

## **Estilo e autoria no Vídeo-Ensaio: um voo rasante sobre o canal *Every Frame a Painting***

*Style and authorship in the Video Essay: a low flight over the Every Frame a Painting channel*

**Denize Araujo<sup>1</sup>**

Universidade Tuiuti do Paraná

**Luiz Gustavo Vilela Teixeira<sup>2</sup>**

Universidade Tuiuti do Paraná

---

<sup>1</sup> PhD Comp Lit, Cinema & Arts -Univ of California, Riverside, USA; Pós-Doutorado Cinema e Artes - Univ do Algarve, Portugal; Coordenadora da Pós lato sensu em Cinema -UTP e Docente do PPGCom - UTP; Diretora do Clipagem; Lider do GP CIC (CNPq em parceria com CIAC-Portugal); Curadora do Animatiba e FICBIC.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Linguagens (UTP) com taxa PROSUP/CAPES. Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP). Crítico de Cinema e Jornalista formado na PUC-MG (2006). Professor do curso de Comunicação Social – Jornalismo da FATEC-PR.

## Resumo

Os vídeo-ensaios, ou seja, a reconfiguração didático-poética do cinema através das tecnologias digitais, costumam se voltar para a revelação de noções de estilo e autoria nos trabalhos de outros diretores. Não raro, porém, eles mesmos acabam apresentando gestos autorais. O intuito deste artigo é investigar como um vídeo-ensaio pode apresentar, ele próprio, noções de estilo e autoria partindo das publicações do canal Every Frame a Painting. Para isso será preciso compreender como se articulam as características fundantes do vídeo-ensaio, decompondo seus dois polos: vídeo e ensaio, ambos se apresentando como formas de extrair pensamento do mundo. Em seguida as noções de estilo e autoria serão problematizadas partindo da ideia de *mise en scène* para questionar o vídeo-ensaio.

## Abstract

Video essays, that is, the didactic-poetic reconfiguration of cinema through digital technologies, tend to focus on revealing notions of style and authorship in the works of other directors. It is not uncommon. However, they end up presenting authoristic gestures themselves. The purpose of this article is to investigate how a video essay can present, on itself, notions of style and authorship based on the publications of the channel Every Frame a Painting. For that, it will be necessary to understand how the founding characteristics of the video essay are articulated, decomposing its two poles: video and essay, both presenting themselves as ways of extracting thought from the world. Then the notions of style and authorship will be problematized starting from the idea of *mise en scène* to question the video essay.

## Palavras-chave

Estilo; Política dos Autores; *Mise en Scène*; Vídeo-Ensaio.

## Keywords

Style; *Politique des Auteurs*; *Mise en Scène*; Video-Essay.

## Introdução

O vídeo, que tomo aqui de forma mais próxima a de Philippe Dubois (2018), ou seja, como uma maneira da imagem pensar a si própria, ou ainda, que permite que o pensamento flua através de si, causou um impacto sensível no cinema. A imagem eletrônica (e em seguida digital) afasta e aproxima a produção audiovisual do mundo, transformando certa ideia de discurso límpido do Realismo Ontológico baziniano em águas turvas ao tornar possível a manipulação mais livre da imagem apreendida, inclusive já durante a captação, permitindo um mundo reconfigurado, refeito e revisto antes mesmo de chegar na sala de edição.

A existência do vídeo gera um subproduto. A matéria bruta do audiovisual aumenta, já que não está mais limitada às imagens que estão de forma latente no mundo, esperando para serem capturadas pelas lentes da câmera. As imagens já registradas se integram a esse mesmo mundo, se tornando disponíveis para serem novamente apreendidas e reconfiguradas. É uma das formas pelas quais o vídeo viabiliza o pensamento. Para que a imagem pense a si própria.

Ainda em sua infância, nos anos 80, ou mesmo depois, nos anos 90, era preciso que realizadores com acesso a equipamentos

avançados e caros – além de orçamento suficiente para evitar problemas com direitos autorais – se interessassem por cinema a ponto de usar o potencial do vídeo na rearticulação das imagens produzidas por outros cineastas. Assim nasceram projetos de fôlego, como o *Histoire(s) du cinéma* (1988 - 2004), de Jean-Luc Godard, ou *Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano* (1995) e *Minha Viagem À Itália* (2001), de Martin Scorsese. Ambos cinéfilos antes de cineastas. Todos partem das imagens feitas ao longo da história do cinema para delas extrair formas de pensamento, seja didático, destacando o estilo ou a inovação narrativa ou tecnológica; ou poético, evocando potencial artístico apenas latente na imagem original (GRANT, 2017).

Nos últimos anos, porém, com a popularização dos softwares de edição, muitas pessoas, entre críticos, produtores, diretores e roteiristas, sejam profissionais ou diletantes, se aventuraram pelas imagens de outros realizadores. Como resultado há, hoje, uma profusão de canais no YouTube ou no Vimeo dedicados a dissecar ou reenquadrar essas obras. Destes todos, elejo, pela brevidade, finitude e, penso, qualidade das análises, o *Every Frame a Painting*, criado por Tony Zhou e Taylor Ramos. Profissionalmente, ele editor e ela ilustradora. Ambos com profundo amor e conhecimento sobre cinema, sua história, seus elementos constitutivos.

Salvo notórias exceções, os vídeo-ensaios se debruçam sobre as noções de estilo e autoria, buscando nas imagens os indícios de que determinado cineasta é um autor, no sentido defendido pelos Jovens Turcos da Cahiers du Cinema. Ao longo dos 28 vídeos-ensaios do *Every Frame a Painting* há, por exemplo, uma análise de como Akira Kurosawa usa o movimento, seja da câmera, seja dos corpos e objetos dispostos diante dela (da *mise en scène*, portanto, como apresento a seguir), como forma de criar efeitos de sentido. Outro aponta para a engenhosidade dos planos-sequência<sup>3</sup> de Steven Spielberg. Há, também, análises correlatas sobre a fisicalidade tanto de Buster Keaton quanto de Jackie Chan, que usam seus corpos como veículos de sentido, entre o humor e a ação. Ou ainda uma relevante reflexão sobre como Edgar Wright usa a câmera para criação de efeito humorístico, em oposição às comédias americanas, que dependem muito mais dos diálogos do que das imagens. O que é **relevante** notar, diante disso, é como estes vídeos começam a expressar em si mesmos ecos de autoria e estilo, questão sobre a qual procuro refletir neste artigo.

Para isso, primeiro **buscamos** conceituar o vídeo-ensaio, partindo de sua oportuna nomenclatura, ambos os nomes,

vídeo e ensaio, se referindo a formas de pensamento articuladas. Em seguida, **trabalhamos** com os conceitos de autoria e estilo, fundantes na história do cinema. Este cabedal teórico **nos fornece** as ferramentas necessárias para analisar certa recorrência estilístico-temática nos vídeos-ensaio do *Every Frame a Painting*, que **aponta** para a validação da ideia de que, mesmo preocupados com a autoria e estilo de terceiros, eles mesmos **desenvolvem** o seu estilo autoral próprio.

## O Vídeo-Ensaio

Vídeo-ensaio é uma tradução livre de *Video Essay*, termo pelo qual a mídia anglófona convencionou chamar praticamente toda obra em audiovisual que se dedica à análise de cinema. Alguns estudiosos, como Catherine Grant, pioneira na reflexão sobre esta forma, em seus trabalhos recentes, usam também o termo *Videographic Essay*, que poderia facilmente ser traduzido em Ensaio Videográfico, evocando uma ideia de escritura – e, portanto, autoria – que antecipa, em parte, a ambição deste artigo. **Daremos** preferência, todavia, ao termo vídeo-ensaio por ele apresentar duas categorias de análise que

---

<sup>3</sup> Ramos e Zhou usam a expressão "Oner", que talvez não se traduza diretamente como "plano-sequência",

mas me parece uma aproximação adequada, considerando a abordagem do vídeo.

convergem para conceituações similares: formas de pensamento.

O cinema narrativo clássico<sup>4</sup> é fundado sobre uma progressão entre causa e efeito que ainda hoje é **considerada nos meios audiovisuais**, ao menos em sua expressão hollywoodiana comercial. "*As causas e seus efeitos são fundamentais para a narrativa, mas eles acontecem no tempo*" (Bordwell; Thompson, 2013, p. 153). A implicação é que a cronologia apresentada pelo roteiro ou montagem do filme, o enredo, portanto, acontece em ordem direta, ainda que não seja necessário coincidir com a lógica interna do filme. Para os personagens, o tempo do filme decorre normalmente. O mesmo vale para o espaço, que vai buscar um "jogo funcionalista excessivamente articulado" (DUBOIS, 2018: s/p), acompanhando o personagem central narrativamente.

Dubois (2018) propõe uma série de diferenciações entre cinema clássico e o que vem depois. Para ele há ainda o cinema moderno, em que "*o espaço se fecha sobre si mesmo: não há nada a ver atrás, nenhum suplemento no espaço off; nem cena nem bastidor; apenas uma superfície luminosa*" (s/p), e o maneirista, em que "*não se trata mais de saber o que se passa atrás, na profundidade*

*de campo, nem o que se mostra por cima, na superfície da imagem (...) sob a imagem, há uma imagem*" (s/p). É daí que se deriva a ideia do pensador francês sobre o vídeo, que "*é precisamente o lugar da passagem de um a outro, o lugar do entremeio, o objeto transicional por excelência. O cinema maneirista vem fundamentalmente daí, desta 'passagem-vídeo'*" (S/P).

Esta abordagem tende a evocar um sentido teleológico ou evolucionista do cinema e suas tecnologias. Não é bem assim.

Vistas sob tal perspectiva, as categorias de moderno e pós-moderno se tornam irrelevantes, pois não constituem indicadores confiáveis da existência de política progressista. Quero crer que, se tais indicadores existem, será mais fácil encontrá-los nas características estéticas do filme do que no momento histórico de sua produção (NAGIB, 2014, p. 18).

Independentemente do recorte feito para diferenciar o cinema clássico do moderno, é possível identificar características de um e de outro em toda sorte de filmes produzidos ao longo da história do cinema. Ainda assim, há uma profusão de obras que irão, no mínimo, dissolver ou diluir a *mise en scène* clássica – i.e.: a "*organização rigorosa do espaço e do quadro*" (Oliveira JR., 2013, p. 33) – após a Segunda Guerra Mundial. O vídeo, em grande parte, deriva desse processo.

<sup>4</sup> A discussão sobre o que diferenciaria o cinema clássico do moderno ou do pós-moderno não é parte de

meu recorte. Quero apenas apresentar, brevemente, a base que me permite diferenciar cinema e vídeo.

É importante evitar a conceituação do vídeo pela lógica da especificidade da mídia, isto é, procurando o que o diferencia, enquanto suporte, de seu parente mais próximo, o cinema. Assim como a própria diferenciação entre clássico e moderno na história do audiovisual, muito do que se advoga como característica inerente ao vídeo, com um pouco mais de investigação, pode ser facilmente notado em diversos filmes. O que não quer dizer que não haja diferenças sensíveis que possibilitem o desenvolvimento de uma linguagem e uma arte própria. Mas “*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*” (Dubois, 2018, s/p). Como resultado de sua natureza fugidia, a reação seguinte foi negar a existência do vídeo, “*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). O vídeo seria então um período entre a imagem analógica da emulsão química do cinema e a imagem digital gerada por computadores.

Dubois (2018) concilia parte das contradições do vídeo, escapando assim da armadilha da especificidade da mídia, 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). Este estado, de alguma forma, contamina tanto o cinema quanto a imagem digital, dessacralizando o primeiro e normalizando o segundo. Ao manipular as imagens outrora cristalizadas do cinema, que é o que nos interessa mais diretamente neste texto, o vídeo permite, primeiro, o gesto didático, educacional, mas também, em seguida, o gesto de recriação criativa, artística. Assim estas imagens formulam uma existência particular, se tornando capazes de articular uma forma de pensamento próprio.

A imagem que pensa é uma ideia que também aparece para Corrigan (2015) ao questionar o filme-ensaio, gênero que para ele se articula como “*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). Essa formulação é, em seguida, trabalhada por Corrigan, sublinhando a necessidade de uma voz ativa a demonstrar que o filme-ensaio é uma construção autoral, senão pessoal – daí a “subjetividade expressiva”. Essa voz autoral busca desestabilizar tanto as relações entre o autor e o mundo-objeto a ser filmado quanto as relações entre as imagens e o espectador.

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus. Obtendo um híbrido específico do laço da identificação ou da atividade da cognição, os filmes-ensaio pedem 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, pp. 39-40).

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 (2006) 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*” (2006, p. 10). O ensaio, em sua forma audiovisual, se torna um gênero dialético por natureza, ao emergir como produto do encontro entre a subjetividade do autor e o mundo observado por ele.

Para os vídeo-ensaios, o mundo a ser investigado, o universo que será transformado em discurso sensível, é o da produção

cinematográfica. São os próprios filmes que, através da possibilidade de manipulação característica do vídeo, irão articular formas de pensamento sobre si próprios. Cortes, planos, enquadramentos, travellings, profundidade de campo, zoom, imagens estáticas, aceleração, câmera lenta. Os elementos constitutivos do próprio cinema são utilizados como ferramenta, como elementos do discurso, para investigar a si próprios se reconfigurando em uma estratégia crítica antes possível apenas através da abstração da transferência do texto escrito para as imagens. A montagem e a *mise en scène* devolvidas a sua dimensão tautológica e, portanto, metalinguística.

Como Catherine Grant coloca nos *keynotes* de sua palestra sobre vídeos-ensaios para a abertura da Socine de 2017:

parafraseando 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.

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*”.

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 por meio da edição da edição que fui capaz não apenas de descobrir o quanto da narrativa é contada nestes espaços entre os planos, mas também em como pode ser audiovisual nossa experiência desses (supostamente) segmentos entre-narrativas” (Grant, 2016, s/p. Tradução Nossa)<sup>5</sup>. Como película, as imagens estão 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.

## Estilo e Autoria

Assim como o vídeo, segundo a fugidia definição de Dubois, a ideia de estilo é bastante efêmera, motivada pelo contexto histórico e potencial tecnológico disponível. Há uma narrativa dominante que conta a trajetória do estilo como uma progressão linear e coesa. A isso David Bordwell nomeia História Básica, definida como a narrativa que acompanha o surgimento do cinema como arte distinta de todas as outras. Louvável pela

demarcação política, ajudando a estabelecer o cinema como campo de estudos e digno de reflexão, mas questionável pela lógica evolucionista e teleológica, muito apoiada na ideia de especificidade da mídia, que ainda hoje encontra ressonância.

A História Básica nos conta que o estilo cinematográfico se desenvolveu abandonando a capacidade da câmera de cinema de registrar um acontecimento. Segundo a História, no decorrer dos anos 1910 e 1920, foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro (BORDWELL, 2013, p. 30).

O estilo se definiu, então, pela capacidade de causar alteração no mundo captado. Dos efeitos fantásticos dos filmes de fantasia hollywoodianos ao horror do Expressionismo Alemão que captava o espírito de seu tempo no entre guerras. Essa ideia vai ser questionada no pós-guerra, com a emergência de um cinema que se vê e é percebido como moderno, buscando se legitimar pela ausência de artifício, negando, em parte, sua relação com a fábula escapista e com a lógica industrial de produção.

Sem depender do artifício como forma de expressão, o audiovisual perde sua materialidade, seu elemento facilmente identificável como próprio. A crítica francesa – os Jovens Turcos dos *Cahiers du Cinema* –

<sup>5</sup> “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”.

resgata então do teatro a noção de *mise en scène*, ou seja, a “*organização rigorosa do espaço e do quadro surge aí como a condição mesma para a circulação do vento, do imprevisto, da borboleta que cruza o campo e ilumina o drama*” (Oliveira Jr., 2013, p. 33). A relação entre câmera, espaço, corpos e objetos que estão dispostos diante dela, portanto.

A *mise en scène*, que se deriva diretamente das propostas do Realismo Ontológico de André Bazin, em parte nega a montagem como característica central do cinema, mergulhando em direção oposta ao que vinha propondo Sergei Eisenstein (2002) com a montagem intelectual, ou seja, um cinema fortemente dialético, calcado nos efeitos de sentido decorrente da justaposição de quadros. A crítica francesa vai desconsiderar essa proposição pelo seu caráter de sugestão subliminar, do que se deriva que, para os Jovens Turcos, fazer cinema é, essencialmente, manipular a *mise en scène*:

Com o cinema, surge uma ideia da *mise en scène* não apenas como meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas como arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte. O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que trabalharemos) leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 28).

Assim como praticamente todos os elementos constitutivos da história do cinema apresentados aqui, a *mise en scène* não vai escapar de ser apresentada através de um desenvolvimento linear e evolucionista. Ela, todavia, “*não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia*” (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 28).

A *mise en scène* atende ainda a um princípio político, resolvendo um problema fundante do cinema. Arte própria da era industrial, o esquema de produção envolve muitas fases e muitas pessoas, com diferentes funções. Partir do princípio de que aquilo que é próprio do audiovisual é a relação entre câmera e mundo, permite alçar o diretor ao patamar de verdadeiro autor das obras. A arte, afinal, não estaria verdadeiramente nem no roteiro, nem na sala de edição. O diretor é o artista que irá converter as imagens que estão em potência no mundo em veículo de afetos e, portanto, arte.

Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, performances, gestual, enquadramento, decupagem, angulação etc. – que ele podia controlar durante a filmagem, no ato da encenação, em suma, restava-lhe a *mise en scène* (OLIVEIRA Jr., 2013: 34).

Ao domar a arte, o diretor se torna um autor. “*O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele*” (Bernardet, 1994, p. 22). A organização rigorosa do espaço exprime as obsessões que são próprias da mente do indivíduo que se presta ao serviço. Assim, ser um autor envolve expressar suas ideias através da construção cuidadosa da imagem.

O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance (ASTRUC *apud* BERNARDET, 1994, p. 20).

A noção de política dos autores, defendida pelos mesmos Jovens Turcos<sup>6</sup>, como Bazin os apelidava, deriva diretamente destas reflexões. Ou, como Bernardet (1994) coloca de forma mais concisa e eloquente: “*Hoje talvez falássemos em estilo – o que a política acabará entendendo como mise en scène – para significar essa diferenciação entre esses cineastas*” (1994, p. 24).

A autoria se expressa, muito fortemente, na forma de recorrências estético-temáticas que irão se apresentar ao longo do corpo de obra destes diretores. Uma forma de se expressar através da *mise en scène* bastante particular que irá evocar uma moral (Oliveira

Jr., 2013) e, assim, uma visão de mundo particular.

### **Cada quadro uma pintura**

É curioso perceber como os vídeos-ensaios irão se debruçar sobre essas próprias noções. Os do *Every Frame a Painting* terão como função primordial evidenciar a construção de *mise en scène* de cada autor a que se dedica ao exercício de análise. No já mencionado vídeo dedicado ao cinema de Buster Keaton – *Buster Keaton – Art of the Gag* –, Zhou e Ramos investigam como a *mise en scène* do “palhaço que não ri” parte de um mundo plano, achatado, quase como se o mundo só existisse quando aparece dentro do quadro. Através do vídeo-ensaio percebemos que seu universo é quase como um jogo plataforma clássico, como *Super Mário* ou *Donkey Kong*.

Em *Memories of Murder* (2003) – *Ensemble Staging*, a dupla demonstra como Bong Joon-ho, o sul-coreano diretor de *Memórias de um Assassino* (2003), prefere compor o quadro com diversos personagens que irão se movimentar de maneira coordenada, de acordo com suas relações

<sup>6</sup> Importante notar que ao defender uma política, muitos dos Jovens Turcos advogam em causa própria,

conscientemente ou não, já que boa parte deles se tornam cineastas realizadores e, portanto, autores.

interpessoais e com a trama. Ali se revela outra característica – tema recorrente – que envolve usar os filmes dos Estúdios Marvel, que eles parecem considerar como o mais comercial possível, como exemplo de um cinema formuláico e, creio ser possível afirmar, “anti-autorístico”. Como contraponto às belas composições de Joon-ho é apresentada uma sequência de *Os Vingadores* (2002), de Joss Whedon, cheia de cortes e movimentos de câmera que, defendem Zhou e Ramos, não expressam nada além do que o que está lá. A mesma cena poderia ser feita de diversas formas diferentes sem muita alteração de sentido.

O ataque à Marvel é ainda mais forte em *Jackie Chan – How to Do Action Comedy*, sobre as sequências de luta do ator e diretor chinês. Como contraponto é apresentada uma sequência de luta de *Os Guardiões da Galáxia* (2014), de James Gunn. A dupla de *Every Frame a Painting* demonstra que, como os atores ocidentais não praticam artes marciais, eles precisam cortar no momento em que o impacto do golpe deveria acontecer, retirando o peso do efeito de impacto do golpe. Jackie Chan, líder de uma trupe de acrobatas que era contratada pelos estúdios chineses, pode permitir que a câmera siga rodando enquanto ele faz seus movimentos. O efeito final é mais poderoso.

Outra característica está na forma. Zhou narra os vídeos-ensaios, apontando para quem assiste o que deve ser visto, se permitindo até mesmo reservar um ou outro momento para se deixar impressionar. Em *Akira Kurosawa – Composing Movement*, em meio à análise da forma como Kurosawa captura o olhar através da manipulação dos elementos de cena, há um momento em que ele exhibe o famoso duelo final de *Sanjuro* (1962), em que o *ronin* vivido por Toshiro Mifune enfrenta o samurai interpretado por Tatsuya Nakadai. Mifune derrota Nakadai com um vigoroso e rápido golpe de espada depois de quase um minuto de imobilização, seguido por um jorro quase irreal de sangue. Zhou diz apenas: “wow”.

Zhou e Ramos não estão interessados apenas na *mise en scène* dos cineastas. Há também elaboradas abordagens sobre técnicas de edição e montagem. Uma, particularmente notória, é sobre como os Irmãos Joel e Ethan Coen usam o campo e contra campo de uma forma particular em seus filmes, partindo de *Fargo* (1996), seu clássico cult da dupla, como ponto de partida. Esta abordagem ainda é usada no vídeo sobre Satoshi Khon, diretor de longas de animação japonês que se tornaram influência direta para filmes como *Cisne Negro* (2010), Darren Aronofsky, ou *A Origem* (2010), de Christopher Nolan. Em seus filmes a memória e o espaço se fundem de

forma a explodir em sentido, o que é feito através da edição.

O próprio vídeo-ensaio, enquanto gênero em formação, é colocado em perspectiva. Em dois dos vídeos, *F for Fake* (1973) - *How to Structure a Video Essay* e *How Does an Editor Think and Feel*, Ramos e Zhou se dedicam a refletir sobre o ofício do editor. No primeiro eles partem do *Verdades e Mentiras* (1973), de Orson Welles, para demonstrar como trabalhar com argumentação através de imagens. Um dos cineastas mais “pensadores” serve de base para refletir sobre vídeo e ensaio. No outro, sem subterfúgios, fazem um convite aos futuros cineastas a manter uma relação mais amigável com os editores.

Estas formas de análise convergem em uma característica final que irá, primeiro, diferenciar o *Every Frame a Painting* dos outros canais que seriam por ele influenciados posteriormente e, segundo, marcar o tom da maioria dos vídeos-ensaios: o tom professoral. A narração de Zhou deixa claro que ele não está falando com o grande público, ou mesmo com cinéfilos – apesar desta última comunidade ser a que **endossou** o vídeo-ensaio como veículo de expressão e objeto cultural de consumo. Ramos e Zhou falam com realizadores.

As análises das diferentes expressões da *mise en scène* dos filmes são exemplos de como fugir do que pode ser lido como lugares-comuns do cinema comercial. Daí, em parte, a querela com as imagens que eles defendem como sendo pouco inspiradas dos filmes da Marvel, ícones de uma indústria que não permite que os cineastas se expressem livremente ou de forma autoral. Ou que emprega cineastas que nem sequer consideram a possibilidade de se expressar através da *mise en scène* ou da montagem. Demonstrar como autores como Wright, Spielberg, Kurosawa, Joon-ho, Keaton, Chan ou Coen, entre outros, usam a imagem como veículo de afetos é uma maneira, um tanto elegante, de apontar o que é possível de ser revisto na indústria, de certa forma, parecem pensar Ramos e Zhou, zelando pelas próximas gerações de cineastas autores.

Estas características, como mote recorrente, nos dão subsídios para afirmar que, apesar de usarem imagens captadas e pensadas por outros cineastas, os vídeos-ensaios expressam formas de pensamento próprias. Não é só um veículo que evidencia o pensamento latente que havia nestes filmes, soterrados pela narrativa ou por anos de crítica cujo discurso conflui em uma única direção – depois de Pauline Kael afirmar que Tubarão (1979), de Steven Spielberg, é sobre a fragilidade da masculinidade é difícil fazer outra leitura. Isso está lá, claro, mas estas

imagens se articulam em novas formas de expressão de pensamento.

As imagens destes autores ainda são deles, com suas marcas particulares sendo evidenciadas a cada novo estudo. Ainda assim, estas sequências, graças às características inerentes ao mundo digital, vagam, transitam por outros suportes. O olhar de mundo destes cineastas autores, expresso pela *mise en scène* e que se torna vivo pela montagem, irá permanecer deles, mas ao ser apropriado por Zhou e Ramos ganham uma curiosa sobrevida, expressam um pensamento posterior a si mesmos. A maneira única como estes vídeos-ensaios traduzem pensamento não está ligada aos autores originais, mas sim aos vídeo-ensaístas.

As sequências não mais se prestam à sua função original. Neste novo contexto exprimem uma dupla função: são testemunho tautológico de si mesmas e, ao mesmo tempo, se prestam à expressão de pensamento de terceiros, refletindo assim a autoria destes últimos.

### Considerações Finais

Os vídeo-ensaios, expressões pessoais de pensamento através da

reconfiguração didático poética de obras originais da produção ao audiovisual, encontram vazão no ambiente fecundo da internet contemporânea. Não apenas há formas de viabilizar o projeto, através de ferramentas de edição de vídeo, como também há espaço para que estes filmetes sejam veiculados, gerando uma comunidade em torno deles – o que também cria uma rede discursiva que irá fornecer o ferramental para o debate, partindo do próprio nome, vídeo-ensaio.

Ao longo deste artigo discutimos como se articulam estas pequenas (em duração, não em ambição) obras e como se prestam, quase exclusivamente, à expressão de pensamento. Tanto como veículo do pensamento dos autores originais, do olhar por trás da câmera, como também para exprimir o pensamento dos vídeo-ensaístas. E, ao fazer isso, conferem a estes últimos uma mesma medida de autoria que é dada aos cineastas que originalmente produziram as imagens. A *mise en scène*, atendendo a novos propósitos, não perde sua relação proprietária, mas oferece novas possibilidades.

Assim como demonstra o próprio *Every Frame a Painting*, as recorrências temáticas permitem que seja apontado o estilo, noção intimamente ligada à *mise en scène*. Desta constatação se desenvolve a ideia de autoria. O mesmo pode ser dito sobre o

trabalho de Taylor Ramos e Tony Zhou no canal. Há a recorrência estilística na maneira como os dois abordam os filmes, na seleção das imagens e na articulação de ideias destas sequências, além da intenção final com cada um destes vídeos-ensaios. Estas recorrências permitem a identificação de um estilo que se reflete em autoria.

É relevante pensar em como Taylor e Ramos podem ser autores de um vídeo-ensaio sem terem captado nenhuma das imagens que ali estão. Sem serem os “donos” das imagens. Estas sequências, feitas por cineastas em seus contextos particulares, são rearticuladas para prestarem testemunho sobre si mesmas, permitindo que elas sejam o que são, imagens de um filme, mas também o que podem ser, expressão única de uma visão de mundo. O vídeo-ensaio se coloca neste duplo sentido, no trânsito entre estes dois extremos, tomando emprestadas as imagens para apresentar outras possibilidades de leitura.

### Referências Bibliográficas

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. “A narrativa como sistema formal” In: \_\_\_\_\_ . **A arte do cinema: uma introdução.** São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2013.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico.** Campinas: Editora Unicamp, 2013.

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.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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>

\_\_\_\_\_. **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/keynote-lecture-at-socine2017/>

KEATHLEY, Christian, MITTELL Jason (Orgs). **The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image.** Caboose; Edição: 1, 2016.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Intermédias**, 5/6, 2006. Acesso em: [http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema\\_O%20filme-ensaio\\_Arlindo%20Machado2.pdf](http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf)

MACHADO, Arlindo. **Novos Territórios do Documentário**, Revista Doc On-Line, n. 11, dezembro de 2011, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 5-24. Acesso em [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf)

NAGIB, Lucia. **Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno**, Revista Aniki v.1, n1 (2014). Acesso em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/6>

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo.** 1. ed. Campinas: Papirus, 2013.

RAMOS, Taylor.; Zhou, Tony. **Every Frame a Painting.** 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/user/everyframeapainting/featured>.