



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Departamento de Comunicação e Artes

Um mapa da sensibilidade ensaística: Do literário ao audiovisual

Luís André Ferreira Azevedo

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em:
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Profº. Doutor Paulo Cunha

Covilhã e UBI, 10 Outubro 2016

Resumo

Este trabalho tem como objetivo a exposição e clarificação do carácter ensaístico no cinema e vídeo, com ênfase no ensaio audiovisual. A longa história da sensibilidade ensaística inseriu-se no cinema pelas mãos de muitos e ecléticos cineastas, desde Vertov a Chris Marker ou a Michael Moore. Esta evolui simbioticamente com o contexto sociocultural e tecnológico dos seus praticantes, evolução essa que tem acelerado e criado condições para novas e promissoras práticas.

Este trabalho tentará contextualizar historicamente as diferentes iterações da sensibilidade ensaística, apresentando sucintamente as suas origens literárias no primeiro capítulo, mas focando-se na sua vertente cinematográfica e videográfica. No segundo capítulo procurarei delimitar a prática ensaística aos seus praticantes, contextualizando-os histórica e teoricamente, numa resenha que começa em D.W. Griffith e termina em Thom Andersen. Na terceira parte o estudo recairá no ensaio audiovisual, no contexto em que surgiu e nas variantes que adota.

Palavras-chave:

Ensaio audiovisual; Filme-ensaio; sensibilidade ensaística;

Abstract:

The core of this research lies on the exposure and clarification of the essayistic traits in film and video, with an emphasis on the audiovisual essay. The long history of the essayistic sensibility was inserted in cinema by the hand of many and eclectic filmmakers, from Dziga Vertov to Chris Marker to Michael Moore. It has evolved symbiotically with the sociocultural and technological context of its practitioners. Such evolution has accelerated and has been creating conditions for new and promising practices.

This work will attempt to historically contextualize the different iterations of the essayistic sensibility, succinctly presenting its literary origins in the first chapter, but focusing on its cinematographic and videographic modes throughout. On the second chapter, I'll attempt to delimitate the essayistic practice to its practitioners, contextualizing it historically and theoretically, in a summary that starts-off with D.W. Griffith and ends in Thom Andersen. The third part of the study will be focused on the audiovisual essay, the context in which it appeared and the variants it adopts.

Keywords:

Audiovisual essay; Essay film; essayistic sensibility

Índice

O filme-ensaio, um género que não o é	1
O ensaio literário na génese do cinematográfico.....	2
Da teoria, literatura para o cinema	4
As tentativas de definição do filme-ensaio	8
Um breve mapa histórico da sensibilidade ensaística: XX a XXI	10
Os percursores soviéticos do filme-ensaio: Vertov e Eisenstein.....	10
Vigo e Buñuel: Documentários experimentais	13
Humphrey Jennings: filme-ensaio durante a Segunda Guerra Mundial	15
Resnais e Astruc: a <i>Caméra-stylo</i> e o pós-Holocausto	18
Marker: A Ameaça da Terceira Guerra Mundial	22
Burch e Godard: Um filme-ensaio sobre liberdade e responsabilidade.....	26
Marker: <i>Le fond e Sans Soleil</i>	29
Harun Farocki: <i>Images of the World and the Inscription of War</i>	36
Herzog: as viagens ensaísticas.....	39
Enquadramento no filme-ensaio: Thompson e Farzad por Rascaroli	42
Filme-ensaio refrativo: arte sobre arte de Godard e Andersen	45
O ensaio audiovisual	49
Uma nova cinefilia	49
Da <i>Nouvelle Vague</i> ao DVD, do DVD ao ensaio audiovisual.....	52
A cinefilia <i>online</i> e uma nova curadoria	54
O nascimento do ensaio audiovisual, da técnica à... ..	62
Tipos de ensaio audiovisual.....	65
Problemas de nomenclatura	70
Conclusão	72

O filme-ensaio, um género que não o é

Os teóricos concordam na definição de algumas características do filme-ensaio, discordando de outras, mas mantém-se removida e resistente a tentativa de definição. Cada novo encontro com um filme diferente que possua algumas das características determinadas como ensaísticas é acompanhado de um novo questionamento sobre a sua pertença ou não-pertença ao “género”, assim como os motivos para tal.

As características que associo ao filme-ensaio alicerçam-se no conhecimento produzido por teóricos e praticantes do ensaio literário, que se foram acumulando, por vezes contradizendo-se, mas sempre acrescentando à compreensão de um modo exploratório que prima por evadir definições.

Se este estudo inicial se compusesse de citações sobre aquilo que o filme-ensaio deve fazer ou ser, constituiria um aglomerado híbrido de conceitos; uma colagem de citações muitas vezes contraditórias, inconsistentes, problemáticas, que incluiriam o filme-ensaio entre “práticas que desfazem e refazem a forma fílmica” (Corrigan, 2011:4), descrevendo-o como uma “categoria liminar auto-consciente” (Arthur, 2003:59), um filme “capaz de gerar pensamento” (Montero, 2002:1), que pode ser “irracional e fantástico” (Rascaroli, 2008:28), “uma área em que são aplicadas regras diferentes das dos outros géneros” (Pantenburg, 1995:136) que “permite ao cineasta transgredir as regras e parâmetros da prática documental tradicional” (Alter *apud* Biemman, 2008:14). Esta tentativa de colagem teórica seria próxima do próprio ato ensaístico, como vamos ver, e por essa precisa razão, foi essa a abordagem escolhida para este estudo:

“No other genre ever raised so many theoretical problems concerning the origin and definition of its Form: an atopic genre or, more precisely, an eccentric one insofar as it seems to flirt with all the genres without ever letting itself be pinned down. (Bensmaïa, 1987: 95)

A dificuldade de categorização do filme-ensaio é sugerida pela sua nomenclatura. Segundo José Moure, “o facto de recorrermos a um termo literário como ‘ensaio’ aponta para a dificuldade que experienciamos quando tentamos categorizar certos filmes inclassificáveis.” (Rascaroli, 2008:25) Esta nomenclatura contém o perigo, que Laura Rascaroli ressalva, de condenar o estudo do filme-ensaio à subcategorização que ainda apresenta. O termo ensaio pode ser utilizado “indiscriminadamente, de forma a classificar filmes que escapam a outro tipo de classificação”:

“The temptation of assigning the label of essay film to all that is non-commercial or experimental or unclassifiable must, however, be resisted, or else the term will cease being epistemologically useful, and we will end up equating very diverse films, as sometimes happens in the critical literature - for instance, works such as *Sans Soleil/Sunless* (Chris Marker, FR, 1983) and *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, US, 2004), which have very little in

common aside the extensive voice-over and the fact that they both present problems of classification.” (Rascaroli, 2008:25)

Daí ser importante considerar teoricamente não só o termo filme-ensaio como o seu antecessor literário. O estudo de ambos torna-se fulcral para os manter taxonomicamente relevantes e evitar que se transformem em termos que, por significarem quase tudo, nada representam.

O ponto de partida para este estudo será cronológico, pelo que se impõe um desvio de largas centenas de anos para encontrar a origem da palavra “ensaio” no latim: “*exagium*”. O termo significa “pesagem exata e, por extensão, provação e depois examinação. [O ensaio] adquiriu o seu significado como uma forma literária e filosófica do francês ‘*essayer*’ (tentar)” (Corrigan, 2011:5). É a partir desta definição última que enceto uma exploração do filme-ensaio, começando pelas suas origens literárias.

Timothy Corrigan aproveitou uma conveniente aliteração para explorar o filme-ensaio, de Montaigne a Marker, do quintessencial ensaística literário ao quintessencial ensaísta fílmico. Este trabalho propõe-se a seguir apenas algumas das linhas exploratórias de Corrigan, ir cronologicamente mais longe, mas partilhar do ponto de partida: o ensaio literário.

O ensaio literário na génese do cinematográfico

A escolha de um termo literário como “ensaio” para descrever esta modalidade cinematográfica aponta imediatamente para a dificuldade da categorização e classificação do filme-ensaio, não só pela necessidade de apropriação e modificação de um termo pré-existente, como pela própria dificuldade de definição. Apesar de séculos de história o ensaio literário mantém-se num limbo de indefinição, como Michel Renov observa:

“(…) the essay form, notable for its tendency towards complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has, in its four-hundred-years history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy.” (Renov *apud* Rascaroli, 2008:25)

Apesar da dificuldade taxonómica do ensaio literário, é importante refletir na sua história e observar o trabalho de alguns dos seus principais teóricos e praticantes, como Michel de Montaigne, Theodor Adorno, Aldous Huxley ou György Lukács, cujo trabalho ilumina as características ensaísticas.

Montaigne é o ponto de origem reconhecível do ensaio literário. O escritor francês, na sua atividade ensaística, procurava um balanço entre tornar-se uma “autoridade em si mesmo” enquanto questionava a sua própria autoridade. Montaigne dizia falar livremente de todas

as coisas, mesmo daquelas que talvez excedam as suas capacidades, numa admissão que se coaduna com o caráter interrogatório do ensaio: (Montaigne *apud* Corrigan, 2011:17)

“I desire therein to be viewed as I appear in mine own genuine, simple, and ordinary manner, without study and artifice: for it is myself I paint. My defects are therein to be read to the life, and my imperfections and my natural form, so far as public reverence hath permitted me.” (Montaigne *apud* Corrigan, 2011:X)

Os temas que explorava, segundo Timothy Corrigan, eram “a sua memória vacilante, pedras nos rins, amor, amizade, sexo no casamento, mentiras, uma ‘criança monstruosa’ e uma plethora de outras questões, comuns ou incomuns, escolhidas quase ao acaso por uma menta observadora do mundo que passa à sua frente e a atravessa” (Corrigan, 2011:13). Corrigan remete a origem dos ensaios, “até certo ponto”, a uma troca intelectual com uma falecida amiga:

“(…) these essays describe a bond between a personal life and the surrounding events of that life in sixteenth-century France, and, in revision after revision that characterize these essays (1580, 1588, 1595), they testify not only to the constant changes and adjustments of a mind as it defers to experience but also to the transformation of the essayistic self as part of that process.” (Corrigan, 2011:13)

Ao contrário de Montaigne, ou melhor, para mostrar a mudança do ensaio literário desde os seus primeiros praticantes, Lukács publica em 1910 *Sobre a Essência e a Forma do Ensaio*, onde reflete, entre outras coisas, no tema abordado pelo ensaio: raramente a vida (ou algo de raiz, “*ex nihilo*”), mas a arte. O filósofo húngaro procura legitimar o ensaio literário quando se refere a ele como “crítica como forma de arte” enquanto Aldous Huxley, não se contentando em definir o ensaio como “um dispositivo literário pra dizer quase tudo sobre quase tudo” (Huxley *apud* Rascaroli, 2008:25), divide a atividade crítica ensaística em três componentes essenciais, que também se refletem no filme-ensaio:

“Essays belong to a literary species whose extreme variability can be studied most effectively within a three-poled frame of reference. There is the pole of the personal and the autobiographical; there is the pole of the objective, the factual, the concrete-particular; and there is the pole of the abstract-universal.” (Huxley *apud* Rascaroli, 2008:25-26)

As diferentes esferas do processo crítico definidas por Huxley são componentes-chave da forma ensaística e os “ensaios mais ricamente satisfatórios” são aqueles que combinam as três diferentes vertentes, posicionadas criticamente. Neste posicionamento de “avaliação cética” (Rascaroli, 2008:26), que vem de Montaigne e da etimologia da palavra (*exagium*), não é resultado, ou “o veredito”. o fator determinante do ensaio literário, defende Lukács, “mas o processo de julgar.” (Lukács, 1978:18) Desta vez segundo Adorno, “o ensaio está preocupado com aquilo que é cego nos seus objetos:

“It wants to use concepts to pry open the aspects that cannot be accommodated by concepts, the aspect that reveals, through the contradictions in which concepts become

entangled, that the net of their objectivity is merely subjective arrangement. It wants to polarize the opaque element and release the latent forces in it.” (Adorno, 1991:23)

O carácter distinto do ensaio existe na sua capacidade de subverter modos de pensamento sistemáticos, num processo “metodicamente ametódico” (Adorno, 1991:23) que chega às suas “conclusões máximas a partir da crítica de sistema”. (Adorno, 1991:9) Este “método” funciona como o pensamento, não progredindo unidireccionalmente, mas interligando os pensamentos:

“(…) the essay presses for the reciprocal interaction of its concepts in the process of intellectual experience. In such experience, concepts do not form a continuum of operations. Thought does not progress in a single direction; instead, the moments are interwoven as in a carpet. The fruitfulness of the thoughts depends on the density of the texture.” (Adorno, 1991:13)

A qualidade do pensamento e os frutos que dele advém dependem assim da “densidade da textura”; ou seja, o ensaio estrutura-se com base na interação dos seus conceitos ou pensamentos, não pelas suas características individuais, nem pela soma dos seus valores fixos. Dado o seu carácter fragmentário é “construído como se pudesse romper a qualquer momento.” (Adorno, 1991:16)

O ensaio é uma forma aberta, indeterminada e, ultimamente, indefinível, que não procura descobrir a verdade, como o género documental, no cinema, o faz. Para Adorno:

“(…) the essay's innermost formal law is heresy. Through violations of the orthodoxy of thought, something in the object becomes visible which it is orthodoxy's secret and objective aim to keep invisible.” (Adorno, 1991:23)

Kim Jihoon defende que é no carácter transgressivo ou na heresia da formalidade do ensaio literário, que fazem correspondência com o filme-ensaio:

“(…) the transgressive nature of the literary essay, which tends to challenge the traditional borders of literary genres, but also in its anti-systematic, digressive, fragmentary, and dispersed attributes, all of which arguably correspond to the formal and rhetorical strategies of the essay film.” (Jihoon, 2016:517)

Da teoria, literatura para o cinema

A maioria dos académicos defende que o filme-ensaio se alicerça no também nebuloso cariz do ensaio literário, mas alguns vão mais além, argumentando que o filme-ensaio deve estar mais próximo do seu congénere. Esta visão restringe consideravelmente o número de filmes que se podem incluir nesta categorização, como assevera Phillip Lopate. O autor é confrontado com a inclusão de filmes como os “filmes-poema abstratos de Brackhage, os *travellings* magistrais de Janco, os dramas transcendentais de Tarkovsky, e até o suposto subversor de género que é o remake de *Little Shop of Horrors* (...)”, da qual discorda. A

descrição destes filmes - e tantos outros - como ensaísticos deve-se a uma confusão entre um “estilo reflexivo e auto-consciente e um ensaístico. Enquanto um ensaio tem de refletir ou meditar, nem todas as sensibilidades meditativas são ensaísticas.” (Lopate *apud* Warren, 1996:243)

Timothy Corrigan não defende a posição de Lopate, mas procura clarificar e formular “os termos distintivos” do filme-ensaio através de uma adaptação da estrutura tripartida que Aldous Huxley aplica ao ensaio literário: “a atividade intercetante da expressão pessoal”, “a experiência pública” e “o processo de pensamento”. (Corrigan, 2011:14)

“Other definitions and models of the essay tend to emphasize one or the other of these features as, for instance, the role of a personal voice or the search for documentary authenticity. For me, however, the variable ratio and interactivity of these three dimensions creates a defining representational shape that emerges from the literary heritage of the essay and extends and reformulates itself in the second half of the twentieth century as the essay film. If part of the power of the essayistic has been its ability to absorb and mobilize other literary and artistic practices, such as narrative or photographic practices, film, since the 1940s, has become one of its richest terrains.” (Corrigan, 2011:14)

A expressão pessoal ou subjetividade fazem parte da história da literatura, incluindo “escritos biográficos ou autobiográficos”, “retratos e autorretratos visuais modernos” e depois de Montaigne, nos “ensaios pessoais de escritores como Charles Lamb ou William Hazlitt”. (Corrigan, 2011:79) Esta subjetividade pode ser abordada como a voz ensaística, cuja expressão se traduz para o cinematográfico:

“In both its literary and cinematic practices, the essayistic voice is, as we have said, frequently the central measure of a subjective movement through experience: authorial persona or audio voice-overs describe, comment on, question, reflect on, and often subject themselves to the visual and intellectual relation between an observing eye and the world and spaces it sees and experiences.” (Corrigan, 2011:125)

Ressalvo que esta “*persona* autoral” a que David Montero se refere, embora possa ter algumas características em comum com o conceito de *auteur*, não deve ser confundida com o mesmo. Por restrições espaciais e delimitações temáticas não abordarei este conceito a fundo mas, por necessidade, tentarei destrinçar os dois conceitos, mapeando as comparações entre os dois, assim como os motivos por que devem ser consideradas entidades individuais e separadas, no seu estudo e, particularmente, neste seu estudo.

Frieda Grafe sugeriu que o filme-ensaio fosse visto como “o filme *auteur* do documentário”, (Grafe *apud* Pantenburg, 1995:142) numa comparação cronologicamente apta, dada a periferia e proximidade embrionária da *Nouvelle Vague*. A justificação de Grafe incide no foco ensaístico das “experiências individuais” e nas objeções às “convenções da forma e conteúdo. Esta ideia é também defendida por Christina Scherer, que acrescenta que o ‘ensaística fílmico contraria as convenções da forma e conteúdo com

uma variedade de possibilidades expressivas e experiências pessoais.” (Scherer *apud* Pantenburg, 1995:142)

Apesar das semelhanças conceituais e dos paralelos que podem ser desenhados, é importante fazer um esforço para separar os dois conceitos. Para Volker Pantenburg, o conceito de *auteur* “desenvolveu-se mais estratégica e polemicamente, que sistematicamente” (Pantenburg, 1995:142) e, embora a comparação seja inicialmente plausível, o argumento rapidamente se torna problemático:

“(…) the emphatic concept of individuality named here as the essence of the essay and *auteur* film counters the very concept of genre. Asking about genres means looking for an impersonal matrix to which the individual elements of the genre can be related as variations, deviations, quotes, parodies, pastiches, and so on. A negative classification of the essay film that invokes “expressive possibilities” and “individual experiences” against the “conventions of form and content” is in fact an implicit departure from the principle of generic description. The logical next step would be to abandon the term essay film and replace it with the individual concept of the *auteur* film.” (Pantenburg, 1995:142-143)

Para além das diferenças entre os dois conceitos, a sua distinção torna-se essencial principalmente em prol de simplicidade e contra complicações taxonômicas que compliquem ambos os conceitos:

“This is why bringing in the term *auteur* film in order to qualify the essay film more closely makes things even more complicated. By replacing one contradictory generic concept with another one, we gain no further theoretical awareness of its difficulties, as Godard and Farocki both remark.” (Pantenburg, 1995:144)

Depois desta ressalva que me pareceu necessária, voltamos ao modo de autoexpressão que refere Montero. Deste resulta dois tipos de filme-ensaio: o “retrato” e o “autorretrato ensaístico”. (Corrigan, 2011:80) Através de uma análise a filmes que Corrigan insere nesta categoria,¹ o autor consegue identificar algumas das estratégias prevalentes neste tipo de filme-ensaio:

“Using documentary found footage or home movies, displaying intimate images of self or analytical perspectives on public personas, creating fictional selves or revealing the many variations on a true self, portrait and self-portrait essays have become, arguably, the most prevalent of all essay films.” (Corrigan, 2011:80)

Estas características, no entanto, não são suficientes para definir o filme-ensaio - muitos filmes são biográficos ou autobiográficos, mas nem todos os filmes biográficos ou autobiográficos são filmes-ensaio. Uma das características que distingue a abordagem ensaística é a existência “simultânea da representação de um eu destabilizado como o

¹ “Jim McBride’s parodic *David Holtzman’s Diary* (1967); Shirley Clarke’s *Portrait of Jason* (1967), about a young black hustler; Wim Wender’s homage to filmmaker Nicholas Ray, *Lightning over Water* (1980); Michelle Citron’s autobiographical reflection on mother/daughter relationships in *Daughter Rite* (1980); Abbas Kiarostami’s self-reflexive fiction *Life, and Nothing More...* (1991); and Errol Morris’s stylized portrait of the mind behind the U.S. involvement in the Vietnam war, *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003).” (Corrigan, 2011:80)

foco, tópico e às vezes a crise central, um eu cujo lugar na história pública está na melhor das hipóteses, nas margens e, em alguns casos, numa posição excluída ou invertida.” Quase todas as formas artísticas, tal como o ensaio, formulam uma relação entre o “eu” e o mundo exterior. Aquilo que difere no ensaio do romance ou da poesia, por exemplo, é a dispersão da subjetividade, que se une ao mundo que está a explorar, enquanto outras expressões artísticas, segundo Corrigan, recuperam e organizam o “espaço público através de estruturas terminadas de uma subjetividade coerente e determinada.” (Corrigan, 2011:19) É na fragmentação do eu - ou do sujeito -, e na sua interação com o exterior, que se encontra a indicação para “a posição fundamental deste modo particular, ao considerar o filme-ensaio.” (Corrigan, 2011:80-81)

“The history of the essay demonstrates, in fact, that the essayistic is most interesting not so much in how it privileges personal expression and subjectivity but rather in how it troubles and complicates that very notion of expressivity and its relation to experience, the second cornerstone of the essayistic.” (Corrigan, 2011:17)

A problematização da expressão pessoal é parte essencial das possibilidades do ensaio. Corrigan sugere a necessidade de instrumentalização do “eu” no contato com o domínio público, criando uma arena de experimentação em que os limites desse eu são continuamente testados:

“At the intersection of these two planes, we find in the best essays the difficult, often highly complex - and sometimes seemingly impossible - figure of the self or subjectivity thinking in and through a public domain in all its historical, social, and cultural particulars. Essayistic expression (as writing, as film, or as any other representational mode) thus demands both loss of self and the rethinking and remaking of the self.” (Corrigan, 2011:17)

O “eu” é repensado e a sua atitude questionada e, neste processo, as suas falhas, incoerências ou simplesmente limitações são encontradas, num processo que Montaigne descreveu como “movimento perene”; a expressão ensaística torna-se segundo Corrigan “no lugar materializado para o eu provisório e os seus pensamentos, livres de método e autoridade”. (Corrigan, 2011:17) A voz ensaística resiste ao método de um género, a uma construção estabelecida que moldaria necessariamente o pensamento. Corrigan refere os ensaios de Francis Bacon como “mais sociais, mais consultivos e mais estruturados”, mas não é na comparação com esses ensaios, mas com os mais tentativos de Montaigne que os primeiros paralelos com o filme-ensaio foram desenhados pelos críticos e teóricos dos anos 50:

“Mas a caligrafia de Marker também é feita de música, animação, poesia, cor: cada técnica, cada efeito é conjugado, e o resultado é uma espécie de cinema total de um homem só, um Montaigne 1 por 1.33 do século XX.” (Roud *apud* Kahale e Vieira, 2011:145)

Definições como esta, de um “cinema total de um só homem”, abundam nos escritos sobre o ensaio, quer literário, quer cinemático. Retomarei o seu estudo no capítulo “Um mapa histórico da sensibilidade ensaística: 1909 a 2016” mas, neste capítulo seguinte, os esforços

serão concentrados na procura de uma definição do filme-ensaio. Tentarei assim perceber as limitações e possibilidades deste tipo de abordagem, antes de estudar os filmes a fundo.

As tentativas de definição do filme-ensaio

A definição do filme-ensaio, como com outros géneros elusivos e como o seu congénere literário, pode ser tentada na negativa. Torna-se mais fácil definir aquilo que ele não é, ao invés daquilo que é, como o tentou Paul Arthur:

“As with other elusive genres, enumerating what it is *not* can be a useful jumping-off point. For starters, essays are not constructed around public personalities or the rehearsal of discrete events. Nor do they narrate the past from a neutral perspective following strict chronology, the domain of classical documentaries or contemporary spinoffs by Ken Burns and company.” (Arthur, 2003:59)

Esta tentativa de abordagem objetiva depressa se esgota. A procura daquilo que o filme-ensaio não é delimita uma possível definição e facilita a compreensão daquilo que o filme-ensaio é ou pode ser. O conjunto de características negativas não forma, no entanto, um quadro daquilo que é o filme-ensaio; um filme que não lhes corresponda não se insere necessariamente nessa categoria.

Um dos primeiros artigos que procurou exceder as tentativas negativas ou positivas de delimitação do conceito, apresentando uma abordagem mais sistemática, foi escrito por Phillip Lopate e intitulado *In Search of a Centaur: The essay-film*. O autor começa por apresentar este seu trabalho como uma tentativa de “definir, descrever, pesquisar e celebrar um género cinematográfico que mal existe.” (Lopate *apud* Warren, 1996:243)

A abordagem de Lopate revela-se inicialmente interessante pela discordância com Astruc, nas possibilidades da “*caméra-stylo*”, que “a câmara não é um lápis e é bastante difícil pensar com ela da forma como um ensaísta faria.” (Lopate *apud* Warren, 1996:243) O seu conceito de filme-ensaio é admitida e repetidamente um critério pessoal, razão pela qual Lopate adstringe o conceito. É também ligada a uma ideia de qualidade, inaudita noutros géneros. Um mau *western* é, não obstante, um *western*; um filme-ensaio, de acordo com Lopate depende dos seus feitos estéticos para ser definido como tal.

Lopate faz uma categorização restrita a cinco pontos: Um filme-ensaio necessita de palavras, quer narradas, quer representadas visualmente. O encadeamento de imagens é incapaz de representar um discurso ensaístico. Esta posição articula-se com a de Wilhelm Roth:

“It [the essay film] developed from the insight that images often say too little or are ambiguous, and that a commentary is needed to make them speak.” (Roth *apud* Pantenburg, 1995:145)

Desta perspectiva o filme-ensaio é uma resposta ao déficit visual do cinema. Para além da imagem torna-se necessário retificar a “mudez da imagem”, como defende Pantenburg, através da “adição de som e, por isso, guiar a percepção visual do espectador.” (Roth *apud* Pantenburg, 1995:145)

O texto deve ser representativo de uma voz única, individual ou coletiva. O texto deve-se debruçar sobre um problema com um discurso fundamentado e argumentativo. Mais do que ser informativo, o filme-ensaio deve representar um ponto de vista pessoal, sob o risco de se aproximar demasiado do jornalístico ou do documentário objetivo. O texto deve ser eloquente e tão interessante quanto possível, visto que o ensaio literário prima pela sua qualidade estética. Neste último ponto, Corrigan aproxima o filme-ensaio do literário na medida em que a reconhecibilidade de um texto com ensaio é sobremaneira encontrada na individualidade do autor; no seu valor estilístico ou na proeminência na sua esfera de influência.

A importância de tentativas de definição como a de Lopate, a razão que as torna produtivas, revela-se no levantamento de características relevantes para a compreensão deste modo tão volátil. Esta definição contraria outras, em parte pela sua subserviência à forma literária, de forma até substancial. O motivo, segundo Rascaroli, pode residir no já referido carácter “herético” que também caracteriza o ensaio literário. O hibridismo do ensaio despoletará sempre um hibridismo taxonómico. Rascaroli defende, no entanto que:

“(…) enquanto o aspeto herético do ensaio deve ser respeitado e uma sobreteorização da forma deve ser evitada, é importante entender por que certos filmes produzem no espectador a impressão do visionamento de um ensaio, em oposição a um documentário, ou ficção, ou um poema, ou um filme de viagem.” (Rascaroli, 2008:34)

Lopate descreve o carácter não-conformista do ensaísta pelo mote que frequentemente adota; um “motor narrativo” que deriva da sua forma, neste caso a pergunta que ele se autoimpõe: “O que penso *verdadeiramente* sobre X?”, e não “Quais são as perspectivas convencionais que esperam que tenha?”. (Lopate *apud* Warren, 1996:244) Ao nível de “compromisso textual”, Rascaroli sumariza o ensaio adotando a voz do ensaísta e assumindo uma posição semelhante: “Eu vou partilhar contigo a minha meditação pessoal sobre isto”. (Rascaroli, 2008:35) Este compromisso textual é expresso e interpretável de diferentes formas. O capítulo que apresento a seguir procura iluminá-las, recorrendo tanto à história dos praticantes do filme-ensaio, como à teoria que foi desenvolvida sobre a sua prática.

Apesar do interesse em perceber aquilo que é o filme-ensaio, creio ser importante avançar no seu estudo não através da continuação do questionamento acerca do que o filme-ensaio é, mas aquilo que ele faz e como o faz.

Um breve mapa histórico da sensibilidade ensaística: XX a XXI

Neste capítulo tentarei mapear a história do filme-ensaio através de uma resenha dos seus filmes e praticantes, assim como da sua evolução com a introdução de novas estratégias. A sensibilidade ensaística evoluiu acompanhando os aspetos técnicos do cinema, como a introdução da possibilidade do comentário sonoro ou do formato vídeo ou sistemas de montagem não-lineares; evoluiu também com os seus praticantes, as sensibilidades que estes trouxeram a este modo de fazer cinema, o local onde o fizeram e o contexto sócio-cultural em que viviam - ou vivem -, assim como o contexto histórico de que descendem.

Com esta abordagem, pretendo apresentar uma imagem do filme-ensaio através da sua prática, complementando sempre com uma componente teórica, que assumirá um papel mais preponderante sempre que necessário.

A data por que encetarei esta resenha será 13 de dezembro de 1909, dia em que foi exibido nos Estados Unidos da América *A Corner in Wheat*, de D.W. Griffith. Nele, veem-se agricultores a semear grãos de trigo e a levar o resultado do cultivo ao mercado, a voltar de mãos vazias e a recomeçar o árduo trabalho. O pioneiro Griffith apresenta neste filme uma meditação sobre o capitalismo, através de justaposição na montagem (paralela)² do trabalho infrutífero do agricultor com o sucesso do capitalista, assim como um uso de intertítulos que, para além de descritivos são metafóricos e satíricos; o segundo lê “A debulhada final” e, ao invés de introduzir a debulhada do trigo, precede um plano do *stock market*.

Este filme de comentário social é frequentemente mencionado como um dos primeiros exemplos de filmes-ensaio - ou, pelo menos, um dos seus precursores -, facto que aponta para a enorme variedade e riqueza do género, assim como da sua evolução e ramificação.

É o ponto de partida de uma longa história ligada à evolução do cinema documental e *avant-garde*, rica em inovações formais e de conteúdo, e intrinsecamente ligadas ao contexto social e institucional do século XX.

Os precursores soviéticos do filme-ensaio: Vertov e Eisenstein

Apesar de Roman Gubern afirmar que foi *Häxan* (1922), de Benjamin Christiansen, que “inaugurou a fórmula do filme-ensaio” com uma combinação de “documentário e ficção, realismo e fantasia”³, foi a contribuição de cineastas russos como Dziga Vertov e Sergei

² Tom Gunning descreve esta montagem como uma exceção ao habitual uso de montagem de Griffith que promove emoção, ao promover a criação de significados com um “ênfase em comparações e relações” (Gunning *apud* Ullman, 2001).

³ (Montero, 2012:56)

Eisenstein que, nos anos 20, mais convincentemente vieram alargar o espectro daquilo que pode constituir o cinema ensaístico.

Primeiro com *Outubro* (1928), Eisenstein assumiu-se como pioneiro no campo do filme-ensaio ao proclamar uma nova forma de fazer cinema: “depois do drama, poema e balada em filme, *Outubro* apresenta uma nova forma de cinema: a coleção de ensaios sobre uma série de temas que constitui *Outubro*.” (Eisenstein *apud* Pantenburg, 1995:150)

Notoriamente, Eisenstein planeou com notas detalhadas a adaptação do “Capital” de Karl Marx, descrevendo a sua estrutura com base na “metodologia do filme-palavra, filme-imagem, filme-frase”. Mais à frente Eisenstein dá-nos a primeira fonte escrita do termo “filme-ensaio”, ao descrever uma alternativa a “trabalhos ‘completos’” na “forma de *fait divers* ou coleções de pequenos filmes-ensaio”. (Eisenstein, 1928:7)

Apesar de nunca ter concluído este projeto, aquilo que escreveu para e sobre o filme “Capital” mostrou-se um excelente ponto de entrada para a compreensão do filme-ensaio. Em correspondência com Leon Moussinac, Eisenstein declarou:

“The ‘proclamation’ that I’m going to make a movie of Marx’s *Das Kapital* is not a publicity stunt. I believe that the films of the future will be found going in this direction (or else they’ll be filming things like The Idea of Christianity from the bourgeois point of view!). In any case, they will have to do with philosophy... the field is absolutely untouched. (Eisenstein *apud* Leyda e Voynov, 1982:35)

O cineasta acreditava que este seria o futuro do cinema, que a filosofia estaria no seu centro e que o precursor deste futuro seria *O Capital*, cujas sementes ele próprio semeou com *Outubro*. O cineasta refere repetidamente duas sequências desse filme nas suas notas, que exemplificam aquilo que ele acreditava ser o futuro do cinema:

A primeira é o fragmento “os deuses”, no qual Eisenstein contrapõe imagens de deidades com edifícios religiosos, começando com planos da tradição cristã e acabando com deidades orientais e africanas. Esta montagem começa com intertítulos a lembrar o espectador da natureza divina de todas estas imagens para que se mostre uma equivalência entre todas as deidades e, portanto, que todas elas possuem vestígios de culturas primitivas.

A segunda é a “ascensão de Kerensky” (mas também poderia ser a sua comparação a um pavão mecânico), em que Eisenstein filma a subida de escadas literal de Alexander Kerensky, cortando com intertítulos da sua rápida ascensão de general a presidente à sua ambição ditatorial. Esta metáfora completa-se com as estátuas a segurarem coroas onde a sua cabeça estava presente no plano anterior.

Nestas duas sequências Eisenstein trabalha aquilo que ele definiu como “montagem intelectual” para propor uma crítica à ideia de religião de forma subtil e partir de “casos concretos para ideias”, com a subida literal e metafórica. (Eisenstein, 1976:15)

“On the level of the conjunction of ideas, Eisenstein is guided by a domino effect that doesn’t rely on an optical similarity of his images, but on their metonymic closeness to the concepts they represent. This method assumes a trust in the collaboration of the viewer, because a process of intellectual translation has to take place in order to understand the thoughts involved. The images have to be translated back into concepts and (political) backgrounds in order to grasp the causal connection between foodstuffs, colonial history, and war. In terms of purely cinematic poetics, Eisenstein’s strategy can be variously assessed: if we recall Hartmut Winkler’s characterization of film as a form of articulation that exclusively consists of concrete things, then the montage provides for the reintroduction of intellectual abstraction, which now is no longer seen as the precondition of speech but its result. In Eisenstein’s chain of images, a sinking ship is not simply a ship but leads to more abstract thoughts about war and international economic relationships. On the other hand, this abstraction, in the conceptual translation it requires, obliterates the image to a certain extent. One starts to wonder why a film is necessary at all, if its underlying ideas could be presented more precisely and clearly in written or verbal form.” (Pantenburg, 1995:151)

Vertov, outro cineasta russo influente na história do filme-ensaio, fez a sua maior contribuição para este modo fílmico um ano depois de Eisenstein, com *O Homem da Câmara de Filmar* (1929)⁴.

Uma das características que foi mais tarde adotada por praticantes do filme-ensaio como Godard ou Marker, foi a explicitação do processo de fazer cinema no próprio filme. Um plano de duas mulheres numa carruagem, por exemplo, é seguido de um plano que mostra como essa imagem foi capturada, com o operador de câmara a tornar-se protagonista.

Vertov, como futuros ensaístas fílmicos, também exige um envolvimento ativo e reflexivo dos espectadores para a compreensão da dimensão emocional e intelectual do discurso fílmico, que David Montero inscreve entre “o prazer puro da estética e a reflexão crítica ou excitação erótica (tanto masculina como feminina)”. (Montero, 2012:137)

Também a ideia de repetição temática, e formal e a comparação de imagens, é posteriormente adotada por Chris Marker, como é apontado por Antonio Weinrichter, que descreve a essência da montagem de ambos como uma criação de um discurso coerente “através de elementos dispersos no espaço e tempo”. (Weinrichter *apud* Montero, 2012:136)

Paul Arthur é outro dos escritores que refere a influência de autores soviéticos na criação de formas mais recentes do filme-ensaio, referindo primeiro as teorias de Eisenstein de que “a sagaz disposição de planos poderá gerar não só respostas carregadas de subjetividade mas também conceitos abstratos como ‘justiça social’ ou ‘valor acrescentado: ‘da imagem à emoção, da emoção à tese’”. Depois é a Vertov e Pudovkin que compara Marker:

⁴ Philip Lopate escreve brevemente sobre outro filme de Vertov, mas cuja menção não encontrei em outros estudos sobre o filme-ensaio: “I have been told that Dziga Vertov’s *Three Songs of Lenin* transmits its ideational content solely through its visuals.” (Lopate, 1996:246)

“(…) offering alternative agendas for the function of cinema within a landscape of social change, spoke of ‘fact factories’, ‘assemblage’, the fusion of art and science - at their best pouring out ethical visions solely by pictures placed in structures brimming with excursus and heady jolts of intensification. Was this a (fragmentary) primal scene for Marker’s nurturing of the essay film? (Arthur, 2003: 33)

Vigo e Buñuel: Documentários experimentais

À *Propos de Nice* (1930) foca-se na colónia de férias no sul de França onde Jean Vigo vivia. O filme reconstitui o modo de vida dos ricos com pessoas a banharem-se ou a sentarem-se em esplanadas, assim como o modo de vida dos pobres, com mulheres e crianças a lavarem-se nas ruas.

Neste filme de Jean Vigo, as semelhanças com o cinema russo são inescapáveis⁵. Os planos procuravam capturar traços naturalistas, filmando os sujeitos incautos. A montagem exacerbava pares de opostos - ricos e pobres, vida e morte, prazer e trabalho.

Não é nas semelhanças, no entanto, mas nas diferenças, que o trabalho de Jean Vigo se mostra importante na história e evolução do filme-ensaio. O otimismo e frémido d’*O Homem da Câmara de Filmar* encontram-se completamente ausentes no filme de Vigo, sendo substituídos por uma quase indiferença, ou até por uma perspetiva negativa que ganhará seguidores nas décadas subsequentes, como o próprio confirma na primeira exibição pública do filme:

“(…) by showing some basic aspects of a city, a way of life is put on trial [...]. The last gasps of a society so lost in its escapism that it sickens you and makes you sympathetic to a evolutionary solution.” (Vigo *apud* Smith, 1972:16).

Vigo também menciona o posicionamento pessoal necessário que distancia este tipo de documentário de uma tentativa de abordagem objetiva:

“This kind of social documentary demands that one take a position, because it dots the ‘i’s. If a social documentary does not commit us as artists, it does commit us as men. And that is worth at least as much.” (Vigo *apud* Smith, 1972:16)

Assim como o *A Corner in Wheat*, também o filme de Vigo emprega estratégias irónicas - uma das características de muitos filmes-ensaio posteriores - ao criar conflito e proximidade entre o entretenimento e languidez dos ricos, e a contrastante dignidade dos pobres.

O documentário *Las Hurdes* (1933), de Luis Buñuel, introduzido com o epíteto “um ensaio filmado de geografia humana”, partilha do tom mordaz do filme de Jean Vigo, mas leva-o ao extremo da paródia. Com o advento do som sincronizado deste período - que surtiu um

⁵ Vigo admirava os filmes produzidos pelos russos e um dos coautores foi Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov.

enorme efeito no filme documental - Buñuel introduz alguma da sensibilidade sonora que se tornaria um marco do cinema ensaístico.

O filme foca-se numa região empobrecida da região da Extremadura, em Espanha. Buñuel descreve os habitantes como “bárbaros e estranhos” e, num excerto em que documenta o uso de adornos por crianças, compara-as às usadas por “tribos bárbaras de África e da Oceânia”, metaforicamente equiparando os *Hurdanos* a animais.

Este tratamento parcial e negativo do sujeito contrasta com uma declaração do cineasta sobre esse período, aquando do seu abandono do grupo surrealista a que pertencia:

“I was beginning not to agree with that kind of intellectual aristocracy with its moral and artistic extremes which isolated us from the world and limited us to our own company. Surrealists considered the majority of mankind contemptible or stupid and thus withdrew from all social participation and responsibility and shunned the work of others.” (Buñuel *apud* Montero, 2012:142)

A leitura deste documentário foi, durante muitos anos, literal. O realizador e documentarista Basil Wright elogiou o filme como um importante trabalho não-ficcional, mas criticou o uso do *voice-over* e a escolha musical. Estas críticas, apesar de pelos motivos errados, apontam para duas das características que tornam este filme único e importante para a história do filme-ensaio. (Ruoff, 1998)

A incongruência do texto de Buñuel com a ideologia explicitada parece indicar, como foi avançado por Denis Hollier, que em *Las Hurdes*, Buñuel tenta criar uma paródia do típico filme antropológico e do documentário clássico. As suas estratégias, ao invés de enveredarem pelo cómico⁶, apontam para a subversão através da hipérbole, assim como a combinação de objetividade com a perversão da lógica.

A música que pontifica o filme - os primeiros dois movimentos e a segunda parte do quarto movimento da *Sinfonia nº4 em E Menor* de Johannes Brahms - pode ser lida como uma comentário acerca das relações de som com imagem no documentário, dada à forma como destoa, como à renitência de Buñuel no uso de música. Este expressou a opinião de que a música no cinema é um “falso elemento, uma espécie de truque, exceto em certos casos.” (Buñuel *apud* Edwards, 1982:36)

Las Hurdes apresenta uma “narração descarnada e autoritária, um elemento standard do documentário dos anos 30.” (Ruoff, 1998) Este tipo de *voice-over*, segundo Jeffrey Ruoff:

“(…) is deliberately ethnocentric, wilfully contradictory, and deceptively humorous. It is probably impossible to do justice in writing to the tone and delivery of the narration. The terms ‘insolent indifference’ and ‘apparent objectivity’ (Aranda 1976: 94) - used to describe Buñuel’s live reading of the text at the 1933 premiere - probably come the closest. *Land*

⁶ Devido à subjetividade o sentido de humor do espectador alguns momentos podem, no entanto, ser interpretados como cómicos, como a descrição de Buñuel da escassez de carne ao dispor dos *Hurdanos*, rementendo-os apenas ao consumo de suínos e de cabras, mas só após estas últimas morrerem.

Without Bread exploits our gullibility and the willing suspension of disbelief the documentary form requests. Thus, for example, although on a second viewing the young children going to school appear adequately groomed, the commentary overpowers our ability to make this judgment, boldly referring to them as ‘uncombed kids.’ (Ruoff, 1998)

Numa cena em particular a objetividade documental é ridicularizada, quando uma nuvem de fumo irrompe no ecrã e uma cabra é aparentemente morta a tiro, seguida por um plano da cabra a cair - visivelmente inanimada - enquanto o narrador descreve o momento como uma queda acidental⁷.

O exagero discursivo também sobressai quando o narrador afirma que uma rapariga está imóvel na rua, há três dias, com uma inflamação das gengivas, apesar de tanto a lógica como as imagens captadas negarem ambos os factos expressos pelo comentário.

A manipulação do espectador em *Las Hurdes* põe em causa a base objetiva do género documental, ao explicitar a cumplicidade do formato com a criação e manipulação de sentido. Ao criticar o género, Buñuel afasta-se dele e aproxima-se do hibridismo do filme-ensaio, que resiste a categorizações, apesar de estar consciente delas. Buñuel “fez um filme sobre o espectador, os seus preconceitos, expectativas e confiança ingénuas. Ele demonstra que as convenções nos cegam e que perdemos a habilidade de pensar criticamente sobre aquilo que vemos e ouvimos. Respondemos como os cães de Pavlov, através do reflexo, ao estímulo dos sons e imagens e familiaridade com géneros particulares.” (Ruoff, 1998)

Land without Bread é um dos primeiros de uma tradição de filmes ensaísticos que enfatiza o espaço, a viagem e o contato com realidades diferentes, nas quais são combinadas diversas e complexas ideias.

Humphrey Jennings: filme-ensaio durante a Segunda Guerra Mundial

Traços ensaísticos no cinema existem desde muito próximo da sua génese e foram-se reafirmando e ressurgindo ao longo dos anos. Foi durante os anos 40 que surgiu um ponto de viragem para o filme-ensaio. É neste período que “estes filmes também começam a definir-se a si e ao seu alvo mais claramente, de acordo com estrutura tripartida de subjetividade, experiência pública e pensamento. De 1940 a 1945, o filme-ensaio reconfigura noções de realismo (e representação documental) fora das tradições tanto

⁷ Mercé Ibraz confirma esta teoria dizendo: “The story highlights the impossible living conditions in Las Hurdes. Even goats throw themselves off mountaintops. The camera follows a goat that [as revealed in the cut footage] was savagely pursued by the crew. Buñuel ended up shooting the goat himself, which falls from a position where we can see the smoke from his revolver in the middle-right hand of the screen - a decision that reflects Buñuel’s radical style in *mise en scène* composition.” (Ibraz *apud* Russel, 2005)

narrativas como documentais e afirma a mobilidade conceptual e intelectual central à tradição ensaística.” (Corrigan, 2011:63)

Foi também neste período que Hans Richter escreveu *O Filme ensaio* onde profetizava esta nova prática como uma evolução da tradição documental, que procura “encontrar a representação para conteúdo intelectual”, “imagens para conceitos mentais” e “tenta fazer visível o mundo invisível dos conceitos, pensamentos e ideias, para que os espectadores fiquem ‘envolvidos intelectual e emocionalmente”. (Corrigan, 2011:63)

Estas e outras postulações teóricas só produziram uma mudança no paradigma do cinema não-ficcional, para uma aproximação de um modelo do filme-ensaio, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial. Alguns anos antes, cineastas como Humphrey Jennings depararam-se, no entanto, com uma questão que anteciparia o modo ensaístico e criaria algumas das suas estruturas: como retratar uma nação em guerra?

Apesar de Jennings ter começado a trabalhar sob a alçada de John Grierson na *GPO Film Unit*, os seus métodos de trabalho e ideologia eram discrepantes. A sua participação na “escola de Grierson” não impediu que os seus filmes variassem estilisticamente, na geral ausência de comentário expositivo e em algumas outras características que Daniel Millar epiteta como o “estilo de Jennings”:

“(…) (a) beautifully composed and filmed long shots - ‘in these Jennings is as much an English John Ford as an English Flaherty’; (b) a ‘sense of literary tradition, especially Shakespeare, in defining the quality of England’; (c) a ‘sophisticated patriotism and a desire (Non-Marxist though Leftish) to unify national experience in terms of public symbol and personal definition in relation to it’; and (d) a willingness to experiment with form, especially sound and image relations. ‘Editing is a vital synthesising element, in terms of emotional and even geographical collocations’. (Beattie, 2010:3)

A obra seminal do realizador britânico, *Listen to Britain* (1942), uma curta-metragem que retrata os práticas do povo britânico, ao nível individual, regional e nacional, e que tem como influência sinfonias de cidades como *Berlin* (1927) de Walter Ruttmann, foi feita sobre a alçada da *Crown Film Unit* e teria objetivos propagandistas na sua génese. A sua ambiguidade, no entanto, tornou-o alvo de críticas pela ausência de um “meta-discurso proeminentemente ideológico” ou por ser “boa arte, mas má propaganda”. (Beattie, 210:75)

O filme retrata eventos comuns como um homem a caminho do trabalho, crianças a brincar ou soldados a esperar pelo comboio, com referências subtis à guerra, quase impercetíveis. Em vez de avançar a narrativa com o comentário clássico do cinema documental, esta é criada e organizada pela justaposição de sons e imagens. As faces dos indivíduos são um importante foco, criando subjetividade social que acresce à tentativa de representação da experiência de viver na Grã-Bretanha em período de guerra.

A montagem do espaço, interior e exterior, também demarca subjetividade e precede possíveis interpretações:

“These scenes contribute to a pattern throughout the film in which interior and exterior spaces are posed as contrasting and antithetical: interiors bespeak domesticity, integration and continuity and exteriors connote diversity, discontinuity and dislocation.” (Beattie, 2010:68)

Listen to Britain também demonstrou um uso sonoro em maturação, com uma justaposição de sons e imagens como veículo narrativo, inovador face aos seus contemporâneos e, conseqüentemente, polêmico; Keith Beattie refere no seu livro sobre Jennings alguns comentários do respeitado cineasta Basil Wright acerca da utilização do som como “não nos devemos esquecer que filme é visual, tanto que o filme perfeito deveria ser satisfatório de qualquer ponto de vista sem som e, portanto, mostrado em completo silêncio” ou “se colocar algum som natural que não corresponda com a ação visual, far-se-á um filme erudito aborrecido”. (Beattie, 2010:70)

Jennings utilizou o som síncrono para fazer transições, com música da cena anterior a transbordar para a seguinte, ou sons como travões de um comboio ou cascos de um cavalo a introduzirem a cena posterior. Utilizou igualmente o som assíncrono numa cena em que ondas rebentam na costa, soldados observam o horizonte, um comentário da BBC surge da rádio e ouve-se o som de aviões a sobrevoar. Estes elementos, segundo William Guynn, “coexistem sem se amalgamarem” e, por isso, produzem uma pluralidade de significados resultante em ambiguidade, contraste e analogias:

“William Guynn identifies the crux of ambiguity in the film as the ‘gap between the specificity of the image and the [plenitude] of sound [through which] the [film achieves] a certain pluralism: a confusion of sources, a reinterpretation [of its material]’. He elaborates this idea when he sets out two aspects of the textuality of *Listen to Britain* as, firstly, ‘that elements of the sound track can have an independent textual activity... not defined or... only partially defined in relation to the image and, secondly, that a textual plurality is possible based on the ‘rediscovered’ separateness of the materials of expression’. (Beattie, 2010:74)

Em Abril de 1945, quando o final da segunda guerra mundial se aproximava, Humphrey Jennings concluiu as filmagens de um outro precursor do filme-ensaio, *A Diary for Timothy* (1945). Segundo Basil Wright, um dos produtores, quando questionado acerca dos prazos, métodos e falta de estrutura, Jennings respondeu que “quando tivermos acabado de filmar, logo veremos sobre o que trata, não é verdade?”, (Wright *apud* Beattie, 2010:103) atitude que se coaduna com tantos filmes-ensaio vindouros, cujo sentido foi encontrado e construído na sala de montagem.

A Diary for Timothy acompanha o final da guerra na Grã-Bretanha e as perspetivas futuras, com um espírito de resiliência, através de excertos de rádio e das atividades de um agricultor, um mineiro, um maquinista e um piloto em recuperação, com uma estrutura

focada num narrador que escreve uma carta a Timothy Jenkins, ao longo do primeiro ano da sua vida - sexto da guerra.

Jennings optou por um jogo entre o comentário, a imagem e o som, por vezes mais objetivo, mas consistentemente poético. Um desses momentos acontece com uma cena em que uma carta do pai chega a Timothy, desejando-lhe bom natal. O comentário contrasta com a imagem, ao ouvir-se “a morte chega a muitos de nós por telegrama na véspera de natal”.

Resnais e Astruc: a *Caméra-stylo* e o pós-Holocausto

No mesmo ano em que Alain Resnais terminou *Van Gogh* (1948), Alexandre Astruc publicou *O Nascimento de uma Nova Vanguarda: a Caméra-stylo* (1948), um ensaio seminal no qual introduzia uma nova era do cinema como linguagem “na qual e pela qual um artista pode exprimir o seus pensamentos, por mais que estes sejam abstratos, ou traduzir as suas obsessões”. O ensaio de Astruc clamava por um novo género fílmico, uma voz que sucedia a Hans Richter, quando este falava da necessidade de um novo tipo de cinema pós-documental⁸. É nesse artigo que Astruc renova o apelo:

“(…) break free from the tyranny of what is visual, from the image for its own sake, from the immediate and concrete demands of the narrative, to become a means of writing just as flexible and subtle as written language. . . .The cinema is now moving towards a form which is making it such a precise language that it will soon be possible to write ideas directly onto film.” (Astruc *apud* Rascaroli, 2008:28)

Uma interpretação literal das palavras de Astruc levaria à inscrição física de palavras na película - ou mais tarde na imagem digital -, estratégia adotada por muitos ensaístas. Outras formas de inscrição de ideias na imagem são possíveis, como no cinema de Renoir, Welles ou Bresson, que se insere nesta ideia de um novo cinema avançada por Alexandre Astruc.

As possibilidades cinemáticas expandiram-se com os desenvolvimentos tecnológicos seus contemporâneos, assim como os métodos de produção e distribuição. A inclusão de Astruc no *Groupe des Trente*⁹ sinaliza parte da modificação de paradigma por que este clamava. No manifesto do grupo, compara-se a duração do romance e de outros trabalhos mais longos à do “poema, do conto ou do ensaio”, formatos que revitalizam a arte; esta atenção

⁸ Richter falava da necessidade de uma forma de cinema que abordasse o impercetível, ao tornar visíveis “problemas, pensamentos e até ideias”, esta nova modalidade tornaria “visível aquilo que não é visível”. Este desejo de acessibilidade procurava libertar o cinema da “descrição de fenómenos externos constrangidos por uma sequência cronológica.” (Alter, 1996:170)

⁹ Grupo de cineastas formado por Resnais, Marker, Varda e Astruc, com o objetivo de promover a curta-metragem. O nome do grupo refere-se à duração máxima dos filmes: trinta minutos. (Alter, 2006:14)

pela forma que, segundo Richard Roud, se veio a mostrar mais “minuciosa”, só recentemente se tornara possível:

“ (...) with the development of 16mm and television, the day is not far off when everyone will possess a projector, will go to the local bookstore and hire films written on any subject, of any form, from literary criticism and novels to mathematics, history and general science.”
(Astruc *apud* Rascaroli, 2008:28)

Astruc anuncia assim, não o nascimento do filme-ensaio mas, como refere Laura Rascaroli, o nascimento de “um cinema autoral capaz de produzir uma variedade de registos linguísticos e discursivos, incluindo o ensaístico, que se aplica a uma série de tópicos e disciplinas, precisamente como os livros fazem”¹⁰. (Rascaroli, 2008:27)

Em *Van Gogh*, Alain Resnais exhibe técnicas que apontam para a possibilidade de, efetivamente, e como Astruc defende, o cinema estar a “tornar-se gradualmente uma linguagem” (Astruc *apud* Rascaroli, 2008:27): a câmara de Resnais deambula pela superfície dos quadros do pintor holandês, sem qualquer inscrição na imagem que não a transformação de um quadro colorido num filme a preto e branco. Quando não alterna no espectro entre planos apertados e planos gerais, está em constante movimento, fazendo uso de *zoom-in*, *zoom-out* ou *travellings*. O comentário que guia o filme propõe-se a retrair “somente através dos seus quadros, a vida e aventura de um dos maiores pintores modernos”¹¹. O texto foca-se na história da vida do pintor, ligando narrativamente eventos históricos (ou verificáveis com algum grau de certeza) com investigações da sua psique como:

“(…) Everywhere, new men in search of a new kind of art. But on some solitary evenings the egoism of the big city weighed on him. He dreamed of other, deeper joys, of a different light. The Japanese prints in P. Tanguy’s store haunted him. Just as he fled Holland’s marshes, he now abandoned the grey skies of Paris fleeing towards the sun.”

O comentário, apesar de pontuar todo o filme, deixa consistentemente de acompanhar a imagem durante largos períodos, enquanto a câmara interroga o trabalho de Van Gogh, reenquadra elementos que quer ressaltar e exclui outros.

O filme desafia as fórmulas narrativas do género e foca-se menos na pintura e no pintor, que na interpretação cinematográfica dos seus quadros. Ao contrário das adaptações de obras de outras artes, defende Timothy Corrigan, que o filme de Resnais - e muitos outros, subsequentemente - funciona como crítica. Até meados dos anos 40, adaptações de peças de Shakespeare ou outras obras da literatura, para além de representações cinematográficas do texto de uma peça ou de um livro, eram comentários criativos que, num extremo, eram a gravação de uma produção teatral e, noutro, uma tentativa de

¹⁰ Esta evolução do cinema como meio, não só é presciente do filme-ensaio mas, como veremos mais à frente, a visão tecnológica de Astruc prevê o acesso geral a material audiovisual que surgiu com o DVD e a Internet.

¹¹ Citação do texto inicial do filme.

aproximação fiel ao texto. Estes comentários “tipicamente alinham-se com diferentes sentidos de fidelidade” mas “o ensaístico alinha-se com escândalo” e testa criticamente o texto original, assim como o próprio texto fílmico. (Corrigan, 2011:189)

Quando André Bazin escreveu o ensaio *O Journal d'un curé de champagne e a estilística de Robert Bresson*, o acadêmico francês denotou esta mesma mudança, com o filme que dá o nome ao artigo e igualmente encontrou uma comparação apta em filmes sobre pintura de Luciano Emmer e Resnais:

“(…) abre-se uma nova fase da adaptação cinematográfica. Até então o filme tendia a se substituir ao romance como a sua tradução estética numa outra linguagem. ‘Fidelidade significava, então, respeito do espírito mas também busca de equivalentes necessários, levando em conta, por exemplo, exigências dramáticas do espetáculo ou da eficácia mais direta da imagem. (...)

(...) *Journal d'un curé de champagne*, porém, é ainda outra coisa. Sua dialética da fidelidade e da criação se reduz, em última análise, a uma dialética entre o cinema e a literatura. Já não se trata de traduzir, por mais fiel, mais inteligentemente que seja, tampouco de se inspirar livremente, com um respeito apaixonado, tendo em vista um filme que copie a obra, e sim de contruir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária. Não um filme ‘comparável’ ao romance, ou ‘digno’ dele, mas um ser estético novo que é como que o romance multiplicado pelo cinema.” (Bazin, 1991:120-121)

É nesta mesma categoria que Bazin insere o filme de Resnais, uma obra que não pretende “ser o próprio quadro” e que “não o substitui”. *Van Gogh* é um exemplo do cinema a refletir ou a interrogar a arte, a pintura ou a literatura ou o cinema; arte sobre arte; uma categoria do filme-ensaio que ganhará relevo neste texto, o filme-ensaio refrativo:

“In these reenactments of the cinematic, the best of these films about art and film do not simply describe or document filmic or other aesthetic practices but specifically engage them within an essayistic arena that abstracts the very activity of thinking through a cinematic process. These particular kinds of essay films are not, I would insist, simply films that incorporate metaphors of the cinematic as part of a narration about, for instance, human love and loss but are films that enact and disperse the critical act of thinking cinematically itself.” (Corrigan, 2011:182)

Alguns anos mais tarde, segundo Timothy Corrigan, “o *Nuit et brouillard* de Alain Resnais destaca-se, indiscutivelmente, como o filme que mais claramente exemplifica a viragem experienciada no campo da cinema não-ficcional, com a emergência de um novo e mais bem definido modelo do filme-ensaio, nos anos 50”. (Corrigan, 2011:144)

Phillip Lopate também descreve o momento em que viu o filme de Resnais pela primeira vez, como aquele em que encontrou, também pela primeira vez, uma verdadeira encarnação do “gênero que quase não existe”:

“My first glimpse of the centaur that is the essay-film was Alain Resnais’s *Night and Fog* (1955). While watching it in college I became aware of an elegance in Jean Cayrol’s

screenplay language that was intriguingly at odds with the usual sledgehammer treatment of the Holocaust: ‘Sometimes a message flutters down, is picked up. Death makes its first pick, chooses again in the night and fog. Today, on the same track, the sun shines. Go slowly along with it... looking for what? Traces of the bodies that fell to the ground. Or the footmarks of those first arrivals gun-bullied to the camp, while the dogs barked and searchlights wheeled and the incinerator flamed, in the lurid decor so dear to the Nazis?’” (Lopate *apud* Warren 1996:247-248)

Foi a voz que impressionou Lopate, “mundana, cansada e sobrecarregada pela necessidade de tornar frescos esses horrores que tão rapidamente se haviam tornado velhos.” (Lopate *apud* Warren, 1996:248) A combinação dos *travellings* horizontais e fotografias de arquivo que Resnais utiliza, representa o trauma histórico, quando combinada com o comentário escrito por Jean Cayrol, um sobrevivente do campo.

“The crisis of World War II, the Holocaust, the trauma that traveled from Hiroshima around the world, and the impending cold war inform, in short, a social, existential, and representational crisis that would galvanize an essayistic imperative to question and debate not only a new world but also the very terms by which we subjectively inhabit, publicly stage, and experientially think that world.” (Corrigan, 2011:63)

Foi este contexto, pós-guerra e pós-holocausto que, desta vez segundo Paul Arthur, se tornou no “teste decisivo para o papel do testemunho individual no drama coletivo - que os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético distinto e um propósito moral.” (Arthur, 2003:61) A incapacidade de documentar adequadamente a realidade do Holocausto de uma forma convencional parece ser um dos motivos do surgimento de uma voz ensaística madura; uma crise sociocultural aliada ao surgimento de ferramentas tecnológicas, resultou na expressão pessoal do ensaísta.

Os filmes que tentam uma abordagem documentarista tradicional incorrem no risco de restringir temporalmente os acontecimentos até ao final da segunda guerra mundial; tornando o que aconteceu num acontecimento histórico fechado. Harun Farocki avança inclusive a hipótese de, ao tentar “retratar vividamente o sofrimento e o a morte” os torna “kitsch”. (Farocki *apud* Alter, 1996:181) Na série documental *The World at War* (1973), Laurence Olivier sintetiza o objetivo do filme, assim como a representação documental típica dos eventos do Holocausto:

“(…) the events about to be shown form part of a closed historical sequence by which the audience will be moved and which, if they look and listen attentively, they will be able to prevent from recurring (…)”

Andrew Hebard discorda desta possibilidade e defende que no filme de Resnais, “o encerramento da historiografia tradicional é criticado ou, no mínimo, problematizado”. (Hebard *apud* Montero, 2012:145) As digressões temporais de Resnais provocam o efeito contrário; confundem passado e presente, optando por dilemas e divagações filosóficas ao

invés de facto histórico, por um modelo não-ficcional que gravita para a reflexão e fragmentação discursiva ao invés de uma abordagem de documentário histórico.

Marker: A Ameaça da Terceira Guerra Mundial

O primeiro artigo a analisar teoricamente um filme comparando-o com um ensaio foi escrito por André Bazin e publicado em 1958. O seu tema foi *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, que segundo Bazin se assemelha com “nada que já vimos antes em filmes com uma base documental”:

“The important word is ‘essay,’ understood in the same sense that it has in literature - an essay at once historical and political, written by a poet as well. Generally, even in politically engaged documentaries or those with a specific point to make, the image (which is to say, the uniquely cinematic element) effectively constitutes the primary material of the film. The orientation of the work is expressed through the choices made by the filmmaker in the montage, with the commentary completing the organization of the sense thus conferred on the document. With Marker it works quite differently. I would say that the primary material is intelligence, that its immediate means of expression is language, and that the image only intervenes in the third position, in reference to this verbal intelligence (...)

(...) Marker brings to his films an absolutely new notion of montage that I will call “horizontal,” as opposed to traditional montage that plays with the sense of duration through the relationship of shot to shot. Here, a given image doesn’t refer to the one that preceded it or the one that will follow, but rather it refers laterally, in some way, to what is said.” (Bazin, 2008:44)

Esta noção de “montagem lateral” avançada por Bazin é em tudo semelhante à descrição da organização de Adorno do ensaio literário: a ideia de uma carpete, tão mais rica quanto mais densa for a sua textura, de “pensamento que não avança numa única direção”. (Adorno, 1991:13)

O estudo de Bazin não aconteceu num vácuo histórico. O surgimento do movimento ensaístico no cinema, a teorização que a antecipava e reconhecia, não foi acidental. A emergência do filme-ensaio como forma cinemática acontece, segundo Rascaroli, no contexto francês, primeiro pela ligação feita por Hans Richter nos anos 40 e depois pela *Nouvelle Vague* e “política dos autores”.

Nos anos 50 o crítico americano Richard Roud propôs a designação *Rive Gauche*¹² (margem esquerda) para designar o trabalho de Marker, Resnais e Varda, que faziam cinema de cariz documental sobre temas demarcadamente sociais e políticos, mas tinham “apreço por um

¹² Esta denominação deriva da morada dos três cineastas, que viviam na margem esquerda de Paris, em oposição a Godard, Rohmer e Truffaut, que viviam na margem direita e denotavam conformismo. É importante referir que num artigo em que Roud revisita as suas asserções iniciais, este refere a mudança de lados de Godard, para fazer parte do grupo *Rive Gauche*. (Alter, 2006:14)

certo tipo de vida boémia” e “um grande nível de envolvimento na literatura e artes plásticas e um consequente interesse em cinema experimental”. (Mauldin, 2007:19)

Com o benefício da passagem do tempo e o distanciamento que esta permite, Laura Rascaroli consegue fazer um apanhado histórico das motivações governamentais, sociais e políticas que explicam o surgimento do filme-ensaio e a sua prevalência, e contextualizam a sua localização em França:

“Pierre Sorlin recalls how already a 1940 law of the Vichy government boosted the production of nonfiction in France, with an increase from 400 documentaries made during the German occupation to 4,000 made between 1945 and 1955. Catherine Lupton observes that France experienced a decade in which short filmmaking flourished after the introduction in 1955 of a new system of grants which, together with the work of such sympathetic producers as Anatole Dauman (Argos Films) and Pierre Braunberger (Les Films de la Pléiade), favored the debuts of many young directors in a situation of increased creative freedom. Bazin himself, in his above-mentioned piece on Marker, stressed how short filmmaking was at the time “the liveliest fringe of French cinema.” French short filmmaking historically developed a close association with the personal documentary, either as a result of the influence of poetic Impressionism and Naturalism, as in the case of Alberto Cavalcanti’s *Rien que les heures/Nothing but the Hours* (FR, 1926) and Jean Vigo’s *À propos de Nice/On Nice* (FR, 1930), or of Surrealism, as in Buñuel’s *Las Hurdes/Land without Bread* (SP, 1932), and Painlevé’s *L’Hippocampe/The Sea Horse* (FR, 1932). As Lupton argues, the new postwar poetic documentaries, including works by Resnais and Franju, were made in a climate in which, thanks to the Surrealist (and, one should add, Impressionistic) antecedents, the boundaries between documentary and fiction (as well as art film) were fluid, and the filmmaker’s personal style in the approach to reality was valued, in contrast to other established documentary practices, and especially those linked to Grierson’s legacy: ‘In France, documentary flourished within a continuum of short film production, and came to be regarded at its best as a mode of personal reflection on the world, more closely aligned to the authored literary essay than the social or legal document.’ (Rascaroli, 2008:30)

Se o florescimento do cinema ensaístico em França é desta forma explicável, as temáticas que o fizeram crescer também podem ser encontradas nos livros de história. O filme-ensaio desenvolveu-se como uma forma de escrita cinematográfica, intensamente política e social, uma tradição iniciada por Godard, Resnais, Marker e Pier Paolo Pasolini, em Itália. (Rascaroli, 2008:31) O contexto histórico é assim fundamental para perceber as temáticas abordadas por estes cineastas. Para além do trauma histórico da segunda guerra mundial, a guerra do Vietname e a ameaça de um conflito militar entre os EUA e a Rússia tornaram-se temas férteis para filme ensaístas, nomeadamente Chris Marker, com *La Jetée* (1962).

O filme reimagina Paris como fragmentos recolhidos de memórias (ou imaginação)¹³, através de fotografias aparentemente imóveis e a partir de um futuro pós-apocalíptico. “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem da sua infância”, refere com a

¹³ Algumas imagens de destruição de Paris, no filme, são imagens de arquivo da segunda Guerra mundial.

primeira frase, o narrador da curta-metragem. É a imagem do cais de observação do aeroporto, da face de uma mulher e de um homem a morrer, facto de que só se apercebeu mais tarde, em reflexão. Pouco depois da destruição nuclear de Paris, os sobreviventes refugiam-se nas galerias subterrâneas, com um grupo a aprisionar outro e a usar os sujeitos “adversários” como cobaias para experiências de viagens no tempo. Este filme é fruto do das tensões históricas do seu tempo, como defende Catherine Lupton em *Memories of the Future* (2006):

“The atmosphere of fear and uncertainty that accompanied the ending of the Algerian War, combined with outraged awareness of the use of torture by the French authorities during that conflict (any mention of which was rigorously censored in the French media until hostilities ceased), mingled in *La Jetée* with the memory of the Nazi concentration camps and the hovering threat of nuclear annihilation, which was to crystallize during the Cuban missile crisis of October.” (Lupton, 2006:88)

O dispositivo formal de *La Jetée* é inspirado em banda desenhada, uma paixão tanto de Marker como de Alain Resnais, assim como num brinquedo chamado “Pathéorama”, que permitia, com uma manivela, projetar ou observar pela lente uma película plano a plano. O resultado é uma sucessão de fotografias tiradas com uma câmara Pentax que Philippe Dubois epitetou de “cinematograma”¹⁴ e, cujo efeito de movimento e processo pelo qual é alcançado, Lupton descreveu da seguinte forma:

“The way the still shots are combined together is partly responsible for this effect. Like shots in a conventional film, the photographs are separated by straight cuts, fades and dissolves of varying duration, while individual sequences are broken down into the recognizable patterns of classical narrative cinema, with establishing shots, eyeline matches, shot-countershot, close-ups and so forth, all working to create a sense of narrative coherence and momentum. Yet this structure does not explain the aura of cinema that clings to the individual images of *La Jetée*. They are like memories of a film, which in our mind seem to be motionless and quantifiable, but if we search through the print never exactly correspond to one individual frame, or to the frozen drama of production stills.” (Lupton, 2006:91)

O movimento é fragmentado pela utilização de fotografias imóveis de diferentes durações, que expõe eloquentemente a ilusão cinematográfica de sucessão de imagens, eliminando qualquer qualidade naturalista. Lupton atribui presença/peso cinematográfico a algumas destas imagens, descrevendo-as como possuidoras de uma “aura” que ganha ênfase quando contrastada com outras imagens do filme que possuem, por sua vez, “uma qualidade fixa, elegíaca e autocontida comumente associada a fotografias (permitindo até que um gato olhe diretamente para a câmara).” (Lupton, 2006:91) Esta diferença de difícil quantificação aproxima-se da qualidade que Roland Barthes expõe no ensaio *A Retórica da imagem* entre a referencialidade da fotográfica como “ter estado lá” e a ilusão do cinema como a

¹⁴ “(...) a minimal cinematic (rather than photogrammatic) unit of cinema, or in other words the transitional fluctuation that underwrites the discourse of plot with the open energy of figure.” (Stewart, 2007:274)

impressão de “estar lá”, contribui para o movimento transmitido por *La Jetée*. (Barthes *apud* Lupton, 2006:93) No artigo *Time and Stasis in La Jetée*, Bruce Kawin descreve este movimento:

“There is more movement than fixity in *La Jetée*, but the overall impression it leaves, the first thing anyone says about it, is that it consists primarily of stills. It is a reasonable assumption that the world of the story-rather than the world of the narration, or discourse - is one in which conventional movement occurs, and that the stills are an aspect of the story-teller’s vantage point outside the diegesis. Run to earth, what this implies is that there is an apparent difference between event time and film time that vanishes into a systemic understanding of first, the stasis of the accessible instant, and second, the ways consciousness transforms what it observes what it presents. The narrator’s summation, that ‘one cannot escape from time,’ might without distortion be rephrased ‘one cannot escape from film.’” (Kawin, 1982:15-16)

Da mesma forma que Vertov questionara a natureza do cinema ao revelar o seu artifício, ou que Buñuel desconstruía as convenções documentais, Marker fá-lo com a estratégia de utilização do ensaio fotográfico, que questiona a representação do tempo pelo dispositivo cinematográfico. O melhor exemplo presente na curta-metragem acontece aos 18 minutos, no seguimento de uma dúvida exposta pelo protagonista, em que ele questiona se “inventou tudo” ou está “apenas a sonhar”. Marker apresenta uma sucessão de imagens da cara da mulher, cada vez mais rápida, unida por *dissolves*, até que atinge a velocidade de 24 *frames* por segundo, atingindo o movimento cinematográfico estandarte. Bruce Kawin defende que este movimento “não é movimento verdadeiro, apenas uma como-se-verdadeira sucessão de instantes selecionados,” (Kawin, 1982:19) uma rigidez que se comporta como movimento. Quando o protagonista afirma, no final de *La Jetée*, que “não se pode escapar do tempo”, a afirmação descreve tanto a narrativa, quanto a sua representação cinematográfica; até a sucessão de imagens a 24 *frames* por segundo, é apenas uma sucessão de imagens fixas no tempo:

“One thing this suggests is that film cannot escape from its own processes and procedures and that there is something inherently oppressive about the controlling of reality via image-making (...)” (Kawin, 1982:19)

As iterações temporais do filme-ensaio são como que transpostas para uma narrativa ficcional em *La Jetée*. As viagens no tempo do protagonista adequam-se à fragmentação discursiva do filme-ensaio e a imagética de estátuas - o encontro dos amantes no “museu cheio de criaturas eternas” - representa visualmente uma fixação com o tema do tempo e a tragédia da sua permanência/impermanência. Esta representação é acompanhada pelas descrições do protagonista:

“Moments to remember are just like other moments. They are only made memorable by the scars they leave. The face he had seen was to be the only peacetime image to survive the war. Had he really seen it? Or had he invented that tender moment to shield him from the madness to come?”

A fluidez temporal provoca interrogações no protagonista acerca do que é o passado, o tempo e a própria natureza da memória:

“There is an important difference in this film between memory and time. The hero is not sent into his memory; rather his memory is used as a force that helps him to re-enter the past.” (Kawin, 1982:16)

“This is not just a reflexive paradox in which a character in an artwork finds himself unable to escape from the laws and nature of the medium; it is that, of course, but there is more going on than an essay on the problems of characters in artistic systems. It is also an essay on the limits of mortal consciousness and on the relations between politics and transcendence, an essay on the nature of the romantic temperament in a world that seems always to be on the verge of war. It is about the attempt of the loving consciousness to reclaim the sane world of happiness and commitment in the face of those controlling and destructive forces that live underground with statues and that can extend themselves into the brightest of Sunday mornings to demonstrate their control in their favorite language.” (Kawin, 1982:20)

Burch e Godard: Um filme-ensaio sobre liberdade e responsabilidade

No início dos anos 70 o filme-ensaio começava a ganhar relevo e a ser reconhecido pela academia. Um marco do interesse acadêmico pelo filme-ensaio é um texto de Noël Burch, em *Theory of Film Practice* (1973), em que Burch insere o filme-ensaio na categoria de cinema não-ficcional contemporâneo mais importante e descreve as tentativas de cineastas seus contemporâneos de criar cinema que corresponderia ao ideal ensaístico de Montaigne e que Eisenstein planejara na pré-produção do *Capital*, de Marx:

“(…) a cinema of pure reflection, where the subject becomes the basis of an intellectual construct, which in turn is capable of engendering the over-all form and even the texture of a film without being denatured or distorted.” (Burch, 1981:162)

Burch fala da escola de Grierson, assim como das teorias de Eisenstein, para explicar como a fusão entre forma e conteúdo ultrapassaram em complexidade a imaginação dos dois cineastas:

“This complexity has a specific source: Form and content are two concepts that no longer have any meaning; a vastly more organic synthesis is under way today, based on a notion that is the cornerstone of my own present endeavor; and filmmakers are increasingly convinced that everything must function on every level, that form is content, and that content can create form.” (Burch, 1981:158)

Na sua descrição do filme-ensaio, Burch enfatizou a reflexividade e uma atitude estética, assim como uma dialética entre o ficcional e o não-ficcional, como as suas principais características. Aquando da escrita do artigo, Burch considerou as curtas-metragens de Georges Franju o expoente máximo da voz ensaística. Um dos motivos para a canonização

dos trabalhos mais curtos de Franju foi o reconhecimento do “primeiro uso no filme documental de uma abordagem formal que, anteriormente, tinha sido empregue de forma exclusiva em filmes de ficção”. Franju criou, na sua opinião, “a partir de material pré-existente, filmes que são verdadeiramente ensaios, reflexões perfeitas de assuntos não-ficcionais.” (Burch, 1981:161)

Em longas-metragens, no entanto, era Godard que Burch descrevia com a mesma reverência, um realizador que anos mais tarde, em *Histoire(s) du Cinéma*, partilhou da opinião da Burch e se reapropriou da sua descrição deste novo cinema, como “uma forma que pensa e um pensamento que forma”.

“In order to transcend the normally constraining function of a film subject, he employs two methods, either alternately or simultaneously: He either uses concealed subjects in the manner I have already described or uses nonfictional subjects, which he deals with as a series of reflections on reality as he sees it. Godard quite frequently is an essayist, or more accurately a polemicist, although of a completely original type - and one perhaps justifiable only within the context of filmmaking (...)

(...) This might appropriately be called a ‘cinema of ideas,’ but his approach is also and principally an aesthetic attitude, in the same sense that Sartre’s essay on Baudelaire is a work of art, no matter what one’s opinion of the ideas expressed and despite Sartre’s own distinction between art and literature” (Burch, 1981:162)

Godard passou por um período nos anos 60 em que se deixou influenciar explicitamente pelos ensaios literários de Montaigne, com filmes puros de dramatização do pensamento através da experiência pública e privada, como *Vivre sa Vie* (1962), *La Chinoise* (1967) ou *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967). Nestes filmes, segundo Louis D. Gianetti, Godard “conduz uma busca dialética, experimentado e descobrindo o seu tema e estrutura pelo caminho”, (Gianetti, 1975:27) num processo exploratório em tudo semelhante ao espírito ensaístico de Montaigne.

As declarações de Godard sobre o seu próprio trabalho, aproximam-se da leitura de Gianetti. Ao falar de *Vivre sa Vie*, Godard expõe a sua intenção filmar “um pensamento em ação”. Sobre *La Chinoise* disse que era “um filme durante o processo de se fazer a si mesmo”. Descreveu *Pierrot le fou* (1968) e *2 ou 3 choses que je sais d'elle* não como filmes mas como “tentativas” de cinema. (Godard *apud* Montero, 2012:152) Numa entrevista para o *Cahiers du cinéma*, Godard explicita as razões pelas quais considera os seus filmes ensaios filmados:

“All of us at Cahier [*du cinéma*] thought of ourselves as future directors. Frequenting cine-clubs and the Cinémathèque was already a way of thinking cinema and thinking about cinema. Writing was already a way of making films, for the difference between writing and directing is quantitative not qualitative... As a critic, I thought of myself as a film-maker. Today I still think of myself as a critic, and in a sense I am, more than ever before. Instead of writing criticism, I make a film, but the critical dimension is subsumed. I think of myself

as an essayist, producing essays in novel form or novels in essay form: only instead of writing, I film them.” (Godard *apud* Corrigan, 2011:69)

Vivre sa Vie é um dos primeiros filmes de Godard explicitamente ensaísticos, como indica introdução com uma citação de Michael Montaigne, que se relaciona metaforicamente com o tema do filme¹⁵, e que dá o mote para os doze quadros da entrada no mundo da prostituição de Nana (Anna Karina): “Lend yourself to others, but give yourself to yourself.”

Este é o mote para uma narrativa ficcional que aborda temas não-ficcionais, como a autonomia feminina, diferenças de gênero, ou casamento; temas estes que justificam a afirmação de Susan Sontag quando descreveu o filme como um “filme-ensaio sobre liberdade e responsabilidade”. (Sontag, 1966:143)

Apesar de Sontag não apresentar a sua definição de filme-ensaio, nem se alongar acerca de quais as características que considera ensaísticas, a sua análise ajuda a compreender aquilo que pode ser ensaístico no filme. A estrutura, por exemplo, é antitética ao cinema de Cocteau, em que este procura mostra magia, fascínio e “um todo sensual”. Segundo Sontag:

“Godard makes no effort to exploit the beautiful in this sense. He uses techniques that would fragment, dissociate, alienate, break up. Example: the famous staccato editing (jump cuts *et al.*) in *A Bout de Souffle*. Another example: the division of *Vivre Sa Vie* into twelve episodes, with long titles like chapter headings at the beginning of each episode, telling us more or less what is going to happen.” (Sontag, 1966:139)

Sontag também aponta para o questionamento formal por que Godard envereda, nomeadamente a desconstrução do uso em tandem da imagem e da palavra, estabelecido desde o início do filme sonoro:

“Godard restores the dissociation of word and image characteristic of silent film, but on a new level. *Vivre Sa Vie* is clearly composed of two discrete types of material, the seen and the heard. But in the distinguishing of these materials, Godard is very ingenious, even playful. One variant is the television documentary or *cinéma-vérité* style of Episode VIII - while one is taken, first, on a car ride through Paris, then sees, in rapid montage, shots of a dozen clients, one hears a dry flat voice rapidly detailing the routine, hazards, and appalling

¹⁵ A primeira metade, “lend yourself to others”, refere-se à atividade de prostituição de Nana, enquanto a segunda metade, “but give yourself to yourself”, carece de uma interpretação mais complexa, que Susan Sontag tenta fazer:

“But if we ask, how has Godard shown us Nana keeping herself for herself, the answer is: he has not shown it. He has, rather, expounded on it (...)

In Episode IV, at the police station, she weeps again as she relates the humiliating incident of the theft of 1,000 francs. ‘I wish I were someone else,’ she says. But in Episode V (‘On the Street. The First Client’) Nana has become what she is. She has entered the road that leads to her affirmation and to her death. Only as prostitute do we see a Nana who can affirm herself. This is the meaning of Nana’s speech to her fellow prostitute Yvette in Episode VI, in which she declares serenely, ‘I am responsible. I turn my head, I am responsible. I lift my hand, I am responsible.’

Being free means being responsible. One is free, and therefore responsible, when one realizes that things are as they are. Thus, the speech to Yvette ends with the words: ‘A plate is a plate. A man is a man. Life is... life.’ (Sontag, 1966:143)

arduousness of the prostitute's vocation. Another variant is in Episode XII, where the happy banalities exchanged by Nana and her young lover are projected on the screen in the form of subtitles. The speech of love is not heard at all. 'nothing sorts out memories from ordinary moments; it is only later that they show themselves to us, on account of their scars'." (Sontag, 1966:140)

Estas técnicas provocam um efeito de alienação no espectador e, como nota Gianetti, este desinteresse de Godard por narrativas convencionais fechadas, impede que se crie uma ligação emocional com a narrativa e propicia o preenchimento dos espaços em branco pelo espectador, tornando a experiência mais digressiva. (Montero, 2012:153)

Marker: *Le fond e Sans Soleil*

Para compreender o posicionamento de *Sans Soleil* (1982), tanto na história do filme-ensaio, como no corpo de trabalho de Chris Marker, é necessário interpretar o posicionamento e motivações das obras que lhe precederam, neste período incaracterístico do seu trabalho. Desde meados dos anos 60 até ao final dos anos 80 sucedeu-se uma série de eventos que alteraram o foco de Marker, assim como a sua identidade autoral que exploramos brevemente no capítulo focado em *La Jetée*, alguns dos quais Catherine Lupton enumera:

"The wave of strikes, demonstrations, university occupations and pitched battles between riot police and protesting workers and students that swept France during May and June 1968 have become a tidy and imperfect symbol for the wholesale questioning of established political, social and cultural authority that emerged across the world in the late 1960s. International protests against the Vietnam War, Third World liberation struggles against imperialism and neo-colonialism, the politics of Black power emerging from civil rights campaigns in the United States, the launching of the Cultural Revolution in China in 1966, the rise of opposition to the Soviet model of Communism, the intensification of labour struggles in industrialized western Europe, and the growth of the women's liberation movement, these and other radical movements seemed for a brief period in the late 1960s to utter with one voice a single demand: revolutionize the world." (Lupton, 2006:110)

Durante este período, Marker tornou-se mais socialmente ativo, como confirmou mais tarde ao jornal *Libération*, em 2003, quando identificou grande parte do seu trabalho como uma "tentativa de dar poder de discurso a pessoas que não o têm e, se possível, ajudá-las a encontrar os seus próprios meios de expressão." (Marker *apud* Lupton, 2006:111) Desde 1967, Marker optou por cargos antitéticos à ideia de realizador-*auteur*, como "produtor, angariador de fundos, editor, facilitador". Lupton alega que esta imersão "em produção coletiva e questões políticas e contendas imediatas, tiveram um impacto significativo no estilo e abordagem dos seus filmes":

"Everything most readily associated with the Marker persona in film - dazzling erudition, digressive personal input, whimsical but telling asides, bold juxtapositions and totem animals

- was muted or eliminated in favour of a more austere, direct and nominally impersonal mode of documentary presentation and argument. It is as if Marker consciously fades down the 'noise' of his screen personality in order to allow the views of other people and the weight of a political argument to be heard more clearly - as well as adapting to the restricted budgets and technical limitations of militant film production." (Lupton, 2006:111)

O seu corpo de trabalho neste período inclui vários retratos de personalidades influentes, como Carlos Marighela, revolucionário brasileiro, Alexander Medvekin, realizador soviético, Yves Montand, cantor e ator francês ou François Maspero, editor francês. Participou ativamente - dividindo o cargo de realizador, editor e argumentista com Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Jacques Sternberg - em *Loi du Vietnam* (1967), um filme de protesto à intervenção militar norte-americana no Vietname, assim como em muitos outros projetos, em que só a espaços mostrava traços da sua personalidade autoral.

É depois deste período que Chris Marker retoma a *persona* ensaística das suas iterações artísticas do final dos anos 50 e início dos anos 60, que melhor se adequa a refletir sobre a história e não a registá-la. Em *Le Fond de l'air est rouge* (1977), um filme bipartido de 4 horas, Marker mapeia a ascensão e queda da nova esquerda e as disputas revolucionárias dos anos 60 e 70, optando por uma estratégia semelhante a *Nuit et bruillard* de Resnais, uma tentativa de evitar uma "amnésia histórica à volta desse período". (Lupton, 2006:138) Para isso, reúne uma quantidade impressionante de imagem de arquivo:

"(...) drawn from militant films and newsreels, film libraries and the French national broadcast archive INA (l'Institut National de l'Audiovisuelle), to retrace the issues, events and debates that provoked the upsurge of revolutionary activity in France and across the world during the late 1960s, and then saw this new Left founder in the face of right-wing repression, internal ideological disagreements and rapid political retrenchments." (Lupton, 2006:138)

O filme abre com uma montagem de cenas de *Battleship Potemkin* (1925) justapostas a passagens de manifestações e batalhas campais dos anos 60 e 70. Esta relação dialética, pontuada por uma emocional marcha de Luciano Berio, une real e ficcional; contemporâneo e histórico. Nesta abertura encontram-se os traços mais característicos do estilo aforístico e montagem deslumbrante de Marker, que este havia demonstrado em *La Jetée* ou *Lettre de Sibérie*, e que só voltaria a fazer parte do seu estilo, completamente, com *Sans Soleil*.

Após esta abertura, o filme divide-se em duas partes, metaforicamente denominadas: *Les Mains fragiles* ilustra o impacto da guerra do Vietname, regista o movimento estudantil alemão e francês e antecipa a revolta de 1968 com o registo dos protestos das empresas *Rhodia* e *Sud-Aviation*. O filme depois examina a rotura entre a ortodoxia dos partidos comunistas e o movimento guerrilheiro na América Latina, conecta o aprisionamento de Régis Debray na Bolívia com o assassinato de Che Guevara em Outubro de 1967. A segunda parte do filme, *Les Mains coupés* estabelece os conflitos gerados pela invasão soviética da

Checoslováquia como a base para uma reflexão da política francesa, passando pelo Chile e voltando a França para terminar.

A montagem destes momentos cria conexões, pontuadas por digressões temáticas, evitando uma ordem linear ou cronológica. O filme utiliza primariamente material rejeitado da *SLON*¹⁶ e *Iskra*¹⁷, que se torna fulcral para a tentativa de rememoração histórica que Marker pretende. No guião do filme, o realizador admite ter ficado curioso com a possibilidade de, com o material de filmes militantes, criar uma imagem ideologicamente mais correta do que a transmitida pelos filmes completos. Mesmo quando são utilizadas imagens conhecidas, esta nova imagem é conseguida - ou tentada - através de um “processo contínuo de recontextualização e reinterpretação através de montagem e comentário, para que o seu significado para um momento histórico seja deslocado e interrogado noutra.” (Lupton, 2006:140) Um desses exemplos são os planos do tenente Mendoza na competição de hipismo dos Jogos Olímpicos de 1952 que se tornaria, 20 anos mais tarde, um membro da *junta* de Pinochet. Marker (nas versões francesas) acompanha com a sua narração, dizendo que “nunca sabes o que estás a filmar”.

Como notou Geneviève Van Cauwenberge, *Le Fond* não é uma “reconstrução histórica”, mas um “ensaio político”, (Van Cauwenberge, 1992:194) que interroga a história com auxílio tanto do revisionismo arquivístico, como de uma multiplicidade de perspetivas políticas, que impede uma atitude didática e promove o trabalho interpretativo do espectador.

“Each step of this imaginary dialogue aims to create a third voice out of the meeting of the first two, which is distinct from them. I don’t claim to have succeeded in making a dialectical film. But for once I’ve tried (having abused the power of voice-over narration a fair bit in my time), to give the spectator, by means of the montage, their own commentary, that’s to say their own power.” (Marker *apud* Lupton, 2006:143)

Não é apenas a voz oficial histórica, nem a voz de Marker, mas uma síntese de protagonistas históricos - na versão francesa o próprio Chris Marker, Jorge Sernprun, Simone Signoret, Yves Montand, François Perier e François Maspéro - que intervêm no comentário. Estas vozes, segundo Van Cauwenberge, “não falam no seu próprio nome, mas funcionam como vozes fílmicas” e o espectador é “levado a assumir que estes comentadores endossam o *voice-over* que expressam”. Quando o comentário recorre à primeira pessoa o efeito torna-se mais forte, criando no espectador a perceção de “uma enunciação coletiva, mas com uma voz que prevalece sobre as outras: a de Marker, o cineasta.” (Van Cauwenberge, 1992:193) Estas vozes moldam uma historiografia visual única e dão forma cinematográfica ao caos histórico, como descreve Paul Arthur:

¹⁶ SLON (Société pour le Lancement d’Oeuvres Nouvelles), uma cooperativa de produção e distribuição de cinema que rejeitava os princípios do cinema de autor.

¹⁷ ISKRA (Images, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle), a segunda reiteração da SLON.

“It is a vision realized as much through formal means as by the content of speakers or events. That is, in its rhythms and editing structures, *Grin* tries to embody the very shape and textures of historical transformation, rendering the abstraction of change as an amalgam of rapid, plurivocal, uneven, and, at times, contradictory forces aligned in provisional symmetries encompassing past, present and future perspectives. Hence, it simultaneously places itself in opposition to narratives consecrated to linear progression, as well as simple cause and effect, Great Man theories, and even less obviously reactionary notions of unsung heroes or “repressed” mechanisms of flux.” (Arthur, 2002:33-34)

Esta ausência de um comentário unívoco, guia do espectador pelo material fílmico, característico da obra ensaística de Marker, não apagou a voz do cineasta, mas foi substituído pela montagem. É a forma e conteúdo de cada plano, a relação entre a documentação oral e visual, assim como os efeitos retóricos da obra, que forma o argumento do filme e, nas palavras de Marker, “restaura a polifonia da história.” (Marker *apud* van Cauwenberge, 1992:196) Um dos exemplos desta abordagem é a sequência de guerra no Vietname, que começa com a música da *Radio Saigon* e a saudação do DJ (“Bom dia, Vietname!”) quando um avião descola. Depois, Marker mostra-nos imagens em tempo real de um piloto durante um bombardeamento de napalm, enquanto este narra o acontecimento com indiferença pelo sofrimento das vítimas e entusiasmo pelos danos causados. O ponto de vista de Marker é explicitado pela montagem dialética, com a combinação de uma frase do piloto, com imagens de vítimas de queimaduras e amputações, que provoca uma discordância entre o aural e o visual:

“I really wish I could go in on a [ground] clearance search just after one of the air strikes to really see how effective they are!”

Nesta cena, Marker conecta um militar com as consequências diretas, não só das suas ações como do esforço militar levado a cabo pelo seu país. Ao ligar o particular ao comum, o pormenor ao geral, Marker visa impedir a amnésia cultural. Esta tentativa, como veremos mais à frente no texto sobre Harun Farocki, repetir-se-á, assim como na obra futura de Marker, como sucintamente descreve Jon Kear, citando-o:

“(…) one event is swept away by another, living ideals are replaced by cold facts’, and the past ultimately ‘descends into the collective oblivion’ (Marker 1978:5). Marker’s late films seek to preserve the fragility of history from this process of forgetting. In *Level Five* (1997), for instance, Marker recalls the events of the U.S. invasion of Okinawa during the Second World War, an event largely forgotten in the history of the war, but one whose bloody resistance encouraged the U.S. bombing of Hiroshima. Likewise, in *Sans Soleil*, recalling the dispiriting aftermath of the war of independence in Guinea-Bissau, Marker laments: ‘Who remembers all this? History throws its empty bottles out the window’. (Kear *apud* Mazierska e Kristensen, 2015:91)

David Montero definiu *Sans Soleil* (1982) como “entre outras coisas, uma meditação cinemática sobre o impulso humano de lembrar.” (Montero, 2012:63) Marker continua o seu questionamento do papel das imagens, assim como os seus limites. A importância deste

trabalho de Marker é comparável, segundo Volker Pantenburg, aos ensaios seminais de Michel de Montaigne que *inventaram* o ensaio literário:

“No other work has determined the discussion of any conceptual approach to the essay film more than Chris Marker’s *Sans soleil*, which comes up as often as Montaigne’s *essais* in the literary field. The film often serves as the blueprint from which the attributes of the genre are taken. Moreover, a normative function is usually linked to this more descriptive one and elevates *Sans soleil* to the standard for essayistic filming against which all other films of the genre are measured. What is responsible for this is not only its structural openness, a montage of footage from Japan, France, Cape Verde, San Francisco, and Iceland that indeed suggests a global cosmos of imagery, but above all how the heterogeneous material is linked, using fictional letters that are read on the soundtrack.” (Pantenburg, 1995:141)

Em *Sans Soleil* Marker aborda alguns eventos históricos específicos como a batalha de Okinawa ou a revolução de Abril, mas ao contrário de *Le Fond*, aqui a consciencialização ideológica e histórica não é o seu objetivo, mas segundo van Cauwenberge, é uma tentativa de “atraí-lo (o espectador) para as alegrias e frustrações de criar imagens”; é principalmente um questionamento acerca da melhor forma de gravar e representar a realidade: “como filmar? Como editar película? Como capturar e passar a emoção de momentos efémeros?” (Van Cauwenberge, 1992:213)

Voltando ao formato epistolário de *Lettre de Sibéria*, Marker evita a frontalidade da enunciação na primeira pessoa, criando três personagens, que nunca se materializam fisicamente no filme: o cineasta (Marker) e dois alter-egos: um cameraman freelancer e um vídeo-artista, assim como uma única voz feminina que comenta o filme. A escolha deste formato aproxima o trabalho de Chris Marker deste aspeto referido por Pantenburg:

“(…) the essay film counts as the most subjective of the cinematic genres, inseparable from autobiographical aspects and an emphasis on the respective “author.” Essay films thus end up in close proximity to the diary or the letter. Evidence of this is found in the frequently occurring commentary by the filmmaker or his or her integration into the reflection process of the film.” (Pantenburg, 1995:140)

A voz feminina refere-se ao cameraman freelancer, Sandor Krasna, quando pronuncia a primeira frase do filme: “A primeira imagem de que ele me falou foi a de 3 crianças numa estrada na Suécia, em 1965.”¹⁸ Krasna permanece anónimo até ao seu nome aparecer nos créditos. Ele coleciona imagens e impressões na qualidade de viajante e cineasta, que depois partilha com a voz feminina. O segundo alter-ego é Hayao Yamaneko, que manipula algumas das imagens capturadas por Krasna num sintetizador de vídeo. Marker constrói *Sans*

¹⁸ David Montero observa que nesta introdução, que dura cerca de um minuto, a palavra “imagem” repete-se várias vezes, ao invés de “momentos” ou “memórias”. Esta escolha aponta para a tentativa do filme de lidar não só com o processo de rememoração, mas do processo de filmar e as suas implicações filosóficas. O uso inicial do ecrã preto funciona “como vazio cinemático que marca o ponto de partida de reflexão sobre a ontologia de imagens fílmicas, que questionará constantemente o tipo de memórias que elas próprias criam em película.” (Montero, 2012:X)

Soleil ao combinar as imagens de Krasna com as novas imagens de Hayao, assim como excertos de imagens televisivas japonesas e filmes.

O comentário cria uma confusão enunciativa que se opõe à criada em *Le Fond*. Ao invés de uma multiplicidade de vozes que, unidas, formam uma identidade autoral, *Sans Soleil* apresenta uma única voz que se confunde com a do realizador ou um alter-ego. O comentário varia entre discurso direto e indireto, turvando a identidade do comentário e dificultando a atribuição das opiniões explanadas à comentadora ou a Krasna, pois esta por vezes aparenta ser um veículo para as ideias de Krasna. O comentário pode, por exemplo, provocar uma confusão quanto à autoria das imagens, atribuindo a autoria a Marker apenas para minutos mais tarde a sequência ser identificada como pertencente a Krasna. Estas ambiguidades estruturais fundem as três personagens numa única entidade:

“(…) the fashion of a musical composition, with recurrent themes, counterpoints and mirror-like fugues: the letters, the comments, the images gathered, the images created, together with some images borrowed. In this way, out of these juxtaposed memories is born a fictional memory, and in the same way as Lucy [in Schultz’s Peanuts strip] puts up a sign to indicate that “The Doctor is In”, we’d like to preface this film with a placard: “Fiction is Out”-- somewhere.” (Marker *apud* Van Cauwenberge, 1992:216)

A afirmação “Fiction is out” descreve a relação de Marker com a memória: só falsificando o passado é que se torna possível lembrá-lo. Um dos dispositivos de falsificação que Marker cria ou regista em *Sans Soleil* é a “zona” de Hayao, um dos primeiros exemplos de manipulação digital da imagem e uma parte fulcral do futuro do filme-ensaio. No filme, Marker descreve-a desta forma:

“My pal Hayao Yamaneko has found a solution: if the images of the present don’t change, then change the images of the past. He showed me the clashes of the Sixties treated by his synthesizer. Pictures that are less deceptive, he says, with the conviction of a fanatic, than those you see on television. At least they proclaim themselves to be what they are: images - not the portable and compact form of an already inaccessible reality. Hayao calls his machine’s world the Zone - a homage to Tarkovsky.”

Numa das cartas de Krasna está contida a história de um visitante do futuro que perdeu a capacidade de esquecer, por isso domina completamente a memória. Como consequência, perdeu a capacidade de interpretar arte que “no mundo de onde ele vem, instigar uma visão, ser movido pelo quadro, tremer ao som da música, só podem ser sinais de uma pré-história longa e dolorosa.” O visitante apenas consegue simular uma percepção da arte e perceber que “aquela coisa que ele não percebeu tinha algo que ver com infelicidade e memória”. Marker parece estar a defender que é entre a tentativa de lembrar e a necessidade de esquecer que a arte reside; que a perda iminente e a resistência à perda são fundamentais à condição humana.

“I envy Hayao in his ‘zone,’ he plays with the signs of his memory. He pins them down and decorates them like insects that would have flown beyond time, and which he could

contemplate from a point outside of time: the only eternity we have left. I look at his machines. I think of a world where each memory could create its own legend.”

É este espaço cinemático que David Montero descreve como a “manifestação mais pungente” de oposição ao filme documental em *Sans Soleil*, porque contraria o efeito objetificante das imagens. Recorrendo às palavras de Alvin Plantinga, Montero descreve o filme documental na sua ação como apresentação de “argumentos que pretendem explicar tópicos particulares no seu todo para convencer o espectador que ‘certos objetos, entidades, estados, eventos ou situações realmente ocorrem (ocorreram) ou existem (existiram) no mundo real como foram retratados”. Ao contrário desses documentários “a imagem distorcida da ‘zona’ rejeita explicitamente o que foi definido pelo *voice-over* como ‘a vaidade insuportável do Oeste que nunca cessou de privilegiar ser a não-ser, o que é dito do que é deixado por dizer.” (Montero, 2012:66) Com as distorções digitais da “zona”, Marker substitui a aparente completude da imagem inalterada por imagens fragmentárias e em permanente mutação. A criação deste espaço também vai de encontro a Gilles Deleuze quando este explica que às vezes:

“(…) it is necessary to make holes, to introduce voids and white spaces, to rarify the image, by suppressing many things that have been added to make us believe that we were seeing everything. It is necessary to make a division or make emptiness in order to find the whole again” (Deleuze *apud* Montero, 2012:67-68)

A estratégia fragmentária da “zona” encontra paralelo na complexidade do comentário de *Sans Soleil*. O protagonismo tripartido é interpretado por Van Cauwenberge como uma ficcionalização. As personagens criadas são ficcionais, criações do cineasta e, portanto, *Sans Soleil* inscreve-se no género de “ficção ficcional”, numa “enunciação multipartida e um uso de personagens ficcionais que são um estratagema para disfarçar um filme altamente biográfico”:

“Ultimately, this complex and torturous game of enunciation persuades the viewer to perceive a single enunciator within the film but one whose personality is refracted in a three-way mirror. For the spectator familiar with his work several details suggest that it is actually Marker who speaks under cover of the two other surrogate names. Like Marker, the cameraman has travelled across the globe; similar to Marker, he has visited Japan; he is a maker of political films; he has a strong affinity for cats and owls, whose images are sprinkled throughout the film and, as noted in *Le joli mai*, constitute a signature appended to nearly all of Marker’s works. Furthermore, several images attributed in *Sans Soleil* to Krasna are found in *Le Dépays*, Marker’s book of photographs from one of his trips to Japan. Finally, Marker the filmmaker also shares similarities with Hayao Yamaneko the video artist (they are both computer. freaks, for instance).” (Van Cauwenberge, 1992:216-217)

Esta anonimidade por que Marker aparenta optar parece diametralmente oposta à tradição pessoal do ensaio de Montaigne.¹⁹ Montaigne apresentava-se ao leitor como ele era, embora

¹⁹ Mesmo na sua vida pessoal, Marker recusa a falar de si próprio, a dar entrevistas, falar dos seus filmes ou a ser fotografado; até o seu nome é um pseudónimo.

quem ele era pudesse variar, de texto para texto ou até ao longo do texto. Montaigne descreveu a sua “maneira” como “genuína, simples e normal”. (Montaigne *apud* Montero, 2012: 80) Pelo contrário, Marker desenvolve várias estratégias para se imiscuir dos seus filmes e se esconder do espectador. David Montero interpreta esta aparente diferença como uma semelhança, se o contexto histórico for levado em consideração:

“(…) in both cases the concern is to explore the self in dialogical relation to different discourses as the engine of a process of self-reflexive knowledge. The differences between the two projects should primarily be attributed to profound transformations in the public sphere, rather than to the divergent direction of their work. It might be even argued that Montaigne and Marker represent opposite ends of a single thread. While Montaigne reclaimed the value of an individual, asystematic approach to knowledge by inserting himself in the text *as* Montaigne, Marker’s films achieve this by gradually removing the man hidden behind the pictures. In so doing, the motives behind the act of saying ‘I’ in Marker’s films emerge in all their complexity, making the link to the spectator particularly significant in a social environment increasingly ridden with banal self-disclosure.” (Montero, 2012:80 e 81)

Ao invés de tentar oferecer uma imagem exterior clara do seu “eu” como Montaigne, Marker transmite um “eu” fluído, em constante mutação, que se transforma com o contacto com os outros. Esta exploração é uma das características que melhor define a qualidade ensaística do seu trabalho.

Harun Farocki: *Images of the World and the Inscription of War*

Foi na véspera da reunificação da Alemanha, em 1989, que as experiências de Harun Farocki como ativista, escritor e realizador independente culminaram em *Images of the World and the Inscription of War* (1989). O seu trabalho consistentemente problematiza questões de representação e produção visual, expondo as falhas dos *mass-media* na comunicação de eventos ao reinterpretá-los de uma forma independente. Segundo Nora M. Alter, os filmes de Farocki:

“(…) address the differences and similarities between what might be called ‘visual public sphere’ and ‘visual private sphere’ - a type of filmmaking informed by both Benjamin’s critique of ‘mechanical reproducibility’ and critical theory’s exposure of the totalitarian aspect of “enlightenment.” (Alter, 1996:172)

Outro aspeto importante do cinema de Farocki é o seu modo de produção. Ao contrário de outros realizadores alemães independentes com um maior sucesso comercial (Herzog ou Wenders), Farocki trabalha sob condições económicas extremas. O seu financiamento vem do trabalho contratado que faz, na rádio ou “documentários industriais” e muito do material que utiliza nos seus filmes é daí reciclado. (Alter, 1996:173)

Este modo de produção cria uma intercalação entre diferentes projetos que posteriormente extravasa para a prática cinematográfica, como a determinação de Farocki como um

trabalhador cultural, facto que se torna relevante no tratamento de muitos dos seus filmes, como *Images of the World*. Neste filme, Harun Farocki une parcialmente com um comentário diversos temas; começa com a história de Albrecht Meydenbauer, um dos pioneiros da fotogrametria²⁰, passando por uma cara feminina a ser maquilhada, mulheres a desenhar nus, fotografias aéreas de Auschwitz ou deliberações acerca das mesmas. A ‘zona’ de Marker distorce a imagem fotográfica em movimento, falsificando a realidade e possibilitando novas interpretações; *Images of the World* analisa a imagem fotográfica pelo seu valor intrínseco e pelos pensamentos que implica ou evoca.

Farocki procura demonstrar que o espectador consegue olhar sem ver, ou como disse Saramago, ver sem reparar. O filme dá lugar a interrogações e problematizações sobre as fotografias, desde o processo de criação da imagem, à sua interpretação, assim como às disciplinas que as utilizam, desde a arte à prática militar. Quando confrontado com a questão do uso de fotografias, Farocki sumariza o “problema” num denominador comum:

“These discussions are not about pictures, but about what a picture represents. If it is representative, one may take an interest in what is shown. If it is not sensitive, one has to be able to see through what is actually depicted. If it is not sensitive, one has to be able to see through what is actually depicted.” (Farocki *apud* Pantenburg, 1995:199)

Existe uma dicotomia na relação entre a capacidade de produção de imagens através de tecnologia moderna e a capacidade humana de acompanhar essa evolução e interpretá-las. Um dos principais exemplos dados pelo filme são um conjunto de imagens aéreas capturadas por forças aliadas em 1944, que mostravam, ao longe, Auschwitz e judeus a marcharem para o campo e para a morte. Estas imagens só foram redescobertas e corretamente interpretadas pela CIA, segundo o registo oficial, em 1977. Ao analisar esta passagem do filme e contextualizando-a, Nora M. Alter tira as seguintes ilações:

“*Bilder’s* imagetrack generally suggests that - whether scientific, military, forensic, or aesthetic - the historical purpose of photography has been not only to record and preserve, but to mislead, deceive, and even to destroy: that is, to aid yet also to obfuscate vision. In other words, to be in/visible. This thematic aspect of the film is itself problematic (intentionally or not) since film in general, and in particular the film, is subject to the same visual regime as photography. It, too, must deceive and obfuscate - at the level not only of sight but sound.” (Alter, 1996:175)

A destruição do ato de filmar e documentar não é estranha nem alheia à abordagem de Farocki, que não o pode evitar; o seu registo alternativo incorrerá sempre em algumas das mesmas limitações. Thomas Keenan defende que Farocki está consciente deste facto:

“Farocki seems to understand what it means for the camera to be part of the equipment of destruction, indeed for the destruction to be in a certain sense impossible without the camera. This is what he calls *aufkliinmg*: no bombing without reconnaissance, certainly, but

²⁰ Arte e técnica de extrair a forma, a dimensão e os objetos de fotografias métricas.

also no annihilation without the record of what has been accomplished.” (Keenan *apud* Alter, 1996:79)

Para compreender o filme, assim como qualquer filme-ensaio, Alter defende que deve existir uma nova categoria, a do “politicamente in/visível e in/audível, que se move furtivamente por debaixo, dentro e à volta da visão, visualidade, e visibilidade”. (Alter, 1996:167) O “in/visível” é capturado num trecho paradoxal de Louis Althusser, que Alter interpreta como um “aviso salutar contra assumirmos que *tenhamos* visto aquilo que *pensamos* ter visto”: (Alter, 1996:168)

“(…) what classical political economy does not see, is not what it does not see, it is *what it sees*; it is not *what it lacks*, on the contrary, it is what it does not lack; it is not *what it misses*, on the contrary, it is *what it does not miss*. This oversight, then, is not to see what one sees, the oversight no longer concerns the object, but the sight itself.” (Althusser *apud* Alter, 1996:168)

Quando Althusser refere “economia política clássica” e as questões relacionadas com “ver” ou “não ver”, aquilo a que ele se está a referir são os problemas de representação do “papel do poder laboral e a luta de classes na história.” (Alter, 1996:169) Alter conecta esta problemática com características de Farocki (“cineasta independente e trabalhador cultural na esquerda”) que o levaria a estar interessado no problema mas, principalmente, porque o filme faz paralelos entre visão e política, onde a impercetibilidade das determinações económicas torná-las-á subjacentes ou invisíveis.

Ao contrário de uma interpretação literal ou superficial da imagem, Farocki procura resistir. Esta resistência, que segundo Alter vai de encontro ao desafio do “puzzle de economia política ou *Vexerbiel*” de Theodor Adorno, consiste na “crescente incapacidade dos trabalhadores perceberem que eles são trabalhadores”:

“(…) in an age of the persistent and irreversible ‘methodological’ reduction of reason to scientism and instrumentality, ‘in the realm of thought it is virtually the essay alone that has successfully raised doubts about the absolute privilege of method.’” (Alter, 1996:169)

A inscrição de guerra de Farocki é criada não só a partir do “politicamente in/visível”, mas do “politicamente in/audível”, que surge não só com o questionamento da imagem por estratégias visuais, mas através da sobreposição da voz feminina que comenta a imagem. Falando de um excerto em particular²¹, Alter avança que este comentário “perturba qualquer suposição de que *nós* sabemos aquilo que estas imagens querem dizer.” A perceção do espectador é assim desafiada visual e auditivamente, marcada por uma subjetividade que Slavoj Žižek descreve deste modo:

²¹ Uma voz feminina comenta uma fotografia de uma prisioneira judia que Farocki interpreta como estando a sorrir, criando uma narrativa ficcional, sentimentalizada e talvez manipuladora:

“Among the shaven heads, a girl who smiles. In Auschwitz part from death and work, there was a black market, there were love stories and resistance groups.”

“The ground of the established, familiar signification opens up; we find ourselves in a realm of total ambiguity, but this very lack propels us to produce ever new ‘hidden meanings’... The oscillation between lack and surplus meaning constitutes the proper dimension of subjectivity. In other words, it is by means of the... spot that the observed picture is subjectivized: this paradoxical point undermines our position as ‘neutral,’ ‘objective’ observer, pinning us to the observed object itself. This is the point at which the observer is already included, inscribed in the observed scene - in a way, it is the point from which the picture itself looks back at us.” (Žižek *apud* Alter, 1996:178)

Herzog: as viagens ensaísticas

A subjetividade dos filmes de Werner Herzog, possivelmente pelo seu esplendor visual, ou pelo apelo particular ao público, é subestimada. David Montero descreve a sua voz ensaística como:

“Fairly consistently through his travel films, Herzog’s language employs mythic aphorisms, conceptual paradoxes, philosophical abstractions, wry wit, and quizzical reflections interjected into the films through a voice pacing itself along a vocal range of tones from the extraordinarily calm and rational to the insistent, bemused, and quizzical. Most striking and important for me is the grain of Herzog’s voice in its overarticulated pronouncements and articulations that call attention to the material fragility of language itself.” (Corrigan, 2011:126)

Nos seus filmes, o realizador e a câmara exploraram as planícies de Fata Morgan, o labirinto dos ursos no Alasca e os glaciares da Antártida; homens no corredor da morte, ex-prisioneiros de guerra e vizinhos de predadores. Quase invariavelmente, os temas de Herzog residem nas extremidades da natureza e na sua representação humana, tanto no que é desumano como sobre-humano.

“For Herzog, in short, visions are hardly about transcendence but rather about that experiential convulsion in which the human engages inhuman geography and releases a sometimes sensual, sometimes comical, and sometimes ferocious idea. If in Herzog’s essay films the visionary becomes an ordinary walk through extraordinary spaces, thinking becomes an active, gymnastic, athletic encounter with a world that refuses to accommodate it. (Montero, 2011:125)

A exploração destes mundos resulta na exploração dos limites da experiência e do pensamento, da vida e da morte. Segundo Bazin, a morte em si nunca pode ser representada, mas sim experienciada, e o cinema de Herzog aproxima-se dessa experiência, não só ao explorar os limites da experiência humana na natureza, mas ao proporcionar imagens da morte próximas da morte em si. (Jeong e Andrew, 2008:3) No balanço dessa representação, entre a decisão ética do que deve ser mostrado e a decisão artística da melhor representação possível, existe *Grizzly Man* (2005).

“Rather than construct elaborate representations (*memento mori*) meant to alleviate fear of death by symbolically overcoming or sublimating it, might not the camera pursue its fascination by wandering straight into the fearful uncharted zone of the mysterious Real?” (Jeong e Andrew, 2008:4)

No filme de 2005, Herzog utiliza o seu acesso a mais de cem horas de material que Timothy Treadwell capturou ao longo dos 13 anos que passou a coabitar com ursos no Alasca. O destino fatal de Treadwell, para além de ser de registo público é revelado pelo realizador próximo do início do filme, relegando uma informação ao espectador que o condiciona pelo desrespeito cronológico, na construção narrativa.

Como em muitos filmes-ensaio de arquivo, Herzog balanceia o material existente com o ausente, delapidando as centenas de horas de filmagens e o acervo de informação a que teve acesso; Herzog une-os com a sua voz ensaística, através da filmagem de novas imagens, montagem, narração e condução de entrevistas:

“For Treadwell’s footage does not just relay a dangerous event; it constitutes a fearsome event. At the centre of the Herzog’s professional film lies Treadwell’s wild video, and at the core of that video lies the (missing) footage of agony, when a life ends in death. These missing ‘documents’ of Treadwell’s end are ‘the negative imprints of the expedition - its inscription chiseled deep.” (Jeong e Andrew, 2008:4-5)

Aquilo que Timothy Corrigan aponta como “provocador e distintivo” neste filme é a intersecção da visão do cineasta bávaro com o sujeito apresentado pelos vídeos de Timothy Treadwell. Esse sujeito não é Treadwell, mas um “objeto filmado como um postal, um artefacto que, Adorno nota, sempre fascinou os ensaístas mais do que origens ou presenças”. (Corrigan, 2011:127)

Esta distância é fundamental, não só para o filme de Herzog, como para todos os ensaístas, dada a preocupação representacional que atravessa este modo fílmico. Herzog tem acesso a imagens de Treadwell mediadas pela câmara e pela ficcionalidade da autorrepresentação “eu”. O seu interesse reside em desconstruir a ficcionalização de Treadwell e compreender a forma como esta é mediada. Isto revela-se no interesse pela exposição dos momentos que Treadwell não imaginaria que se tornassem públicos; os segundos ou minutos entre *takes*, nos quais ele aprimorava o discurso ou a aparência, ou na própria repetição que Herzog opta por mostrar e chega a comparar com a loucura de um ator, numa referência à sua relação com Klaus Kinsky.

“For Herzog, Treadwell’s self and world are inseparable from their fabrication through his ubiquitous video camera and his relentlessly theatrical self-portrait, and this alone signals the crucial distance Herzog maintains as an observer of cinematic theatrics attempting to transform the world into its stage.” (Corrigan, 2011:127)

Em *Grizzly Man* existe um balanço entre dois tipos de cinema. As imagens a que Herzog tem acesso foram capturadas maioritariamente²² por Timothy Treadwell, que se descrevia como protetor dos ursos, numa perversão da natureza capturada num registo de *home movie*. Nas imagens de Treadwell a distância entre humanidade e natureza é abissal; os discursos para a câmara, prenes de teatralidade, aumentam o abismo que a sua presença no santuário dos ursos abre. A natureza é interpretada pelo espectro de Treadwell, num registo híper-verboso, improvisado, excessivo e excitado²³, que antropomorfiza discriminadamente - numa cena em que ele se senta ao lado do cadáver de uma raposa e a descreve como um amigo, na frase seguinte vilipendia uma mosca que se alimenta do cadáver.

Num artigo publicado em 2008, Seung-Hoon Jeong e Dudley Andrew descrevem a especificidade do vídeo de Treadwell e contrastam-na com a abordagem do filme de Herzog:

“Treadwell’s video may be taken as many things at once: a documentary and a diary, an apocalypse and a confession, a proclamation of war and a pacifist home movie. But before any of this it is an audition tape of a standup comedian bellowing ‘Fuck you!’. Tossed into a crazy salad of genres, Treadwell’s raw image-sound footage constitutes an animetaphor, in contrast to Herzog’s well-made documentary film. Treadwell’s video is the authentic cinematic kernel, the uncontrollable outside, lodged inside the film, a trace of the Real which Herzog tries vainly to envelop in his well-formed film language. But no set of interviews, no psychoanalysis, could ever bring to light Treadwell’s completely inscrutable bear-like inside.” (Jeong e Andrew, 2008:8)

Graças a diários detalhados das excursões ao Alasca, Herzog consegue visitar as localizações cruzadas por Treadwell e capturá-los pessoalmente, com imagens que destoam da crueza das imagens de arquivo. Este contraste através da revisitação é uma estratégia recorrente nos filmes ensaísticos de Herzog, que vai de encontro com a sua filosofia de que “a fabricação, imaginação e estilização” são essenciais para alcançar “verdades mais profundas no cinema.” (Herzog *apud* Cronin, 2002:315) Em *Into the Abyss* (2010), por exemplo, Herzog tem uma abordagem que circunda o evento principal, neste caso o roubo do carro que despoletou as três mortes. O filme não se foca em isolar o evento, mas em perceber as suas repercussões no presente e, para o conseguir, numa cena em particular, Herzog visita a carcaça do carro e apresenta novas imagens que promovem uma reflexão sobre a informação apresentada anteriormente, pelo anacronismo das imagens capturadas que questionam as imagens originais, quer tangíveis, quer aludidas. Herzog recria situações em contextos diferentes como alternativa a uma representação que, tendo em conta a sensibilidade do tema - tanto em *Into the Abyss* como em *Grizzly Man* - consegue ao mesmo tempo que as questiona, não as vulgarizar.

²² Apenas um registo foi comprovadamente capturado por outra pessoa, presumivelmente pela companheira de Treadwell, que empunhava a câmara.

²³ O discurso de Treadwell é semelhante ao de Aguirre, o protagonista do filme de 1977, em que este se autoproclamava mestre da natureza.

Herzog também recorre a estratégias próprias de registos documentais convencionais, como a entrevista, mas mesmo neste registo consegue incutir traços ensaísticos. Em muitas interações com sujeitos relevantes à narrativa, Herzog coloca questões existencialistas; interroga o sujeito não para obter informação exata (embora também o faça), mas direcionando-o, como extensão do seu próprio questionamento e do questionamento da imagem. Em *Lo and Behold* (2016) Herzog pergunta repetidamente se “a internet sonha consigo própria”, pergunta que denota a qualidade de um devaneio inconsequente, mas que gera resultados interessantes. A surpresa de quem é questionado indica a peculiaridade da pergunta, que funciona parcialmente como a “zona” de Chris Marker, ao criar possibilidade de novas leituras pela distorção não da imagem, mas da abordagem.

A presença de Herzog em *Grizzly Man*, como em grande parte dos seus filmes, é também um traço ensaístico muito específico. Esta oscila entre uma voz incorpórea, uma presença atrás da câmara e, numa situação isolada, o próprio sujeito do filme. Esta abordagem multipartida denota uma omnipresença do autor, quase confundível com onisciência, motivada pela peculiaridade da sua voz e tom, assim como o cariz do seu comentário, antitético ao de Treadwell:

“In his essay films, Herzog’s voice-over is a hovering counterpoint to the other voices and languages within these films, most obviously as a way to foreground his presence as a reflexive intelligence surrounding and permeating the images on the screen. It is the linguistic shape of that voice in which one hears the urgency of essayistic thinking, which might be characterized in terms from *The Mystery of Kaspar Hauser* (1974) as calmly moving between silence and screaming (...)

(...) If Herzog’s subjects typically act out the strain between the theatrics of desire and the resistant surfaces of the world, his voice becomes the supportive, mediating, and interfering intellect that, in its wonderful reticence, does not and cannot resolve that tension. While there is certainly some irony in describing films so well known for their stunning images in terms of their audio track, it is Herzog’s voice that foregrounds so importantly the energy of thought left along the road of a theatrically experienced world.” (Corrigan, 2011:125-126)

Enquadramento no filme-ensaio: Thompson e Farzad por Rascaroli

Neste capítulo exploraremos dois filmes, o primeiro de 1982, o segundo de 2011. Esta escolha, para além de dar seguimento ao breve apanhado histórico, permite ponderar um dos conceitos teóricos mais interessantes acerca do filme-ensaio, introduzido - ou reintroduzido - por Laura Rascaroli, numa palestra de 2016.

Segundo Réda Bensmaïa, os elementos que entram na composição de um ensaio não derivam de “um género ou domínio particular: podem ser retirados de qualquer registo

semântico ou cultural: história, literatura, pintura, filosofia, desporto, filme, culinária”, como é exemplificado pela seguinte passagem de Barthes:

“It is a good thing, he thought, that out of consideration for the reader, there should pass through the essay’s discourse, from time to time, a sensual object (as in *Werther*, where suddenly there appears a dish of green peas cooked in butter and a peeled orange separated into sections). A double advantage: sumptuous appearance of a materiality and a distortion, a sudden gap wedged into the intellectual murmur.” (Barthes *apud* Bensmaïa, 1987:18)

Dois conceitos importantes são aludidos no excerto: primeiro, o facto de o ensaístico não ser tematicamente delimitável, delimita a sua classificação, não às componentes discursivas, mas ao modo como estas são inseridas no texto. Isto é, enquanto a luta na fronteira americana é uma característica do género *Western*, nenhuma especificidade temática representa ou indica o filme-ensaio. Segundo, a “*gap*” que Barthes refere, existe no lugar do objeto ensaístico²⁴. Porque o tema não define o género, a criação de significado deriva do seu posicionamento no discurso ensaístico, e não na produção de objetos (*Inventio*), mas na sua disposição (*Dispositio*). (Barthes *apud* Bensmaïa, 1987:18) Neste sentido, segundo Roland Barthes, o ensaio literário, “essencialmente cai na categoria de trabalhos de colagem.” (Bensmaïa, 1987:19) Esta distinção do objeto ensaístico é importante para diferenciar o ensaísta e o que Barthes descreve como um “autor de um sistema (aquilo que chamam de filósofo, sábio ou pensador)”. (Barthes *apud* Bensmaïa, 1987:19)

O ensaio é herético, tanto na sua resistência a unidade composicional como a retórica clássica; ele rejeita “o fechamento do texto como Totalidade e domínio do significado como Verdade.” (Bensmaïa, 1987:19) Laura Rascaroli ressalva e aceita esta asserção na palestra *The Essay Film as Theoretical Practice* (2016), acrescentando que:

“(…) the act of framing often becomes the visible search for an object, either in the living image of the world or within film or archives. This practice is at once literal and conceptual, insofar as framing is a filmic operation used to clarify that the essayistic object is not natural and in evidence, but must be looked for, circumscribed, and cut-out from its background. It is a process of framing the world from a particular viewpoint, but also it is the coming into being of the object of the essay, which does not preexist the essay.” (Rascaroli, 2016)

O enquadramento torna-se assim a parte visível do processo de pensamento. Ao isolar o objeto ensaístico contra o *background*, o enquadramento cria a “*gap*” entre os dois, relegando para segundo plano a totalidade do texto e a dogmatização do significado como verdade. O carácter ilusivo do objeto é trazido para o *foreground* através do ênfase dado a uma “*gap*”. Rascaroli dá o exemplo de filmes ensaísticos de arquivo onde:

²⁴ Os objetos usados pelo ensaísta são “constituídos como objetos específicos pela *gap* que eles manifestam em relação a uma norma semântica ou retórica: um paralelo inesperado ou incongruente entre semas e lexemas - o cérebro de uma criança/o desabrochar leitoso de uma camélia; a deturpação de uma palavra semanticamente determinada num contexto que lhe é heterogéneo, um objeto pintado numa tela; um esquisso numa sucessão grafemática, o uso de uma frase estrangeira num discurso mundano (...)” (Bensmaïa, 1987:19)

“The missing images, the voids in the archive come to represent the unavoidable incompleteness of knowledge, the holes in the historical memory, the intangibility of truth, the delimitations of thought itself. In this, the essay film is a meta-historical form which reflects on the historical object and at the same time on the constructiveness processes that constitute it as such.” (Rascaroli, 2016)

A importância dada ao enquadramento como a nascença do objeto ensaístico e do filme-ensaio é explanada por Rascaroli com o auxílio de estudos de caso, que consistem em filmes-ensaio de arquivo, constituídos por imagens paradas ou em movimento, que têm “o propósito dual de construir um objeto histórico e desconstruir um discurso histórico.” (Rascaroli, 2016)

O primeiro exemplo é um filme iraniano de Mohammadreza Farzad, *Into Thin Air* (2010), que utiliza imagens da revolução iraniana, particularmente dos eventos da Praça Zhaleh durante o massacre de Teerão de 1978, para investigar “criticamente a história por detrás da imagem”. O filme foca-se apenas em cerca de um minuto de material de protestantes a fugir de balas, imagens que só se tornaram públicas após a queda do regime. O ponto de partida são provas visuais incompletas de eventos históricos que acabam por questionar a ética, motivações e resultados de imagens de arquivo. Existe uma *gap* entre estas imagens incompletas e os factos históricos mas, principalmente, entre a individualidade das pessoas filmadas e o seu registo.

Mohammadreza Farzad investiga o registo histórico através da manipulação da imagem, da sua repetição e recontextualização. Rascaroli aponta para outra estratégia que consiste na procura da identidade dos sujeitos na imagem. O montador do filme isolou as formas dos indivíduos e tentou compará-las com imagens de arquivo mas, devido à falta de qualidade do registo, assim como quantidade limitada de recursos disponíveis, a descoberta é impossível. Trata-se de um exercício de criação de “microficções imaginárias”.

“The film fulfils at least two purposes: it individualizes and humanizes the victims and finds a way of constructing, starting from a radically fragmentary and incomplete document, an iconographic narrative and representation of this emblematic event.” (Rascaroli, 2016)

O enquadramento em *Into Thin Air* é uma prática de pós-produção bipartida. Primeiro existe a reenquadramento gráfico da imagem - a tentativa de descoberta do objeto ensaístico -, presente por exemplo no contorno visual das figuras humanas através de um círculo, que o distancia do *background*:

“This practice brings the reframe figure into existence, at once a historicized subject, by rescuing it from its position as an anonymous, invisible member of the crowd, and as historical object, not as generic victim, but an object demanding historical enquiry. The second approach consists in reframing portions of the original image by moving closer to a part of it, thus changing its focus, as in the of the photograph of the massacre taken from the perspective of the military; a pyramid of bodies, pathetically and futilely stumbling to seek escape from the line of fire.” (Rascaroli, 2016)

A definição do conceito de enquadramento tornar-se mais clara quando Rascaroli dá outro exemplo de um filme-ensaio de arquivo, *Universal Ditych* (1982), de Peter Thompson, descrevendo as possibilidades de enquadramento desse filme:

“(...) each new image he finds, each new detail he notices, each interpretative error he acknowledges, prompts a readjustment of perspective, a rearrangement of the secrets of photographs, a rewriting of the story and of history. The reframing is at once literal and metaphorical, and is conveyed both through the voice-over, which interprets and re-interprets the footage, attracting our attention towards these new elements and optically, by moving closer to the images, to blow-up certain details.” (Rascaroli, 2016)

Rascaroli cita também um artigo Judith Lancioni que ajuda a cimentar o enquadramento como uma característica seminal do objeto ensaístico:

“(...) reframing visually advances the argument that history is not a product, an absolute truth enshrined in libraries and archives, but rather an on-going critical encounter between the past and the present. That encounter, moreover, is not passive or accidental; it is rhetorical.

(...) the effect of reframing is analogous to the operation of a very elemental perceptual gestalt, namely the figure/ground relationship. Figure and ground are relative, but exclusive terms; in other words, what is conceived as background cannot be reconstituted as figure without a certain amount of conscious adjustment. When viewers see in close-up (i.e., as figure) an individual whom they have just seen as part of a group shot (i.e., as background), they must make perceptual readjustments that may make them more conscious of the epistemology of seeing.” (Lancioni *apud* Rascaroli, 2016)

Filme-ensaio refrativo: arte sobre arte de Godard e Andersen

No decorrer de uma entrevista em 1997, Jonathan Rosenbaum interpelou Godard acerca da implicação de que quando se reconta uma história algo se encerra. Godard confirmou que o cinema acabou, mas apenas o “cinema que conhecemos”. A revisitação do passado que atravessa este resumo da história do filme-ensaio, encerra-se aqui com um subcapítulo sobre este final do cinema - um de muitos -, com o vídeo e a montagem linear, as novas técnicas e abordagens que Godard celebrou no seu monumental *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998). O estudo da manipulação digital poderia ser expandido ao trabalho de Marker ou Farocki, por exemplo, mas é na transição para um cinema que reflete sobre si mesmo, cujas iterações estudaremos no ensaio audiovisual, que o foco deste trabalho aponta.

O filme²⁵ de quatro horas e vinte e cinco minutos compreende oito capítulos de imagens que maioritariamente pré-datam o empreendimento. É um trabalho de montagem e mistura

²⁵ Numa conversa de 1997, a aplicação do termo “filme” foi contestada por Jonathan Rosenbaum e Godard, que concordaram que os seus episódios nunca poderiam ser um filme:

verdadeiramente intermediático, não só de cinema, como fotografia, pintura, gravura, literatura, escultura, poesia, filosofia e história. Céline Scemama encontrou a beleza de *Histoire(s)* na “invenção de uma forma que é capaz de trazer de volta ao ecrã tudo aquilo que está enterrado na escuridão da história.” (Scemama *apud* Morrey, 2014:99) *Histoire(s)* oferece resistência ao espectador pelo volume e ritmo de referências, sons, imagens e sobreposições, criando possibilidades de leitura que, quando lineares, Rosenbaum admite serem difíceis. Quando lidas como “poesia textualmente densa”, num espírito de “brincadeira e inocência”²⁶, torna-se mais recompensador. (Rosenbaum, 1997)

“The sounds, images, and words momentarily capture the viewer’s attention, only to evaporate like mirages. And as they disappear, other visual and auditory cataclysms are already produced, flooding the viewer’s memory, so that most often it is impossible to make out everything that takes place in a given shot. The shot itself as a unit of cinema loses its contours and its unity. In fact, nothing creates unity: dispersion, explosion, overflow, and tearing away are all forms consistent with Godard’s vision of history. This history finds neither unity, nor harmony, nor completion.” (Scemama *apud* Morrey, 2014:100)

Ágnes Pethő fez uma comparação interessante com a linguagem criada por Godard e a linguagem que Michel Foucault apelidava de “murmúrio do exterior”:

“A language that borders on the ‘void’ and ‘nothingness,’ not one representing clear-cut things by, but one that is ‘open towards its own infinity.’ It is ‘neither fiction nor reflection,’ ‘neither already spoken, nor never-before-spoken,’ but something that is in-between, ‘things stuck in their state of latency,’ a ‘language about the outside of language, speech about the invisible side of words.’ This discourse of the outside is ‘a listening less to what is articulated in language than to the void circulating between its words, to the murmur that is forever taking it apart.” (Pethő, 2011:326)

É neste “vazio”, “abertura”, ou naquilo que Youssef Ishaghpour chama de “brecha no cinema” ou o espaço “entre a imagem da realidade e a realidade da imagem” (Ishaghpour *apud* Pethő, 2011:327), ou na “*gap*” do capítulo anterior, que Godard constrói a história do cinema. Foi o surgimento do vídeo que, para além de permitir tecnicamente a execução de *Histoire(s)*, teve o mesmo efeito em relação ao cinema que a fotografia teve em relação às outras artes; encerrou um período da arte e providenciou as ferramentas para registar a sua história, assim como criticá-la. Segundo Godard “vídeo só pode ser - e só deve ser” crítica. (Godard *apud* Rosenbaum, 1998)

O fluxo cinemático de Godard que satura cada *frame* ao extremo seria impossível, por sua própria admissão, com película. É a miríade de possibilidades de sistemas de montagem

“I’d say for technical reasons, because video is closer to painting or to music. You work with your hands like a musician with an instrument, and you play it. In moviemaking, you can’t say that the camera is an instrument you play through; it’s something different. And then there’s the possibility of superimposition, which isn’t the same in movies, where it has to go through different technical processes. The image isn’t good enough in video, but it’s easier.” (Godard *apud* Rosenbaum, 1997)

²⁶ Afirmação que, intencionalmente ou não, coincide com a opinião de Theodor Adorno que considerava que “sorte e brincadeira” são essenciais no ensaio literário. (Adorno, 1991:4)

não-lineares, só possíveis com vídeo, que permite construir a história de forma caótica, mas paradoxalmente metódica; que permite “fazer imagens aparecer, desaparecer e confundir-se”. (Rancière *apud* Jihoon, 2016:528)

As imagens fílmicas são apropriadas por Godard e sujeitas a manipulações eletrônicas de forma a testemunhar a história do século XX.

“(…) in *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), the viewer is overwhelmed by a variety of images extracted from numerous films and transformed by Godard’s video effects, including slow motion, wipes, superimpositions, and keying. Though they bear traces of dirt and scratches owing to their celluloid origins, the filmic images are intercut by means of video’s technical procedures, which in turn allow them to have rich dialogues with a variety of photographic and painterly images that are deployed to express Godard’s reflections on cinema’s multiplied relationships with art and history of the 19th and 20th centuries.” (Jihoon, 2016:527)

Na conclusão do artigo de 1998 em que Jonathan Rosenbaum entrevistou Godard acerca de *Histoire(s) du Cinéma*, o autor aponta a novidade da abordagem de Godard e as possibilidades futuras. Ao mesmo tempo que *Histoire(s)* marca o fim do cinema, também prefigura um novo começo em que o cinema se transforma em matéria-prima para uma renovada forma de expressão.

“By writing his own film history and criticism on video, using means that are readily available and relatively inexpensive, Godard is proposing a direction that filmmakers and video artists everywhere could explore with benefit – the direction of appropriation (…)” (Rosenbaum, 1998)

Alguns anos depois do capítulo final de *Histoire(s)*, Thom Andersen completa *Los Angeles Plays Itself* (2003), um dos principais percursos do movimento do ensaio audiovisual. O filme é uma historiografia e um mapa cinematográfico da cidade de Los Angeles, concebida com clipes de cerca de 200 filmes cuja ligação é a cidade angelina. Andersen escreveu o texto que a voz de Encke King interpreta, que viveu quase toda a sua vida em Los Angeles. O filme insere-se em várias categorias, como Rosenbaum defende, podendo ser definido com qualquer um dos epítetos seguintes:

“(…) social history, as film theory, as personal reverie, as architectural history and criticism, as a bittersweet meditation on automotive transport, as a critical history of mass transit in southern California, as a wisecracking compilation of local folklore, as ‘a city symphony in reverse,’ and as a song of nostalgia for lost neighborhoods such as Bunker Hill and unchronicled lifestyles such as locals who walk or take buses.” (Rosenbaum, 2010:362)

O filme interroga não só as imagens dos filmes mas a cidade. Numa cena do filme Andersen mostra que em *Blade Runner* (1982), um filme de ficção científica distópico, são utilizadas duas localizações que já haviam sido utilizadas, múltiplas vezes, por filmes sem o mesmo carácter futurístico. Esta escolha indaga sobre a mistura entre a realidade e a ficção nos filmes que investiga; a realidade é reapropriada, remisturada e reinterpretada pelo

cinema, e Andersen repete o processo quando reapropria o cinema do passado no seu filme-ensaio.

Para além das diferentes qualificações de *Los Angeles*, aquilo que define o filme, se apenas uma categoria o pudesse fazer, é a sua qualificação como crítica cinematográfica “do mais alto nível - analítica, transformativa e profundamente política”. (Rosenbaum, 2010:362) Esta atividade crítica envolve o espectador com um repto lançado por Andersen: “mas e se virmos com a nossa atenção voluntária em vez de deixar que os filmes nos direcionem?”

Este repto não é único. É também lançado por Oliver Assayas e introduz um dos pontos que avançarão este estudo para a mudança de relação com o material cinematográfico pelos praticantes do ensaio audiovisual:

“I think there’s this weird thing at work now with the way people relate to, specifically, mainstream cinema. When they watch those movies, they like to be on the receiving end... and the sound is so loud, and the images are so powerful, they want to be totally passive. But then, a few months later, the same film is on DVD, and they can watch it and they own it. And the relationship is inverted. They own that moment, that scene, they also control that diverse, complex relationship they have with film actors. They can watch this or that in slow motion, or image by image.” (Assayas *apud* Rosenbaum, 2010:361)

O ensaio audiovisual

A abordagem aos módulos anteriores deste texto refletiu, acima de tudo, posicionamentos teóricos acerca do filme-ensaio. Alguns deles foram avançados por praticantes ou futuros praticantes da modalidade fílmica, como Eisenstein ou Godard. Uma das peculiaridades do ensaio audiovisual é a sua teorização e os seus autores. São praticantes do ensaio audiovisual que estão a criar teoria sobre esta modalidade ao mesmo tempo que a desenvolvem - embora não exclusivamente.

O ensaio audiovisual tem características próprias e adota diferentes formas, tão distintas entre si como o trabalho de Michael Moore é distinto do de Harun Farocki. Se o passado for indicativo da evolução de um modo de fazer cinema, o ensaio audiovisual ainda está no seu estado embrionário, o que complica ainda mais uma tentativa de definição. Por isso, antes de o tentar perceber, tentarei compreender como é que surgiu.

Como vimos, a maturação do filme-ensaio aconteceu com a *Nouvelle Vague*. Também o ensaio audiovisual como o conhecemos hoje surgiu num contexto semelhante. Godard disse que “frequentar cineclubes e a cinemateca já era uma forma de pensar cinema. Escrever já era uma forma de fazer filmes”. Godard considerava-se um cineasta antes de fazer o seu primeiro filme e, depois de fazer o primeiro e os subsequentes, continuou a considerar-se um crítico, “mais do que nunca.” (Godard *apud* Corrigan, 2011:69)

O ensaio audiovisual, arrisco, surgiu num contexto semelhante. Neste capítulo tentarei explicar este contexto, assim como as inovações tecnológicas que o permitiram. Procuo identificar as suas diferentes modalidades do ensaio audiovisual e depois refletir sobre elas.

Uma nova cinefilia

O ensaio audiovisual, como o conhecemos hoje, existe na era dos *smartphones*, dos *tablets*, do *streaming* de ficheiros, inovações indissociáveis da vida moderna. Tal como o filme-ensaio ficará para sempre associado à Cinemateca Francesa e aos cineclubes de Paris, o ensaio audiovisual será indissociável da tecnologia digital, da internet e da sua cultura participatória que criou uma nova cinefilia, a escola de cinema de muitos dos seus praticantes.

Esta escola de cinema não corresponde apenas a um repositório de conhecimento sobre cinema mas, principalmente, a uma comunidade e a uma nova vaga de cinefilia, berço de inovações na forma de fazer crítica, teoria e trabalho videográfico, que engloba estudiosos ou cinéfilos sem associação ou interesse académico; pessoas como Kevin B. Lee, Matt Zoller Seitz, Jim Emerson ou Girish Shambu.

O conceito de cinefilia é, e foi, empregue para definir diferentes relações com o cinema e os seus apreciadores. Antoine de Baecque e Thierry Frémaux identificam a França dos anos 20 como um período de “proto-cinefilia”, coincidente com o surgimento dos cineclubes em Paris.

“Non seulement cette histoire culturelle croise assez fréquemment des problématiques «cinéphiles»: la constitution d'un public autour des images animées, la prolongation d'une tradition de critique d'art très présente en France au 18e et au 19e siècle, la légitimation culturelle d'une production et d'une activité longtemps méprisées, l'influence respective des courants de pensée (futurisme, surréalisme, communisme, christianisme...), l'essor de la presse spécialisée, les relations entre culture de masse et culture d'élite. Tous ces thèmes importants sont au cœur des travaux des jeunes chercheurs se penchant sur les rituels de vision cinéphile, sur l'implantation des réseaux de ciné-clubs entre les années 1920 et 1960, sur les revues de cinéma, leur influence, leur politique éditoriale comme leur diffusion, ou sur certains courants intellectuels particulièrement sensibles à la «pédagogie cinématographique.” (Baecque & Frémaux, 1995:135-136)

A cinefilia “clássica”, no entanto, como prática social e cultural, geograficamente restrita, emergiu em Paris, nos anos 50. Antoine de Baecque, na sua história da cultura cinéfila, caracteriza-a como uma forma de ver filmes e falar sobre eles:

“La cinéphilie, considérée comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours, est ainsi devenue pour moi une nécessité, la vraie manière de considérer le cinéma dans son contexte.” (Baecque & Frémaux, 1995:135-136)

Malte Hagener descreve o funcionamento da cinefilia clássica, que substituía as escolas de cinema, como a cinefilia online o fez para Kevin B. Lee e milhares - ou milhões - de outros cinéfilos.

“In the screenings at the *Cinémathèque française*, where the editors of *Cahiers du Cinéma* gathered, but also in other Parisian theaters such as the *MacMahon*, a taste culture developed that took the cinema seriously both as an art form and as a specific manner of experience. Cinephilia was supported by magazines and tied to sites and places - the cinemas itself, the seats which individuals occupied by habit, cafés and editorial offices as meeting points and arenas for debate.” (Hagener, 2014b)

Malte Hagener define um cinéfilo como “não só como um frequentador ávido do cinema, mas alguém que está emocionalmente ligado ao cinema de formas específicas, sendo atraído para espaços de exibição favoritos e até lugares específicos num dado cinema.” (Hagener, 2014:74 e 75) Hagener dá o exemplo da postura corporal de Jean Douchet, que se havia tornado lendária nos círculos cinéfilos:

“(…) or how else could a British cinephile like Thomas Elsaesser have heard about it in London before coming to Paris, as he confesses in his own *éducation cinéphilique*: ‘Stories about the fetal position that Jean Douchet would adopt every night in the second row of the Cinémathèque Palais de Chaillot had already made the rounds before I became a student in Paris in 1967 and saw it with my own eyes...’ (Hagener, 2014b)

A atividade cinéfila não é solitária, pois apesar de “incluir uma relação afetiva com o cinema como meio e uma forma de arte, mas também delinea muitas práticas de ir ao cinema e de construção de comunidade”. (Hagener, 2014:74-75)

“The cinephiles developed rituals and myths tied to actual spaces and persons as much as to imaginary ones; indeed, it might be exactly this intermingling and mixing of real and imagined spaces, of actual and virtual worlds that characterises the cinephile engagement with the multiple dimensions of film. The communities thus established could be actual circles of friends, but it could also be the loose groups of people frequenting a specific cinema that one might have a passing acquaintance with.” (Hagener, 2014:74)

Esta descrição de cinefilia é próxima da que Susan Sontag expôs no seu artigo para o *New York Times*, *The Decay of Cinema*, em 1996. Para Sontag, cinefilia divide-se em duas condições essenciais: o amor por um tipo específico de cinema e a participação num tipo específico de ritual de visionamento. No polémico artigo, levanta-se a possibilidade da morte do cinema e da morte da cinefilia, num elogio fúnebre quase centenário²⁷ mas, segundo Marijke de Valck e Malte Hagener, “quando Susan Sontag proclamou a morte do cinema em 1996, ela efetivamente declarou a incompatibilidade do arquétipo do cinéfilo clássico com o estado do cinema contemporâneo.” (De Valck & Hagener, 2005:13) A ideia de cinefilia explanada por Sontag é demasiado restritiva, pois não considera as condições de visionamento de um filme em casa apropriadas, dizendo até que “são radicalmente desrespeitadoras do cinema”. (Sontag, 1996) Melis Behlil defende uma posição diferente:

“Born into an pre-existing home-viewing culture, I am among those who think limiting cinephilia to movie-going is a restrictive and provisional way of perceiving the love of cinema. Not only that, but it is also restrictive in the sense that people living outside of a handful of Western metropolises did not have the chance, until recently, to see non-mainstream fare, on or off the screen.” (Behlil *apud* De Valck & Hagener, 2005:112)

A constrição a um espaço físico não define a cinefilia, nem a “experiência de ‘ir ao cinema’ ou ‘estar num cinema, sentado ao lado de estranhos anónimos.’” (Sontag, 1996) Estes parâmetros definem uma de muitas cinefilias. A cinefilia de quem nasceu nos anos 60 e 70 é substancialmente diferente e, segundo Behlil, “não é necessariamente inferior à cinefilia dos anos 60”:

“The new cinephilia is closely related to technology, in the way that it relies on the gadgets that make home theaters possible: first the VCR, then the hi-fi surround sound systems, and lastly the DVD. The new cinephiles may be called videophiles instead, but it is the same love for an art form. Those bemoaning the demise of cinema often argue that movie theaters have all been cut into movieplexes with many tiny theaters, all showing the most recent, unoriginal and uninspired blockbusters. It is at home, however, that a film lover can watch more or less any film he/she desires, sometimes in conditions that are better than those in some stuffy, tiny movieplex theater. Repeated viewings don’t cost extra and favorite scenes

²⁷ No seu blog, David Bordwell partilhou um artigo acerca da morte do cinema, *A coffin for the Theatorium*, datado de 1908. (Bordwell, 2016)

can be rewound and rewatched at one's own leisure.” (Behlil *apud* De Valck & Hagener, 2005:112)

Da *Nouvelle Vague* ao DVD, do DVD ao ensaio audiovisual

A crítica e teoria de cinema, segundo Laura Mulvey, consiste num reposicionamento textual, em que o “ritmo de uma cena é interrompido e extraído do contexto mais amplo do desenvolvimento narrativo”, em que o objetivo é “encontrar o ‘filme por detrás do filme’”. (Mulvey, 2006:144-145) Mas esta atividade exige uma enorme atenção ao detalhe e leituras minuciosas, pelo que esta exigia um grande volume de trabalho e condições muito específicas, como descreve Malte Hagener:

“(…) the cinema experience was fleeting and temporary; special mnemotechnic practice or access to a viewing table and an actual film copy was needed. It was the arrival of video on the mass market around 1980 that took the difficulty (and some would say: magic) out of the cumbersome and imperfect ways of doing film analysis. Yet again, anyone who has done a close reading from a third - or fourth - generation video copy with cumbersome searching and no acceptable way of fixating single frames, knows how different the experience with a DVD might be, both in terms of image quality and of easy access.” (Hagener, 2014:78)

Com o advento das tecnologias digitais este processo de fragmentação torna-se mais fácil e, com isto em mente, Laura Mulvey abre a possibilidade de emergência de uma nova cinefilia, que empregue as possibilidades do DVD²⁸ e a proeminência crescente das tecnologias digitais com uma nova forma de cinefilia:

“With the spread of digital technologies this kind of fragmentation of film has become easier to put into practice. In this context, textual analysis ceases to be a restricted academic practice and returns, perhaps, to its origins as a work of cinephilia, of love of the cinema.” (Mulvey, 2006:146)

Esta nova vaga de cinefilia, segundo Hagener descende das práticas contemporâneas e indissociáveis da *Nouvelle Vague*, pois “a ideia de cinema como um meio e uma forma de arte com uma história significante que precisa de ser levada em conta, é um produto dos anos 60, que fechou o ciclo com o DVD.” (Hagener, 2014:76) As inovações tecnológicas atuais e as possibilidades sociais do audiovisual, para Hagener, tornaram-se numa nova forma de cinefilia:

“(…) cinephilia was the specific mode of engagement with film characteristic of the film culture developed in the context of the *Nouvelle Vague*. Cinephilia connected real and imaginary realms (or actual and virtual dimensions), developed systematic (and idiosyncratic) ways of dealing with knowledge about the cinema and took film seriously in its materiality and complexity.” (Hagener, 2014:75)

²⁸ As possibilidade do VOD (Video on Demand) ainda eram largamente desconhecidas aquando da publicação do livro, em 2006, mas as possibilidades abertas pelo DVD são-no também pelo VOD, de forma ainda mais expansiva.

Hagener introduz o conceito do “*auteur* comercial”, diferente do *auteur* dos anos 60, que era “declarado em retrospectiva e regularmente em oposição à indústria de cinema”. Atualmente, Hagener atribui a construção de *auteurs* contemporâneos aos “conglomerados média”, especialmente à faixa de comentário dos DVDs: (Hagener, 2014:76)

“(…) the will to knowledge in the 1960s often took the form of the long interview discussing the slightest detail of aesthetic composition, shooting technique and production fact. It was this technique of the *Cahiers du cinéma* - interviews (...) that essentially prefigured the talking heads we find in bonus materials. (...)”

“(…) my main argument would be that most DVD commentary tracks treat the film at hand not anymore as a fiction film, but read it as a kind of documentary of its own making. In discussing how a certain scene was shot, what problem arose or just giving anecdotal information, the commentary requires a completely different frame of mind on the part of the spectator who is not any longer interested in immersing him-/herself in a fiction (...)” (Hagener, 2014:79 e 80)

Os comentários áudio são, segundo Adrian Martin, “uma simples extensão da crítica escrita. A voz do crítico fala, - às vezes literalmente lê - um texto verbal. Em geral, coincide com o ritmo do filme, momento-a-momento.” (Martin, 2010) Ao contextualizar o comentário áudio²⁹, Martin estabelece um paralelo entre cinefilia e comentário áudio do DVD, mas também atribui a este último um papel embrionário no desenvolvimento do ensaio audiovisual, a que voltarei mais à frente:

“The DVD craze has led to an intriguing mutation: the audiovisual analysis, or ‘digital video essay’, which re-edits clips to fit a concise voice-over analysis. This form flourishes on the Internet, thanks to admirable sites such as Kevin B. Lee’s *Shooting Down Pictures* and Catherine Grant’s *Film Studies For Free*. These are more adventurous than the mere vocal overlay. But still: the voice ‘leads’. It is the voice which has authority - more than the original images and sounds of the movie. There is something frustrating, even wrong about this.” (Martin, 2010)

Outra das características em que o formato do DVD permitiu uma aproximação à cinefilia clássica, foi uma nova forma de curadoria. Foi instituído um cânone cinematográfico, como na *Nouvelle Vague*, no mercado do DVD, mais precisamente, na *Criterion Collection*, cujo modelo é conscientemente concebido “na cultura cinematográfica dos anos 60, mas com um twist para se adaptar ao ambiente digital.” (Hagener, 2014:76) O website da companhia autodescreve-se como uma “cinemateca *online*”, associando-se assim à ideia do espaço físico fulcral para a conceção analógica de cinefilia.

A *Criterion Collection* define os padrões de qualidade de imagem e som no mercado de DVDs e BluRays, mas principalmente, e em parte por esses motivos, define um cânone de *auteurs* que em tudo se assemelha ao estabelecido em França. As primeiras cinco edições de filmes pela *Criterion Collection* foram de filmes de Jean Renoir, Akira Kurosawa, Alfred

²⁹ Ressalve-se que Martin já havia produzido, à altura, mais de 30 comentários para edições de DVD. (Martin, 2010)

Hitchcock, Federico Fellini e François Truffaut, mas o panteão do cinema internacional e dos clássicos de Hollywood não é reservado apenas para o cânone, como aponta Malte Hagener:

“(…) what one might call cult and off-beat films such as John Woo’s *The Killer* (Hong Kong, 1989) and *Hard-Boiled* (Hong Kong, 1992), both starring Chow Yun- Fat, Rob Reiner’s *This Is Spinal Tap* (US, 1984), and Hiroshi Inagaki’s *Samurai-Trilogy* (Japan, 1954-1956).” (Hagener, 2014:74)

A cinefilia *online* e uma nova curadoria

Numa recente publicação acerca da emergência de uma nova cinefilia, Girish Shambu, uma das figuras iminentes deste movimento, descreve uma “nova cinefilia”, “mais *expansiva*”, “possível através das novas tecnologias da revolução digital e da Internet.” Antes de me focar no que está na matriz desta cinefilia *online*, é importante considerar a imanência tecnológica do cinema na vida quotidiana, numa era que Malte Hagener descreve como “pós-cinematográfica”. (Hagener, 2014b)

“(…) the cinema has penetrated the fabric of everyday life to such a degree that it appears senseless to talk of the relationship between reality and cinema in any traditional way (real/copy, signifier/signified, sign/referent, condition/symptom). We can no longer claim that there exists on the one hand a reality untouched by media while on the other hand there is the media which is depicting or representing this world. We live in an age of the immanence of media in which there is no transcendental horizon from which we can evaluate the ubiquitous mediatised expressions and experiences.

(…)

Our experience - our memory and subjectivity, our precepts and affects, our images of ourselves and the world - are always already mediatised, so we are in the cinema, even if we are not physically there. We have entered an era of media consciousness in which our sense of self and world are guided by frameworks related to the cinema and media at large.” (Hagener, 2014b)

Esta ideia acarreta a implicação de não existir uma posição externa ao cinema. Este é omnipresente na vida contemporânea e só o eremitismo permitiria escapar às imagens mediatizadas.

“(…) the distinction between an act of perception and the perceiving subject breaks down as the plane of immanence offers a realm that is beyond the traditional opposition between transcendence and immanence.” (Hagener, 2014b)

Para a maior parte dos indivíduos é agora impossível observar o cinema como algo externo e Hagener defende que esta sempre foi a posição do cinéfilo, razão pela qual a ressurgência do conceito e prática cinéfila está a num período de renascimento:

“This is something that cinephiles always already knew - the cinema is not a world apart unto itself, separated from life as a representation or a mere shadow of reality, but it is part of the same substance and it does not make much sense to draw any clear distinction between life and film. Finally, it seems, the immanent reality of media has caught up with cinephilia (or vice versa) - and this could be at least one reason for the revival of the concept.” (Hagener, 2014b)

Esta ideia é importante para compreender a ressurgência da cinefilia. Não é apenas importante para um cinéfilo estar interessado em cinema e ter uma propensão para ver muitos filmes, mas estar ativamente interessado naquilo que Shambu descreve como o “*discurso à volta do cinema*”; esse discurso já não se passa, maioritariamente, pelos cafés ou pelos cineclubes, as comunidades físicas clássicas, mas “encontra-se diariamente no Twitter, Facebook, blogs, revistas online e jornais e outros websites.” (Shambu, 2014)

“(…) writing on the Internet proves the obsolescence of this notion by taking a multiplicity of forms without abandoning the traditional ones. Cinephilic writing appears, for example, as blog posts that are brief and offhand or lengthy and essayistic; Facebook updates ranging from a single sentence to several paragraphs; tweets, either or single or multi-part, of 140 characters apiece; Tumblr sites that lend themselves to posting some combination of image, text and video; capsule write-ups on films on a film-diary site such as Letterboxd; spoken-word commentary in a podcast; and ‘writing’ with images and sounds using the form of the video essay.” (Shambu, 2014)

Esta ressurgência cinéfila vem colmatar a falta de um meio termo entre os estudos académicos do cinema e a crítica comercial, que deixou de existir nos anos 80 com o encerramento de várias publicações. Hagener argumenta que ocorreu uma substituição do “afeto libidinoso” pelo cinema com “uma desconfiança profunda”. Este período corresponde a uma mudança que ocorreu nos estudos fílmicos, com o trabalho de Louis Baudry e Laura Mulvey:

“Both theories argued against the significance of the single film instead turning towards the overriding structures dominating the cinema as apparatus and dispositif. (...)One can see these strongly negative, dystopian ideas about the cinema as expressions of disappointed love and, therefore, as a reaction to the (perceived) failure of 1968, the missed chance of radical political and social change that many hoped for in the late 1960s. Cinephilia, in any case, until the mid- to late 1990s was not a term that promised political or cultural surplus value, but it was used - if at all - as a disclaimer for a romantic and apolitical attitude towards the cinema which had to be overcome.” (Hagener, 2014b)

Keathley contextualiza brevemente esta modificação de paradigma, na forma como afetou as publicações cinéfilas:

“Thanks to another technology - the internet - film criticism in most quarters has been revitalised in the past decade or so. Due to the economic demands of print publication and the concomitant rising cost of subscriptions, many print journals have moved on-line, a shift that has enabled them not only to survive, but to thrive (...) the distinction between scholarly and non-scholarly cinephile writing has become less steadfast than it had been in

recent decades. A quick look back reminds us that, in the 1960's and 70's, we could distinguish between three broad kinds of critics and their readership: there were newspaper critics whose job was to speak to the broadest possible audience; at the other spectrum were specialized academic journals; but in between were publications like *Film Comment*, *Sight and Sound*, *American Film* and *Take One*, which catered to the middle range of non-academic cinephiles, and inevitably drew readers from each of the other two domains.” (Keathley *apud* Clayton e Klevan, 2012:177)

Quando Susan Sontag escreveu acerca da decrepitude do cinema e da cinefilia, este meio termo havia estreitado. Sontag lamentava a inexistência de uma cultura de apreciação cinematográfica como existira em França nos anos 50 e 60, mas esta ressurgiria, de forma muito mais democrática, em espaços online. Shambu aponta para a biografia de André Bazin, escrita por Dudley Andrew, como ponto de comparação entre a cinefilia do passado, sem a melancolia de Sontag, mas como ponto para a cinefilia presente e futura:

“Bazin was part of a surge in ciné-clubs in that age; he ran several of them as a youth, expressing a desire to blend the two great interests of his life, teaching and cinema.

(...)

Andrew evokes a striking image of Bazin seeking debate and ‘defending to the limit some obscure or unpopular film, while being attacked by outraged workers and precocious students’. What is notable here is the fact that Bazin, clearly an expert who had written and thought deeply about the cinema at this time, would both try to multiply the kinds of audiences to which he showed films and also use the occasion of each screening to initiate and catalyse conversations among ‘amateurs’ about cinema.” (Shambu, 2014)

Este é um fenómeno que acontece agora sem a necessidade da partilha de um espaço físico. Melis Behlil estudou um fórum do *New York Times* e partilhou as suas descobertas em 2005, no artigo *Ravenous Cinephiles: Cinephilia, Internet, and Online Film Communities*. O seu estudo é interessante, entre outras coisas, por registar o funcionamento de uma comunidade cinéfila online e a sua evolução, num momento embrionário, desde as regras do fórum, natureza das discussões, o tipo de linguagem, histórias contadas pelos membros do fórum ou sobre eles, rituais dos utilizadores, entre outras coisas:

“In 2002, the 138 registered members were from a variety of geographical locations, age groups, and backgrounds. There were forumites from the USA, Canada, the UK, Italy, Turkey, Austria, Germany, and Australia. The ages ranged from late teens and college students to pensioners in their sixties. Male/female ratio was almost equal. These were mostly amateur cinephiles, but also some film professionals, film critics: but interestingly, no formal film students. I should note that all these data are from posters, and not lurkers (readers). Forum members saw films both in movie theaters and at home. The ratio between the two was approximately 1/3 to 2/3, favoring home-viewing for nearly all forumites. A few members had DVD players, but most still owned VCRs. Most of them went online both from work and from home, making the EST early evening hours the busiest times on the Forums. Most Forum members had never been a member of a film club, nor did they frequent any other film-related online communities.” (Behlil *apud* De Valck & Hagener, 2005:115)

Um dos aspetos interessantes destas comunidades reside na sua semelhança com comunidades físicas. Behlil recusa-se a utilizar o termo “virtual” para se referir a estas comunidades, preferindo “online” ou “cyber”, porque estas comunidades são tão reais como qualquer outra. (Behlil apud De Valck & Hagener, 2005:112)

“When asked what they find advantageous about the Forums, nearly all of the members regard forming friendships with like-minded people and sharing opinions as their highest priority. Most are also happy with the level of writing, and believe that writing about a film “forces [one] to think about it, and to clarify [one’s] response” and that the Forums have offered them “a place to test some of [their] ideas or things that [they] have learned [at school].” (Behlil apud De Valck & Hagener, 2005:117)

Mais de dez anos depois deste estudo, comunidades semelhantes ainda existem em plataformas como o *Reddit*, por exemplo, em que discussões sobre “cinema obscuro ou impopular” acontecem diariamente, entre pessoas que apenas precisam de partilhar uma língua e um amor por cinema. No website podem-se encontrar *subreddits* como *Movies*, que neste momento conta com cerca de 12 milhões de subscritores, ou outro como *TrueFilm*, onde se podem ler discussões sobre cinema mudo ou interações diretas entre utilizadores e cineastas independentes. O *subreddit Truefilm* tem cerca de 100.000 utilizadores e 10 moderadores, números que certamente chocariam Behlil em 2005.

O *Reddit* é particularmente interessante, pela variedade e especificidade das comunidades existentes, mas principalmente pelo processo de curadoria, completamente dependente dos utilizadores. Um *redditor* não necessita de verificação, nem de ser aceite, como nos fóruns estudados por Behlil. Depois da inscrição, o utilizador pode votar com um *up* ou um *down*, tanto em *posts*, como em comentários. Este sistema permite que seja a comunidade a decidir aquilo que é pertinente. Um *post* destacar-se-á quando tiver um equilíbrio de votos positivos e um número elevado de comentários.

A criação de novos *subreddits* acontece de forma diferente da descrita por Behlil. Os fóruns do *New York Times* deram origem a outros novos fóruns. O primeiro foi o *Milk Plus*, fundado em março de 2002, por Albert Groins, que descreve assim a quebra com o fórum original:

“Milk Plus: the Korova Milkbar for the intelligentsia. Starting a group of friendly members from the NYT Movie Forum, and adding on from there, we’ve assembled a collective of valuable contributors for a message board where films can be discussed at length and with both great debate and sympathetic analysis. Cutting out the moronic trolls that plague the NYT Forum as well as the endless white noise chatter, this format will encourage a more fruitful and efficient way for all of us to communicate across the globe on the topics.” (Groins apud De Valck & Hagener, 2005:117)

Este fórum deu depois origem ao fórum *The Third Eye*, de forma semelhante. No *Reddit*, o processo é mais orgânico; é um de especialização, não de exclusão, pelo que é comum um utilizador participar, ativamente ou não, em vários *subreddits*. Estes são criados de acordo

com novos interesses que surgem na comunidade, por isso qualquer internauta que esteja interessado em cinema, ensaios audiovisuais e *supercuts*, pode aceder a um *subreddit* dedicado exclusivamente a esses interesses e participar numa comunidade que os partilha.

O trabalho de Henry Jenkins é importante para compreender estas comunidades, principalmente *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006). Neste livro Jenkins trabalha com três conceitos importantes: “convergência mediática”, “cultura participatória” e “inteligência coletiva”, que tentarei definir brevemente e adaptar a este estudo. (Jenkins, 2006:2)

Jenkins define convergência como “o fluxo de conteúdo transversal a múltiplas plataformas mediáticas”. (Jenkins, 2006:3) O mundo de convergência mediática pode ser compreendido com o exemplo dado por Jenkins³⁰, mas creio ser pertinente adaptá-lo ao meu trabalho videográfico. Em 2015 elaborei *Bibliophilia - Books in the Films of Wes Anderson*, que utilizava maioritariamente imagens dos filmes de Wes Anderson e algumas de Truffaut, para explicitar as influências literárias na obra do autor estadunidense. Inicialmente, todas as obras utilizadas foram filmadas em película, em espaços físicos concretos, e convertidos para o formato digital. Nesse formato, os filmes foram remontados num programa de edição não-linear (*Premiere CC*) e o resultado final carregado para o YouTube e Facebook.

Estes diferentes meios convergem e depois circulam. Este processo foi iniciado por mim, quando publiquei o vídeo *online*, e depois o partilhei em várias redes sociais e websites. A “circulação do conteúdo mediático” foi, no entanto, feita maioritariamente por outros internautas. Para além de partilhas em redes sociais como Facebook e Twitter, o vídeo foi partilhado em 329 websites, desde pequenos *blogs* pessoais a grandes publicações como *Indiewire* ou *Open Culture*.

“This circulation of media content - across different media systems, competing media economies, and national borders depends heavily on consumers’ active participation. I will argue here against the idea that convergence should be understood primarily as a technological process bringing together multiple media functions within the same devices. Instead, convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content.” (Jenkins, 2006:3)

É esta “cultura participatória” que permite que trabalhos como este circulem pela Internet, independentemente de grandes publicações. Isto deve-se a uma mudança de paradigma:

“The term ‘participatory culture’ contrasts with older notions of passive media spectatorship. Rather than talking about media producers and consumers as occupying

³⁰ Jenkins descreve uma colagem de Bert, da *Rua Sésamo* (1970) e figuras infames como Adolf Hitler ou Bin Laden. Este exemplo é usado para facilitar a compreensão do convergência mediática:

“Think about the circuits that the Bert is Evil images traveled - from *Sesame Street* through Photoshop to the World Wide Web, from Ignacio’s bedroom to a print shop in Bangladesh, from the posters held by anti-American protestors that are captured by CNN and into the living rooms of the people around the world.” (Jenkins, 2006:3)

separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands.” (Jenkins, 2006:3)

O último conceito de Jenkins é a “inteligência coletiva”. Devido à enorme quantidade de informação imediatamente acessível, “o consumo passou a ser um processo coletivo”. Jenkins apoia-se no termo cunhado pelo “teórico cibernético” Pierre Levy, para descrever estas alterações socioculturais: “Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe algo; e podemos juntar as peças se combinarmos os nossos recursos e habilidades.” (Jenkins, 2006:3-4)

Estes três conceitos articulam-se na cinefilia online. Especificamente em relação ao ensaio audiovisual, há um exemplo recente - de entre inúmeros exemplos - de um vídeo de Tony Zhou, criador do canal *Every Frame a Painting*. Zhou abordou vários problemas na construção das bandas sonoras dos filmes da *Marvel* em *The Marvel Symphonic Universe* (2016). Três dias depois, Dan Golding publicou um ensaio audiovisual que, para além de apontar falhas na argumentação de Zhou, acrescentou ao conhecimento exposto.

Criadores como Zhou inspiram outros cinéfilos a iniciarem-se na produção de ensaios audiovisuais. Zhou refere Adam Johnston como uma das suas inspirações, (Zhou, 2015) Evan Puschak refere Zhou como uma das suas inspirações (Puschak, 2015) e muitos outros ensaístas audiovisuais referem, não a tradição centenária do ensaio literário, nem a do filme-ensaio, mas a de praticantes do ensaio audiovisual. Este fenómeno está ligado com uma mudança na economia de produção, que Girish Shambu descreve em relação à escrita, mas que também se aplica ao ensaio audiovisual:

“This observation holds relevance for new cinephilia. Pre-Internet film culture was characterised by a particular economy of production and consumption: there were relatively few critics writing for large numbers of cinephile readers. But the number of both readers and writers has exploded on the web—and, along with them, the dizzying, accelerated frequency of their mutual interactions. The Internet has thus made possible a new, large and active community for mutual teaching and learning.” (Shambu, 2014)

Estes exemplos existem num mar de cinéfilos e comunidades, geradoras de um vasto acervo de conhecimento, comparado por Girish Shambu às ondas que Deleuze descreve, num ensaio de 1985. Para Deleuze, o conceito de movimento está tradicionalmente associado a um ponto de partida, criado pelo indivíduo que gera o movimento. Em desportos como surf, os indivíduos entram numa onda, onde o movimento já existe, logo deixam de ser a origem de todo o movimento. A cinefilia na Internet será um fenómeno semelhante:

“For me, this is a great model for the way the Internet functions at its best. As a cinephile, the Internet is where I find my mediators every day: on blogs, Facebook, Twitter, Tumblr, magazines, journals and other sites. Placing myself in the path of these mediators, these waves of thought and creation and reflection that are swirling around me daily, I am swept up by them. Several times a day they carry me, bounce me, from one image to another, one essay to another, one idea to another, one spark of curiosity to another. (Shambu, 2014)

São os mediadores ou curadores que mantêm o ecossistema cinéfilo a funcionar, sem os quais a cinefilia nunca seria desenvolvida na labiríntica Internet. Shambu refere a teoria de curadoria de Boris Groys, no qual este compara a um obra artística individual a algo “doente, fraco e indefeso” que não pode viver ou sobreviver sozinho, necessitando da “vitalidade e energia” dos espectadores que “devem ser levados a ela [obra artística] como visitas são levadas a pacientes acamados pela equipa do hospital... A curadoria cura impotência da imagem (...) A prática de exibição é assim o tratamento que cura a imagem originalmente doente, que lhe dá presença, visibilidade”. (Shambu, 2014)

Shambu divide este trabalho de curadoria em duas consequências importantes. A primeira tem que ver com um incentivo proporcionado aos cinéfilos que criam conteúdo escrito, aural ou audiovisual em websites, blogs, canais de YouTube, plataformas de *podcasts*, etc. A grande maioria destes esforços esgota-se ao final de alguns meses:

“The one factor more than any other that determines whether a cinephile will continue to write on the Internet without being paid is simply this: how many people are reading her? Assurance of readership in the form of hyperlinking, number of comments and site visitor statistics makes the difference between life and death for a website. In other words, it is very easy for a piece of writing on the Internet to remain invisible, unread, powerless. This situation can be dramatically altered when someone with visibility and reach—for example, master curators like Grant or Hudson—shines a light on an essay or post for their thousands of ‘followers’ to see. Good and trustworthy curators can confer life not only on individual pieces of writing but can also increase the probability that a writer will continue her work rather than give it up.” (Shambu, 2015)

A curadoria dos esforços cinéfilos é feita individualmente, mas também por websites especializados (ou não). É bastante comum encontrar em publicações ligadas a cultura generalista, à *pop culture* ou algumas especializadas em cinema, pequenos artigos que acompanham ensaios audiovisuais. Estas publicações acrescem à vitalidade deste movimento, expondo espectadores primariamente interessados no tema e não no trabalho videográfico, a este formato. Encontro exemplos desse fenómeno no meu próprio trabalho: o trabalho que referi anteriormente, *Bibliophilia*, foi partilhado por diversos sites de *pop culture*, como *io9*, *Konbini*, *Oyster Magazine*, *Kottke*, entre outros. O apelo do realizador proporciona esta maior visibilidade, pelo que vários sites não-especializados divulgam este tipo de trabalho. Num vídeo em que explanei conceitos mais complexos sobre como introduzir uma personagem num filme, o apelo reduziu-se websites especializados como *No Film School*, “a comunidade líder mundial de cineastas, produtores de vídeo e criadores independentes”.

A empresa *Fandor*, primariamente um serviço de *streaming*, dedica a secção *Keyframe* aos ensaios audiovisuais, dirigida por Kevin B. Lee. Para além de curadoria, este website comissiona trabalho videográfico, não só a Lee mas a outros emergentes praticantes, como Joel Bocko, Daniel Mcilwraith ou José Sarmiento.

Existem também alguns exemplos de curadoria específica de trabalho videográfico. Um dos melhores exemplos é o website *Press Play*, o - momentaneamente extinto - *blog* de vídeo do *Indiewire*. O *blog* foi erigido por Matt Zoller Seitz, cuja última iteração, à data, foi editada por Max Tohline e o seu propósito era criar “um ponto de encontro para críticos, cineastas e cineastas-críticos, realçando vídeo-ensaios sobre cinema e televisão e publicar escrita provocativa e pessoal sobre cultura popular.” (Seitz, 2011)

Exceto o *Press Play* (e possivelmente outros exemplos que desconheça), este trabalho é quase invariavelmente feito por um único curador, sob a alçada de uma website ou conta. Catherine Grant gere uma conta no *Vimeo*, “um fórum online para vídeo-ensaios sobre cinema e textos de imagem em movimento, filmes e estudos da imagem em movimento, e teoria fílmica.” (Grant, 2016) H. Perry Horton gere *One. Perfect. Shot.*, onde dedica grande parte do seu espaço a ensaios audiovisuais. David Verdeure, professor convidado da “LUCA School of Arts in Belgium” que criou o website *Film Scalpel* como um repositório online de ensaios audiovisuais como exemplo para os seus alunos. Este projeto depressa cresceu para se tornar uma influência para praticantes e entusiastas do ensaio audiovisual.

Uma das maiores e mais influentes avanços foi a fundação do website *Patreon*, em 2013, por Jack Conte e Sam Yam. O *website* permite a aglomerar uma comunidade que, para além de estar interessada na produção artística, quer contribuir financeiramente. Assim, um *patron* pode contribuir, por criação ou mensalmente, com quantidades que começam em um dólar. Inicialmente direcionado para músicos, a plataforma agora aloja *podcasters*, *designers*, escritores, artistas plásticos, mas maioritariamente, criadores de vídeos para o YouTube, como praticantes de ensaios audiovisuais.

Para além de incentivar os cinéfilos, esta curadoria ajuda a diminuir a ponte entre académicos e cinéfilos fora da academia (e até não-cinéfilos), pela introdução do seu trabalho, mesclado com outro tipo de trabalhos, inicialmente mais apelativos para um público sem inclinação académica.

Aparentemente em extremos diferentes da cinefilia estão Eric Faden e Kevin B. Lee; o primeiro é um académico, o segundo é um crítico autodidata. Ambos desenvolveram a prática ensaística em sincronia com a atividade profissional ou lúdica de cada um. Faden nunca aspirou a trabalhar como cineasta. A sua atividade audiovisual desenvolveu-se no seguimento da sua carreira académica, com a frustração representacional da escrita. Lee começou trabalhar como crítico em Nova Iorque, mas também como realizador, empregos que abandonou para perseguir uma carreira como *freelancer* para publicações como o *Chicago Reader* e *Senses of Cinema*. Concomitantemente, escrevia em sites e fóruns sobre cinema e explorava a Internet, que ele considera a sua escola de cinema.

O nascimento do ensaio audiovisual, da técnica à...

O trajeto de Kevin B. Lee foi semelhante ao da generalidade dos críticos-cineastas do núcleo central da *Nouvelle Vague*, transitando da escrita sobre cinema para a produção de cinema. O processo, no entanto, aconteceu de uma forma gradual, numa transição em que o ensaio audiovisual foi, à falta de uma melhor palavra, inventado.

Foi o desejo de complementar o texto com imagens que levou Lee, na sua atividade como *blogger*, a começar a extrair *clips* de filmes e a publicá-los como modo de ilustração, para complementar a sua escrita:

“A escrita não é desnecessária, tem o seu lugar, mas acho que é importante perceber que se pode ser mais sensível à relação entre palavras e imagens e da forma como elas podem formar diferentes tipos de relações. E posso dizer, com certeza, que ao estar mais sensível ao audiovisual me tornei um melhor escritor: por estar mais atento aos filmes vejo-os com mais cuidados. Aconteceu tentar procurar imagens dos filmes para encaixar no meu texto e descobrir que me recordava erradamente dos filmes.” (Lee *apud* Lisboa & Mendonça, 2015)

Tal como Lee, Eric Faden enveredou inicialmente pelo trabalho videográfico, graças ao alinhamento entre necessidade ilustrativa e possibilidades técnicas:

“(...) my start with video essays came out of my frustration with academic writing. I was working on one of my dissertation chapters, and it was so unsatisfying to see these visual patterns that I wanted to discuss, which appeared across a wide group of films, fixed in description, because these descriptions never captured what it was that so fascinated me about these images in the first place. So the first video essays I made were simply illustrations.” (Faden *apud* Keathley & Mittel, 2016)

Esta possibilidade de ilustração, com uma extração do é uma materialização da atividade crítica e analítica que Laura Mulvey defende, na qual o crítico/teórico descontextualiza uma parte do filme, quebrando o ritmo da narrativa ao explorar a possibilidade de divisão de uma sequência em cenas, a cena em planos, ou os planos em *frames*. Esta descontextualização torna-se mais fácil, segundo Mulvey, com as possibilidades que o DVD proporciona:

“A tension begins to emerge, however, between a cinephilia that is more on the side of a fetishistic investment in the extraction of a fragment of cinema from its context and a cinephilia that extracts and then replaces a fragment with extra understanding back into its context.” (Mulvey, 2006:144)

Mulvey referia-se às possibilidades de “pensamento associativo, reflexão sobre a ressonância e conotação, a identificação visual de pistas, a interpretação da forma e estilo cinematográfico e, em última análise, fantasia pessoal”. (Mulvey, 2006:146-147) Com o DVD, existe uma interação com a velocidade do objeto fílmico, com o retrocesso, avanço ou pausa, que permite essa formulação mental. Um sistema de edição não-linear oferece todas essas possibilidades, mas acresce-lhes a possibilidade de extrair e reformar partes do

objeto, graças ao acesso aleatório possível. O cinéfilo que Mulvey chamava de “espectador pensativo” é assim levado ao extremo, como defende Catherine Grant, em conversa com Luís Mendonça e Carlos Natálio:

“With the DVD controller (...) you can move through the film in different ways, but with video editing you can *move* through the film in different ways: you can take it you out of its normal running order and change it and juxtapose it with pieces of other films. And this is a wonderful, addictively exciting analytical tool.” (Grant, 2016)

No ensaio audiovisual, o cinéfilo comum, o crítico ou o académico, que nunca antes haviam tocado no material fílmico, pode agora manipulá-lo graças a ferramentas de edição não-linear. Existe uma objeção em fóruns públicos que Adrian Martin e Cristina Álvarez López resumem com uma pergunta: “mas há algo de novo nisto?”. “Nisto” refere-se ao ensaio audiovisual. Para os dois académicos as diferenças são duas e refletem-se nos meios de produção:

“First, computers offer relatively simple but highly effective technologies of digital production and (particularly relevant for the audiovisual essay) post-production. Second, the raw materials - the images and sounds of pre-existing films, television, and media items - are available to acquire and manipulate via digital channels in a way that is historically unprecedented.” (Álvarez López & Martin, 2014)

Embora neste artigo não sejam referidas as implicações da evolução tecnológica, a sua magnitude torna-se evidente quando confrontadas com as limitações dos esforços criativos de artistas como Godard, Farocki ou Marker:

“For close to a century experimental filmmakers sourced out-of-copyright movie trailers and black market prints and literally scoured the bins and dumpsters of rejected footage in order to re-edit, re-film, and creatively manhandle them. Film/video essayists such as Farocki and Marker invented ingenious schemes in order to access the official streams of imagery made by and for corporations or recorded on security cameras. Godard, alongside hundreds of other artists worldwide in the 1980s, went the VHS or Super-8 route, forensically taping from television broadcasts or reshooting playback off of video monitors.” (Álvarez López & Martin, 2014)

As mudanças profundas na aquisição de material audiovisual não só expandiram as possibilidades de reapropriação e reconfiguração de material mas, principalmente, modificaram a forma como a interação com o cinema acontece. Esta possibilidade muda a dinâmica e a relação do crítico com o texto. Num texto de 2014, Catherine Grant estuda esta relação, explorando a prática videográfica como “pensamento material”, construindo sobre o trabalho de Barbara Bolt:

“[I]t is in the joining of hand, eye and mind that material thinking occurs, but it is necessarily in relation to the materials and processes of practice, rather than through the ‘talk,’ that we can understand the nature of material thinking. Words may allow us to articulate and communicate the realisations that happen through material thinking, but as a

mode of thought, material thinking involves a particular responsiveness to or conjunction with the intelligence of materials and processes in practice.” (Bolt *apud* Grant, 2014)

A possibilidade de pensar através do objeto fílmico abre caminhos semelhantes ao praticante do ensaio audiovisual, como abriu ao praticante do filme-ensaio. Grant descreve a surpresa provocada pelas suas primeiras experiências na produção de ensaios audiovisuais, quando a perspectiva sobre um filme que tinha visto repetidamente se alterou:

“I thought that I knew it very well, which was one of the reasons I had chosen to work on it. What I realised afterwards was that I had also been motivated by a desire to engage even more closely with this film’s strangeness – its beguiling yet disturbing affect – a quality to which I have always been (perhaps obsessively) drawn, and one that neither I nor my students had been able to account for effectively in words (...)

(...) The extra ability to manipulate audiovisual material from the film in order to serve durational, motional, spatial and locational experiments— including: randomly generating a whole suite of frozen moments from its entire duration in the form of thumbnail images, and then regenerating these at different frame rates; freezing and zooming in or out of full frames; playing with different forms of altered motion and superimpositions; detaching the soundtrack and moving it around; creating new image-sound, image-image, and sound-sound juxtapositions – helped me to arrive at a much more detailed, paradigmatic understanding of *Les Bonnes femmes*, of its constant moves from high to low, and its graphic matching, through these moves, of key shapes, like that of the statue at the beginning of the film. It also made much more palpable the film’s brilliant thematic exploration of subjective experiences of spatiotemporality, as I shall go on to describe. (Grant, 2014)

Foi com o contacto com estas possibilidades que Kevin B. Lee começou a desenvolver a sua prática. Lee descreve a Eric Faden o processo exploratório na elaboração de *John Cassavetes: Spaces of Seduction* (2015):

“(...) a love scene, a seduction scene, in the middle of *Shadows*, which was his first feature. And I noticed that there was a movement of the camera from the right side of the room to the left as the man is seducing the woman. And he keeps on saying to her, ‘Don’t move, don’t move’. But as he’s saying that, he’s kind of pushing her with his presence from the right side of the room to the left. And so I thought about how I could bring that out in the video essay. I reduced the shot to about half the size of the screen, and I positioned it on the right side. And then as he’s pushing her to the left side of the room, I moved the frame within the frame to the left to mimic the action of his *mise en scène*, as if I’m mapping it within the space of the room itself. And this technique really brings out how space is being used in the scene. It highlights certain aspects of the actual production of the film—it’s a two-minute shot—but it also highlights an aspect of the film’s form. It was a way to appreciate the beauty of the long take, and how Cassavetes was able to express a dramatic moment through this single camera movement. So there was a manipulation of the source material, but in a way that brought out a truth—or maybe just an insight or a thought—about the scene.” (Lee *apud* Keathley & Mittel, 2016)

Esta última frase é particularmente pertinente, pois descreve uma tentativa semelhante à descrita por Laura Rascaroli, quando esta fala sobre o enquadramento e reenquadramento. O movimento adicional que Lee utilizou para explicitar a sua forma de ver a cena corresponde à descrição das estratégias de Peter Thompson, em *Universal Ditych*:

“The reframing is at once literal and metaphorical, and is conveyed both through the voice-over, which interprets and re-interprets the footage, attracting our attention towards these new elements and optically, by moving closer to the images, to blow-up certain details.”
(Rascaroli, 2016)

O reenquadramento no ensaio audiovisual ajuda a descobrir o que está oculto, num processo de crítica, em que a experimentação é essencial. Uma dos principais problemas da prática do ensaio audiovisual é a renitência em modificar o objeto fílmico original ou a proclividade para o oposto. Faden e Lee abordam este problema na sua conversa, mas este fenómeno parece transversal a esta prática.

Na minha primeira tentativa de criar um ensaio audiovisual, procurei isolar a obsessão por figuras paternas complexas nos filmes de Wes Anderson. Depois de uma primeira versão de cerca de doze minutos, compreendi que o trabalho respeitava em demasia o original, optando por planos mais longos para corresponder ao corte original dos filmes. Numa remontagem desse primeiro trabalho procurei conscientemente ignorar esse impulso, encurtando-o substancialmente. Tentei construir diferentes relações entre planos mais curtos e experimentar com o objeto fílmico.

Uma abordagem inicial hesitante parece ser comum à maior parte dos ensaístas audiovisuais, mas este problema é rapidamente ultrapassável e uma evolução de uma prática hesitante, pra outra que radicalmente modifica e reconstrói o objeto fílmico encontra-se no trabalho de Kevin B. Lee, Catherine Grant, Adrian Martin, entre outros. É a partir desta prática que surgem novas combinações e possibilidades no trabalho videográfico.

Tipos de ensaio audiovisual

Antes de navegar pelas possíveis definições do ensaio audiovisual, creio ser útil descrever alguns dos moldes em que este pode surgir e delimitar o tipo de trabalho videográfico de que falarei: o ensaio audiovisual refratário produzido para exibição online. Esta escolha deve-se, para além de um interesse pessoal, à recente vaga de criadores, tanto académicos como não-académicos, que Corey K. Creekmur (entre outros) descreveu como “os dias de glória (ao que parece) do vídeo-ensaio³¹”. (Creekmur, 2016)

³¹ A nomenclatura do ensaio audiovisual é alvo de alguma contenção nos círculos académicos, daí a utilização de termos como “vídeo-ensaio”, “ensaio visual”, “ensaio audiovisual”, entre outros. No

Cristina Álvarez López e Adrian Martin dividem o ensaio audiovisual, no seu estado atual em duas grandes tendências:

“The first tendency is towards what we might call pedagogical demonstration - an enhanced form of the illustrated lecture, using new tools and means. To value and appreciate this form of the audiovisual essay, we believe it is important to place it within an entire, expanded history of film criticism that has navigated between text commentary and quoted/excerpted audiovision. This history would include: the live, multi-media lecture; film magazine design and layout; audio commentaries on DVD; in-depth television segments devoted to cinema; and much else (see, for instance, the research assembled at the website Kunst der Vermittlung: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/>).

The second tendency is more obviously artistic, because it belongs to the history of cinema, video and digital media pieces that make collages from found footage and other sampled material. This is the tradition, very often, of the cine-poem - we call it the sublime tradition.” (Álvarez López & Martin, 2014b)

Esta lista tem como objetivo descrever algumas características possíveis do ensaio audiovisual que abordarei, ao agrupar trabalho videográfico pelo seu estilo de montagem, estilo de análise, presença ou ausência de comentário áudio, etc. O surgimento recente desta nova modalidade crítica e o crescimento exponencial do número dos seus praticantes prefigura uma contextualização que estará desatualizada antes de concluída, não obstante, ou exatamente por isso, necessária.

Os diferentes tipos de ensaio audiovisual foram compilados por Conor Bateman, numa série de artigos que se propõe a “investigar o estado atual e em evolução da forma do vídeo-ensaio.” (Bateman, 2016)

1. Supercut: “Uma coleção de imagens e sons organizado sob uma categoria” (Bateman, 2016). Alguns dos praticantes desta modalidade são ::kognada, Jacob T. Swinney, Nelson Carvajal, Rishi Kaneria, Jorge Luengo Ruiz, entre outros. A principal característica deste tipo de ensaio é a ausência de um comentário áudio. Usualmente, existe um tema comum explanado pela sua repetição, seja ele visual, como *Wes Anderson // Centered* (2014); aural, como *Sounds of Aronofsky* (2012), ambos de ::kognada; ou uma repetição verbal, como *Owen Wilson Says WOW* (2015).
2. Crítica pessoal: Bateman descreve esta modalidade como “uma vasta categoria de vídeo-ensaios que se prefigura numa discussão fortemente personalizada de um filme” (Bateman, 2016) e inclui nesta categoria o trabalho de Scout Tafoya. Este tipo de trabalho é normalmente acompanhado por um comentário áudio, escrito e lido pelo autor, em que este mistura informação, análise e, sobretudo, este partilha a sua opinião acerca do tema. Alguns dos vídeos de Evan Puschak inserem-

subcapítulo seguinte abordarei esta questão mais a fundo, servindo esta nota para definir que sempre que alguma destas nomenclaturas for utilizada, referir-se-á ao ensaio audiovisual.

se nesta categoria, como *The Darjeeling Limited: How Brothers Communicate* (2016), assim como grande parte do trabalho de Kristian Williams.

O trabalho de Adrian Martin e Cristina Álvarez López muitas vezes insere-se nesta categoria, ressaltando-se o ensaio que reconta a experiência pessoal de Martin com o filme *In a Lonely Place* (1950), de Nicholas Ray, *Where I Come From, Where I'm Going* (2014). Este tipo de trabalho facilmente necessitaria de uma categoria própria, pelas características mais próximas da sensibilidade ensaística que encontramos em Marker, por exemplo.

3. *Vlog*: Este tipo de ensaio audiovisual é semelhante à crítica pessoal, mas difere no modo de apresentação, pois “há um maior foco na abordagem direta aos espectadores e em produzir opinião ao invés de análise. Muitas vezes são utilizados para criar entretenimento cômico, com um grande uso de comentário ou imagens do próprio editor.” (Bateman, 2016)

Esta é a definição mais contenciosa de Bateman, pois emprega um termo que já é utilizado para descrever um tipo de atividade, o *vlog*, que é componente deste tipo de vídeos, mas que não engloba a componente ensaística. Num capítulo do excelente *YouTube Reader* (2009), Jean Burgess e Joshua Green definem deste modo o *vlog*:

“Videoblogging, or “vlogging,” is a dominant form of user-created content, and it is fundamental to YouTube’s sense of community. Typically structured primarily around a monologue delivered directly to camera, vlogs are characteristically produced with little more than a webcam and some witty editing. (...) Vlogging itself is not necessarily new or unique to YouTube, but it is an emblematic form of YouTube participation. The form has antecedents in webcam culture, personal blogging and the more widespread “confessional culture” that characterizes television talk shows and reality television focused on the observation of everyday life.” (Burgess & Green *apud* Vonderau & Snickars, 2009:94)

O trabalho de Adam Johnston, Kyle Kallgren ou Lindsay Ellis, entre outros, denota esta componente, mas o uso de bastante material cinematográfico ou televisivo e as possibilidades conseguidas pela montagem, largamente extravasam a definição de *vlog*. Kyle Kallgren, por exemplo em *Jiří Trnka's A Midsummer Night's Dream - Summer of Shakespeare Fan Pick #5* (2016), emprega uma montagem clássica, ao contrário dos *jump-cuts* do *vlog*, assim como inscrições tipográficas no ecrã.

4. Análise de cena: “Uma leitura pormenorizada, com foco visual, de uma cena (ou muitas cenas em um filme), que se apoia fortemente na explicação da forma ou técnica cinematográfica.” (Bateman, 2016) Grande parte dos vídeos de Tony Zhou inserem-se nesta categoria, como *Jackie Chan - How to Do Action Comedy* (2014). Estas abordagens partem normalmente de um estudo minucioso de uma cena,

motivo pelo qual vários dos praticantes que as escolhem são especialistas em algum aspecto da produção ou pós-produção.

Tony Zhou trabalha profissionalmente como editor de vídeo, assim como Sven Pape, que no seu canal *This Guy Edits*, entre outras coisas, desconstrói cenas de filmes que montou ou está a montar. Michael Tucker é um guionista que, no seu canal *Lessons from the Screenplay*, desconstrói cenas do ponto de vista de um profissional da escrita cinematográfica.

5. Análise de plano: muito semelhante ao *supercut*, este tipo de ensaio audiovisual é uma análise de um plano ou da repetição de um plano. O exemplo dado por Bateman é *Edgar Wright and the Art of Close-Ups* (2014), de David Chen. Utilizando como comentário uma entrevista de Edgar Wright, Chen ilustra e explica os tipos de planos utilizados nos filmes do realizador britânico. Outro exemplo, bastante diferente, mas que se insere nesta categoria é *Steven Spielberg Shot by Shot* (2015) de Antonios Papantoniou. Ao longo de mais de trinta minutos, Papantoniou utiliza um acompanhamento textual ao lado dos planos de *Jaws* (1975), cujo texto analisa individualmente cada plano apresentado.
6. Análise de estrutura: “(...) estes vídeos olham para a forma da história do filme, procurando descobrir os significados ou ênfase subtextual, ao ver o filme como uma coleção de cenas ao invés de um argumento ou uma narrativa.” (Bateman, 2016) Bateman cita como exemplo *Between the Lines: The day he arrives* (2013), de Kevin B. Lee. O ensaio interpreta a passagem do tempo representada no filme de Hong Sang-Soo e a sua articulação na narrativa.

Dois dos principais ensaístas audiovisuais a trabalharem consistentemente neste registo são Rob Ager, que publica longas análises no seu website e em dois canais do YouTube e Leon Thomas, associado ao canal *Renegade Cut*.

7. Análise lado a lado: Um híbrido entre um *supercut* e uma análise de planos. É instantaneamente reconhecível pela estratégia de comparação visual de dois filmes (ou excertos de filmes) diferentes, lado a lado. Esta técnica pode ser usada em todos os outros tipos de ensaios audiovisuais, mas carece de distinção quando a sua utilização é o recurso principal.

Geralmente, existe uma comparação, estética ou narrativa, que é evidenciada pela comparação dos planos, tornando desnecessário qualquer acompanhamento, quer verbal, quer textual, com algumas exceções, como o brilhante *What is neorealism?* (2013), de ::kagonada.

Recentemente esta estratégia tem sido utilizada para comparar planos de realizadores contemporâneos com as suas inspirações, como *References to 70-80's*

movies in Stranger Things (2016), de Ulysse Thevenon ou vários trabalhos de Candice Drouet.

8. Remontagem (“*recut*”): Este é outro termo contencioso, não por falibilidade taxonómica, mas pela confusão entre aquilo que pode ser o ensaio audiovisual e aquilo que se inscreverá na categoria de vídeo arte.

“The line between video essay and video art is blurred when we look at the imaginative re-purposing of texts. Filmscalpel’s *12 Silent Men* is a good example of this, which was shared as a video essay despite being very similar in form to Vicki Bennett’s work of video art, *4:33: The Movie*. Davide Rapp’s enchanting *SECRET GATEWAYS* (below), where he maps the space of a house in a Buster Keaton short and then moves his virtual camera between each of these rooms, is a more visually-focused re-purposing. (...) The very popular YouTube series *Honest Trailers* would also fall into the category of the recut, as they mimic and parody film trailer form, though their comedic narration-as-criticism does blur the line even more.” (Bateman, 2016)

9. Ensaio de sujeito: Este tipo de ensaios foca-se num único tema, como a carreira de um realizador ou diretor de fotografia, ou a história e função de algum elemento, e explora-a a fundo. Tony Zhou, inspirado por Thom Andersen analisou o espaço ocupado pela cidade de Vancouver no cinema, em *Los Angeles Plays Itself* (2003). Anteriormente havia explorado o uso de cadeiras como adereços, tema semelhante ao abordado por Rishi Kaneria, quando este analisou a função dos adereços no cinema em *Why Props Matter* (2015). O exemplo mais comum deste tipo de trabalho videográfico é a análise do corpo de trabalho de um realizador, que Lewis Bond faz frequentemente.
10. Suplemento académico: Este tipo de trabalho funciona como uma ilustração académica; como um substituto de uma aula. Apesar de muitos académicos subverterem as expectativas ao fazerem trabalhos mais complexos, como refere Bateman, este tipo de ensaio continua a ser comum.

Kevin B. Lee é particularmente crítico em relação a este tipo de trabalhos, pois estão presos às qualidades dos primeiros ensaios audiovisuais, que serviam primariamente como ilustrações:

“I call work like this ‘audiovisual wallpaper’ because it feels more decorative or ornamental rather than a true engagement with the audiovisual materials of the source. So you have that on the one end—very bone dry, not taking advantage of the possibilities for invasive engagement. At the other end, you have videos outside the academic realm, more in popular culture and amateur video, where it’s so flashy, using a lot of effects and graphics, that it results in something that wants to be an object of fascination in its own right. That is, it seems to transform the material in a way that takes you away from the film rather than into it” (Lee *apud* Keathley & Mittel, 2016)

11. *Desktop Video*: Tal como o *recut*, o *desktop video* representa um problema taxonómico, mas também sobre ele não me debruçarei mais, exceto para o descrever. É uma modalidade que consiste em construir uma narrativa ou um argumento, recorrendo à captura das imagens e o som dos programas a correr no computador:

“It’s worth noting that while the visual experience is tethered to a screen, like the recent horror flick *Unfriended*, it’s often not actually a real-time one-take desktop journey. The defining film in this field (arguably moving beyond the video essay label to become an experimental documentary in its own right) is Kevin B. Lee’s *Transformers: The Premake*”. (Bateman, 2016)

Problemas de nomenclatura

Depois de compreender algumas das formas que o ensaio audiovisual pode adotar, torna-se premente tentar compreender o fenómeno videográfico que engloba todas estas aceções, outras que possivelmente já existem, mas não estão - ou podem ser - catalogadas, tal como outras que ainda não foram descobertas. A compreensão de um leque tão eclético vai de encontro às palavras de Adrian Martin e Cristina Álvarez López:

“The audiovisual essay is not a strict genre or a delimited form - it is the name for a burgeoning field of inquiry, research, and experimentation within academia and also beyond it; the expression of critical, analytical, and theoretical work using the resources of audiovisuality - images and sounds in montage.” (Álvarez López & Martin, 2014)

Abordo o conceito de filme-ensaio, inicialmente, pela sua nomenclatura. A escolha de um nome importa, opinião partilhada por Kevin B. Lee, Cristina López e Adrian Martin. Estes dois últimos optam por “ensaio audiovisual” em detrimento de “vídeo-ensaio, ensaio visual, estudo videográfico da imagem em movimento”. A motivação para esta escolha é a seguinte:

“(…) a. we all need to put an end to the casual ignoring of the decisive role of sound in every form of modern media; b. video (as in electronic videotape) is already an anachronistic term in the digital age and has been for some time; c. essay is a word which, in the spheres of film and media (both their analysis and production), has come to carry the simultaneous connotations of intellectual research and poetic exploration - neither simply a vehicle for instrumental rationalism nor art for art’s sake. It is a word which can create its own problems (see remarks below) but, at present, remains charged and useful as a probe to identify a new energy in creation and critique.” (Álvarez López & Martin, 2014)

A opção dos dois académicos e praticantes do ensaio audiovisual é teoricamente justificada e justificável é o termo mais utilizado dentro da academia, sendo adotado pelos dois principais *websites* especializados neste trabalho videográfico: *[in] Transition* e *The Audiovisual Essay* (subdivisão de *Reframe: Research in Media, Film and Music*).

O problema desta nomenclatura é que é, precisamente, académica, enquanto a maioria dos seus praticantes não estão ligados à academia, assim como uma maioria ainda maior dos seus espectadores. Kevin B. Lee rejeita esta nomenclatura e defende uma mais popular e já convencional:

“O termo vídeo-ensaio é mais que tudo conveniente, é capaz de captar a atenção e o interesse de forma mais imediata do que qualquer dos outros nomes. As expressões “audiovisual essay” ou “videographic studies” soam muito académicas, algo que proviria de um universitário, o que não é mau, mas é importante recordar que esta prática é aberta a qualquer pessoa e remete para o que é de facto um ensaio, uma expressão de pensamentos que neste caso toma uma forma audiovisual ou vídeo (...) Um meio é seguir a via académica ou intelectual, mas cada pessoa pode expressar-se à sua maneira, não tem que ser académico ou intelectual. O uso do vídeo começa a exhibir a forma como pensamos. O modo como alguém faz um corte, ou monta imagens pode mostrar o que esse alguém pensa sobre as imagens em movimento e cultura dessas imagens. Isso pode ser tão interessante quanto uma pessoa que evoca uma série de teorias para pensar as imagens em movimento de um modo académico. É a abertura que é importante não esquecer, e o termo vídeo-ensaio tem isso mesmo, essa abertura a várias formas.” (Lee, 2016)

A minha opção pelo termo “ensaio audiovisual” deveu-se ao cariz académico deste trabalho. Fora da academia, partilho da opinião de Lee. Creio que esta modalidade videográfica se afigura cada vez mais importante como modo de pensar o cinema e os média. A utilização de um termo como “ensaio audiovisual” possivelmente aliena tanto futuros praticantes, como espectadores.

Conclusão

Ao longo desta investigação que aqui se encerra procurei refletir sobre o carácter ensaístico das abordagens ao cinema e ao audiovisual. As iterações ensaísticas, como descobri ao longo deste estudo inserem-se num campo híbrido de constante inovação e transformação, por isso uma conclusão parece antitética ao propósito deste trabalho.

Ao longo deste trabalho procurei encontrar e questionar a sensibilidade ensaística, não numa tentativa de a definir, mas de encontrar algumas das diferentes configurações que pode adotar. Em todos os casos, esta articula-se entre a experiência pessoal e o mundo externo, mediada pelas possibilidades tecnológicas e maturidade do dispositivo, cinematográfico ou videográfico. As meditações embrionárias de Vertov e Eisenstein são, então, necessariamente diferentes das de Marker ou Godard.

Eisenstein arquitetou uma expressão de teoria política através do cinema que nunca chegou a concluir; Vertov interrogou o dispositivo cinematográfico, Vigo e Buñuel o documentário; Humphrey Jennings empregou um comentário poético, mas diferente do lirismo de Resnais e Marker; Farocki interrogou a fotografia; e tanto Godard como Thom Andersen voltaram a questionar o cinema.

Este modo de exploração procurou sempre responder a problemas que resistem a abordagens convencionais; procurou questionar a imagem e a sua representação. O seu estudo torna-se incrementalmente mais importante numa era em que a imagem se tornou omnipresente. O ensaio audiovisual surge assim numa idade pós-cinematográfica para responder a novas perguntas e a um grande questionamento: como refletir sobre imagens em movimento, na ausência de uma posição que lhes seja externa? Mais importante que as resposta que encontra, o ensaio audiovisual prefigura-se importante na mudança da forma como se vê.

A eficiência com que o ensaio audiovisual colocará estas questões ainda está por determinar, mas a forma como este está a mudar e a ser mudada pela crítica cinematográfica, assim como o surgimento de novos ensaístas afigura esta prática como um campo fértil para futuras investigações, mas não sei possíveis riscos.

Adrian Martin e Cristina Álvarez López propuseram, de forma propositadamente provocadora, que o ensaio audiovisual, no seu estado de evolução atual, é ameaçado por demasiada homogeneidade na montagem por um lado e demasiada heterogeneidade pelo outro. (Álvarez López & Martin, 2014b) Eu proponho que o maior risco não está na montagem, mas no fechamento da prática em dois campos: o académico e o generalista.

Na sua curta história, estas duas variantes seguem por diferentes caminhos, esteticamente opostos. Existe uma tendência pelo domínio do comentário áudio sobre a imagem, no “vídeo-ensaio”, assim como uma sobreposição da estética. O ensaio audiovisual académico,

por outro lado. Ambos são facilmente reconhecíveis e o abismo entre os dois parece estar a aumentar.

Isto não é uma crítica à variedade existente - e possível - de formas de questionar a imagem em movimento, mas sim a manifestação de um desassossego nos problemas que daí advêm. Por um lado, a cristalização de formas de ensaios audiovisuais, antitético às possibilidades exploratórias do mesmo, que acontece no campo generalista. Existem formas como o *supercut*, *vlog* ou análise de cena que se estão a cimentar como fórmulas; repetições dos moldes de praticantes anteriores. Por outro lado, o ensaio académico denota um crescente carácter subjetivo que, para o cinéfilo comum, se torna cada vez mais abstrato, alargando a divisão entre os dois campos.

Parece-me importante que esta tendência se altere, que o foco do académico não seja unicamente explorar a imagem, mas conseguir comunica-la adequadamente a um grupo externo à Academia. Parece-me mais importante ainda que o praticante do “vídeo-ensaio” não adote estratégias que rapidamente se tornam convencionais. Não acredito que um “vídeo-ensaio” formulaico seja um veículo apropriado para a sensibilidade ensaística, pois parece-me insuficiente para questionar esta era pós-cinematográfica.

Bibliografia

- Smith, J. M. (1972). "Jean Vigo". Londres: November Books.
- Eisenstein, Sergei (1976). "Notes for a film of 'Capital'". Cambridge: The MIT Press.
- Lukács, Georg (1978). "Soul and Form". Cambridge: The MIT Press.
- Burch, Noël (1981). "Theory of Film Practice". Nova Jérícia: Princeton University Press.
- Edwards, Gwynne (1982). "The Discreet Art of Luis Buñuel". Boston: Marion Boyars.
- Leyda, Jay & Voynov, Zina (1982). "Eisenstein at Work". Londres: Methuen
- Bensmaïa, Réda (1987). "The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text". Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, Theodor (1991). "Notes to Literature: volume one". Nova Iorque: Columbia University Press.
- Bazin, André (1991). "O Cinema: Ensaios". São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pantenburg, Volker (1995). "Faroki/Godard: Film as Theory". Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Warren, Charles (1996). "Beyond Document: Essays on Nonfiction Film". Hanover: University Press of New England.
- Cronin, Paul (2002). "Herzog on Herzog". Londres: Faber and Faber Limited.
- Biemann, Ursula (2003). "Stuff it: the video essay in the digital age". Zurique: Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich e Voldemeer AG Zürich.
- De Valck, Marijke & Hagener, Malte (2005). "Cinephilia: Movies, Love and Memory". Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Mulvey, Laura (2006). "Death 24 x a second: stillness and the moving image". Londres: Reaktion Books Ltd.
- Lupton, Catherine (2006). "Chris Marker: Memories of the Future", Londres: Reaktion Books Ltd.
- Alter, Nora M. (2006). "Chris Marker". Chicago: University of Illinois Press.
- Jenkins, Henry (2006). "Convergence Culture: Where Old and New Media collide". Nova Iorque e Londres: New York University Press.
- Stewart, Garret (2007). "Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema". Chicago: University of Chicago Press.

Vonderau, Patrick & Snickars, Pelle (2009). "The YouTube Reader". Estocolmo: National Library of Sweden.

Beattie, Keith (2010). "Humphrey Jennings". Manchester: Manchester University Press.

Rosenbaum, Jonathan (2010). "Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition". Chicago: The University of Chicago Press.

Pethő, Ágnes (2011). "Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between". Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Corrigan, Timothy (2011). "The Essay Film: From Montaigne, after Marker". Nova Iorque: Oxford University Press.

Montero, David (2012). "Thinking Images: The Essay Film as Dialogic Form in European Cinema". Berna: Peter Lang.

Clayton, Alex & Klevan, Andrew (2012). "The Language and Style of Film Criticism". Oxford: Routledge.

Shambu, Girish (2014). "The New Cinephilia". Estados Unidos da América: Caboose.

Mazierska, Ewa & Kristensen, Lars (2016). "Marxism and Film Activism: Screening Alternative Worlds". Nova Iorque: Berghahn Books.

Keathley, Christian & Mittel, Jason (2016). "The Videographic Essay: Criticism in Sound & Image". Montreal: Caboose.

Jihon, Kim (2016). "Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age". Londres: Bloomsbury Academic.

Revistas

Bruce, Kawin (1982). "Time and Stasis in *La Jetée*". Em: *Film Quarterly*: Volume XXXVI, Número 1.

Baecque Antoine de, & Frémaux, Thierry (1995). "La cinéphilie ou l'invention d'une culture". Em: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 46.

Arthur, Paul (2002). "Making History". Em: *Film Comment*: Volume XXXVIII, Número 3.

Arthur, Paul (2003). "Essay Questions. From Alain Resnais to Michael Moore: Paul Arthur Gives a Crash Course in Nonfiction Cinema's Most Rapidly Evolving Genre". Em: *Film Comment*; Jan/Feb 2003.

Bazin, André (2003). "Bazin on Marker". Em: *Film Comment*, Maio/Junho 2003.

Arthur, Paul (2003). "The Legacy of Soviet Cinema as Refracted Through" Em: *Film Comment*; The Marker File 2003.

Jeong, Seung-Hoon & Andrew, Dudley (2008). "Grizzly ghost: Herzog, Bazin and the cinematic animal". Em: Screen 49:1.

Rascaroli, Laura (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments". Em: Framework 49, número 2.

Tracy, Andrew. (2013), "The Essay Film". Em: Sight and Sound: Agosto de 2013.

Teses e Dissertações

Van Cauwenberge, Genviève (1992). "Chris Marker and French Documentary: Filmmaking: 1962-1982)".

Mauldin, June Elizabeth (2007). "Negotiating the Nation after May '68: Narratives of America and France in French Film, 1968-1972".

Kahale, José & Vieira, João (2011). "O cinema arma: o filme-ensaio *Elegia a Alexandre* de Chris Marker".

Webgrafia

Sontag, Susan (1996). "The Decay of Cinema". Internet. Disponível em: <http://partners.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html/> (consultado em setembro de 2016)

Rosenbaum, Jonathan (1998). "Godard in the Nineties: An Interview, Argument, and Scrapbook". Internet. Disponível em: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1998/09/godard-in-the-nineties-an-interview-argument-and-scrapbook-part-1/> (consultado em setembro de 2016)

Ruoff, Jeffrey (1998). "An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's *Land Without Bread*". Internet. Disponível em: <https://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/EthnographicSurrealist.htm> (consultado em Junho de 2016)

Ulman, Erik. (2001). "A Corner in Wheat: An Analysis". Internet. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/cornerwheat/#4> (consultado em Maio de 2016)

Russel, Dominique (2005). "Luis Buñuel". Internet. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/bunuel/> (consultado em Maio de 2016)

Martin, Adrian. (2010). "A Voice too much". Internet. Disponível em: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/reflections/adrian-martin-a-voice-too-much/> (consultado em outubro de 2016)

Grant, Catherine. (2011). "Touching the Film Object? Notes on the 'Haptic' in Videographical Film Studies". Disponível em: <http://filmanalytical.blogspot.pt/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html> (consultado em fevereiro de 2016)

Seitz, Matt Zoller (2011). "About PressPlay". Disponível em: <http://www.indiewire.com/2011/07/about-pressplay-232869/> (consultado em maio de 2016)

Grant, Catherine. (2014), "The Audiovisual Essay: My Favorite Things" Disponível em: <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2014/08/26/audiovisual-essay-my-favorite-things/> (consultado em fevereiro de 2016)

Álvarez López, Cristina & Martin, Adrian (2014). "Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers" Disponível em: <http://www.necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/> (consultado em setembro de 2016)

Álvarez López, Cristina & Martin, Adrian (2014b). "The One and the Many: Making Sense of Montage in the Audiovisual Essay". Disponível em: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/> (consultado em setembro de 2016)

Hagener, Malte (2014b). "Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic". Disponível em: http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/cinephilia-age-post-cinematographic#footnote3_szzrxfc (consultado em setembro de 2016)

Álvarez López, Cristina & Martin, Adrian (2015). "The One and the Many: Making Sense of Montage in the Audiovisual Essay" Disponível em: <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/> (consultado em fevereiro de 2016)

Puschak, Evan (2015). "Nerdwriter Extended Interview". Disponível em: <https://soundcloud.com/patreon/nerdwriter-extended-interview> (consultado em Outubro de 2016)

Zhou, Tony (2015). "Tony Zhou Extended Interview". Disponível em: <https://soundcloud.com/patreon/bonus-interview-tony-zhou> (consultado em Outubro de 2016)

Lee, Kevin B. (2015). "Video Essay Summit: Kevin B. Lee on What The Best Video Essays Do". Disponível em: <https://vimeo.com/126673901> (consultado em agosto de 2015)

Bordwell, David (2016). "The end of Theatoriums, too". Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2016/09/18/the-end-of-theatoriums-too/> (consultado em fevereiro de 2016)

Mendonça, Luís & Vieira Lisboa, Ricardo (2016). “Kevin B. Lee: ‘Os vídeo-ensaios fazem-nos ver através dos olhos de outra pessoa’” Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/05/kevin-b-lee-os-video-ensaios-fazem-nos-ver-atraves-dos-olhos-de-outra-pessoa/> (consultado em julho de 2016)

Creekmur, Corey K. (2016). “How does film feel? Toward affective videographic criticism”. Disponível em: <http://www.thecine-files.com/how-does-film-feel2016/> (consultado em setembro de 2016)

Grant, Catherine (2016). “Entrevista a Catherine Grant Interact #24: Cinema, Crítica Digital e Ensaio Audiovisual), Parte 3”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xiro6o4gz24> (consultado em setembro de 2016)

Bateman, Conor (2016). “The Video Essay as Art: 11 Ways of Making a Video Essay”. Disponível em: <https://www.fandor.com/keyframe/11-ways-to-make-a-video-essay> (consultado em setembro de 2016)

Grant, Catherine (2016). “Audiovisualcy: Videographic Film and Moving Image Studies”. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy> (consultado em setembro de 2015)

Filmografia

Outubro (1928). Sergei Eisenstein, Rússia.

O Homem da Câmara de Filmar (1929). Dziga Vertov, Rússia.

À Propos de Nice (1930). Jean Vigo, França.

Las Hurdes (1933). de Luis Buñuel, França

Listen to Britain (1942). Humphrey Jennings, Reino Unido.

A Diary for Timothy (1945). Humphrey Jennings, Reino Unido.

Van Gogh (1948). Alain Resnais, França.

Nuit et brouillard (1955). Alain Resnais, França.

Lettre de Sibérie (1957). Chris Marker, França.

Histoire(s) du Cinéma (1988-1998). Jean-Luc Godard, França.

La Jetée (1962). Chris Marker, França.

Vivre sa Vie (1962). Jean-Luc Godard, França

Le Fond de l'air est rouge (1977). Chris Marker, França.

Universal Ditych (1982). Peter Thompson, Inglaterra

Sans Soleil (1982). Chris Marker, França.

Images of the World and the Inscription of War (1989). Harun Farocki, Alemanha.

Los Angeles Plays Itself (2003). Thom Andersen, Estados Unidos da América.

Grizzly Man (2005). Werner Herzog, Estados Unidos da América.

Into Thin Air (2010). Mohammadreza Farzad, Irão.