



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

ADRIANA YAMAMOTO MARTINS DE SIQUEIRA

**APONTAMENTOS SOBRE UM CINEMA QUE PENSA: *BRASIL S/A* E O
FILME-ENSAIO**

Pelotas/RS

2015

ADRIANA YAMAMOTO MARTINS DE SIQUEIRA

**APONTAMENTOS SOBRE UM CINEMA QUE PENSA: *BRASIL S/A* E O
FILME-ENSAIO**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Dr^a Ivonete Pinto

Pelotas

2015

ADRIANA YAMAMOTO MARTINS DE SIQUEIRA

**APONTAMENTOS SOBRE UM CINEMA QUE PENSA: *BRASIL S/A* E O
FILME-ENSAIO**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em dois de dezembro de dois mil e quinze.

Banca Examinadora:

Professora Dr^a. Ivonete Pinto (orientadora)

Professor Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Professor Dr. Michael Abrantes Kerr

Agradecimentos:

Aos professores e professoras que têm me acompanhado de perto no percurso desses quatro anos, pelos despertares e incentivos, pelas aulas, pela dedicação e amor ao cinema. Levo com carinho um pouco de vocês para a próxima jornada.

À diversidade da comunidade que me cerca, me move e me modifica o todo tempo.

Aos cineastas Marcelo Pedroso e Kiko Goifman, por disponibilizarem seus filmes para a realização deste estudo.

Aos professores Guilherme da Rosa e Michael Kerr, pelo interesse pelo trabalho e sugestões no processo de qualificação.

À minha orientadora e amiga Ivonete Pinto, por compartilhar seu conhecimento e sabedoria ao longo do curso. Por ter nos apresentado Chris Marker e Agnès Varda e sugerido que eu desse uma olhada em *Brasil S/A*. Por ser a janela dos filmes.

À minha família, que me presenteou com livros quando eu era criança. Por priorizar a minha formação, pela liberdade e amor com que me educaram.

Resumo

Este artigo procura refletir acerca do ensaio no cinema e sua articulação no cinema brasileiro. Foram indexados títulos da nossa cinematografia que, possivelmente, apresentam inflexões ensaísticas. A investigação também se propõe a analisar *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), problematizando-o como filme-ensaio no nosso contexto. Os conceitos de ensaio e seus desdobramentos para o cinema são abordados a partir de Corrigan (2011) e Teixeira (2015).

Palavras-chave: Filme-ensaio. Cinema brasileiro. Chris Marker. *Brasil S/A*.

Abstract

The purpose of this article is to reflect about essay film and its articulation in brazilian cinema. Through hypotheses, brazilian movies which present essayistic content were listed. This investigation also intends to analyze *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014) in order to problematize essay film in our context. Essay and essay on cinema concepts are aborded from Corrigan (2011) and Teixeira (2015) studies.

Key-words: Essay film. Brazilian cinema. Chris Marker. *Brasil S/A*.

Sumário

1. Introdução	6
2. Conceitos de ensaio	8
3. Cinema Pensante	9
4. Ensaio no cinema	11
5. Pesquisa por filmes brasileiros ensaísticos: cineastas e filmes	15
5.1 Indexação de possíveis filmes-ensaios brasileiros.....	16
6. <i>Brasil S/A</i> e o filme-ensaio.....	17
6.1 O Brasil contemporâneo de <i>Brasil S/A</i>	18
6.2 As estruturas de linguagem	20
7. Conclusões	22
8. Referências	26
9. Anexos	

1. Introdução

O ensaio no cinema tem cerca de oito décadas¹ e, no entanto, num primeiro momento de estudo, esse domínio nos pareceu algo “novo”, pouco explorado e difundido. É perceptível, a partir da leitura que compõe o quadro teórico deste artigo, que há uma forte tendência da incorporação do ensaio na cultura audiovisual contemporânea. O modo ensaístico tem alcançado espaço de pesquisa e realização crescente a partir dos anos 2000² e, nesta mesma década houve um significativo aumento das produções brasileiras de filmes que permeiam o ensaio, concomitantemente à eclosão da popularização da imagem digital no mundo.³

O propósito inicial deste trabalho é a busca por uma compreensão básica acerca dos desdobramentos do ensaio no cinema. Há também uma preocupação particular em olhar para o local de discurso, o cinema brasileiro, pesquisar títulos e procurar compreender quais são os percursos do filme-ensaio na nossa cultura. Procuramos refletir sobre as inquietações dos nossos cineastas, quais são as ideias que permeiam seus filmes e como utilizam os dispositivos que o ensaio no cinema engloba. No decorrer da redação deste texto, buscamos por um longa-metragem brasileiro cujos elementos viabilizassem a problematização de sua análise a partir dos aspectos do filme-ensaio.

A metodologia desta investigação parte do repertório fílmico de dois cineastas cuja cinebiografia se entrelaça com o ensaio no cinema, Chris Marker (1921-2012) e Agnès Varda (1928). Seus filmes-ensaios (Corrigan, 2011) constituem o principal escopo para a busca por filmes brasileiros cuja linguagem se intersecta com o ensaio. Esta primeira pesquisa segue uma linha intuitiva e cruza indicações de professores e profissionais da área, associada à busca em artigos, livros e textos relacionados ao filme-ensaio no Brasil. Entre os títulos

¹ Segundo Corrigan, “algumas versões de filme-ensaio remontam a, pelo menos, *A corner in wheat*, de David Wark Griffith, de 1909” (Corrigan, op.cit., p.7). Nos anos 1920, os projetos cinematográficos de Sergei Eisentein foram colocados como ensaísticos. (Corrigan, op.cit., idem).

² “Assim, da metade da década de 2000 em diante, com o conceito de ensaio se firmando nas várias cinematografias mundiais, teríamos talvez o período de maior desbloqueio e proliferação do ensaio fílmico, fruto desses vários estratos ou camadas que o foram escavando, tirando-o de uma espécie de limbo, de uma virtualidade e atualizando-o na superfície da produção audiovisual em curso.” (Teixeira, 2015, p.385).

³ A popularização da criação de vídeos e fotos digitais tende a expandir. Aplicativos de comunicação como o *whatsapp* marcam 900 milhões de usuários espalhados pelo mundo e possuem ferramentas intuitivas de manipulação e edição de vídeos e fotos. Em setembro deste ano a rede social mais popular do mundo, o *facebook*, fez mais de um bilhão de usuários. Fontes: (*whatsapp*) disponível em *The Statistics Portal* <<http://goo.gl/IbWA8n>>. Acesso em 12/11/2015. (*Facebook*) Disponível em *Newsroom*<<http://newsroom.fb.com/company-info/>>. Acesso em 12/11/2015.

listados, selecionamos *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014) para tratar a questão do ensaio por apresentar fatores específicos de linguagem: não há diálogos, não há narrativa fechada (trama composta por começo, meio e fim) e no entanto, a percepção do espectador, se faz majoritariamente a partir da edição e design sonoro, apresentando aspectos de ideias e pensamentos do autor. O desafio do trabalho e a questão central colocada na observação do nosso principal objeto de estudo, *Brasil S/A*, é a exploração dos elementos de linguagem que o ensaio incorpora no cinema e as particularidades de cada filme, pois partimos de um conceito subjetivo, sem definição exata.

Investigar sobre filme-ensaio é um trabalho complexo. Autores destacados nesse mesmo estudo diferem, por exemplo, do uso do termo “filme-ensaio”. Corrigan assume a expressão, adotada inicialmente por Richter e Astruc⁴ e depois disseminada por Bazin⁵ nos anos 1950 (Corrigan, op.cit.), enquanto Siqueira (2006) mantém a temática do “ensaio no cinema” procurando desviar-se da inserção do termo a uma classificação, a qual o mesmo foge por seu caráter indeterminado.

O posicionamento de Siqueira nos parece coerente quando passamos a compreender os níveis de experimentalidade e subjetividade que o ensaio alcança. Por outro lado, refletir o ensaio a partir do termo *filme-ensaio*, perpetuado por críticos como Bazin⁵ e cineastas autointitulados ensaístas como Godard⁶, é necessário não só sob o aspecto acadêmico, mas para compreender sua linha do tempo, observando esse conglomerado de experiências e reflexões a partir de um mesmo objeto. Escolhemos então empregar o termo *filme-ensaio* para facilitar sua divulgação em pesquisas acadêmicas, conforme as pontuações de Corrigan que, apesar de aplicar o termo, admite o risco e expõe o caráter inesperado do seu objeto de estudo desde o início de seu raciocínio: “Categorizar os filmes-ensaios segundo esses modos, reconhecidamente, é uma estratégia escorregadia, já que os filmes-ensaios

⁴Hans Richter e Alexandre Astruc são considerados “dois dos primeiros cineastas/críticos a identificar e discutir os termos específicos do filme-ensaio” (Corrigan, op.cit., p.7). A partir dos anos 1940 o termo ganha amplitude com cineastas como Chris Marker e Peter Greenaway que “passaram a descrever seus filmes-ensaio” (Corrigan, op.cit., p.7). Em 1948, Alexandre Astruc disserta sobre o ensaio no cinema em seu texto “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera caneta”. (Teixeira, op.cit., p. 169).

⁵Nos anos 1950 André Bazin escreve sobre Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, Chris Marker, 1957) ressaltando seus aspectos ensaísticos. (Teixeira, op.cit., 170).

⁶“O filme-ensaio, nas palavras de Godard, é uma “forma que pensa” (1989)” (Corrigan, op.cit., p.37). Nos anos 1960 Godard passou a escrever para a Cahiers du Cinéma. Seu *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) tem um “emblemático motivo, o de que o cinema é “um pensamento que forma uma forma que pensa””. (Corrigan, op.cit., p.183).

invariavelmente sobrepõem e misturam vários desses modos ou figuras” (Corrigan, op.cit., p.13).

As divergências entre os principais teóricos neste artigo, Corrigan, Teixeira e Siqueira, não destoam no aspecto que tange ao nosso primeiro objetivo: um maior entendimento do que seja esse modo. Para esses autores o ensaio no cinema tem muito de sua essência na origem literária: o experimental, o subjetivo e aquilo que vincula ciência e experiência.

A primeira parte deste trabalho centra-se sobre os principais aspectos do ensaio e a complexidade em conceituar esse modo, que rompe tanto com o academicismo clássico que chegou a ser considerado “um gênero degenerado, impossível, não muito sério e até mesmo perigoso” (Bensmaia, 1987 apud Corrigan, idem, p.8). A título meramente de ilustração, podemos citar o exemplo desta suspeição sobre o ensaio como forma de reflexão, é o conhecido caso de Walter Benjamin, ao apresentar seu “Origem do drama Barroco Alemão” (1928) como tese de doutorado a partir de uma visão ensaística, Benjamin, cujos textos são de ampla “relevância nos campos da arte, literatura, filosofia e história” (Teixeira, 2015, p.13) foi excluído da academia em função de ter adotado o modo ensaístico. A segunda parte da pesquisa, é composta pela análise de *Brasil S/A*.

2. Conceitos de ensaio

O desenvolvimento de análise de Marker e Varda e a teoria que os embasa como filme-ensaio (Corrigan, 2011) alicerça a metodologia empregada aqui. Nesse sentido, a etapa posterior desse processo buscou pensar o “modo ensaístico” e linguagem colocados por Corrigan para, então, identificarmos possíveis filmes-ensaio brasileiros.

Em “O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker” (The essay film: from Montaigne, after Marker, 2011), Timothy Corrigan apresenta referências de filmes importantes para o entendimento de um panorama inicial sobre o ensaio no cinema, fundamentando e esclarecendo essa busca sobre o que vem a ser um filme-ensaio. Na Parte 1: “Rumo ao filme-ensaio”, o autor disserta sobre seus estudos acerca do ensaio no cinema destrinchando os precursores e principais filmes-ensaios da história do cinema, remetendo-se ao tema desde sua essência original. Na Parte 2: “Modos ensaísticos”, o teórico discorre em cinco capítulos sobre modos de filme-ensaio: “Sobre retratar a expressão: o filme-ensaio

como entre-vista”, “Estar em outro lugar: as excursões cinematográficas como viagem ensaística”, “Sobre os diários ensaísticos ou as velocidades cinematográficas da vida pública”, “Sobre a atualidade dos acontecimentos: o filme-ensaio como editorial” e “Sobre o cinema refrativo: quando filmes interrogam filmes”.

“O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker” será explorado por ser didático, atual e inédito em outros textos pesquisados (entre autores brasileiros). Outros artigos que tocarão por vezes no assunto, mas utilizando-se de vieses diferentes, são os dos pesquisadores Arlindo Machado (O filme-ensaio, 2003) e Marília Siqueira (O ensaio e as travessias do cinema documentário, 2006), que têm contribuído com observações sobre o tema no contexto brasileiro e a inflexão do ensaio literário para o cinema.

Recentemente foi lançado o primeiro título brasileiro que trata sobre o assunto. “O Ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea”, organizado por Elinaldo Teixeira, propõe um olhar arqueológico para as relações do cinema e ensaio. Observa o ensaio como um domínio relevante que se afasta do conceito de gênero cinematográfico, ultrapassando as fronteiras das vias clássicas do audiovisual.

O livro do Teixeira é relevante para essa pesquisa porque olha para o “problema” do filme-ensaio com uma solução a nosso ver apropriada, observando-o como quarto domínio da linguagem e dedicando-se a nossa cinematografia. Seu último texto “Ao modo de conclusão/abertura para um novo capítulo: Incidências e avatares de um cine-ensaio no Brasil” resolve algumas das primeiras inquietações deste trabalho, a busca pelo filme-ensaio no Brasil e suas primeiras experimentações, filmes e cineastas.

3. Cinema Pensante

O filme-ensaio tem dois aspectos que fazem com que o modo tenda a ser engajado: associa o discurso livre a partir da subjetividade de um sujeito (Corrigan, op.cit., p.34) a uma metodologia de realização cada vez mais acessível (o manuseio da imagem digital). Essa índole política do ensaio cinematográfico é demonstrada em filmes que perpassam por conflitos históricos, como o *Longe do Vietnã* (Loin du Vietnam, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker, 1967), filme-ensaio realizado coletivamente que registra a preocupação desses

cineastas em manifestar uma certa memória crítica sobre a Guerra. Trata-se de um filme ativista e bastante simbólico sobre as capacidades do ensaio no cinema, que mescla os domínios públicos e privados a partir da subjetividade dos autores.

Outro exemplo que demarca a possibilidade de engajamento através do ensaio no cinema é a possibilidade de realizar esses filmes individualmente e ou via dispositivos, ou seja, com equipes técnicas reduzidas. A realização quase solitária desses filmes têm baixo custo e fomenta a relação do autor com a obra, facilitando com que suas temáticas sejam compostas por ensejos políticos e filosóficos. Agnès Varda, Chris Marker e Jonas Mekas são exemplos de cineastas pioneiros do filme-ensaio (Corrigan, 2011; Siqueira, 2006 e Teixeira, 2015) que desenvolveram seus filmes praticamente sozinhos.

Cabe salientar que em *Sem Sol* (Sans Soleil, 1982) Chris Marker cria personas, “alter-egos” e os insere nos créditos, o que nos dá a entender à primeira vista que há um grupo realizando o filme. Em *Sem Sol*, Hayao Yamaneko é apresentado pelo narrador como um novo amigo, o “técnico que sintetiza e transforma imagens”; outro personagem creditado é o que nos fala, o viajante Sandor Krasna. Ambas figuras são invenções de Marker, que confundem o espectador e inferem um modo próprio do autor de revelar-se. O espectador que pesquisa sobre a cinebiografia de Chris Marker vai decifrando aos poucos, ao longo de seus filmes e trabalhos, sobre suas formulações, pseudônimos, criando um panorama intelectual e simbólico de sua personalidade.⁷

Corrigan (2011) coloca que o filme-ensaio tem ganhado destaque e está saindo das margens da cultura cinematográfica. Para exemplificar, o autor cita dois filmes de verve ensaística que conquistaram atenção da mídia, confirmando certa tendência do filme-ensaio no cinema contemporâneo e renovação do mesmo através do modo: *Sicko: \$O\$ Saúde* (Sicko, Michael Moore, 2007) e *Sob a Névoa da Guerra: Onze lições da vida de Robert S. McNamara* (Fog of war: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara, Errol Morris, 2003). Outros dois filmes citados demarcam um início incipiente do ensaio no cinema aliado a uma temática social: *A corner in wheat* (Griffith, 1909) – comentário sobre o comércio de trigo em longa escala (Corrigan, op.cit, p. 7) e *Um homem com uma câmera* (Cheloveks kimo-apparatom, 1929) de Dziga Vertov.

⁷O conteúdo de um CD-ROM que resulta em vinte horas de multimídia, chama-se *Immemory*, trabalho de Marker lançado em 1998 que encapsula imagens e arquivos de som, vídeo e fotografia e retoma a partes de alguns de seus filmes (*Sem sol*, 1982) e a imagens de sua colega e cineasta aqui citada, Agnès Varda, num movimento que recria a memória através do vídeo e dispositivos.

A propagação do filme-ensaio no Brasil e a necessidade de inserir esse assunto nas discussões acadêmicas acerca do cinema contemporâneo foram as principais motivações para a composição deste artigo. Considerando que a estrutura de produção desse cinema tende a se deslocar do cinema comercial⁸ e se aproxima do sujeito comum (através dos métodos de produção), as temáticas sociais e o pensamento do ensaísta se entrelaçam com mais facilidade sobre esse modo de fazer filmes. A relevância desse cinema reside também na possibilidade de experimentar a partir dessa subjetividade complexa do cineasta, apontada por Corrigan como “consciência ativa e assertiva” (op.cit., p.34), situada no encontro entre experiência pública e privada. O filme-ensaio teria vocação para recriar registros da memória coletiva do mundo e questioná-lo, gerar reflexões, num aparato possivelmente mediado pelos pensamentos, sensações e visões particulares.

4. Ensaio no Cinema

A etimologia da palavra ensaio remete a balanço, que significa “exagium, do latim: balanço, pesar sobre um instrumento – sugerindo: colocar em balanço, examinar, pesar, provar, experimentar, experienciar o mundo, a vida e si mesmo” (Moure apud Siqueira, op.cit., p.22). Esse balanço do ensaio, indica onde surge a dificuldade em delimitá-lo. O modo ensaístico traça extremos paradoxais de modo que “torna inseparáveis polos normalmente tidos como opostos, como a instância objetiva e a subjetiva”, motivo pelo qual o modo se distancia das “estruturas classificadoras e especializadas do conhecimento, como as formas da ciência.” (Siqueira, 2006, p.24).

Próprio do ensaio seria justamente religar os conceitos ao plano propriamente sentimental (afetivo e intelectual), onde se encontram os pensamentos que nos impressionam e nos desconcertam (MUSIL apud SIQUEIRA, op.cit.,p.18).

Em 1950, Adorno escreve “O Ensaio como forma”, artigo “considerado uma espécie de manifesto sobre a forma que assumiu seu pensamento filosófico” (Teixeira, 2015, p.13). O autor propõe a heresia como lei formal mais profunda do ensaio e comenta que apesar de lançar seu texto após quatro séculos de existência do ato inaugural de Montaigne

⁸ Embora, conforme citado anteriormente, o filme-ensaio esteja se destacando na cultura cinematográfica atual e suas metodologias de produção têm se ampliado, no sentido de aproximação dos filmes ensaísticos com as salas de cinema.

(“Ensaio”, 1580), a forma persiste malvista. O ensaio de Adorno se articula de maneira independente das normas ocidentais e assume um antissistema, tal variedade e liberdade de experimentação do modo, facilita com que a forma proposta alcance outros campos. “O ensaio é um “outro” da filosofia, da literatura e mais recentemente, do cinema. A isso ainda se poderia acrescentar: não um “outro de si”, mas uma alteridade radical” (Teixeira, op.cit., idem).

Segundo Corrigan, “Ensaio” de Michel de Montaigne (1533-1592) é a “origem mais reconhecível do ensaio” (Corrigan, op.cit., p.17). Relacionava comentários sobre o cotidiano, julgamentos e memórias do autor que acabavam por circundar a vida na França do século XVI, demonstrando a capacidade do modo em “descrever as atividades de múltiplos níveis de um ponto de vista pessoal como uma experiência pública” (Corrigan, op.cit., idem). Tais atividades do ensaio, fazem com que o modo, quando flexionado para o cinema, modifique a ordem da alteridade entre os sujeitos, porque sua experiência proporciona intrinsecamente entre o eu e o domínio público.

A partir de “Ensaio”, o estilo foi empregado por autores em distintas áreas do conhecimento, funcionando por vezes como um dispositivo que se expande para outras plataformas, adquirindo novas estratégias, “desde Montaigne, o ensaio surgiu em numerosas permutas habitando virtualmente todos os discursos e expressões materiais disponíveis” (Corrigan, op.cit., idem).

Arlindo Machado (op.cit., 2003) aponta o ensaio como um discurso científico ou filosófico permeado por três elementos literários que intuem a junção de uma suposta dicotomia entre ciência e experiência sensível: a vinculação do pensamento “cartesiano” à subjetividade da experiência. A composição de elementos do ensaio citados por Machado discorre sobre a formulação do modo: a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias).

Aldous Huxley, segundo Corrigan, também interpreta os aspectos do ensaio através de três polos: o pessoal e autobiográfico, o objetivo e factual e o abstrato-universal; dos quais podemos depreender que na “parte 2” de seu livro, Corrigan utiliza tais fatores interpretando-os à sua maneira: “para mapear o ensaio na sua evolução de Montaigne até o filme-ensaio utilizo uma variação dos três polos como tipos não separáveis de ensaios, mas,

nos “ensaios mais ricamente satisfatórios”, como registros que interagem e se entrecruzam.”(Corrigan, op.cit., p.18).

O ensaio é um dispositivo literário para dizermos quase tudo sobre praticamente qualquer coisa. (...) Os ensaios pertencem a uma espécie literária cuja extrema variabilidade pode ser estudada mais eficazmente em uma estrutura de referência constituída por três polos. (...) Há ensaístas predominantemente pessoais, que escrevem fragmentos de autobiografia reflexiva e que olham para o mundo para o mundo pelo buraco de fechadura da anedota e da descrição. Há os ensaístas predominantemente objetivos, que não falam diretamente de si mesmos, mas que voltam a sua atenção para fora, para algum tema literário, científico ou político. (...) Os ensaios mais ricamente satisfatórios são os que fazem o melhor não apenas de um nem de dois, mas de todos os três mundos em que é possível o ensaio existir. (HUXLEY apud CORRIGAN, op.cit, idem)

A partir dos três polos do ensaio por Huxley, Corrigan desenvolve sobre as cinco modalidades de ensaio audiovisual citadas anteriormente no quadro teórico. Suas “três variações sobre as versões do ensaístico de Huxley descrevem a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e dos processos do pensamento” (Corrigan, op.cit., idem).

Assim como na literatura, o ensaio no cinema tem diversas linhas de interpretações acerca de sua linguagem. Quando transposto para o cinema, o conceito de ensaio retoma a indefinição própria do balanço – nos remete ao ato experimental (defendido por Teixeira) e ao pensamento experimental (colocado por Siqueira), fugindo das categorizações devido sua subjetividade intrínseca e incorporação de múltiplas formas de abordagens.

A tese de Teixeira propõe o ensaio no cinema como um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea e se faz pertinente após leituras (Corrigan, Siqueira, Teixeira e Machado) que concordam com o fato de que o ensaio, desde suas origens, se coloca como uma proposta contrária à normatizações, fugindo assim à definição de gênero. “Porque não há definição comum possível a essa modalidade de escritura, ela resiste à integração e à taxionomia do gênero.” (Siqueira, op.cit., p.20).

Corrigan e Teixeira também defendem a complexidade do ensaio no sentido de não aceitá-lo como gênero cinematográfico. Segundo Teixeira, essa noção utiliza-se de “codificações, de subdivisões tipológicas no interior do domínio ficcional”, enquanto o ensaio se faz avesso as ortodoxias e se abre “à heresia como sua *lei formal mais profunda*, segundo a proposição adorniana.” (Teixeira, op.cit., p.179). Ambos, defendem que a excentricidade do

ensaio, sua função do pensamento e subjetividade, afasta o modo dos gêneros cinematográficos pré-concebidos.

A partir dos anos 1940, os termos específicos do filme-ensaio passaram a ser mais amplamente difundidos através dos críticos e cineastas e “pela primeira vez no cinema, a categoria de ensaio foi proposta e utilizada como parâmetro teórico/crítico/analítico” (Teixeira, idem, p.169). Segundo Teixeira, o trânsito do ensaio no cinema perpassa três camadas históricas, que facilitam nosso entendimento sobre a evolução do conceito de filme-ensaio e sua linha do tempo a partir de pesquisas e filmes:

1. “A passagem do silencioso ao sonoro, com o cinema “intelectual” e o projeto fílmico ensaístico de Eisentein de *O Capital*”;
 2. O cinema moderno e suas primeiras conceituações nas análises fílmicas a partir de Bazin;
 3. O cinema contemporâneo, “o último e mais atual estrato da operação ensaística no cinema”, que soma a subjetividade pensante do ensaísta à voz reconhecível, expressão pessoal e “os movimentos e processos dos seus atos de pensamentos”.
- (TEIXEIRA, op.cit., p.17)

Se o ensaio no cinema tem caráter “polimorfo, multiforme, proteico, polifônico e polissêmico” (Teixeira, op.cit., p.359), seu amplo alcance inclui riscos de “uso extensivo/alargado do conceito” de ensaio (Teixeira, op.cit., p.180). Apesar da proposição adorniana, que coloca a heresia como sua lei formal mais profunda, Teixeira reitera um elemento determinante sobre o filme-ensaio, certo pacto ou “compromisso” através do pensamento do ensaísta:

Como se viu, é com o pensamento, mas não qualquer pensamento, mas, muito mais ou muito menos do que isso, com o pensamento do próprio ensaísta e seus objetos enquanto experimenta em ato, mesmo que para isso, tenha que tomar mão, como acontece com frequência, de intercessores que o auxiliem em sua jornada.

(TEIXEIRA, op.cit., p.180)

Outros dois elementos colocados pelo autor nos auxiliam a compreender acerca do filme-ensaio a partir de seu distanciamento dos outros domínios (ficção, documentário e experimental):

1: “as ressignificações que vêm operar na relação cinema-pensamento (com o relevo do parâmetro da subjetividade do ensaísta)”

2: “relação visual-sonoro/ imagem-palavra (com o relevo de um “sound design”, de uma “paisagem sonora” que redesenha toda disjunção/ dissociação entre as duas imagens). “(TEIXEIRA, op.cit., p.192)

Por fim, a elaboração de filme-ensaio por Corrigan, elaborada entre três fatores:

(1) 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, op.cit., p.33)

No capítulo 6 “*Brasil S/A e o filme-ensaio*” deste trabalho, serão explorados elementos ensaísticos a partir do longa-metragem. Neste esforço analítico, os conceitos explorados aqui serão aplicados e discutidos. Elementos do filme-ensaio, que não foram abordados nesta etapa do trabalho, como a relação das imagens com os sons e palavras, bem como os recursos de design sonoro também serão tratados.

5. Pesquisa por filmes brasileiros ensaísticos: cineastas e filmes

Em “O filme-ensaio” (2003), Arlindo Machado cita *São Paulo Sinfonia e Cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1994) como exemplo emblemático de filme-ensaio no cinema brasileiro e afirma que “no Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada. Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva.” (Machado, idem, online). Em contrapartida a essa afirmação suscitada em 2003, foi lançado em setembro deste ano, “O Ensaio no cinema: Formação de um quarto domínio do cinema na cultura audiovisual contemporânea”, primeira publicação brasileira que fomenta as pesquisas na direção do ensaio na nossa cinematografia, indexando títulos (alguns mencionados a seguir) ensaísticos.

Compondo a listagem de filmes brasileiros com aproximações ao ensaio, colocamos aqui os nomes de alguns diretores dos quais até o momento não pudemos assistir e pesquisar os títulos, essa parte da pesquisa seguiu-se intuitivamente por meio de indicações e trata-se de um *work in progress* que se fez por meio de percurso, para chegar à análise de *Brasil S/A*. Citados em artigos, como o da Revista Nexi e “O filme-ensaio” do professor Machado, indicados por professores, segue alguns cineastas cujas obras podem permear o

ensaio e não foram inclusos na lista: Pablo Lobato, Tiago Mota, Sergio Borges, Guto Parente e Luiz Rosenberg Filho.

5.1 Indexação de possíveis filmes-ensaios brasileiros

O cinema falado (Caetano Veloso, 1986)

São Paulo, sinfonia e cacofonia (Jean-Claude Bernardet, 1994)

Nós que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão, 1999)

Um passaporte húngaro (Sandra Kogut, 2001)

Rocha de Voa (Erik Rocha, 2002)

33 (Kiko Goifman, 2003)

Rua de mão dupla (Cao Guimarães, 2004)

Aboio (Marília Rocha, 2005)

Acidente (Cao Guimarães, 2006)

Santiago (João Moreira Salles, 2007)

Pan-cinema permanente (Carlos Nader, 2008)

Pachamama (Erik Rocha, 2008)

Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010)

Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2010)

Mr. Sganzerla (Joel Pizzini, 2011)

Diário de uma busca (Flávia Castro, 2011)

Rua Aperana 52 (Júlio Bressane, 2012)

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)

Periscópio (Kiko Goifman, 2013)

Homem Comum (Carlos Nader, 2014)

Ato, Atalho e Vento (Marcelo Masagão, 2014)

Mar de Fogo (Joel Pizzini, 2014)

Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)

6. *Brasil S/A* e o filme-ensaio

É necessário observar que *Brasil S/A* é um filme composto por elementos e simbologias multiformes e subjetivas, cuja análise aprofundada exige pontos de observação que extrapolam este estudo. Essa diversidade de pesquisa que poderia resultar da análise do filme se dá pela qualidade do conteúdo que o atravessa: política, história, antropologia, etnografia, sociologia e economia. Esse coeficiente multifacetado das temáticas intrínsecas ao longa-metragem dialoga com as características não ortodoxas do ensaio. Imanente ao filme está a liberdade de criação, na qual são abordadas, inclusive, excêntricas projeções sobre um futuro com aspecto realista.

Aqui problematizaremos um olhar sobre a obra a partir do ensaio e não nos cabe exatamente encaixá-lo numa “categoria” de filme-ensaio, mas questionar suas características ensaísticas, pontos de intersecção. O primeiro tópico que nos leva a interpelar *Brasil S/A* como ensaístico é seu resultado final e primeira impressão impactante acerca do longa-metragem. Apesar de utilizar aspectos ficcionais e documentais, a proposta de Marcelo Pedroso se dissocia das estruturas narrativas tradicionais e nesse sentido, converge com a visão de Corrigan acerca dos filmes-ensaios e seus efeitos:

Os ensaios e os filmes-ensaios geralmente não oferecem o tipo de prazer associados a formas estéticas tradicionais como a narrativa ou a poesia lírica; em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas. (CORRIGAN, op. cit., p.9)

O conjunto de associações de sequências de imagens, sem diálogos, composto por diversos personagens, acompanhados por um design sonoro que complementa os sentidos, exprimem a ideia de que um pensamento com teor de crítica social permeia o filme. Esta reflexão atravessa o longa-metragem perpassando por espaços-lugares-situações e personagens históricos, ao mesmo tempo sujeitos “privados” e “públicos” a partir de uma estética específica.

A fotografia assinada por Ivo Lopes Araújo trabalha com um sistema de imagens dentro de uma mesma linguagem. Fator singular que foge das práticas ensaísticas nas quais é

comum a apropriação de imagens de arquivo e mescla de dispositivos que alteram esteticamente a relação das imagens e seus sentidos.⁹ Esse ponto justifica o fascínio que o modo ensaístico tem exercido na cultura audiovisual contemporânea, não havendo normatização na realização e linguagem de filmes-ensaios, não há fórmulas prontas para exprimir pensamentos que incitam reflexão por meio das imagens e sons, por isso também, o modo foge ao conceito de gênero.

6.1 O Brasil contemporâneo de *Brasil S/A*

Brasil S/A se insere no que Corrigan desenvolve acerca dos modos ensaísticos, “sobre a atualidade dos acontecimentos: o filme-ensaio como editorial” (op.cit.,p.131). Há no decorrer do filme o espectro do papel de intelectual do diretor: a expressão de ideias sobre a contemporaneidade do Recife e a relação dos seres humanos e máquinas nesse “novo” contexto, que se estende ao Brasil, um Brasil Sociedade Anônima, o Brasil corporação. *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) e *Brasil S/A* podem ser interpretados (quando pensamos sobre ambos os títulos e temáticas) como possível recapitulação sobre os fatos do Brasil da atualidade, revisitado sobre a mesma perspectiva econômica e seus desdobramentos entre os personagens.

O pensamento-provocação que perpassa o filme é desenvolvido através da relação das sequências das imagens, espaços e personagens. A edição e o design sonoro compõem a linha de raciocínio sobre a atualidade dos processos de progresso do Recife, um pensamento sobre o Estado que se estende ao País: a sequência do caminhão-cegonha solicitado via aplicativo que carrega e sobrepõe-se ao engarrafamento num bairro nobre de Recife, carregando famílias sobre o caos urbano. A relação do ser humano com as máquinas: o retrato do trabalhador cortador de cana, as famílias de classe média e seus carros, a dança das escavadeiras e o próprio movimento mecânico da bandeira flamejante do Brasil (sem o círculo de ordem e progresso), sobre um braço gigantesco de aço.

⁹ *Sem Sol* (Chris Marker, 1982); *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1994), *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999); *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004); *Carta da Sibéria* (Lettre de Sibérie, Chris Marker, 1958).

Na sequência em que as pessoas oram passionadamente na igreja sob o som extra diegético da música *The Sound of Silence* (Simon & Garfunkel), há um propósito contundente, poderia ser uma reflexão sobre a ascensão da religiosidade evangélica no Brasil, poderia ser sobre a polêmica representação dessa mesma religiosidade na Câmara dos Deputados, poderia ser sobre a fé dos brasileiros e todos os âmbitos que abarcam esse assunto.

Assim como em *São Paulo, Sociedade Anônima* é visível o protagonismo da indústria automobilística, colocada como engrenagem da economia e agravante da crise existencial que se opera no protagonista, nota-se em *Brasil S/A* a continuidade dessa trajetória na nossa história. O carro é um personagem fio-condutor da antitrama, colocado em diversas situações nas relações com o humano: em sua fabricação (sobre aspecto documental), na relação com o consumidor (sequência do caminhão-gaivota), na sequência tragicômica de uma cena típica da qual talvez, muitos brasileiros já passaram: a abordagem por *flanelinhas* na parada do semáforo. Enquanto um força os seus serviços, o outro se remexe dentro do carro, gesticulando “nãos”.

Pedroso fecha essa sequência com um tiro no *flanelinha*, um tiro perpetrado pelo Estado, cujo gatilho disparado parte de alguém que veste um uniforme. Uma violência seca e resolutiva, agressão simbólica que talvez se refira às “políticas públicas” de “higienização social”. Interessante notar estes recortes que o diretor utiliza para exprimir seus comentários sobre a sociedade brasileira e a constituição do Estado, provavelmente surtidos a partir de inquietações cotidianas.

A identificação do espectador com os protagonistas de *Brasil S/A* se dá por vias alternativas. Os personagens colocados por Pedroso não são desenvolvidos a partir de suas personalidades, são situados a partir de seus “papéis” na sociedade e essa construção é feita no âmbito das situações e espaços apresentados. Mesmo quando o filme passa por sequências de tratamento fantástico, a atualidade dos fatos são apresentadas em consonância com as realidades de um Brasil em expansão econômica. Conforme Corrigan pontua, há nessa perspectiva algo que nos intriga a partir do reconhecimento do indivíduo com esses lugares, a reflexão proposta pelo cineasta pode gerar incômodo quando nos expõe a tais vivências:

Relatar a história como acontecimentos atuais, assim, espalha-se como experiência viva que se move criticamente em torno e através de uma experiência viva que se move criticamente em torno e através dos acontecimentos como vozes, lugares e rostos diferentes, insistindo que esses acontecimentos deveriam ser um produto de

uma inteligência crítica ativa que responde à história especialmente como uma série de crises. O ensaístico trabalha para criar o estado perturbador em que o sujeito se reconhece, muitas vezes desconfortavelmente, como participante da configuração que é a notícia e a sua história (CORRIGAN, idem, p.155).

No mesmo plano em que o diretor se coloca como pensador através das imagens, um procedimento de Pedroso que se alinha à teoria de Corrigan na medida que pressupõe o caráter crítico do autor do filme, nos chama atenção o tratamento ficcional reservado aos ricos e documental reservado aos pobres (em algumas passagens do filme). Verifica-se no uso dessas imagens documentais mescladas entre representações do real via ficção, a preferência aos últimos e maior cuidado quando são colocados em tela. Por exemplo, nos movimentos de câmera e nos enquadramentos da sequência dos trabalhadores da cana-de-açúcar que se tornam “tripulantes” de um projeto espacial, há *contra-plongées* que engrandecem esses personagens e na sequência de êxtase religioso nota-se um maior cuidado de alteridade com o uso de imagens de aspecto documental.

Acerca da visão de Marcelo Pedroso sobre a sociedade brasileira, a emergência da industrialização contemporânea e seus ecos nas relações sociais, *Brasil S/A* se faz, conforme Corrigan coloca, como versão de ensaios sociais e políticos, “essas versões do ensaístico muitas vezes funcionam como investigações sobre a verdade e a ética dos acontecimentos e do comportamento contemporâneo.” (Corrigan, idem, p.153). Numa das sequências, o diretor realiza um ensaio sobre as relações do período colonial brasileiro que reverberam no contemporâneo e remete a outros títulos sobre as relações de poder perpetuadas desde a era escravagista: *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015). Negros pintados de brancos encenam uma cerimônia real, na qual uma mulher é coroada, há dança e pompa, representação dos brancos através dos negros, numa crítica desconcertante a qual o diretor submete o público.

6.2 As estruturas de linguagem

Quanto as suas relações com as estruturas ensaísticas, *Brasil S/A* apresenta pontos de semelhanças com o curta-metragem *A Plataforma* (La Jetée, Chris Marker, 1962). Ambas as obras tratam de um futuro distópico ficcional e estabelecem reflexões a partir da representação e encenação, diferente do filme-ensaio no qual o diretor se coloca como atuante

a partir de sua própria subjetividade, comentários e vida privada, faz-se ensaio através da mensagem do subtexto ficcional.

Todavia, Corrigan discorda do teor ensaístico em *A Plataforma* e coloca que o curta-metragem utiliza estruturas narrativas de ficção científica em vez da estrutura ensaística e se baseia em identificação, desejo, e memória em vez de observação, reflexão e crença (Corrigan, op.cit., p. 47). Em ambas as obras há importância fundamental do som na criação dos signos, apesar de não apresentar diálogos, *A Plataforma* é apoiado por uma narração em voz *off* que descreve o percurso do personagem e pontua a trama, enquanto *Brasil S/A* não utiliza nenhum tipo de recurso narrativo em voz, mas tem um tratamento de design sonoro que privilegia ruídos e música.

Diferentemente dos filmes-ensaios “clássicos” reconhecidos pela crítica, perpetuados pelos mestres Godard, Chris Marker, Jonas Mekas e Agnès Varda – nos quais conforme Teixeira coloca, há interação de significados entre imagem e palavra oral (em seus filmes, especialmente na forma godardiana há uso das palavras na tela – assim a palavra poderia ser vista, ouvida e lida). *Brasil S/A* constrói uma narrativa, através do viés contemporâneo, a partir desse terceiro momento do ensaio na cultura cinematográfica colocado por Teixeira (nas camadas arqueológicas do ensaio no cinema). Nesse caso a voz humana não protagoniza a linha de pensamentos presentes no filme, não há a impressão da subjetividade direta do ensaísta através dessa voz (que se distancia do autobiográfico e da simples narração em *off*, a voz do ensaio se aproxima da subjetividade filosófica na temática e elaboração da fala).

Segundo Teixeira (2015) há um lastro essencial na relação entre visual e sonoro que distingue o ensaio dos outros domínios, nesse âmbito, o ensaio tende a explorar a relação da palavra com a imagem e, “a construção plena de uma imagem sonora em acréscimo à visual”. A composição sonora ganha uma superfície própria preponderante na construção fílmica e o conceito de design sonoro emerge para dar conta da complexidade da construção da paisagem sonora (Teixeira, op.cit., p.190). O trabalho de *sound design* em *Brasil S/A* descarta a camada da “fala”, mas cria sentidos através do trabalho nas outras camadas sonoras, utilizando recursos de *folley*, ruídos e música.

O ensaio em *Brasil S/A* está também nos sentidos que as diversas sequências tomam através da edição, há camadas de personagens e lugares, mediados pela imagem icônica da bandeira do Brasil recortada no círculo em que se insere a frase “ordem e progresso”. A imagem da bandeira sem o círculo, sugere reflexão por si só quando se

depreende do seu centro essas duas palavras regentes. A forma como a bandeira é enquadrada, o preenchimento do buraco do círculo de ordem e progresso com o recorte dos prédios de Recife, referência a verticalização massiva, progresso substituto da bandeira, potencializa a geração de significados quando colocada próxima dos outros recortes do filme.

Como o próprio título sugere, *Brasil S/A* reflete sobre os componentes e peças movimentadores dos ciclos econômicos brasileiros. Através da montagem e design sonoro faz-se o pacto do ensaio no cinema: o pensamento. A preponderância da reflexão do ensaísta no filme, é alicerçada pela simbólica bandeira do Brasil, elemento que dá vazão a linha de raciocínio de Pedroso. Essa mesma imagem no decorrer do longa-metragem é posta ao lado das sequências anteriormente citadas. Nos últimos segundo de filme, há um tipo de abdução das pessoas que compõem um *outdoor* (do tipo criado para venda de espaço em condomínios fechados) ao círculo aberto da bandeira do Brasil. Tal fato encanta pelo fator fantástico e, apesar do realismo imagético, nos intriga, poderia ser uma interpretação da ascensão social da classe média, poderia ser menção ao esvaziamento do “ser, humano” que se dissipa pela bandeira.

7. Conclusões

Afinal, *Brasil S/A* leva ao primeiro plano uma expressão pessoal (imaneente ao ensaio), os movimentos e processos de atos de pensamentos? A seu modo sim, a (in)definição de filme-ensaio é ampla e entre os estudos, cabe observar que não há imposições ou limites, fórmulas prontas designadoras de filme-ensaio, conquanto seja o “pensamento experimental” principal mobilizador da obra. Ao longo do processo de estudo, houve dúvidas quanto a subjetividade (elemento característico do filme-ensaio) em *Brasil S/A*, no entanto, cruzando leituras, pudemos concluir que a circunstância em que o filme imerge, infere uma subjetividade complexa ligada às novas relações do ensaio com a cultura audiovisual.¹⁰

O que ocorre em *Brasil S/A* é um modo bastante contemporâneo de “ensaiar”, diferentemente dos títulos e momentos históricos citados no capítulo “3 Cinema pensante”,

¹⁰ Retomando a “camada” do cinema contemporâneo, proposta por Teixeira, citada anteriormente: é “o último e mais atual estrato da operação ensaística no cinema”, que soma a subjetividade pensante do ensaísta à voz reconhecível, expressão pessoal e “os movimentos e processos dos seus atos de pensamentos”. Essa etapa do ensaio no cinema dialoga com o surgimento dos conceitos de paisagem sonora, design sonoro e *live cinema*. (Teixeira, op.cit., p.17 e 385).

nos quais são ressaltados a possibilidade de expressão do pensamento nos filmes a partir de estruturas menores de fazer cinema, nota-se em *Brasil S/A* um indicativo de evolução frente a esse processo. Convergindo com a efervescência da popularização do modo na cultura audiovisual, percebemos seus rumos na contemporaneidade e tendência de entrada do ensaio no cinema *mainstream*, a partir da estrutura “maior” de produção de *Brasil S/A*.

O longa-metragem cumpre a seu modo a linha de pensamento do diretor, através da edição e composição sonora, símbolos e situações colocadas. Não há subjetividade explícita (voz, câmera na mão, histórias pessoais perpassando a narrativa), porém são visíveis as ideias e reflexões as quais o filme se designa a provocar. Dentro da proposta de Corrigan sobre filme-ensaio como editorial das atualidades, dos relatos e reflexões acerca do contemporâneo, *Brasil S/A* faz um retrato e memória do Recife atual e seus encadeamentos da industrialização, verticalização, extração ambiental e seus reflexos socioeconômicos. Há no subtexto das imagens, as reflexões do cineasta e seu papel de intelectual frente ao progresso do Brasil. *Brasil S/A* pode ser defendido como um filme-ensaio no aspecto que nos desperta para tais questionamentos.

Nesse contexto contemporâneo, o ensaio editorial tem como objetivo não apenas ativar um sujeito pensante diante dessa tela vazia, mas também impelir esse pensar como uma ação intelectual e concreta no desenrolar histórico dos acontecimentos. (CORRIGAN, op.cit., p.163).

Sobre os links em anexo, quando não se ligam diretamente aos conteúdos citados neste artigo, compilam pontos da trajetória de estudo sobre filme-ensaio que começou quando nos deparamos com o termo pela primeira vez, no desenvolvimento do artigo “Chris Marker, um pouco além de *La Jetée*”¹¹ publicado na Revista Orson¹² edição nº6 ano 2014. O propósito deste trabalho observado pós trajetória, parece alcançar seus objetivos, mesmo que de maneira incipiente: foram compilados filmes brasileiros cujos elementos podem se cruzar com o ensaio e, a fim de problematizar a análise de um deles, selecionamos *Brasil S/A* para observar a partir da perspectiva ensaística, ressaltando pontos do filme-ensaio.

¹¹ Disponível em: < <http://goo.gl/kOkHE1>> Acesso em: 17/11/2015.

¹² A Revista Orson é o periódico semestral online dos cursos de graduação de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas. Em projeto de pesquisa e extensão, a autora foi revisora da revista entre 2013 e 2015/1. Disponível em: <<http://orson.ufpel.edu.br>> Acesso e: 17/11/2015.

Seria praticamente impossível ou, ao menos difícil analisar as trajetórias do ensaio no cinema, sem dedicar-se especificamente aos filmes. Em seus textos, tanto Teixeira quanto Corrigan reúnem inúmeros exemplos de títulos ensaísticos e suas respectivas análises, pois reconhecem no filme-ensaio particularidades infinitas que valem ser observadas filme a filme, singularmente. Cada ensaísta tem abordagens subjetivas, inquietações e visões de mundo diversas. Agnès Varda se coloca em quadro em *Os Catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). Chris Marker manipula imagens, inventa personagens e percorre o mundo com sua câmera. Jean-Claude Bernardet realiza uma sinfonia urbana. Pedroso provoca com as imagens de seu Brasil Sociedade Anônima.

Conectados aos movimentos desses cineastas ensaístas e partindo de uma cultura contemporânea familiarizada com a manipulação das imagens digitais, notamos gestos similares no que tange experimentalidade, subjetividade e expressão do pensamento em filmes realizados internamente, por alunos dos cursos de cinema na Universidade Federal de Pelotas. Os títulos lançados, que ecoam elementos do filme-ensaio, estão percorrendo festivais e indicam os desígnios do ensaio na contemporaneidade, são *Quim:era* (Taíla Soliman, 2015), *Teia Engole Aranha* (Camila Albrecht e Paulo Takeo Ito, 2015) e *Passada* (Gabriel Paixão, não lançado).¹³

Fechamos esta proposta de estudo com a sugestão de olhar para o ensaio colocada por Francisco Teixeira, que propõe a busca na arqueologia do cinema, seus encontros com o ensaio, para então pensar suas modalidades nos filmes como um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea.

Essa afirmação de Teixeira se alinha com a nossa visão introdutória sobre filme-ensaio. A perspectiva nos parece uma via pertinente para a problematização da questão do ensaio nos filmes, por intuir um diálogo com a atualidade (somado aos conceitos de paisagem sonora e *live cinema*). *Brasil S/A*, o filme que elegemos como objeto, demonstrou-se inserido nos conceitos trabalhados aqui, desde sua linha dorsal: mostra reflexão de um intelectual (o diretor-autor), através de imagens que provocam o espectador a pensar. Entendemos, por fim, que o reconhecimento do ensaio se dá pelo domínio das imagens, diferente de conceitos

¹³ O ensaio no cinema interfere significativamente nas relações de som, imagem, palavra e interação dos estudos sobre cinema com a filosofia. O uso do ensaio na cultura audiovisual tem sido difundido também em termos acadêmicos, o vídeo *Understanding the video essay* por exemplo, fala sobre o ensaio no vídeo aplicado a pesquisas sobre as linguagens e estruturas fílmicas. Disponível em <<https://goo.gl/qGWPgW>>. Acesso em: 17/11/2015.

relacionados ao “gênero cinematográfico”. Sua relevância para os estudos de cinema nos parece ainda pouco explorada, embora suas possibilidades sejam inesgotáveis.

8. Referências

Bibliografia

ALMEIDA, Gabriela. MELLO, Jamer. “O ensaísmo no cinema: notas sobre possíveis abordagens”. **Revista Nexi**, 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/lnHkq2>>. Acesso em: 28/09/2015.

CORRIGAN, Timothy. **Filme-Ensaio, O: Desde Montaigne E Depois De Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker: Memories of the Future**. London: Reaktion, 2004.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-ensaio**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG, 2003. Disponível em: <<http://goo.gl/cL56BT>>. Acesso em: 28/09/2015.

PINTO, Ivonete. “*Brasil S/A* pensa com imagens”. **Revista Teorema**, Porto Alegre, nº 25, p. 64 –68, 2014.

SIQUEIRA, Adriana. “Chris Marker, um pouco além de La Jetée”. **Revista Orson**, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/cfDy82>>. Acesso em: 28/09/2015.

SIQUEIRA, Marília. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. UFMG, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

Referências filmográficas

A corner in wheat. David Wark Griffith. Estados Unidos, 1909. 14 min.

A Plataforma. Chris Marker. França, 1962. 28 min.

Brasil S/A. Marcelo Pedroso. Brasil, 2014, digital. 1h12min.

Carta da Sibéria. Chris Marker. França, 1957. 62 min.

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

Longe do Vietnã. Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Chris Marker. França, 1967. 115min.

Os catadores e eu. Agnès Varda. França, 2000. 82 min.

O som ao Redor. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012. 131 min.

Passada. Gabriel Paixão. Brasil, não lançado.

Que horas ela volta. Anna Muylaert. Brasil, 2015. 112 min.

Quim:era. Taíla Soliman. Brasil, 2015. 2 min 53 s.

São Paulo Sinfonia e Cacofonia. Jean-Claude Bernardet. Brasil, 1994. 40 min.

São Paulo, Sociedade Anônima. Luís Sérgio Person. Brasil, 1965. 107 min.

Sem Sol. Chris Marker. França, 1982. 100 min.

Sicko: \$O\$ Saúde. Michael Moore. Estados Unidos, 2007. 123 min.

Sob a Névoa da Guerra: Onze lições da vida de Robert S. McNamara. Errol Morris. Estados Unidos, 2003. 95 min.

Teia Engole Aranha. Camila Albrecht e Paulo Takeo Ito. Brasil, 2015. 20 min.

Um homem com uma câmera. Dziga Vertov. União Soviética, 1929. 68 min.

9. Anexos

Vídeos

'World Cinema and the Essay Film' Conference: Keynote by Prof Timothy Corrigan

Disponível em <<https://goo.gl/ydbuCx>>. Acesso em: 17/11/2015.

Keyframe Video: Elements of the Essay Film

Disponível em <<https://goo.gl/GD1I07>>. Acesso em: 17/11/2015.

Understanding the video essay

Disponível em <<https://goo.gl/qGWPgW>>. Acesso em: 17/11/2015.

Listas online

FILMOW (rede social de filmes): lista de filmes-ensaios tcc teórico/ assistidos.

Disponível em <<http://goo.gl/HSx115>> Acesso em: 17/11/2015.

FILMOW (rede social de filmes): lista chris marker

Disponível em <<http://goo.gl/mD2tK0>> Acesso em: 17/11/2015.

TUMBLR (rede social de imagens e texto/blog): as imagens de marker, coletânea pessoal de *printscreens* dos filmes de Chris Marker.

Disponível em <<http://asimagensdemarker.tumblr.com/>> Acesso em: 17/11/2015.

YOUTUBE (vídeos): pesquisa Chris Marker – compilação de filmes, entrevistas e homenagens.

Disponível em <<https://goo.gl/HF41lk>> Acesso em: 17/11/2015.

Figuras

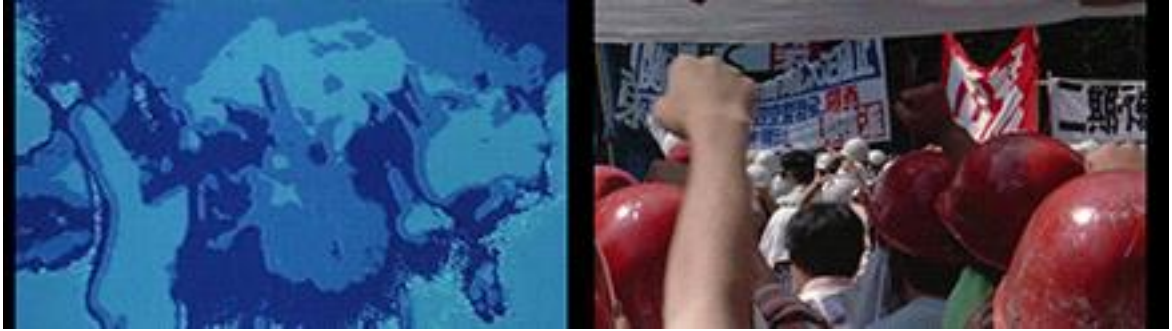


Figura 1: *Sem sol*

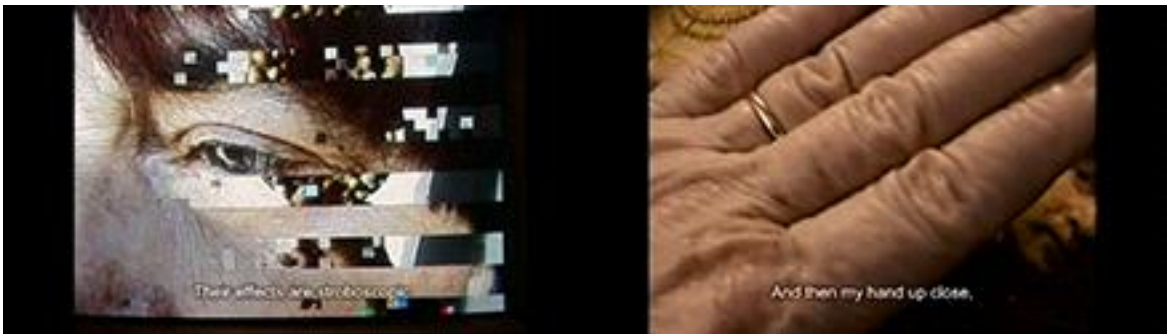


Figura 2: Agnès Varda em *Os Catadores e eu*



Figura 3: As fábricas automobilísticas em *Brasil S/A* e *São Paulo, Sociedade Anônima*



Figura 4: Comparações entre *São Paulo*, *Sociedade Anônima* e *Brasil S/A*

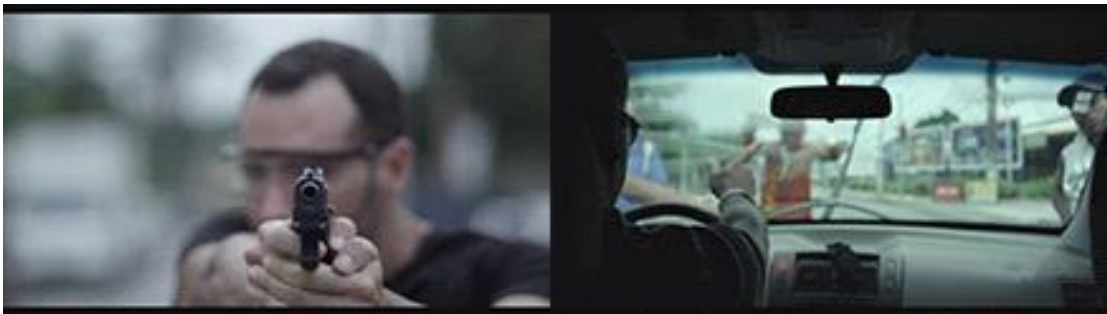


Figura 5: A sequência do tiro em *Brasil S/A*



Figura 6: Comparações entre *Brasil S/A* e *A Plataforma*