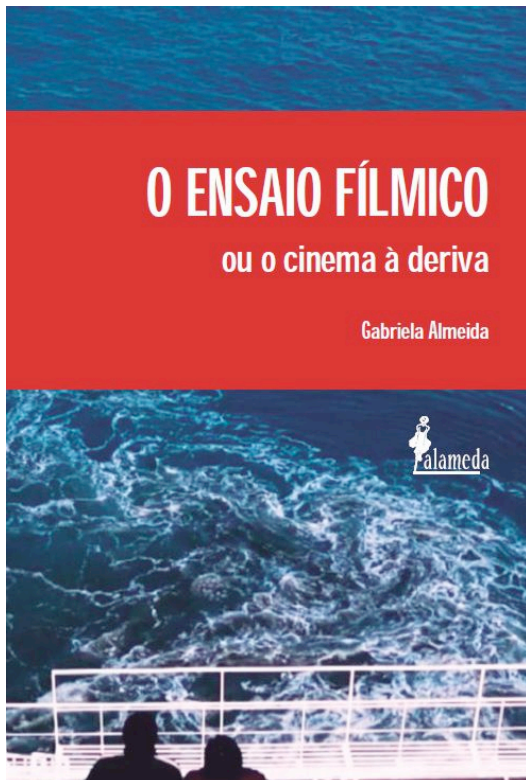


**Sobre Gabriela Almeida. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018, 206 pp., ISBN: 978-85-7939-537-6.**

Mariana Duccini Junqueira da Silva\*



Domínio ainda em construção, não raro conceituado por meio de negatividades (a preponderância “do que não é” sobre “aquilo que é”) ou ainda princípio de agrupamento de produções audiovisuais refratárias a campos já consolidados, o filme-ensaio tem suscitado notável interesse acadêmico nas duas últimas décadas. Os trabalhos que se engajam nessa discussão tendem a delimitar características como: a forte inflexão subjetiva, um investimento formal que prepondera sobre sistematizações e generalizações, a perspectiva não-universalizante, o não-fechamento dos sentidos. Lá onde as definições se pretendem operativas, o ensaio escapa. Em paralelo, busca-se frequentemente o respaldo da literatura para legitimar essa prática ou ainda para se estabelecer linhas de força interpretativas nos limites do audiovisual. A frequente alusão à obra inaugural de Michel de Montaigne faz remontar ao século XVI em nome da identificação de elementos composicionais que tornem inteligível a referência ao gênero ensaístico a partir de uma filiação ao cânone.

Na seara das reflexões especificamente voltadas ao campo do cinema, um dos embates candentes, na contemporaneidade, refere-se à pertinência —ou à impertinência— epistemológica de se destinar ao filme-ensaio um domínio independente ao dos estudos do documentário ou do cinema experimental,

visto que os pontos de contato turvam as demarcações unívocas. A própria natureza de um mundo que só se dá a ver em termos de incompletude, como objeto transitório, não se mostra como uma exclusividade das investidas ensaísticas, assim como os posicionamentos que reivindicam explicitamente a instalação da primeira pessoa nos termos de uma enunciação eivada de singularidade.

Ao percorrer esse e outros impasses de fundamento, Gabriela Almeida apresenta uma sensível contribuição por meio da obra *O ensaio filmico ou o cinema à deriva*, originalmente desenvolvida como tese de doutorado junto ao PPG em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Consciente dos desafios que assume ao transitar por um campo que progressivamente se constitui, a autora estabelece um texto fluido, de admirável clareza, ao mesmo tempo em que não prescinde da necessária densidade conceitual nas reflexões propostas. É nesse âmbito que a apreciação do ensaio como “forma que pensa”, instituindo o próprio dispositivo não só como elemento disparador dos filmes, mas sobretudo como recurso hermenêutico da prática cinematográfica, começa a delinear um caminho original para o estudo.

O ensaio emerge, dessa maneira, não como categoria, mas como gesto ou inflexão que aponta para a experiência de um sujeito em fricção com o mundo: capaz de dar compleição a uma vivência radicalmente singular na medida em que se deixa afetar por toda a complexidade de seu entorno. A construção de um pensamento por –e com– imagens, fulcro do ensaio como meio de expressão audiovisual, responde pela principal matriz argumentativa do livro de Gabriela Almeida. Nessa perspectiva, a elaboração de um saber visual torna-se inextrincável da montagem, já que é este o processo que conjuga estratos temporais aparentemente díspares, aproximando realidades, fenômenos e materialidades expressivas de forma até então inaudita. Tal dinâmica de desmontagem e remontagem de temporalidades institui o anacronismo como

tempo forte da história: um sentido da experiência coletiva marcado por dissensos, rupturas e intensidades (e não mais pelo afã positivista que orienta as ideias de síntese e progresso). Esse caráter sintomático próprio a uma história que privilegia as ruínas em detrimento das totalidades é também constitutivo de uma obra-prima audiovisual que tem na aproximação e no confronto entre os fragmentos imagéticos e sonoros seu fundamento: a série *História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988-1998), a que o livro dedica um potente exercício de análise.

Na primeira parte do livro (“Cinema: uma forma que pensa”), um mapeamento dos conceitos tangentes ao filme-ensaio (em que se apresentam os aportes de autores como: Hans Richter, Alexandre Astruc, Jacques Rivette, Noel Burch, Antonio Weinrichter, Laura Rascaroli e Josep M. Català) percorre não apenas as tentativas de se estabelecer bases teóricas para a reflexão sobre o tema, mas também as dificuldades epistemológicas e metodológicas inerentes ao exame de um fenômeno/objeto refratário a definições e a sistematizações. Também se demarca um movimento essencial à pesquisa: o distanciamento em relação ao campo da literatura e a conseqüente aproximação com o campo das artes visuais como opção produtiva para se pensar, por derivação, o filme-ensaio, abordagem que confere um caráter peculiar ao trabalho no âmbito brasileiro. É ainda nesse segmento que se apresentam, de forma contrastiva, diferentes acepções quanto às teorias que se ocuparam das dinâmicas dos dispositivos (e as particularidades dessas intervenções quando destinadas ao campo do cinema e, mais especificamente, ao ensaísmo fílmico).

A parte II (“Montagem, essa bela inquietação”) propõe, inicialmente, uma articulação entre a constituição de um pensamento visual e a montagem. Aqui se efetiva, em termos demonstrativos, a aproximação com a esfera das artes visuais (anunciada na Parte I), acentuando-se a centralidade da fotografia, como arte advinda dos princípios da reprodutibilidade técnica, na transformação da relação entre obra e espectador. Retoma-se brevemente a

ideia de uma certa destituição do fenômeno aurático (descrita por Walter Benjamin) sob o viés de uma interessante contrapartida: a descontinuidade, a comparação e o contraste —ou mais especificamente, a desmontagem e a remontagem das imagens, possibilitadas pela fotografia— anunciam relações até então imponderáveis entre uma obra de arte e outras.

Nesse horizonte, o texto se detém em três importantes experiências visuais do século XX: O atlas de imagens Mnemosyne, de Aby Warburg; o museu imaginário, de André Malraux; e a atividade de curadoria e programação de Henri Langlois à frente da Cinemateca Francesa. Para a autora, “cada um à sua maneira, Warburg, Malraux e Langlois questionaram a lógica convencional do estudo da arte e das imagens, ao subverter a lógica do panorama histórico sem deixar, no entanto, de visitar a história” (p. 103). Tal apreciação quanto ao trabalho dos três artistas-pensadores assume um efeito de propulsão importante no conjunto argumentativo do livro, posto que estabelece importantes relações com a referida série de Godard.

Uma leitura sistemática da obra de Georges Didi-Huberman alicerça as ousadas associações propostas pela pesquisadora entre as obras artísticas examinadas e uma concepção de montagem que subsume, nas imagens postas em contato, tanto a heterogeneidade de tempos (a gênese do anacronismo) quanto a heterogeneidade de gestos (o choque e a abertura de sentidos). A potência da montagem, então, advém com o estabelecimento da disrupção, e não da continuidade. As experiências com fotomontagem pelos dadaístas alemães e pelos construtivistas russos são revisitadas sob tal perspectiva, o que faz da contemplação de uma imagem um exercício eminentemente crítico.

A terceira parte do livro (“Nem arte, nem técnica: um mistério”) investe em um exercício de análise da citada obra *godardiana*, reconhecendo na conjugação dos gestos arqueológico e apropriativo o fundamento composicional da série

*História(s) do cinema* (bem como a materialização, via montagem, de uma forma pensante). De maneira coerente ao próprio lugar epistemológico que delinea para sua pesquisa, a autora explicita que não pretende oferecer uma análise totalizante, tampouco exaustiva —o que certamente acarretaria a despotencialização do olhar lançado ao *corpus*. Da mesma maneira, ao compreender a radicalidade do pensamento de Godard (assim como de Warburg, Malraux e Langlois), prefere assumir o termo “procedimento” em lugar de “método”. Evidencia-se, assim, a maneira como o estudo mostra-se impregnado pela força do tema e das produções a que se lança.

Na obra monumental de Jean-Luc Godard, as múltiplas faixas visuais e sonoras são (dis)postas em confronto, amplificando o tom derrisório de uma instância autoral que, como forma de comemorar o centenário do cinema (a série, estruturada em oito episódios, foi exibida pela televisão francesa entre os anos de 1988 e 1998), decreta paradoxalmente a morte do cinema. A complexidade do pensamento criativo de Godard não raro suscita simplificações que não conseguem ultrapassar a camada da conhecida “eloquência frasista” do cineasta. Assim, o cinema estaria morto na mesma medida em que deu forma sonora e imagética às principais catástrofes do século (eventualmente até antes que elas efetivamente sobreviessem), mas foi incompetente para fazer com que nós as compreendêssemos em sua radicalidade. É por meio da apropriação e do reemprego de fragmentos alheios —na fricção com o mundo das imagens e sons que não apenas acompanharam, mas sobretudo conformaram a história do século XX— que Godard dá forma a uma expressão eminentemente singular.

Ao deslindar esses gestos (aqui compreendidos não apenas como o impulso que materializa a criação, mas sobretudo conforme a reflexão de Agamben, que encara o gesto como a alçada mais própria do homem, seu verdadeiro *ethos*), o exercício teórico desenvolvido por Gabriela Almeida sublinha o papel e o valor de se insistir, em nossos dias, na pergunta: “quanto pode uma

imagem?”. O que ainda resta a dizer (ou a ouvir) diante da incessante produção, reprodução e circulação de imagens que atravessam nossas existências cotidianas? É no sentido mais abrangente da montagem que então encontraremos uma resposta possível: montar para enxergar, montar para entender, montar para fazer pensar. Como forma de suscitar o choque, a montagem instila no próprio relato histórico certa margem de indeterminação, embaralha os significados cristalizados do senso-comum, restitui o percurso das pulsões do homem para reconhecer na cultura uma dimensão sintomática (sempre passível de retorno e de ressignificação) da experiência humana. Em *O ensaio filmico ou o cinema à deriva*, essas questões são consteladas de maneira instigante, antevendo um(a) leitor(a) que assuma, junto à autora, o desafio de pensar por e com imagens.

---

\* Mariana Duccini é Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Pós-doutoranda no PPG Multimeios IA-Unicamp (PNPD Capes). E-mail: [marianaduccini@gmail.com](mailto:marianaduccini@gmail.com)