ociosidade* e a minha ociosidade. Como veremos, foi a lida com os monstros e quimeras da solidão que levaram Montaigne a uma escrita que lia sem ordem e sem objetivos os livros de sua biblioteca, que lembrava de sentenças que ouvira na vida, histórias contadas ou vividas, meditava sobre a saúde do corpo, ventilando uma quantidade enorme de assuntos. Um livro de boa fé para um reencontro, reencontro dos amigos e parentes com aquele que em breve ia se perder e reencontro desse que ia se perder consigo mesmo.

Para quem é esta pesquisa? Sempre ouvi de Antonio Januzeli, meu professor na graduação e diretor em um núcleo de pesquisa anos depois, que é sempre um trabalho sobre si mesmo (em direção a um outro). Ainda não sei ao certo o motivo dessa pesquisa. Lendo uma das aulas de Foucault, vi um exemplo parecido com Sêneca durante a escrita de sua obra “Questões Naturais” – por que estou escrevendo?, ele perguntava. Quando o pesquisador francês Pierre Hadot leu em sua juventude Montaigne, percebeu que o discurso filosófico não fazia sentido separado da vida. Em Montaigne, Hadot leu: “Diz Cícero que filosofar é aprender a morrer”⁵.

A primeira metade da segunda parte dessa dissertação é dedicada a leitura (sem ordem e sem objetivo) de algumas aulas de Foucault presentes nos livros: *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a.); *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010b) e *A coragem da verdade* (FOUCAULT, 2011). Há uma tentativa de aproximar o modo como os *Ensaio*s afetam a vida de Montaigne e algumas das práticas de si e exercícios espirituais da antiguidade. Nesse sentido, recorreremos a obra de Hadot: *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (HADOT, 2014); além do texto de Foucault: *A escrita de si*, presente nos *Ditos e escritos V* (FOUCAULT, 2006).

Os textos de Hadot impõem um olhar crítico para uma ideia de Foucault para a contemporaneidade, a saber, de pensar a vida como obra de arte em proximidade com uma

⁵ MONTAIGNE, 1972, p. 48, I – XX.

ideia antiga de *techné tou biou* (arte de viver). Nossa tentativa é pela pergunta: ensaiar é aprender a viver? Ensaiar é para nós o que pode ter sido a filosofia na antiguidade: uma arte de viver? “É como se, mesmo diante da proliferação de novas formas de comunicação e escrita, o ensaio tivesse se transformado num talismã de nosso tempo. O que explica nossa atração por ele? Teria o ensaio propriedades terapêuticas?” (WAMPOLE, 2018, p. 243).

Intuíva na segunda parte olhar para o teto de Montaigne: um estudo partindo de comparações entre os *Ensaaios* e os exercícios espirituais e práticas de si da antiguidade, me utilizando das leituras de Hadot e Foucault, uma mirada para trás, já que os “*Ensaaios* podem ser vistos, como um momento marcante na história da recepção do pensamento antigo, ao elaborar as heranças mencionadas por um viés alternativo à versão hegemônica, em que o discurso filosófico se desvincula da existência e se autonomiza” (CARNEIRO, 2011, p. 115).

No entanto, foi durante as leituras e a escrita da segunda parte de meu trabalho, que me aproximei mais dos filmes de Orson Welles. *F for fake* me levou a outros filmes e outras histórias, muito diferentes entre si, mas com algo em comum: ofereciam um olhar estranho para os assuntos que eu ventilava de forma mais reta. Um episódio específico na trajetória de Welles tocava em um tema importante para essa pesquisa, porém de um modo totalmente outro, que ainda não tinha sido apresentado na bibliografia que me utilizava: pensar a relação entre vida e composição de obra. Com Welles observava um episódio em que uma pessoa morria na composição da obra sobre sua vida. De forma um pouco afobada acabei me desviando da escrita em torno de Foucault e Hadot e me debrucei sobre Orson Welles na segunda metade da segunda parte. E, igualmente foi com igual afobação que tratei de Welles.

Na terceira parte, finalmente proponho um olhar para minhas ações no projeto *Ensaaios ignorantes*. A partir de uma contextualização da palavra *ignorância*, utilizo as ideias de Joseph Jacotot nas quais observo igualmente uma relação entre vida e composição de obra para narrar as ações daquele projeto. Me detenho em *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (RANCIÈRE, 2008), livro em que Rancière “biografa” o método de Jacotot. Também nos debruçamos em um trecho de uma das obras de Jacotot, aquela em que o autor trata do ensino da música: *Enseignement Universelle: musique* (JACOTOT, 1824b). Utilizo um trecho do livro traduzido livremente por mim para uma disciplina cursada durante o mestrado. Esse gesto de tradução traz para a discussão o tema da ignorância e da aprendizagem. Há um repouso no título da dissertação em que lido com trechos de *O descentendimento* (RANCIÈRE, 1996), fragmentos nos quais o autor está debruçado sobre a ideia de *subjetivação*.

Há uma quarta e última parte em que esboço algumas tentativas de apontar caminhos para a continuidade da pesquisa a partir da retomada dos assuntos levantados e procurando ocupar algumas lacunas que observei no trabalho.

Em determinado momento de minha pesquisa, notei que meus gestos repousavam numa espécie de escavação das frases de Foucault por mim apropriadas para abrir *Ao leitor*: “espécie de curiosidade [...] que permite separar-se de si mesmo. [...] pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê [...]. O ‘ensaio’ [...] como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação [...] corpo vivo”. Na primeira parte, no que lemos com Montaigne, no que perseguimos da relação consigo mesmo nos ensaios, já escutávamos ecos dessas sentenças de Foucault.

A ideia de “experiência modificadora de si no jogo da verdade”, de certa forma, parece nortear nossa escrita, pois foi pelo tema da verdade que encaramos este Michel. Verdade e transformação são as palavras com que Jorge Larrosa encerra seu ensaio em que se debruça sobre a citação de Foucault:

Refiro-me à palavra verdade. Mas não entendida como a relação entre um enunciado e a assim chamada realidade, mas como a relação entre cada um de nós e sua escrita, seu pensamento e sua vida. Uma relação que não seja de domínio, mas de compromisso, que não seja de apropriação, mas de transformação. (LARROSA, 2004, p. 44)

Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria da minha dissertação: não é motivo para que empregue seu lazer em assunto tão inútil e oco. Portanto, adeus. De Miguel Prata, em Piratininga Ano 465 da Deglutição do Bispo Sardinha.

PARTE I – ENSAIAR PERTO DE MICHEL DE MONTAIGNE: UMA OCUPAÇÃO OCIOSA COM A VERDADE NO LUGAR MAIS INÚTIL

No ano de 1571, Michel de Montaigne, cansado depois de muito tempo do serviço parlamentar e dos cargos públicos, ardente do desejo de se aninhar, ainda ileso, consagrou sua sede, a doce morada que ele herdou de seus ancestrais, à sua liberdade, à sua tranquilidade e a seu lazer⁶. Recolheu-se para a torre de seu castelo e se retirou da vida pública, afinal mesmo “Platão, que era um mestre em tudo no que respeita ao governo dos Estados, absteve-se entretanto de aceitar quaisquer funções” (MONTAIGNE, 1972, p. 434, III - IX⁷). É preciso, pois, sair, reservar para si um *lugar* de onde se possa *ver* o mundo, estabelecer outra relação com o mundo como aquela que os antigos chamavam de “*theoria, vida teórica*, isto é, compreensão contemplativa do mundo oferecido ao olhar” (STAROBINSKI 1992, p. 23). “Nossa vida, dizia Pitágoras, assemelha-se à grande e populosa assembleia dos jogos olímpicos. Uns se exercitam para conquistar a glória; outros levam sua mercadoria para vender e ganhar. Outros, e não são os piores, nada querem se não ver o porquê e o como de cada coisa e ser espectadores da vida dos outros para assim julgarem e regularem a sua” (MONTAIGNE, 1972, p. 85, I - XXVI).

Figura 5 – Eu e Natália Cheung nos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro, 2016.



FONTE: Acervo do autor.

⁶ En l’an du Christ mille cinq cent soixante et onze, âgé de 38 ans, la veille des calendes de mars, jour anniversaire de sa naissance, lassé depuis longtemps du service parlementaire et des charges publiques et brûlant du désir de se nicher, encore indemne, au giron des doctes Vierges où il parcourra, serein et sans souci, le si court trajet qu’il lui reste à parcourir pour achever sa course, si toutefois les destins le lui permettent, Michel de Montaigne a consacré ce siège, cette douce tanière qu’il tient de ses ancêtres, à sa liberté, à sa tranquillité et à son loisir. (Transcrição francesa da inscrição em latim da torre de Montaigne, encontrada em LEGROS, 2015)

⁷ Optamos por deixar indicado nas citações de Montaigne, o ensaio ao qual pertencem. O primeiro algarismo romano sinaliza o volume dos *Ensaio*s I, II ou III; os algarismos depois do hífen indicam o número do ensaio na edição correspondente.

Montaigne tinha sido ator, atuara em tragédias “encenadas dignamente em [seu] Colégio de Guyenne” (MONTAIGNE, 2010, p. 129, I - XXVI). Tinha “uma segurança na expressão, uma voz e um gesto flexíveis que [lhe] permitiam desempenhar qualquer papel” (MONTAIGNE, 1972, p. 93, I - XXVI). Entretanto, o ator, cansado, ficando “velho” – aos trinta e oito anos de idade – se reservou um lugar de espectador. Se “o mundo é um teatro enganador, não se deve mais permanecer em cena, é preciso encontrar o meio de se estabelecer em outra parte” (STAROBINKSKI, 1992, p. 16).

A outra parte nesse teatro: o lugar de onde se verá, será a torre e a biblioteca de Montaigne (nome da região do castelo e das terras que Michel herdou de seu pai Pierre Eyquem - Michel foi o primeiro a adotá-lo como sobrenome). A torre, “outrora o lugar mais inútil” de sua propriedade, dará corpo, tornará concreto esse lugar de afastamento:

Em casa, desvio-me um pouco mais frequentemente para minha biblioteca, de onde com uma só mão, comando minha residência. Estou acima da entrada e descortino, abaixo de mim, o jardim, o galinheiro, o pátio e a maior parte dos cômodos de minha casa. Ali folheio a tal hora, um livro, a tal hora, outro, sem ordem e sem objetivo, por trechos disparatados. Ora devaneio, ora registro e dito, caminhando, meus sonhos que aqui estão. (MONTAIGNE, 2010, p.378, III - III)

Ele desvia para a biblioteca. Sem ordem e com objetivos confusos, folheando livros por trechos disparatados, começamos essa dissertação. Eu, cansado depois de algum tempo atuando no projeto teatral *Ensaio ignorantes* e prestando serviços ao Programa Vocacional⁸ e a outras políticas públicas descontinuadas⁹, desejei uma recolha para a Universidade em que me formei, igualmente em busca de alguma liberdade, tranquilidade e lazer. Imaginava não poder fazer “maior favor a meu espírito” do que deixá-lo em plena ociosidade, a entreter-se consigo mesmo, parar e sossegar” (MONTAIGNE, 2010, p. 49, I - VIII). Mas a ociosidade solitária na biblioteca se tornou um problema para Miguel como fora para Michel (e Sêneca), pois “a alma que não tem objetivo estabelecido se perde, como se diz, estar em toda parte é não estar em lugar nenhum” (MONTAIGNE, 2010, p. 49, I - VIII). É preciso, portanto, se fixar em algum lugar. Mais do que isso, recolhido, o pensamento ocioso só inventa “quimeras e monstros

⁸ Programa de formação da Secretaria Municipal de Cultura, foi lançado em 2001 junto a outros programas de formação e criação teatral, hoje persiste sem a maioria deles, com menos artistas contratados e abrangendo outras linguagens artísticas. A sua proposta é oferecer encontros de orientação artística em equipamentos municipais da Cultura e da Educação.

⁹ Para citar uma, fui professor no Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC) da Prefeitura de São Bernardo do Campo, que oferecia formação de três anos, gratuita, em teatro e dança para toda região do ABC. Foi fechado pela nova gestão municipal da cidade que assumiu em 2017.

fantásticos” (MONTAIGNE, 2010, p. 49, I - VIII) há que se tentar “assentá-los num rol” (MONTAIGNE, 2010, p. 50, I - VIII), esperando com o tempo que o próprio pensamento se envergonhe de si por tantas invenções absurdas. Há que se escrever diante da ociosidade e da solidão.

O tempo ocioso e solitário na torre trouxeram a melancolia e mudaram o humor de Montaigne: “foi um humor melancólico, e por conseguinte um humor muito oposto a minha compleição natural, produzido pela tristeza e solidão em que havia alguns anos me atirara, que me pôs primeiramente na cabeça esse desvario de escrever” (MONTAIGNE, 2010, p. 236, II - VIII). Escrever é um desvario, mas não se trata *Da vaidade*, pois “a mania de escrever parece ser sintoma de um século perturbado. Nunca escrevemos tanto depois que a era das agitações se iniciou. E os romanos nunca o fizeram tanto como na época de sua decadência” (MONTAIGNE, 1972, p. 432, III - IX). Pois, a “ocupação ociosa da pena”, que é, de início, nosso confesso desinteresse pelos “deveres de nossos cargos”, é justamente mais desculpável nestes momentos de agitações, quando a ameaça é eminente. Parece-lhe que nesses tempos “é chegada a hora de se dedicar às coisas vãs e inúteis” (MONTAIGNE, 1972, p. 432, III - IX).

Meus queridos leitores creio que é chegada a nossa hora também. Nossa ocupação ociosa nesta pesquisa é o ensaio e o ensaiar. Começamos pelos *Essais* de Montaigne, “trabalho que constituiu uma distração contra pensamentos aborrecidos” (MONTAIGNE, 1972, p. 309). Quem sabe possa eu com meu trabalho também distrair-me (e até distrair-vos, quem sabe) contra o aborrecimento pois “mesmo o grande gramático romano, o varão Aulo Gélío, iniciou suas *Noites Áticas* afirmando como objetivo primeiro distrair seus filhos” (VILLEY, 2018, p. 420)¹⁰.

¹⁰ Falsa citação e falsa bibliografia. Sobre o início das *Noites Áticas* ver na verdade (GÉLIO, 2010, p. 23). Pierre Villey foi um notável editor dos *Ensaio*s no início do século XX e estabeleceu algumas bases para o trabalho filosófico e crítico de Montaigne. Ver, principalmente, VILLEY, 1933.

DOS AMIGOS, DAS MALAS PRONTAS, DO LIVRO

AO LEITOR

Eis aqui um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele, não tive consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. Dediquei-o ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido (o que breve terão de fazer), possam aqui encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que tiveram de mim. Se fosse para buscar os favores do mundo, teria me enfeitado de belezas emprestadas. Quero que vejam aqui em meu modo simples, natural e comum, sem pose nem artifício, pois é a mim mesmo que pinto. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu tivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria do meu livro: não é motivo para que empregues teu vagar em assunto tão inútil e vão. Portanto, adeus. De Montaigne, neste primeiro de março de mil quinhentos e oitenta.

(MONTAIGNE, 2010, p. 37)

Na biblioteca, lugar mais inútil que serviu de retiro da vida pública, a maior parte dos livros foram presentes deixados pelo amigo perdido Étienne de La Boétie. Se por um lado, o direcionamento para os *Ensaio*s vem da lida com os sonhos, monstros e quimeras da ociosidade e a melancolia da solidão diante de tempos horríveis, também é conhecida a perda do amigo, do “amigo metade”, cuja ausência nunca mais será possível de ser completada e desse vazio é que fará sentido um livro; o “livro de boa-fé”, dedicado a amigos e parentes, que quer dar a ler traços das atitudes e humores do autor. Livro que quer tentar completar o conhecimento que esses amigos e parentes tiveram dele. Ora, Montaigne não pensava se conhecer melhor do que La Boétie o conhecia e “é para se conhecer como La Boétie o conhecia que Montaigne se interroga e se estuda” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 315). Tomemos a famosa citação *Da vaidade*: “Apenas ele desfrutava de minha verdadeira imagem, e levou-a. É por isso que decifro a mim mesmo com tanta curiosidade” (MONTAIGNE, 1972, p. 431, III - IX). A presença do amigo refletia a verdadeira imagem de si. O amigo morre, Montaigne tem que se voltar para si mesmo para se decifrar com tanta curiosidade.

A morte do amigo também de certa forma antecipa a sua própria, lembremos da inscrição de 1571, do pouco que resta no caminho de Montaigne. Em *Da vaidade*, mais um anúncio da partida: “Agora me cumpre arranjar as malas para a grande viagem” (MONTAIGNE, 1972, p.448, III - IX). O livro quer dar a ler traços das atitudes e humores para que os amigos e parentes possam o reencontrar depois que o tiverem perdido. Ou seja, o livro prevê que em breve seu autor vai morrer e que portanto, a partir de agora, é o livro quem

prestará contas. Preparação para a morte e composição de uma obra, morte e exercício, ensaio e morte. Voltaremos nesse tema em Orson Welles, penso nesse momento em Agnès Varda: no filme que foi realizado imaginando que a sua partida aconteceria há 11 anos: *As praias de Agnès*, 2008, e este último filme que nem tinha sido pensado como último filme. Infelizmente, a diretora ensaísta Varda não estará em nossa dissertação.

Depois do retiro para a torre, Montaigne ainda viveu mais 21 anos arrumando as malas “para a grande viagem” e nesse meio tempo, ainda deu tempo de fazer malas para outras viagens¹¹. Só em 1592 o livro seguiu sozinho, sem mais a presença do autor. Em *Da vaidade*, um dos últimos ensaios, lemos que, na verdade, o livro assegura mais vantagens ao conhecimento do próprio Montaigne, do que aquele que os amigos e parentes mais íntimos outrora tiveram de Michel: “o curioso é que não diria em particular o que consigo por escrito publicamente e que, para penetrar meus pensamentos mais íntimos, devam os amigos mais fiéis recorrer a um livro” (MONTAIGNE, 1972, p. 446, III - IX). O livro de boa fé pode arriscar tudo dizer, pois, o que está publicado permite penetrar “os pensamentos mais íntimos”, mais do que uma conversa particular poderia revelar. Ou seja, haveria mais verdade no livro de Montaigne do que no próprio Montaigne vivo, pois curiosamente, um leitor qualquer pode conhecer melhor a ele do que um amigo conhecia. Logo depois acrescenta: “escrevo meu livro para poucas pessoas e pouco tempo; se se tratasse de uma obra destinada a durar, houvera empregado uma linguagem mais elevada” (MONTAIGNE, 1972, p. 447, III - IX). Ou seja, diante da morte do amigo, diante do desaparecimento esperado, Montaigne recorre a composição de uma obra, recorre à literatura, à arte, para se dar a conhecer a si mesmo: “decifro-me com tanta curiosidade”; e aos outros, “encontrar [no livro] traços de minhas atitudes e humores”. Mas uma obra de linguagem pouco elevada e destinada a poucos leitores. Pois, não vai registrar a vida de um “indivíduo excepcional”, mas “uma vida das mais vulgares, que nada tem de especial” (MONTAIGNE, 1972, p. 372, III - II) e ele mesmo não se considera “um fazedor de livros” (MONTAIGNE, 2010, p. 338, II - XXXVII).

Para Montaigne, entre as palavras da “humanidade tagarela” diante de eras de agitações, tratar *Dos mentirosos* é algo comum e não é raro que se ouça denunciar as aparências enganadoras. O leitor contemporâneo dos *Ensaaios* Orson Welles¹² que o diga em seu *F for fake*. E mesmo “Montaigne, por certo, é ele próprio levado por essa retórica” (STAROBINKSKI, 1992, p. 13). Lembremos que “o mundo é um palco” está também em Shakespeare (*As you like*

¹¹ Conforme relatado em MONTAIGNE, 1983.

¹² Ver entrevista com André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi, realizada em 1958. (BAZIN, 2006, p. 166-167)

it), contemporâneo de Montaigne. Pois, nesse século em que a acusação da mentira, “a recusa da lisonja, a *parresía* são meios à disposição de todos, honestos ou mentirosos” (STAROBINSKI, 1992, p. 13), a relação com o tema da verdade e da mentira será uma questão para Montaigne, desde sua advertência *Ao leitor*: “eis aqui um livro de boa-fé, leitor” (MONTAIGNE, 2010, p. 37) até os últimos ensaios: “aliás, impus-me a obrigação de ousar dizer tudo o que ousou fazer, e lamento até que todo pensamento não seja possível de exteriorização” (MONTAIGNE, 1972, p. 389, III - IV¹³). É nessa complicação entre fazer e dizer na exteriorização do pensamento em obra que nos direcionamos aos *Ensaio*s, partindo da ocupação ociosa com a verdade que terá como compromisso maior aquele consigo mesmo e não com a sabedoria, “pois o lance primeiro não é o saber; é a presença para si” (STAROBINSKI, 1992, p. 16).

Em seu último ensaio, *Da Experiência*, Montaigne escreve: “os eruditos falam e anotam suas ideias mais precisa e minuciosamente. Eu, que só vejo as que a experiência me informa, sem ordem, apresento as minhas no geral, e tateando” (MONTAIGNE, 2010, p.526).

Outros autores têm como objetivo a educação do homem: eu o descrevo. E o que assim apresento é bem mal conformado. Se o tivesse que refazer fazia-o sem dúvida bem diferente. Acontece que já está feito. O mundo é movimento, tudo muda continuamente. (MONTAIGNE, 1972, p. 371, III- II)

Como aponta Starobinski, o livro tentará ser um “lugar unitário onde se pode efetuar a reunião do diverso” (STAROBINSKI, 1992, p. 35). O livro é sempre o mesmo, “só que acrescento alguma coisa a mais em cada nova edição [...] o meu eu de agora e o meu eu de outrora são na realidade dois. Qual o melhor? Não sei.” (MONTAIGNE, 1972, p. 439, III - IX). Se o eu será sempre diverso, o que se produz é a “progressiva transferência para a escrita, para o livro, da responsabilidade de fixar a identidade. O que foi uma tarefa moral imediata se torna tarefa artística e cumpre uma função moral distinta” (STAROBINSKI, 1992, p. 36).

A exigência estética daquele que recorreu à escrita, ao livro, para lidar com seus devaneios, monstros e quimeras, abre agora a possibilidade de uma nova ética: “ética que destina o indivíduo à exigência de veracidade na representação que faz de si a um destinatário exterior e que o obriga a buscar em outrem a garantia de sua presença para si mesmo” (STAROBINSKI, 1992, p. 37).

¹³ Na citação, o grifo é nosso, assim como nas próximas em que aparecerem palavras sublinhadas.

DOS QUE MENTEM E DOS QUE DIZEM MENTIRA

Montaigne se ocupou dessa importante distinção gramatical no ensaio *Dos mentirosos*. Ele teria escrito esse ensaio em 1572¹⁴, ou seja, um ano após se retirar da vida pública. É curioso que o ensaio que segue *Da ociosidade* seja *Dos mentirosos*. Vimos que os pensamentos dispersos da ociosidade foram um dos impulsos de Montaigne aos *Ensaaios*. Há que se notar que logo após comentar sua ação de “assentar” seus monstros e quimeras, tratará *Dos mentirosos*.

Começa constatando uma “enfermidade” que o coloca abaixo do vulgo, a pouca memória: “dessa faculdade careço por assim dizer totalmente” (MONTAIGNE, 1972, p. 25, I - IX). Uma confissão do autor, ao gosto do livro de boa-fé, do retrato por inteiro e nu. Porém, no próprio ensaio, as narrativas que compõe sobre o rei Francisco I e o Papa Júlio II, assim como tantas outras narrativas dos *ensaaios*, nos sugerem que o autor não parece tão enfermo assim. De qualquer forma, a falta de memória é fundamental para o desenvolvimento do assunto ensaiado e parece uma estratégia da franqueza de Montaigne na composição do livro. Ele afirma que por esse defeito, questionam suas palavras e mais do que isso, questionam sua moral, sua índole:

Não me acreditam, contestam as minhas palavras, incapazes de distinguir a memória do discernimento [...] incriminam-me por um defeito físico [...] nunca negligenciei deliberadamente a solicitação de um amigo. Basta a minha enfermidade, não é justo que ainda a transformem em uma espécie de má vontade, uma falta de franqueza em contraste absoluto com meu caráter. (MONTAIGNE, 1972, p. 26, I - IX)

Por um defeito físico julgam a vontade, a franqueza e o caráter de Montaigne, pois não distinguem a memória do discernimento, a memória da consciência. Montaigne falha com a memória, mas não com a consciência. Eis um ponto importante, agir de acordo com a consciência, com o caráter franco. A falta de memória também atrapalha na ambição pelos negócios públicos, confessa Montaigne que talvez tivesse esquecido que fora prefeito de Bordeaux por duas vezes e quando decidira se retirar da vida pública em 1571 tinha acabado de ter recusado um pedido de transferência da Câmara de Apelação para a Grande Câmara¹⁵. Outra consequência do problema com a memória é a concisão em seu modo de falar, por mais que acrescente que, nesse caso, apenas incomodaria mais os amigos, pois já teria tendência a se entusiasmar com os assuntos. A “fraqueza da memória” também lhe permite ter menos recordação das ofensas e rever lugares e livros encantados por uma “incessante novidade. Não

¹⁴ VILLEY, 1933.

¹⁵ Ver CALLADO, 2005, p. 174.

é sem razão que se afirma não dever meter-se a mentir quem não tem memória” (MONTAIGNE, 1972, p. 26, I - IX). Ou seja, a falta de memória obriga seu corpo a estar no presente, se encantando pela “incessante novidade” do seu redor e por isso, “não é sem razão” que nós leitores somos convidados a acreditar que um autor como esse não deveria se meter a mentir. Mas eis que ele retoma “os gramáticos” e recompõe quase que espelhado esse raciocínio do início. Mas quem seriam esses “gramáticos”?

No capítulo 11 do livro XI das *Noites Áticas*, Aulo Gélío, autor romano do século II d.C., trata da diferença entre *mentiri* e *mendacium dicere*, partindo, por sua vez, da distinção de Públio Nigídio Fígulo, erudito do século anterior. É um capítulo ocupado em estabelecer diferentes significados para palavras de uma etimologia comum. Esse capítulo curto inspirou Pedro Mejía, que em 1542, mais de um milênio depois, escreveu um capítulo longo: *Cómo puede haber diferencia entre mentir y decir mentira; y cómo puede uno mentir no siendo mentira lo que dice, e por el contrario, diciendo verdad*, capítulo que compõe a obra *Silva de varia lección*. Este texto foi traduzido para o francês e publicado por Claude Gruget em 1552, trazendo algumas variações sutis e foi essa tradução que teria servido a Montaigne no ensaio *Dos mentirosos* quando ele se refere aos “gramáticos”. Em “*Mentir*” y “*Decir Mentira*”: *una Differentia entre la Miscelánea de Aulo Gelio y el Ensayo de Montaigne*, Francisco García Jurado percorre o caminho deste trecho em que Montaigne separa o que é mentir do que é dizer uma mentira.

A distinção em Aulo Gélío é a seguinte:

Entre dizer uma mentira (*mendacium dicere*) e mentir (*mentiri*) há diferença. Quem mente (*mentitur*), ele próprio não se engana, esforça-se por enganar a outro, quem diz mentira (*mendacium dicere*), ele por si próprio se engana. (GÉLIO, 2010, p. 384)

Ressaltando o espírito de Públio Nigídio, conclui em paralelo que o “homem de bem” (*vir bonus*) deve empenhar-se em não mentir e o “homem prudente” (*vir prudens*) em não dizer uma mentira. Nesse sentido, o homem de bem não engana ao outro e o homem prudente não se engana. Na leitura dessas sentenças no século XVI, Pedro Mejía, altera um pouco o sentido da distinção:

Aulo Gelio y otros de más autoridad se precieron de tratarlo y es cierto que no es siempre todo uno. Y, para mejor entenderse, se sepa primero que mentir es afirmar o negar el hombre algo al contrario de lo que siente o tiene por verdad; y el que así no lo hiciere, no se podrá decir que miente. Pasa, pues, desta manera: que puede uno afirmar una mentira, pensando que es verdad; y éste tal dice mentira, pero no miente, porque no hace contra lo que siente y cree. (MEJÍA, P. apud JURADO, 2012, p.7)

Se mentir era dizer para enganar o outro, agora, será uma afirmação verdadeira ou falsa, mas de um homem que fala negando o que sente ou tem por verdade. E enquanto que, dizer uma mentira era enganar a si próprio, agora é afirmação também verdadeira ou falsa, mas que não nega aquilo que se sente e crê. Nesse sentido, mentir ainda continua relacionado à intenção de enganar e retomando a lógica do “homem de bem e homem prudente” de Gélío (*vir bonus e vir prudens*) acrescenta algumas observações:

Y por esto refiere Aulo Gelio que decía Publio Nigidio que el buen hombre debe hacer de manera que no mienta, y el prudente y sabio cómo no diga mentira. Pero, a mi juicio, también debe el bueno procurar lo mismo; porque no basta que uno piense que dice verdad en lo que afirma, sino que mire lo que dice y ponga diligencia en saber si es cierto. (MEJÍA, *Silva de varia lección* II, pp. 483-484, apud JURADO, 2012, p.12)

Notemos que a esse “homem de bem” (*vir bonus*) não somente é necessária a obrigação moral de não mentir, mas também a prudência e a sabedoria para julgar e comprovar a veracidade do que diz. Ao homem prudente (*vir prudens*) é acrescentada a característica do sábio, talvez aquele que possa por diligência “saber se é certo”. Vejamos como essas palavras foram traduzidas na França e cheguemos na citação de Montaigne. Em 1552, a obra de Mejía foi publicada em francês por Claude Gruget. Mais do que uma “tradução fiel”, é possível considerá-lo um texto autônomo, pois:

modifica sustancialmente el original escrito en castellano por Mejía (mentir es afirmar, o negar el hombre algo al contrario de lo que siente, o tiene por verdad), pues de “sentir” y “tener por verdad” se pasa, de manera concisa, a “saber”. Asimismo, la caracterización del hombre «prudente y sabio» de Mejía aquí se reduce a «l’homme sage» (JURADO, 2012, p.13).

Observemos como a questão da sabedoria passa ter grande importância. O que tinha sido um problema em relação a enganar a si mesmo e ao outro e foi retomado como contrariar o que se sente ou se tem por verdade, é agora questão de saber: “*mentir est affermer le contraire de ce qu’on sçait à la verité*” (GRUGET, *Les diverses leçons*, pp. 604-605 apud JURADO, 2012, p. 13). E a obrigação do homem prudente em não dizer mentira, se tornará a função do homem sábio. Observamos ecos dessa leitura no trecho de Montaigne, pois o autor teria se inspirado em Gruget (JURADO, 2012, p. 13). Vamos ao trecho:

Sabe-se que os gramáticos estabelecem uma diferença entre dizer uma mentira e mentir. Dizer uma mentira é, na opinião deles, adiantar uma coisa falsa que a gente crê verdadeira, ao passo que na língua latina, da qual provém a nossa,

mentir é falar contra a própria consciência. O que eu digo aqui se refere portanto somente aos que falam em desacordo com o que sabem. (MONTAIGNE, 1972, p. 26)

Montaigne retoma os latinos, mas já pela leitura dos seus contemporâneos, trazendo a palavra “consciência” para junto da palavra “saber”, “*aller contre sa conscience [...] disent contre ce qu'ils sçavent, desquels je parle.*” Assim como não podiam condená-lo e tomar sua falta de memória por falta de caráter, de consciência, igualmente a mentira condenável é aquela em que se fala contra a própria consciência, contra aquilo que se sabe. Ele diz que vai se referir aos mentirosos, não aos que dizem mentira, portanto. Pois, “mentir é um vício odioso. Somente pela palavra é que somos homens e nos entendemos” (MONTAIGNE, 1972, p. 27). Mentir é trair a consciência, é a intenção de enganar o outro falando em desacordo com o que se sabe:

Montaigne leva em conta é a intenção com a qual o discurso é proferido, bem como a consciência que o discursador possui acerca de sua veracidade, independentemente de tal discurso de fato corresponder ao real ou não. A partir disso, pode-se diferenciar os homens entre honestos e desonestos, e suas atitudes entre dissimuladas, falsas ou explícitas. Ser honesto é agir de acordo com aquilo que se acredita ser verdadeiro, sem contrariar a própria consciência e a razão. Quando se trata, porém, de “mentir”, estamos falando de uma atitude contra as leis da razão. (MASIERO, 2015, p. 81)

Notemos como é de menor importância a discussão entre o real e o falso, a verdade e a mentira, como o compromisso maior é com a consciência, é consigo mesmo. Montaigne conta de um alfaiate conhecido, “bom sujeito, a quem nunca ouvi dizer a verdade, mesmo quando lhe era útil” (MONTAIGNE, 1972, p. 27) . E ele mesmo não pode garantir que “tenha força de vontade bastante para não perpetrar uma solene e desabusada mentira a fim de escapar a um perigo extremo e evidente” (MONTAIGNE, 1972, p. 27). Para fechar esse ensaio *Dos mentirosos*, compõe as narrativas do Rei Francisco I e do Papa Júlio II, sobre embaixadores inclinados a dissimular que acabam por descobertos e têm tristes finais. O ensaio que segue é o *Dos que improvisam e dos que se preparam para falar*, ensaio em que Montaigne afirma que:

o acaso é o meu senhor: a oportunidade, a companhia, o próprio fogo de minhas palavras atuam sobre meu espírito que produz então muito mais do que quando com ele me isolo, o consulto e o obrigo a trabalhar. Daí valerem mais minhas palavras do que meus escritos, se é que deva escolher entre coisas sem valor. E advém disso que não me encontre onde mais me procuro, e mais me descubra por acaso, do que apelando para a inteligência. (MONTAIGNE, 1972, p. 29, I - X).

Vimos na inscrição em latim de 1571 e na advertência *Ao leitor* que a questão era retirar-se para voltar a si mesmo e tentar ser para si matéria de estudo, que poderia relembrar para um amigo os traços daquele que um dia escreveu e que não existiria mais, mesmo que com isso não se atingisse a “verdadeira imagem” do que se foi. E foi o isolamento que obrigou Montaigne a se consultar e a começar um trabalho de escrita. Escrita que tenta falar de acordo com a consciência, aquilo que se sente e se sabe por verdade. Agora, escreve que o que move é o acaso, o fogo das próprias palavras e é por acaso que se descobre, mais do que apelando para a inteligência e que valem mais suas palavras do que seus escritos.

DO DESMENTIR

Du desmentir, desmentir, contradizer, contradizer-se: “a palavra rica de sentidos afins, não comporta uma tradução precisa, embora pelo texto talvez se justificasse o emprego do vocábulo ‘mentira’”¹⁶. No *Dictionarie of the French and English Tongues*¹⁷, desmentir seria *briser, rompre, mettre en pièces, fausser*. *Fausser* está relacionado a *tromper*, a palavra teria a ver, portanto, com falsear, enganar, distorcer, mas também com contradizer, desmentir, aquilo que se acredita falso. *Briser, rompre, mettre en pièces* nos lembra quebra, rompimento, mas também tem a ver pausa, suspensão para destrinchar. Como nos aponta Milliet, o título do ensaio “não comporta uma tradução precisa”.

O ensaio anterior ao *Do desmentido* é o *Da presunção*, em que Montaigne trata dessa “afeição imprudente” pela opinião de nós mesmos. Afirma que lhe parece difícil alguém se subestimar tanto quanto ele e que: “chamado a escolher entre duas obras iguais, preferiria sempre a minha, não porque meu julgamento [...] não me dê satisfação, mas porquê a própria posse já diminui o valor do que possuímos e influi em nosso livre arbítrio” (MONTAIGNE, 1972, p. 296, II - XVII). Montaigne não é pego pela presunção, pois a obra que possui e realiza nunca o satisfaz e mesmo a sua retificação é uma ação que o aborrece.

Falta muito para que minhas obras me satisfaçam, e quanto mais as retifico mais me aborrecem. [...] Tenho sempre uma ideia em mente, mas não a percebo com nitidez. Sem cessar entrevejo, como em sonho, uma forma melhor, mas não posso apreender nem realizar. Quanto à ideia mesma, não é nunca de primeira ordem. (MONTAIGNE, 1972, p. 296, II - XVII)

¹⁶ Nota do tradutor Sérgio Milliet sobre o título do ensaio, ele acabou optando por *Do desmentido* (MONTAIGNE, 1972, p. 308)

¹⁷ COTGRAVE, 1611.

A forma melhor sempre está por vir e não pode ser apreendida, nem realizada, ela só é entrevista, como num sonho. Desagrada o autor o fato de ter a linguagem “áspera, livre e desregrada” e para evitar o “artifício e a afetação” cai no excesso contrário e torna-se obscuro, mas “quanto à ideia mesma, não é nunca de primeira ordem”. “Fisicamente” também não lhe atinge a presunção, é “atarracado e forte”, “tem o rosto cheio sem ser balofo”. Teve “a saúde boa, robusta” mas agora na velhice já não vai tão bem, “doravante não será mais que meio ser, não será mais [ele] mesmo” (MONTAIGNE, 1972, p. 297, II - XVII). Suas qualidades “são inúteis nesse século: a simplicidade de [seus] hábitos”, a fé, os escrúpulos, a franqueza e a liberdade de atitude “seriam julgadas inoportunas e ousadas” (MONTAIGNE, 1972, p. 297 II - XVII). Neste ensaio *Da presunção*, Montaigne também se queixa da memória, que contribui para sua ignorância e que faz com que tenha necessidade de escrever e comunicar a outrem o que escreve para que não lhe “fuja a memória ao atravessar o pátio” (MONTAIGNE, 1972, p. 303). Se vivesse muito tempo acabaria esquecendo o próprio nome, ele lamenta.

Ainda no ensaio, Montaigne descreve seu julgar pela conhecida imagem da balança com os pratos “em tal equilíbrio que, de bom grado, entregaria à decisão aos dados” (MONTAIGNE, 1972, p. 305). Esta imagem está gravada no brasão da família de Montaigne. A palavra ensaio tem a ver com pesagem como veremos mais adiante. O ensaio *Da presunção* se encerra com Montaigne falando de Marie de Gournay, sua “filha por afinidade”, que na época já apreciara seus primeiros ensaios e depois se tornou editora do autor.

Mas voltemos ao *Do desmentido, Du desmentir*. Se no início ele parece seguir o tema de seu ensaio anterior e afirma que só deve tomar como assunto em uma obra “indivíduos excepcionais”, que possuam “vidas modelares”, em seguida, ele mesmo confirma que se toma como assunto na obra, mas não ergue “aqui uma estátua para a praça de uma cidade, nem para uma igreja, pois minha obra destina-se a ser colocada em um canto de biblioteca e divertir algum vizinho, parente ou amigo que sinta prazer em me encontrar e passar um momento comigo” (MONTAIGNE, 1972, p. 308, II - XVIII). Notemos como ele trata aqui do tornar pública a obra como algo destinado a estar no canto e não no meio. Pode divertir alguém, pois ele mesmo se interessa pelos “retratos autênticos” dos amigos e dos que o antecederam. Os seus vestígios, Montaigne publica pela *leur écriture* (escrita impressa¹⁸). Mas essa obra nem precisaria ser lida, pois o autor já estaria satisfeito sabendo que “o papel que lhe forneço impeça um dia que alguma porção de manteiga se deteriore no mercado. [...] Fornecerei às

¹⁸ Ver nota de tradução 463 de Sérgio Milliet (MONTAIGNE, 1972, p. 309).

sardinhas uma vestimenta em que estarão à vontade” (MONTAIGNE, 1972, p. 309, II - XVIII). Aquele que escrevia para permanecer na memória dos outros e continuar existindo no livro, no papel, pode também evitar que a manteiga se deteriore e deixar as sardinhas à vontade.

Ao leitor ele tinha advertido, “sou eu mesmo a matéria de meu livro” e prometia um “retrato por inteiro e totalmente nu”. Agora o pintor se contradiz: *du desmentir*, dizendo “pintando-me para outrem pinte a minha alma com cores mais nítidas do que apresentava primitivamente. Fez-me o livro, mais do que eu o fiz; autor e livro constituem um todo; é o estudo de mim e parte integrante de minha vida” (MONTAIGNE, 1972, p. 309, II - XVIII). Os *Ensaio*s são o estudo de si mesmo e o livro é a própria vida que é estudada. O livro é sobre o autor, mas o autor sendo o próprio livro, já existe para além de si mesmo, já é uma obra. Um livro que é “uma distração contra pensamentos aborrecidos” mas que pode “contribuir para a edificação de alguém”, mesmo ele não sendo um “indivíduo excepcional”. Em *Do exercício*, ensaio também do segundo volume, aponta que “não há descrição semelhante em dificuldade à descrição de si mesmo; nem por certo em utilidade e mesmo assim é preciso se pentear, ainda assim é preciso se vestir e se preparar para sair à praça” (MONTAIGNE, 1972, p. 183, II - VI). A descrição de si é também se arrumar, se preparar, se vestir e se pentear para sair à praça. Assim, no *desmentido* ele julga que seus

golpes poéticos [...] produzem mais efeito ainda no papel do que na própria carne. [...] Não estudei, absolutamente com o intuito de escrever uma obra, mas trabalhei um pouco enquanto fazia, se é que pode se dizer trabalhar apenas folheando ora um ora outro livro do começo ao fim ou vice-versa, e não com o desejo de ter uma opinião mas com a intenção de reforçar a sua própria. Mas em quem acreditaremos nestes tempos inglórios, quando se fala de si mesmo, se ninguém, ou quase ninguém merece crédito quando fala de outrem, caso em que é menor o interesse em mentir. (MONTAIGNE, 1972, p. 309, II - XVIII).

Os “golpes poéticos” produzem mais efeito no papel e estudando a si mesmo reforçam mais o livro do que a própria carne. Ainda que não tenha como objetivo compor uma estátua para a praça pública, a sua futura vestimenta para sardinhas também é uma obra trabalhada, mesmo que esse trabalho seja de quem folheia livros. Mas quem reconhecerá e dará o crédito de verdade para uma obra como essa, se nestes “tempos inglórios” não se dá crédito nem às que falam de outrem, nas quais “é menor o interesse em mentir”? Ele dirá que, assim como Píndaro, considera a sinceridade o ponto de partida para a grande virtude e lembra que é “a condição primeira que Platão impõe ao governador da república. Entre nós, hoje em dia, a verdade não é o que é, mas o que consegue persuadir os outros” (MONTAIGNE, 1972, p. 309, II - XVIII).

Aqui observamos uma importante distinção de Montaigne com o tema da verdade e do falar verdadeiro em contraposição com a questão da retórica, distinção fundamental para os antigos retomada por Foucault: “a retórica é uma arte, uma técnica, um conjunto de procedimentos que permitem a quem fala dizer alguma coisa que talvez não seja em absoluto o que ele pensa, mas que vai ter por efeito produzir a quem ele se dirige certo número de convicções” (FOUCAULT, 2011, p. 14). Notamos como a retórica se enquadra naquele esquema da mentira, do falar em desacordo com o que se sente ou se sabe por verdade para persuadir alguém.

Montaigne acusa que, em seus tempos, a dissimulação virou virtude, qualidade apreciada. No fim do ensaio, ele repousa sobre a “possível origem desse hábito” e o porquê do recusar a mentira. Retoma um assunto em que gastara poucas linhas em *Dos mentirosos*. Naquele ensaio ele apontara: “somente pela palavra é que somos homens e nos entendemos” (MONTAIGNE, 1972, p. 27). A mentira ia contra o convívio com os outros, agora ele aprofunda: “faltar à palavra é pois trair a sociedade, porquanto é o meio de comunicar nossos pensamentos e a única intérprete de nossa alma” (MONTAIGNE, 1972, p. 310). Para nos decifrar, nos examinar, nos interpretar, temos só as palavras. Por isso a retomada dos antigos gramáticos, que vimos nas figuras de Gélio e Nigídius, em *Dos mentirosos*. A questão é estar em acordo consigo mesmo, com a consciência, em não trair o que se sente, crê, ou sabe por verdade, na tentativa de se interpretar. Mesmo sabendo que aquela matéria que será interpretada já tem mais tinta do que o original.

Para fechar o ensaio, ele indica que “em outra oportunidade” referir-se-á às circunstâncias diversas em que “costumamos desmentir as leis que a respeito nos impõe a honra”, pois “até lá já saberei, possivelmente, em que época se introduziu o hábito de pesar e medir, como o fazemos hoje, as palavras que nos dizem” (MONTAIGNE, 1972, p. 311). Eis um fragmento que aponta uma escrita que não sabe, que ignora algo que, possivelmente, saberá no futuro. Nos deteremos neste assunto na terceira parte. Notemos, por ora, como o hábito de pesar e medir as palavras, revelado por Montaigne, é o que ele próprio faz nesse trabalho que nomeou como ensaios (há que se notar que essa ação é também similar a dos gramáticos). Isso nos lembra a tarefa que lemos do “homem bom e sábio”, que não quer mentir e nem dizer mentira, por isso, além da boa intenção, pesa e mede suas palavras. Mas, em *Do desmentido*, Montaigne se refere ao costume de pesar e medir os discursos dos outros: desmenti-los. Um costume que para ele foi se modificando. Ele estranha que, entre os gregos e romanos, o ato de desmentir alguém, César, por exemplo, não despertava a ira do contrariado, “aos insultos

respondem com insultos sem que se verifiquem quaisquer consequências” (MONTAIGNE, 1972, p. 311).

O ensaio seguinte *Da liberdade de consciência*, começa repousando na ideia de que as boas intenções podem levar a paixões que ultrapassam os limites da razão e criam resoluções injustas.

DAS BESTEIRAS, DA MALANDRAGEM E DE UMA TERCEIRA COISA QUE EU ESQUECI¹⁹

Do útil e do honesto é o ensaio que abre o terceiro volume dos *Ensaio*s, volume em que a questão do autorretrato aparece com mais nitidez, segundo os especialistas no autor. É comum a classificação da produção de Montaigne em tríades: ceticismo, estoicismo e epicurismo (STAROBINSKI, 1992, p.121) *Lesson, Moralia e autorretrato*:

as primeiras experiências são voltadas ao aprendizado da moral estóica: a influência do gênero *Lesson* está em Aulo Gélíio. Seu estilo paradigmático de máximas, florilégios e sentenças visam ao controle da vontade e domínio das paixões, conforme o princípio da moralidade ditado pelo dever, pela sensatez, pelo agir conforme a natureza. Mas a falta de assimilação do estoicismo é acentuada pelo temperamento vivo do pensador Montaigne. E o preceito, ao invés de revitalizar, intensifica a inclinação à melancolia. Mas a melancolia tem o seu lado reflexivo e favorece a recepção do pensamento de Plutarco das *Oevres Morales*, vertidos em 1572 por Amyot. A conduta literária (*Moralia*) dos novos fins regulativos (meditações e reflexões sobre a própria conduta) o direciona para a moralidade real, prática, amena e plena. Os escritos de Plutarco o encorajam ao encontro da singularidade e Montaigne se sente à vontade para revelar aspectos de seu interior: surge o esboço de um perfil psicológico que vai se ampliando com nitidez na direção das novas leituras do Sexto Empírico, orientadas pela desconfiança na racionalidade. (CALLADO, 2005, p. 174)

Poremos fim algum dia a essa mania de interpretar? (MONTAIGNE, 1972, p. 482, III - XIII)

As tríades estão no próprio autor (STAROBINSKI, 1992, p. 129), no ensaio *Das três relações*, ele agrupa em três momentos os objetivos de seus estudos: “quando jovem, estudava por ostentação; depois, um pouco para tornar-me sábio; agora, para me divertir, nunca pelo proveito” (MONTAIGNE, 2010, p. 380, III – III). Sua torre tinha três andares e foram três os assuntos que o índio brasileiro tratou com Montaigne. Mas deixemos aos especialistas os

¹⁹ Ver *Dos canibais*, das três coisas que um nativo do Brasil (França Antártica) teria dito a Montaigne em Rouen, ele esqueceu a terceira (MONTAIGNE, 1972, p. 104).

agrupamentos ternários de Montaigne. Vimos a influência de Aulo Gélío na distinção a respeito do mentir e do dizer uma mentira,²⁰ no primeiro volume dos *Ensaio*s. Vejamos os movimentos de Montaigne com a verdade e a mentira em *Do útil e do honesto*, ensaio que abre o terceiro volume de ensaios, em que se amplifica o exame e a escrita sobre si, segundo os especialistas.

Do útil e do honesto teria sido escrito no início de 1586 (MONTAIGNE, 2010, p. 3), período conturbado da história francesa, “a oitava (e última) das guerras de religião, verdadeiras guerras civis que, naquela época já opunham católicos e protestantes há mais de 25 anos e que continuaram até depois da morte do autor” (BRUNELIÈRE, 2018, p. 18). O início do ensaio parece retomar a distinção entre dizer mentira e mentir, o problema da consciência e do saber a verdade. Porém, por um novo ângulo, o da tolice, *fadaise*, besteira. “Todos estão sujeitos a dizer tolices; o mal está em as enunciar com pretensão” (MONTAIGNE, 1972, p. 365). Na analogia com o raciocínio anterior, as *fadaise*, as tolices, as besteiras estão no lugar da verdade ou da mentira. E no lugar da consciência, do saber, ele escreve: “*le malheur est, de les dire curieusement*”, “*curieusement*”, palavra que Milliet traduziu como “pretensão”, que traz o som de curiosamente, mas, de fato, no texto tem a ver com a pretensão de se falar de um modo singular e grandiloquente. Montaigne dá o devido desprezo às suas tolices, “*les miennes m'eschappent aussi nonchallamment qu'elles le valent*”. Eis um advérbio importante em algumas análises do autor: *nonchalamment* (com uma letra ele a menos), que nos lembra indiferença, *nonchalance*:

Montaigne havia vertido para o francês, a pedido do pai, a *Teologia Natural* ou *Livro das Criaturas* do teólogo e filósofo Raymond Sebond. A admiração pelo pensador espanhol o leva à conciliação entre fé e razão e ao espaço para a prudência e a moderação (*nonchalance*) que vão conduzir, no registro do autorretrato, o exercício do próprio juízo, do reconhecimento solitário, mas apaziguador, da multiplicidade do si mesmo onde se desenvolve o universal. A “Apologia a Raymond Sebond”, dos *Ensaio*s II, revela uma teoria engendrada com a crítica ao princípio de um conhecimento. Ele deve orientar-se consoante seu limite e reduzido à probabilidade (CALLADO, 2005, p. 175).

Orientar-se a partir do próprio limite e reduzido à probabilidade, aquela imagem dos pratos da balança equilibrados em que ele entregaria à decisão aos dados. Retomando o início do ensaio por uma tradução mais recente: “ninguém está isento de dizer besteiras. O que é

²⁰ Na verdade, para alguns leitores, no ensaio *Dos mentirosos*, Montaigne poderia estar se referindo a Santo Agostinho em sua distinção: “Montaigne se refiera a la definición de ‘mentir’ tal como aparece en latín, remontándose por tanto al verbo *mentiri* de la antigua *differentia*. Este peculiar hecho motiva que algunas ediciones antiguas de los *Ensayos* sugieran que Montaigne está pensando precisamente en una cita latina cuyo origen se atribuye de manera imprecisa a san Agustín: ‘mentiri quasi contra mentem ire’” (JURADO, 2012, p.18).

grave, é dizê-las seriamente” (apud BRUNELIÈRE, 2018, p. 19). Sem pretensão e com indiferença, Montaigne escreve como fala ao primeiro indivíduo que encontra, “contentando-me com dizer a verdade” (MONTAIGNE, 1972, p. 365), “*je parle au papier, comme je parle au premier que je rencontre: Qu’il soit vrai, voici dequoi*”. O tema do ensaio é posto com uma pequena história sobre a nobreza de Tibério, que optando por não agir na tocaia contra o inimigo, “trocava assim o útil pelo que acreditava ser honesto” (MONTAIGNE, 1972, p. 365). Pela escolha das palavras “útil” e “honesto” (*utile* e *honeste*), aponta-se uma referência à obra de Cícero:

Com a leitura que faz, via Cícero (*De Officiis*) do *katóρθoma* (ação reta como ideal do sábio) através do estoicismo médio de Panécio, vê-se orientado no sentido de uma apropriação do ideal ético com a ponderação que a época impõe. Do mesmo modo que Cícero, entre os romanos, Montaigne torna esta herança digerível, na medida em que o olhar crítico reconhece nele o momento da identificação. Sem poupar qualquer interrogação sobre si, Montaigne presume que não conhece ainda o que quer saber. (CALLADO, 2005, p. 176)

Montaigne cita Cícero tratando da virtude do homem sábio, daquele que não se abandona aos impulsos desordenados da alma. Vimos aqui nas leituras de Pedro Mejía para as sentenças de Aulo Gélio, que ao homem bom (*vir bonus*) não era desejável mentir, não enganar ao outro, enquanto que ao homem prudente e sábio (*vir prudens* que virou *l’homme sage*) era desejável não dizer mentira, não se enganar, colocar diligência no pensamento. Mas os tempos de Montaigne são os do artifício: “o reconhecimento da virtude não tem menos valor na boca de quem a odeia: a verdade o extirpa à força e, se não a quer aceitar por vontade própria, ao menos utiliza-a como enfeite” (MONTAIGNE, 1972, p. 365). Qual o sentido então de estabelecer uma distinção moral entre mentir e dizer uma mentira, já que mesmo quem mente, prudente e sábio que pode ser, reconheceria na verdade um belo enfeite?

Montaigne define o ser como um aglomerado de qualidades e defeitos e se os vícios são desculpáveis naqueles “cidadãos mais enérgicos”, ele se coloca como fraco, “mais fácil e menos arriscado”, alguém que abdica da crueldade em benefício do interesse público. Ele condena a justiça que usa da mentira pra conseguir a confissão, pra extrair a verdade dos criminosos. Afirma que detesta enganar, que sendo diplomata, mediador, não esconde suas opiniões, ao contrário de seus colegas, que fingem-se neutros. Sendo um mediador “ingênuo e inexperiente”, “cru e novato” (*tendre et novice*). Ele afirma que tem um falar franco que conquista a confiança das pessoas, sugere que a franqueza e a verdade, mesmo em seus tempos, ainda são “muito recomendáveis” e que acertando ou não, ele terá feito o possível. Nada o leva

a mentir e “uma linguagem franca incita os outros a procederem de igual modo. É como o vinho e o amor” (MONTAIGNE, 1972, p. 367). Mas,

os que, contra o que afirmo, vão dizendo que essa franqueza, essa simplicidade, e essa ingenuidade que apregoo, não passam, no fundo, de artifício e esperteza, que se trata mais de prudência que de bondade, mais de habilidade que de tendência natural, muito me honram. Emprestaram-me mais astúcia que me caberia reivindicar. (MONTAIGNE, 1972, p. 367, III - I)

A astúcia é emprestada pelo leitor que enxergaria artifício e esperteza em sua franqueza. Mas logo depois acrescenta: “seria desconhecer a realidade não dar à malandragem o mérito que lhe cabe” (MONTAIGNE, 1972, p. 368, III - I), no original (sem tirar o mérito que cabe na escolha por “malandragem”): “*ne veux pas priver la tromperie de son rang*”, em uma tradução livre: “não quero tirar a enganação do lugar que é seu”. *Desmentir* (desmentir, contradizer, contrariar) seria o próprio movimento para se dar a conhecer a verdade.

A impossibilidade de julgar com retidão e justiça desenvolve a metodologia de articulação dos fatos entre si. Ela desvela uma estratégia que consiste em colocar, lado a lado, as ideias. Não que uma deva ser descartada por outra. Deixando-as acarear-se, a posterior vai polindo a anterior e sendo orientada por ela. Desta forma as citações neutralizam-se para que surja simultaneamente, deste atrito, a *nonchalance* – estilo e medida nascida da reflexão [...] pois é no momento em que um pensamento, descrevendo o seu circuito, se choca com o outro, que a verdade se dá a conhecer. (CALLADO, 2005, p. 178)

Essa característica também é apontada por Starobinski: “frequentemente, depois de haver oposto duas atitudes que constituem um dilema, Montaigne introduz uma terceira possibilidade, que recebe sua adesão” (STAROBINSKI, 1992, p. 130). Aqui já notamos a palavra adesão.

Ainda a despeito de uma certa *nonchalance* (indiferença, desprendimento), é neste ensaio que Montaigne afirma a necessidade de se escolher um lado: “não acho certo nem honesto, entretanto, quando as agitações subvertem o país e o dividem, permanecer-se hesitante entre partidos: ‘não significa isso seguir um caminho intermediário, significa não seguir nenhum’” (MONTAIGNE, 1972, p. 366). Eis um movimento de Montaigne refletindo sobre o interesse público contra a razão, o útil para o público contra o que é honesto no privado, Montaigne condena traidores e delatores e questiona aquele que procura aproximar a uma ação abominável da bondade e da justiça. Ele, por sua vez, nunca aceitaria uma tarefa em que tivesse que mentir e trair, pois deve jurar, assim como os egípcios, nunca se desviar da consciência.

Sempre a questão da consciência. Mesmo a um bandido ele cumprirá com a palavra e tem o maior escrúpulo “em não [se] desmentir” (MONTAIGNE, 1992, p. 370). Por fim, trata da bondade e generosidade de Epaminondas e sugere aprender com tão nobre modelo, pois “há coisas que o homem de bem não faz nem em defesa do rei, nem em defesa da ordem e da lei, parece-me oportuno apregoá-lo em nosso tempo” (MONTAIGNE, 1972, p. 371). Parece-me oportuno apregoá-lo em nosso tempo, em que a expressão “homem de bem” se refere a uma certa classe de homens brancos (e heterossexuais) e lhes autoriza as piores atrocidades. Montaigne diria: “abomino a violência dessas almas em delírio”.

Ele termina o ensaio *Do útil e do honesto* contando dois exemplos análogos que tiverem desfechos opostos. Notamos no trecho um indício bem claro daquela possibilidade de dar a conhecer a verdade, atritando pensamentos. O ensaio seguinte, *Do arrependimento*, começará da seguinte forma: “Outros autores têm como objetivo a educação do homem, eu o descrevo. E o que assim apresento é bem mal conformado” (MONTAIGNE, 1972, p. 371).

DO IGNORAR AS DIFERENÇAS ENTRE LER, IMITAR, INVENTAR, ESCREVER

Os livros são uma das “três ocupações particulares favoritas” (MONTAIGNE, 2010, p. 380, III - III) e Montaigne é um leitor “atento e vulnerável” (STAROBINSKI, 1992, p. 124), que, como vimos, caminha na biblioteca folheando “sem ordem e sem objetivo” seus livros. Montaigne reconhece que escreve tolices, *nonchalamment*, talvez proponha uma igualdade para todas elas:

Damos dignidade às nossas tolices quando as imprimimos. Para este povo tem outro peso dizer: “eu li”, em vez de: “ouvi falar disso”. Mas eu, que não descreio mais da boca que da mão dos homens, e que sei que se escreve tão levemente como se fala, e que estimo este século como qualquer outro passado, menciono de bom grado um amigo meu, quanto Aulo Gélcio e Macróbio, e tanto o que *vi* como o que eles *escreveram*. [...] Mas por que será que procuramos mais a honra da citação do que a verdade do discurso? (MONTAIGNE, 2010, p. 532, III - XIII)

Ele toma por iguais todas as tolices, ditas ou escritas, ouvidas ou lidas. Montaigne escreve: “falo de mim mesmo, de Michel de Montaigne, e não do gramático, poeta ou jurisconsulto, mas do homem” (MONTAIGNE, 1972, p. 372, III - II). Lembremos que em *Dos mentirosos* vimos que sua busca por um julgamento próprio diante das coisas é também decretada a partir de uma tolice, de uma incapacidade: “se tivesse sempre na memória o que os outros disseram e fizeram, em vez de julgar por mim mesmo ter-me-ia apegado, como acontece comumente, às apreciações alheias.” (MONTAIGNE, 1972, p. 26, I - IX). Quando falta memória, o mais certo é voltar a si:

Verifiquei afinal que o mais seguro era confiar-me a mim mesmo, e que, se me traísse a sorte, teria que restringir-me mais ainda à minha pessoa. Os homens em geral recorrem aos outros, evitando olhar para os próprios recursos que são os únicos certos e poderosos, todos correm alhures para assegurar o futuro, porque nunca ninguém se voltou para si. (MONTAIGNE, 2010, p.473, III - XII)

Aquele que julga por si, que se vale dos “próprios recursos”, “certos e poderosos”, também toma em pé de igualdade todos os séculos, o que viu, o que leu, o que escreve, o amigo, o Aulo Gélcio, e ainda pergunta: “Mas por que será que procuramos mais a honra da citação do que a verdade do discurso?” (MONTAIGNE, 2010, p. 532, III - XIII). No mesmo ensaio, *Da fisionomia*, de que acabamos de ler o trecho da confiança em si mesmo, um pouco mais adiante, comentando sobre um presidente de tribunal que adorava se utilizar de citações

alheias, confessa também se valer do que os outros disseram, mas tomando essa palavra por uma operação inversa:

Procedo de modo contrário e, entre muitos empréstimos feitos, agrada-me poder mascarar alguns que arranjo de acordo com o emprego que lhe dou. Mesmo correndo o risco de ouvir dizer que não lhes apreendi o sentido exato, empresto-lhes uma forma particular e pessoal de modo que o plágio seja menos visível. Outros confessam seus furtos e os ostentam, por isso, perdoam-se-lhes de bom grado, eu, na minha ingenuidade, penso que em inventar há muito mais mérito do que em simplesmente reproduzir. (MONTAIGNE, 2010, p.478, III - XII).

A invenção que parte da imitação não deseja apreender “o sentido exato” dos textos que leu, só quer lhes emprestar “uma forma particular”. Imitar, inventar, citar, criar, plagiar, roubar palavras: “convivência da palavra própria com uma palavra estranha que não lhe traz nenhum prejuízo” (STAROBINSKI, 1992, p. 111). Montaigne procura dar forma ao que lê e não interpretar o sentido das palavras dos outros: “poremos fim algum dia a essa mania de interpretar?” (MONTAIGNE, 1972, p. 482, III - XIII). Ainda sobre a “honra das citações”, observemos como a “ingenuidade” que se pensa “invenção”, que se “inspira nas citações”, que se vale delas para “corroborar com o que diz”, convive também com um sentimento menos ingênuo de quem as oculta para brincar com o leitor, com algum leitor crítico: “transplanto para meu jardim, e confundo com os meus, omiti muitas vezes, voluntariamente, o nome dos autores, a fim de pôr um freio nas ousadias desses críticos apressados [...] quero que deem um piparote nas ventas de Plutarco pensando dar nas minhas, e que insultem Sêneca de passagem. Preciso esconder minha fraqueza sob essas grandes reputações” (MONTAIGNE, 1972, p. 196, II - X).

Se é a partir das palavras que nos reconhecemos, os movimentos de Montaigne em torno de palavras dos outros e das suas próprias, vão restabelecer pra ele uma outra possibilidade de se reconhecer e de julgar. Assim como a sua simpatia a todo sofrimento (STAROBINSKI, 1992, p. 134), seu julgar será tão variado e amplo como ele mesmo percebia o mundo e o sujeito:

não cometo esse erro tão comum de julgar os outros por mim. Acredito de bom grado que o que está nos outros pode divergir essencialmente daquilo que está em mim. Não obrigo ninguém a agir como ajo e concebo mil e uma maneiras diferentes de viver, [...] e embora eu me arraste ao nível do solo, não deixo de perceber as nuvens, por mais alto que se elevem. (MONTAIGNE, 1972, p. 115, I - XXXVII)

Os caminhos tomados por Montaigne quando se retira do mundo para a torre, para ver as coisas e olhar para si mesmo, o levam a reencontrar o mundo em si mesmo e se perceber tão variado e “de passagem” como o lugar que tinha deixado. Tentará trazer para seu olhar essa variedade, essa convivência com o divergente: “não detesto as opiniões contrárias as minhas [...] como a variedade é o estilo mais geral que a natureza seguiu [...] nunca houve no mundo duas opiniões parecidas, como tampouco dois pelos ou dois grãos. Sua qualidade mais universal é a diversidade” (MONTAIGNE, 2010, p. 341, II - XXXVII). Lembremos: “o meu eu de agora e o meu eu de outrora são na realidade dois. Qual o melhor? Não sei.” (MONTAIGNE, 1972, p. 439, III - IX). As contradições expostas, os movimentos de *desmentir* não se resolvem em uma reconciliação final. Se alguma conclusão é possível é na recusa pela sabedoria:

minha consciência contenta-se com seu próprio testemunho, não o de uma consciência de anjo ou animal, mas o de uma consciência humana. A isso acrescentarei o que repito sempre: que não se trata de um simples palavório e sim de um ato de humildade completa e absoluta: o que digo provém de alguém que não sabe e procura; e como conclusão atendo-me simplesmente às ideias comuns e legítimas. Não ensino, conto. (MONTAIGNE, 1972, p. 372, III – II, nosso grifo).

A consciência, caução da verdade que permitia ao homem bom não mentir, se contentará com seu próprio testemunho, em ser uma ação humilde de alguém “que não sabe e procura”, que segue “perguntador e ignorante” (*enquerant et ignorant*) e que portanto, não pode ter a pretensão dos “outros autores” de ensinar, ele conta (*n'enseigne point, je raconte*). Esse “ato de humildade” é análogo à relação de diversão que ele estabeleceu com os livros na velhice (MONTAIGNE, 2010, p. 380, III - III) e vemos relacionado também à ideia de invenção na leitura, de dar formas para o que se lê. No caminho da ignorância, Montaigne encontra na antiguidade “o homem mais digno de ser apresentado como exemplo” (MONTAIGNE, 1972, p. 469, III - XII). Sócrates será o “fiador dessa humildade consentida e dessa vigilância inflexível; sua ciência (aceitável para o cético) consiste em saber que nada sabe e prestar atenção em tudo [...] o universal não nos é estranho, está em nós” (STAROBINSKI, 1992, p. 81).

Neste ponto, Montaigne se desviará dos outros autores seus contemporâneos, daquela “humanidade tagarela”. O crítico Eric Auerbach (2010), pontua que “os grandes espíritos do século XVI, os promotores do Renascimento, do Humanismo, da Reforma e da ciência que criaram a Europa moderna, são todos, sem exceção, especialistas” (AUERBACH, 2010, p.12).

E acrescenta: “alguns se especializaram em várias áreas, Montaigne, em nenhuma.” (AUERBACH, 2010, p.12).

DA FICÇÃO QUE SE INVENTA E SOBRE DAR FORMAS A VERDADE

Nem sequer o vinho é mais agradável para quem conhece suas qualidades primeiras.

(MONTAIGNE, 2010, p. 495, III - XI)

Diz Cícero que “o falso é tão próximo do verdadeiro que mesmo o sábio não deve se aventurar em terreno escarpado” (CÍCERO, *Academia priora*, II, XXI, 68 apud MONTAIGNE, 2010, p. 495, III - XI). A verdade e a mentira “têm rostos conformes, o porte, o gosto e o jeito iguais: olhamos para elas com os mesmos olhos” (MONTAIGNE, 2010, p. 495, III - XI). O “perguntador ignorante” terá que confessar sua incapacidade em sustentar a verdade:

Eu mesmo, que tenho singular escrúpulo em mentir e que pouco me preocupo em dar crédito e autoridade ao que digo, percebo todavia que nos assuntos que tenho em mãos, inflamando-me com a resistência do outro ou com o próprio calor de minha narrativa, aumento e incho meu assunto [...] e não sem prejuízo da simples verdade. Mas o faço com a ressalva de que deixo de lado minha exaltação e apresento a verdade, sem exagero, sem ênfase e sem conversa fiada, ao primeiro que me acalmar e pedir-me a verdade nua e crua. A fala viva e ruidosa, como é a minha usual, deixa-se levar de bom grado para a hipérbole. (MONTAIGNE, 2010, p. 497, III - XI).

Sem se preocupar em dar o devido crédito às suas palavras, quando tem um assunto em mãos pode se inflamar pela “resistência do outro” ou com o “próprio calor” da narrativa, inchando e aumentando o assunto e se ninguém vier acalmá-lo, vai prejudicar a simples verdade. A fala “viva e ruidosa” deixa-se levar. Mas, ao primeiro que faz um apelo, ele, “sem exagero, sem ênfase e sem conversa fiada” pode apresenta-la nua e crua. Para o que se pode apelar então? Vimos que a garantia de Montaigne em não mentir era a consciência, sua razão. Mas eis que esta razão se avizinha da invenção:

Singular testemunho da fraqueza humana! A razão que orientamos como desejamos, e anda sempre a inventar alguma novidade, não deixa que subsista em nós nenhum vestígio da natureza. Com esta fizeram os homens o que os perfumistas fizeram com o azeite; sofisticaram-na tanto com argumentos e raciocínios alheios a ela, que ela apresenta hoje um caráter essencialmente

variável, peculiar a cada um, tendo perdido o que lhe era inerente e a todos se aplicava. (MONTAIGNE, 1972, p. 475, III - XII)

A razão segue nosso desejo de invenção e se afasta da natureza, em que “nada é inútil”. A razão é sofisticada, variável, resultado do trabalho de perfumistas. Mostra-se, portanto, como um artifício, terá que ser reconhecida também a “necessidade de um recurso ao artifício e ao disfarce e, portanto, à forma estética, para chegar à identidade pessoal” (STAROBINSKI, 1992, p. 89). Mas o retrato, que era promessa de paz para o espírito, aparecerá com a mesma estranheza dos monstros inventados pelo pensamento ocioso: “não vi no mundo monstro e milagre mais manifesto do que eu mesmo. [...] Quanto mais me examino e me conheço, mais minha deformidade me espanta e menos me compreendo” (MONTAIGNE, 2010, p. 498, III - XI). A deformidade marca aquele que tanto se examina e se conhece, mas se espanta e menos se compreende:

Poder-se-ia dizer que [Montaigne] nunca saiu de um certo espanto perante si que constitui toda a substância da sua obra e da sua sabedoria. Nunca se cansou de experimentar o paradoxo de um ser consciente. [...] Mas convém corrigir o oráculo de Delfos. Decerto temos que regressar a nós. Mas, não menos do que as coisas, escapamo-nos a nós próprios. (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 302)

Eis o “paradoxo de um ser consciente”: “o ensaio, segundo Montaigne, é alternadamente (ou simultaneamente) uma revelação instantânea do eu e uma perseguição que não pode ter fim” (STAROBINSKI, 1992, p. 72).

eu não me amo, mas me persigo. (ASSUMPÇÃO, 2010).

Uma perseguição que chegaria ao fim na morte? “Quanto a tudo mais podemos dissimular, fazer como filósofos belos discursos de forma excelente; mas na última cena, a que se representa entre nós e a morte, não há como fingir [...] cai a máscara, fica o homem” (MONTAIGNE, 1972, p. 47, I - XIX). Porém, o que se nota é que para o autor a morte não está só na “última cena”, ela faz parte da vida, pode se exercitar sua presença até que sua chegada não seja mais uma surpresa: “não sabemos onde a morte nos aguarda, esperemo-la em toda a parte. Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir” (MONTAIGNE, 1972, p. 51, I - XX). A preparação para a morte traz à consciência a convivência com esse momento privilegiado.

No ensaio *Do exercício*, presente no segundo volume, ele conta de sua queda do cavalo que: “teria sido, sem mentir, uma morte venturosa, pois a fraqueza de minha razão poupava-me de julgar, e a do corpo, de sentir” (MONTAIGNE, 1972, p. 183, II – VI). A morte, difusa por toda a vida, já não será o lugar de algum acontecimento supremo e “vai escapar-me da maneira pela qual a vida me escapa” (STAROBINSKI, 1992, p. 79). Não há, portanto, mais verdade última do que verdade primeira. Por mais que a vida seja instável, movente, atravessada de aparências ilusórias, “é uma longa hora da verdade, a única a nos ser concedida” (STAROBINSKI, 1992, p. 81).

No entanto, “se o homem não se acomoda nem ao seu reflexo na consciência dos outros, nem à ficção que se inventa, a todo instante em seu foro íntimo, nada lhe é concedido em troca” (STAROBINSKI, 1992, p.99). Montaigne queria alguma liberdade, tranquilidade e lazer quando se colocou ocioso na torre e foi em busca de uma vida melhor, sem a melancolia da solidão e os monstros da ociosidade, que se propôs aquele “desvario de escrever”. Para Starobinski, Montaigne formula a impossibilidade de se acreditar possuidor “da verdadeira imagem das coisas”, mas nada o impede de forja-la segundo a conveniência (STAROBINSKI, 1992, p. 82). Ainda que a verdade seja impossível, há a possibilidade de forjá-la “segundo nossa conveniência”: a nossa percepção fugidia,

ainda que houvésssemos descoberto que ela não dá acesso à própria essência da verdade, essa experiência conserva para nós seu valor de plenitude vivida. E que importa se é apenas para nós? Se não nos põe em comunicação com nenhuma verdade estável, ao menos nos oferece plena medida de presença para nós mesmos, para nosso eu empírico. (STAROBINSKI, 1992, p. 85)

Se não há “verdade estável” para se comunicar, há que se buscar essa “medida de presença para nós mesmos, para nosso eu empírico” e o eu empírico de Montaigne em sua forja, em seu exercício de escrita, em seu ensaiar, tentará deixar o mais estreito possível o limite entre obra e vida:

Causa espanto haver querido dizer até os pormenores do seu humor e do seu temperamento. É que, para ele todas as doutrinas, quando separadas do que fazemos, se arriscam a ser mentirosas, e imaginou um livro onde por uma vez se encontrassem expressas não somente as ideias mas ainda a própria vida onde surgem e que lhes modifica o sentido. (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 304).

Um livro para tentar dar conta de uma separação quase inconciliável entre teoria e prática, entre autor e obra, traduzir em livro as ideias e a própria vida que as anima, que por sua vez, modifica o sentido das ideias e do livro. Para Montaigne, “é o único livro no mundo desta

espécie, tendo um objetivo bizarro e extravagante. Também não há nesta tarefa algo digno de ser notado além dessa bizzarria, pois em matéria tão vã e tão sem valor, o melhor operário do mundo não saberia dar uma forma que merecesse ser levada em conta” (MONTAIGNE, 2010, p. 246, II - VIII).

Eis a questão da forma, saber dar forma à verdade, àquela ficção que se inventa, a possibilidade da verdade forjada. Observemos como Montaigne inverterá o problema da busca pela verdade, que se tornará, uma busca pela forma:

O mundo não passa de uma escola de investigação. Não ganha quem corre mais, mas ganha quem corre melhor. E tanto pode dizer tolices quem diz a verdade como quem mente, pois aquí não se trata do assunto e sim da forma. Quanto a mim, olho igualmente para o conteúdo e para o continente, tanto para o advogado como para a causa [...] Todos podem dizer verdades, mas dizê-las com ordem, sensatez e pertinência poucos o fazem. Por isso não me ofendo com o erro que vem da ignorância e sim com a inépcia. (MONTAIGNE, 1972, p. 425, III - VIII).

A exigência da forma se sobrepõe à da própria verdade. Apontamos no início que a escrita do livro criava a presença de uma testemunha, tanto a que não existia mais (La Boétie) como a que viria a existir, o leitor a quem se destinava o livro (“ao leitor”, “portanto, adeus”). Essa presença mobilizava uma noção de forma, uma exigência estética de veracidade na formulação de si para um outro. Vimos que o autor, ao invés da busca pelo sentido exato dos textos, procurava “dar uma forma particular” às palavras lidas dos outros para poder corroborar com o que ele próprio queria dizer. Ao se retratar, pintou um quadro bem “mal conformado”, pois seu objeto não podia ser fixado e a sua deformidade lhe espantava. Tanto pode dizer tolices quem diz a verdade como quem mente, “pois aquí não se trata do assunto e sim da forma”. No original há um jogo entre as palavras *matière* e *manière*, jogo entre forma e conteúdo que tem como juiz uma verdade dita de maneira ordenada, sensata e pertinente (*ordonnement, prudemment, et suffisamment*).

Se para seu livro, matéria tão vã e tão sem valor, o melhor operário do mundo não saberia dar uma forma que merecesse ser levada em conta, qual seria a forma do autor, cuja deformidade lhe espanta?

uma forma nossa nos foi atribuída de fora, pela natureza ou por Deus? Então todo ato saído de nossa condenável liberdade [...] será pelo menos suspeito de trair a forma primeira, de nos “contrafazer” e de nos deformar. Se, ao contrário, temos o direito legítimo de participar na constituição de nossa forma, se nos é concedido “perfazer-nos”, então é ao dar forma a uma obra exterior que

teremos possibilidade de dar forma a nós mesmos. (STAROBINSKI, 1992, p. 100, nosso grifo)

Dar forma a uma obra exterior para ter a chance de se dar uma forma a si mesmo, o que também gera espanto e pode se contrafazer, se deformar, “pintando-me para outrem, pinte a minha alma com cores mais nítidas do que apresentava primitivamente. Fez-me o livro, mais do que eu o fiz” (MONTAIGNE, 1972, p. 309, II - XVIII). É por isso que “[seu] estilo e [seu] espírito vagabundeiam juntos” (MONTAIGNE, 1972, p. 452, III – IX). E o livro que fora um lugar escolhido pra se fixar algo, guardar alguma identidade, terá que aderir ao movimento:

Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em um dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não contradigo a verdade. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente como um homem seguro de si. Mas ela não pára e se agita sempre à procura do caminho certo. (MONTAIGNE, 1972, p. 371, III - II)

A contemplação tem que ser quase que simultânea a escrita, por isso muitas vezes o autor vai cair em contradição, no *desmentir*. Montaigne afirma que escreve-dita um livro que se amplia, sem se corrigir: “preferiria ditar outros tantos ensaios a ocupar-me com a correção pueril dos atuais” (MONTAIGNE, 1972, p. 439, III - IX), no entanto “um exemplar da edição de 1588 – anotado e revisado por ele próprio – deixa claro que faz também correções de natureza estilística” (AUERBACH, 2010, p. 25). Essas adições ocorrem muitas vezes no meio de suas frases, as quais se “distendem flexivelmente” (STAROBINSKI, 1992, p. 216). Assim, a forma “ensaiada”:

tende a situar-se o mais perto possível do informe, ela se proíbe de violentar a natureza fluida e indeterminada que pretende superar e que, entretanto, aspira a imitar. [...] A economia do ato formador pretende que ele se confunda com a *simples descoberta* da experiência menos afetada. Assim, a ação sobre si será menos uma transformação inovadora do que uma visão e uma pintura daquilo que, em nós e a despeito de nós mesmos, está já entregue à transformação, associado ao “movimento comum” do mundo e à deriva universal. (STAROBINSKI, 1992, p. 210)

Ensaio como uma busca por uma forma menos afetada que poderia se confundir com a “simples descoberta”. Ensaio como ação sobre si que será menos uma transformação inovadora do que a pintura do que “em nós e a despeito de nós mesmos, está já entregue a transformação” e “associado ao ‘movimento comum’ do mundo e entregue à deriva universal”. Ensaíar uma obra para se entregar à “deriva universal. Pois a obra não é o fim: “quem quer que eu seja, quero sê-lo em outro lugar que não apenas no papel” (MONTAIGNE, 2010, p. 338, II – XXXVII), o objetivo é a própria vida: “não estudei com o objetivo de aprender a escrever e sim de me conhecer. Todos os meus esforços visaram a vida e pouco me incomodei com criar obra literária” (MONTAIGNE, 1972, p. 360, II - XXXVII), Ou em outra tradução: “meus estudos [foram empregados] a me ensinarem a agir, não a escrever. Eis meu ofício e minha obra. Sou menos um fazedor de livros do que de nenhuma outra tarefa” (MONTAIGNE, 2010, p. 338, II - XXXVII). O estudo e a escrita têm como objetivo um *agir* e isso será seu ofício, sua obra. Pois, “perguntai a um espartano se prefere ser um bom retórico a ser um bom soldado” (MONTAIGNE, 1972, p. 360, II - XXXVII). Montaigne não é um fazedor de livros, no entanto Eric Auerbach o considera o primeiro “escritor” em nossa acepção atual, “nem poeta, nem erudito, mas autor de livros: escritor” (AUERBACH, 2010, p. 15). Para alguns pesquisadores Montaigne é filósofo, por mais que ele mesmo reivindique o contrário: “não sou filósofo” (MONTAIGNE, 1972, p. 433, III - IX); e talvez nem almejasse ser: “preferiria ser bom escudeiro a ser bom lógico” (MONTAIGNE, 1972, p. 433, III - IX). Uma obra que não quer ser obra – nem almeja a filosofia, nem a literatura – pode fazer-se, então, sinuosa, calma, pois seu tempo é o do ócio e nenhuma digressão pode desorientá-la. Neste sentido, “recorrendo a um termo caro a Maurice Blanchot, podemos dizer que é da “des-obra” (*désœuvrement*) que nasce a obra multiforme da escrita” (STAROBINSKI, 1992, p. 67).

Ensaio como “des-obra”, escrita multiforme do perguntador e ignorante: “observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias [...] daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não contradigo a verdade” (MONTAIGNE, 1972, p. 371, III - II). Montaigne falando pela voz de Dêmades, afirma que mesmo caindo em contradição, mesmo sendo o autor *Du desmentir*, não contradiz a verdade. “Montaigne começa por ensinar que todas as verdades se contradizem, mas talvez acabe por concluir que a contradição é a verdade. A primeira e a mais fundamental das contradições é aquela pela qual a recusa de cada verdade descobre uma nova espécie de

verdade” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 302). Na recusa dessa “nova espécie de verdade” Montaigne questionará a própria língua que se tem à disposição para a escrita do livro:

não contente em denunciar, como fazem tantos outros, a fraqueza da linguagem diante da realidade essencial, Montaigne critica sua força excessiva, sua presunção ao ser, quando se trata de descrever a ilusão não essencial: “precisariam de outra língua”. Uma linguagem que não afirmasse nada, que se negasse a si mesma, sem nem sequer formular sua negação: que sei eu? A dúvida, em sua forma interrogativa, é feita do encontro de uma afirmação impossível e de uma negação impossível. Não se pode dizer nem “eu sei” nem “eu não sei”. Apenas uma interrogação sem resposta pode marcar a suspensão, corresponder verbalmente à “divisa de uma balança”. (STAROBINSKI, 1992, p. 84)

Como afirma Merleu-Ponty (2009), “que sei eu?” não carrega nem ao menos a possibilidade do “sei que nada sei”, “pois ainda é preciso certo grau de inteligência para poder observar o que ignoramos” (MONTAIGNE, 2010, p. 523, III - XIII). Da interrogação sem resposta, desta “suspensão” que é a própria “divisa da balança” na procura por uma língua menos afirmativa é que se toma o nome dessa escrita tentativa e tateante: *Ensaaios*, propondo-se uma forma particular a uma palavra antiga. A palavra ensaio (*essai* em francês), vem do latim *exagium*, que significa balança. Ensaiar deriva de *exagiare*, que é pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir. “O ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento, mas também o enxame verbal cujo impulso se libera. Com que intuição o autor dos *Ensaaios* fez gravar uma balança em sua medalha, acrescentando-lhe por divisa o célebre *Que sais-je?*” (STAROBINSKI, 2011, p. 14).

PARTE II – ENSAIO É TENTATIVA

POSSÍVEL SEGUNDA PARTE DA DISSERTAÇÃO:

ARTE DE VIVER E VIDA NA ARTE

DO “FEZ-ME O LIVRO, MAIS DO QUE EU O FIZ; AUTOR E LIVRO CONSTITUEM UM TODO; É O ESTUDO DE MIM E PARTE INTEGRANTE DE MINHA VIDA”²¹

Em *Montaigne Parrhesiastes: Foucault's fearless speech and truth-telling in the essays* (LEUSHUIS, 2009), o professor holandês Reinier Leushuis localiza Montaigne numa posição crucial entre uma mudança de perspectiva na relação com a verdade do mundo antigo para o que chama (obviamente com Foucault) de mundo “pós-cartesiano”:

Em outras palavras, os autores gregos e romanos fazem a si mesmos a pergunta: como podemos saber se um determinado indivíduo é quem diz-a-verdade, como podemos saber se a pessoa efetuou em si a necessária transformação moral e espiritual que a torna digno de acessar a verdade? Enquanto nós, os pós-cartesianos, mudamos a ênfase para nos fazer a pergunta cética: como posso saber se o que eu, ou qualquer pessoa, acredita e, portanto, diz, é de fato a verdade?²² (LEUSHUIS, 2015, p. 103)

No mundo antigo, o acesso à verdade era condicionado a uma transformação no ser, a exercícios que tornariam o indivíduo digno de dizer-a-verdade, de se tornar um *parresiasta*: “aquele que diz tudo” (FOUCAULT, 2011, p. 10). Segundo Foucault, é “um personagem” necessário na obrigação de se dizer a verdade, ou seja o acesso ao dizer verdadeiro também poderia depender de outra pessoa. Na cultura antiga poderia “ser um filósofo de profissão, mas também qualquer um” (FOUCAULT, 2011, p. 7). O estatuto não importava tanto, poderia ser variável, contanto que esse “qualquer um” possuísse uma “certa qualificação”: a *parresía* (a fala franca)” (FOUCAULT, 2011, p. 8).

Na pólis ateniense, a palavra *parresía* também definia uma qualidade política que permitia a qualquer cidadão, rico ou pobre, mas livre, tomar a palavra na Assembleia (FOUCAULT, 2010b, p. 55). Aquele que tomava a palavra para falar sobre a cidade se utilizando da *parresía* poderia adquirir certa superioridade diante dos outros dada sua ascese à verdade. Estaria numa posição de propor o que é melhor para a cidade, de governar os outros

²¹ MONTAIGNE, 1972, p. 309, II – XVIII.

²² In other words, the Greek and Roman authors ask themselves the question: how can we know whether a certain individual is a truth-teller, how can we know that the person has effected the necessary moral and spiritual transformation on himself that makes him worthy to access the truth? Whereas we, post-Cartesians have shifted emphasis to ask ourselves the skeptical question, how can I know that what I, or anyone for that matter, believe and therefore profess is indeed the truth? (LEUSHUIS, 2015, p. 103). (Nossa tradução).

(FOUCAULT, 2010b, p. 146). Nesse sentido, Foucault comenta os textos que criticam essa qualidade política na pólis, pois assim também se cedia espaço para a retórica, aquele “conjunto de procedimentos que permitem a quem fala dizer alguma coisa que talvez não seja em absoluto o que ele pensa, mas que vai ter por efeito produzir a quem ele se dirige certo número de convicções” (FOUCAULT, 2011, p. 14). Notemos relações entre essa ideia de retórica e a definição de mentir no ensaio *Dos mentirosos* que tratamos na primeira parte.

A parresía mesmo difere em absoluto da retórica e teria um parentesco maternal com a filosofia, “entendida como livre coragem de dizer a verdade” (FOUCAULT, 2010b, p. 310). Coragem, pois como destaca Foucault, na parresía há uma abertura para o risco que vincula aquele que diz ao seu dizer e nesse compromisso compromete a própria vida. Pois, para que haja parresía, é preciso que nesse ato de verdade, haja primeiro uma manifestação de um vínculo fundamental entre a verdade dita e o pensamento de quem a disse e segundo, um questionamento do vínculo entre dois interlocutores. Lembremos de um exemplo que ele dá com Plutarco²³, uma cena exemplar: “um homem que se ergue diante de um tirano e lhe diz a verdade” (FOUCAULT, 2010b, p.49). No diálogo analisado, Platão não teme falar a verdade em presença de Dionísio, quando questionado pelo tirano, mesmo arriscando sua vida (FOUCAULT, 2010b).

Não é do interesse desse trabalho um estudo dos usos da parresía, nem sua definição mais ampla. Citamos a pesquisa de Leushuis, que do ponto de vista dessa prática examina a obra de Montaigne, o mediador sincero, cru e novato. Há também o trabalho de Alexandre Soares Carneiro: “Exercícios espirituais e *parrhesia* nos *Ensaio*s de Montaigne” (CARNEIRO, 2011), em que ele considera os “*Ensaio*s” como um conjunto de julgamentos conjecturais animados por uma forma pessoal de “coragem da verdade”, que se mostra nas considerações que Montaigne faz sobre a própria escrita, “quando reafirma a exigência da *franchise* (*dire vrai, liberté*, etc.), uma das virtudes que reconhece em seu principal modelo, Sócrates” (CARNEIRO, 2011, p. 116).

Montaigne procurava por uma linguagem simples como a de Sócrates²⁴. Comentando as *Epistolae ad Lucilium* (Cartas a Lucílio), Foucault destaca que a *parrhesia* estoica é apresentada por Sêneca como “uma forma especial de eloquência” (CARNEIRO, 2011, p. 122). Trata-se antes de mostrar (*ostendere*) o que se experimenta (*quod sentiam*) do que do falar

²³ Trata-se de “Vida de Dion”, encontrado em “Vidas paralelas”, parágrafo V, paginação 960a (FOUCAULT, 2010, p. 47).

²⁴ Ver *Da Fisionomia* (MONTAIGNE, 1972, p. 469).

(*loqui*). Dentro dos preceitos da *paradósis*, o discurso da verdade deveria ser *simplex*, isto é, transparente:

a eloquência específica das cartas de Sêneca, de que Montaigne claramente se impregna, é compatível com a revalorização seiscentista do discurso convivial, a conversação filosófica temperada com o sal mundano, o *sermo* utilizado e tematizado por Cícero e Aulo-Gélio e recuperado por inúmeros cultores do diálogo literário, de Plutarco a Castiglione. Simpático ao caráter privado e contingente da conversação “civil”, Montaigne, ao tematizar a experiência do diálogo, destaca sua qualidade filosófica mais exigente. (CARNEIRO, 2011, p. 122)

Para Carneiro, o ensaio “aspiraria a ser um correspondente escrito, forma de escrita que tenta, como os *logoi sokratikoi*, recuperar as tensões, desvios e digressões da experiência filosófica, com seu apelo a si mesmo e ao outro, segundo uma ética da transparência” (CARNEIRO, 2011, p. 124). Ele se utiliza da palavra transparência mas vemos Montaigne mais por uma tela pintada do que por uma janela de vidro. De qualquer forma, a experiência filosófica na antiguidade, assim como nos *Ensaios*, tinha um sentido prático na vida tanto de quem escrevia, quanto na daqueles a quem se endereçavam aquelas palavras (HADOT, 2009).

Pierre Hadot observa a relevância prática da filosofia na vida dos seus autores que justifica e “explica as incoerências e as contradições que os historiadores modernos descobrem com espanto nas obras dos filósofos antigos” (HADOT, 2014, p. 60). Coerência que estaria no próprio corpo que se tenciona, desvia e faz digressões, que pretende transformar o seu eu para se tornar digno da verdade.

A transformação do eu só é possível por meio de práticas, de exercícios, dos “exercícios espirituais”. Hadot ilumina esses exercícios na Antiguidade a partir de quatro questões principais: aprender a viver, aprender a dialogar, aprender a morrer e aprender a ler. A filosofia seria uma arte de viver. O autor nos expõe alguns exemplos desses exercícios a partir de duas listas de Filo de Alexandria. Em uma delas apareceriam: a pesquisa, o exame aprofundado, a leitura, a audição, a atenção, o domínio de si, a indiferença às coisas indiferentes. E em uma outra: as leituras, as meditações, as terapias das paixões, as lembranças do que é bom, o domínio de si, a realização dos deveres. (HADOT, 2014, p. 25). Esses exemplos já nos dão pistas de uma forte presença dos exercícios e práticas de si nos *Ensaios*.

Como escrevemos anteriormente, Montaigne se utiliza da “*leur écriture*” (escrita impressa). Eu, Miguel, pensava, nessa segunda parte, em me nortear por algumas práticas antigas que convergiram para o que Foucault nomeou como “escrita de si”:

não se pode mais aprender a arte de viver, a *techné tou biou*, sem uma *askésis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo. Parece que,

entre todas as formas tomadas por esse treino [...] a escrita – o fato de escrever para si e para outro – desempenhou um papel considerável por muito tempo. (FOUCAULT, 2006, p. 147)

Aprender a “arte de viver” teria, portanto, forte relação com a escrita para si e para um outro. Foucault tratou dos *hypomnêmata* e das *correspondências*, modos de escrita que tinham uma função *etopoética*, em que a escrita operava uma transformação da verdade no *ethos* do sujeito (FOUCAULT, 2006, p. 150). A escrita dos *hypomnêmata*, uma espécie de caderno de notas, era para tentar fixar e se opor a alguma dispersão que um excesso de leituras poderia produzir, a *stultia* de que falava Sêneca. Seria preciso que nossas leituras não estivessem simplesmente colocadas em uma espécie de armário de lembranças, mas profundamente “arquivadas na alma”, “trata-se de constituir um *logos bioêthikos*, um equipamento de discursos auxiliares [...] que assim façam parte de nós mesmos: em suma, que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 148).

Escrever para continuar lendo, para digerir e incorporar os textos: “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um corpo” (FOUCAULT, 2006, p. 152). Um gesto para se apropriar das leituras, incorporá-las, uma prática para estabelecer com essas leituras um pé de igualdade com as recordações e os pensamentos próprios. Seria reconstituir o dito para poder se falar diferente, tentando falar como si mesmo. O corpo seria um regente da orquestra formada pelas vozes diferentes que acumulou ao longo da vida.

Reflete todos os dias em qualquer texto que te auxilie a encarar a indigência, a morte, ou qualquer outra calamidade; quando tiveres percorrido diversos textos, escolhe um passo que alimente tua meditação durante o dia. É isso que eu mesmo faço: de muita coisa que li retenho uma certa máxima. A minha máxima de hoje encontrei-a em Epicuro (é um hábito percorrer os acampamentos alheios, não como desertor, mas sim como batedor!) (SÊNECA, Cartas a Lucílio, 2, 4, 2004)

Esse “hábito de percorrer acampamentos alheios, não como desertor, mas como batedor” parece ter sido incorporado por Montaigne como vimos em sua relação com a leitura. Aliás, esta segunda carta de Sêneca para Lucílio foi bem transplantada para o jardim de Montaigne. Sêneca escreve: “Estar em todo o lado é o mesmo que não estar em parte alguma!²⁵”. Montaigne escreve em *Da ociosidade*: “como se diz, estar em toda parte é não estar em lugar nenhum” (MONTAIGNE, 2010, p. 49). E há que se notar que Montaigne nesse ensaio cita Virgílio, Horácio, Marcial e Lucano, mas não cita Sêneca. E o exercício em que

²⁵ SÊNECA, Cartas a Lucílio, 2, 4, 2004.

Montaigne se imagina diante da ociosidade está totalmente relacionado ao exercício que recomenda Sêneca a Lucílio.

“Um diálogo interrompido” é como Hadot lamenta seu encontro tardio com Foucault. Em alguns poucos textos, ele comenta sobre algumas divergências e convergências na pesquisa de ambos:

Nesse trabalho sobre si, nesse exercício de si, reconheço, igualmente, de minha parte, um aspecto essencial da vida filosófica: a filosofia é uma arte de viver, um estilo de vida que abarca toda a existência. Hesitaria, entretanto, em falar com M. Foucault de “estética da existência”, tanto a propósito da Antiguidade como da tarefa do filósofo em geral. M. Foucault, como vimos, compreende essa expressão no sentido em que nossa própria vida é uma obra que temos a fazer. (HADOT, 2009, p. 278).

A expressão aparece em Foucault quando trata da *techné tou biou* (arte de viver) nos antigos. Para evidenciar suas divergências, Hadot cita o mesmo trecho utilizado no começo desta dissertação em que Foucault fala do seu trabalho como “ensaio”, ele também cita “O último Foucault e sua Moral”, em que é possível observar como a ideia da “estética da existência” dava um sentido atual pro exame da Antiguidade por Foucault:

A moral grega está bem morta [...], mas um detalhe dessa moral, a saber, a ideia de um trabalho de si sobre si mesmo, parecia-lhe suscetível de assumir um sentido atual [...]. O eu tomando a si mesmo como obra a realizar, poderia sustentar uma moral que nem a tradição, nem a razão respaldam mais; artista de si mesmo, ele desfrutaria dessa autonomia da qual a modernidade não pode mais abrir mão” (VEYNE, 1986, p. 349 apud HADOT, 2009, p. 277)

Ser um “artista de si mesmo” seria um dos sentidos atuais da moral grega que “está bem morta”. Mortos também estão Montaigne, Foucault e Hadot. Diferentemente de Foucault, Hadot considera que o objetivo do trabalho sobre si mesmo não seria a realização de uma obra, pois tanto no platonismo como também no epicurismo e no estoicismo “trata-se não da construção de um eu como obra de arte, mas, ao contrário, de uma superação do eu ou, ao menos, de um exercício pelo qual o eu se situa na totalidade e se experimenta como parte dessa totalidade” (HADOT, 2009, p. 279). Eis uma discussão para pensar o ensaio. Afirmamos há pouco a possibilidade do ensaio como uma busca por aquela forma menos afetada que pudesse se confundir com a “simples descoberta”. Ensañar a obra em Montaigne era poder se entregar a “deriva universal” e a obra não era o fim. Obra informe, multiforme, falamos com Blanchot e Starobinski de “des-obra”. Nesse sentido, Montaigne não seria um “artista de si mesmo”, mas um ensaísta “com tudo que sua etimologia sugere e confessa”, como diz Itamar Assumpção.

Mas eis uma discussão a qual ainda não me considero pronto a encarar. Faremos um desvio. O problema dos desvios é que eles nem sempre dão no caminho que gostaríamos. Mas quando me encontrava em completa *stultia* durante a escrita dessa segunda parte: “Demasiada abundância de livros é fonte de dispersão; assim, como não poderás ler tudo quanto possuis, contenta-te em possuir apenas o que possas ler²⁶”. Minha carteirinha da Universidade me permitia retirar livros em todas as bibliotecas da Universidade.

Dirás tu: “Mas sinto vontade de folhear ora este livro, ora aquele.” Provar muita coisa é sintoma de estômago embotado; quando são muitos e variados os pratos, só fazem mal em vez de alimentar. Lê, portanto, constantemente autores de confiança e quando sentires vontade de passar a outros, regressa aos primeiros. (SÊNECA, Cartas a Lucílio, 2, 4)

Nesta segunda parte, estou a ler os comentários dos textos antigos, sem acessar propriamente os antigos. Pensei em me desviar desses nobres franceses. Despeço-me por ora de Michel Foucault, de Pierre Hadot e até de Michel de Montaigne, ainda que para talvez encontra-los pela contra mão, mais adiante. Mas sem deixar a França, começamos o desvio pelo Brasil, com o pesquisador Cassiano Sydow Quilici. Ele pensou possíveis articulações entre as investigações de Foucault e Hadot e as preocupações que alimentam o pensamento artístico recente. O professor aponta como hoje é mais fácil reconhecer os “exercícios espirituais” e as “práticas de si” na atividade artística do que na filosofia: “o ponto de contato mais evidente dá-se em relação a um tema recorrente desde o modernismo até os nossos dias: a fusão entre arte e vida” (QUILICI, 2012, p. 2).

Nicolas Bourriaud, em *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si* propõe que o artista moderno seria aquele que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido [...]. A arte moderna induz a uma ética criativa refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 18 apud QUILICI, 2012, p.3). Nesse sentido, a proximidade entre arte e vida é ainda maior quando “tratamos de artistas que desinvestem da construção de mundos ficcionais para concentrarem-se nas modificações do próprio corpo e dos hábitos, gerando ações performáticas” (QUILICI, 2012, p. 6). Essas ações artísticas passam a envolver diretamente alguns dos exercícios espirituais: jejuns, retiros, meditações, práticas xamânicas, disciplinas rigorosas etc.

²⁶ SÊNECA, Cartas a Lucílio, 2, 3, 2004.

Se a partir da modernidade, no mundo “pós cartesiano” o conhecimento pareceu se desvincular progressivamente da ideia de exercício e de práticas de si, como propõe Foucault (LEUSHUIS, 2015), no campo das artes o caminho seria o inverso? As artes têm sido pensadas como lugares de transformação do eu? Acredito que se olharmos para a quantidades de projetos pedagógicos que se utilizam de procedimentos artísticos para propor transformações no sujeito, poderíamos dizer que sim. Eu mesmo, trabalhando por alguns anos no Programa Vocacional percebo (e noto como uma das potências do Programa) a possibilidade da pessoa se transformar em um processo artístico. Mas para além dessas práticas que já se nomeiam artístico-pedagógicas, a própria “arte pela arte” (se é que isso existe) parece se voltar para a questão da transformação do sujeito em direção à verdade.

Poderíamos nos perguntar também sobre a questão da “verdade” nas práticas teatrais e performáticas contemporâneas. A forte tendência à negação do sentido mimético e ficcional da cena e a afirmação de ações artísticas que se ancorariam na ordem do real, não expressariam uma espécie de “desejo de verdade” ou de “realidade”? (QUILICI, 2012, p. 7).

“Desejo de verdade ou de realidade”: penso que mais adiante irei me deter no porquê do interesse pelo ensaio (e no ensaio perto de Montaigne) em meio a essa cena na qual já predomina uma ideia de transformação do sujeito em direção à verdade, em direção ao real. Talvez tenha a ver com aquela ideia mesmo de “descoberta menos afetada”. Em nossa cena teatral, teriam se tornado mais legítimas as obras que supostamente são “tudo verdade”? A *Revista Sala Preta* do PPGAC-ECA/USP publicou, em 2013, um dossiê com artigos acerca da temática “Teatros do Real: memórias, autobiografias e documentos em cena”. O conceito “teatros do real”, como apontava Flávio Desgranges no Editorial da Revista, se mostrava “um operador analítico eficaz para pensar aspectos marcantes das práticas cênicas recentes” (DESGRANGES, 2013, p.1). O dossiê reunia textos analisando diferentes manifestações teatrais e performativas que envolviam desde:

intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, em geral referidas como *site specific*, a modos renovados de teatro documentário, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances auto-biográficas e a inclusão de não atores em cenas disjuntas, que projetam um leque diversificado de experimentos ligados, de um modo ou de outro, a transgressões da representação. (FERNANDES, 2013, p.3)

Transgredir a representação, transformar a representação para acessar o real. E o que poderia ser o real nesse caso? Podemos supor que de uma forma ou de outra se trata da própria

vida, seja a do artista, seja a de pessoas que o artista escolhe para sua obra. A vida que é posta em cena, seja na forma do documentário, seja “na proliferação de performances autobiográficas”. É nesse contexto que Luiz Fernando Ramos (2011) fala de um “elogio indiscriminado do real” (RAMOS, 2011, p.70).

Mas assim como na biblioteca de Montaigne era preciso dar voltas com a cabeça para ler todas as sentenças, vamos dar uma volta com a cabeça e olhar Orson Welles. Outro ensaísta? Narramos lá no princípio deste trabalho a cena inicial do filme *F for fake* (1973): a estação de trem, a criança, Oja Kodar, a equipe de filmagem, Orson Welles e seu parceiro Reichenbach. Passemos direto para a última fala do filme, Welles citando Picasso: “a arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade”.

ENSAIAR É EXPERIÊNCIA

VERDADEIRA SEGUNDA PARTE DA DISSERTAÇÃO

ENSAIAR PERTO DE ORSON WELLES: É TUDO VERDADE

Orson Welles recita Kipling²⁷:

*When the flush of a new-born sun fell first on Eden's green and gold,
Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the mould;
And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mighty heart,
Till the Devil whispered behind the leaves, "It's pretty, but is it Art?"*²⁸

“É tudo verdade” é o mais longo Festival Latino Americano de Documentários²⁹ que acontece em São Paulo, mas “*It's all true*” é uma outra história. Em 1942, ano seguinte do ataque a Pearl Harbor e da entrada dos Estados Unidos na II Guerra, John Hay Whitney, então diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Comitê de Coordenação das Relações Interamericanas, e Nelson Rockefeller, membro do Conselho e o maior acionista da RKO³⁰ (HIRANO, 2013) viram em Orson Welles a figura capaz de potencializar a propaganda pró-Aliados na América Latina, dado seu histórico como ator e diretor no rádio, teatro e cinema. Orson Welles poderia representar a amizade entre Brasil e Estados Unidos, assim como Walt Disney que já visitara, em 1941, o então ditador do Brasil Getúlio Vargas para pensar no que se tornaria o Zé Carioca (HIRANO, 2013).

Welles, com 26 anos na época, já era um artista conhecido do público internacional pelo sucesso de *Cidadão Kane* e por seu trabalho de direção teatral e radiofônica:

no *Federal Theater*, iniciativa do governo Roosevelt para revitalizar a cena teatral em crise, Welles, aos 18 anos, montaria a sua versão negra de Shakespeare: a peça *Vodu Macbeth*: “nosso objetivo não era tão extravagante [...] queríamos dar aos artistas negros a oportunidade de interpretar papéis verdadeiros, em vez de confiná-los aos eternos personagens de babás de touca, ou tios Tom” (Welles apud BAZIN, 2006, p. 62). [...] Na rádio, seu currículo também já acumulava polêmicas. A mais célebre foi a que envolveu o programa *A guerra dos mundos* (1938), uma ficção científica sobre a invasão de marcianos ao planeta terra. (HIRANO, 2013, p. 169).

²⁷ KIPLING, 1994, p. 348. Essa interrupção é uma cena de *F for fake*.

²⁸ “Assim que o dia amanheceu lá no Éden, verde e dourado, Adão sentou embaixo d’Árvore e rabiscou no chão enlameado.

E o primeiro rascunho do mundo espalhou alegria por toda parte;

Daí da moita o Diabo deu o toque: ‘É bonito, mas é Arte?’” (*Nossa tradução*).

²⁹ <http://etudoverdade.com.br/pag/amir-labaki>

³⁰ Estúdio este que contratara Welles e sua produtora, a *Mercury Productions*.

Foi no início de dezembro, em 1941, que Welles se tornou o embaixador norte-americano da “Política de Boa-Vizinhança” na América Latina, por dever patriótico, sem salário e tendo como missão fazer um documentário sobre o carnaval brasileiro, à pedido do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dentro de suas obrigações, “somava-se ainda: a realização de programas de rádio no Brasil para serem transmitidos nos Estados Unidos e de palestras sobre cinema, teatro e artes em geral” (HIRANO, 2013, p. 171).

O projeto encabeçado por Welles buscava filmar a identidade norte-americana moderna num roteiro sobre o pan-americanismo em sua diversidade “étnica”, tendo como fio condutor as festividades e a música de New Orleans, México e Brasil.

Essas metas abertamente comerciais e políticas, no entanto, levaram a um objetivo narrativo inovador da parte de Welles: criar uma narrativa visual poliglota, sem depender de uma única língua, mas de música e imagem, e assim se tornar acessível a públicos de qualquer classe e cultura. Uma narrativa não linear perseguida não apenas para representar, mas também para criar uma identidade pan-americana pós-colonial³¹. (RIPPY, 2009, p. 109)

Essa invenção da identidade pós-colonial criada com música e imagem seria composta, inicialmente, por três episódios: *The story of jazz*, *My friend Bonito*, dirigido por Norman Foster e supervisionado por Welles no México e *Carnaval*. Welles incluiria mais um³². Em dezembro de 1941, por meio da revista *Times*, ele conheceu a história dos jangadeiros, da viagem de Fortaleza ao Rio de Janeiro (na época capital federal) sem instrumentos de navegação nesse mesmo ano para pedir a Vargas que fossem reconhecidos como “trabalhadores do Brasil” tendo acesso aos direitos recém conquistados pela classe, principalmente o direito a aposentadoria. A “viagem homérica” como classificou a revista marcou Welles.

Na época Welles dirigia seu segundo filme *Soberba* pela RKO e trabalhava como ator e diretor com Norman Foster em *A jornada do pavor*. Obrigado a terminar os dois projetos às pressas, Welles trabalhou em estúdios vizinhos e muitas vezes tinha que dirigir *Soberba* no figurino do coronel Haki, personagem do outro filme. Terminadas as filmagens, Welles embarcou no mesmo dia para o Rio de Janeiro, deixando seus filmes nos EUA sem finalização,

³¹ These overtly commercial and political goals, however, led to an innovative narrative goal on Welles’s part: to create a polyglot visual narrative, dependent on no single language but rather on music and image, and thus accessible to audiences of any class and culture. A nonlinear narrative ambitiously sought not only to represent but also to create a postcolonial Pan-American identity. (RIPPY, 2009, p. 109). (Nossa tradução).

³² Haveria ainda um quinto episódio em outro país da América Latina, provavelmente a captura e escravização do Inca Atahualpa por Francisco Pizarro no século XVI, no Peru (BENAMOU 2007)

mas com a promessa de envio de uma *moviola* para o Brasil para que o diretor finalizasse seu trabalho em nossas terras.

No dia 8 de fevereiro, sob a manchete “Vim aqui para aprender!”, A noite divulgava o tão esperado desembarque de Orson Welles. A expectativa não era para menos: algumas semanas antes chegava no aeroporto Santos Dummont, uma equipe de 23 técnicos da RKO e equipamentos jamais exportados para fora dos Estados Unidos – caso da câmera de technicolor de 35mm, com gravador de som – além de uma verba de 300 mil dólares, o maior montante que a OCIAA podia fornecer a um único estúdio de Hollywood para a realização de um filme. Tais recursos eram impensáveis para o acanhado campo cinematográfico brasileiro da época. (HIRANO, 2013, p. 172)

Entre fevereiro e maio, além de sua agenda, ele seguiu todo o cronograma estabelecido pelas autoridades e largamente divulgado na imprensa. Participou de encontros e homenagens com artistas, intelectuais e políticos, e filmou: “o ‘baile tradicional das atrizes’, o ‘baile de gala no teatro municipal’ patrocinado pela primeira dama Darcy Vargas, a folia do Tennis Club, o desfile das escolas de samba na Av. Rio Branco, a chegada e a partida do rei Momo, cassinos do Icarai e da Urca” (HIRANO, 2013, p. 173).

Para a composição dos roteiros de *Carnaval* e *Four man in a raft*, Welles contou com diversas pesquisas sobre o Brasil (HIRANO, 2013). Foram informações obtidas nos Estados Unidos³³ e aqui, em que foram contratados especialistas de diversas áreas³⁴. O diretor começou seu trabalho pelas filmagem de *Carnaval*, em que também colaboravam o compositor Herivelto Martins e o ator Sebastião de Souza Prata, o Grande Otelo. Nas filmagens, porém, Welles foi se interessando mais pelo carnaval das ruas e pelo samba que “vem dos morros”, como ele mesmo diz, do que pelo carnaval da elite, dos grandes bailes, de um estilo musical que não era mais o samba:

Samba, we learned comes from the hills, so our picture had to be oriented to the hills [...]. Our Carnival picture opens in the hills, in this huge conservatory of the samba. Another part of the Americas comes to my mind, and Rio’s kinship to old New Orleans is pointed out. The analogy is pursued, and we come to the conclusion that these cities are closer than they seem on the map, that between American Jazz and American Samba there is much in common. (Roteiro de *Carnaval* assinado por Orson Welles apud HIRANO, 2013, p. 179)

³³ As informações do relatório norte-americano foram baseadas na seguinte bibliografia: *Seven Keys to Brazil*, de Vera Kelsey; *The Brazil of Vargas*, de Samuel Guy Inman (Nation 12/12/40); *Song Makers*, de Carleton Sprague Smith; *Latin America Trusts Us Now*, de Samuel Guy Inman; *Carnival in Brazil*, de Heitor Bastos Tigre (Bulletin of Pan American Union. November 1938); *Rio*, de Hugh Gibson; *Brazil*, de Stefan Zweig; *Brazilian Literature*, de Isaac Goldberg; *Bulletin of Pan American Union*, October, November, December, 1941. (HIRANO, 2013, p. 173)

³⁴ Foram contratados o sambista Almirante, o crítico de cinema Alex Viany, o cineasta da Sonofilmes, Rui Costa, além do musicólogo e professor Ayres de Andrade Júnior, o compositor Haroldo Barbosa, o cronista e pesquisador Luís Edmundo, o escritor Aydano Couto Ferraz e o jornalista Edgar Morel, entre outros. “Como se pode perceber, a equipe de Welles contratou compositores populares, jornalistas e pessoas ligadas ao Partido Comunista, como Aydano.” (HIRANO, 2013, p. 174).

Essa aproximação ensaística entre Jazz e Samba, Rio de Janeiro e Nova Orleans, poderia ser perfeitamente tolerada, mas orientar as filmagens para os morros não agradava muito aos americanos, nem a Vargas e nem aos jornais brasileiros:

O *Diário da noite* reitera que “as filmagens nas favelas não estão sendo apreciadas” e continuava: “favelas existem no Rio de Janeiro, assim como em Buenos Aires, Nova Iorque, etc. Entretanto, ninguém busca torná-las conhecidas nos meios cinematográficos. Elas são cenas ordinárias, que existem em todos os países do mundo” (*Diário da Noite*, 22/04/1942). O jornal *Meio Dia* reforçava que “apenas negros aparecem”, solicitando a intervenção do DIP. (HIRANO, 2013, p. 185)

Qual retrato “pós-colonial” que os brasileiros queriam deles mesmos? Por inteiro e totalmente nu? Ou já não somos mais uma nação primitiva que vive sob as “doces liberdades das leis primitivas” (MONTAIGNE, 2010, p. 37) e queremos mais é nos vestir para sair à praça? Não queremos que o pintor norte americano nos retrate como selvagens. Afinal é a chance de estar num filme de Hollywood. Mas, como disse o filho de Herivelto Martins, Peri Martins: “mandaram o cara errado”³⁵:

Se eu quisesse fazer um filme de Carnaval semelhante àqueles com que Hollywood costuma retratar os costumes e as cenas de terras estranhas, não precisaria sair dos Estados Unidos. Basta considerar que esta é a primeira vez que o cinema norte-americano envia a um país distante os seus melhores técnicos e os seus mais aperfeiçoados maquinismos [...]. Basta isso para se compreender que se tem em vista realizar qualquer coisa de novo e de extraordinário. Pode acontecer que o resultado não corresponda às intenções e ao esforço, mas tenho direito de esperar que me façam justiça à sinceridade do meu trabalho e das minhas intenções. (Welles em *A noite*, 10/04/1942 apud HIRANO, 2013, p. 187)

O resultado pode até não corresponder, mas “façam justiça a sinceridade do meu trabalho e das minhas intenções”. Quem diz é Welles, mas esse W é um M de Montaigne (ou de Miguel) de cabeça para baixo? De qualquer forma, as intenções sinceras também se voltavam aos jangadeiros. Essa ideia, inicialmente, agradava ao ditador do Brasil, que ainda não tinha entregado tudo o que prometera aos jangadeiros na chegada ao Rio de 1941, mas via no filme uma possibilidade de exaltação de um feito heroico, mais do que o retrato de uma mobilização política por direitos.

Four man in Raft seria o episódio sobre os jangadeiros, seria um filme sobre um gesto heroico e seria protagonizado pelos próprios heróis: Jacaré, Tatá, Jerônimo e Manuel Preto. Seria um filme para reproduzir a arriscada viagem, que precisou de “muita bravura” como disse

³⁵ Fala de It's All True (1993).

um dos netos de Tatá. Welles começou a filmagem desta saga pelo final. No dia 18 de maio, aparece com Grande Otelo na Urca e afirma que o episódio *Carnaval* estava sendo finalizado (Cf. A noite, 18/05/1942); no dia seguinte, dia da filmagem da chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro: o mar estava agitado, talvez como estivesse no dia da verdadeira chegada em 1941. No meio da gravação, um cabo que puxava a jangada por um outro barco (afinal agora era ficção) se rompeu, veio uma grande onda que virou a jangada. Os quatro jangadeiros foram ao mar, só três voltaram a superfície³⁶.

“Na volta da Tijuca, depois do doloroso acidente, ia ser servido no Palácio Hotel o almoço. Estavam à mesa, como sempre, os quatro talheres. Mas, à mesa só se sentaram três homens. Passou por todos uma grande nuvem de tristeza. Faltava o companheiro” (A noite 20/05/1942). O corpo de Jacaré nunca foi encontrado. Jacaré morreu atuando na obra sobre a própria vida.

Eram proferidas críticas morais ao filme e a Jacaré, por ter abandonado a pesca e se dedicado ao mundo do cinema. Um exemplo dessa postura foram os comentários do Correio do Ceará, em 25 de maio, considerando que homens como Jacaré, não deveriam fazer parte de ambientes enganadores como o cinema. Segundo o artigo, seria um “erro grave transplantar a realidade para a ficção, o heroísmo legítimo, para a lenda fugitiva (...) toda a arte do ‘film’ é feita de ficção e engodo”. (SANTOS, 2009, p. 343)

Esse era o desvio que eu queria fazer de Montaigne, Foucault e Hadot nessa segunda parte. Porque será que o que era considerado um “erro grave transplantar realidade para a ficção” se tornou um acerto, um desejo, uma prática comum em nossos dias?

³⁶ O relato do dia do acidente na filmagem seguiu a descrição de uma das assistentes de Welles no Brasil conforme apresentada no filme *It's all true* (1993).

**ORSON WELLES FILMA OS BRASILEIROS
BRASILEIROS EXPULSAM ORSON WELLES
DOS AMERICANOS, DOS BRASILEIROS, DOS CANIBAIS**

Tenho comigo uma canção feita por um prisioneiro na qual há esta tirada: que venhais todos sem hesitar e se reunais para devorá-lo, pois ao mesmo tempo estareis comendo vossos próprios pais e avós, que já vos serviram de alimento e de sustento para o corpo: estes músculos, diz ele, esta carne e estas veias são as vossas [...] saboreai-os bem e encontrareis o gosto de vossas próprias carnes. Aqueles que os pintam morrendo, pintam o prisioneiro cuspidno no rosto dos que o matam e fazendo-lhes caretas. [...] Sem mentir, em comparação conosco, eis homens bem selvagens; pois é preciso que eles o sejam de fato, ou que o sejamos nós: há uma espantosa distância entre sua maneira de ser e a nossa. (MONTAIGNE, 2010, p. 154)

Welles queria captar a beleza e a celebração de uma identidade pan-americana: multirracial e de múltiplas classes, e que lugar melhor para explorar essa falta de limites do que o Rio de Janeiro durante o Carnaval?³⁷ (RIPPY, 2009, p. 112)

Soube da vinda de Orson Welles para o Brasil por meio do documentário *Serei amado quando morrer* (2018), ou seja bem recentemente. Foi quando tomei conhecimento desta conturbada viagem de Welles e como ela foi o princípio de uma cena que se repetiria até o fim de sua vida: a do diretor diante de um filme sem conseguir terminá-lo. Mas *It's all true* (1993), assim como *O outro lado do vento* (2018) são, supostamente, filmes de Orson Welles, mas finalizados por outras pessoas. *It's all true* (1993) ao invés da ficção em torno da realidade brasileira do carnaval e dos jandageiros (passando pelo México e Nova Orleans) se transformou num documentário do produtor Richard Wilson, assistente de Welles no Brasil, em uma coprodução francesa.

Diferentemente de *Serei amado depois de morrer* (2018), *It's all true* (1993) não incorpora muito algumas das formas mais ensaísticas presentes no que seria o “verdadeiro documentário” de Orson Welles, *F for fake* (1973), do qual trataremos em breve. De forma mais convencional, *It's all true* (1993) tenta somente contar a saga de Welles por aqui, com um narrador, entrevistas e imagens de diversas fontes. Falam alguns membros da equipe da época, o ator Grande Otelo, Peri Martins (filho de Herivelto Martins), o jornalista Edgar Morel que cobriu a história dos jandageiros na época e foi um dos pesquisadores seleccionados por

³⁷ Welles wanted to capture the beauty and celebration of a multiclass, multiracial Pan-American identity, and what better place to explore this boundarylessness than Rio de Janeiro during Carnival? (RIPPY, 2009, p. 112). (Nossa tradução).

Welles para ajudar na criação dos roteiros no Brasil. Também dão depoimentos o filho de Jacaré, o filho de Manuel Preto, a filha de Jerônimo, o neto e a viúva de Tatá.

O filme é composto por esse documentário com narrador, pelas entrevistas misturadas às imagens da época, imagens de Welles falando sobre o projeto e do *Cinejornal Brasileiro* do DIP da ditadura Vargas. Mas além do documentário, o filme traz 50 minutos de uma montagem de *Four man in a raft* realizada depois da morte de Welles. Ainda sobre o trecho documental, é mostrado como o diretor recriou a Praça XI para suas filmagens, a praça era o local tradicional dos desfiles no Rio de Janeiro e tinha sido destruída recentemente por Vargas.

Durante a permanência de Welles no Brasil, a RKO nos EUA passou por grandes mudanças em sua direção, o que afetava diretamente a política de investir em “filmes de arte” (BAZIN, 2006) e em Orson Welles. Aparentemente, foi só nessa época que eles se deram conta que “filmes de arte” não davam dinheiro; impressionantemente até então, se pensava que sim. Para piorar a situação de Welles, o filme *Soberba*, editado com ele ainda no Brasil e por meio de telegramas (ele nunca recebeu a *moviola* prometida), recebeu uma avaliação muito ruim numa primeira projeção. A nova direção da RKO concordava com o público e achava o filme “muito deprimente”, e decidia cortar cenas e acrescentar um final feliz. O editor tenta chamar Welles de volta pra “salvar o filme”, mas ele decide ficar. “Eles destruíram o filme e o filme me destruiu”, conta Welles em uma entrevista, dizendo que ficou anos sem conseguir trabalhar por conta desse filme.

A relação com a RKO se agrava também por conta dos rolos enviados do Brasil ainda sem som, sem samba, que só traziam “uma negrada pulando pra cima e pra baixo”, segundo a direção. Havia grande preocupação de que o filme não se arriscasse em diversos territórios e não mostrasse, por exemplo, matrimônios entre pessoas de diferentes etnias. Na época era proibido nos Estados Unidos o casamento entre negros e brancos (HIRANO, 2013). As filmagens não agradavam nem ao próprio Vargas que era a vizinhança a quem se deveria agradar, pois indicavam um filme que não seria um cartão postal do Brasil, pelo menos não o que se imaginava.

Ainda antes da morte de Jacaré, a RKO já tinha decidido suspender o projeto, como conta Welles. Ele fala de uma promessa feita a um pai de santo “*witch doctor*” que teve que ser descumprida, deixando o terreiro de fora do filme e sem cachê. O pai de santo reclamara que já tinham gastado dinheiro se preparando para as gravações com roupas novas. No meio da discussão, Welles é chamado ao telefone, quando volta pra sala, o pai de santo tinha ido embora e deixado uma imagem e uma agulha atravessada com lã vermelha no roteiro de *It's all*

true. Teria sido uma maldição lançada sobre o diretor fazendo com que ele se tornasse conhecido por não terminar filmes? Não fui eu quem inventou essa pergunta.

O fato das câmeras de Welles olharem mais para os negros do que para os brancos incomodar a RKO, não é grande novidade. Incomodar um ditador fascista como Getúlio Vargas, também não impressiona. O que mais impressiona é os jornais brasileiros se incomodarem tanto com esse retrato do Brasil. Talvez desvelando um fascismo análogo ao do ditador nos meios de comunicação brasileiros da época:

Entre eufemismos, até o jornal *A noite*, que defendeu Welles durante toda a sua estadia, terminaria pedindo a intervenção do DIP: “Os que estavam sendo colhidos [figurantes] eram pobres e inconvenientes, requintados em particularidades que só podem deprimir a fama de nossa grande festa popular [...] os melhores elementos desistiram. Serão os demais aproveitados como a melhor representação de nossa gente? [...] Estamos certos de que aquele alto Departamento tudo fará por conhecer as filmagens feitas e impedir as que possam comprometer o nosso país.” (*A noite*, 08/04/1942) (HIRANO, 2013. p. 185)

“Comprometer nosso país” era falado em 1942. Nos anos 90, os Racionais MC’s cantaram:

Mas onde estão
Meus semelhantes na TV
Nossos irmãos
Artistas negros de atitude e expressão?
Você se põe a perguntar por quê?
Eu não sou racista,
Mas meu ponto de vista é que
Esse é o Brasil que eles querem que exista,
Evoluído e bonito,
mas sem negro no destaque.
Eles te mostram é um país que não existe,
Escondem nossa raiz,
Milhões de negros assistem.
Engraçado que de nós eles precisam,
Nosso dinheiro eles nunca discriminam.
Minha pergunta que fica
Desses artistas tão famosos
Qual você se identifica?
(RACIONAIS MC’s, Voz ativa, 1992)

Mas foi a morte de Jacaré o fato que decretou o fim das filmagens e fez com que a grande equipe fosse mandada “de volta pra casa”. Welles argumentou o quanto seria ruim pra RKO abandonar o projeto dessa forma, sendo que “o herói local deles, Jacaré, deu a vida pelo

filme”. Como os jangadeiros possuíam seguro no contrato de trabalho com a RKO³⁸, Welles cobriu a família do pescador com uma indenização de 40:000\$000³⁹ (HIRANO, 2013). Indenização considerada alta pelos americanos:

Conforme Tota, a Divisão de Cinema achou a indenização dada a Jacaré muito acima do necessário “When it is considered that Jacaré in his life time probably never earned more than 200\$000 (US\$ 10,00) per month, it is evident this payment was a very liberal indemnity”. (NAUS, MPD, memorando CO-nº 1692, ‘To the Coordinator, From Brazilian Division, Rio de Janeiro, August 15, 1942 apud HIRANO, 2013, p. 186).

A indenização talvez fosse demais para um pescador, mas não para um “astro de cinema”:

Num artigo do jornal O Povo, em 1942, [Jacaré] receberia o tratamento equivalente a um “astro de cinema” que nunca poderia imaginar um dia sucumbir como herói dos filmes que “não possuía ‘double’”, que se arriscava nas passagens perigosas no lugar do ‘mocinho”. Com essas palavras o jornal registrava o “heroísmo” de Jacaré, que morrera nas filmagens. Este artigo teve destaque em um espaço bastante privilegiado do jornal: a coluna que informava as notícias das estrelas norte-americanas – “Ecos de Hollywood”. (SANTOS, 2009, p. 343)

O pescador pobre do Ceará, que se arriscou por 61 dias ao mar, sem instrumentos, para exigir melhores condições para si mesmo, seus colegas e suas famílias morreu como “astro de cinema”. A Secretaria da Caça e da Pesca se negou a fazer uma homenagem a Jacaré, como conta o cronista de *A noite*:

recusara um voto de pesar pela morte do ‘Jacaré’[...] a maioria do Conselho repeliu-se displicentemente, a pretexto de que o nosso humilde, mas valoroso patricio não falecera no exercício da sua profissão e sim em atividade de caráter comercial. Que comércio fazia quando perdeu a vida o malogrado ‘Jacaré’? Trabalhava na grande filmagem que entre nós executa Orson Welles, atuando como pescador e jangadeiro, ou seja mostrando ao mundo o que é a pesca no Brasil (*A noite* 27/05/1942)

Mesmo assim os “Ecos de Hollywood” cearenses parecem ter reverberado na Califórnia e o projeto ganhou uma prorrogação. Welles agora deveria trabalhar com uma equipe bem menor e rolos de filme em preto e branco (na primeira vinda a ideia era para um “filme em technicolor sobre o Brasil”). Com apenas mais três auxiliares, além de Richard Wilson, Welles parte para Fortaleza, saindo dos holofotes da imprensa para filmar a outra parte do episódio dos jangadeiros: “sem o herói da história, Jacaré, e destituídos do aparato técnico da RKO, Welles e sua equipe estavam munidos apenas de uma câmera alugada da Cinédia e dos restos de

³⁸ Ver *A noite* 20/05/1942.

³⁹ 40 contos de réis (40 milhões de réis, equivalente a US\$ 2.000,00 na época)

películas das filmagens de *Carnaval*” (HIRANO, 2013, p. 188). Uma continuação que não agradava em nada nossos jornalistas:

Cada vez que o robusto e charmoso noivo de ‘del Rio’ aponta suas câmeras para os chamados pontos ‘pitorescos’ da cidade, sentimos um leve desconforto [...] Deveríamos aproveitar o prestígio de Orson Welles para nos mostrar ao mundo uma nação civilizada [...] mas o que seus conselheiros brasileiros fazem? Em vez de lhe mostrarem nossas possibilidades, deixam-no filmar, para seu prazer, cenas de mestiços imprestáveis [...] e os barracos imundos da favela que infestam a bela margem da lagoa, onde existe tanta beleza e tantos ângulos maravilhosos para filmar; danças de negros cobertos com penas de maracatu, reminiscentes dos templos da selva africana, como se nosso nem sempre edificante carnaval de rua já não fosse ruim o bastante [...] [escolhendo para representar o Brasil um imprestável numa camisa listrada, chapéu de palha imundo, sobre seu olho, dançando um samba desconjuntado (Cine-Rádio Jornal, 20/05/1942, apud HIRANO, 2013, p. 190).

O jornalista expõe seu racismo e indignação: como um americano ousa vir para o Brasil para mostrar nossos pontos “pitorescos”? Por que, ao invés de aproveitar o prestígio do gênio de hollywood, os pesquisadores brasileiros insistem em mostrar nossa selvageria? Em nossa “nação civilizada” e cordial, por mais alguns meses Welles conviveu com os jangadeiros em Fortaleza e viu uma situação parecida com a de antes da viagem.

Nas entrevistas, Welles sempre se mostrou preocupado com a situação dos jangadeiros, por mais que na montagem de *Four man in raft* feita pelo *It's all true* de 1993 não fica indicado o motivo real da viagem. No início existe uma cena em que o pescador volta do mar e na praia tem que dividir os peixes que trouxe. Fica só essa indicação, que pode ser completada pelo próprio documentário, em que há uma entrevista de Edmar Morel explicando que os pescadores por não serem donos da jangada têm que dar a maior parte dos peixes para outra pessoa, num regime próximo à servidão.

Nas cenas que precedem a jornada de Fortaleza ao Rio, foi inventada um ficção para dar conta de mostrar a vida dos pescadores. Há uma cena trágica de um jovem que se afoga e o corpo é encontrado por uma criança. Há um funeral no filme, Jerônimo aparece discursando sem voz, o filme não tem falas. No enterro, o personagem de Jacaré é interpretado por outro pescador. Welles inventa uma pequena história de amor entre esse pescador e uma jovem menina, que virou atriz por estar um dia na praia assistindo às filmagens. “Ele tirou atuações emocionantes de pessoas que nunca tinham visto uma câmera”, conta o narrador de *It's all true*.

Fora dos estúdios, em locações reais, com personagens interpretados pelos próprios moradores, sem maquiagem, Welles buscava contar uma história através dos sulcos nos rostos e das ranhuras nos corpos dos membros da comunidade de pescadores, acostumada a trabalhar sob a luz de um sol saturado. O uso de *contra-plongés* acentuados engrandeceria as pessoas,

servindo ao questionamento da espoliação econômica⁴⁰. O resultado seria uma expressividade raramente vista nos filmes de Hollywood à época. (HIRANO, 2013, p. 189)

Um projeto de vanguarda, que talvez fosse festejado pelos nossos jornais atuais como de um grande gênio contemporâneo. Mas quando Welles terminou as filmagens de *Four man in a Raft* no Brasil e voltou aos EUA, recebeu a notícia que tinha sido demitido da RKO e o filme não poderia ser finalizado, um dos motivos seria essa viagem sem roteiro que só gerou despesas para o estúdio. Ele procurou Nelson Rockefeller para ajudá-lo a persuadir a RKO a finalizar o filme, como havia sido planejado e lançá-lo com *Alô, Amigos*, de Walt Disney. Mas a situação com a RKO não era nada amistosa: a produtora se recusava a ceder os rolos de material filmado ao diretor, estabelecendo com ele um litígio na justiça. Por muitos anos Welles tentou arrumar um jeito de juntar dinheiro para finalizar seu filme com a RKO: leilou seus bens, trabalhou em filmes de outros diretores, mas em algum momento desistiu,

to much effort and real love went into the entire Project for it to fail and come to nothing in the end. I have a degree of faith in it which amounts to fanaticism, and you can believe that if *It's all true* goes down into limbo I'll go with it (Welles 26/02/1943 apud BENAMOU, 2007, epígrafe)

Os rolos de filmes foram até considerados desaparecidos. Ele mesmo afirma que teria se iniciado aí uma maldição de começar e não terminar filmes. Isso gerou muitas lendas sobre o que poderia ter acontecido com os rolos, se foram jogados ao mar, se foram queimados pelo dono da RKO, até que em 1985, ano da morte de Welles, foi encontrada boa parte desses rolos numa sala da antiga RKO, já atual *Paramount*. Nas entrevistas realizadas para o lançamento do filme em 1993, cinquenta anos depois do início da produção, a situação dos pescadores não parecia ter melhorado. Quando assisti pela segunda vez o filme fiquei bem mexido com a entrevista do filho de Manuel Preto, quando fala que a única herança que o pai deixou, “você sabe pescador não deixa herança”, foi o filme.

Quem foi mexido por essa história do Orson Welles no Brasil foi o cineasta Rogério Sganzerla. Ele fez quatro filmes movido por esse assunto e pelo diretor: *Nem tudo é verdade*

⁴⁰ Recurso filmico utilizado no cinema novo brasileiro, o que evidencia outros vestígios da vinda do ensaísta Welles para o Brasil. Como veremos, Welles influenciou diretamente Rogério Sganzerla (PAIVA, 2005) e Glauber Rocha: “quando se fala no ‘imponderável’ que a câmera poderia descobrir e a montagem poderia criar (tornar ‘ponderável’, ‘real’), muita gente pensa que se trata de uma utopia ou de uma atitude ‘formalista’, como se esse ‘formalismo’ fosse reacionário. A busca do ‘imponderável’ cinematográfico jamais foi o alienado jogo da forma na forma, do plano no plano ou da luz na luz, embora tais conflitos abstratos valham como a melhor pintura moderna não figurativa. [...] Depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão filmico como Orson Welles. Aos que veem a importância do participante do cinema nos conflitos sociais e no complexo humano, essa observação torna-se fundamental para destruir a acusação pejorativa do formalismo” (ROCHA, 2006, p. 49).

(1986), *A Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003). *Nem tudo verdade* é uma reconstituição da passagem de Welles no Brasil por meio de algumas imagens do DIP, mas fundamentalmente por “reencenações” de situações com Welles sendo interpretado por Arrigo Barnabé que fala em português com um sotaque acentuado de estrangeiro. “Reencenações”, reconstituições (*reenactments*) são procedimentos utilizados em ensaios filmicos:

Esse pensar ou repensar por meio de reconstituições (*reenactments*) 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 se torna um fim não solucionado em si mesmo. (CORRIGAN, 2015, p. 195)

Esse procedimento ensaístico se desdobra nas muitas vozes que Welles tem no filme de Sganzerla: a de Arrigo Barnabé em português, a dos áudios de entrevistas verdadeiras em inglês, as aspas de declarações em jornais. Toda a história de Orson Welles no Brasil é reconstituída por muitos pontos de vista. Não são só recriadas cenas “reais”, como as amparadas por imagens do arquivo da Cinemateca. Sem saber do verdadeiro destino de *It's all true*, Sganzerla cria uma cena em que um executivo dos estúdios americanos joga rolos de filme no mar. O filme foi finalizado quase na mesma época em que os rolos foram achados na *Paramount*, o que valeu ao *Nem tudo é verdade* uma pequena epígrafe de Sganzerla. O diretor também filma um tubarão ao comentar o possível destino do jangadeiro Jacaré.

ENSAIAR PERTO DE ORSON WELLES: *F FOR FAKE*

A relação de Welles com Hollywood desgastada por seu *It's all true* teve uma chance de virada nos anos 1970, no início das gravações de *The other side of the Wind* (2018), filme em que Welles parece debochar de Hollywood. Lançado pela *Netflix* 33 anos após a morte do diretor, conta a história do último filme do grande diretor Jake Hannaford já em decadência e suas tentativas para conseguir terminá-lo.

A ideia inicial de Welles era compor um filme duplo, misturando um documentário “sem roteiro” sobre o último dia da vida do diretor e a festa que ele fez para tentar conseguir subsídios para seu último filme, e o próprio filme, que segundo Welles, seria um trabalho que ele mesmo nunca faria, que ele fez com a máscara de Jake Hannaford. Por conta de muitos problemas, envolvendo inclusive a revolução no Irã de 1979, Welles não conseguiu terminar esse filme em vida. Foi finalizado e lançado quase 50 anos depois do início do projeto, graças aos esforços do diretor Peter Bogdanovich. O diretor na época de gravação era ator e substituiu um dos protagonistas, fazendo o papel do jovem diretor em ascensão parceiro de Jake, o diretor velho.

No documentário *Serei amado depois de morrer* lançado também em 2018 pela *Netflix*, vemos as desventuras de Welles para conseguir gravar ao longo de anos e não finalizar seu filme. Notamos também as relações entre os personagens e a vida dos atores escolhidos para interpretá-los. Por exemplo, o protagonista, o velho diretor Jake Hannaford era interpretado pelo ator e diretor de Hollywood John Houston. Foi o ator Peter Bogdanovich quem fez o diretor jovem em ascensão, quem teria o dinheiro para ajudar Jake Kannaford a terminar seu último filme e foi Bogdanovich, posteriormente diretor, quem conseguiu dinheiro para finalizar o último filme de Welles.

Bogdanovich também gravou diversas entrevistas com Welles que geraram um livro, assim como seu personagem fez em relação a Jake Hannaford. Há outras escolhas propositais de elenco como a do personagem do dono da produtora que é interpretado pelo então dono de fato da *Paramount*. Nas cenas da festa os personagens são atores, diretores e críticos de cinema “de verdade” falando sobre cinema. Para Welles, o diretor é aquele que organiza melhor os “acidentes” numa gravação: o inesperado, os desvios, as improvisações. Esperava montar um filme quase só com esses acidentes, “um documentário em que os atores estão improvisando”. Não se sabe ao certo se para falar de si mesmo ou de Hollywood, escolheu gravar em antigos sets de filmagens de outros filmes, chamou gente de cinema pra falar de cinema, fez um filme

dentro do filme num “clima europeu”. Criou um ambiente “real” para filmar sua ficção sem roteiro.

Quem sabe numa próxima oportunidade aprofundemos o exame dessas “últimas obras” de Orson Welles feitas com ele já morto. Talvez o lado ensaísta de Welles, impedisse a finalização de diversos projetos em sua vida. As Américas, na época, não pareciam ser um lugar para se ensaiar. Welles permaneceu por muitos anos conseguindo financiamento apenas de europeus e foi graças ao dinheiro da Europa que ele pôde terminar seu filme mais ensaístico.

Em *Verdades e Mentiras (F for Fake, 1976)*, estão em cena: a história de um pintor, Elmir de Hory, que falsificou obras de gênios consagrados, vendidas para diversos museus do mundo; junto a essa história do pintor, temos a do autor da falsa biografia dele, o escritor Clifford Irving, autor também da falsa biografia sobre o magnata norte-americano Howard Hughes, que nunca teria conhecido Irving, mas que teve reconhecida por especialistas a autenticidade de papéis por ele assinados autorizando a liberação de sua biografia para o escritor. Quem conta tudo, segundo o próprio diretor, é um charlatão do cinema, que confessa que mentiu para conseguir trabalhar como ator na Irlanda na juventude, que transmitiu para o mundo uma invasão ficcional alienígena com “tanto realismo” que não foram poucos os ouvintes que acreditaram na chegada dos marcianos, e que realiza esse “documentário” aparecendo na frente das câmeras, nas festas de Elmir em Ibiza, derrubando vinho na mesa, e inventando histórias. O produtor é François Reichenbach um documentarista francês, que já foi dono de galeria de arte e se interessava pelos lucrativos “achados” de Elmir.

O valor da arte é um assunto do filme, uma crítica com muita ironia aos especialistas que determinam esse valor. No mercado da arte, “grandes artistas” pintam grandes obras que equivalem a enormes quantias de dinheiro. Os falsificadores reproduzem e muitas vezes inventam essas obras, os especialistas aprovam e a venda está liberada.

Essa jogada mercadológica por parte de museus e galerias é sustentada por especialistas, lacaios do mercado, que tratarão de reificar e difundir o estilo de artistas valiosos através de publicações, cursos, campanhas de publicidade, etc., reforçando uma estratégia que inclui a possibilidade de falsificação como pilar da expansão do mercado. (SOARES, 2013, p. 50-51)

Irving nos relata que um mesmo desenho feito por Elmir, uma vez analisado como falso por um especialista que apresentava argumentos convincentes para deflagrar a falsificação, por um outro especialista, foi considerado verdadeiro, com outros argumentos igualmente plausíveis. O filme questiona se especialistas que justamente legitimam uma obra, não

legitimam também a falsificação dessa obra. Já que, dentro dessa lógica a segunda não é menos “verdadeira” que a primeira. Sendo a análise de ambas uma invenção de uma pessoa. E mais ainda, se os falsificadores conseguem enganar os especialistas que autenticam suas obras, quem são afinal os especialistas? E de quem são as fraudes? – pergunta Welles no filme. Elmir, em algumas das cenas, queima suas falsificações logo depois de afirmar que valeriam milhares de dólares: “tchau Picasso”, se despede vendo sua obra queimar. Confessa para a câmera que na imitação dos quadros de Matisse, tem que “hesitar” para conseguir simular o traço do artista, pois o seu próprio, é muito mais firme.

Essas questões tratadas por Welles em seu filme não estão refletidas só no conteúdo das imagens e das falas como em um documentário mais comum com entrevistas, narração e reconstituição de acontecimentos. As formas escolhidas pelo diretor, consideradas ensaísticas pelos especialistas⁴¹, potencializam a exposição das histórias dos falsários de Ibiza: o pintor, o escritor, frustrados em suas carreiras como artistas verdadeiros e segundo Welles, ele mesmo também um falsário e frustrado como artista graças a diversas negativas que recebera na carreira.

Os movimentos do filme fazem com que não tenhamos certeza nas entrevistas de Elmir e Irving, nas falas de Welles e Reichenbach, nas cenas das festas e encontros promovidos pelo pintor, sobre quem fala a “verdade”. As falas muitas vezes se contradizem sobre fatos e opiniões. E o diretor está em cena atuando, seja numa sala de edição com uma moviola à mão, seja conversando num jantar, realizando uma mágica numa estação de trem etc. Assim como Montaigne, Welles segue “inquiridor e ignorante” diante de suas imagens, como alguém que procura rebobinando e olhando de novo.

Ele também faz confissões, como dissemos: narra sua mentira para sobreviver em tempos difíceis, em Dublin. Pintor frustrado, ele conta aos produtores de teatro da Irlanda que era um jovem astro vindo da Broadway: “comecei lá no topo e tenho me esforçado pra descer ao longo dos anos”. Ele fala de sua segunda mentira, a encenação da “Guerra dos Mundos” em 1938 na rádio. Sem imagem, só sons, pessoas foram se refugiar nas montanhas, houve algum pânico e uma delegacia de São Francisco recebeu queixa contra um ataque de marcianos. Welles brinca que não aconteceu nada com ele, mas que alguém “na América do Sul” tentou repetir o feito e acabou preso. Não sei se Welles falava de um maranhense, mas em 1971, na comemoração do aniversário da rádio Difusora de São Luís do Maranhão, foi feita uma transmissão com uma história análoga a de Welles e a de H.G. Wells, porém com cenas se

⁴¹ Corrigan classifica *F for fake* como um ensaio refrativo. (CORRIGAN, 2015, p. 182)

passando no Maranhão. Ninguém chegou a ser preso, mas o exército invadiu o estúdio para acabar com a transmissão. Na matéria online do Jornal *O Globo*, o repórter entrevistou um dos integrantes da transmissão:

“o que fica desse episódio, antes de mais nada, é a saudade dos meus 21 anos”, brinca Pereirinha. Assim como ele, outros personagens da histórica transmissão acham que um novo mal-entendido por causa da obra de H. G. Wells não seria possível na era da internet. "Hoje, daqui da minha casa, aperto uma tecla no meu computador e consigo checar uma informação. Em 1971, isso era praticamente impossível", diz Brito. (*O Globo* 16/10/2011)

Para ele hoje isso seria impossível. Em *F for fake*, Welles fala que a loucura por conta da transmissão de 1938 só se deu pelo fato de ser “a era do rádio”, não tinha televisão na época. Hoje, com televisão e a “era da internet” vimos na eleição do presidente Trump, nos Estados Unidos e na de Bolsonaro, no Brasil, uma grande distribuição de notícias falsas feitas com o auxílio das próprias redes da “era da internet”, disseminando um medo verdadeiro nas “pessoas de bem”.

Vejamos o último movimento do filme de Welles:

Uma das cenas finais do filme nos mostra Picasso [foto] apreciando a bela Oja Palinkas num passeio. Todos os planos da jovem mulher são reais e a mostram em movimento, caminhando pelas ruas; às vezes, é vista pelas frestas horizontais de uma persiana cinzenta. Será Picasso que contempla a bela atriz húngara? Sim e não, pois Orson Welles, diabólico, filmou fotos de Picasso, retratos em que os olhos do grande pintor estão bem abertos e dirigidos nitidamente para a direita, para a esquerda, ou direto para a lente. Às vezes, os elementos das persianas encontram-se diante do rosto de Picasso, que parece então olhar a bela Oja às escondidas, como um *voyeur*. (TRUFFAUT, 2006, p. 42)

De um encontro de verão entre Oja Kodar e Pablo Picasso, indicado nessa sequência por Truffaut, teriam sido pintadas 22 telas, que Oja levava embora consigo. Meses depois, Picasso teria descoberto uma exposição de 22 novas telas suas, que revelavam uma possível nova fase no pintor. No entanto, quando foi ver essas 22 telas que inauguravam a nova fase em sua carreira, percebeu que não eram as mesmas que ele tinha pintado no encontro apaixonado com Oja. Indignado, ele vai até ela, que o leva até seu avô. Ele seria um excelente falsário e quem de fato teria pintado essas 22 telas em exposição:

(Welles) introduz um elemento ainda mais fantástico na história, mas tem a pretensão de convencer através da utilização de “documentos”, especialmente

fotografias, que procuram dar um estatuto de autenticidade ao relato. A encenação do encontro entre Picasso e o avô feita por Welles e Kodar, um dos momentos mais extraordinários do filme e uma das mais interessantes incorporações do efeito de distanciamento brechtiano do cinema moderno, quebra com o registro realista, sem, contudo, desviar a atenção do conteúdo do diálogo, que expõe com clareza a relação entre a reificação do estilo e sua potencial utilização mercadológica. (SOARES, 2013, p. 51)

Nesse diálogo em que Soares viu “um dos momentos mais extraordinários do filme e uma das mais interessantes incorporações do efeito de distanciamento brechtiano do cinema moderno”, o avô de Oja (interpretado por ela mesma) pedia permissão ao grande pintor espanhol (interpretado por Welles), para, a partir de suas obras falsas, dar ao público toda uma nova fase de Picasso. Ele revela que teria queimado os originais roubados por Oja, talvez como Elmir queimava seus “originais” de Modigliani.

Eis que o relato é interrompido, Welles diz que é “hora de uma confissão”, Oja Kodar se despede. Welles diz que é esse mesmo o nome “verdadeiro” da atriz e revela o nome do outro ator que participou da história com Picasso. Aparecem luzes e um estúdio de cinema, Welles usa a palavra *reenactment* (reconstituição, reencenação) para nomear o que estava fazendo e se despede de Reichenbach. Lembra da promessa feita no início de por uma hora só dizer a verdade, mas afirma que essa hora já tinha passado e tudo o que víamos e escutávamos nos últimos minutos eram fruto de uma criação, uma invenção dele. “Mas a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se quer fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar”. (RANCIÈRE, 2010, p. 180).

Eis a longa fala de Welles na última sequência do filme, em *off*, enquanto ele, em cena, faz uma mágica de levitação:

A verdade é que forjamos uma história de arte. Como charlatão, claro, meu trabalho foi o de fazer parecer real. Não que a realidade tenha a ver com isso. Realidade? É a escova de dentes esperando em casa por você no copo. Uma passagem de ônibus, um salário e a cova. Talvez no humor certo, Elmir tenha poucos arrependimentos como eu, por ter sido um charlatão. Mas ambos não nos orgulhamos de dizer que em verdade não somos muito piores que o resto de vocês. Não, o que nós, mentirosos profissionais, esperamos servir... é a verdade. Temo que a palavra pomposa para isso seja “arte”. O próprio Picasso disse. “Arte”, ele disse, “é uma mentira... uma mentira que nos faz perceber a verdade⁴²”.

⁴² Seguimos as palavras de Orson Welles no filme, nossa tradução.

A escova de dentes, o bilhete único, o salário e a cova, eis alguma realidade. Mas os “mentirosos profissionais” esperam servir a verdade; como temia Welles, “a palavra pomposa pra isso é arte”.

The shortest way to truth is a lie.
Abbas Kiarostami

A mentira que dá a perceber a verdade, ou o exercício da mentira que quer servir a verdade, esse modo de encarar a ficção parece uma ocupação de Welles que o acompanhou em boa parte de sua vida, talvez desde a invasão alienígena até seu último filme, nem lançado por ele: *O outro lado do vento* (*The other side of the Wind*, 2018), passando pelas terras e mares bravios brasileiros.

Na sua transmissão de *Guerra dos Mundos*, Welles experimentou junções entre realidade e ficção a partir da utilização de formas reconhecidamente marcadas por retratar a verdade – os formatos de jornais, revistas e outros veículos de comunicação – para dar conta de seus conteúdos ficcionais. “Para Welles, o pânico que ele criou com a Guerra dos Mundos ajudou a solidificar não apenas sua carreira, mas também seu conceito do poder da ficção para revelar verdades emocionais e focar na consciência política de um público⁴³” (RIPPY, 2009, p. 112). Essa lógica de utilização do “poder da ficção” para a lida com questões políticas contemporâneas encontrou seu auge no projeto *It’s all true*, em que o carnaval brasileiro era reencenado em estúdios reproduzindo a destruída Praça XI e a chegada dos Jangadeiros no Rio era reencenada na baía de Guanabara. Um projeto que representava um ambicioso entrelaçamento entre realidade e ficção, arte e vida:

mas também representava as limitações trágicas de tais atos de simulação, que são inevitavelmente corrompidos pelos meios de sua produção. O esforço de Welles resultou no afogamento do herói nacional brasileiro, o ativista político-pescador Jacaré, durante uma “simulação” da realidade⁴⁴. (RIPPY, 2009, p. 113)

Nessa relação trágica entre arte e vida no projeto de Welles, o herói e ativista político não morreu durante sua ação heroica, mas morreu no filme sobre ela. Morreu na reencenação do seu ato heroico, morreu na própria ficção sobre si mesmo. Afirma-se que se Orson Welles

⁴³ “For Welles, the panic he created with *War of the Worlds* helped solidify not only his career but also his concept of the power of fiction to reveal emotional truths and to focus the political consciousness of an audience”. (RIPPY, 2009, p. 112). (Nossa tradução).

⁴⁴ But it also represented the tragic limitations of such acts of simulation, which are inherently corrupted by the means of their production. Welles’s effort resulted in the drowning of the Brazilian national hero, the fisherman-political activist Jacaré, during a “simulation” of reality. (RIPPY, 2009, p. 113). (Nossa tradução).

tivesse finalizado seu projeto inacabado *É tudo verdade*, ele se pareceria com *F for fake* e suas formas ensaísticas (RIPPY, 2009). Mas morreu-se antes de acabar as coisas.

The tale is old as the Eden Tree—as new as the new-cut tooth—
For each man knows ere his lip-thatch grows he is master of Art and Truth.
And each man hears as the twilight nears, to the beat of his dying heart,
The Devil drum on the darkened pane: "You did it, but was it Art?"⁴⁵
(KIPLING, 1994, p. 348)

⁴⁵ O conto é velho como o Éden – novo como a contemporaneidade –
sabes, pensa que sabes, que é mestre da arte e da verdade
escuta, quando termina a luta e a morte vai golpear-te,
o som do diabo por toda a parte: “Você que fez, mas foi arte?” (Nossa tradução).

PARTE III – ENSAIAR NA CENA, NA AULA, NA VIDA: ENSAIOS, TRADUÇÕES, FICÇÕES E APRENDIZAGENS

Entre cem aspectos da mesma coisa, tomo um. E ora o debico apenas, ora o mordisco, ora vou até o osso” (MONTAIGNE, 1972, p. 146, I – L)

Nossa escrita até aqui tentou ficar perto da escrita ensaística. Perto de Michel de Montaigne e seu livro, perto de Orson Welles e seus filmes. Desejaria poder ter me aproximado mais da escrita dos antigos – Sêneca é um deles – e de Foucault e Hadot, frente aos quais só fui capaz de um sobrevoo. Seguindo nossa promessa inicial tentamos nada explicar sobre os ensaios, aliás, dir-se-ia que é mais fácil escrever um ensaio do que defini-lo (EULALIO, 2013).

Nossa estratégia foi observar ensaístas e tentar estar próximo deles, muito mais do que com os especialistas em ensaio. Ora, Adorno e Lukács ainda nem foram citados, Starobinski foi utilizado na primeira parte, mais como um amigo leitor de Montaigne, do que como especialista no tema. Entramos no assunto do ensaio filmico sem dar o devido valor a Corrigan ou Weinrichter. Falamos da origem do ensaio com os *Ensaíos* de Montaigne na França, mas a palavra “ensaísta” tem sua origem numa peça representada na mesma época para o então rei da Inglaterra (SULLIVAN, 2018) e isso eu só soube semana passada.

No início afirmamos que a pergunta guia era: “o que é ensaiar, mesmo, mesmo?”. Em seguida fizemos a promessa de na próxima hora não explicar o ensaio e afirmamos que não falaríamos de nós mesmo – eu não falaria de mim. Bom, meus amigos leitores, essa hora se passou. É o momento de uma confissão: “o que é ensaiar, mesmo, mesmo?” não é pergunta que se faça pra um mestrado⁴⁶. Pois se há um ponto em que todos os especialistas citados chegam a um acordo sobre o que é ensaio, é que é difícil definir o ensaio. Eis um enxame de citações, pois “Apesar de toda inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin confiaram ao ensaio” (ADORNO, 2003, p. 16): “o que vem a ser essa unidade, se é que ela existe? Eu não procuro de maneira nenhuma formulá-la, pois não é de mim nem de meu livro que se trata aqui; é uma questão mais importante e mais geral que temos diante de nós” (LUKÁCS, 2008, p. 105). “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” (CORRIGAN, 2015, p. 21). “*No existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico, y no lo habrá tampoco entre*

⁴⁶ E numa confissão de rodapé, aprendi mesmo o que é pesquisar (ou o que pode ser) no meio dessa trajetória no mestrado.

los diversos textos, originales o traducidos, que se contienen en este volumen” (WEINRICHTER, 2007, p.12). “Receber o Prêmio Europeu do Ensaio me leva a fazer uma pergunta: é possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a regra alguma?” (STAROBINSKI, 2011, p. 13).

Certamente não há um consenso em torno da questão hesitante sobre o que pode ou não ser considerado ensaio. Para cada regra que consigo estabelecer para o ensaio, geralmente surge uma dúzia de exceções. Recentemente dei um curso sobre o tema na pós-graduação. No fim das aulas, todos nós, armados com nossa panóplia de teorias canônicas sobre o ensaio e nossas próprias conjecturas, fomos forçados a admitir que, diante da pergunta “O que podemos dizer sobre o ensaio com absoluta certeza?”, nossa resposta é: “Quase nada”. Esta é, no entanto, a força do ensaio: ele o leva a encarar aquilo sobre o que não se pode ter certeza. Ele exige que você esteja confortável com a ambivalência. (WAMPOLE, 2018, p. 244)

Apesar de bacharel em Teoria do Teatro, assumir qualquer definição de ensaio se mostraria além de minhas forças. Na partida, talvez por não estar tão confortável com a ambivalência, a estratégia aqui foi partir de uma definição provisória e bem ampla que, de saída, foi revelada no título. Ainda que, falte muito para que o título dessa dissertação me satisfaça, até agosto de 2019 foi, aparentemente, a tradução mais justa para toda essa sequência de textos, às vezes disparatados.

Como apontado, o título faz uma referência direta a uma sentença de Foucault: “ensaio — que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade” (FOUCAULT, 1984, p. 13). Na relação com outro filósofo, “modificadora” traduzimos por “transformadora”, pois verdade e transformação eram as palavras com que Jorge Larrosa encerrava seu ensaio em que se debruçava sobre a mesma citação de Foucault:

Refiro-me à palavra verdade [...] como a relação entre cada um de nós e sua escrita, seu pensamento e sua vida. Uma relação que não seja de domínio, mas de compromisso, que não seja de apropriação, mas de transformação. (LARROSA, 2004, p. 44)

Em nosso título não aparece o nome de Foucault. Foram nomeados Montaigne, Welles, Jacotot e o autor da dissertação. O “si” da “transformação” poderia se referir, portanto, tanto aos ensaístas Montaigne e Welles, quanto ao pedagogo Jacotot e a mim mesmo. Partimos da escrita de Montaigne. A palavra verdade nos ofereceu um recorte para pensar a relação entre seu livro e sua vida, e observar algumas formas geradas nessa tensão. De modo a aprofundar essa relação, recuamos até as leituras sobre práticas de si e exercícios espirituais. Levantamos

algumas questões sobre a ideia de vida como obra e arte de viver, o que nos desviou até Orson Welles, em que também miramos o ensaio no campo filmico.

Até aqui, segurando este trabalho que pesa muito pouco, o leitor não conseguiu agarrar muita coisa. A pergunta do início não poderá ser respondida. Talvez pudéssemos perguntar: o que pode um ensaio ou o que pôde o ensaio com Montaigne e com Welles? Mesmo assim, dificilmente um aspirante a especialista em Montaigne ou em Welles, poderia recorrer a este trabalho para sua edificação. E o leitor revoltado com o mau uso dos recursos públicos na pós graduação bradará: “ e o que diabos o senhor está fazendo até aqui? Qual o sentido de tudo isso?”

A revolta é legítima, mas a resposta talvez seja simples. Sem pretender uma filosofia vestida de universal, sem pressupor uma originalidade, este estudo é para mover práticas. Por isso, amigo leitor, chegou a hora de escrever sobre aqueles que estão no título e ainda não foram falados. Por mais que o mais interessante talvez fosse uma investigação sobre as questões novas que apareceram nessas duas primeiras partes. Digo interessante no sentido de possibilitar caminhos mais desconhecidos. Entretanto, de certa forma, é mais justo tratar agora da uma única coisa que, de tudo o que já prometi e planejei para esse mestrado, adiei até o momento para fazer: escrever sobre *Ensaio ignorantes*, ensaiar sobre meus ensaios, tentar me por à prova. Pois, no final das contas, todas as idas e vindas com os autores até aqui só fazem sentido se pensadas na relação com uma necessidade de ação seja na cena, na aula ou na vida.

DO ENSAIAR A IGNORÂNCIA OU DO ENSAIO COMO EXPERIÊNCIA TRANSFORMADORA DE MIM:

Falta muito para que minhas obras me satisfaçam, e quanto mais as retifico mais me aborrecem. [...] Tenho sempre uma ideia em mente, mas não a percebo com nitidez. Sem cessar entrevejo, como em sonho, uma forma melhor, mas não posso apreender nem realizar. Quanto à ideia mesma, não é nunca de primeira ordem. (MONTAIGNE, 1972, p. 296)

Descrever-se, como diria Montaigne é também arrumar-se, preparar-se, vestir-se e pentear-se (às vezes colocar um boné) para sair à praça.

Figura 2 – Fotografia cena de *Ensaaios ignorantes: Jacotot, um José* (2017).



FONTE: Acervo do projeto *Ensaaios ignorantes*, disponível em ensaiosignorantes.com

Vamos repetir a cena do início: ensaísta de boné, pois imita Al Pacino em *Ricardo III: um ensaio* (*Looking for Richard*, 1996). Primeiramente: da imitação. No filme, o ator diretor ensaísta justapõe cenas expondo diversos modos de aproximação e leitura com o texto de William Shakespeare. Um “docudrama”, como Pacino mesmo o define, feito para investigar os sentidos e a relevância do texto shakespeariano para seus contemporâneos: “transmitir tanto nossa paixão por ele, quanto as compreensões a que chegamos e, ao fazer isso, falar de um Shakespeare que fosse sobre como nos sentimos e pensamos hoje.”⁴⁷

⁴⁷ Trecho de uma fala de Al Pacino contida no filme. (Nossa Tradução)

Ele parte de suas questões (*questions*), que se realizam como uma série de buscas (*quests*): leituras de trechos do texto em torno de uma mesa com muitos atores; leituras do texto em um museu de ambiência medieval, o *Cloisters*, localizado dentro do Museu *Metropolitan* de Nova York; cenas da peça e improvisações realizadas com e sem figurinos em diversas locações na cidade de Nova York e em Londres; entrevistas com pessoas nas ruas de Nova York sobre o que pensam, gostam e conhecem de Shakespeare e do texto *Ricardo III*; entrevistas com especialistas sobre a obra e o autor; uma visita decepcionante ao local em que o autor nasceu em Londres e ao suposto local da primeira encenação da peça, no *Globe Theater*.

Al Pacino está em cena expondo para seu público a procura por formas de traduzir para o cinema aquela outra língua que é o texto, mas sem buscar alguma compreensão “verdadeira” que o texto poderia evocar naqueles que se especializaram na obra. Ao contrário, os especialistas que aparecem no filme são mostrados com certa ironia e uma das mais profundas (e simples) interpretações sobre Shakespeare nos é exposta pelas palavras de um mendigo de Nova York.

Al Pacino ensaia o e com o texto de Shakespeare. Antonio Weinrichter afirma que o ensaio no cinema surge quando alguém tenta pensar com suas próprias forças sem a garantia de um saber prévio. E o que se vê na tela, ainda que se trate de pedaços da realidade, só existe pela razão de ter sido pensado por alguém (WEINRICHTER, 2007). Mas desde de Montaigne até Chris Marker, aponta Timothy Corrigan, que na trajetória do ensaio o mais interessante não é como se privilegia a expressão pessoal e subjetiva, mas como se complica e se acaba por gerar um problema para a própria noção de expressividade e sua relação com a experiência (CORRIGAN, 2015): que sei eu?

Nesse sentido é que Corrigan lê o texto *Sobre a essência e a forma do ensaio*, de Georg Lukács, ressaltando a ideia do autor de ensaio como uma escrita de poemas intelectuais (LUKACS, 2008). Eis uma ideia que também nos atrai: o ensaio como a composição de uma poema intelectual; o pensamento como poema. Para o filósofo argelino Jacques Rancière e o pedagogo francês Joseph Jacotot, na exposição de um pensamento, em um ato de palavra: a pessoa não transmite seu saber; ela poetiza; traduz e convida os outros a fazer a mesma coisa (RANCIÈRE, 2008).

Na foto em que se imita Al Pacino de boné, estamos também em um ensaio, mas não com o *Ricardo III*, de William Shakespeare, estamos com *jacotot, um josé*: livro pequeno criado nos *Ensaio ignorantes*, em 2017, a partir de outro livro, *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (RANCIÈRE, 2008). Montaigne tinha quinhentos livros

e recebeu de seu falecido amigo La Boétie outros quinhentos. Mil livros em casa para incomodar sua ociosidade. Mil livros para escrever sobre a ociosidade parafraseando uma carta de Sêneca, sem oferecer a fonte. Nessa segunda carta a Lucílio, de que já lemos trechos na segunda parte de nossa dissertação, vimos que estar com muitos livros é confusão para o corpo. Há que se escolher poucos e retornar aos primeiros. Pois bem, se tem um livro que retornei inúmeras vezes, esse livro é *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (RANCIÈRE, 2008). Assim, iniciei essa dissertação para me obrigar a ir para outros livros, mas confesso que fiquei muito mais nos mesmos. Entretanto, há que se confessar também que foi o repouso maior nesses livros que me permitiu algum descaminho, que me levou a praias desconhecidas.

Explorar essas novas praias já é um itinerário para um doutorado – se ainda houver Universidade nesse país. Eu imaginava que nesse mestrado o único paralelo com Montaigne seria a ociosidade na biblioteca, mas esses tempos terríveis e outros assuntos em comum com Michel, que prefiro não comentar, me levam a lamentar algumas imitações do século XVI. Nesta terceira parte da dissertação, estaremos com os meus livros de sempre, ou com meu livro de sempre, mas tentando chegar em outros. Mais do mesmo ou a hora de uma despedida? Talvez sem interrogação: a hora de uma despedida.

Esse é um livro importante para outras pessoas que eu conheço e algumas delas, tendo vontade de compor um objeto menor para se ensaiar junto com mais pessoas o livro de Rancière, inventaram *jacotot, um josé*. Essa era a matéria em comum entre núcleo de ensaístas e o público nos *Ensaaios ignorantes* da foto.

Se o leitor voltar algumas páginas e for examiná-la atentamente, verá que há pessoas sentadas em lugares diferentes. Há pessoas sentadas no chão em colchonetes, há pessoas em cadeiras de praia, em bancos, sozinhas, juntas ao redor de mesas e embaixo dessas mesas. Nesse espaço de ensaio, não há separação de lugares entre cena e público, entre quem tem mais proximidade do texto e quem ainda não o conhece.

O livro é lido por todos em voz alta. Alternadamente ou em coro, a partir de regras partilhadas no início, que tornam possíveis leitores e ensaístas, tanto o próprio núcleo criador quanto o público. A leitura é interferida por ações também delineadas por regras. Ações propostas tanto pelo núcleo: a aula de piano que vocês viram na foto, por exemplo; quanto ações do público: digressões - gestos que permitem a uma pessoa, em qualquer momento dos *Ensaaios*, interromper e dar voz a algum pensamento. De olhos fechados, pode falar por até um minuto – o tempo é controlado – levando seu pensamento e sua fala para perto do que se lê ou

derivando para outros lugares. Foi numa digressão que um rapaz do público lamentou por não saber o piano e mal sabia o que podia lhe esperar.

Figura 6 – Fotografia cena de *Ensaaios ignorantes: Jacotot, um José* (2017).



FONTE: Acervo do projeto *Ensaaios ignorantes*, disponível em ensaiaosignorantes.com

Figura 7 – Fotografia cena de *Ensaaios ignorantes: Jacotot, um José* (2017).



FONTE: Acervo do projeto *Ensaaios ignorantes*, disponível em ensaiaosignorantes.com

Pouco tempo depois, ele recebeu uma lição de piano do outro rapaz ignorante, aquele de boné, que, pouco tempo antes, também confessara sua incapacidade em relação àquele instrumento.

Eis a confissão que foi lida naquele dia:

Um amigo professor cinéfilo brasileiro me emprestou o teclado da sua mãe.
Ele e eu tínhamos vontade que eu aprendesse a música dos Beatles *Obladi Oblada*
no piano,
instrumento em que minha incompetência era patente.
Existem vídeos no *youtube* que explicam como se toca a música.
Assisto algumas vezes e depois tento reproduzir no teclado.
É impossível!
Mesmo consultando a imagem que mostra onde está cada nota.
Além de impossível, começa a doer meu punho.
Muito.
Decido ir pra algo que já conheço e amo
há mais tempo.
Penso no reggae, chego na música *Revolution*,
não sem lembrar do revolucionário francês
e do jamaicano.
Em pouco tempo consigo trocar de acorde e decorar uma sequência.
Com alguma insistência, tiro de ouvido,
com alguma precisão,
a frase inicial da música. (*fazer no teclado a frase*)
Fico muito empolgado, meio com lágrimas, meio querendo gritar,
mas estou sozinho.
Sem saber direito o que fazer, penso em tentar escrever algo para todos os ensaístas:
Jacotot pirou com o que se passou, não?
Tomei meu partido (*veste a manga*) e decido não explicar mais nada.
Eu agora sou JJ, e ofereço,
em parceria com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo:
duas lições gratuitas de piano.
Para quem quiser, quem tem vontade de aprender isso agora?

⁴⁸ Fragmento do roteiro de *Ensaios ignorantes: Jacotot, um José* realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2017.

Obviamente que, quem teve vontade naquela hora, foi aquele rapaz da digressão. É o momento registrado na foto do ensaísta de boné. Do boné, já falamos, falta Jacotot. Na verdade, frequentando uma disciplina de tradução na Faculdade de Letras da USP, me deparei com o relato de um intérprete de línguas argelino que, no século XIX, fugindo do Império Otomano, se refugiou nos Países Baixos e soube de uma aventura intelectual⁴⁹.

O intérprete, além do holandês, aprendeu o francês às pressas na época da ocupação francesa na República das Sete Províncias dos Países Baixos. E quando, em 1815, foi estabelecido o Reino dos Países Baixos, ele ganhou o posto de intérprete de línguas do príncipe Frederick D'Orange. Foi frequentando o reino que se interessou por um professor francês que recebera asilo do rei, quando a família real Bourbon voltara provisoriamente ao poder na França. Esse professor era Joseph Jacotot, que, por sua vez, fora exilado por sua participação na Revolução Francesa, quando ocupara diversos postos no exército revolucionário.

Nosso intérprete narra que, Jacotot, filho de açougueiro e neto de carpinteiro, contou que pudera frequentar o colégio e era professor de latim quando escutou ecoar o apelo às armas em 1792 e acabou se tornando capitão da artilharia – mais pelo voto de seus companheiros revolucionários do que por vontade própria. Um “notável artilheiro” diziam, mas, aparentemente, o capitão, no ano seguinte, teve que ser direcionado à Seção de Pólvoras se tornando instrutor de química. Pois anos antes, ele teria convivido com Fourcroy, um famoso químico da época, e a urgência obrigava o antigo professor de latim a aplicar as descobertas desse Fourcroy “em todo o território da França”. Ao leitor não convencerá, a mim também pouco convence, mas parece que, antes do exílio, Jacotot trabalhou na Escola Politécnica e por ocupar funções administrativas aprendeu a matemática e há notícias de um professor de matemática chamado Joseph Jacotot que ocupou essa cadeira na Universidade de Dijon anos depois.

Mas o então exilado Jacotot, conseguiu da hospitalidade do rei dos Países Baixos, em 1818, o cargo de professor em meio período. E eis quando a coisa fica mais curiosa no relato do intérprete: os alunos holandeses que foram procurar as aulas do professor revolucionário não falavam francês. Jacotot, por sua vez, ignorava o holandês, não havia, portanto, como ensinar qualquer coisa a eles, não havia nada em comum. No entanto, talvez por experimentar essa vida em que diversas situações de aprendizagem atravessaram seu caminho, Jacotot quis atender às expectativas dos alunos.

⁴⁹ O relato está em *Entre línguas: confissões de um intérprete* texto compilado em (VILLEY, 2018): a falsa bibliografia explicitada na nota 11. Pois, de fato, o relato segue a narrativa descrita em (RANCIÈRE, 2008), porém experimenta-se trocar o narrador pela invenção do ponto de vista de um intérprete argelino.

Era preciso estabelecer algo em comum entre eles. E foi um livro bilíngue a coisa encontrada. É aí que o intérprete foi fundamental. Ele já tinha se tornado amigo de Jacotot e por “horas ouvia as histórias daquele que chamava de o Louco” (VILLEY, 2018, p. 420). Com a ajuda do amigo, Jacotot indicou o livro *Telêmaco*, em francês e holandês, aos alunos e deu uma lição. Nas palavras do intérprete a tarefa era: “leiam e aprendam o texto francês, comparando com a tradução holandesa; quando chegarem na metade do livro, comecem a escrever em francês tudo o que estão pensando sobre o livro e sobre essa experiência toda. Quanto ao restante do livro, aprendam o suficiente para poder narrar em francês”. E sem mais explicações, os alunos foram deixados a sós.

Diz o intérprete que tanto ele quanto o professor não se mostravam muito otimistas em relação àquela experiência pedagógica de improviso. Como, de fato, poderiam todos esses jovens, privados de explicações, compreender e resolver dificuldades de uma língua nova para eles, tendo a disposição somente um livro e sua tradução? Mais do que isso, para escrever em francês sobre o livro, eles teriam à disposição somente as palavras do próprio livro. É por isso que “Jacotot esperava por terríveis barbarismos”, ele diz, ou mesmo, por uma impotência absoluta. No entanto, o intérprete relata a surpresa do professor quando descobriu que seus alunos, abandonados a si mesmos, se haviam saído tão bem dessa difícil situação quanto o fariam muitos franceses! Aparentemente, melhor, ele brincava. Todas as pessoas seriam, pois, virtualmente capazes de compreender o que outros haviam feito e compreendido?

Jacotot ensinou francês a alunos holandeses sem falar a língua deles, sem poder dar nenhuma explicação. Uma experiência do acaso inverteu para ele a lógica do mundo explicador: não era o aluno que necessitava das explicações do mestre para diminuir a distância que ia da sua ignorância à inteligência do mestre, mas, ao contrário, seriam as explicações que criariam e aboliriam as distâncias entre mestre e aluno, suficientes para fazer este último acreditar que não era capaz de compreender sozinho. Seria o explicador que teria necessidade do incapaz e não o contrário. Seria ele quem de fato constituiria o incapaz como tal, pois explicar alguma coisa a alguém seria, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser uma ação de professor, a explicação é o “mito da pedagogia, de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes” (RANCIÈRE, 2008, p. 23).

As palavras do mestre não precisam vir ao socorro do aluno na compreensão de um livro ou de qualquer coisa. Compreender seria traduzir, criar o equivalente de um texto, mas não sua razão, pois em um livro “nada há atrás de uma página escrita, nenhum fundo duplo que

necessitasse do trabalho de uma inteligência *outra*, a do explicador” (RANCIÈRE, 2008, p.27). “Todas as pessoas têm uma inteligência igual e podem aprender qualquer coisa” passou a bradar Jacotot, o mestre ignorante. Pois os alunos holandeses aprenderam francês sem explicações, mas não sem mestre. Jacotot ensinou uma língua àqueles alunos, sem dar nenhuma explicação, nem poderia, já que ignorava a língua deles. Não pôde ensinar o que sabia, mas ensinou alguma coisa e se um professor pode ensinar sem ensinar o que sabe, pode ensinar o que ignora. Jacotot se propôs a dar aulas de música e pintura, atividades em que “sua incompetência era notável”.

Se me visto de boné na foto, também coloco a manga de Jacotot e é para pensar esse outro invólucro do ensaísta: que parte de uma igualdade a ser verificada e não da constatação de uma desigualdade a ser suprimida ou remediada; que ignora a diferença entre as inteligências e por isso pode aprender e ensinar o que ainda ignora. Sem a necessidade das explicações orais, assim como aprendeu sua língua materna: na tentativa; na imitação; no erro, no acerto por acaso e na repetição por método; na experiência.

No roteiro daquela lição de piano que propus para a cena, examino a cópia da capa e da primeira lição do livro *Enseignement universel: musique* (JACOTOT, 1824b). Jacotot publicou suas lições primeiramente: em *Enseignement universel: langue maternelle* (JACOTOT, 1834), no qual propõe lições para ensino e aprendizagem da leitura e escrita da própria língua materna. Dedicou um segundo volume, *Enseignement universel, langue étrangère* (JACOTOT, 1824a), às línguas estrangeiras. Os alunos do método Jacotot já impressionavam pela qualidade de seus textos (JACOTOT, 1824b). Jacotot publicou então um volume propondo lições para ensinar o que ele ignorava: o piano: *Enseignement universel: musique* (JACOTOT, 1824b). Livro publicado só em francês, língua ignorada por aquele nosso potencial “mestre” brasileiro.

ENSINO PRA QUALQUER PESSOA: MÚSICA⁵⁰

PRIMEIRA LIÇÃO

Peça para a criança se sentar na frente de um piano.

“Vualá”, eis a primeira lição.

⁵⁰ Tradução do início da “Primeira Lição” de *Enseignement universel: musique* (JACOTOT, 1824b). Neste curso de Mestrado, frequentei uma disciplina na Faculdade de Letras: **Palimpsesto: Tradução, Recriação, Plagiotropia**, ministrada pelo Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes. Como trabalho final para a disciplina propus a tradução da introdução e da “Primeira Lição” do livro de Jacotot sobre o ensino da música. Reproduzimos aqui o início da lição em uma fonte diferente.

As únicas aulas de francês que tive foram em cena, nos *Ensaíos ignorantes para crianças impossíveis*⁵¹. Em 2013, compusemos e circulamos com estes ensaios. Foram leituras e ações em torno do livro *Contos para crianças impossíveis*, de Jacques Prévert, em edição bilíngue, português-francês (língua original do texto). Como aconteceu correntemente nos *Ensaíos*, o livro era lido por todos em voz alta, a partir de regras partilhadas no início, como já descrevi quando falava de *jacotot, um José*.

Em uma das ações que interferiam na leitura: uma ensaísta propunha uma aula de francês utilizando-se de um mesmo conto do livro nas duas línguas, num ensaio de encenação de algumas das práticas de Jacotot. A maioria das pessoas do público presente e nós do núcleo, ignorávamos o francês. A aula, portanto, surgia como ação cênica, mas, cumprindo de fato uma função de aula, já que aprendíamos coisas de uma língua nova naquela cena. A ensaísta, por sua vez, também não era uma especialista, tinha aprendido o francês só em viagens para países africanos colonizados pela França e tentava conduzir a aula-cena sem explicações.

Em cena, portanto, lidávamos com um corpo que ensaiava a partir de algo que ignorava em direção a alguma aprendizagem e essa passagem, essa transformação, é que era exposta. Eis talvez um dos vestígios do que nos levou a definir os *Ensaíos* entre a cena e a aula, mas “nem cena, nem aula” (JARDIM, 2016) e talvez do que nos leva a nomear toda essa dissertação e a pensar ensaio como uma transformação de si. Transformação também relacionada à aprendizagem. Há que se examinar melhor isso.

A ação de um corpo que se propõe a lidar com o que não sabe em cena, no teatro, geralmente, está associada à improvisação. A improvisação é, sem dúvida, um dos procedimentos do ensaísta e é um dos exercícios do método Jacotot, mas esse corpo que ensaia por não saber, não está em cena só improvisando. O pensamento só em tempo real deixa de contemplar um dos elementos fundamentais do ensaio: a meditação.

Eu argumentaria que o elemento mais fraco no ensaísmo não-textual de hoje é sua deficiência meditativa. Sem o aspecto meditativo, o ensaísmo tende ao egotismo vazio e à falta de vontade ou à incapacidade de comprometimento, um tímido adiamento do momento de escolha. Nossa rapidez, frequentemente irrefletida, significa que pouco tempo é gasto interrogando coisas que nos tocam. As experiências são vividas e depois abandonadas. (WAMPOLE, 2018, p. 255).

“Ensaio”, em nossa língua, e principalmente no meio teatral, é geralmente compreendido como uma etapa preparatória antes da cena, antes da chegada do público, etapa

⁵¹ Como sinto que já estou a aborrecer o leitor com meus relatos, indico para uma descrição mais completa desse ensaio ver ensaioignorantes.com

também de alguma aprendizagem. Etapa em que se exercita e se pratica o que será exposto, ou treina-se o corpo daquele que estará exposto. Ensaiar nesse sentido, em francês não é o *essai* de Montaigne, mas o *répéter*. Quantas vezes nossos professores de teatro já nos lembraram desse sentido de repetição para ensaio para justificar a necessidade de refazer uma cena pela milésima vez. Em alemão, seria *proben*, que tem a ver com prova, provar. Em inglês, conhecemos o *rehearsal* e a etimologia é comum à repetição dos franceses. Porém, mesmo no universo do teatro, utilizamos também a palavra “ensaio” em um sentido que tem se tornado cada vez mais corrente: “uma forma de expressão e um estilo de vida, que acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas” (WAMPOLE, 2018, p. 252).

“Ensaio” em português, além de um programa musical de TV produzido por Fernando Faro, é uma palavra que envolve práticas diversas. Mas os espetáculos que se utilizam dela para dar nome às suas criações lidam, de uma forma ou de outra, com ações que são mais comuns nas etapas de preparação, repetição e prova de um espetáculo; ou com ações que envolvem a exposição de uma subjetividade diante de outras subjetividades. São essas as ações de ensaio, geralmente, que são expostas ao público no teatro.

Em nosso caso: queremos pensar o gesto do ensaio associado a um corpo cuja presença está em um solo que tenta ser uma ignorância: um não saber, mas que quer virar outra coisa, quer ser experimentado, repetido, posto à prova em comum. Tem a ver com o que foi dito dos *Ensaio*s de Montaigne, com dar a ver a: “*simples descoberta* da experiência menos afetada [...] menos uma transformação inovadora do que uma visão e uma pintura daquilo que, em nós e a despeito de nós mesmos, está já entregue à transformação, associado ao ‘movimento comum’ do mundo e à deriva universal” (STAROBINSKI, 1992, p. 210).

A tentativa aqui é, portanto, pensar o ensaio como essa descoberta simples: experiência sem afetação, do que já está entregue à transformação em nós. Starobinski fala de se associar a um movimento comum. Em nosso caso, pensar esse movimento comum poderia ser supor a igualdade das inteligências, de que fala Jacotot. Tem a ver com imaginar uma comunidade de poetas; tem a ver com inventar uma comunidade de artistas: pois “cada cidadão é também um artista que realiza uma *obra*, com a pluma, com a purina ou qualquer outro instrumento. Cada inferior superior é também um igual, que narra e faz com que o outro narre o que *viu*” (RANCIÈRE, 2008, p. 150).

Pela aliança com algumas ideias de ignorância aqui percorridas e pela aliança com Montaigne, os *Ensaio*s *ignorantes* tentam criar um espaço comum a partir de uma relação

estabelecida com os livros, com a leitura. Relação pensada a partir de uma busca e uma pergunta: *question, quest* sobre inventar, sobre dar forma ao que se lê e não interpretar o sentido das palavras dos outros, pois “poremos fim algum dia a essa mania de interpretar?” (MONTAIGNE, 1972, p. 482, III - XIII).

Quando, no início do projeto, inventávamos modos de nos aproximarmos do livro *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (RANCIÈRE, 2008) sem debatê-lo, propus uma ação vocal. Cantei uma música composta previamente de maneira improvisada. Gosto muito mais de música do que de livros, mas, lamentavelmente, e como comentava entre meus colegas, a expressão musical era um lugar em que minha incapacidade era visível. Nesse sentido, dizia: “minha graduação é em teatro, mas eu gosto mesmo é de música. Pena eu não poder fazer música”. Por isso, lidar com ignorância e emancipação naquele momento foi tentar fazer música.

Ainda debruçado sobre livros, mas talvez justamente por estar em um projeto que tinha (e ainda tem) *ignorantes* no título, segui experimentando ações com música. Em outro ensaio com outro livro, realizei experiências com violão, imitando músicas do Itamar Assumpção e dos Beatles. Eis algum vislumbre do que era um corpo ensaiando na cena: meio inseguro, às vezes trêmulo; aprendia alguma coisa na frente do público. O ponto em que estava no momento em que comecei essa dissertação era aquele em que me vimos de boné ensinando teclado a um outro ignorante como eu.

Obviamente que, naquele dia, ele e eu aprendemos muito pouco sobre o piano, mas também aprendemos outras coisas. Obviamente também não se trata do francês, que ainda sei bem pouco. Há que se confessar que o método de Jacotot demanda um rigor, do qual minha fraqueza ensaística – ou somente preguiça – não dão conta totalmente. Mas há que se confessar também que as ações ignorantes com a música se desdobraram para fora dos ensaios, pois foi nessa época que passei a cantar num bloco de carnaval, que tenho junto com muitos amigos e com o bloco já tocamos em lugares que só frequentaria como tiete dos meus músicos favoritos – o ensaio, portanto, tem para mim algo a ver com emancipação.

Ensaiai tem alguma coisa a ver com emancipação, ou melhor dizendo, com esse “nome moderno do efeito de igualdade” (RANCIÈRE, 1996, p. 46). Tem a ver com ensaiar formas de se inventar, em meio ao curso “normal” do tempo, um outro tempo, uma outra maneira em comum de habitar o mundo sensível (RANCIÈRE, 1996). Eis talvez a urgência de se debruçar sobre ensaio para mim. Uma questão de igualdade e de emancipação.

Entendo melhor agora minha questão e dificuldade em relatar minhas próprias experiências. Pode ser de novo a “velha inimiga da razão”, a preguiça, como dizia Jacotot. Mas também tem a ver com não querer valorizar o próprio exemplo, mais ainda, tem a ver com não se afirmar a partir de uma prática específica (e de uma série de privilégios) e com isso soar uma ideia de: “veja como tudo isso foi possível em minha prática”; ou pior: “quem quer pode”. Como diria Jacotot, a única expressão que vale como bandeira é a da “igualdade das inteligências”. Para tratar talvez desse problema com a subjetividade, recorro a um amigo. Assim como Sêneca recomendava a Lucílio o repouso em um única sentença, como ele mesmo fazia com a que lera naquele dia em Epicuro: um hábito de “percorrer os acampamentos alheios, não como desertor, mas sim como batedor!⁵²”. Roubamos nossa sentença de um *e-mail* enviado pelo Prof Dr. Paulo Henrique Fernandes Silveira, professor da Faculdade de Educação da USP. Ele contava que, trabalhando na tradução de um texto de Paul Preciado, filósofo contemporâneo transgênero, ficara com a seguinte ideia do autor, em relação a uma demanda de reconhecimento identitária: o filósofo defenderia a *subjetivação*, mas jamais uma *subjetividade* determinada.

Assim como Montaigne e os gramáticos, nos ocupemos agora da distinção entre esses termos, sendo que o dicionário já define *subjetivação* como ação de subjetivar. Já tratamos de algumas relações entre subjetividade e ensaio. Nos exemplos observados e como Corrigan pontuou: de Montaigne a Marker, a questão não foi tanto privilegiar uma subjetividade específica, mas pesar, questionar, julgar para se assumir (e superar) o ponto de vista que se tinha à disposição.

Também podemos ler a palavra *subjetivação* de forma análoga àquela ideia de emancipação tratada por Rancière. Seria a “produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência” (RANCIÈRE, 1996, p. 47). Ou seja, o que determina uma *subjetivação* é um reconhecimento que propõe uma reconfiguração no campo da experiência. A *subjetivação* desfaz e recompõe as relações entre os modos do *fazer*, do *ser* e do *dizer* que definem a organização sensível da comunidade (RANCIÈRE, 1996). Ações que implicam a percepção de capacidades comuns da pessoa. E a descoberta desse comum que justamente inverte uma lógica para a igualdade.

Jacotot lançou uma nota dissonante diante da Europa do século das luzes e Rancière quis redizer para os progressistas de seu tempo na França. No fundo, a questão seria bem

⁵² SÊNECA, Cartas a Lucílio, 2, 4, 2004.

simples: “a igualdade não é um objetivo a ser atingido. Não é um nível comum, uma quantidade equivalente de riqueza ou uma identidade de condições de vida que deve ser alcançada como consequência da evolução histórica e ação estratégica. Em vez disso, é um ponto de partida” (RANCIÈRE, 2017).

Voltando a nossa sentença tirada de contexto para nosso repouso, é nesse sentido que é possível dizer que o “si” da “transformação de si”, que dá título a todo esse trabalho, tem a ver mais com uma subjetivação do que com uma subjetividade específica. Ou seja, sustenta-se aqui que o ensaio pode ser uma ação sobre si, não como lugar da expressão de si mesmo que afirma a si próprio, mas como espaço possível para uma “desidentificação”. Uma possibilidade de mudança de lugares na organização sensível da comunidade. Diante da divisão do mundo entre espíritos sábios e espíritos ignorantes: estabelecer como ponto de partida uma igualdade; verificar uma capacidade igual a todos os seres falantes; criar novos modos de ser, pensar e agir em comum. Ainda que tudo isso não possa interferir na divisão de ordem social: “uma forma de ação política também tende a ser ao mesmo tempo a célula de uma outra forma de vida. Não é mais uma ferramenta para preparar a emancipação futura, mas um processo de invenção de formas de vida e modos de pensar em que a igualdade favorece a igualdade” (RANCIÈRE, 2017).

Ensaiar como possibilidade de transformação para si mesmo e para a divisão no campo do sensível. Se foi a divisão do mundo entre espíritos sábios e espíritos ignorantes que incomodou tanto os franceses que estamos lendo, em nosso país, essa divisão tem uma trajetória trágica bem peculiar. Quando o Brasil, há 18 anos, elegeu um operário para a presidência chamavam-no de ignorante, principalmente uma parcela das pessoas que tinha frequentado a Universidade, já que o primeiro diploma daquele homem era o de presidente. Ano passado, uma maioria de inteligentes e ignorantes elegeu um ex-militar que assume, este sim, um tipo de ignorância como seu modo de vida. Não no sentido de ignorar as diferenças das inteligências para aprender ou ensinar o que se ignora. O ex-militar apenas ignora a possibilidade de outros modos de se existir no mundo (além de muitas outras coisas). A outra parcela dos inteligentes e dos ignorantes deste país, a que não votou no ex-militar, não irá se conformar. Como seria possível que uma maioria de pessoas fosse ignorante suficiente para eleger um ignorante como aquele homem? Seria muita ignorância reunida. O tragicômico se acentua quando esse presidente se posiciona contra as próprias Universidades, que agora também são criticadas por aquela parcela dos inteligentes que implicavam com o operário. Cá

estamos nós. Montaigne, você no meio de guerras entre católicos e protestantes, mal soube de todos os desdobramentos da Igreja Protestante.

Perseguimos o ensaio para se pensar outros modos de estar junto, ensaiar outros modos de pensar juntos e separados, ensaiar outros modos de existir em comum nesses tempos difíceis (que nunca foram fáceis para a maioria) e principalmente, ensaiar a possibilidade de se oferecer uma escuta, escuta para si mesmo e para os outros: “não detesto as opiniões contrárias às minhas [...] como a variedade é o estilo mais geral que a natureza seguiu [...] nunca houve no mundo duas opiniões parecidas, como tampouco dois pelos ou dois grãos. Sua qualidade mais universal é a diversidade” (MONTAIGNE, 2010, p. 341, II - XXXVII).

Em sua “pesagem exigente”, nosso “inquiridor e ignorante” Montaigne, pela relação que estabelecia com seus livros, pelo mesmo valor que dava ao que lia ouvia ou recebia dos amigos ao que encontrava em Aulo Gélíio ou em si mesmo, era também, de certa forma, um homem da igualdade. Aqui, ignoramos a nobreza de Montaigne e a quantidade enorme de pessoas que serviam ao ensaísta enquanto ele escrevia sobre a ociosidade ou sobre a igualdade de opiniões. Aqui ignoramos que em muitos ensaios ele expunha uma visão que inferiorizava as mulheres. Ao mesmo tempo, também não demos a devida atenção à editora de Montaigne, sua filha por adoção, por aliança, Marie de Gournay, que escreveu depois de sua morte o ensaio *Da igualdade entre homens e mulheres*. Podemos dizer que, de certa forma, também estamos ignorando a própria divisão da ordem social em nosso país que determina que estou tratando de emancipação e igualdade para um grupo pequeno de leitores e que, provavelmente, já reconhecem suas capacidades intelectuais. Mas, como foi dito, essa pesquisa quer mover práticas em mais lugares que não só na Universidade e talvez lembrar para os colegas universitários que é a mesma inteligência que está em operação tanto naquele que escreve um mestrado, quanto naquele que o imprime, encaderna e coloca dentro de uma capa inteira em *percalux* para destiná-lo à biblioteca.

Nas correspondências de operários do século XIX e com Jacotot, Rancière viu e pontuou em seu doutorado que “dois trabalhadores também eram intelectuais, como qualquer um” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Rancière descobriu com Jacotot e nos ensinou que, às vezes nos deparamos com alguns fatos que nos obrigam a agir de outra maneira. Quando Welles chegou pro carnaval brasileiro observou que quem, de fato, criava aquela grande festa da música, estava nos morros e não nos salões de baile.

Quanto mais se ensaia, mais se encontram exemplos (*plus on essaie, plus on en trouve*)[...]. Qualquer pessoa já fez essa experiência mil vezes em sua vida e, no

entanto, nunca teria vindo à cabeça dessa pessoa dizer a outra: “aprendi muitas coisas sem explicação, acho que você pode fazer como eu.” É pouco, sem dúvida, e ninguém jamais pensou nisso. É, confesso, simples demais. O homem cria uma infinidade de necessidades fictícias que ele considera necessárias. As explicações orais são desse tipo; graças ao acaso é que se dá conta disso, mas publicar é uma boa nova. Eu digo que essa descoberta preciosa é fruto do acaso.⁵³ (JACOTOT, 2008, p. 289)

Foi o acaso que fez com que Jacotot descobrisse o seu método ou o Método Universal e talvez tenha sido o acaso que colocou Jacotot no caminho de Rancière. No meu caso, igualmente, foi fruto do azar, ou da sorte, que ensaio e ignorância entraram em meu caminho há mais ou menos dez anos. O acaso muitas vezes interrompe o que estávamos fazendo e nos coloca diante de situações em que, como diria John Cage: poderíamos dizer “não nos aborreça”, perdendo assim uma oportunidade de renascer.

Depois de algum tempo com os *Ensaio ignorantes* e outras práticas nos terrenos em que atuamos entre cena e aula, nos direcionamos para uma pesquisa de mestrado e ela gerou essa dissertação: “O ensaio como experiência transformadora de si: perto de Michel de Montaigne, Orson Welles, Joseph Jacotot e de mim mesmo”. Em determinado momento do estudo recorri a outro livro de Hadot, ainda não citado: *A filosofia como maneira de viver* (HADOT, 2016). Seria uma tradução mais fiel nomear esse trabalho como: “O ensaio como maneira de viver”? Estaríamos tratando do ensaio como um modo de vida? Ao invés da vida como obra prima, a vida como ensaio?

Bom, “sem conversa fiada” (MONTAIGNE, 2010, p. 497, III - XI) e querendo dar algo para o leitor agarrar antes do apagar das luzes, diremos que nossa hipótese aqui foi pensar o ensaio como uma experiência transformadora de si, que se dá num jogo entre verdade e ficção (ora retrato por inteiro e nu, ora falsificação com mais tinta que o original). Experiência transformadora que é uma possibilidade de um comum, de uma igualdade a ser tentada, experimentada, ensaiada. Experiência também que pode fracassar, afogar-se no mar ou ser engolida pela própria ordem social.

⁵³ *Cuanto más se ensaya, más se encuentran [...] Cualquier persona ha hecho esta experiencia mil veces en su vida, y sin embargo jamás hubiera venido a la mente de nadie decir a otro: yo he aprendido muchas cosas sin explicaciones, creo que usted puede hacerlo como yo”. Es poca cosa, sin duda, y nadie había pensado nunca en ello. Es, lo confieso, demasiado simple. El hombre se ha creado una infinidad de necesidades ficticias que observa necesarias. Las explicaciones orales son de este tipo; sucede al azar el darse cuenta de ello, pero publicarlo es una buena nueva. Digo que este descubrimiento precioso es fruto del azar.* (JACOTOT, 2008, p. 289). (Nossa tradução).

PARTE IV – DE UMA RETOMADA PARA PENSAR TEMAS PARA PRÓXIMOS ENSAIOS

No anoitecer desse mestrado tentaremos uma retomada de alguns dos assuntos tratados de modo a pensar os próximos ensaios, os que ainda não foram escritos. Valerá como conclusão. Valor igual não no sentido de concluir todo o trabalho, mas de estar no lugar dela: tanto por vir depois do que considero o “até onde cheguei na pesquisa”; tanto por ser o que de fato faz sentido para esse trabalho. Ao invés de uma conclusão, pistas para seguir trabalhando.

Seguir por algumas das lacunas que ficaram abertas neste trabalho. Se afirmei no início que o que guia é uma espécie de curiosidade “não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo [...] a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1984, p. 13). Se isto foi exposto no início, neste final, há que se confessar, e de certa forma já ficou claro para o leitor, que o que mais fizemos nesse mestrado foi repousar, permanecer e aprofundar os assuntos de sempre com, praticamente, os autores de sempre. Mas para um pesquisador “cru e novato”, ficar mais com os mesmos foi um exercício necessário para seguir adiante. Mesmo assim, despontaram aqui e ali vislumbres de outras trilhas para este pesquisador. Assim, ensaiemos o colocar um ponto final neste trabalho, que na verdade são reticências disfarçadas.

O ensaio como experiência transformadora de si foi observado por meio de exemplos bem diversos. Na primeira parte, tratou-se do “sair de cena” de Montaigne: o antigo ator que se tornava espectador de si mesmo e do mundo. Ele se desviava pra biblioteca, lugar mais inútil, onde, sem ordem e sem objetivo, passeava entre os livros e escrevia diante da ociosidade e da solidão – um remédio para a melancolia. Ele também escrevia diante da perda do amigo e diante da perda de si mesmo. Tratava de seus defeitos ou virtudes físicas, de sua consciência ocupada em não mentir, de Aulo Gélcio, do desmentir, do contradizer-se.

Ele admitia que todos estão sujeitos a dizer besteiras, o mal, o erro, estaria em dizê-las seriamente. Imaginava o ser como um aglomerado de qualidades e vícios e ele, mediador cru e novato, praticava a *nonchalance*, a indiferença e mesmo assim, sabia que tinha que escolher um lado quando o perigo estava à porta. Por esse movimento consigo mesmo, como nos apresentou Starobinski, é que era possível experimentar a possibilidade de um comum.

Montaigne partia da igualdade para lidar com o que lia, ouvia, dizia, recebia dos amigos ou dos autores clássicos. Ele, ao invés de buscar o sentido exato das palavras recebidas,

procurava dar sua forma particular. Escrevia para reunir e conviver com o divergente, escrevia para exercitar a proximidade com a morte, escrevia para tentar traduzir a própria deformidade. Segundo ele próprio, seus golpes poéticos produziam mais efeito no papel do que em sua carne. Escrevia *essais*: um exercício de *exame*, *pesagem atenta*, mas também um *exame de abelhas*. Gravaria em sua medalha: *que sais je?*

Na segunda parte, localizou-se Montaigne na virada de perspectiva em relação ao tema da verdade. Pontuou-se o afastamento da filosofia da necessidade de uma prática consigo mesmo para o acesso à verdade. Tratou-se brevemente da ideia de um dizer verdadeiro, da parresía em oposição à retórica, do dizer verdadeiro e do vínculo entre o dito e a pessoa que diz-a-verdade. Uma busca de alguns filósofos por um dizer que se estabelecia de forma *simplex* (transparente). Observou-se também relações entre a filosofia e a vida, a partir da ideia dos exercícios espirituais e também de uma prática específica: a escrita de si. Vimos com Sêneca o mesmo problema da escrita diante da leitura demasiada. A necessidade de se repousar em uma sentença e escrever para incorporar o lido.

Esbarrou-se numa discussão entre Hadot e Foucault sobre o objetivo das práticas e dos exercícios espirituais: tomar a si mesmo como obra a se realizar ou exercitar a superação do próprio ser. Pontou-se que poderia haver uma diferença importante também entre a ideia de ser artista de si e de ensaísta que não aprofundaríamos naquele momento.

Discutiu-se como a arte tem sido o lugar dos exercícios espirituais, que outrora eram da filosofia. Notou-se como o artista moderno seria aquele que alteraria o curso de sua vida e nesse sentido questionou-se: se a partir da modernidade, no mundo “pós cartesiano” o conhecimento pareceu se desvincular progressivamente da ideia de exercício e de práticas de si, como propõe Foucault (LEUSHUIS, 2015), no campo das artes o caminho seria o inverso? As artes têm sido pensadas como lugares de transformação do eu?

Foi quando nos desviamos para Orson Welles no Brasil e acompanhamos o destino trágico do herói e ativista político Jacaré no filme sobre sua vida e seu feito. Ainda com Welles, vimos fragmentos de uma carreira que fracassou em Hollywood e pudemos acompanhar um ensaio acerca do real e do falso nas artes visuais. Mas seria ensaístico *É tudo verdade?* Certamente renderia bons ensaios a leitura dos roteiros dos filmes de Orson Welles realizados nessa época do *It's all true* (anos 1940) em comparação com o roteiro de *F for fake* (anos 1970). No entanto, esse estudo requer uma passagem pela biblioteca Lilly na Universidade de Indiana, onde se encontra o arquivo de Orson Welles.

Porém, muito mais perto que os roteiros escritos pelo cineasta estão os arquivos da passagem dele por nossas terras. Impressões sobre sua vinda. Há o arquivo dos jornais que cobriram a estadia e as ações do norte-americano, como o do jornal *A noite*. Há também as imagens na *Cinematoteca do CineJornal Brasileiro* do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Qual seria o sabor desses arquivos? Na segunda parte dessa dissertação, na relação com uma parte desse material, extraímos a pergunta para a nossa cena contemporânea: por que será que o que era considerado um “erro grave transplantar realidade para a ficção” se tornou um acerto, um desejo, uma prática comum em nossos dias? Certamente haveríamos de eleger alguns exemplos atuais e comparar a recepção deles com as de Welles em sua época.

Ainda nesse sentido, engrossaria a pesquisa o estudo da trajetória do ensaio literário no Brasil, identificado ao surgimento da imprensa, a partir do início do século XIX (EULALIO, 2013). Alexandre Eulalio pontua, e é interessante de se notar a coincidência, que foi só a partir dos anos 1940 que “memorialismo” e a “autobiografia” receberam um “impulso fora do comum” nos ensaios brasileiros (EULALIO, 2013, p. 54).

Eis um pouco da trajetória que compreendeu olhares para o ensaio a partir de diversas ações e exercícios sobre si mesmo que derivaram para lugares e situações bem diferentes. Em Montaigne lemos a pintura de si, porém feita com mais tinta que o original, um jardim em que nem todas as plantas eram nativas. Em Welles, vimos a história do falsificador que ganhou a vida pintando como grandes gênios contada por um charlatão do cinema. Nos *Ensaio: filosofar/ensaiar* era aprender a morrer. Em *É tudo verdade*, Jacaré morreu em cena, encerrando-se ali também, de certa forma, a vida de um gênio promissor do cinema.

Ao deslocar nosso olhar para Jacotot e para mim mesmo na terceira parte, examinamos um pouco melhor a ideia de se ensaiar a ignorância. Tomamos aquela compreensão do ensaio como a pintura do que em nós “já está entregue à transformação”, possibilidade de uma ação de se associar a um “movimento comum”. Pensamos algumas relações entre o ensaio, gestos do ensaio e a possibilidade de emancipação, ou de igualdade, gestos de verificar, explorar, partir de alguma igualdade. Uma aproximação entre a ideia de transformação de si e de ensino e aprendizagem que tencionava movimento numa divisão da ordem do sensível, ainda que se mostrasse pouco eficiente para mexer numa divisão de ordem social.

Daqui para onde vamos? No ano de entrada no mestrado foram realizadas as últimas ações públicas dos *Ensaio ignorantes*, mas o projeto continua caminhando. Idealmente, complementar essa dissertação alguma prática para que o leitor pudesse ver e acompanhar a sua leitura. Como não há muita prática agora para além do que já foi essa escrita, como alguém

já pode estar lendo isso daqui há alguns anos e a prática já não existir mais, nos contentemos com essas palavras e estejamos atentos para o que elas possam mobilizar algures.

ADVERTÊNCIA

*Mon ami, faisons toujours des contes...
Le temps se passe, et le conte de l'avie
se achève, das qu'on s'en aperçoive.*

DIDEROT

As VÁRIAS HISTÓRIAS que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas [...] As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como as do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mériée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (ASSIS, 2011, p. 6)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- ASSIS, M. de. *Várias Histórias*: volume 8. São Paulo: IBEP, 2011.
- AUERBACH, E. “O escritor Montaigne”. Trad. Samuel Titan Jr. e José M. M. de Macedo In: MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAZIN, A. *Orson Welles*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BENAMOU, C. L. *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor.” In: BRANCO, L. C. (Org.). *A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2008.
- _____. “Rua de mão única”. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BRUNELIÈRE, J. F. “Reflexões sobre a verdade e a mentira nos Ensaios de Montaigne: tradução e provocações para repensar nossa realidade.” In: *Revista Odisséia*, Natal, RN, v. 3, n. 2, p. 16-28, jul.-dez. 2018.
- CALLADO, T. “A ética em Michel de Montaigne (Análise Do útil e do honesto).” In: *Revista De Filosofia Do Mestrado Acadêmico Em Filosofia Da Uece Fortaleza*, v.2 v.4, Verão 2005, P. 169-200.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução à transficcionalidade”. TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARNEIRO, A. S. “Exercícios espirituais e *parrhesia* nos *Ensaios* de Montaigne”. In: *Revista Filos*, Curitiba. v. 23, n. 32, p. 113-129, jan./jun. 2011.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papyrus, 2015.
- DESGRANGES, F. “Editorial” In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 1-2, jul./dez. 2013.
- EULALIO, A. “O ensaio literário no Brasil”. In: *Serrote*, n. 14. São Paulo: Instituto Moreira Salles, junho 2013, p. 7-57.
- FERNANDES, S. “Experiências do real no teatro”. *Revista Sala Preta*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, jul./dez. 2013.
- GÉLIO, A. *Noites Áticas*. Trad. José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: EDUEL, 2010.

GROS, F. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

HIRANO, L. F. K. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. São Paulo. Tese (Doutorado), Antropologia Social, FFLCH/USP, 2013.

JACOTOT, J. *Enseignement Universelle: langue maternelle*. Paris, Mansut Fills: 1834. Disponível na web em formato online, digitalizado pelo Google livros, a partir da 5ª edição:

https://play.google.com/books/reader?id=2oC9seB4dYQC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP14

_____. *Enseignement Universelle: langue étrangère*. Louvain, H. de Pauw: 1824a. Disponível na web em formato online, digitalizado pelo Google livros:

https://play.google.com/books/reader?id=qnxNAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA3

_____. *Enseignement Universelle: musique*. Louvain, F.Michel: 1824b. Disponível na web em formato online, digitalizado pelo Google livros:

<https://play.google.com/store/books/details?id=C9FSAAAACAAJ&rdid=book-C9FSAAAACAAJ&rdot=1>

_____. *Enseñanza universal. Lengua materna*. Buenos Aires: Cactus, 2008.

JARDIM, Juliana. “Ensaio, ignorância, desobramento: um espaço titubeante entre aula e cena.” *Revista Urdimento*. Florianópolis, v.1, n.26, p.310 - 329, jul./dez. 2016.

JURADO, F. G. “Mentir y decir mentira: una diferencia entre la miscelánea de Aulo Gelio y el ensayo de Montaigne” In: *Atene e Roma: 1/2*, p.1-20, 2012. Disponível em: <http://digital.casalini.it/10.1400/214660>

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. “A escrita de si” In *Ética, sexualidade, política (Ditos e Escritos V)*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *História da sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *O governo de si e dos outros*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. *A coragem da verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- HADOT, P. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.
- LARROSA, Jorge. “O ensaio e a escrita acadêmica”. Trad. Malvina do Amaral Domeles. In: *Educação & Realidade*, v.28, n.2, p. 101-115, 2003.
- _____. “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. Trad. Carla Cardarello. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, v. 29, n. 1, p. 27-44, 2004.
- LEGROS, A. “Inscriptions murales du cabinet”. Tours: Bibliothèques Virtuelles Humanistes, 2015. Disponível em:
http://www.bvh.univ-tours.fr/MONLOE/transcr_cabinet.pdf
- LEUSHUIZ, R. “Montaigne Parrhesiastes: Foucault’s fearless speech ante truth-telling in the essays”, In: ZALLOUA, Z. *Montaigne After Theory / Theory After Montaigne*. Seattle, WASHINGTON UNIV. PR, 2009. p. 100-121.
- LUKACS, G. “Sobre a essência e a forma do ensaio: Uma carta a Leo Popper”. Trad. Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*, ano X, n. 4, p. 104-121, jan./jun. 2008.
- KIPLING, R. “The Conundrum of the Workshops”. In: *The Collected Poems of Rudyard Kipling*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994, p. 348 - 349.
- MARQUES JUNIOR, M. *Dicionário da Eneida, de Virgílio - livro I: Eneias na Líbia / Milton Marques Junior*. João Pessoa: Ideia/Zarinha, 2011.
- MASIERO, M. *Sobre máscaras e dissimulação nos Ensaio de Montaigne*. Campinas. Dissertação (Mestrado), IFCH/UNICAMP, 2015.
- MERLEU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Trad. **Tradução** José Arthur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- _____. “Leitura de Montaigne”, Trad. Fernando Gil. In: MERLEU-PONTY, M. *Sinais*. Lisboa, Editorial Minotauro, 1962. p. 301-321.
- MONTAIGNE, M. *Os Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Os Ensaio*: uma seleção. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Journal de Voyage*. Paris: Éditions Gallimard, 1983.
- _____. *Les essais*. Paris: Éditions Gallimard, 2007.
- QUILICI, C.S. *As técnicas de si e a experimentação artística*. In: ILINX – A Revista do Lume, n.2, Campinas: Unicamp, periódico digital, 2012.

Disponível em:

<<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171/163>> .

RAMOS, L. F. “Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. 2011.

RANCIÈRE, J. “A Ficção Documental: Marker e a ficção da memória.” Trad. Analu Cunha. In: *Revista Do PPGAV/EBA/UFRJ*, ano 22, n. 21, p. 179-189, dez, 2010.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

_____. “Democracia, Igualdade e Emancipação em um mundo de constante mudanças”.

Trad. Rodrigo Gonsalves. LavraPalavra, São Paulo, 15 set. 2017. Disponível em:

<https://lavrpalavra.com/2017/09/15/democracia-igualdade-e-emancipacao-em-um-mundo-de-constante-mudancas/>

RIPPY, M. H. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

ROCHA, G. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SANTOS, M. J. “EM CENA: quatro homens numa jangada. A luta por direitos dos jangadeiros dos cearenses em 1941”. In: *Projeto História*, São Paulo, n.39, pp. 339-349, jul/dez. 2009.

SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

SOARES, M. “Arte e mercado em Verdades e mentiras, o falso documentário de Orson Welles”. In: *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 40-53, jul, 2013.

STAROBISNKI, J. “É possível definir o ensaio?”. Trad. Bruna Torlay. In: *Remates de Males*. Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, Jan./Dez. 2011.

_____. *Montaigne em movimento*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SULLIVAN, J. J. “Essai, essay, ensaio” In: PIRES, P. P. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, p. 28-45.

TRUFFAUT, F. “Welles e Bazin”. BAZIN, A. *Orson Welles*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

VILLEY, P. *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, v. 1 e 2. Paris: Librairie Hachette, 1933.

WAMPOLE, C. “A ensaificação de tudo”. Trad. Paulo Roberto Pires. In: PIRES, P. P. (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, p. 242.

WEINRICHTER, A. (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

PAIVA, S. J. H. de. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo. Tese (Doutorado) em Comunicação, ECA/USP, 2005.

FILMOGRAFIA

GODARD, J. L. (Diretor). (1982). *Scénario du film Passion*

JARDIM, J.; PRATA, M. A.; SOUZA, L. P. P. de, (Diretor). (2017). *O lugar mais inútil*.

PACINO, A. (Diretor). (1996). *Looking for Richard (Ricardo III: um ensaio)*.

SGANZERLA, R. (Diretor). (1985). *Nem tudo é verdade*.

SGANZERLA, R. (Diretor). (1990). *A linguagem de Orson Welles*.

SGANZERLA, R. (Diretor). (1997). *Tudo é Brasil*.

SGANZERLA, R. (Diretor). (2005). *Signo do caos*.

WELLES, O. (Diretor). (1973). *F for fake (Verdades e Mentiras)*.

WELLES, O. (Diretor). (1993). *It's all true (É tudo verdade)*.

WELLES, O.; BOGDANOVICH, P. (Diretor). (2018) *The other side of the Wind*.

WELLES, O.; CUMMING, A. (Diretor). (2018). *They'll Love Me When I'm Dead (Serei amado quando morrer)*.

DICIONÁRIOS

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

COTGRAVE, R. *Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres: Adam Islip, 1611.

Disponível em <http://micmap.org/dicfro/introduction/cotgrave>

Dictionnaire des portails historques, anecdotes, et traits remarquables des hommes illustres.
Paris: Lacombe, 1768. Disponível em:

https://play.google.com/books/reader?id=Se_sIKwkYQMC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt&pg=GBS.PP1

ARQUIVOS JORNAIS

A noite, acervo digital disponível em:

<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>

A noite 13/02/1942, disponível em

http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1942_10780.pdf

A noite 18/02/1942, disponível em:

http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1942_10784.pdf

A noite 20/05/1942, disponível em:

http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1942_10873.pdf

O Globo 16/10/2011, disponível em:

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/10/programa-de-radio-que-causou-panico-no-maranhao-faz-40-anos.html>

MÚSICAS

RACIONAIS MC's, Voz ativa In: *Escolha seu caminho*, São Paulo: Gravadora Zimbabwe, 1992.

ITAMAR ASSUMPÇÃO, Eu persigo São Paulo In: *Pretobrás III – Devia ser proibido*, São Paulo, SESC, 2010.