

O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis

Gabriela Machado Ramos de Almeida & Jamer Guterres de Mello

Resumo

Este artigo discute algumas aproximações teóricas possíveis ao ensaísmo no cinema. Num primeiro momento, o trabalho introduz brevemente o ensaio na literatura e no cinema; em seguida, apresenta o estado da arte das pesquisas sobre ensaios fílmicos, e tenta oferecer alguma contribuição para pensar abordagens do tema à luz da Experiência Estética, a partir de autores como Umberto Eco, Hans Ulrich Gumbrecht, César Guimarães, Arlindo Machado e Christine Mello.

Palavras-chave

Cinema; Ensaio fílmico; Teorias do Cinema e do Vídeo; Experiência Estética.

Abstract

This paper discusses some possible theoretical approximations to essayism in cinema. At first, the work briefly introduces the essay in literature and cinema; afterwards, presents a literature review concerning studies about film essays, and offers some contribution is offered to reason approaches in light of Aesthetic Experience, as from authors such as Umberto Eco, Hans Ulrich Gumbrecht, César Guimarães, Arlindo Machado and Christine Mello.

Keywords

Cinema; Film essay; Film and Video Theories; Aesthetic Experience.

O ensaio, como gênero literário, tem sido objeto de reflexão minuciosa desde as investidas inaugurais de Michel de Montaigne e Francis Bacon no século XVI. Ainda que nenhum dos dois autores tenha se proposto a fundar um gênero, eles foram responsáveis por conferir ao ensaio algumas das suas mais destacadas características – que se tornariam verdadeiros princípios –, como a liberdade formal, a reflexividade e, principalmente, a ausência de prescrições e regras.

Em *O Ensaio como Forma*, Theodor Adorno considera o ensaio a única forma de pensamento que levanta dúvidas quanto ao que o autor chama de “direito incondicional do método”. Segundo Adorno, o ensaio “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos” (2008: 17). Em seu pequeno tratado sobre o ensaio, Adorno diz ainda que este tipo de produção literária é “radical em seu não-radicalismo, ao abster-se de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (Ibid.: 25).

No cinema, alguns realizadores têm produzido obras caracterizadas por estes mesmos princípios, com destaque para Alain Resnais, com seu emblemático *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1955); Chris Marker, com filmes como *La Jetée* (1962), *Le Joli mai* (1962) e *Sans Soleil* (1982)¹; Jonas Mekas, com *Lost, Lost, Lost* (1976); Harun Farocki, com *Images of the World and The Inscription of War* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989) e *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 1992); Agnès Varda, com *Os Catadores e eu* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) e Jean Luc-Godard, com a sequência de filmes-ensaio produzidos em um intervalo de apenas três anos na década de 1970, *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) e *Comment ça va* (1976), e culminando com a série de oito filmes *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998).

No Brasil, verifica-se um interesse crescente em relação aos ensaios audiovisuais² na última década. No campo da realização, este interesse se manifesta sobretudo por meio da produção de jovens cineastas ligados ao documentário e ao vídeo experimental, como Cao Guimarães, Pablo Lobato, Marília Rocha, Tiago Mata Machado, Sérgio Borges e Guto Parente, que vêm realizando obras ficcionais e não-ficcionais fortemente “contaminadas” pelas artes visuais e pela busca por tencionar ao máximo fronteiras de gêneros fílmicos e de suportes de produção audiovisual, por afirmar um cinema que não se pretende puro, como se a reflexão sobre o estado-da-arte do cinema e do vídeo fosse indispensável e devesse ser promovida pelas próprias obras³ – e neste questionamento se localizaria o seu caráter ensaístico.

¹ Além de muitos outros títulos da vasta filmografia de Marker, que provavelmente pode ser considerado o cineasta-ensaísta por excelência, uma vez que, ao contrário de realizadores como Godard e Varda, todos os filmes de Marker, de forma mais ou menos pronunciada, possuem uma destacada inflexão ensaística. Vale notar também que Varda, Godard e Farocki realizaram filmes com teor ensaístico ao longo de toda a sua carreira, e os exemplos citados valem como ilustração pela sua representatividade, embora não sejam os únicos destes autores.

² Os filmes-ensaio são também chamados de ensaios audiovisuais e de ensaios fílmicos. Em inglês, foram localizadas três denominações: “essay film”, “film essay” e “cinematic essay”.

³ Ao mesmo tempo em que estes artistas consolidam suas carreiras no circuito dos festivais com propostas criativas e autorais, propondo um cruzamento entre cinema e artes visuais na sala de projeção, eles permanecem pouco conhecidos do grande público no Brasil. E ainda que eles sejam também representantes locais de uma tendência vanguardística mundial de valorização de um cinema que cada vez menos faz distinção entre gêneros de filmes, técnicas de realização e formatos de captação ou finalização, o espaço de circulação e legitimação destes artistas é restrito, sobretudo em função da característica pouco comercial das suas obras.

Ao longo dos seus pouco mais de 50 anos de história, o ensaio audiovisual tem sido associado às vanguardas artísticas e à renovação e ousadia no manejo da linguagem cinematográfica. Por seu caráter de “pensamento ao vivo”, parece se afirmar como um tipo de produção artística que trava diálogo intenso e direto com a contemporaneidade. A explicação pode residir no amplo espectro de possibilidades comunicacionais proporcionadas pelo vídeo, meio através do qual se dão grande parte – se não a maioria – das nossas experiências estéticas cotidianas e que tem sido olhado recentemente mais em relação às suas aberturas e fissuras do que na procura por suas possíveis especificidades. Para explicar a sua ideia do “vídeo nas extremidades”, Christine Mello diz que:

(...) o vídeo, híbrido por natureza, passa a ter habilidade de recodificar experiências e transitar no âmbito das mais diversas manifestações criativas. Não por acaso, é senso comum, principalmente no circuito da arte, ouvir que ‘tudo é vídeo na contemporaneidade’. Isso equivale a dizer que o vídeo amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências; passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado como produtor de uma rede de conexões entre os mais variados pensamentos e práticas (2008: 27).

Este artigo se propõe a formular alguns apontamentos na busca por possíveis abordagens teóricas do ensaio audiovisual, apresentando o estado da arte da pesquisa sobre o assunto e fornecendo alguma contribuição para pensar outras aproximações que podem se mostrar úteis no estudo do tema. Os recortes teóricos privilegiados aqui são advindos das áreas da Estética e das Estéticas da Comunicação.

Parte-se da premissa de que pode ser útil “dissociar” o estudo do ensaio fílmico da literatura e aproximá-lo com mais ênfase do estudo do cinema e do audiovisual. Não se trata de negar o que possa haver de literário no ensaio fílmico, ou de colocar cinema e literatura em oposição, uma vez que o próprio termo “ensaio” remeterá sempre à literatura, mas de localizar o que há de particular no filme-ensaio pelo fato de ele ser fílmico, e não pelo fato de estar vinculado à literatura. Com frequência, o estudo deste tipo de produção se detém excessivamente na importância do texto verbal ou escrito presente nos filmes como linha condutora do pensamento das instâncias autoral e narrativa, embora a aproximação direta dos ensaios fílmicos com a literatura varie

bastante de obra para obra. Não raro, a expressão é empregada equivocadamente para rotular filmes de difícil classificação, sobretudo obras não-ficcionais⁴.

As diferenças estilísticas entre os filmes citados acima permite notar este fato. *Noite e Neblina*, por exemplo, tem narração baseada em um texto altamente poético e impactante do escritor Jean Cayrol, um sobrevivente de campo de concentração. Já *Videogramas de uma Revolução* não tem narração e conta com textos escritos meramente explicativos que aparecem no filme na forma de *lettering* para fornecer ao apreciador algumas informações contextuais sobre as imagens que estão sendo exibidas. Não é, neste caso, o texto que fornece à obra o seu caráter de ensaio, mas sim a forma como a reflexão está inscrita nas próprias imagens e no fluxo de pensamento em movimento que elas geram. Há uma relação inerente do ensaio fílmico com a literatura, uma vez que a própria noção de ensaio vem da literatura – esta relação é sempre referencial, mas não necessariamente negativa. Pensar o texto fílmico ensaístico em suas possibilidades não anula a referência à literatura, mas sublinha a busca por particularidades deste tipo de produção audiovisual.

Não se trata, também, de identificar uma estrutura profunda do ensaio audiovisual. Um dos primeiros problemas que se impoem a uma proposta tão abrangente seria mesmo lidar com o conceito de gênero neste caso, já que é discurso comum entre os pesquisadores que se dedicam ao tema a negação da noção de gênero aplicada ao ensaio fílmico⁵, baseada nas características distintivas mais valorizadas deste tipo de produção: a liberdade de pensamento, uma reflexividade notadamente personificada na figura do realizador, o caráter fragmentário e transitório que valoriza a reflexão sobre o modo de fazer da obra tanto quanto o resultado final a que ela chega e a negação de qualquer tentativa de “reduzir” o ensaio a definições, normas ou formatos.

Ainda que não deva ser o propósito de um estudo sobre ensaios audiovisuais identificar as suas convenções, porque à primeira vista elas não existiriam, parte-se aqui do pressuposto de que é possível identificar uma experiência estética de natureza audiovisual que é comum à apreciação de diferentes filmes ensaísticos e localizar

⁴ Como sublinha Phillip Lopate, todo ensaio deve ser reflexivo, mas nem todas as sensibilidades reflexivas são ensaísticas (1996: 243).

⁵ Talvez em função da forte herança das considerações de Adorno acerca do ensaio (e embora aparentemente não se conteste a noção de gênero aplicada ao ensaio literário).

procedimentos e expedientes também comuns a este tipo de produção, analisar a composição das obras audiovisuais (como agenciamento dos seus recursos, estratégias e efeitos, materializados no uso de câmera, na montagem, no uso de sons, música e da narração) de tal modo que seja possível, a partir da sua apreciação, caracterizá-las como ensaísticas, ou dotadas de uma inflexão ensaística. Ou seja, verificar de que forma materiais expressivos próprios do audiovisual são empregados na produção destes filmes para chegar aos efeitos que eles se propõem a provocar.

O estado da arte da pesquisa sobre o ensaísmo no cinema

André Bazin foi um dos primeiros teóricos a analisar um filme comparando-o diretamente a um ensaio literário, em uma resenha de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) publicada na revista *France Observateur* em 1958⁶. Apesar de voltar muito da sua atenção ao texto escrito que é lido no filme, Bazin tece considerações também sobre a relação entre o texto e a imagem. Ao descrever a obra como “um ensaio documentado por meio do filme”, Bazin diz:

Marker traz para o filme uma noção absolutamente nova de montagem que eu vou chamar de “horizontal”, em oposição à montagem tradicional que joga com o senso de duração através da relação tomada-a-tomada. Aqui, uma dada imagem não se refere à que a precedeu ou à que se seguirá, mas sim se refere lateralmente, de alguma forma, ao que é dito. (apud Rascaroli, 2008, tradução nossa).

Noel Burch incluiu em seu livro *Práxis do Cinema*, publicado em 1969, um capítulo final intitulado *Temas de Não-Ficção*, em que se refere ao “filme-meditação”, cujos primeiros exemplos seriam dois curtas-metragens do cineasta George Franju, *Le sang des bêtes* (1949) e *Hôtel des invalides* (1952). A diferença entre estes filmes e os

⁶ Antes disso, em 1940, o cineasta experimental alemão Hans Richter havia publicado um manifesto intitulado *O Ensaio Fílmico: uma Nova Forma de Filme Documentário*, em que se referiu a um novo tipo de cinema que poderia tornar perceptíveis problemas, pensamentos e até ideias, e que tornaria visível o que não é visível (Rascaroli, 2008). Em 1948, Alexandre Astruc cunhou a expressão “camera-stylo” (câmera-caneta) em um artigo chamado *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta*. No texto, Astruc diz que o cinema finalmente “torna-se uma linguagem, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio ou no romance” (apud Aumont; Marie, 2003).

documentários tradicionais, segundo Burch, seria a proposta de Franju de “expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme”. Para o autor, Godard era o cineasta que até então tinha levado mais à risca experiências de “forma-meditação”, sobretudo a partir do filme *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962).

Godard é, muitas vezes, um ensaísta, ou melhor, um jornalista, em um sentido totalmente novo que, a nosso ver, só se justifica plenamente no cinema. Pouco importam, em seus filmes, as ideias reais, na medida em que elas são flagrantemente contestáveis. O que conta é a maneira como essas ideias desfilam diante de nós, é o espetáculo do insubstituível que elas nos oferecem, e não as ideias em si. (...) Um cinema de meditação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esta seja, por isso, edulcorada ou alterada. (2008:192-193).

O interesse de teóricos franceses⁷ pelo assunto é plenamente justificável, uma vez que boa parte dos ensaios fílmicos que permanecem canônicos foi produzida por Chris Marker, Agnès Varda, Godard e Alain Resnais na França do pós-guerras, em meio ao surgimento da Nouvelle Vague. Alguns autores, como Michael Renov (2005:252), Phillip Lopate (1996) e Paul Arthur (2003:59), incluem ainda Jean Rouch entre os cineastas que produziram filmes com inflexão ensaística a partir da década de 1950, pela forma altamente reflexiva como Rouch usou o comentário (de pós-produção) em filmes como *Os Mestres Loucos* (*Le Maîtres Fous*, 1955) e *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1960).

Se durante as décadas de 1970 a 1990 o interesse pelo tema parece ter se arrefecido, nos últimos dez anos os ensaios fílmicos têm sido objeto de vários estudos. Pesquisadores vêm se debruçando sobre este tipo de produção audiovisual por meio dos mais diversos vieses analíticos⁸, desde a perspectiva histórico-conceitual que busca definir, descrever e mapear o ensaio audiovisual, desenvolvida por autores como Laura Rascaroli (2008), Phillip Lopate (1996), Antonio Weinrichter (2007, 2008), Josep Català (2005) e, no Brasil, por Arlindo Machado, até o estudo do ensaio fílmico como uma

⁷ Ou estabelecidos na França, como é o caso do estaduniense Noel Burch.

⁸ Outros autores, como Phillipe Dubois (2004) e Raymond Bellour (1997), também vêm trabalhando com a noção de ensaio fílmico, mas em suas pesquisas específicas sobre as obras de cineastas como Godard, Chris Marker e Agnès Varda.

derivação do documentário, como é o caso de Michael Renov (2005) e Bill Nichols (1991, 2005). No âmbito nacional, é possível destacar especialmente as contribuições de Consuelo Lins (2007, 2009), Ilana Feldman (2010) e André Brasil (2009, 2010), que, a partir de diferentes olhares, vêm se ocupando do tema em trabalhos recentes⁹.

Nos livros *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991) e *Introdução ao Documentário* (2005), Bill Nichols não se refere diretamente a “ensaio fílmico”, “filme-ensaio” ou a “ensaio audiovisual”, mas se ocupa dos filmes aqui citados em sua tipologia dos modos de representação no documentário, principalmente em suas considerações sobre os documentários poéticos e reflexivos. No domínio destes dois modos de representação, Bill Nichols inclui, respectivamente, filmes como *Noite e Neblina* e *O Homem com uma Câmera* (Человек с Киноаппаратом, 1929), de Dziga Vertov, além de outros títulos que, ainda que não sejam ensaios fílmicos, guardam um acento ensaístico, como *Chuva* (*Regen*, Joris Ivens, 1929) e *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989).

Arlindo Machado (2003:73), em artigo intitulado *O Filme-Ensaio*, se refere à voz reflexiva do ensaio fílmico como “sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento”. Se Gilles Deleuze (2006) credita a Godard a introdução do pensamento no cinema¹⁰, Machado atribui à série *Histoire(s) do Cinema* “uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade indecomponível” (2000:52).

Outra contribuição interessante – embora breve – no sentido de verificar e compreender uma lógica de funcionamento dos ensaios audiovisuais é o artigo *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, de Laura Rascaroli (2008). A autora

⁹ Foi localizada ainda a dissertação de Mestrado de Marília Rocha, defendida em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho, intitulado *O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário*, busca localizar diferentes inflexões do ensaio no documentário e toma como corpus analítico três filmes já referidos aqui: *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1976) e *Os Catadores e eu* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda, 2000).

¹⁰ Numa breve referência a Godard em entrevista publicada no livro póstumo *A Ilha Deserta*, Deleuze diz: “o que ele [Godard] faz não é pensar *sobre* o cinema, não coloca um pensamento mais ou menos bom no cinema, mas faz com que o cinema *pense* – pela primeira vez, eu creio.” (2006:182). Esta perspectiva é compartilhada por outros autores, com destaque para Phillippe Dubois no livro *Cinema, Video, Godard* (2004).

traça um rápido histórico do ensaio fílmico, contemplando a sua prática e a teoria correspondente, examinando e avaliando as definições existentes. A perspectiva de Rascaroli é de que as qualidades distintivas próprias ao filme-ensaio não podem (ou não deveriam) fazer com que o seu estudo permaneça pontual.

O que se verifica, numa leitura geral e com algumas exceções, é uma tendência de valorização do ensaio audiovisual como possibilidade de renovação e reflexão no/do cinema. Sobretudo nos estudos que vinculam o documentário ao ensaio no cinema, este último é visto como uma alternativa muito mais livre, criativa, profunda e até honesta, já que o cineasta não busca chegar a respostas ou afirmar verdades pretensamente universais sobre os temas tratados nos filmes, de modo que ficam expostas na obra as suas próprias questões e conflitos, o seu próprio caminho por vezes tortuoso.

É quase como se no ensaio audiovisual não houvesse intenção formativa tão demarcada em função de toda a liberdade formal que a ele se atribui, quando de fato a possibilidade de maior abertura a múltiplas interpretações – em relação a filmes inscritos em outros gêneros – é um efeito que funciona melhor quando a obra é programada para isso. O ensaísta do cinema pode não querer chegar a respostas fechadas ou comprovar teses, mas a sua forma de produção também tem um método que lhe é próprio e identificável, mesmo que o objetivo seja deixar lacunas que devem ser preenchidas com uma participação bastante ativa do apreciador na fruição da obra.

Verifica-se, também, a já mencionada vinculação excessiva do ensaio fílmico à literatura – em alguns casos, a valoração do filme é tão mais positiva quanto mais claras estiverem nele as marcas próprias do ensaio literário. Tal perspectiva minimiza a relevância de uma análise – aqui considerada fundamental – do modo como os materiais expressivos e alguns recursos específicos do cinema são agenciados e conferem aos ensaios fílmicos este sabor de “insubordinação”, bem como uma avaliação mais pormenorizada das especificidades da experiência estética fornecida pelo ensaio fílmico. Fica colocado ao estudo do ensaio audiovisual o desafio de responder a uma questão fundamental: como pensar um tipo de obra que, por se afirmar tão livre, não admite mesmo se configurar como um gênero autônomo?

Algumas abordagens teóricas possíveis

Um caminho possível pode ser a análise dos filmes buscando localizar procedimentos e expedientes formativos e retóricos comuns a diferentes ensaios audiovisuais, refletindo sobre as possibilidades e limites da aplicação do conceito de gênero cinematográfico ao ensaio fílmico em função das características internas das obras e identificando nelas o lugar reservado à experiência estética advinda da fruição espectral, uma vez que este tipo de produção impõe uma demanda de apreciação bastante específica.

Parece-nos especialmente útil buscar um referencial que possibilite a abordagem do ensaio audiovisual com rigor analítico, porém sem engessá-lo. Certamente um dos desafios é evitar uma aproximação excessivamente formalista por meio das Teorias do Cinema e dos estudos em Análise Fílmica, já que este tipo de obra convoca uma fruição que se define por uma forte relação de diálogo entre o pensamento do cineasta expresso através do fluxo de composição total do filme e a posição ativa do intérprete que é convocado a preencher as lacunas propositadamente deixadas.

As considerações de Luigi Pareyson sobre forma e conteúdo nas obras artísticas, contidas no livro *Os Problemas da Estética*, lançam luz sobre um ponto fundamental para o ensaio audiovisual, que é a forma como a obra reflete o artista, como nela o seu autor se coloca. No ensaio fílmico, a instância de produção se encontra personificada exclusivamente no seu autor, na maneira como o seu modo de fazer – o estilo – reflete o seu pensamento sobre o material fílmico que ele manipula e como o filme pronto reflete o modo do artista de estar no mundo. Pareyson defende que “aquele objeto físico e sensível que é a obra de arte foi formado por uma série de gestos que eram esta mesma sensibilidade toda tornada modo de formar, e, por isso, agora a contém, denuncia, declara, revela, exprime.” (1997:62-63). E formula, ainda, outras proposições bastante apropriadas para pensar o ensaio audiovisual:

E se no operar artístico a pessoa do autor tornou-se, ela mesma, o seu próprio e insubstituível modo de formar, e se a arte não tem outro conteúdo que não a própria pessoa que é a sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente, *a obra formada* (Ibid.:107).

Se a perspectiva de Pareyson pode eventualmente soar vinculada a uma concepção mais “clássica” da Estética, alguns autores como Hans Ulrich Gumbrecht e, no âmbito brasileiro, César Guimarães, Bruno Leal e Denilson Lopes podem dialogar com ela. Não para atualizá-la, já que nenhum dos autores citados se propõe a isso, mas certamente para aproximá-la dos modos de fruição de poéticas típicas da contemporaneidade – local onde o ensaio audiovisual ocupa posição privilegiada.

Ao tratar de uma estética do cotidiano, do banal, do que não é sublime ou espiritual e não está associado aos juízos de gosto ou de valor que outrora serviram como parâmetro para legitimar a atividade artística, estes autores trazem a noção de uma experiência estética concreta, que se atualiza “na interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ele vive” (Dewey apud Guimarães; Leal, 2008:6). O vídeo, meio que tem sido exaustivamente explorado como *locus* de experimentação sobre as possibilidades do audiovisual, “um campo de conhecimento no qual o pensamento contemporâneo se sintoniza”, como descreve Arlindo Machado na apresentação do já citado livro de Christine Mello (2008), dialoga diretamente com a ideia de uma dimensão sensória concreta – não metafísica – presente na experiência estética. Guimarães e Leal (2008) sinalizam a contribuição de Dewey para o estudo desta experiência estética cotidiana e relacional, bem como da importância que passa a ter o objeto da interação (ou seja, a obra) da qual a experiência resulta. O objeto, dizem os autores, deve ser o mediador da experiência, e mobilizar o sujeito de forma a estimular a sua percepção estética.

Já Gumbrecht (2006:54) descreve a experiência estética da vida cotidiana a partir de quatro conceitos: 1) o conteúdo da experiência (os sentimentos, impressões e imagens produzidos pela consciência); 2) os objetos da experiência (tudo o que provoca os sentimentos); 3) as condições da experiência (“circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada”); 4) os efeitos da experiência estética (as consequências e transformações advindas da experiência estética, ou seja, o que “fica” para nós depois que a experiência se dá). Assim, segundo o autor, mais do que nunca:

(...) estamos dispostos a aceitar qualquer objeto cotidiano como um objeto de experiência estética – mesmo se não nos esquecermos completamente da ideia de que certos objetos são feitos e, por isso, especificamente aptos a desencadear a experiência estética. Quando às condições da experiência estética, estamos hoje particularmente atentos para uma temporalidade específica que lhes pertence. Os conteúdos da experiência estética se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (“como um relâmpago”) e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou estender sua duração. (2006:55)

Neste momento nos parece útil trazer também a noção de “obra aberta”, de Umberto Eco. Embora enfatize que toda obra de arte é necessariamente ambígua e aberta a múltiplas interpretações e que estas dependem, por sua vez, da relação de fruição estabelecida com o seu receptor, Eco sugere que a pluralidade e a ambiguidade nas poéticas contemporâneas é “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros” (2003:22). Não se deve imaginar, no entanto, que a produção de sentido nas obras baseadas na sugestão se dá ao acaso, uma vez que elas possuem um conjunto de instruções. No caso do ensaio fílmico, mesmo que estas instruções pareçam mais “frouxas” do que em outros tipos de produção audiovisual, ainda assim são resultado de uma organização de materiais sensíveis que foi feita com algum tipo de método.

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (Ibid.:62).

No caso do objeto aqui posto, o ensaio audiovisual, o vídeo aparece como mediador de uma experiência particularmente personalística, já que é o pensamento do artista tornado obra, talvez antes mesmo de se apresentar como obra plenamente constituída; é mesmo este artista encarnado num objeto físico e real, conforme Pareyson (2007), uma vez que se estabelece uma relação de cumplicidade e confiança entre produtor e fruidor. Certamente o ensaio fílmico não é a única forma de expressão audiovisual através da qual a instância produtora da obra se evidencia, mas provavelmente é uma das que mais demandam disponibilidade anímica do apreciador no sentido de perceber na obra os traços de quem a produziu. Torna-se, assim, experiência de “rara intensidade”, como define Dewey, a partir do momento em que o cineasta resolve dividir com o fruidor não uma obra fechada, finalizada, mas uma obra que é o seu próprio pensamento em movimento¹¹.

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA

Doutoranda em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Email: gabriela.mralmeida@gmail.com

JAMER GUTERRES DE MELLO

Doutorando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Email: jamerello@gmail.com

¹¹ Apesar de Gumbrecht (2006), Guimarães e Leal (2008) se referirem a uma experiência estética que guarda uma “volatilidade” por se constituir justamente de pequenas epifanias do cotidiano, nota-se que este efeito volátil tem sido também buscado pelos próprios artistas de forma intencional. A título de exemplo, vale mencionar a videoinstalação “O que Pode a Expiração”, que o cineasta e videoartista mineiro Pablo Lobato apresentou em 2010 no Museu Inimá de Paula, em Belo Horizonte, e experiências como a do grafiteiro argentino Blu (que pode ser vista em <http://www.youtube.com/watch?v=uad17d5hR5s>). Lobato e Blu produziram obras que, ao permanecerem disponíveis à apreciação apenas por um período curto e pré-determinado, ganham um novo estado: deixam de existir fisicamente e passam a existir apenas na memória das pessoas. Não se trata, portanto, do objeto que foi elevado à categoria de “obra de arte” cuja incontestável aura sublime poderá ser sempre apreciada e tocará a alma do apreciador, mas de uma arte que se aproxima bastante das experiências estéticas cotidianas descritas por estes autores, baseadas a princípio em matérias-primas banais, como imagens de arquivo caseiras e “sobras” de filmes, no caso de Pablo Lobato, e de uma intervenção urbana por meio do grafite, no caso de Blu.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **O Ensaio como Forma**. São Paulo: Editora 34, 2008.

ARTHUR, Paul. Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. In: **Film Comment** 39, n. 1, 2003, p. 58-62. Disponível em: <<http://writingwithvideo.net/oldWWWwebsite/readingsReferences/essayQuestions.pdf>>. Acesso em 24 set. 2010.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz. **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009 (p. 19-32).

_____. Ensaios de uma imagem só. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010 (p. 169-179).

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CATALÀ, Josep. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, Casimiro, CERDÁN, Josetxo (orgs.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Cátedra, 2005. (p. 109-158).

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaaios no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010 (p. 149-167).

GUIMARÃES, Cesar, LEAL, Bruno. Experiência estética e experiência mediada. **Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, Cesar, LEAL, Bruno, MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006 (p. 50-63).

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 143-157.

LINS, Consuelo, RESENDE, Luis. O ensaio, a voz, o outro. In: FURTADO, Beatriz. **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009 (p. 107-119).

LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: The Essay Film. In: WARREN, Charles. **Beyond Document**: Essays on Nonfiction Film. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, n° 5, 2003. (p. 63-75).

_____. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. In: **Framework**: The Journal of Cinema and Media – Vol. 49, N. 2, 2008, p. 24-47. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v049/49.2.rascaroli.pdf> Acesso em 23 set. 2010.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir, MOURÃO, Maria Dora. **O Cinema do Real** (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 234-257.

ROCHA, Marília. **O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFMG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-6WLHMK/1/mariliarocha_dissertacao.pdf>. Acesso em 20 set. 2010.

WEINRICHTER, Antonio (org.). **La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo**. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.

_____. **Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental**. Pamplona: Governo de Navarra, 2008.