

O vídeo ensaio como signo do cinema

Video essay as a sign of cinema

Luiz Gustavo Vilela TEIXEIRA¹

Resumo

O vídeo ensaio, vídeos que usam a própria linguagem do audiovisual para lhe escrutinar criticamente, é uma poderosa ferramenta crítica para análise cinematográfica. Cabe questionar, porém, quais são seus artifícios como fenômeno comunicacional, posto que ele se articula a priori como fluxo, não como obra estanque, ao nascer de outras obras e refletir sobre elas. Este breve texto irá abordar o vídeo ensaio, conceituado a partir de Timothy Corrigan, Arlindo Machado e Phillip Dubois, tomando as lentes da semiótica peirceana, através dos conceitos de Fernando Andacht.

Palavras-chave: Vídeo Ensaio. Semiótica. *Every Frame a Painting*.

Abstract

The video essay, videos that use the audiovisual language to critically scrutinize itself, can be a powerful tool for cinematographic analysis. It is worth questioning, however, what are its devices as a communicational phenomenon, since it is articulated a priori as a flow, not as a fixed work, when other works are born and reflect on them. This short text will address the video essay, conceptualized from Timothy Corrigan, Arlindo Machado and Phillip Dubois, taking the lenses of Peircean semiotics, through the works of Fernando Andacht.

Keywords: Video Essay. Semiotics. *Every Frame a Painting*.

Introdução

A crítica de cinema típica, textual, traz em si o problema fundamental do meio de expressão. Há um notável salto cognitivo ao se usar texto para discutir imagens em movimento, o que cria evidente ruído no debate social. Consideremos, por exemplo, a diferença entre uma crítica cinematográfica e a literária. Esta trabalha com texto, usando o mesmo meio e código para refletir sobre seu objeto de análise, enquanto aquela exige

¹ Doutorando em Comunicação e Linguagens (UTP). Professor do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da FATEC-PR. Beneficiário da taxa PROSUP/CAPES. E-mail: luizgvt@gmail.com

um grande poder de descrição, por parte do crítico, e de abstração, por parte do leitor, para questionar as imagens que busca analisar.

Um fenômeno, porém, parece atacar justamente a questão central deste salto cognitivo ao usar as imagens em movimento para questionar elas próprias. Muitos nomes são usados para descrever estes filmetes de crítica de cinema. Vídeo ensaio, vídeo ensaio crítico ou mesmo ensaio videográfico. Para fins de clareza, adoto aqui o primeiro, ‘vídeo ensaio’, que foi popularizado pelo jornalismo cultural anglófono (*video essay*) ao divulgar e refletir sobre o impacto destes trabalhos. De modo sintético o Vídeo Ensaio envolve o processo de retrabalhar um filme ou um conjunto de filmes de forma a criar uma obra com discursos próprios. Este novo trabalho é, por sua vez, construído com finalidades que podem ser didáticas, poéticas ou uma amálgama dos dois (GRANT, 2017). Exemplos práticos podem ser encontrados no canal do YouTube *Every Frame a Painting*, criado pelo editor Tony Zhou e pela animadora Taylor Ramos.

As sequências dos filmes a serem escrutinados, mesmo em novo contexto, são as mesmas. Essa é, afinal, uma das características inerentes da reprodutibilidade cinematográfica, como apontado por Walter Benjamin em seu ensaio seminal “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica” (1985). Fora do contexto original, todavia, e recontextualizada com outro propósito que não o seu original – como parte integral de um projeto cinematográfico que se cristaliza em determinado contexto no tempo e no espaço –, a sequência (pensada aqui como unidade dramática) deixa de ser um signo ligado à narrativa (tomando, claro, o cinema narrativo, seja ficcional ou documental, como ponto de partida), para se tornar algo diferente. Geralmente um testemunho do gênio ou reconhecimento de alguma característica autoral do diretor, mas não apenas isso.

O cinema se torna parte do mundo ao existir e, assim, pode ser usado pelas suas próprias ferramentas para ser reorganizado e retrabalhado. É uma noção próxima da forma como Pier Paolo Pasolini pensa sobre a relação entre o mundo e o cinema. O diretor, roteirista, poeta, ensaísta e teórico “escreve sobre o modo em o cinema reproduz a realidade: ‘a realidade não seria afinal de contas mais que o cinema em estado de natureza’ ou ‘o que representa o cinema é a realidade através da realidade’”

(ANDACHT, 2016, p. 6. Tradução nossa²). Se a realidade é o cinema em estado bruto, o cinema é o vídeo ensaio em estado bruto.

Cabe questionar, porém, se, quando usado pelo vídeo ensaio, o cinema já não integra a realidade – o mundo, portanto. Esta ideia, de considerar o cinema como parte do mundo e então passível de semiose ficará mais clara ao longo deste artigo.

O vídeo ensaio

Os vídeos ensaios, em sua atual formulação, são fenômenos recentes, ligados à disponibilidade de plataformas de publicação e exibição de vídeos de forma descentralizada e de softwares de edição de imagens ao alcance de praticamente qualquer pessoa. Por outro lado, há, historicamente, uma série de experiências que trabalham com a reconfiguração do cinema com fins poético-didáticos. Um dos mais notáveis, por exemplo, é o *História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinema*, 1988-1998), de Jean-Luc Godard, escrutinado tanto por Phillip Dubois (2018) quanto por Gabriela Almeida (2018) em trabalhos que são referência neste texto. O vídeo ensaio, porém, é um fenômeno intimamente ligado à popularização das tecnologias digitais, permitindo que qualquer um possa retrabalhar diferentes filmes, sem depender, como Godard, de um equipamento de montagem ou edição específicos e um acordo de produção e exibição com um canal de televisão.

Apesar do nome, vídeo ensaio, ter sido criado sem o rigor acadêmico, ele oferece parâmetros interessantes para pensarmos alguns de seus gestos processuais e efeitos de sentido. Coincidentemente ou não, alguns pesquisadores que se dedicaram a refletir tanto sobre “vídeo” quanto sobre “ensaio” (em particular o filme-ensaio) vão descrever a ambos como uma forma de pensamento. Começamos pelo vídeo, primo, primeiro magnético e depois digital, do cinema – no sentido em que sua aplicação inicial está em capturar imagens que estão latentes no mundo. Arlindo Machado (2011b) enquadra esta reflexão partindo da noção de especificidade da mídia ao afirmar que o vídeo:

² “escribe sobre el modo en que el cine reproduce la realidad: ‘la realidad no sería a fin de cuentas más que el cine en estado de naturaleza’ o ‘lo que representa el cine es la realidad a través de la realidad’”

(...) deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. (MACHADO, 2011b, p. 173)

O vídeo existe, portanto, para além da simples apreensão da imagem. Ele se constitui como discurso sobre o mundo ao articular estas imagens. Talvez o melhor exemplo contemporâneo se dê em programas de notícias que usam outros programas de notícias como fonte³ para suas imagens. O vídeo reexamina os mundos, discursivos ou não, que haviam sido captados anteriormente permitindo a criação e/ou revelação de novos discursos que estavam latentes nas imagens originais. Em outro texto, MACHADO (2011a) interroga o vídeo em sua materialidade a partir das distorções espaço-temporais nas imagens do cinema, da película. “O tempo já não é mais, como era no cinema, aquilo que se interpõe *entre* um fotograma e outro, mas aquilo que se inscreve no próprio desenrolar das linhas de varredura e na sua superposição no quadro” (MACHADO, 2011a, p. 115).

Ao abraçar o tempo enquanto valor distorcivo na própria imagem, o vídeo se torna fluido, arredio, avesso a definições. “No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água (...) como se aquilo que chamáramos de ‘vídeo’ não tivesse sido no fundo nada mais que uma transição, uma ilusão, um modo de passagem” (DUBOIS, 2018, s/p). Ainda assim, o vídeo não apenas existia, como resistia, não só como um suporte para a exibição doméstica de filmes que tempos antes estavam no cinema. E então, se existe urge classificá-lo.

Dubois (2018) resolve, em parte, este problema justamente ao “considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como um estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)” (s/p). O que o vídeo pensa é o próprio cinema – partindo aqui da noção mais ampla possível de cinema, justamente pela sua transitoriedade, tornando fluida e fugidia a montagem cristalizada dos filmes, permitindo que eles se articulem, revelem a si mesmos. Demandando, enfim, que o cinema pense.

³ Os exemplos mais óbvios são o *Greg News* e sua matriz original *The Last Week Tonight com John Oliver*, ambos produzidos e veiculados pelo HBO.

Se o vídeo, enquanto um estado, fornece o substrato material para o pensamento, o ensaio permite a postura reflexiva. Para Timothy Corrigan (2015) o filme-ensaio, que é sua tradução em audiovisual, é “um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna afiguração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (2015, p.33). É a tradução, para o procedimento audiovisual, do que Adorno já havia apontado quando discutiu o ensaio textual, escrevendo, em próprio formato ensaístico, que ele, o ensaio, “leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p. 25). Ou, como supõe Arlindo Machado ao refletir sobre o filme-ensaio:

Não se trata então de dizer, se quisermos seguir o raciocínio de Adorno, que o ensaio se situa na fronteira entre literatura e ciência, porque, se pensarmos assim, estaremos ainda endossando a existência de uma dualidade entre as experiências sensível e cognitiva. O ensaio é a própria negação dessa dicotomia, porque nele as paixões invocam o saber, as emoções arquetetam o pensamento e o estilo burila o conceito. (MACHADO, 2003, s/p)

Ainda que apresente o filme-ensaio como uma derivação do documentário – o que exclui muito do trabalho de realizadores de afiliação claramente ensaística, mesmo que frequentemente no campo da ficção, como Jean-Luc Godard e Peter Greenaway – Arlindo Machado (2003) também o considera como uma articulação entre um sujeito criador e o mundo. Segundo o pesquisador brasileiro, o interesse no documentário está em “quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (2003, s/p). O ensaio, em sua forma audiovisual, se torna um gênero dialético por natureza, ao emergir como produto da fricção entre a subjetividade do autor e o mundo observado por ele.

Parece problemático classificar o ensaio fílmico como gênero ou como categoria, uma vez que ele quer afirmar-se tão livre que não admite se configurar como tal. Creio, porém, na pertinência de pensar o ensaísmo como uma sensibilidade, uma inflexão, e mapear os gestos formativos e os dispositivos criativos que perpassam estas obras, já que tanto os estudos sobre o ensaio na literatura quanto no cinema

assinalam uma preponderância das questões estético-formais em todo discurso que se apresenta de modo ensaístico. (ALMEIDA, 2018, p. 35)

A proximidade do vídeo com o cinema torna o primeiro um veículo ideal para que o segundo revele a si mesmo. Parte pela incorporação das convenções de sintaxe que fazem do cinema uma linguagem, como cortes, planos, enquadramentos, *travellings*, profundidade de campo, zoom, *raccords* e assim por diante. Parte pela possibilidade de manipular mais livremente a imagem, com o uso de fusões, câmera lenta, mudanças de cor, incrustação, *lettering*, *voice over* ou efeito estroboscópico (para ficar apenas em alguns mais evidentes). Estas possibilidades fazem do vídeo uma lente de aumento que permite o escrutínio do cinema.

Evidentemente que essas manipulações são também possíveis no cinema – talvez o maior exemplo seja o *chroma key*, que permite a colocação de um cenário digital, que não é muito diferente das técnicas de projeção de fundo, muito populares no cinema hollywoodiano clássico. A questão é que estes artifícios são capazes de forçar a linguagem cinematográfica a se reexaminar.

Como Catherine Grant coloca nos *keynotes* de sua palestra sobre vídeos ensaios para a abertura da Socine de 2017, “parafrazeando Walter Benjamin, campeão de tais métodos, se toda crítica é uma experiência sobre a obra de arte, a crítica de cinema contemporânea está literalizando essa experiência e gerando digitalmente novos quadros audiovisuais para os tipos de possibilidades perceptivas” (GRANT, 2017, s/p). Na mesma palestra, a pesquisadora inglesa aponta ainda que “ao contrário dos textos escritos, eles não precisam se excluir das formas específicas de produção de significados cinematográficos para ter seus efeitos de conhecimento sobre nós” (GRANT, 2017, s/p).

Em seu artigo *Dissolves of Passion: Materially Thinking Through Editing in Videographic Compilation*, Grant (2016) reflete sobre como através do simples ato de isolar as dissoluções de *Desencanto* (*Brief Encounter*, 1945), de David Lean, ela foi capaz de revelar algo que estava enterrado no filme. “Foi através da edição das edições que eu descibri não apenas quanto da história do filme é contada nestes espaços entre as

cenas, mas também no quanto a nossa experiência audiovisual destes segmentos (supostamente) entre-narrativa podem ser” (GRANT, 2016: s/p. Tradução nossa⁴).

Como película, afinal, as imagens estão em geral solidificadas sob a pressão dos desejos do diretor. Ao se tornarem vídeo, podendo ser reconfiguradas, as imagens revelam a si mesmas. Pensam sobre si mesmas.

Sob o signo do vídeo

O que interessa discutir aqui é como não são exatamente os filmes que resistem através da reconfiguração do vídeo ensaio (pensando que o signo é aquilo que resiste diante do processo de semiose), mas sim o estilo do diretor que, soterrado pela narrativa e pela linguagem do cinema, se encontra de forma latente em sua obra. As cenas, ao serem isoladas e reorganizadas em novo contexto, comparadas com outras que da mesma forma foram isoladas e reorganizadas em novo contexto, conseguem ressaltar o estilo do diretor, o pensamento do filme, o que se configuraria em um gesto autoral⁵. Se o signo pode ser pensado como “qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo” (PEIRCE, 1990, p. 74), podemos pensar no estilo (objeto) como aquilo que resiste no vídeo ensaio (interpretante) através do cinema (signo).

A semiótica peirceana apresenta relevo e interesse ao operar como método de análise fílmica, permitindo “observar de perto um trabalho artístico, um artefato da mídia, a fim de analisar a atuação da mediação, a reflexão elaborada, sobre isso” (ANDACHT, 2012, p. 70). Mais até: a semiótica interessa como forma de entender como se dá o processo de reconfiguração sígnica do cinema pelo vídeo ensaio – ainda que o autor dessa citação se preocupe em afirmar que seu trabalho não passa pela mera aplicação de um modelo semiótico para análise fílmica.

⁴ “It was through editing edits that I was discovering not only how much of a film story is told in these spaces between shots, but also just how audio-visual our experience of theses (supposedly) in-between-narrative segments can be”

⁵ A Política dos Autores é um termo cunhado pelos então jovens críticos da *Cahiers du Cinema* nos anos 60 e 70, defendendo grosso modo que o estilo do diretor aparece na relação da câmera com a rigorosa organização dos corpos e objetos dispostos no espaço diante dela (i.e.: *Mise em Scène*).

O modelo da significação triádica ou semiótica desenvolvido por C.S. Peirce (1836-1914) baseia-se na análise fenomenológica de toda experiência possível, quer concreta quer imaginária, em somente três valências ou componentes: qualidades, fatos e regularidades. Estes três elementos estão na base do funcionamento da representação ou semiose, que podemos considerar como um metabolismo do real pela ação de diversos signos. (ANDACHT, 2014, p. 12)

A noção de “metabolismo do real” interessa muito aqui. O que é o vídeo ensaio senão a manifestação do cinema metabolizado? Neste sentido, consideremos um editor de cinema, como o é Tony Zhou, criador do já mencionado *Every Frame a Painting*. Ao assistir aos filmes de Akira Kurosawa, para tomar um exemplo dos diversos trabalhos que estão disponibilizados no canal do YouTube, lhe chama atenção as inventivas formas como o mestre nipônico usa o movimento para aumentar os efeitos de sentido de seu cinema. Ao pensar sobre Bong Joon-ho, é o contraste entre a capacidade de meticulosas composições do diretor sul-coreano com as cenas infinitamente picotadas do cinema hollywoodiano que se tornam seu foco. Ou ainda, ao refletir sobre a obra de Steven Spielberg, lhe saltam aos olhos os elaborados planos-sequência (*Spielberg Oner*) que não chamam atenção sobre si nos filmes, mas servem para ampliar a fluidez da espectadorialidade. E, finalmente, o fazer o vídeo ensaio *Buster Keaton – The Art of the Gag*, Zhou isola uma série de pequenas cenas em que Keaton foi particularmente criativo em suas piadas visuais, sempre fundamentas na fisicalidade do ator/diretor.

*Buster Keaton – The Art of the Gag*⁶ tem apenas oito minutos e trinta e quatro segundos. O objetivo é demonstrar como Buster Keaton criava um mundo com regras próprias com a única finalidade de provocar uma gargalhada do público, quase como uma piada interna que só funciona quando o espectador está diante da projeção. Descrever reduz o encantamento. É preciso ver. O vídeo ensaio começa demonstrando visualmente os traços da influência de Keaton, mesmo um século depois, comparando imagens de seus filmes com os de Wes Anderson, Jackie Chan e o estilo de interpretação de Bill Murray (*deadpan*), demonstrando que seus enquadramentos, acrobacias e interpretação impassível seguem atuais. Em seguida, o vídeo ensaísta o nomeia como um dos três grandes comediantes do cinema mudo – apesar de Zhou não

⁶A ironia de usar texto para discutir como o vídeo ensaio se articula como operador de sentido da imagem sobre a imagem, partindo de uma certa dívida da crítica textual, não passa despercebida. Ainda assim, é necessário passar pela descrição em texto de como estas imagens se articulam para fins didáticos. É possível sempre, porém, ao estilo machadiano, pular os próximos parágrafos e assistir aos vídeos ensaios no YouTube ou Vimeo diretamente.

mencionar quem são, estamos falando, evidentemente, de Charlie Chaplin e Harold Lloyd.

Este talvez seja um dos mais didáticos dos vídeo ensaios do *Every Frame a Painting*. Parte de reflexões do próprio Keaton sobre seu trabalho. Se a média do cinema mudo era usar 240 painéis de texto por filme, revela o diretor, ele usou no máximo 56. Tanto o humor quanto o desenrolar dramático eram dados pela ação visual, pelos gestos e pantomima, ou, como o próprio Keaton diz no vídeo, “eliminamos as legendas o mais rápido possível se pudéssemos contar [a história] através da ação”. Daí em diante, Zhou esclarece as regras estabelecidas por Keaton em seu cinema.

A primeira é nunca se repetir. “Cada queda é uma oportunidade para a criatividade”, diz Zhou enquanto vemos três quedas radicalmente diferentes de Keaton. A segunda envolve o posicionamento de câmera. Talvez este seja o momento em que vídeo é mais bem usado enquanto suporte para o escrutínio do cinema. Aqui, vemos a mesma cena em dois ângulos diferentes – uma provavelmente rejeitada no corte final do filme e incluída em material extra nos lançamentos de DVDs. A cena envolve Keaton fugindo de um grupo de perseguidores. Ele sobe no estepe de um carro, na parte de trás, esperando ser levado. O carro parte, mas ele fica. O estepe era, na verdade, um anúncio de uma borracharia. Na versão descartada a câmera está diante do carro que parte e só então vemos Keaton por inteiro. Na versão oficial, percebemos antes do personagem que o carro partiu, que é de onde se extrai o humor.

Por fim, a principal regra do universo de Keaton. O mundo não apenas é plano, com pouca profundidade de campo (ainda que vez por outra haja atuação em profundidade), ele também é limitado existencialmente pelo quadro. O que não existe para a câmera, não existe para os personagens. Segundo Zhou, isso leva a criação de piadas que se aproximam de truques de mágica, revelando a afiliação de Keaton com o vaudeville. Seriam o que o próprio diretor chama de “gags impossíveis”, que teriam sido abandonadas quando sua equipe começou a produzir longas, já que estas piadas quebram as regras do mundo, afetando a relação do espectador com a narrativa (o pacto de suspensão da descrença). O que o levou a se aprofundar no que chamou de “gags naturais”, que surgiam dos próprios personagens e situações, mas sempre aberto ao improviso.

O discurso sobre o estilo de Buster Keaton nasce do confronto de suas imagens. Seus filmes nunca tiveram uma montagem de diversas quedas, ou incluíram

duas versões da mesma cena, como no famoso primeiro corte de *Vida de um Bombeiro Americano* (*Life of an American Fireman*, 1903), de Edwin S. Porter. É o vídeo que permite a justaposição destas sequências. E se nos seus contextos originais elas servem ao propósito humorístico ou dramático, ao serem recontextualizadas, permitem que algo outrora oculto seja revelado.

Tudo o que percebemos e o que simultaneamente interpretamos, num processo contínuo, é o resultado de nossa subjetividade, de nossas muito humanas limitações – dos preconceitos e de nossa capacidade restringida de perceber o mundo – mas também é o resultado de algo externo a nós. O que chamamos de realidade surge de signos que têm nossa cara, bem pode-se dizer, mas que possuem além dessa marca, o rosto do mundo, a alteridade que caracteriza a ação dos signos. (ANDACHT, 2014, p. 15)

O vídeo ensaio só existe como uma visão íntima, particular e crítica de um indivíduo sobre a obra de outro. O vídeo ensaísta se torna um filtro pelo qual a obra, ou o conjunto delas passa a ser rerepresentada de outra maneira. Curiosamente, o efeito final dos vídeos é um alinhamento com a noção de Política dos Autores definida pelos críticos franceses ao longo das décadas de 1960 e 1970, em que eles buscavam uma série de recorrências e maneirismos nos trabalhos de diferentes diretores, ligando isso a uma noção de estilo (BERNARDET, 1994). O estilo é, então, um elemento de iconicidade – ou seja, que opera no nível da semelhança, da aparência e é, portanto, reconhecível em sua recorrência – por resistir ao processo de reconfiguração inerente ao vídeo ensaio.

Uma semiótica das formas videográficas deve, portanto, ser capaz de dar conta desse fundamental hibridismo do fenômeno da significação na mídia eletrônica, da instabilidade de suas formas e da diversidade de suas experiências, sob pena de reduzir toda a riqueza do meio a um conjunto de regras esquemáticas e destituídas de qualquer funcionalidade. (MACHADO, 2011b, p. 176)

Ao se articular como um fenômeno que se coloca no meio do processo comunicacional, a mera existência do vídeo ensaio demole a ideia binária e direta do modelo matemático de comunicação⁷. O vídeo ensaísta não é apenas receptor porque

⁷ Modelo criado por Claude Shannon e Warren Weaver, em 1949, que define a comunicação como um processo direto entre um Emissor que emite uma Mensagem através de um Meio para um Receptor.

emite, mas não é apenas emissor, porque precisa receber antes. O modelo fechado não sustenta um processo que de início se apresenta em maior complexidade.

A pesquisa de José Luiz Braga (2006) demonstra como a sociedade se organiza para enfrentar a mídia, criando um sistema crítico de resposta que, em algum momento, se torna institucionalizado. Ao refletir sobre a crítica de cinema, chega a apontar como o espectador comum, ao acumular conhecimento e horas na sala de cinema, se torna capaz de articular suas próprias reflexões sobre as obras. O vídeo ensaio é a expressão máxima deste processo, considerando que está ao alcance de qualquer pessoa, mas encontra sua melhor fruição quando o vídeo ensaísta compreende melhor a linguagem audiovisual (em oposição ao crítico tradicional que precisa ser versado na história e linguagem do cinema e se expressar bem na escrita, operando também como tradutor).

Se falarmos de efeitos de sentido, é preciso introduzir a noção peirceana do interpretante. Em vez de o significado ser uma das duas faces de uma folha, uma concepção espacial estática e preestabelecida, como no modelo saussuriano, a natureza do signo interpretante é processual: trata-se de um efeito gerado pelo signo ao longo do tempo, e que por ter natureza sónica, ele também tem o poder de gerar outros signos. (ANDACHT, 2015, p. 81)

O modelo de comunicação que opõe emissor e receptor não se sustenta diante do vídeo ensaio. O fenômeno só existe justamente por funcionar como um fluxo de comunicação e, portanto, se apresentar como semiótico. A obra, através do tempo, gera a reflexão sobre ela, interpretante, logo o vídeo ensaio é a materialização do potencial do interpretante, mesmo que, ao ganhar vida, se torne ele também signo. Cabe questionar, então, qual seria o apelo indicial do vídeo ensaio, ou seja, o que do objeto (cinema) resiste/escapa, através do signo (vídeo ensaio), que é o ponto de interesse.

O índice é um tipo de signo que tem uma relação de existência com aquilo que ele representa, sua produção não é nem voluntária nem controlada (ex. o suor, ficar vermelho de vergonha ou ficar pálido). É por tal motivo que o índice é usado na mídia contemporânea para sustentar a promessa de que o espectador terá acesso ao elemento mais íntimo e oculto do ser humano, sua alma. O signo cujo funcionamento baseia-se numa relação existencial com aquilo que representa é o índice ou signo indicial. Nas mídias, este tipo de signo possui a função de dar acesso ao âmbito mais recôndito e autêntico do humano, qual seja, a contemplação da alma, de si mesmo. Esse é o maior troféu semiótico que aguarda no extremo do arco-íris confessional dos vlogs, onde quer que estes sejam produzidos. (ANDACHT, 2015, p. 91)

Os trechos dos filmes originais usados para compor o vídeo ensaio possuem uma característica indicial. Através da reconfiguração, possível pela reedição, eles poderão revelar o que estava latente nas obras, como demonstrado pela descrição do vídeo ensaio *Buster Keaton – The Art of the Gag*. Essa latência, uma característica interna de estilo recorrente que é isolada nos filmes, é justamente o elemento que a crítica francesa irá identificar como capaz de conferir ao diretor o *status* de autor⁸.

Considerações finais

Ao longo deste texto apresentamos alguns dos preceitos fundantes do vídeo ensaio, nos termos em que se manifestam contemporaneamente. Ou seja, discutimos sua forma-vídeo, a recontextualização de imagens que estavam solidificadas em obras do audiovisual, em oposição a sua forma-ensaio, o produto da fricção entre um autor, um ser criador, e o mundo. Mundo este que já se vê assombrado pelas imagens produzidas sobre ele próprio. Há uma convergência na conceituação tanto de “vídeo” quanto de “ensaio” para a noção de pensamento, de discurso articulado a partir de sua relação entre um indivíduo e o mundo a sua volta.

Para apreender a relação entre o vídeo ensaio e o mundo (audiovisual/cinema) uma possibilidade de análise se dá pela semiótica peirceana, em que a relação de devir contínuo entre a obra audiovisual e seu escrutínio são verificadas como fenômeno sógnico mediada tanto pela tecnologia quanto pela linguagem cinematográfica. O pensamento semiótico se revela particularmente preciso para o exame dos efeitos de sentido gerados pela existência do vídeo ensaio.

Um fenômeno tão complexo quanto a elaboração de um vídeo ensaio, que parte da dinâmica entre produção, apropriação e reconfiguração de imagens que é típica da contemporaneidade, não pode ser explicado através do binarismo simplista dos modelos de comunicação tradicionais. Prever um emissor e um receptor é, no mínimo, problemático considerando que são diferentes obras que serão reconfiguradas ao gerar uma terceira obra, ao mesmo tempo independente e interdependente das outras. Através de seu modelo triádico, a semiótica peirceana oferece uma saída ao descrever a

⁸ Nova ironia: a herança literária do cinema e da crítica empresta seus elementos para definir a noção de ‘autoria’. O mesmo Vídeo-Ensaio que legitima a política dos autores, também é responsável por libertar a crítica dos grilhões do texto, da literatura, portanto.

comunicação naturalmente como um fluxo constante, que só existe através da reconfiguração técnica, ética e estética da informação.

Pensar o vídeo ensaio em termos de fluxo semiótico permite criar uma ponte com a Política dos Autores, posto que é o estilo dos diretores que irá oferecer resistência, se apresentando como valor indicial, partindo dos filmes e sobressaindo ao ser reconfigurado pelos vídeo-ensaístas. Esta constatação já demonstra o valor da análise semiótica para a reflexão do vídeo ensaio enquanto fenômeno cultural contemporâneo.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma (pág. 15-45). In: **Adorno, W.T, Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico, 2003

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda, 2018.

ANDACHT, Fernando. ¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? **Revista Galáxia**. São Paulo, Online, n. 25, p. 24-37, jun. 2013.

ANDACHT, Fernando. Signos mesmerizadores no documentário de E. Coutinho. In. BIEGING, Patricia, BUSARELLO, Raul Inácio, AQUINO, Victor (Orgs.). **Perspectivas da Comunicação**. São Paulo: Pimenta Cultural. 2014.

ANDACHT, Fernando. Pasolini y Peirce: encuentro de dos pensadores herejes em el campo de los signos. In. PENAFRIA, Manuela, BAGGIO, Eduardo Tulio, GRAÇA, André Rui e ARAUJO, Denize Correa. **Propostas para a Teoria do Cinema - Teoria dos Cineastas - Vol2**. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior. 2016.

ANDACHT, Fernando. Uma abordagem semiótica e indicial da identidade na era de YouTube. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 79-98, set./dez. 2015.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica in. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus Editora, 2015.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

GRANT, Catherine. The shudder of a cinephiliac idea? videographic film studies practice as material thinking. **Revista Aniki**, v.1, n1 (2014). Acesso em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59>

GRANT, Catherine. Critical practice on the move: audiovisual approaches to cinema and screen media studies. **Keynote da palestra da Socine**, 2017. Acesso em <https://catherinegrant.org/2017/10/24/keynotelecture-at-socine2017/>

GRANT, Catherine. Dissolves of Passion: Materially Thinking Through Editing in Videographic Compilation. In. KEATHLEY, Christian, MITTELL Jason (Orgs). **The videographic essay**: criticism in sound and image. Caboose; Edição: 1, 2016.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In. PARENTE, André (Org). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011a.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. In. **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. Acesso em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus Editora, 2011b.

OLIVEIRA JR., L. C. G. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

RAMOS, Taylor, ZHOU, Tony. **Buster Keaton**: the art of the gag. 2015. (8m34s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs&t=14s>>.