

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA

A ARTE DA APROPRIAÇÃO NO VÍDEO-ENSAIO

JEFFERSON BRUNO DE SOUSA CABRAL

NATAL
2017

JEFFERSON BRUNO DE SOUSA CABRAL

A ARTE DA APROPRIAÇÃO NO VÍDEO-ENSAIO

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Cinema da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção do título de Especialista em Cinema.

Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

NATAL/RN

2017

AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha família, especialmente ao meu pai João Bôsko, pela ajuda financeira na minha educação, contribuindo para meu crescimento intelectual e sempre acreditando em minha dedicação ao cinema.

À Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa agradeço o seu apoio, paciência e tolerância durante o processo de orientação.

E aos professores, funcionários e colegas de sala, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pelo convívio amigável e respeitoso durante a realização do curso de especialização.

I find a lot of critics misunderstand my films; probably everybody's films. Very few of them spend enough time thinking about them. They look at the film once, they don't really remember what they saw, and they write the review in an hour.

I mean, one spent more time on a book report in school.

Stanley Kubrick

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo examinar a atividade criativa do vídeo-ensaio, forma de pensamento em vídeo na internet dos produtos culturais audiovisuais do cinema. Nesse sentido, nos propusemos a responder a seguinte questão: como pensar o ensaio audiovisual e a atividade dos vídeos ensaístas dentro do estado generalizado de apropriação e reprodução da imagem eletrônica na contemporaneidade? Assim, avaliamos o conceito de ensaístico, na passagem de sua tradição literária para o cinema, como estrutura de compreensão essencial para a definição da forma, por meio de suas características: o pensamento; a experiência; a apropriação; o ponto de vista; a expressividade; e a discussão pública. O referencial teórico sobre o vídeo-ensaio baseia-se em autores como Arlindo Machado, Francisco Elinaldo Teixeira e Timothy Corrigan, e nos apoiamo-nos nas ideias de Consuelo Lins e Jacques Rancière para definir a ação do vídeo ensaísta, um indivíduo que olha as imagens e age, numa atividade de emancipação intelectual da espectadoriedade, diante das experiências públicas com as imagens.

Palavras-chave: Vídeo-ensaio; Vídeo Ensaísta; Pensamento; Espectador.

ABSTRACT

This work aims to examine the creative activity of the video essay as a form of thought in video on the internet about the audiovisual cultural products of the cinema. Therefore, we set out to answer the following question: how can we think about the audiovisual essay and the activity of the video essayist within the generalized state of appropriation and reproduction of the electronic image in contemporary times? Thus, we evaluate the concept of essayistic, in the passage from his literary tradition to the history of cinema, as an essential structure of understanding form through its characteristics: thought; experience; appropriation; point of view; expressivity; and public discussion. The theoretical framework is based on the work by Arlindo Machado, Francisco Elinaldo Teixeira, Timothy Corrigan, and we rely on the ideas of Consuelo Lins and Jacques Rancière to define the action of the video essayist, an individual who looks at the images and acts, in an activity of intellectual emancipation of the viewer, before the public experiences with the images.

Keywords: Video Essay; Video Essayist; Thinking; Viewer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1: A FORMA DO VÍDEO-ENSAIO	11
1.1 Sobre o ensaístico	12
1.2 O vídeo além da imagem	19
CAPÍTULO 2: DO CONSUMIDOR AO ESPECTADOR EMANCIPADO	22
2.1 O espectador crítico	23
2.2 As atividades ensaísticas em vídeo	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	33

INTRODUÇÃO

O meu encontro com os vídeos-ensaio teve origem quando comecei a acompanhar, pela internet, os textos e as videoaulas que os pensadores do cinema David Bordwell e Kristin Thompson casualmente publicavam em seu blog *www.davidbordwell.net*. Essas videoaulas foram produzidas com o propósito de transformar em vídeo os textos das palestras sobre história do cinema proferidas pelos teóricos, principalmente no sentido de conectar o texto do seu livro clássico *A arte do cinema: uma introdução* a um tipo de produto audiovisual online que analisasse a imagem cinematográfica em movimento – como alternativa e complemento à vasta coletânea de fotogramas que ilustram o volume.

Inicialmente, esses vídeos foram disponibilizados para professores e alunos que cadastrassem acesso a *Connect Film*, uma plataforma digital criada com a parceria entre a *Film Art* e a distribuidora de filmes *Criterion Collection*, para que os leitores de *A arte do cinema* acompanhassem os conteúdos do livro juntamente com os tutoriais em vídeo. Para mim, o momento importante desse encontro acontece quando parte deste tipo audiovisual passa a ser acessível a todos os interessados em cinema, sejam eles leitores do livro ou não. Ou seja, quando os vídeos-ensaio são disponibilizados gratuitamente na internet, mais especificamente nos sites de envio e compartilhamento de vídeos em formato digital, como o *YouTube* e *Vimeo*.

É possível identificar nesse material em vídeo, no que diz respeito a sua intenção para com o espectador, uma preocupação e uma finalidade pedagógica na apreensão das temáticas trabalhadas sobre o cinema. Uma característica intrínseca da análise fílmica dos autores para com o seu leitor, da atividade de escrita relacionada ao processo de leitura, do ensino a aprendizagem, produzindo, em síntese, conhecimento e consciência crítica sobre a arte do cinema. Com o vídeo há um aprimoramento nessa relação. Ao invés do texto impresso, dispomos das imagens em movimento, reivindicando a nossa atenção imediata aos procedimentos narrativos, formais, estéticos, técnicos, etc., por meio dos quais são originalmente compostos os filmes. Dessa forma, o entendimento e o pensamento crítico sobre as obras audiovisuais acontecem diante dos nossos olhos, numa experiência com a imagem de forma mais visceral e direta, pois a relação que

temos com o ensaio em sua forma vídeo funciona no mesmo sentido quando consumimos os filmes, seja em qualquer ambiente ou tela.

Apesar das videoaulas do professor David Bordwell¹ possuírem uma sequência didática e qualidade prática no formato – a sua narração pessoal conduz o ritmo do vídeo, seus argumentos são acentuados por inserções textuais, seus exemplos são ilustrados por fotogramas e figuras, possuindo uma edição convencional e a uma longa duração no tempo do vídeo – esse tipo audiovisual vem sendo deixado de lado em favor de outros formatos e propriedades mais criativas. Mais do que aulas em vídeo sobre cinema, o que se vem produzindo na internet nessa área, mostra-se diverso em qualidade artística e relevante para uma nova geração de estudiosos do cinema. Críticos, cineastas, acadêmicos, jornalistas, fãs, e não menos importante, internautas, estão cada vez mais levando em consideração os vídeos-ensaio como um produto cultural significativo para expansão do debate público sobre a cultura cinematográfica contemporânea.

Uma distinção importante do vídeo-ensaio é a sua livre forma e o engajamento na discussão do seu objeto. No entanto, de modo geral, há um roteiro que reuni uma série de ideias que se apresentam por meio de imagens e figuras, as vezes divididas em cenas e por vezes fotogramas, e que correm pelo olhar do espectador suscitando uma associação, um novo pensamento diante daquelas imagens em movimento. Há também outra camada de significação, orquestrada pela narração do autor do ensaio, nem sempre seguindo um padrão da oratória formal, ainda assim, imprime de subjetividade o conteúdo dos vídeos. Por fim, a edição não-linear unifica estes dois elementos, as imagens e sons apropriados e a narração individual, costurando um todo unificado que evoca ao espectador uma atividade cognitiva, chamando-o para participar de uma nova conversa.

Mais do que somente vídeos que estudam filmes, os ensaios audiovisuais em sua prática coletiva online também estimulam o debate sobre a apropriação artística nos meios de produção e exibição audiovisual, dentro do campo de estudo intitulado cultura do *remix*. Atualmente, a apropriação de imagens e sons se tornou um exercício comum entre os meios de comunicação de massa e os processos de criação dos artistas, numa sociedade cada vez mais mediada por dispositivos tecnológicos da comunicação social. Filmes ficcionais, documentários, programas televisivos, videoarte, obras audiovisuais

¹ Suas videoaulas podem ser assistidas em seu canal oficial no *Vimeo*. Disponível em: <<https://vimeo.com/user14337401>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

expostas em museus, e vídeos na internet são rapidamente construídos por imagens e sons originárias de diversas mídias e diferentes fontes, sejam elas públicas ou privadas. Essas estratégias de apropriação – potencializadas pelos processos tecnológicos de convergência digital – criam novos materiais culturais híbridos que, por sua vez, adentram velozmente no campo da atividade cotidiana por meio das mídias digitais, inaugurando um complexo estado de intersecção entre a diversidade cultural e a padronização proposta pela globalização.

Além da centralidade dos vídeos-ensaio na cultura contemporânea, especialmente a cinematográfica, é significativo diferenciar os ensaios audiovisuais de outras práticas apropriativas que envolvem os filmes na internet, como por exemplo o vídeo *mashup* e o *fanedit*². Da mesma forma em que o vídeo-ensaio deve ser distinguido de atividades que discutem o cinema utilizando o depoimento em vídeo, como fazem alguns criadores de conteúdo no *YouTube*. Também deve-se separá-lo das produções de conteúdos patrocinados pelos grandes estúdios, destinados à divulgação de seus últimos lançamentos no cinema. No entanto, há na postura do ensaísta, no momento em que escolhe o produto audiovisual para ser discutido em seu vídeo e apreciado pelo público, uma contínua relação ambígua entre a promoção do filme, contribuindo para a sua publicização comercial, e a escolha pessoal do ensaísta, no sentido de destacar os filmes que merecem apreciação artística ou um novo olhar público sobre seu conteúdo.

É necessário observar que os vídeos-ensaio caminham num limiar que envolvem tradições da escrita ligadas à literatura, ao jornalismo impresso e à crítica fílmica especializada, ao mesmo tempo em que, desenvolve novas posturas no campo das imagens, como no documentário e no vídeo digital. Dessa forma, os vídeos-ensaio englobam em si mesmos todas as antigas contradições das velhas mídias juntamente com as novas potências proporcionadas pelas mídias digitais.

Nesse sentido, este trabalho almeja definir brevemente o vídeo-ensaio, considerando as variedades de práticas que envolvem a produção ensaística audiovisual contemporânea (desde o início do século XXI até os dias de hoje), argumentando em favor de sua diferenciação e autenticidade em relação ao que vem sendo discutido sobre cinema na internet. Para isso o estudo concentra-se nas origens e evoluções históricas e

² O *fanedit* e *mashup* são atividades apropriativas que afligem as obras audiovisuais por colocar em suspensão a ideia de originalidade do autor em favor da apreensão final da obra pelo público. O *fanedit* é o processo de reedição de produtos audiovisuais por fãs, ou qualquer interessado, que desejem dar novo significado formal ou narrativo aos filmes. Já o *mashup* é a combinação de diferentes elementos da imagem e do som, das mais variadas fontes, transformadas em um produto audiovisual novo, com significados diferentes daqueles pretendidos originalmente por seus autores.

culturais do ensaio, abordando sua raiz conceitual comum com o ensaio literário e o filme-ensaio moderno, e também problematiza o estado atual da apropriação audiovisual na cultura do *remix*, observando os movimentos que as atividades de recorte dos filmes suscitam, ou seja, de proteção das grandes empresas detentoras de *copyright*, do respeito e representação fidedigna ao trabalho original do cineasta, e de dedicação crítica dos ensaístas audiovisuais.

Deste modo, são construídas aqui leituras específicas de vídeos-ensaio de alguns ensaístas que ajudaram a balizar e expandir a prática na internet. Quais sejam: Evan Puschak (*The Nerdwriter*); Kevin B. Lee; e Kogonada. Meu objetivo não é enaltecer tais ensaístas, mas discutir através do conjunto dos seus trabalhos as multiformas possíveis dos vídeos-ensaio e, de igual forma, compreender as práticas desses sujeitos do pensamento por meio das suas ferramentas de produção.

A escolha de tais parâmetros de discussão tem origem nas minhas posições intelectuais desenvolvidas ao longo dos meus estudos sobre o neoformalismo e a apropriação audiovisual no cinema. Os exemplos de vídeos ensaístas escolhidos para análise partiram de minha experiência na internet com as diversas formas de publicidade, discussão e ressignificação que têm o cinema como centro de debate online. Deste modo, este trabalho questiona o formato do vídeo-ensaio a partir do levantamento dos seguintes problemas: como pensar o ensaio audiovisual dentro do campo de discussão cinematográfica partilhada na internet? Como agem os vídeos ensaístas no contexto da publicização da cultura e da educação audiovisual e quais as suas estratégias de emancipação diante das imagens dos filmes? E de que modo a atividade da apropriação audiovisual exercida pelos vídeos ensaístas contribui para a discussão sobre o estado da reprodução da imagem eletrônica?

CAPÍTULO 1

A FORMA DO VÍDEO-ENSAIO

A palavra vídeo-ensaio é uma tradução literal do termo *video essay*, expressão na língua inglesa na qual convencionou-se denominar o conjunto de práticas que possuem como centralidade o exercício de uma ideia ou pensamento sobre qualquer assunto em formato de vídeo. O *video essay* pode ser também referenciado como *visual essay* (ou ensaio visual), expressões irmãs que carregam em si a união de dois conceitos, vídeo e ensaio, que são pertencentes a atividades artísticas diferentes, cada uma sustentando sua história e campo de atuação particular. É necessário esclarecer que o vídeo-ensaio pode ter como objeto de análise uma infinidade de temas – dos ensaios audiovisuais sobre a história da fonte tipográfica utilizada em memes, passando pelo trabalho literário de Samuel Beckett, até as diversas identidades personificadas pelo rapper Kendrick Lamar³.

Não há padrões estabelecidos para a temática escolhida, como também não existe um método que unifique visualmente os vídeos-ensaio numa só categoria, como é possível observar nos exemplos dados. O que é concebível reunir no conceito de vídeo-ensaio é a atividade de liberdade de um sujeito que expõe seu ponto de vista pessoal através do vídeo enquanto uma experiência pública. Nesse sentido, para fins de delimitar o escopo deste trabalho, nossa intenção é trabalhar somente com os vídeos-ensaio que pensam o cinema como uma forma de arte, sem prejuízo aos outros tantos conteúdos passíveis de indagação, que coexistem simultaneamente com os filmes ao longo do panteão dos objetos culturais sujeitos à discussão pública.

O termo *video* (ver, do latim *videre*) faz referência às imagens digitais, ou seja, o estado atual da produção, apropriação e reprodução da imagem eletrônica. E o nome *essay* (pensar, do latim *exagium*) alude-se a um texto escrito sobre um determinado assunto, seja ele de caráter literário, artístico ou científico. A origem precisa do vídeo-ensaio ainda está para ser devidamente contada, pois trata-se de um novo modo de

³ Canal Vox: *The reason every meme uses that one font*. Disponível em: <<https://youtu.be/PzySkYQNDII>>. Acesso em: 30 jun. 2017. Canal *The School of Life: LITERATURE - Samuel Beckett*. Disponível em: <<https://youtu.be/SpgOcWZHEcY>>. Acesso em: 30 jun. 2017. Canal *Channel Criswell: Kendrick Lamar - Subverting Identity*. Disponível em: <<https://youtu.be/dxCvWtt4dKU>>. Acesso em: 30 jun. 2017. É possível observar os exemplos supracitados e outros tipos de vídeos-ensaio nesses canais de vídeos presentes no *YouTube*.

experimento do pensamento que se diversifica dentro das possibilidades de assuntos que podem ser trabalhados com a imagem. Nesse mesmo sentido, dentre os vários obstáculos antecipados, é preciso considerar o teste do tempo sobre a forma, para que, dentro dos estudos sobre cinema, o ensaio em vídeo possa ser considerado ou um elemento de transição ou de partida⁴. De igual forma, contribui para a novidade, a recente expansão tecnológica dos meios de captação da imagem, da edição não-linear e da distribuição digital dos vídeos. Ao mesmo tempo em que, o vídeo-ensaio, encontra-se imerso em uma mídia emergente em desenvolvimento, isto é, a internet, espaço técnico e social proeminentemente atual da comunicação humana e maquínica.

1.1 Sobre o ensaístico

Para se atingir um entendimento comum sobre o que é o vídeo-ensaio, será necessário rastrear a tradição de sua prática conjuntamente com os usos contemporâneos desses dois conceitos – vídeo e ensaio – no terreno das investigações acadêmicas sobre o audiovisual. Nesse sentido, a arqueologia da forma deste tipo encontra meios de compreensão comuns nos aspectos formais, conceituais e estilísticos de outra modalidade audiovisual, qual seja, o filme-ensaio. Neste campo de análise se sobressaem as recentes pesquisas sobre o filme-ensaio realizadas no Brasil pelos professores Arlindo Machado (2003) e Francisco Elinaldo Teixeira (2015). Também há, nos Estados Unidos, um crescente empenho em identificar e discutir o filme-ensaio⁵, partindo principalmente do trabalho do pesquisador Timothy Corrigan (2015).

De início, os dois formatos audiovisuais encontram características próximas na presença do conceito de ensaio, no qual define Arlindo Machado:

Denominamos *ensaio* uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias). (MACHADO, 2003, p. 3).

⁴ Diversos esforços em múltiplos espaços, acadêmicos e jornalísticos, estão sendo feitos para organizar uma apreensão deste fenômeno artístico. Destacamos: ANDREW, T. *et al.*, 2013; BATEMAN, C., 2017a, 2017b, 2017c; BERNSTEIN, P., 2016; BRESLAND, J., 2010; LAVIK, E., 2012; LEE, K. B., 2013; e STUCKEY-FRENCH, N., 2012.

⁵ Há também outros trabalhos seminais sobre o filme-ensaio naquele país, dentre eles, os pioneiros: LOPATE, P., 1992; e RASCAROLI, L., 2008.

Machado observa e participa de uma corrente de estudiosos cada vez mais interessados em encarar o cinema sob a égide do pensamento, um pensamento audiovisual. Assim, Machado vai refletir sobre o deslocamento do uso da linguagem escrita no ensaio – fundamentado por uma tradição literária – em direção à “[...] possibilidade de ensaios não escritos, ensaios em forma de enunciados audiovisuais.” (2003, p. 5). No que se refere à experiência com a imagem em movimento – o conceito de filme na expressão filme-ensaio –, Machado vai identificar e problematizar, dentro do campo do documentário, um ponto de conexão com o ensaio. Porém, sua análise empreende a desconstrução desse tipo de aproximação por entender que o princípio do documentário é o de registrar a realidade ancorada num aparato técnico supostamente neutro. “Se o documentário tem algo a dizer [...]”, o autor afirma, que se manifeste por meio do ensaio “[...] em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo.” (2003, p. 10).

Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, 2003, p. 10).

Ainda refletindo sobre a imagem e o pensamento, Machado vai encontrar raízes desta relação no cinema conceitual do construtivismo soviético, na atuação dos cineastas russos Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. O autor observa esta relação originária no exercício de uma modalidade de discurso organizado em imagens num processo de associação constituído pela montagem ou edição, isto é, na formação de um enunciado audiovisual que partisse do pensamento por imagens. Ainda caminhando em direção aos autores e trabalhos audiovisuais relevantes para o reconhecimento do filme-ensaio, Machado apresenta Jean-Luc Godard como um notável ensaísta por explorar, como seus precursores russos, imagens produzidas ou apropriadas para construir “[...] uma reflexão densa sobre o mundo [...]”, transformando “[...] todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.” (2003, p. 16).

Em síntese, este conjunto de características identificadas por Arlindo Machado que dá forma ao filme-ensaio – o pensamento, a experiência e a apropriação – pode ser emprestado para definir em mesmo nível o vídeo-ensaio. Por estudar a natureza da imagem em suas diversas facetas, seja o filme (película ou vídeo) ou vídeo (digital),

Machado exerce uma compreensão crítica e perspectiva lúcida de como encarar a produção atual do ensaísmo audiovisual.

Pensemos o filme-ensaio hoje. Ele pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum “registro” imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual. (MACHADO, 2003, p. 15-16).

Sua descrição final demarca uma prática artística mediante a diversidade de elementos visuais e sonoros que podem ser usados para criar ensaios, indo de encontro à recente produção de vídeos-ensaio sobre cinema na internet. Esses vídeos exploram o cinema através da remontagem e comentário de planos, cenas e sequências, utilizando das mais variadas técnicas de produção e apropriação digital audiovisual para criar novos sentidos sobre os filmes.

Essas qualidades particulares do filme-ensaio passam a defini-lo em um campo específico da cultura audiovisual. Assim pensa o teórico do cinema Francisco Elinaldo Teixeira, que parte do entendimento de que o cinema ensaístico é formador de um quarto domínio das imagens na atualidade, separado dos domínios já clássicos, isto é, da ficção, do documentário e do experimental. Segundo o autor, a prospecção deste novo território audiovisual vem ocorrendo espaçadamente desde os anos 1920, no entanto é com o advento do cinema moderno que verdadeiramente o domínio se estrutura, desenvolvendo-se na contemporaneidade por meio de produtos audiovisuais que desafiam a própria definição do que é o cinema. Elinaldo Teixeira vai partir de uma série de indagações ontológicas para entender qual a natureza e o propósito do ensaio no cinema, observando seus movimentos no decurso da história da sétima arte.

Dessa forma, a construção de sua singularidade no domínio do cinema se organizará em torno do desenvolvimento de quatro categorias: o pensamento, como matéria prima do ensaio fílmico; o ponto de vista, como atitude de subjetividade do realizador; a paisagem sonora, como criadora de novos vínculos entre o visual e sonoro; e a *performance* e o *live cinema*, como marcações da voz e corpo do realizador no ensaio fílmico. Sobre o pensamento, Francisco Elinaldo Teixeira vai evocar as proposições filosóficas de Gilles Deleuze para evidenciar a atividade crítica do pensamento, sobretudo no combate à sociedade de controle e à frente dos novos

desafios que imperam no ato de pensar na contemporaneidade, perpassada pelas transformações da cultura informacional-digital.

E sabe-se que, para Deleuze, pensar não é uma atividade rotineira, um ato banal e onipotente conforme o cartesianismo nos familiarizou (pensar=ser/existir). Pensar, segundo ele, é “contornar o caos e fugir do mundo das opiniões”, nem ceder ou recuar diante do informe, do mal formado ou ainda sem forma, nem se curvar às incrustações da “doxa”, do bom senso, do consenso ou senso comum. O pensamento se exerce, se movimenta e processa, assim, nesse entretempo do ainda não formado e da forma que já se cristalizou, tendo a imagem, antes mesmo ou como correlato da linguagem, como uma de suas matérias primeiras, primordiais e vitais. (TEIXEIRA, 2015, p. 167).

Revela-se aí a essência da prática ensaísta para questionar as imagens, para reorganizar os lugares que ela pode ocupar num mundo saturado pelo gosto audiovisual. O pensamento através da imagem em movimento tem esse poder de renunciar ao conformismo de que nada possa ser feito ou refeito acerca das imagens e sons depositados na cultura contemporânea. A respeito do que a história do cinema nos revela, Elinaldo Teixeira apresentará outros níveis de abordagem do conceito de pensamento no cinema que surgiram no tempo. O primeiro, relacionado ao cinema de Serguei Eisenstein, nos anos 1920; depois, próximo ao domínio do documentário com Jean Vigo, nos anos 1930; em seguida, próximo ao experimental, nos textos de Hans Richter e Alexander Astruc, nos anos 1940; posteriormente, nos anos 1950, na crítica de André Bazin ao cinema de Chris Marker; e por último, ainda no pós-guerra, nas obras literárias e filosóficas de Max Bense e Theodor Adorno. Todas essas contribuições que atravessaram os diversos campos da arte ajudam hoje a sedimentar o pensamento como um elemento formador da ontologia do ensaio no cinema, levando o conceito à centralidade da prática e da pesquisa sobre o ensaio audiovisual.

Sobre o ponto de vista, Francisco Elinaldo Teixeira vai relacionar três modos de subjetividade presentes na história do cinema que ajudam a singularizar esse conceito no espírito do ensaio. O primeiro, o ponto de vista da câmera-cineasta, estaria ligado ao olhar da câmera, produzindo um discurso objetivo indireto; o segundo, o ponto de vista da personagem, que seria o seu olhar, e forneceria um discurso subjetivo direto. Esses dois discursos estão fortemente presentes no domínio ficcional do cinema, sendo por vezes utilizado no território do documentário e do experimental. Porém nesses dois domínios há digressões dos discursos, num descompromisso com a narração de histórias em favor do questionamento e da experimentação da arte. Com o cinema moderno

surgirá uma terceira via, o discurso “subjetivo indireto livre” – expressão criada pelo diretor italiano Pier Paolo Pasolini – que traduz a forte imersão do cineasta na personagem. Sua subjetividade que será expressa por meio de recursos experimentais (com a câmera ou roteiro, por exemplo) desafiam o estado da imagem e da narrativa para expor o ponto de vista único do cineasta. Para Elinaldo Teixeira, esses recursos são centrais para as investigações sobre o filme-ensaio.

Nesse sentido, qual a importância do recurso a esse terceiro discurso no cinema e sua pertinência para o filme-ensaio? A de vir indiscernir os pontos de vista/olhares, toldá-los e desmarcá-los em seus efeitos narrativos, assim, propiciando a uma subjetividade poder ascender “em carne e osso”, segundo a proposição de Bense, experimentando-se concomitantemente à experimentação das ideias, incorporando-se ao pensamento em seus movimentos e processos. (TEIXEIRA, 2015, p. 176-177).

Deste modo, o ponto de vista, em conjunto com o pensamento, conclui um dos polos diferenciadores do ensaio em frente aos outros domínios:

De tal forma que ambos, pensamento e subjetividade do ensaísta, doravante pudessem trazer à tona as matérias de que são feitos, se aliar, interceder e expor suas instabilidades e incertezas, ascensões e quedas, derivas e extravios, ou seja, fazer alçar a um primeiro plano algo como “um impotência de pensar inerente a todo pensamento”, conforme Deleuze propôs enquanto desconstrução da onipotência de um racionalismo cartesiano secular. (TEIXEIRA, 2015, p. 177).

Em complemento, uma terceira característica marcará o ensaio audiovisual como pertencente a um território autônomo, qual seja, a relação existente entre o visual e o sonoro, entre a palavra (ouvida e escrita na tela) e a imagem. No caminhar do cinema moderno, a paisagem sonora se qualificou dentro da construção fílmica como camada cada vez mais autônoma e complexa. Para o filme-ensaio o sonoro se tornou elemento seminal para o desenvolvimento de uma subjetividade ativa:

O ensaio é bastante solidário desse relevo do sonoro, que vem transmutar com intensidade a relação entre imagem e palavra, oral (para ser ouvida) e, em especial, escrita/inscrita na própria tela (para ser vista, lida e, também, ouvida). Palavra cujo trabalho é o de sua transformação em palavra poética distante, assim, de seus usos empíricos, das significações dominantes da linguagem cotidiana. (TEIXEIRA, 2015, p. 190).

Ainda dentro da arqueologia de conceitos necessários para entender o filme-ensaio, dois aspectos vão fortalecer a compreensão da forma, agregando um maior valor à sua definição. São eles: a *performance* e o *live cinema*. Francisco Elinaldo Teixeira

vai encarar esses dois conceitos como sólidas manifestações da subjetividade e da expressão da nova paisagem sonora no ensaio fílmico. No caso da *performance* – devedora da arte contemporânea cênica (*happening*) –, vai no cinema ser comumente associada ao domínio do documentário. Porém, para o ensaio, o realizador além de entrar na cena com corpo e a voz, ele é espectador por operar no filme recursos de distanciamento, como, por exemplo, a reapropriação de imagem e som de outras fontes audiovisuais. Sobre o *live cinema*, ou seja, o cinema ao vivo, “[...] se constitui como um cinema em ato, com a presença do realizador em pleno processo de criação exposto ao espectador, [...] como o maestro de uma orquestra, mas recebendo diretamente o que dele emana.” (2015, p. 193). Um cinema que trabalha com a multiplicidade de linguagens, da cênica à musical, para realizar uma *performance* ao vivo, na qual a edição é elemento matricial para a construção de uma coesão entre as ideias e os materiais.

De modo geral, todas essas categorias ontológicas atuais formadoras do filme-ensaio – pensamento, ponto de vista, *performance* e cinema ao vivo – se unem, quando elas não são sinônimas uma das outras, às características levantadas por Arlindo Machado para edificar a estrutura compreensiva do que seria o vídeo-ensaio hoje. Com Francisco Elinaldo Teixeira, entendemos que o ensaio no cinema se constitui uma categoria única:

Desse modo, com vários traços ou elementos que o distinguem dos demais domínios, o ensaio vem compor, em nossa contemporaneidade, a formação de um quarto domínio do cinema, catalisando nessa composição hoje transformada num quase *leitmotiv*, numa ideia-força que o evoca em sua singularidade – a da “forma que pensa”. [...] que o pensamento do ensaísta, distanciando-se das formas já estabelecidas, experimenta, martela, dobra e esculpe com seu gesto de artista. (TEIXEIRA, 2015, p. 194).

Por último, o pesquisador Timothy Corrigan conclui a tríade reflexiva sobre o ensaístico no cinema, analisando as particularidades que a forma desenvolveu ao longo da passagem da literatura para a história do cinema. Para o autor, o campo de produção também merece um lugar histórico específico, distinto do cinema documentário ou experimental. De igual forma, entende-se que é necessário observar as relações e o legado existente entre cinema e literatura, entre o verbal e o visual, para uma apreensão satisfatória dos filmes-ensaio na cultura cinematográfica passada e contemporânea. Nesse sentido, Timothy Corrigan irá eleger o conceito de ensaístico, que está presente

nas mais diferentes expressões artísticas além do filme-ensaio, como forma definidora de uma prática, que:

[...] indica um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual. [...] o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo de pensamento por meio de uma experiência pública. (CORRIGAN, 2015, p. 10).

A contribuição do ensaístico para este trabalho se dá no desenvolvimento da noção de experiência pública – categoria esta que Timothy Corrigan buscou na descrição de ensaio feita pelo escritor inglês Aldous Huxley – como um dos três polos que marcam a evolução do ensaio nas artes, da literatura para o cinema, dos escritos de Michel de Montaigne até os filmes de Chris Marker. Para Corrigan, a hibridização entre a experiência pública, a expressão pessoal e o processo de pensamento, são uma forma representacional definidora do ensaio.

Construindo sobre estes e ampliando-os à luz da história e da teoria do ensaio literário, retorno à minha formulação do filme-ensaio como (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador. (CORRIGAN, 2015, p. 33).

Em relação à experiência pública, a importância deste polo se dá na percepção de como a subjetividade do ensaísta (seja em texto, filme ou vídeo) é essencialmente embaraçada nos encontros que ele estabelece com pessoas, lugares e acontecimentos, na qual a sua consciência se perde dentro deste domínio público. Timothy Corrigan observa aí dois pressupostos teóricos: o primeiro, como um espaço de contestação (da burguesia) por meio da experiência, presente nas ideias de Jürgen Habermas e Hannah Arendt; e o segundo, como um lugar que é mediado pela diversidade de experiências (do proletário), ideias articuladas por Alexander Kluge e Oskar Negt. Em síntese, o ensaístico pratica uma forma particular de política, distinta dos outros domínios do cinema, na qual uma subjetividade evoca os espectadores para experienciarem o mundo, pensar sobre ele, por meio de uma mente pensante.

Os ensaios descrevem e provocam uma atividade de pensamento público, e a natureza pública dessa experiência subjetiva destaca e até mesmo exagera as participações do seu público, leitores e espectadores em um diálogo de ideias.

Mesmo os ensaios mais pessoais falam a um ouvinte que validará ou perturbará essa voz ensaística pessoal, e quanto mais essa voz estiver imersa em seu mundo exterior, mais urgente se tornará o ensaio na sua inserção e dispersão na experiência e no diálogo público que deseja. (CORRIGAN, 2015, p. 57).

Neste caso, o vídeo-ensaio é bastante devedor deste princípio de pensamento público, pois está no cerne desta arte apropriativa o engajamento digital de uma subjetividade que tem alguma contribuição para dar ao conhecimento sobre cinema, iniciando assim um debate público com o audiovisual e seus espectadores. Estes novos ensaístas, espalhados pelo ciberespaço, abraçam a produção cultural contemporânea para discuti-la publicamente, uma vez que, quando o artista/cineasta expõe a sua obra nas telas – seja nas salas de cinema, televisão, computador ou *smartphone* – ela está aberta ao debate, à crítica e à análise por todos os tipos de públicos (espectadores, leitores ou internautas). Nesse sentido, vídeo ensaísta é aquele que vai discutir de uma forma inteligente e rigorosa as imagens, se furtando de recursos atuais da pós-produção em vídeo – extração, cópia e edição – para manifestar seu discurso subjetivo ao internauta, pensando quais imagens e sons são esses que precisam ser observados e questionados no domínio público. Esta atividade vai muitas vezes contra a corrente das posições dos grandes estúdios, distribuidoras e exibidoras, que procuram fechar as discussões públicas sobre arte em torno de ações publicitárias, controladas por uma rede de divulgação positiva sobre os produtos culturais. O vídeo-ensaio rompe e infringe essa realidade.

1.2 O vídeo além da imagem

O segundo pilar que sustenta a estrutura do vídeo-ensaio diz respeito ao estado da imagem proporcionado pelas tecnologias digitais, ou seja, a imagem em vídeo. Existem características que separam o vídeo do filme em sentidos materiais, filosóficos e de produção, neste último caso, a natureza da imagem se apresenta como uma distinção importante a ser feita. Se no filme-ensaio são mobilizadas camadas de significação em película que organiza o campo por meio de um discurso, estilo e forma cinematográficas, ou seja, pertencente ao campo singular do cinema, com o vídeo há um estado diferente, pois, a imagem eletrônica é atualmente hegemônica no cotidiano e nas artes audiovisuais, uma imagem virtual que se apresenta como categoria estética de domínio na cultura cibernética.

O que se percebe hoje é a transformação do filme-ensaio em vídeo-ensaio, isto é, a união de todas as características essenciais do ensaístico manifestadas por meio das imagens eletrônicas. Entretanto, o conceito não fala somente da qualidade da imagem e suas formas de captação e exibição, a expressão carrega consigo as condições existentes da produção ensaística audiovisual. Deste modo, vejamos as diferenças entre: o ensaio escrito, o filme-ensaio e o vídeo-ensaio.

O ensaio em seu aspecto originário trabalha com a palavra, na qual autor e leitor constroem pensamentos através da escrita e leitura, numa atividade de experiência com o mundo e constante concentração individual. A produção deste tipo é bem acessível, não havendo necessidade de grandes investimentos pecuniários – língua, suporte e ideias são as matérias-primas da forma. Desde os escritos de Michel de Montaigne, no século XVI, as publicações dos ensaios ocorrem em mídias de base escrita, isto é, livros, jornais e periódicos, que circularam dentro de territórios específicos do conhecimento e informação, nos campos da literatura e jornalismo. A mediação existente, entre o escritor e o público, se dá na figura do editor, que definirá a relevância da publicação do ensaio partindo de sistemas que levam em consideração indicadores específicos de cada campo em momentos sociais e econômicos particulares.

Ao contrário, o filme-ensaio observa valores mais coletivos e suportes mais dispendiosos. Sua produção envolve o entrelaçamento de diversas linguagens escritas (títulos e legendas), visuais e sonoras (narração e música), que necessitam mobilizar um grande número de profissionais especializados e equipamentos particulares para cada aspecto de feitura do filme. Por mais que seu reconhecimento artístico se concentre na figura do diretor (que geralmente já ocupa diversas funções), a construção do todo é um trabalho em grupo. Nessas condições, há um aumento no financiamento que deve ser empenhado, desde a sua produção até a pós-produção. Por fim, soma-se ao investimento o processo de distribuição do filme, que tem por destino final as salas de cinema, e depois a televisão, uma vez que, mesmo os filmes mais particulares como os filmes-ensaio, necessitam das mídias de massa para atingir uma grande audiência reunida ou não num mesmo local. Todo esse compromisso envolve a mediação dos produtores, dos estúdios, de distribuidores e empresas exibidoras que ordenam a cadeia de produção e decidem quando e como o filme chegará ao público. Tal sistema funcionou assim desde os filmes pioneiros neste domínio, por exemplo, em *Carta da Sibéria* (1958) de Chris Marker.

Se filme-ensaio faz referência à produção em película e à exibição no cinema, o vídeo-ensaio, por sua vez, faz um retorno aos aspectos individuais dos ensaios escritos e avança em relação às formas de distribuição do produto. A base material do vídeo é o digital em qualquer substância, já que o trabalho do ensaísta envolve todas as novas ferramentas tecnológicas de captação de imagem, gravação de som e *software* de edição não-linear, todas construídas sob a égide dos sistemas de dados digitais. Nesse sentido, não seria diferente o processo de distribuição e exibição final do vídeo-ensaio, que encontra seu destino nas plataformas gratuitas de compartilhamento digital de vídeos na internet, como o *YouTube* e *Vimeo*.

Todo este paradigma atual da produção audiovisual vai demandar do ensaísta um conhecimento completo, do início ao fim, de todos esses procedimentos artísticos que se originam na concepção do roteiro e se extinguem após a divulgação do vídeo na rede mundial de computadores. O seu agir pessoal diante da tela do computador, ou seja, sua capacitação tecnológica, proporciona substancial economia de custos, independência criativa de todo o processo, e liberdade de distribuição e promoção de sua arte apropriativa. O vídeo ensaísta é um novo artista digital que experiencia o mundo dos filmes e produz um novo conhecimento sobre eles, exercendo sua subjetividade por meio da imagem digital, traduzindo-a assim num pensamento emancipador contra o exercício das formas hegemônicas de discussão dos filmes. O ponto de vista do ensaísta é o começo para se estabelecer um debate público democrático sobre os filmes com os seus espectadores.

CAPÍTULO 2

DO CONSUMIDOR AO ESPECTADOR EMANCIPADO

As novas relações sociais com as telas despertam novos tipos de consumo das imagens. Numa sociedade hipermoderna marcada pela imagem-excesso, no sentido do pensamento dos autores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, formas inéditas de vida cultural e democrática se abrem ao redor das imagens digitais, na qual o cinema, a primeira tela, ainda ocupa sua centralidade por se dissolver em outras telas: “Por muito tempo a tela de cinema foi a única e a incomparável; agora ela se funde numa galáxia cujas dimensões são infinitas: chegamos à época da tela global. Tela em todo o lugar e a todo momento [...]” (2009, p. 11-12).

A experiência da tela global, praticável em virtude das novas tecnologias da informação e da comunicação, guarda para o cinema um estado ambíguo na contemporaneidade: por um lado, é desbancada pelas outras mídias (televisão e internet), por outro, apodera-se do espírito da cultura audiovisual atual. Com relação a este último cenário – a histórica ligação entre o público e a grande tela – observa-se a existência de um novo encontro com o cinema, sua presença ativa no imaginário midiático e no cotidiano do público hipermoderno, o que os autores vão chamar de cinemania: “Cinemania feita de hiperconsumo móvel, mas também do gosto cinevisual generalizado e das imagens difundidas e baixadas na Internet.” (2009, p. 26-27).

O ponto de encontro entre a cinemania e o comportamento do vídeo ensaísta em seu ofício de apropriação dos filmes acontece – no entendimento desta pesquisa – na conversa que o ensaísta se propõe a fazer com as imagens-excesso, traduzindo-as em pensamentos audiovisuais no ciberespaço, e contribuindo, nos termos de Lipovetsky e Serroy, para uma época da “[...] cinemania democrática de todos e por todos. Longe da morte proclamada do cinema, o nascimento de um espírito cinema que anima o mundo.” (2009, p. 27).

Na postura do vídeo ensaísta em viver o cinema, não mais apenas vê-lo, mas habitá-lo no cotidiano, é possível realizar diretas associações entre o seu ato de pensamento e o trabalho do crítico de cinema. Relações fronteiriças entre o espectador consumidor de imagens e um espectador montador das imagens. De igual forma, o limiar entre o lugar tradicional da crítica na mídia impressa (jornais e revistas) e o

habitar inédito do cinema na cibercultura (internet e redes sociais). Essas conexões vão de encontro as problemáticas que a pesquisadora Consuelo Lins indaga ao estado atual da crítica de cinema, principalmente incorporada na questão: “É possível um pensamento crítico sobre obras contemporâneas que tenha alguma possibilidade de ser notado e influir em um público cada vez mais disperso?” (LINS, 2013).

2.1 O espectador crítico

Em seu texto, Consuelo Lins (2013) faz um breve comentário sobre as transformações ocorridas no processo de divulgação das imagens e das informações com o advento da internet, tendo como centro o estado da crítica cinematográfica. Para isso, a autora retoma algumas das ideias sobre a crítica e o espectador presentes nos pioneiros da tradição moderna da crítica de cinema francesa, centradas na figura de André Bazin e Serge Daney. Com o primeiro, entende-se a crítica como um gesto artístico e o espectador como aquele que constrói sentidos com as obras audiovisuais, e com o segundo, analisa-se a tarefa do crítico como um mediador que se põe entre o público e o diretor do filme, porém com o risco de criar nesse processo consumidores conformistas.

Dessa forma, Consuelo Lins identifica um estado de tensão na função da crítica de cinema contemporânea, encontrando, nas provocações trazidas pela pesquisadora Ivana Bentes, a atenção ao declínio dos meios de comunicação tradicionais no poder de influência sobre a cultura audiovisual e o avanço do debate plural sobre cinema na internet. Para Lins, é com essa “nova cinéfilia” que se relaciona de um novo modo com as imagens e informações, que surge um novo espectador, um indivíduo que olha as imagens e age:

A esse novo espectador cabe o esforço de extrair tanto do pensamento crítico tradicional quanto de redes diversas e de circuitos variados o que lhe interessar, e fazer uma montagem própria do que lhe é oferecido. Tornar-se um “espectador emancipado”, aquele que, na bela definição do filósofo Jacques Rancière, tem a capacidade de se dissociar das intenções dos artistas, produtores, críticos para traduzir, de modo singular, o que vê e sente. Um tipo de relação com o mundo e com as imagens do mundo que passa pela desmontagem e pela remontagem dos materiais, tornando o espectador um montador em potencial, um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas. (LINS, 2013).

O vídeo ensaísta é este “espectador emancipado” que transforma os objetos culturais audiovisuais antigos e atuais em novas formas de pensamento em vídeo. Seu discurso subjetivo mira o ciberespaço como lugar público de discussão das obras, que através da montagem de imagens e sons do mundo e a remontagem em forma de vídeo-ensaio, visa o desenvolvimento de um novo espectador ou internauta. Espectador este que deverá diminuir a sua distância de consumidor passivo das imagens e narrativas para a apreensão viva e crítica da arte do cinema, que se apresenta em seu cotidiano por meio das mais variadas telas.

Nesse sentido, dando seguimento aos rastros deixados por Consuelo Lins, o pensamento do filósofo Jacques Rancière (2014) é importante pois irá propor para a cultura do espetáculo o protagonismo do espectador numa ação de emancipação intelectual. Para o filósofo, o espetáculo diz respeito a todas as formas de apresentação de corpos diante de um público, o ato da performance e a espectadoriedade num mesmo espaço, atingidas por todas as hibridizações possíveis (real e virtual) no campo da arte. Porém, no caso deste trabalho, a relação que se busca entender é a entre o mundo das imagens e as histórias, ou seja, a tela global (as performances no cinema), e o vídeo ensaísta (o espectador público do audiovisual).

É sobre este vínculo existente nos espetáculos que Rancière proporrá a emancipação intelectual como uma forma de distanciamento do embrutecimento – conceitos buscados no pensamento do pedagogo francês Joseph Jacotot. O mesmo tipo de emancipação presente na lógica pedagógica do ensino e aprendizagem, “[...] o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa.” (2014, p. 13). Eliminar a distância entre um e o outro, mestre e ignorante, espetáculo e espectador, é ponto central deste pensamento. Dessa forma, para Jacques Rancière, a emancipação dessa estrutura dual inicia-se para o espectador quando:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

A ação deste espectador está na atitude de como ele traduz o que percebe no mundo. A reorganização intelectual que se propõe fazer das atividades do cotidiano, principalmente aquelas atividades artísticas performativas que o afetam em seu estado de ser, impulsionando-o a transformar aquilo que presenciou e viu em um novo produto de acordo com o poder que cada subjetividade tem de experienciar a sua vida e doá-la para um público em forma de pensamento. Deste modo, o espectador:

Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto. (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Seguindo esta definição, o vídeo ensaísta parte de uma posição primeira de espectador dos espetáculos audiovisuais que emergem da cultura cinematográfica contemporânea e da história do cinema. Sua emancipação toma corpo quando realiza atividades de associação e dissociação com esses filmes, materializando seu agir por meio de novos produtos audiovisuais em vídeo, que possuem a intenção de difundir mais conhecimento sobre o cinema, iniciando uma nova conversa com aqueles espectadores da cibercultura. Em seguida, sua posição toma uma nova configuração ativa, na qual o ensaísta passa a ser um performista apropriativo das imagens: o seu corpo representado pela voz que narra, e por vezes imagem, registrada em vídeo e depositada na internet para a apreensão pública dispersa, para um novo tipo de espectador público das novas imagens apropriadas, que se reúnem dispersamente em presença virtual, em qualquer hora, lugar e dispositivo.

Por fim, espera-se desse espectador-internauta que suas experiências com os vídeos-ensaio diminuam sua distância embrutecedora com os filmes, ou seja, que se emancipe da condição inerte de apenas consumidor de imagem e passe a reconhecer sua atividade como espectador emancipado. Assim pensa Jacques Rancière: “Temos que reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.” (2014, p. 21).

Este trabalho de criação do vídeo-ensaio ocorre de forma descentralizada em todo o ciberespaço, sem haver um grupo social hegemônico ou até mesmo instituições audiovisuais que o unifiquem de modo ordinário, com objetivo suspeito de produzir

mais conhecimento padronizado sobre o cinema. Ao contrário, o ensaio se organiza por meio de valores mais libertários, sendo algumas de suas características basilares a expressividade autoral e a experimentação formal. Em vista disso, há alguns ensaístas que são aclamados por seu ofício, tanto pela quantidade de visualizações que recebem dos seus espectadores, quanto pelo reconhecimento dado por entidades que promovem o cinema, como festivais, sites e revistas especializadas. Dentre os ensaístas audiovisuais atuais que mais experimentam a forma e se dedicam ao pensamento das imagens do cinema, destacamos os artistas: Evan Puschak, Kevin B. Lee, e Kogonada.

2.2 As atividades ensaísticas em vídeo

O produtor multimídia Evan Puschak foi considerado pela revista Forbes na sua lista *30 Under 30* de 2017, uma das pessoas mais inovadoras atualmente na produção de notícias e conteúdo para a mídia. Com formação superior em produção fílmica na Universidade de Boston, e após breves passagens em grandes canais televisivos, como a *MSNBC* e *Discovery Channel*, Evan Puschak decidiu, em 2011, produzir e criar o seu próprio canal de vídeos na internet, inaugurando assim o *The Nerdwriter*⁶. Com produção periódica de um vídeo-ensaio por semana, sua dedicação exclusiva ao canal envolve pesquisa, roteirização, gravação e edição, divididos em três dias, levando no total cerca de 40 a 50 horas para criação de seus ensaios audiovisuais. Os temas tratados em seus vídeos cobrem uma grande variedade de pensamentos, ciências, comportamentos, personagens e produtos culturais que são ou já foram relevantes para a sociedade, merecendo assim, por meio de sua subjetividade associativa e dissociativa, o conhecimento e debate público. Livros, figuras públicas, vídeo games, redes sociais, pinturas, poemas, filmes, filosofia, etc. estão entre os assuntos e objetos discutidos em seu canal de vídeos no *YouTube*.

As formas de financiamento da produção do *The Nerdwriter* abrangem três métodos: o *crowdfunding*, isto é, o financiamento coletivo de seus projetos, através da plataforma *Patreon*, uma das ferramentas de arrecadação típica dos novos processos sociais e culturais em rede online; depois, a receita publicitária dos seus vídeos no *YouTube*, através do modelo de monetização proposto pelo site, no qual anunciantes pagam uma pequena receita por mês ao produtor do conteúdo, de acordo com o número

⁶ Todos os seus vídeos-ensaio podem ser acessados e assistidos no seu canal no *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/Nerdwriter1>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

de assinantes e de visualizações que seu canal e vídeo recebem; e por último, através do patrocínio, com a promoção de produtos e serviços de empresas terceiras nos segundos finais de seus vídeos, dentre eles as marcas *Squarespace* e *Amazon Audible*.

Esses sistemas de financiamento são os modelos predominantes utilizados pelos vídeos ensaístas. Todos aqueles que fazem dessa arte apropriativa um ofício, se furtam destes três mecanismos para custear seus equipamentos e seus gastos pessoais como artista digital. No entanto, há uma quarta forma de subsídio, menos comum, mas significativa, que envolve a encomenda de vídeo-ensaio sobre um filme ou tema cultural específico para a sua publicização online, feito por empresas de distribuição e exibição *streaming* de filmes *art-house*, ou seja, filmes independentes direcionados para um mercado de nicho. Dentre as empresas que investem nesse tipo de conteúdo, destacam-se: *Criterion Collection*, *MUBI*, *Fandor*, e o *British Film Institute* (BFI).

Num sentido oposto, o crítico de cinema e realizador Kevin B. Lee encontrou no vídeo-ensaio um modo de exercer um pensamento mais intenso e demorado sobre os filmes que assistia, aliando a crítica ao vídeo⁷. Antes de iniciar sua atividade de ensaísta na internet, no ano de 2007, Kevin B. Lee foi correspondente de cinema e escreveu críticas para os portais *Roger Ebert*, *The New York Times*, *Sight & Sound*, *Slate*, *Indiewire*, dentre outros. Produzindo, em um segundo momento, vídeos-ensaio como *freelancer* para os sites *Fandor* e *Press Play*. Sua experimentação com a forma do ensaio em vídeo leva-o a criar o filme *Transformers: The Premake* (2014), um *desktop documentary*, isto é, um documentário construído no computador, mostrando em tempo real a sua montagem. Seu documentário possuiu como fonte as diversas imagens gravadas por amadores, depositadas no *YouTube*, dos locais de produção em que aconteceram as gravações do filme *Transformers: A Era da Extinção* (2014).

Com sua montagem explícita das imagens apropriadas, Kevin B. Lee investiga e critica os atravessamentos possíveis entre os filmes de grande orçamento e as imagens amadoras, num contexto contemporâneo da saturação da imagem. Lee é um dos vídeos ensaístas mais reconhecidos neste território em expansão, tendo se concentrado na produção de pensamentos audiovisuais sobre filmes, e também, perseguido outros temas da cultura audiovisual atual e passada.

Por último, destacamos o realizador sul-coreano Kogonada, que iniciou sua atividade de ensaísta após a frustração com o exercício do pensamento acadêmico em

⁷ Kevin B. Lee criou mais de 300 vídeos-ensaio sobre filmes. Seus vídeos estão disponíveis em seu canal no *Vimeo*. Disponível em: <<https://vimeo.com/kevinblee>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

relação ao cinema. Foi durante a produção de uma dissertação sobre o cineasta japonês Yasujiro Ozu, que o vídeo ensaísta iniciou seus experimentos em vídeo na internet⁸. Experimentos no sentido de criar novas formas de engajamento com filmes, exercendo um criticismo que questionasse as obras audiovisuais, com a finalidade de construir vídeos que reconhecessem a forma fílmica de diversos artistas durante seus percursos na história do cinema.

Com o vídeo-ensaio, Kogonada exerce uma liberdade que só o ensaístico propõe, em contraponto à categorização acadêmica que alguns teóricos e estudiosos do cinema perseguem em livros e artigos. Seus vídeos exercem o poder que o vídeo-ensaio tem de colidir com os campos de debate público sobre a sétima arte (acadêmico, crítico, jornalístico, etc.), habilitando-o a descobrir mais sobre o audiovisual. Tal processo, num segundo momento, levou Kogonada a produzir filmes próprios com mais segurança, como no lançamento do seu primeiro longa-metragem, *Columbus* (2017), no Festival de Sundance deste ano.

⁸ Os vídeos de Kogonada podem ser assistidos em seu canal no *Vimeo*. Kogonada produziu também alguns de seus vídeos-ensaio para a *Criterion Collection*, como parte do acervo de extras da coleção. Disponível em: <<https://vimeo.com/kogonada>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vídeo-ensaio é uma nova fase do exercício ensaístico. Uma passagem do trabalho com as palavras para o trabalho com as imagens eletrônicas. Tais mudanças na arte do ensaio ao longo do tempo levam à descoberta de novos desafios sociais e artísticos no cotidiano dos espectadores. Não é fácil estudar o cinema no momento da tela global, na qual, se por um lado, há uma diluição da experiência do cinema em sua estrutura clássica, por outro, existe o aumento substancial da cinemania sobre o dia-a-dia das pessoas. Todo o processo de mediação que existia entre o consumidor e o cinema de estrutura industrial e alternativa, aconteceu, ao longo do século, nas seções e páginas destinadas à crítica escrita em jornais e revistas, depois em programas culturais no rádio e televisão, e agora dissipado na internet através dos mais variados blogs, sites, vídeos, e redes sociais pertencentes ao acervo digital em rede, que cresce exponencialmente todos os dias.

Influi nesse processo o impacto substancial que a informação alcança diariamente nos seus leitores e espectadores. Se antes os periódicos atingiam o seu público uma vez por dia, o *broadcasting* em algumas horas por semana, hoje as redes sociais repercutem informação várias vezes por minuto. Tais mudanças instauram uma crise no discurso deste mediador, antes encastelado no conforto do suporte midiático e na lenta periodicidade da comunicação. Ele e o consumidor agora têm que lidar com o constante cerco de conhecimento que é produzido sobre o cinema a todo o momento, por qualquer interessado na arte audiovisual, do fã ao crítico em formação.

Entretanto, esta crise que o crítico de arte enfrenta vem acompanhada de outro problema cognitivo, que diz respeito à qualidade da informação produzida e pensada sobre o cinema na mídia. Se observa cada vez menos espaços de análise sérias sobre filmes em todo o mundo. Muito disso se relaciona com a hegemonia que o discurso publicitário ganhou durante o último século na promoção dos grandes lançamentos e de filmes premiados pela indústria do entretenimento. A reflexão sobre o cinema foi relegada cada vez mais à divulgação de sinopses e conteúdos patrocinados, modos de exposição e avaliação dos filmes por meio de textos opinativos em blogs pessoais, sites de *rating*, vídeos de vereditos, vídeos de reações (*reactions videos*), críticas com *spoiler* ou sem *spoiler*, e a lista continua.

Em paralelo a isso, a mesma internet que dispersa o lugar da informação sobre cinema e embaralha as posições tradicionais que crítico e espectador ocupavam, vai ao mesmo tempo, proporcionar novas formas de engajamentos com os filmes, sejam elas no campo da análise ou da crítica de festivais e filmes independentes, ou no exercício da liberdade de opinião daqueles interessados em mergulhar no mundo da arte do cinema com mais consciência sobre os processos de produção fílmica e curiosidade sobre a história do cinema.

Neste estado incongruente, emergiu, assim, uma rica cultura em vídeo na internet através do vídeo-ensaio. Diversos atores da cinemania estão criando mais conhecimento público sobre a arte do cinema, diminuindo as distâncias entre a passividade (escapismo e magia) e atividade espectral no mundo das imagens eletrônicas. Os ensaístas são aqueles que se apropriam dessas imagens e produzem um novo conteúdo, contra hegemônico e de pensamento sobre as imagens e narrativas, numa forma de debater publicamente com os espectadores do cinema.

O vídeo-ensaio sobre cinema, isto é, a forma de assimilação de filmes por meio do ensaio, se configura como a mais vibrante estratégia apropriativa dos produtos culturais audiovisuais da sociedade contemporânea. Seu desenvolvimento é um acontecimento recente e prontamente carece de estudos mais aprofundados que organizem este tipo de pensamento audiovisual dentro do universo das imagens eletrônicas apropriadas. A produção desse tipo de interpretação, de crítica e de análise cinematográfica, são expressões em vídeos próprias para as plataformas digitais, direcionadas para uma nova atividade de percepção espectral horizontal e hipertextual, que exalte o pensamento, a subjetividade, a experiência e a expressividade sobre o cinema.

Em resposta à necessidade de compreensão sobre o vídeo-ensaio, buscamos no primeiro capítulo o entendimento sobre o conceito de ensaístico, observando assim a constituição do filme-ensaio por Arlindo Machado, como um tipo de cinema em forma de pensamento, experiência e apropriação que encontra raízes no cinema conceitual do construtivismo soviético, ao mesmo tempo em que, partilha uma origem na literatura, como modalidade livre e inventiva de discurso científico, artístico ou filosófico. Destacamos também o aporte teórico de Francisco Elinaldo Teixeira para compreender o filme-ensaio como uma proposta de cinema “não narrativo”, um ato experimental, uma passagem que envolve o pensamento, o ponto de vista, a paisagem sonora e a expressividade. Avançamos para o entendimento de que o cinema ensaístico é um

quarto domínio da cultura audiovisual contemporânea – apartado da ficção, do documentário, e do experimental.

Em seguida, Timothy Corrigan nos ofereceu uma genealogia para a transição do ensaio escrito para o audiovisual, analisando as particularidades que a forma desenvolveu ao longo da passagem da literatura para a história do cinema, contribuindo para o vídeo-ensaio naquilo que o potencialize no debate público entre o cinema e os seus espectadores. Reconhecemos, assim, uma atividade de criação comum em que os vídeos ensaístas e os filmes ensaístas compartilham, ou seja, o exercício de um pensamento na forma audiovisual. Por último, percebemos o estado da imagem em vídeo para além da sua substância digital, na qual o vídeo ordena um sistema libertário de experiências e discursos, sendo o vídeo ensaísta um novo artista digital contra as formas hegemônicas de discussão dos filmes.

Outra questão importante foi estabelecida no capítulo dois com as reflexões de Consuelo Lins e Jacques Rancière, notando a existência de um novo observador, um espectador emancipado, indivíduo que olha as imagens e age, numa ação política e pedagógica de libertação e ressignificação da arte. Assim, o ensaísta audiovisual seria esse espectador que se transforma em sujeito na internet, neste caso, um artista internauta que conversa com as imagens e articula pensamentos em forma de imagem e som, estabelecendo um debate público com outros espectadores no ciberespaço. Nesse sentido, problematizamos as atividades ensaísticas em vídeo no corpo de trabalho e de produção de Evan Puschak, Kevin B. Lee e Kogonada. Seus pensamentos audiovisuais são exemplos das multiformas que os vídeos-ensaio podem atingir quando mergulhados nas experiências individuais de cada artista.

Para finalizar, é importante a atenção acadêmica e científica aos procedimentos de apropriação nas artes. Não é possível falar em vídeo-ensaio sem discutir o fenômeno da apropriação das imagens eletrônicas em relação à originalidade, à cópia e ao direito autoral dos filmes. Suas raízes estão fincadas nos processos de reprodutibilidade técnica já instaurados no final do século XIX – tema discutido no ensaio clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Esses processos foram os que originaram mudanças não somente nas técnicas de armazenamento dos produtos culturais, mas igualmente modificou a percepção sensível do observador moderno e revolucionou os modos de produção de conteúdos pelas novas mídias emergentes (cinema e fotografia).

Dentro deste enorme espectro de possibilidades, é interessante notar os modos de apropriação que os vídeos ensaístas utilizam para produzir e reproduzir os bens culturais audiovisuais, do passado e do presente. A atividade do vídeo ensaísta ocorre por meio do recorte de filmes, método que suscita dois movimentos: o primeiro, das grandes empresas produtoras de conteúdo, num esforço legal e publicitário para impedir ou paralisar as ações deste tipo de arte; o segundo, dos ensaístas audiovisuais, nas atividades de resistência contra as ações legais das empresas e na formulação de novos métodos que manifestem seu pensamento e dedicação crítica sobre os filmes.

Em resumo, os efeitos desse procedimento de apropriação de filmes e vídeos e sua apreensão ressignificada na internet, nos leva a questionar a reprodução técnica-informacional elaborada por um espectador emancipado perante às imagens e sons globalizados reproduzidos em seu computador, e afirmar que o vídeo ensaísta é o espectador emancipado por excelência da cultura contemporânea dos espetáculos audiovisuais.

REFERÊNCIAS

ANDREW, T.; VINCENDEAU, G.; MCGAHAN, K.; DARKE, C.; ANDREW, G.; MÖLLER, O.; WOLF, S.; POWER, N.; BRADSHAW, N. Deep Focus: the essay film. In: *Sight & Sound: The international film magazine*. United Kingdom, UK: British Film Institute, v. 23, n. 8, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

BATEMAN, C. The Video Essay as Art: 11 Ways of Making a Video Essay. In: *Fandor*. 22 maio 2016. Disponível em: <<https://www.fandor.com/keyframe/11-ways-to-make-a-video-essay>>. Acesso em: 30 jun. 2017a.

_____. The Video Essay as Art: Why Process Matters. In: *Fandor*. 29 maio 2016. Disponível em: <<https://www.fandor.com/keyframe/the-video-essay-as-art-why-process-matters>>. Acesso em: 30 jun. 2017b.

_____. The Video Essay as Art: Finding Your Voiceover. In: *Fandor*. 6 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.fandor.com/keyframe/the-video-essay-as-art-finding-your-voiceover>>. Acesso em: 30 jun. 2017c.

BERNSTEIN, P. What is a Video Essay? Creators Grapple with a Definition. In: *Filmmaker Magazine*. 3 maio 2016. Disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/98248-what-is-a-video-essay-creators-grapple-with-a-definition/>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

BRESLAND, J. On the Origin of the Video Essay. In: *Blackbird*. Richmond, VA: Virginia Commonwealth University, v. 10, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.blackbird.vcu.edu/v9n1/gallery/ve-bresland_j/ve-origin_page.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2017.

CORRIGAN, T. *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papirus, 2015.

LAVIK, E. The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism? In: *Frames Cinema Journal*. Scotland, UK: University of St Andrews, n. 1, jul. 2012. Disponível em: <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

LEE, K. B. Video essay: The essay film – some thoughts of discontent. In: *Sight & Sound: The international film magazine*. United Kingdom, UK: British Film Institute, v. 23, n. 8, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

LINS, C. Cinema e crítica: do crítico tradicional ao espectador-montador. In: *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, v. 4, nº 60, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/cinema-e-critica/>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPATE, P. In Search of the Centaur: The Essay-Film. In: *The Threepenny Review*. Berkeley, CA: Threepenny Review, n. 48, 1992, p. 19-22. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4384052>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

MACHADO, A. O Filme-Ensaio. In: *Intermédias 5 e 6*. Rio de Janeiro: Concinnitas/UERJ, v. 4, n. 5, p. 63-75, 2003.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RASCAROLI, L. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In: *Framework: The Journal of Cinema & Media*. Detroit, MI: Wayne State University Press, v. 49, n. 2, 2008, p. 24-47. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/254037>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

STUCKEY-FRENCH, N. The Video Essay. In: *American Book Review*. Detroit, MI: Wayne State University Press, v .33, n. 2, jan/feb 2012, p. 14-15. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/476143>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

TEIXEIRA, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.