


# Um sujeito em fuga: reflexões sobre o filme 327 Cuadernos

Ana Lucia Oliveira Vilela<sup>1</sup>

 0000-0002-0307-3761

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4678

## Resumo

"327 Cuadernos" do diretor Andrés Di Tella, lançado em 2015, testemunha o escritor argentino Ricardo Piglia debruçando-se sobre seus próprios diários, escritos desde a juventude, a fim de decidir o material a publicar. O escritor observa contraste e mesmo divergência entre sua própria memória e as anotações em seus diários. Lembra-se vivamente de eventos que não constam registrados nos diários. Lê nos diários eventos e personagens dos quais não retém vestígios de memória. Que sujeito é este que se reconhece apenas parcialmente nos próprios escritos?

**Palavras-chave:** Filme. Sujeito. História.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora de História da Arte na Universidade Federal de Goiás.

Início, não por Piglia ou por Di Tella, mas, antes, por um historiador sobejamente conhecido que, em *A beira da Falésia*, afirma: “Narrativas de ficção e narrativas de história têm em comum uma mesma maneira de fazer agir seus ‘personagens’, uma mesma maneira de construir a temporalidade, uma mesma concepção de causalidade.”<sup>2</sup>

Evidentemente, penso nesta intersecção entre narrativas ficcionais, narrativas historiográficas e narrativas do cinema documental.

Este último ainda, marcado por uma característica apontada por Guy Gauthier<sup>3</sup>: no filme documental, muitas das vezes, os personagens continuam suas vidas fora da película. Daí sua exigência ética: o documentário é invadido pela vida social e se extravasa, novamente, para ela.

Nesses casos, então, seria preciso perguntar? Quando começa um filme? Quando termina? Não sabemos quando acende a centelha de interrogação que procura uma resposta em uma forma, o filme. Não sabemos quando termina porque o filme reverbera em quem o assiste, talvez anos ou décadas depois de ter sido roteirizado, filmado, montado ou editado. Fundamentalmente, entretanto, pode ter ressonâncias na vida social e privada de seus personagens além da tela.

Voltemos à *327 cuadernos*: podemos conjecturar que começa com a intenção de Andrés di Tella de realizar um filme-diário. Registraria aí fragmentos do seu cotidiano.

Quando foi a Princeton, em 2014, encontrou o escritor Ricardo Piglia que havia se decidido a voltar a residir na Argentina e organizava os pertences de seu escritório em caixas para a viagem. Vários livros e seus diários aparecem nesta cena que será a primeira de *327 cuadernos*.

Um trecho do livro de Ricardo Piglia, *Respiração artificial*, provocou-me enquanto historiadora e ressoa nessa cena. Um de seus personagens se vê obrigado a lidar com os documentos históricos aos quais tinha a pretensão de extrair algum sentido. Seu equívoco quanto a essa possibilidade e a esse chamado o atordoia:

Estou me sentindo como se tivesse perdido na memória dele (...) perdido numa selva onde tento abrir caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos e as notas que proliferam, máquinas do esquecimento. Sofro da clássica desventura dos historiadores (...), embora não passasse de um historiador amador. Sofro dessa desventura clássica: ter querido me apropriar daqueles documentos para decifrar neles a certeza de uma vida e descobrir que **são os documentos que se apoderaram de mim e me impuseram seus ritmos e sua cronologia e sua verdade particular.**<sup>4</sup> (grifos meus)

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 14.

<sup>3</sup> GAUTHIER, Guy. *O documentário*: um outro cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

<sup>4</sup> PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 23.

Assim como para Maggi, personagem de Piglia, a prática historiográfica me obriga a lidar com esses rastros humanos que assumem formas variadas, cartas, fotografias, filmes, arquiteturas, obras de arte, cujos sentidos, muitas vezes escapam. Mas este é o trabalho, penso: extrair sentido dos vestígios humanos, traçando um caminho no rastro de tantos outros, entre eles Carlo Guinzburg, mas também Sigmund Freud.

No filme de Andrés Di Tella vemos o próprio Piglia se debater entre os cadernos escritos desde a sua adolescência, quando teve que mudar de residência. A angústia emerge da fratura entre o Piglia que lê para o registro da câmera e aquele outro que registrava seus dias em cadernos sucessivos. Sobrepoem-se os tipos registros como em um palimpsesto de suportes heterogêneos e o sujeito não encontra seu lugar.

Ricardo Piglia inicia sua escrita diária na adolescência quando a família se muda de cidade. Com a mudança, seu pai buscava escapar do estigma que marca aqueles que passam pelo cárcere. Defensor de Perón, o pai de Piglia pagou seu preço. O filho registrou em um dos cadernos: “55 foi o ano da desdita, 56 foi a prisão, 57 foi ainda pior”.

O que aparece a Piglia é uma disjunção: muitas vezes eventos marcantes rememorados vividamente em sua memória não encontram registro nas entradas dos diários. De outras vezes, são os diários que apresentam fatos e personagens inteiramente novos, porque, surpreendentemente, desconhecidos por seu autor.

O filme de Di Tella reverbera ainda em mim de uma maneira que não sei classificar. Uma história privada passa, sem demora, a uma história comum, que podemos partilhar, que talvez uma brasileira possa partilhar com um argentino ou com outros. Mas essa partilha não se demora no sentido, mas na sua ausência. De que se trata? Dos eventos das ditaduras nacionais que, no entanto, extravasaram as fronteiras, como na Operação Condor. Mas extravasam as fronteiras também e uma condição de desterro em relação à seu próprio país. Ser clandestino na terra natal. A colocação foi feita por Sérgio Buarque de Holanda, ainda em 1936, no livro de título que só posso conceber como irônico: “Raízes do Brasil”. Seria possível compartilhar e transmitir geracionalmente um sem-sentido?

A memória se transmite, passa de mão em mão, e, assim, transforma-se. É assim que Derrida concebe a herança de Karl Marx:

Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode constituir senão na injunção de reafirmar escolhendo. É preciso dizer que é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural,

transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar.<sup>5</sup>

Assim, podemos olhar o filme a partir do prisma desta injunção disjuntiva: a memória requisita suas formas, seus suportes, e é transformada na transmissão. Mas também o exílio, o desterro, a clandestinidade, o portenho que fala francês<sup>6</sup>, o sujeito para quem a pátria é sempre, em certo sentido uma terra estrangeira, tema caro a Piglia e também a Di Tella. Esses temas são, no entanto, senso comum do pós-moderno. O homem sem centro cuja identidade escapa foi analisado por Jacques Lacan, entre tantos outros, na esteira de Freud. Di Tella e Ricardo Piglia, nem mesmo o filme, nos acrescentariam nada de novo, nada de singular, nada que a pós-modernidade e o neoliberalismo já teriam instaurado, de forma mais ou menos homogênea em todo o mundo. E, no entanto, aos meus olhos, parecia sempre haver algo mais.

Ernesto Laclau, na introdução ao livro de Leonor Arfuch, sumariza o percurso da autora que busca em entrevistas o espaço dialógico da intersubjetividade onde o sujeito pode tramar-se ou desfazer-se. De todo modo, será o discurso que garantirá ao sujeito que emigra da Argentina para a Itália, fugindo da crise da década de 1980, a retórica que marca sua existência nesse lugar intervalar da “subjetividade desgarrada” que não consegue criar-se contornos mínimo diante da “impossibilidade estabelecer uma identificação inequívoca, seja com a Itália, seja com a Argentina”<sup>7</sup>. Assim, no filme, o rosto, os gestos e a voz de Piglia denunciam seu desconcerto frente àqueles escritos que são seus, certamente. Reitera-se esse sujeito desgarrado que Laclau sublinha a partir da pesquisa de Arfuch, mas que tenta, a todo custo, inscrever-se em algum lugar. Destaco, por hora, essas duas palavras. A primeira um verbo: inscrever-se. A segunda, um substantivo: lugar.

Piglia não se reconhece nos seus escritos. Já não são seus. Renunciou a propriedade e tornou dúbia a autoria. Talvez por isso seus diários tenham sido publicados com o título “Os diários de Emílio Renzi”, sob a autoria de Ricardo Piglia.

---

<sup>5</sup> DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 33.

<sup>6</sup> Piglia observou o alvoroço que Gombrowicz, um polonês emigrado na Buenos Aires dos anos 1940, causou à sociedade erudita da cidade. Proferiu uma conferência em espanhol, um castelhano muito específico, muito particular, aquele aprendido entre operários, marinheiros e prostitutas. A conferência contrastava das usuais palestras, geralmente proferidas em francês (língua na qual Gombrowicz era fluente), para marcar o caráter “civilizado” de certa parcela da população argentina. Assim, Piglia considerou como “o idioma da despossessão” o castelhano do poeta polonês; talvez seja o mesmo idioma de Caliban, como veremos adiante. PIGLIA, Ricardo. O escritor como leitor. **Serrote**. N. 12, 2017, sem página. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia>.

<sup>7</sup> LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Dilemas de la subjetividade contemporânea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 14.

Os movimentos de seus punhos e de suas memórias diárias registraram aquilo que a memória pode relegar às sombras. Fazer listas, escrever, diz Piglia, é uma maneira de esquecer. No entanto, ou por isso mesmo, nós, espectadores, podemos nos encontrar nessas peles, nesses corpos, nesses documentos.

Piglia, ao outorgar à Emílio Renzi seus traços nos cadernos, ao outorgar à Di Tella o registro do seu desconforto, acaba por nos outorgar também suas memórias que passam de ficções privadas, a ficções memoriais comuns, compartilhadas. O que se transmite é um manifesto, no sentido de que a memória se molda no seu trânsito entre as diversas mãos.

No filme, a voz de Piglia (ou seria de Renzi?) ou, ainda, a voz do próprio Andrés Di Tella, narra os escritos nos cadernos. Essas leituras são acompanhadas por imagens de pessoas, famílias e situações anônimas. Perguntamo-nos: quem são essas pessoas? Que fazem? Nenhuma legenda nos indica o sentido. Quando se trata daquilo que partilhamos, Di Tella nos mostra esse caráter comum, porém não universal, é preciso ressaltar, da memória e dos registros privados.

As famílias se parecem, ao menos em sua superfície, ao menos naquilo que as câmeras captam. Essa aparência nada mais é do que o reconhecimento do Outro, deste outro que também tem uma residência em nós. “Não somos senhores em nossa própria casa”. Essa frase de Freud é, geralmente, concebida como expressão de um déficit de consciência, uma perda de domínio sobre si, de onde emerge, é claro, o inconsciente.

E se essa precariedade do domínio sobre si, essa inconsistência, essa ausência de nós mesmos, for uma potência? E se o abandono de si for a abertura para encontrarmos-nos e aos outros em outros locais, forjarmos outras ficções pessoais, outras realidades históricas, como ocorre nos cadernos de Piglia e no filme de Di Tella?

Piglia outorga à Renzi os registros de sua vida. Essa outorga talvez nos diga: toma essas palavras, esses sons, essas imagens: conceda-lhes, não um sentido, mas um lugar no interstício entre os discursos do poder, entre os discursos da história.

Em algum momento do filme, em uma cena noturna, aparece um cano que verte água. Logo esta água corre no chão onde pisam, supomos, Renzi e Di Tella e sua equipe. A escuridão toma conta e temos apenas imagens parciais, borradas, trêmulas. No livro *Respiração artificial*, a história tem como metáfora, as águas de um rio “mansas, correm as águas da História”<sup>8</sup> onde as palavras se perdem:

---

<sup>8</sup> PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51.

“...podemos vê-las flutuar na água da história, afundar, aparecer outra vez, mescladas aos escolhos que passam nas águas.”<sup>9</sup>

Também para Benjamin a História tem uma direção, um sentido imperioso, como as águas de um rio. No texto sobre o Surrealismo, o crítico se posiciona, não em Paris, na nascente do movimento surrealista, mas no vale, onde as águas correm conflituosas e violentas. Não custa lembrar de Brecht que acusa as margens de tornarem as águas, águas da história, poderíamos dizer, violentas. As águas, para Brecht, são a História, mas também seu motor, a luta, violenta, contra a opressão muito mais violenta. Nas teses sobre o conceito de história, o homem sob o perigo do nazismo alerta ao proletariado, que ele “nada contra a corrente”<sup>10</sup>, ao contrário do que afirmavam ou desejavam os partidários da social-democracia.

Talvez nademos também contra a corrente do sem-sentido, do exílio na própria pátria. Essas questões são correlativas? Guardam um nexo conjunto? Trata-se de uma questão geral, do descentramento sob a pós-modernidade e o neoliberalismo? Ainda não sei, mas me faz lembrar de Caliban, personagem de Shakespeare, da peça, *A tempestade*. Diante de uma traição e uma usurpação de trono, uma família real (e parte da corte) embarca em um navio que naufraga próximo a uma ilha, onde são salvos. Na ilha, encontram Caliban, a quem logo escravizam. Caliban, diante da força inescapável de seus algozes se submete, mas apenas aparentemente. Em uma noite, tenta estuprar Miranda, filha de Próspero, duque de Milão. Reprendido – mas não morto porque é indispensável, como afirma o duque: “...não podemos nos dar ao luxo de ficar sem ele” – retruca à Miranda que os aprendizados que obteve com os senhores não é dádiva, mas maldição: “A senhorita me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês por me terem ensinado sua linguagem.”<sup>11</sup> Encenada pela primeira vez em 1611, a peça é anterior, portanto, a todo pós-modernismo, à todo neoliberalismo, à toda desconstrução. E, nesse início do Século XVII, anuncia-se já esse sujeito fora de si, incluído em um campo linguístico apenas para a obediência, nunca para a expressão. Nesse sentido, como conceber Caliban em face ao “sujeito autônomo, autocentrado e transparente”<sup>12</sup> da metafísica moderna, questionado apenas séculos depois?

Gonzalo Aguilar<sup>13</sup> observa que tanto Frederic Jameson quanto Gilles Deleuze atribuem aos filmes latino-americanos (terceiro-mundistas, nas palavras de Deleuze) uma marca política inescapável. De

---

<sup>9</sup> Idem, p. 28.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito história**. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020. E-book (não paginado).

<sup>11</sup> SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução de Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2011.

<sup>12</sup> LACLAU, Op. Cit, p. 12.

<sup>13</sup> AGULIAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cinema argentino. Buenos Aires: Santiago Arco Editor, 2010, p. 23-24.

fato, ao comentar o premiado filme de Glauber Rocha, Deleuze<sup>14</sup> afirma que trata-se de “fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para por em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado”. Nesse sentido, a indistinção entre público e privado seria o vórtice político que traga toda a filmografia do “Terceiro Mundo”. A questão que resta, quando consideramos o filme de Di Tella, é se essas complexas superposições e entrelaçamentos, essas fronteiras incertas entre público e privado não seriam, dialeticamente, uma necessidade moderna do capital e um risco que não pode ser corrido por onde as *veias abertas* escoam para alhures não apenas as riquezas, mas as subjetividades.

Nas imagens e sua sucessão, dos sons, ruídos e falas, da própria montagem fílmica, esboça-se esse sujeito não idêntico a si mesmo, em desalinho com sua identidade. A análise do filme de Andrés Di Tella - situado, ele mesmo, além de seu personagem, em um gênero intervalar e indefinido entre filme-ensaio e documentário – permite observar as maneiras através das quais, para o não-sentido, se demarca um campo sensível em alternativa à criação de sentido. O registro fílmico e o histórico explicitam uma disjunção, seja entre tempos (o presente do diário escrito no passado cuja leitura é registrada em filme), seja da própria inscrição social do sujeito. O filme sugere um sujeito que emerge apenas nos interstícios entre a escrita privada, a ficção e a memória e entre estas e as imagens. Tanto no filme quanto na escrita do diário de Píglia, não se trata de atribuir ou elaborar um sentido para os acontecimentos, mas, antes, lhes conceder um lugar, uma visualidade.

Píglia, no último volume dos diários de Renzi<sup>15</sup>, relata a visita a uma mulher que perdera os dois filhos assassinados pela ditadura militar argentina. Ao ouvir na TV o discurso marcial ela investia em seu sussurro, contrariando o discurso midiático, insistia na verdade sussurrada.

Essa memória disjunta, maleável, ficcional, aponta, não para o sentido garantido (com o perdão da cacofonia), é evidente. Apontaria, então, para uma verdade, aquela verdade que se diz aos sussurros? Estes, por vezes, talvez, ganhariam alguma amplitude, alguma repercussão (no sentido mesmo sonoro do termo – aquilo que se transmite por ondas e impressiona, afeta as percepções): “a verdade dos fracos às vezes consegue se fazer ouvir. É algo que sempre devemos lembrar.”, escreveu Píglia.

O encontro de múltiplas temporalidades que constitui o filme de Di Tella me leva, não à crítica ao sujeito metafísico do “penso, logo existo” cartesiano (Caliban antecede em alguns anos ao Discurso do Método de Descartes) mas aos choques do início da modernidade, impensáveis do ponto de vista

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 260.

<sup>15</sup> PÍGLIA, Ricardo. *Um dia na vida*: os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

daqueles que habitam as margens, se não considerarmos tudo o que implicou, em termos de formas de subjetivação, a acumulação primitiva teorizada por Marx.

Na última cena do filme, Piglia queima um de seus cadernos. Contra as águas de uma história opressora é preciso fazer arder as chamas da memória. Quanto ao sem-sentido, talvez seja preciso reservar-lhe um lugar na história.

### Referências bibliográficas

AGULIAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cinema argentino. Buenos Aires: Santiago Arco Editor, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito história. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020. E-book (não paginado).

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 33.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

PIGLIA, Ricardo. O escritor como leitor. **Serrote**. N. 12, 2017. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Um dia na vida**: os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021. E-book (não paginado).

LACLAU, Ernesto. Prefácio. In: ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Dilemas de la subjetividade contemporânea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Tradução de Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2011.