

O ENSAIO FÍLMICO COMO OBRA ABERTA

FILM ESSAY AS AN OPEN WORK

Gabriela Machado de Almeida¹

RESUMO:

Este artigo apresenta uma proposta de aproximação teórica ao ensaio fílmico a partir da noção de “obra aberta”, conforme formulada por Umberto Eco. Para isso, busca investigar o modo como a série de ensaios audiovisuais *História(s) do Cinema*, produzida por Jean-Luc Godard entre 1988 e 1998, dialoga com o modelo sugerido por Eco originalmente em 1958, e que tem servido desde então como instrumental teórico-analítico para a reflexão a respeito de determinadas poéticas caracterizadas pela abertura. Parte-se da premissa de que este cruzamento é possível em dois âmbitos, tomando *História(s) do Cinema* como um *corpus* analítico exemplar: o da obra artística em si, aberta em suas ambiguidades e movimentos, e o da obra aberta como metáfora epistemológica.

PALAVRAS-CHAVE:

Ensaio fílmico; Obra Aberta; *História(s) do Cinema*

ABSTRACT:

This paper presents a proposition of theoretical approach to film essays based on the notion of “open work”, according to Umberto Eco. For this purpose, it intends to investigate how the series of audiovisual essays *Histoire(s) du Cinema*, produced by Jean-Luc Godard between 1988 and 1998, dialogues with the model proposed by Eco in 1958, which has been used since then as a theoretical-analytical instrument for the reflection about several poetics defined by openness. Our assumption is that this interchange is possible in two directions, considering *Histoire(s) du Cinéma* as a significant analytical *corpus*: the work of art itself, open in its ambiguities and movements, and the open work as an epistemological metaphor.

KEY WORDS:

Film essay; Open Work; *Histoire(s) du Cinéma*

1 Doutoranda em Comunicação e Informação na UFRGS e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. gabriela.mralmeida@gmail.com. PORTO ALEGRE, Brasil.

Este artigo tem como ponto de partida uma preocupação levantada em outras ocasiões e que tem no presente trabalho uma continuidade, a saber, a investigação de um horizonte teórico possível para a abordagem do ensaio fílmico². Neste sentido, serão exploradas aproximações entre o filme-ensaio e conceito de “obra aberta”, formulado por Umberto Eco, e para tal fim servirá como *corpus* analítico a série de ensaios audiovisuais *História(s) do Cinema*, realizada entre 1988 e 1998 por Jean Luc-Godard sob demanda da emissora de televisão francesa Canal+. Ainda que muitos autores apontem *História(s) do Cinema* como a obra máxima de Godard e como ensaio fílmico exemplar³ e que a discussão seja conduzida aqui por um estudo específico da série, é objetivo também deste trabalho, num âmbito mais geral, olhar o ensaísmo como um traço importante - e cada vez mais presente - da cultura audiovisual contemporânea que tem sido alvo de crescente interesse no campo dos estudos em audiovisual.

ALGUMAS NOTAS SOBRE O ENSAIO NO CINEMA E NA LITERATURA

Em diferentes momentos da reflexão e da crítica cinematográficas podem ser localizadas referências à vocação ensaística do cinema, ou à vocação do cinema de criar pensamento e um saber sobre o mundo histórico, ao invés de restringir-se a narrar histórias (ex. Richter, em 1940; Astruc, em 1948; Burch, em 1969)⁴. No entanto, é sobretudo a partir da década de 1990 que nota-se um aumento mais substancial nos esforços dedicados aos ensaios fílmicos, através principalmente de publicações que buscam mapear este tipo de produção e tatear para ela um conceito mais sistematizado⁵, ou examinar o teor ensaístico de obras de determinados cineastas, sobretudo nomes como Godard, Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda, Jonas Mekas e Chris Marker.

2* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XVI Encontro Anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), em 2012. Ver AUTOR e AUTOR2, 2011 e AUTOR, 2011.

3A exemplo de Arlindo Machado e Antonio Weinrichter, sendo possível afirmar que grande parte dos estudos sobre o filme-ensaio, mesmo quando não se dedicam especificamente a Jean-Luc Godard ou à sua série, referem-se a *História(s) do Cinema* como uma espécie de “cânone” (note-se que, de um total de 11 artigos sobre o ensaísmo no cinema que estão reunidos no livro *La Forma que Piensa. Tentativas em Torno del Cine-Ensayo*, organizado por Weinrichter, apenas 4 não mencionam a obra).

4Ver, nas referências, as versões destes textos que foram consultadas para este trabalho: BURCH, 2008, RICHTER, 2007 e ASTRUC, 2010.

5Ver, a este respeito: LOPATE (1996), MACHADO (2002, 2006), LIANDRAT-GUIGUES e GAGNEBIN (2004), CATALÀ (2005), RENOV (2005), WEINRICHTER (2005, 2007, 2009), RASCAROLLI (2008, 2009), LINS (2007, 2009), FELDMAN (2010) e BRASIL (2009, 2010), que, olhando de diferentes lugares, vêm se ocupando do tema em trabalhos recentes.

A bibliografia disponível, mesmo permanecendo bastante restrita em função da tímida circulação dos poucos livros existentes dedicados inteiramente ao ensaísmo no cinema, vem aumentando principalmente na última década, o que reflete não apenas o interesse crescente dos pesquisadores, mas também o aumento na produção de filmes de caráter ensaístico e auto-reflexivo sob o domínio de três matrizes audiovisuais principais: o documentário (destacando-se os filmes autobiográficos e poéticos), o cinema experimental e, em menor grau, a videoarte.

Na introdução do livro *La Forma que Piensa. Tentativas em Torno del Cine-Ensayo*, Antonio Weinrichter afirma que “Não existe um acordo geral sobre o que possa ser um ensaio cinematográfico” (2007, p. 12). O teor da assertiva e o próprio título da obra dizem bastante dos esforços que vêm sendo empreendidos no sentido de conceituar o ensaio fílmico, ainda que se trate de um tipo de produção audiovisual cujas especificidades costumam ser descritas a partir de traços que tornariam difícil uma demarcação muito rígida, como a liberdade formal, a experimentação e a auto-reflexividade.

Weinrichter (2008, p. 12) afirma também que há quem associe o ensaio fílmico ao cinema experimental mais do que ao documentário, e quem o considere um possível horizonte para o audiovisual no século XXI, um fruto da era pós-moderna de confusão de fronteiras, modos e discursos. Cita, então, uma frase de Adorno a respeito do ensaio literário, que diz que “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia”.

A contribuição de Adorno a respeito do ensaio na literatura costuma ser das mais lembradas, uma vez que em *O Ensaio como Forma* o autor se dedica a descrever com rigor o ensaio, ainda que, ao mesmo tempo, sublinhe como alguns de seus traços fundamentais o descompromisso com a expressão excessivamente cartesiana do pensamento e a dúvida quanto ao “direito incondicional do método”, afirmando que o ensaio “ocupa um lugar entre os despropósitos” (2008, p. 17). Adorno diz ainda que “O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (2008, p. 30), e que se torna verdadeiro pela trajetória seu pensamento, que o leva para além de si mesmo.

O ensaio aparece como uma forma que passeia pela arte e pela ciência e, muitas vezes rejeitada no campo científico, costuma ser considerada imprecisa e excessivamente subjetiva. Numa releitura do clássico texto de Adorno, Cássio Hissa e Adriana Melo consideram o ensaio:

Uma pausa apenas, em vez da pretensão de um acabamento definitivo. Um silêncio eloquente. O eterno devir da linguagem, dos conceitos de um mundo permanentemente em construção. Espaço de algo a ser continuamente experimentado e, portanto, transmutado, transcrito. Lugar sem mapa cujo percurso, desenhado e redesenhado por um incessante devir, redefine trajetórias de partida e de chegada, aproximando fim e início, desordenando e desalojando significados culturalmente construídos e estabelecidos. (HISSA e MELO, 2011, p. 251).

Os ensaios literário e fílmico aproximam-se sobretudo no que se refere à forma (como se detalhará adiante), entendida aqui como a sua expressão materializada num todo observável, seja ele um texto ou um filme. Ambos situam-se eternamente numa espécie de limbo, sempre num entre-lugar ou num “entre-gêneros”, já que não parecem querer filiar-se a gênero algum ou menos ainda constituir-se eles mesmos em gêneros autônomos, dotados de demarcações internas próprias, ainda que sejam identificáveis algumas recorrências e traços típicos, como apontam os estudos que se ocupam de um e de outro.

Não por acaso, Alain Bergala descreve o filme-ensaio de modo muito semelhante à maneira como Adorno pensa o ensaio na literatura (o que sugere que estas diferentes manifestações ensaísticas compartilham os mesmos princípios): “É um filme que não obedece a nenhuma das regras que regem geralmente o cinema como instituição: gênero, duração padrão, imperativo social.” (BERGALA apud WEINRICHTER, 2007, p. 27, tradução nossa)⁶. Problematizando a posição um tanto radical de Bergala acerca da impossibilidade de uma definição para o ensaio fílmico, Weinrichter afirma:

Bergala chega a sugerir que um verdadeiro ensaio inventa não apenas sua forma e seu tema, mas também o seu referente: à diferença do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui. Ou seja, não pode servir, por definição, de modelo de nada. E a prática do cinema-ensaio se reduziria a uma série de casos singulares, não só porque a instituição se nega a integrá-los em sua tradição, como porque o são, necessariamente: a única generalidade que parece possível afirmar sobre um filme-ensaio é que cada filme é... um caso

6 Trecho original: “¿Qué es un *film-essay*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social.” (BERGALA apud WEINRICHTER, 2007, p. 27).

particular. Vale a pena, então, esforçar-se para atribuir categoria de gênero ao que é essencialmente excêntrico, fronteiro, ‘não-genérico’ e singular? (2007, p. 27, tradução nossa)⁷.

Se parece problemático classificar o ensaio fílmico como gênero, uma vez que ele quer se afirmar tão livre que não admite se configurar como tal, pode ser pertinente pensá-lo como forma fílmica, como modo de fazer, já que tanto os estudos sobre o ensaio na literatura quanto no cinema assinalam uma preponderância da forma e do estilo em todo discurso que se apresenta ensaístico. Mas que forma seria esta, se Bergala, por sua vez, diz que ela é própria de cada filme-ensaio e só valeria a ele?

Josep Català (2005, p. 133, tradução nossa) esboça o que chama de “estrutura básica” do ensaio fílmico e afirma que trata-se de “(...) uma reflexão por meio de imagens, realizada através de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de reflexão”⁸.

No entanto, ao apresentar a reflexão através das imagens, a forma-ensaio cinematográfica não propõe meramente um jogo metalinguístico ou auto-reflexivo. A subjetividade do autor está posta sempre de modo bastante evidente, mas não se trata de uma reflexão “ilustrada” por imagens - como é expediente comum do documentário expositivo - ou mesmo de captar imagens para então refletir sobre elas, mas sim de inscrever a reflexão nas próprias imagens.

O filme-ensaio não é simplesmente auto-reflexivo, embora o seja de maneira imprescindível, segundo Català⁹. Numa tentativa de diferenciar o ensaio fílmico do documentário auto-reflexivo, o autor afirma que este se limita a colocar em evidência os dispositivos, não necessariamente a explorá-los, e também não se dedica a utilizar os resultados desta exploração como ferramenta hermenêutica. Enquanto isso, afirma o autor:

A estrutura característica do filme-ensaio é híbrida, uma estrutura que vai do pessoal-biográfico (dividido em experiências pessoais, sonhos, opiniões) ao reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tem ao menos dois níveis, portanto: um através do qual *persegue* um objeto, um

7 Trecho original: “Bergala llega a sugerir que un verdadero ensayo inventa no solamente su forma y su tema sino, aún más, su referente: a diferencia del documental, que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye. Es decir, no puede servir, por definición, de modelo de nada. Y la práctica del cine-ensayo se reduciría a una serie de casos singulares, no sólo porque la institución se niegue a integrarlos en su tradición sino porque lo son, necesariamente: lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es... un caso particular. ¿Vale entonces la pena esforzarse en darle categoría de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo, a-genérico y singular?” (WERINRICHTER, 2007, p. 27).

8 Trecho original: “(...) una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión.” (CATALÀ, 2005, p. 133).

tema (ou vários) e outro por meio do qual este tema se expressa esteticamente: o entremeadado, o caráter híbrido se expressa ao mesmo tempo em que o seu próprio tema. A forma sobe claramente à superfície (...) (2005, p. 145, tradução nossa)⁹.

Diante da dificuldade em formular um conceito fechado para uma expressão poética que parece tão fugidia, Weinrichter (2007, p. 12) elenca alguns “requisitos” que uma obra cinematográfica deve cumprir para ser caracterizada como ensaística: 1) não propor uma mera representação do mundo histórico, mas sim uma reflexão sobre o mesmo, criando o seu próprio objeto; 2) privilegiar a presença de uma subjetividade pensante e, por fim, 3) empregar uma mistura de materiais e recursos heterogêneos (comentários, imagens de arquivo, intervenções do autor) que acabam criando uma forma própria.

JEAN-LUC GODARD E AS SUAS *HISTÓRIA(S) DO CINEMA*: O PONTO MÁXIMO DE UMA TRAJETÓRIA ENSAÍSTICA

Produzidos ao longo de uma década, entre 1988 e 1998, os oito ensaios audiovisuais que compõem *História(s) do Cinema* começaram a ser esboçados muitos anos antes. Em 1978, Godard proferiu uma série de conferências no Conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, em que associava cinema e história, com a proposta de chegar a um roteiro para um possível conjunto de filmes chamado “Introdução a uma Verdadeira História do Cinema”, o que, por sua vez, originou um livro homônimo publicado em 1989.

De algum modo, *História(s) do Cinema* é uma obra que sintetiza os interesses expressados por Godard ao longo da sua vasta filmografia, dos filmes narrativos aos ensaios em vídeo da década de 1970, passando pela atuação à frente do grupo Dziga Vertov. Se na forma e no discurso a série parece mais radical do que foram suas obras anteriores e chega a ser agressiva, até, nos sentidos produzidos por certas associações promovidas pela montagem, é nela que uma preocupação fundamental do cineasta, a de fazer o cinema pensar, atinge o seu ápice.

Como um arqueólogo virtuoso e triste, conforme Alan Badiou (2000, p. 280), Godard vale-se de um monumental arquivo de imagens para exercitar um gesto apropriativo

9 Trecho original: “La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del que se pmigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie (...)” (CATALÀ, 2005, p. 145).

em que não resta uma imagem alheia sem a sua chancela. Sobreimpressões, fusões, variações de velocidade, montagem paralela, textos falados e escritos, citações, inter-títulos e sons misturados fazem parte do enorme repertório de recursos por meio dos quais Godard resignifica as imagens que utiliza, retirando-as do seus contextos originais e atribuindo-lhes sentidos diversos, que gravitam em torno de alguns temas recorrentes em sua reflexão metalinguística. Segundo David Oubiña, para quem Godard alcança com a série uma síntese entre o seu ofício de crítico e o seu trabalho como cineasta, estes temas seriam: “O cinema como arte e como indústria, o cinema em relação com os demais discursos estéticos e sociais, o cinema como testemunho do século.” (2005, p. 14, tradução nossa)¹⁰.

Uma vez que pouco há de registro imagético e sonoro produzido pelo próprio Godard especificamente para a série, cuja matéria-prima é um vasto arquivo de imagens, o que subjaz é o registro deste gesto apropriativo, de um método que consiste em articular num conjunto dotado de unidade uma massa audiovisual caótica que se apresenta ao mesmo tempo desconexa mas bastante coerente, uma “forma que pensa” decorrente do potencial das imagens de falarem umas das outras ao serem confrontadas (é da ordem do confronto, mais do que da associação, o tipo de relação em que as imagens são postas).

Este convite à reflexão acompanha os filmes de Godard desde os primórdios da sua trajetória - basta lembrar que já em *Acosado (À bout de souffle, 1960)* algumas regras do cinema narrativo foram colocadas em questão e que, a partir da década de 1970 ele começou a produzir em vídeo, de modo pioneiro, obras audiovisuais que já prenunciavam muitos dos questionamentos apresentados em *História(s) do Cinema* (como *Ici et ailleurs, 1974; Numéro deux, 1975, e Comment ça va, 1976*).

Em *História(s) do Cinema*, a reflexão deixa de ser sugestão e passa a ser a experiência audiovisual em si¹¹. Segundo Oubiña, trata-se de uma obra que obriga a redefinir o que é um cineasta: “(...) essa figura abandonou os traços de um ‘fazedor de filmes’ (um *filmmaker*) para assumir-se como um humanista que encontra no cinema uma dimensão

10 Trecho original: “El cine como arte y como industria, el cine em relación con los demás discursos estéticos y sociales, el cine como testigo del siglo: Godard alcanza aquí una síntesis impecable entre su oficio de crítico y su labor como cineasta.” (OUBIÑA, 2005, p. 14).

11 A ponto de alguns autores compararem a série ao igualmente monumental *Finnegans Wake*, de James Joyce (ROSENBAUM, 1997; OUBIÑA, 2005; GARDNIER, s/d).

utópica onde convergem o mundo, o pensamento e a criação.” (2005, p. 14, tradução nossa)¹².

A FORMA-ENSAIO AUDIOVISUAL: *HISTÓRIA(S) DO CINEMA* E O CONCEITO DE OBRA ABERTA

O efeito de “pensamento ao vivo” alcançado por *História(s) do Cinema* se constitui numa importante chave para compreender o tipo de relação frutiva proposta pela obra de Godard e como ela se relaciona com o modelo da obra aberta segundo Umberto Eco. Os ininterruptos processos de desconstrução e reconstrução a que as imagens de arquivo são submetidas a todo momento são a principal marca enunciativa da série, responsável pela impressão de história personalíssima que Godard propõe ao exercitar um método que é ao mesmo tempo histórico e estético - “ação, vontade e deliberação”, segundo Beatriz Sarlo (2005, p. 38).

Ao propor a obra aberta como modelo e não como categoria, Eco evita o maniqueísmo quase inevitável de tentar classificar todo e qualquer objeto artístico como aberto ou fechado. Qualquer obra, diz ele, é dotada de algum tipo de abertura e ambígua por natureza, uma vez que se apresenta como sistema polissêmico cuja atualização se dará somente quando for fruído. Esta fruição respeita, de um lado, características internas à obra e, do outro, a perspectiva individual do fruidor, a sua situação existencial concreta, um conjunto de fatores que contribuem para determinar a completude e a qualidade da experiência: “uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” (ECO, 2003, p. 22). Um dos aspectos mais interessantes do seu tratado é notar, no entanto, que em determinadas poéticas a ambiguidade e a abertura se tornam “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a se realizar em preferência a outros”. (ECO, 2003, p. 22).

Deste modo, não é objetivo do trabalho tentar aplicar um conceito ao objeto que compõe o seu *corpus*, mas sim identificar pontos de aproximação e diálogo entre *História(s) do Cinema* e a noção de obra aberta num contexto mais geral que ajude a pensar os ensaios fílmicos como obras abertas a partir da observação de um produto considerado representativo.

12 Trecho original: “(...) esa figura ha abandonado los rasgos de un hacedor de filmes (un *filmmaker*) para asumirse como un humanista que encuentra en el cine una dimensión utópica donde convergen el mundo, el pensamiento y la creación.” (OUBIÑA, 2005, p. 14).

O que constitui um pressuposto inicial aqui é a ideia de que essa aproximação se dá quando é percebida a vocação à abertura de *História(s) do Cinema* exatamente como seu objetivo mais explícito: por meio da montagem, Godard mistura, associa, confronta e sugere, ficando a cargo do fruidor atualizar as inferências e os subtextos. E, para Eco, esta relação frutiva é o ponto fundamental, muito mais do que um possível conjunto de regras formais das quais seriam dotadas as obras abertas e que permitiria serem assim classificadas, caso se tratasse de uma categoria e não de um modelo. Para Godard, o fundamental parece ser também a exigência de fruição espectral que a obra impõe: descortês com o fruidor, o cineasta oferece somente questões e nenhuma resposta, num emaranhado de imagens às quais não é dado nem ao menos acesso à sua apresentação original, uma vez que foram necessariamente submetidas a um gesto apropriativo que às vezes é quase um ato de violência.

Segundo Eco, o estímulo à intervenção ativa do fruidor no processo de interpretação é típico de um momento da cultura:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ‘ambiguidade’ de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 2003, p. 93)

Isto não significa, entretanto, um convite à interpretação indiscriminada, uma vez que mesmo nas obras abertas a fruição respeita um conjunto de instruções de que elas são necessariamente dotadas, afinal não há fazer artístico baseado exclusivamente no acaso (e mesmo a adoção do acaso na arte é um gesto e uma opção de estilo). A desordem da obra aberta é sempre dominada, segundo Eco, porque o campo de possibilidades, mesmo vasto, responde a um horizonte de possibilidades que não é inesgotável.

Sob o risco de alcançar apenas um caos indiferenciado e assim a incomunicabilidade e a interdição da experiência estética, a obra aberta tem a sua liberdade restrita ao que o autor chama de “germes de formatividade”, resultando numa relação que é pendular e cujo deslocamento se dá entre a abertura total, de um lado, e um objeto que mesmo dotado de abertura nunca deixa de ser obra resultante de um modo de formar que pressupõe um conjunto de intenções, do outro. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e

uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2003, p. 40).¹³

Se Eco está interessado numa nova dialética entre obra e intérprete, de certo modo Godard a atualiza. *História(s) do Cinema*, cumprindo uma premissa comum a diversos ensaios fílmicos, apresenta uma demanda de fruição espectral bastante específica e em alguma medida árdua, no sentido de especialmente ativa. O engajamento e a disposição anímica em aderir ao contrato de leitura proposto neste caso são determinantes para a plenitude da experiência oferecida, mais do que um repertório ilimitado que permitisse identificar todas as imagens de arquivo, todos os trechos de filmes ali apresentados.

Acompanhar o pensamento de Godard quase mesmo como se fosse ao vivo, vê-lo cortar, sobrepor, acelerar, modificar as imagens e comentá-las exige um repertório praticamente inalcançável, o que torna o próprio cineasta o seu único leitor modelo possível - ou haverá alguém para “decifrar” toda a infinidade de citações cinematográficas, literárias, filosóficas, musicais e pictóricas postas na obra?

Em *História(s) do Cinema*, a abertura é dada por um conjunto de instruções mais fluidas, menos rígidas e prescritivas, invocando uma posição bastante ativa do fruidor no processo de cooperação interpretativa - o que Eco chama de “atos de liberdade consciente” (2003, p. 41). Estas instruções passam, entre outras coisas, pela repetição de um modo formativo marcado por um uso particular e obsessivo da montagem (não por acaso, Godard se refere várias vezes a ela na série como sua “bela inquietação”).

A série se articula de maneira sempre muito semelhante ao longo dos seus 268 minutos divididos em oito episódios. O expediente retórico-formativo padrão é provocar choques e confrontos entre as imagens, promovendo questionamentos que vão desde a relação entre o cinema e a guerra - talvez a mais forte e incômoda de todas - até o recorrente tema da morte do cinema. Godard afirma, no episódio 1A: “Há, portanto, quase 50 anos que, na escuridão, o povo das salas escuras queima imaginário para aquecer o real. Este vinga-se agora e quer lágrimas verdadeiras e sangue verdadeiro”. E diz ainda, no mesmo episódio: “Se George Stevens não tivesse usado o primeiro filme de 16mm em cores em Auschwitz e Ravensbrück, nunca, certamente, a felicidade de Elizabeth

13 Nesta e em várias passagens ao longo do livro Eco sugere a noção de superinterpretação sem ainda, no entanto, sistematizá-la.

Taylor teria encontrado um lugar ao sol”¹⁴, sugerindo que o imaginário de felicidade e beleza difundido pelo cinema num dado momento derivou em parte de avanços tecnológicos proporcionados pela guerra. O trecho é acompanhado pela seguinte sequência de imagens:

Figura 1



Ao encontro da noção de obra aberta, *História(s) do Cinema* se oferece como convite, como obra a acabar, a ser feita junto com o seu autor. A impressão de movimento e de fluxo que causa a série se deve a um outro fator fundamental que é indissociável da montagem: o uso do vídeo como meio expressivo escolhido por Godard para contar as suas histórias (o uso que é feito do vídeo não é meramente instrumental, de suporte).

O efeito de pensamento ao vivo derivado da manipulação das imagens em vídeo convida uma relação que pressupõe alguma cumplicidade entre autor e fruidor, como se fosse possível ver a conformação de um pensamento no momento mesmo em que ele se faz, em que toma forma. Um pensamento abduzitivo que é inquieto, insubordinado e cheio de movimento e que parece ter como fim último fazer com que o cinema olhe a si mesmo, ou “encontre o seu momento de autoconsciência”, conforme Sarlo (2005, p. 43). Como afirma Philippe Dubois,

14 Referência o filme *Um Lugar ao Sol* (*A Place in the Sun*), de George Stevens, protagonizado pela atriz em 1951. Durante a Segunda Guerra, Stevens, então um cineasta já consagrado, se alistou ao exército dos Estados Unidos e integrou uma unidade da Divisão de Comunicação responsável por filmar combates. Assim, fez parte de equipes que registraram a Normandia, a libertação de Paris e de campos de concentração, na companhia de outros grandes cineastas norte-americanos, como Samuel Fuller e John Ford. Algumas das suas imagens foram utilizadas como documentos nos julgamentos de Nuremberg. Uma grande exposição sobre o assunto, chamada *Filmer les camps: de Hollywood à Nuremberg* foi organizada em 2010 pelo Mémorial de la Shoah, em Paris. Fonte: http://www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/filmer_les_camps/index.html (Acesso em 30/01/2013).

(...) no calor da hora, ele [Godard] experimenta o pensamento visual instantâneo, o olhar reflexivo, a escrita pela imagem; ele manipula, inscreve, escruta, combina, recomeça, apaga, acrescenta, rumina, precisa, desloca. Tudo sem fio. Extraordinária impressão de assistir como que “ao vivo”, pelas e nas imagens, aos movimentos mesmos de um pensamento em ação. O grande lance é sempre o do ‘direto’: eu vejo ao mesmo tempo em que faço. Em vídeo (e, segundo Godard, só em vídeo), ver é pensar e pensar é ver. (DUBOIS, 2004, p. 282).

Manipulando em vídeo imagens de arquivo de modo que elas falem de si mesmas, do cinema e da história, Godard estabelece como propriedade maior da sua obra um discurso aberto em que a maneira como o discurso é apresentado importa tanto quanto o que é dito em si, instaurando uma auto-reflexividade em que a intenção de abertura é levada ao extremo.

Ao mesmo tempo em que tende aparentemente ao ruído, *História(s) do Cinema* apresenta-se como organização formal em certa medida rígida e marcada sempre por uma instância autoral cuja presença é forte o suficiente para que o discurso não saia da primeira pessoa: “Pensar, ver, escutar e escrever passam a constituir um só e mesmo gesto”, afirma Dubois (2004, p. 284). Mas quando há o comentário - seja falado ou escrito - ele não serve a uma tentativa de autoridade epistemológica como é comum a certos modos de representação do documentário (como o expositivo), e sim opera como instrumento retórico e poético que afirma toda a ambiguidade de um estar-no-mundo. Para Dubois (2004, p. 288), não se trata mais de algo que Godard faz, mas daquilo em que se transformou: “(...) um corpo de imagens, um pensamento de imagens, uma escrita de imagens, um mundo de imagens. Um ser-imagem de todas as coisas (...) um ser-imagem total”.

Ao buscar uma videoescrita que se dá inteiramente a partir da manipulação de imagens e de sons, o ensaísmo em *História(s) do Cinema* se exercita no âmbito do discurso e, principalmente, da forma, privilegiando um estatuto da imagem e do pensamento que é necessariamente associativo e relacional. No caso de Godard, “O cinema não está necessariamente condenado àquilo que recebe do mundo, também consiste no que faz com aquilo que recebe do mundo.” (Oubiña, 2005, p. 20, tradução nossa)¹⁵.

Para Eco, a obra aberta diz deste estar-no-mundo uma vez que aparece como uma espécie de sintoma, quando ciência e cultura são colocadas em cheque a partir da crise

15 Trecho original: “El cine no está necesariamente condenado a aquello que recibe del mundo, también consiste en lo que hace con aquello que recibe del mundo.” (OUBIÑA, 2005, p. 20).

do princípio de causalidade e entram em jogo o indeterminado e a descontinuidade, fazendo com que a obra aberta opere como metáfora epistemológica:

(...) num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta [a obra aberta] sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a *descontinuidade*. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria de metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo. (ECO, 2003, p. 158-159, grifos do autor).

Na arte, o principal reflexo desta mudança é que a decisão interpretativa do fruidor torna-se valor efetivo da informação possível (ECO, 2003, p. 131). Neste sentido, Eco desloca o problema do fazer poético das instâncias da produção ou da recepção e passa a localizá-lo na obra, mais especificamente na relação fruitiva, ainda que dedique especial atenção à forma (ou ao “germe de formatividade”), e que justamente a forma seja tão importante para nossas considerações a respeito do ensaio. Curioso, e possivelmente mais um ponto de encontro em relação à discussão aqui proposta, já que Eco, ao tratar da abertura, trata na verdade de uma alteração no modo de formar que passa a ter como objetivo não mais uma forma fechada e acabada, mas sim uma obra essencialmente ambígua, que se apresenta como campo de probabilidades. Curioso, também, que Godard, no episódio 3A de *História(s) do Cinema*, afirme: “Ora, o que é arte senão aquilo através de que as formas se tornam estilo?”.

A questão diz respeito, assim, tanto ao modo de fazer quanto aos resultados alcançados. O ensaio, seja na literatura ou no cinema, pode não pretender oferecer respostas ou chegar a conclusões decisivas a respeito dos problemas que apresenta sustentando-se numa argumentação persuasiva; pode apresentar-se, nas duas manifestações tratadas aqui (fílmica e literária), como pensamento em fluxo, em movimento. Pode não ser um método com o rigor exigido pela ciência, livre de amarras genéricas ou mesmo dotado de uma forma que lhe é única e só vale para cada obra, caso se queira concordar com Bergala, mas todo tipo de escolha constitui um gesto formativo, independentemente

do nome que for atribuído a ele (estilo, modo de formar etc).¹⁶ O que vai fazer a diferença no caso das obras abertas, para Eco, é a possibilidade de autonomia conferida à instância de fruição, que o autor transpõe para uma questão mais geral a respeito de um possível potencial libertador desta substancial mudança na relação frutiva:

Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, educando para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas - escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas e a necessidade de seu revezamento, não somente de obra para obra, mas dentro de uma mesma obra - não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e nesse caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia. (ECO, 2003, p. 148).

No que se refere aos ensaios fílmicos - e que se buscou problematizar a partir de um olhar à série *História(s) do Cinema* - o paralelo com a noção de obra aberta parece situar-se justamente numa alteração da relação de fruição posta por este tipo de produto audiovisual em relação ao modelo do cinema narrativo considerado “clássico”, seja ele documental ou ficcional, sobretudo no que diz respeito às demandas impostas ao apreciador. Ainda que diversos autores venham tentando lapidar um conceito para o filme-ensaio e que haja certa unanimidade em relação a algumas das principais características deste tipo de obra, o estudo dos ensaios fílmicos permanece ainda no terreno da tentativa, da busca, de tatear conceituações e, não menos importante, tatear também aproximações teóricas possíveis.

Se uma genealogia do filme ensaio localizará no documentário as suas origens, é importante avançar numa discussão sobre os ensaios fílmicos que não se restrinja ao campo do documentário. Um caminho possível, para o qual continuar buscando na Estética um horizonte teórico pode ser de alguma utilidade, é investigar como o cinema encontrou no ensaio fílmico a expressão de uma tendência à auto-reflexividade e abertura que é própria da arte contemporânea, mas que talvez não tenha sido plenamente alcançada em outras manifestações cinematográficas.

16 Luigi Pareyson, com quem Eco iniciou os seus estudos, considera a forma a expressão da personalidade do artista e, conseqüentemente, toma o modo de formar como sinônimo de estilo. Para o autor, a espiritualidade do artista está posta na obra por meio do modo de fazer arte, “de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar ou de pincelar, em suma, o ‘gesto’ do fazer” (PAREYSON, 1997, p. 62), e a obra é o próprio artista encarnado num objeto físico. Segundo Eco, a Estética de Pareyson pode ser lida tanto a partir de um ponto de vista metafísico (uma fenomenologia da interpretação), quanto por meio de uma teoria das formas, sendo essas “formas” a materialização de produtos da cultura.

REFERÊNCIAS

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

ASTRUC, Alexandre. Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”. In: RAMIÓ, Joaquim, THEVENET, Homero (orgs.). **Textos y manifiestos del cine**. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 220-224.

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.

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

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

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

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

GARDNIER, Ruy. **Godard Anos 90 Nove Zero: do cinema das histórias às história(s) do cinema**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/godardanos90.html>. (Acesso em 30/01/12).

HISSA, Cássio, MELO, Adriana. Sobre o ensaio. In: HISSA, Cássio (org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 251-275.

LIANDRAT-GUIGUES, Sandra, GAGNEBIN, Murielle (orgs.). **Le essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael. **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, p. 243-270.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2002.

MACHADO, Arlindo. Filme-Ensaio. *Revista Intermédias*, ano 2, n. 5, 2006. Disponível em http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf (Acesso em 26/05/12).

OUBIÑA, David. Introducción. In: OUBIÑA, David (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 13-24.

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

RASCAROLLI, Laura. *The Personal Camera: subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press, 2009.

RASCAROLLI, 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 23/09/12).

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.

RICHTER, Hans. El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p. 186-189.

ROSENBAUM, Jonathan. Trailer for Godard's Histoire(s) du Cinéma. *Trafic*, n. 21, 1997. Disponível em <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=15760>. (Acesso em 26/01/12).

SARLO, Beatriz. La originalidad de las Histoire(s) du Cinéma. In: OUBIÑA, David (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 25-43.

WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Casimiro, CERDÁN, Josexo (orgs.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Catédra, 2005, p. 43-64.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, p. 18-48.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Colección Punto de Vista, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

Artigo recebido: 29 de agosto de 2013

Artigo aceito: 20 de novembro de 2013