

# Filme-ensaio: por uma estética do fragmento ou quando as imagens pensam

**Rafael de Almeida**

Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, GO, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7088-234X>

## Resumo

Nosso objetivo é investigar de que forma a compreensão do filme-ensaio conectada à noção de estética do fragmento nos permite reconhecer as potências expressivas das imagens utilizadas pelas obras do domínio ensaístico do cinema. Além disso, pretendemos verificar quais as consequências discursivas para o filme-ensaio realizado com fragmentos de imagem provenientes de regimes de expressão distintos. Partimos da hipótese de que os fragmentos de imagem são capazes de atuar como fragmentos de pensamento, pelo caráter de pensatividade das imagens conquistado por meio do encontro de distintos regimes de expressão artística. Para tanto, realizamos uma análise de conjunto de reflexões preliminares sobre o filme-ensaio por nós desenvolvidas ao longo dos últimos anos. Por fim, sinalizamos que, por meio do exercício de montagem, o filme-ensaio se constrói pelo arranjo desses fragmentos de pensamento imagéticos.

## Palavras-chave

filme-ensaio; fragmento; *found footage*

## 1 Introdução

Pensar por meio de imagens e com as imagens pela perspectiva do filme-ensaio é o objeto de interesse da reflexão que propomos aqui. Em pesquisas anteriores sobre o filme-ensaio, o nosso objetivo primordial foi junto ao exercício de análise fílmica compreender determinados procedimentos sobre os traços estilísticos mais recorrentes no domínio ensaístico do cinema, como: os mecanismos de montagem; os usos e vertentes da voz-over; o emprego de materiais de arquivo e a relação com a técnica de *found footage*; a aproximação com os filmes de família e com os filmes-carta, entre outros temas. Por essa perspectiva, cremos ser pertinente traçar algumas linhas que uma análise de conjunto dessas reflexões

preliminares nos permitiria reconhecer sobre o filme-ensaio enquanto domínio, por meio de uma visão mais panorâmica e epistemológica.

Dessa forma, o problema de pesquisa a que nos dedicamos interroga de que forma a compreensão do filme-ensaio ligada à noção de estética do fragmento nos permite reconhecer as potências expressivas das imagens utilizadas pelas obras do domínio ensaístico do cinema. Além disso, questiona quais as consequências discursivas para o filme-ensaio realizado com fragmentos de imagens provenientes de regimes de expressão distintos. Partimos da hipótese de que os fragmentos de imagem são capazes de atuar como fragmentos de pensamento, pelo caráter de pensatividade das imagens conquistado por meio do encontro de distintos regimes de expressão artístico, como o cinema, a fotografia, a poesia etc. Assim, o filme-ensaio se constrói pelo arranjo desses fragmentos de pensamento imagéticos durante o exercício de montagem.

Pretendemos em um primeiro instante compreender, pela perspectiva do filme-ensaio, as relações entre palavra e imagem, para logo em seguida refletir sobre a dupla mediação realizada pelo ensaio fílmico. Com esse plano de fundo em vista, partiremos para uma compreensão da noção de espectador-montador e da estética do fragmento própria ao filme-ensaio. Tendo feito isso, pretendemos refletir sobre a inflexão ensaística como derivação do uso da técnica de *found footage* em filmes ensaísticos, bem como propor uma conexão entre os fragmentos de imagem e a possibilidade de que o filme-ensaio se construa por meio da pensatividade inerente a tais fragmentos.

## 2 Das relações entre palavra e imagem no filme-ensaio

As relações entre a palavra e a imagem, o dito e o visto, são primordiais para instaurar essa relação dialógica entre sujeito que enuncia e espectador. As constantes colisões entre a banda sonora e a imagética nos filmes-ensaio, que impedem uma ligação inconsciente entre imagem e som, servem como meio para a instalação da dúvida, para a criação de interstícios a serem preenchidos por aqueles que os veem (Blümlinger, 2007). Dessa forma, mais que manter uma relação hierárquica, imagem e som seguem de forma autônoma, nutrindo uma criativa interdependência. Cabe, portanto, ao espectador o exercício racional de realizar as ligações necessárias entre as imagens e sons presentes no filme, conectando fragmentos, ocupando intervalos, preenchendo com respostas os poros abertos das perguntas deixadas pela narrativa.

Nesse contexto dialógico é natural que a presença da voz do próprio cineasta tenha se tornado um dos traços estilísticos mais marcantes do filme-ensaio. “Se alcança assim a condição necessária para que o cinema se produza como ensaio: voltar a ver a imagem, desnaturalizar sua função original [...] e vê-la como representação, não ler somente o que representa” (Weinrichter, 2007, p. 28, tradução nossa). A partir da voz do narrador temos acesso ao movimento de voltar a ver empreendido pelo realizador e, ao mesmo tempo, a possibilidade de acompanhar de perto o processo reflexivo enquanto ele toma forma, com suas incertezas e dúvidas.

Ou seja, as imagens são manipuladas pela mediação da voz do narrador que cria esse espaço reflexivo entre o realizador e o sujeito enunciador. Ao falar em ferramentas retóricas no filme-ensaio é salutar lembrar que, de acordo com Laura Rascaroli (2009), no que tange às estratégias retóricas o ensaísta cinematográfico é um autor extratextual que cria um sujeito enunciador: o representante da visão do diretor para o filme. O enunciador, por sua vez, se valerá de um ou mais narradores para dar voz a esse sujeito enunciador. É usual que a voz do próprio realizador seja utilizada para materializar o narrador que o representa. Nesse sentido, o narrador do filme-ensaio dá voz a opiniões pessoais que podem estar diretamente relacionadas ao autor extratextual (diretor), mas não necessariamente são as opiniões dele.

Além das estratégias retóricas, a autora define o filme-ensaio pelos seus compromissos textuais: “[...] um ensaio é a expressão de uma reflexão pessoal, crítica, sobre um problema ou um conjunto de problemas. Tal reflexão não se propõe como anônima ou coletiva, mas como proveniente de uma única voz autoral” (Rascaroli, 2009, p. 32-33). Ou seja, o processo reflexivo experimentado pelo realizador durante o processo de realização da obra revela sua dimensão subjetiva ao refletir sobre esse(s) problema(s). Esse aspecto costuma ser evidenciado nos filmes-ensaio pela marcada presença do realizador, seja através do registro de seu próprio corpo (em ação diante da câmera); pela voz (comentando o que vê) ou ambos. No entanto, tal dimensão não deixa de possuir um forte aspecto social ao operar um deslocamento dessa visão pessoal para um fora de si que se conecta com o mundo. Trânsito esse por vezes muito sutil e variável no regime das obras, porém sempre presente.

Pensamos ser na esteira de Rascaroli que Corrigan propõe a formulação do filme-ensaio como “[...] (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (Corrigan, 2015, p. 33). Isto é, o ensaísta parte de uma inquietação pessoal para refletir sobre uma questão que o conecta ao

mundo social, tendo o filme e o seu discurso como resultado. Trata-se sobretudo de uma escrita cinematográfica feita enquanto se pensa.

Escrita que convoca o realizador a atravessar um percurso que vai, portanto, da esfera pessoal, perpassando a esfera social, e culmina na esfera da abstração, em que o pensamento toma forma, habitada pelo filme. A partir desse trajeto são numerosos os materiais de composição que o ensaísta passa a articular para compor seu discurso: pela soma e reciclagem desses fragmentos geralmente uma linha narrativa pulverizada se constitui ao processar o pensamento até que ele seja condensado em linguagem articulada.

Considerar que a escritura ensaística é realizada enquanto se pensa, portanto, não poderia ser percebido como sinônimo de falta de cuidado ou elaboração. Pensamentos complexos necessitam de tempo para que se encorpem em torno de uma linguagem audiovisual estruturada. O caráter de certo modo calculado das obras é fruto de um trabalho de pensamento que reflete sobre sua própria forma, sobre a maneira que torna determinado pensamento audível e visível: audiovisual.

Rascaroli sugere, portanto, que pensemos no filme-ensaio como um domínio, “[...] como um modo, que é definido pelos compromissos textuais e estratégias retóricas acima discutidos; e explora as maneiras em que este modo é apropriado, manipulado, interpretado, modificado e reinventado por cineastas e videomakers” (Rascaroli, 2009, p. 39, tradução nossa).

Dessa forma, no filme-ensaio a palavra mais do que relacionar-se somente com as imagens que se dão a ver durante a projeção, parece revelar uma inversão da função da imagem. Não é a palavra que pensa a imagem, reduzindo sua potência de expressão. Mas a imagem que abandona seu usual caráter de suplemento, ao interromper e suspender a palavra, propondo-se a pensar.

### 3 A dupla mediação do filme-ensaio

Por essa via, os filmes-ensaio solicitam aos espectadores que “[...] experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante” (Corrigan, 2015, p. 39-40). Ou seja, o ensaísta audiovisual parte de uma inquietação pessoal para refletir sobre questões que vão de encontro à esfera pública, que podem ser compartilhadas com uma determinada comunidade, de tal modo que o filme se converta no resultado desse processo reflexivo e dialógico, em uma forma que pensa.

Fica evidente, portanto, que partimos do pressuposto de que o filme-ensaio assume para si a tarefa de convocar seus espectadores à atividade, garantindo por meio de sua própria escritura lacunar os espaços necessários para que a narrativa se torne, assim, resultado dos esforços do realizador e do espectador. Sendo assim, ao paradoxo do espectador de Rancière (2012), que nos diz que uma obra, e nos interessa pensar especificamente o filme-ensaio, sempre prevê a existência de um espectador; Comolli (2008) acrescenta outro paradoxo. Na esteira do autor, pensamos que ao partir do evidente caráter de mediação empreendido pelo cinema ensaístico, caberia ao espectador propor uma dança com a obra, entre crença e dúvida, para seguir avançando. Crer, mas ao mesmo tempo duvidar. Sendo assim, o filme-ensaio realiza uma dupla mediação em diferentes sujeitos e momentos: no realizador durante a construção da obra e no espectador durante a sua exibição. Circunstancieiros.

O primeiro aspecto dessa mediação está ligado ao fato de que o ensaísta audiovisual submete a sua experiência subjetiva por meio de um ordenamento conceitual particular, que atende à princípio aos anseios de seu próprio pensamento, pelo interior da escritura fílmica. Isto é, a construção do filme medeia a experiência singular do cineasta com o mundo e o processo reflexivo fruto desse encontro com a esfera pública converte-se na própria obra, em imagens e sons (Almeida, 2017a). A escritura de corolário autobiográfico das obras ensaia, portanto, um aprendizado sobre os próprios sujeitos que a empreendem e o mundo que se dá a ver no momento de sua feitura. Um aprendizado a ser compartilhado mediante à tela de cinema.

O segundo aspecto se relaciona ao acontecimento de que o filme-ensaio realiza uma mediação da experiência entre as coisas do mundo e os espectadores que estão diante da tela, especialmente por meio da disjunção entre a voz e a visualidade. Ou seja, o espectador somente tem acesso ao mundo por meio das representações dele filmadas pela perspectiva e olhar de um outro. No entanto, reconhecer que olhar também é uma ação significa dar valor ao gesto intrínseco ao poder de ver (Rancière, 2012). O filme-ensaio convoca ao espectador que perceba as imagens que seu olhar alcança relacionando-as a uma série de outras imagens visuais e mentais, de agora e de outros tempos. Por essa perspectiva, é possível que o espectador de uma posição distante assume o papel de intérprete ativo, uma posição ativa em um mundo comum e, até mesmo, a função de cocriador da obra que experiência.

Por esse motivo é importante que as imagens durem: para que o pensamento ganhe forma e uma relação profícua entre sujeito enunciador e sujeito espectador se estabeleça, uma relação efetivamente dialógica. O enunciador do filme-ensaio age em relação ao espectador de maneira a singularizá-lo dentro da multidão, “[...] em vez de guiá-lo por meio de respostas

emocionais e intelectuais, o ensaio pede a ele para se envolver individualmente com o filme, e refletir sobre o mesmo assunto que o autor está meditando” (Rascaroli, 2009, p. 34, tradução nossa).

#### 4 O espectador-montador no filme-ensaio

Partimos do pressuposto de que o filme-ensaio assume para si a tarefa de convocar seus espectadores à atividade, garantindo por meio de sua própria escritura lacunar os espaços necessários para que a narrativa se torne, assim, resultado dos esforços do realizador e do espectador. Por tal perspectiva, pensamos no espectador do filme-ensaio como aquele que recolhe suas próprias imagens fragmentadas e indecisas e às aproxima do discurso inconcluso que encontra diante de si, previamente arquitetado pelo realizador, não para ocupar o lugar do artista, mas para pôr suas próprias experiências, pela via estética, à prova.

O ensaísta audiovisual não possui a pretensão de construir um discurso totalizante, que dê a ver uma voz do saber. Muito mais interessado está em impulsionar os espectadores, a partir da experiência estética proporcionada pela obra, a se relacionarem com as coisas e formas de vida do mundo através de um intenso e profícuo diálogo com o filme que os leve à construção de conhecimento. Os espectadores do filme-ensaio, então, assumem em alguma medida esse papel de cocriadores da obra que experienciam.

Por essa perspectiva, Bernardet (1999, p. 6) acrescenta: “[...] o filme solicita um espectador ativo que, de alguma forma, prolonga a montagem nele próprio. Podemos ir mais longe e tornar o espectador um montador”. De acordo com o autor, “[...] uma montagem ativada pelo sistema do filme, suas associações de materiais díspares, sua circulação por imagens e significações [...]” (Bernadet, 1999, p. 6). O espectador do filme-ensaio é convocado a mediar os fragmentos de imagens que seu olhar alcança relacionando-os entre si e a uma série de outras imagens visuais e mentais, de agora e de outros tempos. Sendo assim, é possível que o espectador de uma posição distante assume o papel de intérprete ativo, e mais que isso, nos permita reconhecê-lo como um espectador-montador.

Levando em conta que “[...] a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (Aumont, 1995, p. 62); pensamos no espectador-montador como o sujeito que durante a projeção propõe-se a lidar com os materiais de composição do filme de maneira atenta e criativa, exercitando sua capacidade de reorganizá-los mentalmente, ampliando o princípio de montagem proposto pela obra.

O espectador-montador, portanto, estaria apto a unir fragmentos de som e imagem, propondo novas relações entre eles para além das que o filme já propõe; a articular essas imagens, garantindo a elas novas possibilidades de organização sequencial; e a estabelecer a duração, aumentando ou diminuindo o tempo que seu olhar dedica a cada plano, podendo substituí-los por outros, já vistos ou apenas imaginados.

A partir disso, havendo incorporado o gesto da montagem em seu próprio olhar, se tornaria, como aponta Consuelo Lins, “[...] um decifrador por excelência, apto a usar a sua memória de imagens para comparar o que vê com o que já viu, e criar sua própria apreensão das configurações propostas” (2010, p. 138). Tendo dito isso, caberia frisar que a constituição da montagem no filme-ensaio por meio de fragmentos e lacunas não diminui sua capacidade discursiva e solidez. Os filmes-ensaio são construídos sobretudo a partir de um exercício de montagem, que resguarda suas maiores potências (Almeida, 2017b).

Logo, se o espectador-montador acompanha o fluxo imagético, mobilizado por sua materialidade sensível e pelos afetos das imagens, é menos para ser livremente conduzido do que para dialogar profundamente com a obra. A partir dela somos levados a pensar sobre as particularidades geradas quando esses fragmentos são colocados diante de nós pelo gesto dos realizadores, caro ao ensaio audiovisual, de usar as imagens em *segundo grau*. Isto é, de estabelecer mediações com o filme por meio de técnicas que modificam o valor da imagem, como a narração e a montagem (Weinrichter, 2007). Nesse sentido, fica evidente a nossa compreensão do filme-ensaio enquanto um domínio regido pela estética do fragmento.

## 5 O filme-ensaio e a estética do fragmento

Segundo Adorno, “[...] o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (2003, p. 35). A forma ensaística se revelará, portanto, também no cinema, a partir de uma estrutura rizomática, que mescla materiais de origens diversas que se interconectam de forma não linear, descontinuada e intermitente, assim como o próprio pensamento. Nesse movimento, perceberemos que a noção de fragmento, mais que buscar um nivelamento e homogeneização das formas no filme-ensaio, estará interessada em evidenciar a textura e as arestas presentes em cada migalha de imagem.

Afastado das pretensões de completude e continuidade, o ensaio concebe, de maneira romântica, a noção do “[...] fragmento como uma composição não consumada” (Adorno, 2003, p. 34). O que nos leva a pensar que o filme-ensaio perceberá esses fragmentos de imagens,

como notas imagético-sonoras soltas de uma música visual e sonora a ser arranjada. Notas essas que podem se orquestrar de múltiplas maneiras, a depender do percurso do pensamento do realizador que é impulsionado por tais fragmentos, mas sempre dando espaço ao silêncio – lugar essencial para que essa canção ganhe melodia, e sentido, nos olhos-ouvidos do espectador atento:

O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material (Benjamin, 1984, p. 51).

Por essa perspectiva, o princípio de montagem será o que mais se dá a ver no resultado, por efetivamente propor uma costura com essas imagens e sons. A montagem cinematográfica no filme-ensaio justapõe fragmentos de pensamento, da mesma maneira que o mosaico justapõe fragmentos de vidro: reconhecemos a autonomia de cada pedaço de imagem, mas somente o distanciamento sensível permite a visualização da figura do todo, em permanente estado de atualização. Dessa forma, não se trata de dominar a representação dos fragmentos imagético-sonoros na busca pela construção de conceitos, mas de isentar as imagens do peso representacional permitindo que elas estejam à deriva, aproximando-se e afastando-se de outros fragmentos continuamente.

É evidente que todas as imagens produzem formas de pensar, sobretudo amparadas pela montagem clássica e sua união previsível de partes pré-estabelecidas. No entanto, no filme-ensaio o pensamento não está previamente organizado, permitindo-se acolher fragmentos imagéticos que alteram o fluxo de pensamento e modificam a constância estética da obra. A linearidade da montagem clássica é abandonada em prol de uma forma de pensar que revela seu caráter rizomático, onde “[...] cada elemento constitui um ponto nodal de uma rota que não cessa de modular o conjunto” (Català Domènech, 2022, p. 130, tradução nossa).

Dizemos isso pois o ensaísta audiovisual muitas vezes irá se valer de imagens deslocadas de seu âmbito original – produzidas por ele mesmo ou reapropriadas – com a intenção de alcançar outros sentidos, ao justapor esses trechos de proveniências diversas, no novo contexto (Almeida, 2017b). Dessa forma, as imagens revelam-se matérias em que se é possível modelar a forma e os contornos, matérias a serem recicladas pelo gesto da montagem.

Weinrichter (2007) irá pontuar que essa maleabilidade gera uma distância reflexiva entre o realizador e os materiais que maneja a partir de duas técnicas principalmente: o comentário verbal e a montagem. Ambas as técnicas são capazes de alterar o valor e a potência desses fragmentos, ao permitir que lidemos com as imagens como representação, ao invés de simplesmente codificar o que representam.

Se por um lado a mediação da voz de um sujeito enunciador é capaz de trazer à tona estratos de leitura da imagem, que não seriam percebidos facilmente; por outro, lidar com esses fragmentos na montagem como imagens literalmente, e não como as próprias coisas do mundo que representam, permitiria abrir espaços interpretativos entre um plano e outro, entre uma banda e outra, que não estão dados nelas de antemão.

A estética do fragmento, própria ao filme-ensaio, caracteriza-se, portanto, por:

- a) uma ruptura com a linearidade e o desenvolvimento sequencial do sentido narrativo, que possibilita novas conexões entre os fragmentos imagético-sonoros por meio tanto da descontinuidade espaço-temporal quanto da descontinuidade que é própria ao pensamento e se materializa na heterogeneidade dos materiais de composição;
- b) uma fuga de qualquer lógica narrativa totalizante e unificadora, que garante uma busca de compreensão do mundo por meio de filmes inconclusos e fragmentados, como pensamentos inacabados em processo de contínua reformulação e reflexão;
- c) um entendimento do fragmento como recurso estético que está impregnado na própria forma das obras e permite ao realizador, por meio do gesto da montagem cinematográfica, o exercício analítico de: recolher e agrupar os fragmentos imagético-sonoros das coisas do mundo; reconhecer suas contradições, distanciamentos, divergências; e ressignificar as imagens por meio da reescrita de seus sentidos originais enquanto as experimenta e pensa com elas;
- d) uma revisão do estatuto da própria imagem, que reconhece nos fragmentos de imagem a potência de não apenas pensar por meio de imagens, mas pensar com as imagens – entendendo os fragmentos de imagem também como fragmentos de pensamento.

Essa composição da imagem por meio de materiais de arquivo diversos revela seu valor estético menos pela desenvoltura do artista em reordenar as várias fontes com as quais trabalha, do que pelos rastros deixados pelas próprias imagens ao se relacionarem com o novo sentido criado durante a montagem. *Found footage* é o nome da técnica cinematográfica que se vale da apropriação de materiais alheios. “A utilização de material de arquivo tem sempre uma

deriva ensaística [...] pois propõe um ‘voltar a ver’ que arranca a imagem de seu contexto e sentido originais, com o qual modifica seu caráter literal de representação” (Weinrichter, 2007, p. 40, tradução nossa).

Ao reservar certa autonomia, as imagens atuam também como testemunhas, ou evidências, de que não foram produzidas para aquele fim. Mas se permitem empenhar o papel almejado pelo artista, que as desloca de seu lugar original para alcançar um sentido que não está dado nelas à primeira vista. Sendo assim, o exercício de montagem aliado à voz *off* do narrador revela o quanto a construção dessa trama audiovisual reflexiva junto a esses extratos imagético-sonoros está fortemente relacionada à noção de fragmento.

## 6 A técnica de *found footage* e sua inflexão ensaística

Partimos da compreensão do *found footage* como procedimento que garante aos realizadores valerem-se da “mídia de massa com seu infinito suprimento de imagens esperando para serem arrancadas de seu contexto e reinseridas em filmes de *collage*, onde serão reconhecidas como fragmentos que ainda carregam as marcas de sua realidade midiática” (Wees, 1993, p. 46, tradução nossa). Nesse exercício de reapropriação, as imagens roubadas – aquelas que foram extraídas de seu lugar de origem –, apesar de não abandonarem por completo os contextos semânticos em que foram geradas, permitem-se empenhar outros papéis e geralmente ganham novos sentidos. Ou seja, de forma sintética, o *found footage* enquanto técnica de realização cinematográfica se vale de imagens pré-existentes, produzidas originalmente com outras finalidades (Almeida, 2020).

William Wees (1993) propõe uma distinção entre três tipos de montagem *found footage*: compilação, *collage* e apropriação. Com isso, o autor sugere que as diferentes metodologias de usar a técnica de *found footage* relacionam-se diretamente com distintos paradigmas da prática artística. Embora a categorização proposta pelo autor corra o risco de ser reducionista, parece-nos um importante ponto de partida por indicar as metodologias predominantes na construção de filmes feitos parcialmente ou em sua totalidade com materiais de arquivo. A partir de Wees, compreendemos que:

- a) com a metodologia de compilação, o *found footage* estaria em busca de materiais de arquivo com forte caráter factual, capazes de se associar à realidade e induzir uma leitura documentarizante, como em filmes documentários convencionais, amparados por uma tendência estética realista;

- b) com a metodologia de *collage*, o *found footage* manteria os arquivos menos pelo seu caráter de documento, do que pelas possibilidades criativas instauradas pela sua compreensão enquanto imagem, levando a uma leitura estética, como nos filmes de vanguarda, apoiados por uma tendência estética moderna;
- c) com a metodologia de apropriação, o *found footage* manusearia as imagens de arquivo por sua condição de simulacro, por sua capacidade de falsamente imitar a realidade, direcionando a uma leitura artística somente, como em clipes musicais, sustentados por uma tendência estética pós-moderna.

A partir do exposto, fica evidente que o *collage* diferencia-se da montagem tradicional por se tratar de uma das três metodologias específicas de montagem para filmes realizados por meio da técnica de *found footage*. Wees defende que a metodologia de *collage* “[...] possui o melhor potencial para criticar, desafiar, e possivelmente subverter o poder das imagens produzidas, e distribuídas, por meio da mídia corporativa” (Wees, 1993, p. 33, tradução nossa).

Partimos do pressuposto de que a essência do cinema tem suas bases firmadas na fragmentação e heterogeneidade. A montagem é, portanto, ferramenta primordial para organizar a descontinuidade da qual partem as narrativas cinematográficas. No entanto, “precisamente a tradição da montagem consistiu em disfarçar a violência de sua própria operação, para oferecer uma aparência sem fissuras de continuidade [...]”. A montagem aos poucos tornou-se invisível. “Assim se desenvolveram os códigos da montagem tradicional que funcionam em um sentido oposto ao *collage*: podemos caracterizá-los nesse sentido como uma intenção de dissimular o contorno e ocultar a disparidade de elementos” (Weinrichter, 2009, p. 54, tradução nossa). Ao dissimular o contorno dos planos a violência da operação de montagem é aparentemente reduzida em favor de uma recepção acrítica e submissa por parte do espectador. O *collage* assumirá o sentido oposto desse movimento.

Portanto, os filmes de *collage* desmontam e/ou remontam seus materiais de arquivo, de forma a dificultar uma recepção das imagens tanto enquanto provas da realidade (como previsto pelo filme de compilação)<sup>1</sup>; bem como enquanto imagens que não possuem qualquer relação com realidade (como previsto pelo filme de apropriação)<sup>2</sup>. Nos filmes-ensaio que se

<sup>1</sup> Na esteira de Wees (1993), compreendemos o filme de compilação enquanto um produto realizado por meio da técnica de *found footage*, com montagem por meio da metodologia de compilação. Ou seja, o que interessa ao filme de compilação é a pesquisa e ordenamento de materiais de arquivo com eminente valor documental. Em geral, documentários históricos que manejem uma quantidade expressiva de materiais de arquivo, enquanto provas discursivas, poderiam ser considerados filmes de compilação.

<sup>2</sup> Também a partir de Wees (1993), percebemos o filme de apropriação enquanto um produto realizado por meio da técnica de *found footage*, com montagem por meio da metodologia de apropriação. Isto é, ao filme de apropriação o que importa é o caráter de artifício da imagem encontrada e rearranjada pela montagem. Normalmente, videoclipes musicais que utilizem uma grande quantidade de materiais de arquivo, enquanto figuras sensoriais desconectadas de seu contexto semântico original, poderiam ser compreendidos enquanto filmes de apropriação.

valem do *collage* “[...] existe um questionamento, ou ceticismo, constante acerca do significado das imagens de arquivo” (Arthur, 2008, p. 171, tradução nossa), em geral materializado por uma voz-over analítica e crítica.

Por um lado, temos que a técnica de *found footage*, ao incorporar material filmado previamente em novas obras, “[...] investiga criticamente a história por trás da imagem, incorporada discursivamente em sua história de produção, circulação e consumo” (Zryd, 2003, p. 42, tradução nossa). Ou seja, para Zryd é uma forma meta-histórica que critica os padrões narrativos por trás da história. Por outro lado, o uso da voz-over garante ao realizador a possibilidade de “[...] comentar a partir de um distanciamento crítico, analisar e interpretar os recursos visuais”. (Rascaroli, 2009, p. 52, tradução nossa). Dessa maneira, a voz-over comporta-se como canal privilegiado para que um (re)exame preciso das imagens de arquivo empregadas seja realizado.

Nesse contexto, a performance da crítica de uma crítica – comentário verbal da voz-over que examina os arquivos visuais do *found footage*, que depreciam os padrões discursivos dos mass media – garante a concepção da voz-over metacrítica (Rascaroli, 2009). “Essa distância crítica frequentemente se assemelha ao posicionamento do cineasta no texto fílmico, que se afasta de trás da câmera, de sua função criativa, e se torna um metacrítico – das imagens, da sociedade que as produz, de seu próprio texto e de seu papel nisso”. (Rascaroli, 2009, p. 52, tradução nossa).

Dessa maneira, a voz-over metacrítica ensaística analisa “metodicamente sem método” (Adorno, 2003, p. 30) as estruturas de sentido que sustentam o discurso visual das imagens de arquivo do filme de *found footage*. Isto é, pela perspectiva adorniana: por um lado, o ensaio deve desafiar a prioridade do método enquanto a essência do pensamento; por outro, o ensaio não deve renunciar a procedimentos analíticos precisos e intrínsecos à leitura empreendida junto ao objeto analisado, permitindo-se ser fecundado por ele.

Sendo assim, os realizadores, “[...] ao sobrepor um comentário, distanciam-se das imagens e as examinam, quase ‘encontrando’ e apresentando-as de novo, como objetos pré-existentes” (Rascaroli, 2009, p. 52, tradução nossa). Logo, a voz-over metacrítica apresenta-se a nós enquanto um mecanismo de montagem essencialmente. Mecanismo capaz de investigar as imagens por meio de procedimentos peculiares que, embora não se pautem por um método específico, se valem de uma experiência singular e analítica dos cineastas com as próprias

imagens. As quais orientam a maneira como o pensamento crítico se comporta e se materializa por meio da voz.

Tais mecanismos permitem que o filme-ensaio construído com imagens de arquivo ocupe o “[...] espaço compreendido entre a elucubração subjetiva e a história social” (Arthur, 2008, p. 171, tradução nossa), dando ensejo a uma reflexão crítica e pessoal sobre um conjunto de questões. Reflexão que não se propõe “anônima ou coletiva”, mas como proveniente de um discurso autoral, materializado na voz-over metacrítica do sujeito narrador, que “[...] aborda a questão do assunto não para apresentar um ostensivo relatório factual (o campo do documentário tradicional), mas para oferecer uma reflexão abertamente pessoal, profunda e instigante”. (Rascaroli, 2009, p. 33, tradução nossa).

Nessa perspectiva, enquanto filme-ensaio construído por meio do *collage*, “[...] o *found footage* desempenhou um papel decisivo em seu desenvolvimento, uma vez que proporcionou uma plataforma visual com a qual estabelecer conexões discursivas entre eventos que, em princípio, parecem díspares” (Arthur, 2008, p. 171, tradução nossa):

É tentador citar a utilização de *found footage* e *collage* como endêmica para o ensaio, dado o grande número de filmes que contam com justaposições de imagens de arquivo e comentários verbais no tempo presente. No entanto, se ensaios não são invariavelmente heterogêneos em materiais, suas relações segmentares e de som-imagem tendem a implicar colisão ou crítica dialética (Arthur, 2003, p. 59, tradução nossa).

A crítica discursiva do filme-ensaio de *collage* é amparada pela contraposição e contradição tanto dos materiais heterogêneos utilizados, quanto da disjunção imagético-sonora reforçada pelo comentário em voz-over. Ao tratar da relação do *collage* com o filme-ensaio, Vaquero e López (2009, p. 29) apontam que nesse contexto as imagens são tratadas pelo seu caráter residual, a partir do qual “[...] é possível encontrar rastros dos usos que se deram no passado, postos em evidência e questionados a partir do presente”. A intenção do *collage*, portanto, “[...] é remarcar as bordas, mostrar de onde podem proceder as imagens, assim como surpreender o espectador com novas posições que aportem sentidos inéditos, relativizando assim a função e posição da imagem na sociedade atual (frente ao taxativo do discurso dominante)” (Vaquero; López, 2009, p. 29). Se o *collage* no filme-ensaio permite essa reciclagem das imagens de *found footage* do passado, o comentário em voz-over permite essencialmente a recontextualização e crítica dessas imagens no tempo presente.

Nesse sentido, a aproximação entre a voz-over, o *found footage* e o filme-ensaio se dá sobretudo por meio do procedimento de montagem compreendido como *collage*, em obras que

reciclem imagens de arquivo. Além disso, entendemos que, enquanto práticas criativas autônomas: (1) o *collage* pode ser compreendido enquanto metodologia de montagem da técnica de *found footage*; (2) a voz-over metacrítica performa uma crítica da crítica ao reexaminar as imagens de arquivo reutilizadas; (3) o filme-ensaio de *collage* apoia sua reflexão crítica simultaneamente no contraste das imagens de *found footage* coletadas e na divisão entre som-imagem, reforçada pela presença da narração.

O *collage* é o responsável não apenas por colocar em relação criativa a voz-over, o *found footage* e o filme-ensaio, mas por garantir que esses elementos potencializem seus papéis narrativos diante da construção textual discursiva e crítica pretendida pela obra, ao contrastar imagens de arquivos em sua heterogeneidade. Imagens tratadas pelo filme-ensaio pela perspectiva de uma “estética do fragmento”, que as percebe tão somente como imagens residuais de um outro tempo, marcadas pelo contexto semântico em que foram criadas, porém livres para criticar sua circunstância original de produção e consumo, e gerar novos sentidos em outros contextos. “Não se trata tanto de que a imagem pense, mas de que a imagem é uma forma de pensar” (Català Domènech, 2022, p. 124). Ou seja, uma forma de construção de pensamento por meio da estética em si, por meio de processos reflexivos que ao invés de se omitirem, tornam-se perceptíveis e expressos na materialidade da própria obra.

## 7 Fragmentos de imagem, fragmentos de pensamento

A princípio, presume-se que uma imagem possa comportar-se apenas como objeto de pensamento. Não é pressuposto que ela seja capaz de pensar. No entanto, tendemos a crer que os as imagens que compõem os filmes-ensaio – sobretudo quando fazem uso de materiais de arquivo – geradas por distintos regimes de expressão se proponham a tal. Isto é, fragmentos de imagem que se comportem como fragmentos de pensamento. “Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (Rancière, 2012, p. 103). Ou seja, no caso do filme-ensaio, o sentido dessas imagens fragmentadas, que compreendemos como “imagens pensativas” (Rancière, 2012) não pertence completamente ao realizador nem ao espectador. Complexificando a relação dialógica mantida entre ambos, a imagem pensativa interrompe a mera atividade de transmissão de informação, suspendendo qualquer tipo de caráter eminentemente conclusivo.

A pensatividade das imagens no filme-ensaio é proveniente do produtivo encontro de dois ou mais regimes de expressão que dialogam intensamente, sem renunciarem a sua

autonomia e potência expressivas: cinema, fotografia, poesia, pintura, literatura, desenho etc. O entrecruzamento e combinação entre os regimes de expressão criam formas de pensatividade da imagem. Isto é, as características formais de um determinado regime são incorporadas por outro, sem que ambos renunciem suas principais qualidades expressivas. Trata-se de trocas únicas, permeadas por aproximações e desencontros.

Dessa forma, percebemos os cortes entre os fragmentos de imagem no filme-ensaio como principal índice visual, e fruto do entrecruzamento criativo, desses diferentes regimes de expressão manejados pela obra. Pela intervenção deles o espectador é convidado simultaneamente a tornar-se pensativo e participar de uma conversa com o ensaísta audiovisual, contribuindo para a criação de um significado textual eminentemente aberto e plural. Nos interstícios outras imagens são ativadas pelos que veem o filme, acionadas pelas vozes dos narradores: imagens de arquivo mentais, guardadas na memória; e imagens do instantâneo, criadas pelo movimento imanente ao intervalo tanto entre uma imagem e outra, quanto entre banda sonora e banda imagética.

Sendo assim, os arranjos singulares entre esses regimes expressivos, promovem diálogos criativos, aproximações e afastamentos, que garantem às imagens do filme-ensaio esse caráter de pensatividade. Pois a imagem não é pensativa por pertencer a um regime de expressão ou outro, mas por atravessando-se sem se homogeneizar, designar “[...] algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-lo” (Rancière, 2012, p. 124).

“Está aqui, pois, em essência, a estrutura básica do filme-ensaio: uma reflexão mediante imagens, realizada através de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo em que o processo de reflexão”, afirma Català Domènech (2005, p. 133). Logo, é o transitar entre essas imagens fragmentadas, e a tentativa de traçar um plano de composição a partir delas, por meio dos mecanismos retóricos, que dá forma ao pensamento do ensaísta pela costura desses fragmentos de pensamento imagéticos. Para além disso, como aponta o autor, é preciso estar sensível à simultaneidade dos processos: a reflexão e a realização audiovisual ao invés de ocuparem momentos distintos durante a produção da obra, como costuma ocorrer em produtos audiovisuais convencionais, coincidem no tempo.

Pensamos que tal coincidência pode ser um dos fatores que preserva o caráter de fragmento dos materiais utilizados, possibilitando ao espectador reconhecer e apreciar as várias peças que compõem o mosaico audiovisual que o filme-ensaio se torna. Dessa forma, a estética se converte em uma “plataforma de pensamento” (Català Domènech, 2022, p. 124,

tradução nossa) no filme-ensaio. Pensamento que se vale de uma complexa estrutura retórica que conjuga simultaneamente valores formais e discursivos, estéticos e ideológicos.

Por tal perspectiva, a linguagem fragmentada do filme-ensaio convoca um tipo específico de espectador, e não qualquer um. Um espectador que efetivamente tenha interesse em dialogar criativamente com a obra e participar ativamente do processo reflexivo proposto. Nesse sentido, Rascaroli nos lembra que no filme-ensaio “[...] a posição do espectador não é a de um público genérico; não é no plural, mas no singular – é a posição de um espectador real, que é direta e pessoalmente abordado e convocado” (2009, p. 34). Portanto, o filme-ensaio assumirá como primordial esse papel de convocar espectadores ativos e críticos, interessados em converter a obra em um espaço dialógico e reflexivo.

## **8 Considerações finais: quando as imagens pensam ou a natureza do filme-ensaio**

Por meio do trajeto percorrido aqui, acreditamos ter deixado evidente que o encontro de fragmentos de distintos regimes de expressão artística no filme-ensaio – como o cinema, a fotografia, a literatura, a poesia etc. –, imbui a imagem de um caráter de pensatividade. Ou seja, a manutenção da heterogeneidade dessas imagens, por meio dos cruzamentos estéticos operado por seus encontros, revela sua capacidade de não aderir plenamente ao pensamento tanto de quem as produziu quanto de quem vai recebê-las. Compreendemos, na esteira de Rancière (2012), essa resistência da imagem como pensatividade. Por essa via, a estética do fragmento do ensaio fílmico demonstra-se como uma forma capaz de amparar o estilhaçamento do sujeito enunciador em processos reflexivos inconclusivos, nos quais as intenções discursivas do ensaísta e as formas de recepção do espectador não necessariamente encontrem o mesmo conceito, a mesma fagulha de pensamento latente, no interior das imagens. Com isso, os fragmentos de imagem operam como fragmentos de pensamento, permitindo ao ensaísta audiovisual dar forma ao seu pensamento audiovisual pelo ordenamento desses fragmentos de pensamento imagéticos.

Compreendemos que o cinema pode, em alguma medida, se apropriar de todas as coisas que são postas diante da câmera. Ao construir determinada narrativa, o realizador faz a mediação das relações que o espectador terá com as representações

das coisas do mundo, sendo capaz de propor, inclusive, que enquanto espectadores pensemos sobre essas mediações – entre outras formas, a partir dessa distância reflexiva que a mescla de imagens provenientes de regimes expressivos distintos gera na relação que temos com o filme. Dessa maneira, confirmamos que os cortes e gestos visíveis da montagem atuam como indícios visuais de um convite ao espectador para exercitar o pensamento e a reflexão dentro do cinema.

O encontro de imagens provenientes de diferentes regimes de expressão, por essa perspectiva, ao ser bastante recorrente nos filmes-ensaio, é utilizado como esse elemento estético, com uma força disruptiva intrínseca, que nos desloca de um lugar de espectadorialidade confortável, assinalando a dupla mediação à qual estamos submetidos. Ou seja, por um lado, a construção da narrativa medeia a experiência subjetiva do cineasta com o mundo, tendo a obra em si como a figuração desse processo; por outro, o filme-ensaio, enquanto obra, medeia a experiência dos espectadores com as coisas do mundo por meio da visualidade e da voz, da palavra e da imagem.

Ao lidar com os materiais de arquivo em um filme-ensaio, por meio da estética do fragmento, o realizador produz a distância reflexiva necessária para modificar o valor das imagens. Valendo-se especialmente da relação entre texto e imagem, comentário verbal e visualidade, banda sonora e imagética – portanto, sobretudo, da montagem; o filme-ensaio estabelece essa mediação que transfigura as imagens em elementos moldáveis, flexíveis, maleáveis. Pela forma em que esses materiais são ordenados, o realizador aos poucos dá forma ao seu pensamento. No entanto, esses fragmentos de imagem, ao relacionarem-se não somente com as imagens que a antecedem e sucedem, mas com todas as demais por relações de vizinhança, bem como com o texto verbal, revelam uma potência particular que parece escapar às intenções do cineasta.

Por essa via, o espectador é chamado a engajar-se em uma relação dialógica e dinâmica com o texto fílmico e o sujeito que o enuncia, a completar as lacunas, a manter-se ativo e interagir com o texto. Interação essa que será responsável por construir o sentido do filme de forma compartilhada, já que o sujeito enunciador realiza uma reflexão declaradamente pessoal a partir do comentário verbal e das imagens.

Por fim, por meio da estética do fragmento, o filme-ensaio não transmite ao espectador o saber ou experiência do realizador em sua completude. De fato, comporta-se como esse terceiro elemento, cujo sentido não está plenamente depositado nem na intenção do cineasta nem na leitura do espectador. São os sentidos dos fragmentos de imagem em si que, em certa medida, revelam-se em construção permanente: tais imagens não estão mais ligados às intenções do ensaísta, tampouco às capacidades perceptivas do espectador somente; mas intrínsecos à própria obra, aos próprios fragmentos de pensamento imagéticos, às imagens em si: pensativas e fragmentadas.

## Referências

- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Edição 34, 2003. p. 15-45.
- ALMEIDA, R. Da montagem ao *collage*: *found footage*, voz-over e filme-ensaio. **CMC: Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 17, n. 48, 148-168, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18568/cmc.v17i48.1912>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- ALMEIDA, R. Do espectador pensativo à imagem pensativa: fotografia e filme-ensaio. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 24, n. 2, p. 1-14, 2017a. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.25025>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- ALMEIDA, R. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. **Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 271-286, 2017b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i2p271-286>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- ARTHUR, P. En busca de los archivos perdidos. **Archivos de la Filmoteca**, Valencia, feb. 2008.
- ARTHUR, P. Essay questions: from Alain Resnais to Michael Moore. **Film Comment**, New York, v. 39, n. 1, p. 58-62, Jan. 2003.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDET, J.-C. O espectador como montador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 ago. 1999.
- BLÜMLINGER, C. Leer entre las imágenes. In: WEINRICHTER, A. (org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- CATALÀ DOMÈNECH, J. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, C.; CERDÁN, J. (org.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Cátedra, 2005. p. 109-158.

CATALÀ DOMÈNECH, J. News of the end of the world: the essay film as mentality. **Comparative Cinema**, Barcelona, v. 10, n. 18, p. 117-138, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.31009/cc.2022.v10.i18.02>. Acesso em: 5 mar.2024.

COMOLLI, J-L. **Ver e poder**: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus, 2015.

LINS, C. Do espectador crítico ao espectador-montador: um dia na vida, de Eduardo Coutinho. **Devires: Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte v. 7, n. 2, p. 132-138, 2010.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RASCAROLI, L. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. New York: Wallflower Press, 2009.

VAQUERO, L. G.; LÓPEZ, S. G. Introducción. In: VAQUERO, L. G.; LÓPEZ, S. G. (org.). **Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental**. Madrid: Ocho y medio libros de cine, 2009.

WEES, W. C. **Recycled images**: the art and politics of *found footage* film. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, A. Notas sobre *collage* y cine. In: VAQUERO, L. G.; LÓPEZ, S. G. (org.). **Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental**. Madrid: Ocho y medio libros de cine, 2009.

WEINRICHTER, A. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, A. (org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 18-48.

ZRYD, M. *Found footage* film as discursive metahistory: Craig Baldwin's tribulation 99. **The Moving Image**, Minnesota, v. 3, n. 2, p. 40-61, 2003. Disponível em: [10.1353/mov.2003.0039](https://doi.org/10.1353/mov.2003.0039). Acesso em: 5 mar. 2024.

## Essay film: about an aesthetic of the fragment or when images think

### Abstract

Our objective is to investigate how the comprehension of the essay film connected to the notion of the aesthetic of the fragment allows us to recognize the expressive powers of the images used by works in the essay domain of cinema. Furthermore, we intend to verify the discursive consequences for the essay film made with image fragments from different expression regimes. We start from the hypothesis that image fragments can act as fragments of thought, due to the character of thoughtfulness of images achieved through the encounter of different regimes of artistic expression.

Therefore, we will carry out an analysis of a set of preliminary reflections on the essay film developed by us over the last few years. Finally, we signal that, through the editing exercise, the essay film is constructed by arranging these fragments of imagetic thought.

## Keywords

essay film; fragment; *found footage*

## Autoria para correspondência

Rafael de Almeida  
rafaeldealmeidaborjes@gmail.com

## Como citar

ALMEIDA, Rafael. Filme-ensaio: por uma estética do fragmento ou quando as imagens pensam. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, e-136459, 2024. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.56.136459>

Recebido: 23/10/2023

Aceito: 20/02/2024



Copyright (c) 2024 Rafael de Almeida. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.