
Os vídeos ensaios sobre cinema e suas possibilidades: as origens e uma análise temática¹

Edilson de Souza Teixeira²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Um formato de análise fílmica vem se fortalecendo nesta segunda década do século XXI: os vídeos ensaios publicados gratuitamente em plataformas de vídeo. O presente artigo tem como objetivos fazer uma análise das origens dos vídeos ensaios sob duas perspectivas: a criação do termo e o caminho para a consolidação do formato atual, além de analisar as possibilidades temáticas através de estudo específico de um vídeo ensaio.

PALAVRAS-CHAVE: Vídeos ensaios. Nostalgia. Andrei Tarkóvski.

INTRODUÇÃO

Em meio à crise do espaço destinado à crítica cinematográfica em grandes meios de comunicação, os vídeos ensaios se tornaram um importante formato de reflexão sobre produção cinematográfica na internet. O presente artigo apresentará as origens do vídeo ensaio e realizar uma análise de uma das várias das possibilidades temáticas e estéticas do formato. Utilizando-se de técnicas de linguagem do próprio cinema, estes vídeos se propõem a analisar filmes, diretores e outros aspectos do cinema através de reflexões expostas visualmente, de uma forma que a crítica e a análise fílmica escrita não alcançam, ainda que estejam intrinsecamente ligadas à tradição histórica de tratar sobre a arte.

Existe um fator fundamental que desde o princípio da crítica cinematográfica a afastou das possibilidades da literária: o fato de não poder replicar seu objeto de estudo. Pode-se pensar que a crítica cinematográfica sempre usou de citações textuais de diálogos ou intertítulos presentes nos filmes ou mesmo que, a partir dos anos 70, a replicação de um ou mais frames passou a acompanhar de forma mais frequente os textos sobre cinema, mas existem incontáveis limitações de ambas as iniciativas. Perde-se a reprodução do movimento, som, ambientação etc. Afinal, como declarou Michelangelo Antonioni (1967)³, “um filme que pode ser explicado em palavras não é um filme de verdade”. Até

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação e Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade da Amazônia (Unama). E-mail: edilson Teixeira01@gmail.com.

³ Em entrevista para a revista Playboy para Curtis Pepper, na ocasião do lançamento de *Blow Up, Depois daquele Beijo*. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/12/28/michelangelo-antonioni-playboy-interview/>. Acesso em 26/06/2019.

a chegada do DVD, existia uma grande dificuldade na captura desses frames, dependendo basicamente de fotos divulgadas pelo estúdio, como afirma Kristin Thompson (2006)⁴, pesquisadora que, junto com David Bordwell, foi pioneira no uso de imagens em análises fílmicas: “As fotos não necessariamente refletiam o que aparecia no filme, já que eram tiradas no set de filmagem, com luzes e posições diferentes de câmera”.

O vídeo ensaio surge com novas possibilidades ao poder replicar o cinema ao tratar do próprio cinema. A Universidade de Stanford realiza o curso *The Video Essay: Writing With Video about Film and Media*⁵, que se propõe a debater as possibilidades do formato e realizar outros vídeos ensaios. A relevância acadêmica do formato também pode ser comprovada pelo trabalho de Thomas van der Berg e Miklós Kiss, que através da Universidade de Groningen publicaram *Film Studies In Motion: From Audiovisual Essay to Academy Research Video*⁶, onde já conseguem determinar uma origem, tendências presentes e possibilidades dos vídeos ensaios.

É claro que o termo “vídeo ensaio” não foi criado para referir-se a estes trabalhos realizados e publicados nas plataformas de vídeo. O termo “ensaio”, com o conceito de reflexão, tem origem na literatura, tendo em Montaigne seu nome mais identificado com o início do gênero. Sua produção ensaística abrange temas que vão desde pedras nos rins a sentimentos como amor e amizade. Ao apresentar seus ensaios, Montaigne alerta (2007, p.35):

Aqui está um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além de doméstico e privado. Nele, não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória. Dediquei ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido, possam aqui encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores [...] Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato.

Portanto, o ensaio desde sua origem tem a característica de ser uma visão particular de determinado tema, sem necessariamente partir de ideias consolidadas por outros ou mesmo demandar uma extensa contextualização para que as ideias sejam impressas, como afirma Adorno (2003, p. 16-17): “O ensaio reflete o que é amado e odiado [...]. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar”. Outra opinião

⁴ Em artigo sobre o uso acadêmico de materiais cinematográficos. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/12/02/film-educators-no-longer-criminals/>. Acesso em 26/06/2019.

⁵ Mais informações em: <https://art.stanford.edu/courses/2018-2019-filmstud-50q>. Acesso em 26/06/2019.

⁶ Disponibilizado gratuitamente e na íntegra em <http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>. Acesso em 26/06/2019.

relevante sobre a liberdade do ensaio é do escritor Aldous Huxley (2002, p. 30): “O ensaio é um dispositivo literário para dizermos quase tudo sobre praticamente qualquer coisa”. A relação do ensaio com o cinema nasce praticamente com o próprio cinema, já que Timothy Corrigan (2011, p. 7) aponta que é possível indicar o início do “filme ensaio” já em Griffith, com *O Preço do Trigo*, de 1909. Porém, até para o teórico esta é uma associação um pouco forçada, já que se trata de um curta narrativo, como vários do diretor. Apenas a partir dos anos 1940 que diretores passam a relacionar suas obras com o termo.

Phillip Lopate em seu texto *In The Search of Centaur* (1992, p.1) constrói uma definição de ensaio cinematográfico aproximado à tradição literária. Para tal, define cinco características essenciais:

1. Um filme ensaio tem que ter palavras, na forma de texto, faladas, como legendas ou intertítulos. (...)
2. O texto deve representar uma voz única, podendo ser do diretor ou do roteirista e, caso seja uma colaboração, tem que ser unido a ponto de soar como uma única perspectiva. (...)
3. O texto deve representar uma tentativa de solucionar uma linha teórica ou discutir um problema. (...)
4. O texto deve argumentar mais que informar, tem que ter um ponto de vista forte e pessoal. (...)
5. E, finalmente, a linguagem textual deve ser eloquente, bem escrita e o mais interessante possível.

Sua “busca pelo centauro” era entender qual seria o tipo de filme que seria o correspondente do ensaio literário, tendo em vista que o documentário abrange formas, discursos e outras características que afastariam do ensaio literário. Já que existem, por exemplo, documentários que possuem uma maior proximidade ao jornalismo. Escrito em 1992, é impossível que o texto de Lopate de alguma forma esteja falando dos vídeos ensaios atuais, mas é plenamente possível relacionar as características “exigidas” pelo autor com a linguagem e formato presentes nestes trabalhos.

Além da aproximação com o conceito literário, os vídeos ensaios também são frutos de uma tradição presente no cinema quase tão antiga quanto o próprio cinema: a meta-representação, seguindo uma tradição das artes de falar sobre si própria, como a literatura e as artes plásticas já fizeram anteriormente. Sobre esta aplicação cinematográfica, Corrigan afirma (2011, p. 181):

Como seus predecessores, versões dessa reflexividade no cinema criam e participam de seus próprios princípios estéticos, sobrepondo suas representações de outras experiências artísticas e estéticas aos seus próprios processos cinematográficos e frequentemente refletindo esses processos como uma reflexão sobre o próprio cinema.

Aqui, o teórico refere-se primeiramente a filmes narrativos que tratem sobre o próprio cinema, citando *O Desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard e *O Jogador* (1992), de Robert Altman, ambos os filmes possuem como protagonistas personagens profissionais da área cinematográfica. Porém, dentro desta definição, o autor logo abarca iniciativas documentais sobre a produção do próprio filme, sendo o exemplo mais notório, *Verdades e Mentiras* (1977), de Orson Welles, que trata dos bastidores da produção do próprio documentário, envolto em uma série de acontecimentos não previstos na vida de um forjador de quadros. Assim como iniciativas menos rebuscadas do ponto vista estrutural, já que são intrinsecamente ligadas com outras obras cinematográficas para a compreensão absoluta do documentário, como *O Apocalipse de Um Cineasta* (1991), de Eleonor Coppola, Fox Bahr e George Hickenlooper e *Aflição de Sonhos* (1982), de Les Blank, ambos abordando os problemas de produção de dois filmes, respectivamente *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola e *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog.

Van der Berg e Kiss (2016) estabelecem uma grande influência para a criação da linguagem atual de vídeo ensaio. Em 1998, o acadêmico Eric Faden começou a realizar vídeos como parte de sua pesquisa de doutorado, chamando-os de “mídia caneta”, atualizando o conceito de *camera stylo* de Alexandre Astruc, publicado cinquenta anos antes na revista *L'Ecran Française*⁷. Astruc determinava que a câmera estava para o diretor assim como a caneta está para o escritor, ou seja, é a ferramenta básica para a construção para uma linguagem própria. A proposta de Eric Faden era se utilizar não apenas da câmera para essa construção, passando a integrar efeitos gerados por computador e vídeos digitais para seu trabalho. O trabalho de Faden demonstrou uma nova possibilidade com o uso de ferramentas mais modernas para a criação de material audiovisual.

Foi a partir de 2007 que o vídeo ensaio da forma popular existente hoje começa a tomar forma, quando acadêmicos e críticos da área de cinema como Kevin B. Lee e Matt Zoller Seitz começam a sair do simples *supercut*⁸ para vídeos com teor mais ensaístico.

⁷ Disponível em português em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 26/06/2019.

⁸ Vídeos que compilam pequenos trechos de filmes que contenham alguma característica comum. Os temas do *supercuts* são variados, vão desde cenas que na opinião do autor são “bonitas”, como em *The Most Beautiful Shots in Movie History* (https://www.youtube.com/watch?v=xBasQG_6p40). Em *Get Out Of There!* (https://www.youtube.com/watch?v=W_szJ6M-kM) são compiladas cenas que usam a frase “Get out of there”, com o objetivo de explicitar um clichê de roteiro existente no cinema americano.

Van der Berg e Kiss apontam que esta primeira geração de vídeos ensaios críticos e analíticos sobre cinema tinham como característica comum apresentar certas tendências descobertas pelos autores dos vídeos na filmografia de um certo diretor ou de gêneros cinematográficos. Por exemplo, em *Chaos Cinema*, série de três vídeos de Matt Zoller Seitz publicada em 2011, o autor, através de comparação de cenas, analisa as diferenças de como o cinema de ação se transformou da década de 60 para o então contemporâneo.

É claro que a democratização das ferramentas de edição, proliferação de material fílmico disponível e uma descentralização do poder de veiculação de produtos midiáticos torna a busca por vídeos ensaios de qualidade um pouco mais cuidadosa. É possível traçar paralelo por exemplo com o estudo de material jornalístico. A proliferação de pequenos sites, perfis de redes sociais ou canais em plataformas de vídeo dificulta uma análise precisa acerca do conteúdo, discurso e recepção do público. Se Van der Berg e Kiss conseguem traçar algumas tendências comuns aos vídeos ensaios no início da popularização, uma análise semelhante do cenário atual seria no mínimo incompleta. A cada episódio de uma série popular como *Game Of Thrones* (HBO, 2011-2019) ou o lançamento de um grande blockbuster como *Vingadores: Ultimato* (Anthony Russo e Joe Russo, 2019), o YouTube é inundado por análises e críticas em todos os formatos e abordagens diferentes. À primeira vista, podemos nos deparar com a visão pessimista de alguns autores sobre esta cultura colaborativa, realizada através de iniciativas solitárias, por pessoas que não possuem lastro para tornarem-se formadores de opinião ou produtores de cultura. Este cenário foi retratado no livro *O Culto do Amador*, de Andrew Keen. Publicado em 2007, o autor faz uma leitura apocalíptica da então chamada “web 2.0”, que de forma sintética, se baseava no conteúdo produzido pelo usuário comum, o amador do título, cenário este que apontava para uma total destruição de todo o conhecimento da humanidade. Porém, passados alguns anos, uma eternidade em termos tecnológicos, é necessário olhar com mais calma para esse conteúdo, sob o risco de cair nas armadilhas históricas de total rejeição de novos meios e mídias, como a televisão, a música popular e, ironicamente, o cinema.

Portanto, com observação cuidadosa, é possível apontar dentro de tantas produções, trabalhos que sigam uma tradição ensaística sobre cultura. Para a seleção do trabalho a ser analisado no presente artigo, alguns critérios foram obedecidos. Se fez necessário buscar um vídeo que partisse de uma obra cinematográfica já estabelecida na história do cinema, com a distância temporal que permite um olhar que não dependa de

um contexto para a sua compreensão. Além disso, foi levado em conta a relevância do tema central do vídeo ensaio para a contemporaneidade, sendo este assunto presente nesta obra não-contemporânea. Não menos importante, a qualidade de produção, edição e texto foram fatores determinantes para a escolha, fazendo jus às possibilidades do formato.

NOSTALGHIA CRITIQUE

Foi escolhido o vídeo ensaio *Nostalgia Critique*⁹, publicado em 27/11/2018 no canal de YouTube *Brows Held High*¹⁰, de Kyle Kallgren. No vídeo, o autor parte de uma análise própria de uma cena específica de *Nostalgia* (1983) para realizar seu ensaio acerca do trabalho de produtor de conteúdo audiovisual para plataformas como o próprio YouTube. O artigo tratará de abordar o material inserido no vídeo, com destaque para os filmes e seriados citados no ensaio. É preciso esclarecer que a proposta não é realizar uma análise minuciosa sobre cada um dos produtos audiovisuais presentes no vídeo ensaio. A ideia é partir dos mesmos para compreender qual a linha temática ou estética que os une e qual a forma que foram empregados no vídeo ensaio de Kyle Kellgren.

A NOSTALGIA DE TARKÓVSKI

Nostalgia é o penúltimo filme do russo Andrei Tarkóvski. Foi lançado no Festival de Cannes de 1983, onde Tarkóvski foi premiado como melhor diretor, empatado com Robert Bresson por *O Dinheiro*. Como em toda a filmografia do diretor, não há uma trama convencional, de início, meio e fim bem definidos, como o próprio diretor afirma em seu relato sobre *Nostalgia*: “Eu não estava interessado no desenvolvimento do enredo, no encadeamento dos fatos, a cada filme que faço sinto cada vez menos necessidade deles” (1998, p. 244). Porém, para a melhor compreensão da análise a ser elaborada, se faz necessário uma contextualização do que se trata a obra de Tarkóvski.

Trata-se do primeiro de dois filmes realizados por Tarkóvski no final de sua vida e fora de sua Rússia natal, onde fora proibido de filmar depois de alguns anos de perseguição e sabotagem política. As consequências desse exílio estão claramente impressas em *Nostalgia*. O filme conta a história de um poeta russo que vai para a Itália estudar a história de um artista conterrâneo que passou anos no país italiano desejando

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jnwARGVh7ec>. Acesso em 26/06/2019.

¹⁰ O nome do canal poderia ser traduzido quase como “sobrancelhas sempre levantadas”, o que pode significar constante surpresa, ceticismo ou suspeita.

voltar para a Rússia e, ao regressar, comete suicídio. Assim como o protagonista de seu filme, Tarkóvski também se mudara para a Itália sem sua família para exercer seu trabalho artístico. A jornada do diretor, e por consequência a de seu alter ego, é compreender a experiência de um exilado do passado, já que Tarkóvski se interessara na história de Maxim Berezovski, um músico russo do século XVIII com o mesmo destino do artista fictício presente em *Nostalgia*. Sobre esta relação do filme com sua história, o diretor relata (1990, p. 248):

Fiquei surpreso ao perceber a precisão com que meu estado de espírito foi transferido para tela enquanto eu fazia o filme: uma profunda, e cada vez maior, sensação de perda, de estar distante de casa e dos entes queridos, preenchia cada minuto da vida.

A jornada do protagonista o leva a conhecer um homem considerado pelos demais moradores da região como louco. Durante quase uma década ele manteve sua família presa em casa, visando protegê-la do fim do mundo. Depois, passou a acreditar que o mundo só estaria salvo se ele conseguisse atravessar uma piscina de água fervente com uma vela acesa. Quando não é a umidade ou o vento a apagar a vela, as outras pessoas presentes na piscina o impedem de concluir sua missão. O homem então vai para a capital da Itália e incendeia-se como forma de chamar a atenção das pessoas pelo o que ele encarava como rumo ao apocalipse. Antes disso, ele pede para o poeta russo que cumpra a tarefa de atravessar a piscina com a vela. A última cena do filme é uma sucessão de tentativas sem cortes do homem em manter a chama da vela acesa. Até que ele enfim consegue realizar a tarefa e cai morto, aparentemente extasiado pela jornada.

Este célebre e intrigante plano sequência de Tarkóvski é o ponto de partida do vídeo ensaio *Nostalghia Critique*. O vídeo tem exatamente a duração desta cena, já que de alguma forma, a travessia de Andrei Gorchakov está sendo exibida durante toda a análise, seja assumindo a totalidade do quadro ou dividindo com cenas de outras produções ou mesmo trucagens de edição que servem para que o vídeo não seja excluído do YouTube por violação de direitos autorais, aspecto a ser abordado nas análises específicas dos temas presentes no vídeo ensaio.

A NOSTALGIA MERCADOLÓGICA E META-LINGUÍSTICA DE *MAD MEN*

Nostalgia, além de seus conceitos, etimologia e abordagem em diferentes produtos audiovisuais, é o tema principal abordado em *Nostalghia Critique*, utilizando-se de grandes exemplos de discursos para tal. Para iniciar a abordagem sobre o assunto, o autor

do vídeo utiliza-se de uma cena importante do capítulo *The Wheel*¹¹, o último da primeira temporada da série *Mad Men*. Neste breve trecho, é possível detectar dois recursos de roteiro comuns no audiovisual. O primeiro é a inserção de personagens fictícios na história real, neste caso, o protagonista da série, Don Draper, é o responsável pela criação da campanha publicitária de um produto verdadeiro da Kodak. O “carousel” foi um produto da empresa que facilitava a projeção de slides de fotografias particulares, algo bastante popular na cultura americana, principalmente na época retratada no seriado, o início da década de 60.

A apresentação da proposta de campanha para os executivos da Kodak gira em torno da nostalgia. Para tal, as palavras proferidas por Don Draper fazem parte do outro recurso de roteiro: uma certa adaptação do verdadeiro sentido de um termo ou de um conceito científico para que se adapte ao que a trama precisa. Aqui, o personagem-publicitário define uma etimologia do termo: “A palavra nostalgia, em grego, significa a dor de uma velha ferida”. Conforme é salientado em *Nostalgia Critique*, a afirmação de Don Draper é levemente incorreta: “*Algos* é a palavra grega para dor e *nostos* significa voltar para casa. É um cognato aproximado com a palavra em inglês *nest* (ninho). Nostalgia: a dor de voltar para casa”, diz o narrador do vídeo ensaio. O uso da série *Mad Men* para falar de nostalgia não serve apenas para trazer uma cena onde o conceito é apresentado de forma equivocada. Nesta cena, Don Draper está explicitando o uso comercial da nostalgia e com bastante sucesso, a ponto dos executivos da Kodak desistirem de assistir a outras propostas de campanha para o seu produto. A cena possui um registro emocional, onde o protagonista utiliza-se de fotos de momentos felizes com sua família para apresentar a possibilidade de vender o “carousel” como um instrumento capaz de gerar felicidade em outras famílias americanas ao tornar a visita ao seu passado mais fácil com o produto. Algo condizente com o período histórico no qual a série está se passando, no caso, as vésperas do feriado de ação de graças de 1960. Ou seja, um momento pré-assassinato do presidente John Kennedy, antes da maciça rejeição ao papel dos Estados Unidos no Vietnã e antes da revolução social que viria mais próximo do final da década de 60. Logo, é adequado imaginar que a campanha publicitária da Kodak estivesse voltada para o ideal de família americana da época.

¹¹ O episódio foi dirigido pelo criador da série, Matthew Weiner e escrito por ele em colaboração com Robin Veith.

A mercantilização da nostalgia em *Mad Men* não deixa de ser uma autorreferência, afinal, a série lançada em 2007 fez bastante sucesso crítico e comercial justamente utilizando-se deste apelo ao resgate do passado ao apresentar o mundo da publicidade em Nova York na década de 60. Mesmo que os rumos do seriado levem à uma desmistificação desta imagem atraente de criativos que bebiam uísque durante o expediente, vivendo uma vida de solteiro no centro da cidade, enquanto a família ideal o aguardava no subúrbio, é possível afirmar que pelo menos o apelo inicial da série estava no encantamento do espectador neste universo.

(nostalgia), EM CAIXA BAIXA E ITÁLICO

Depois de *Mad Men*, o autor de *Nostalghia Critique* utiliza um trabalho do diretor experimental Hollis Frampton. Assim como o filme de Tarkóvski, a obra de Frampton também tem o nome de *Nostalgia*, mas é grafado como *(nostalgia)*. Nela, o artista mostra fotos suas sendo queimadas em um fogão elétrico *hotplate*. Sobre o processo e estrutura da obra de 38 minutos, a narração de *Nostalghia Critique* assim descreve:

A narração descreve fotografias. A câmera mostra fotografias. Mostra-as enquanto elas queimam. A descrição das fotografias não bate. A narração descreve a próxima fotografia na sequência, não a atual. Fotografias capturam momentos, que agora existem apenas no registro de suas próprias destruições. Enquanto as vemos queimando, já vamos esquecendo suas histórias, enquanto lutamos para lembrar do presente. O futuro descrito. O passado apresentado enquanto é destruído.

O trabalho de Hollis Frampton, que começara na fotografia, está dentro da definição do que o historiador de arte de vanguarda P. Adams Sitney batizou de “cinema estrutural”. Em resumo, trata-se de um cinema de vanguarda com origem no início dos anos 60, segundo Sitney apud Mourão (2015, p.35):

São filmes cuja a experiência passa pela apreensão e compreensão de sua própria estrutura. Explorando o fotograma, a película, o quadro e a projeção, eles fazem da experiência de ver um filme uma experiência temporal e cognitiva em que o próprio ato de ver é posto em questão.

Sitney define também as características básicas do fazer do filme estrutural:

As quatro características são: a posição fixa da câmera (quadro fixo do ponto de vista do espectador), o efeito *flicker*, a cópia em *loop* e a refilmagem de tela. Muito raramente essas quatro características encontram-se presentes em um único filme e há filmes estruturais que modificam esses elementos habituais.

(nostalgia) faz parte de um ciclo de sete filmes de Frampton que o próprio classifica como autobiográficos. Neste filme, Hollis Frampton mostra, à sua maneira, sua trajetória como fotógrafo, já que a primeira foto que aparece em *(nostalgia)* é descrita no filme como a sua “primeira tirada com o intuito de fazer arte” até chegar a uma fotografia que fora ampliada diversas vezes em um detalhe cuja narração relata que gerou um medo tão grande em Frampton que ele nunca mais ousará tirar outra foto. Importante salientar que no sistema formal proposto por Frampton, a foto apareceria após esta narração, mas o filme acaba antes e ficamos por não ver a tal imagem.

Para tratar do conceito de nostalgia, Frampton também recorre à origem grega da palavra: “As dores do retorno. Não é uma emoção que é sofrida, ela é tolerada. Quando Ulisses volta para casa, nostalgia é a dor que ele sofre, não o prazer trêmulo gerado por estar em casa novamente” (apud Jenkins, 1984, p. 56). Aqui, o artista remete diretamente ao conceito de nostalgia que passou a ser popular no mundo ocidental a partir do século XVII, ao referir-se ao sentimento dos soldados sobreviventes que conseguiam voltar para casa depois de uma guerra ou de estudantes que passavam longos períodos estudando em locais distantes de onde foram criados. Patrícia Mourão no artigo *Um Jogo entre “eu” e “mim” – (nostalgia), de Hollis Frampton*, trata da nostalgia “versão século XX” (2015, p. 7):

Com as migrações forçadas e voluntárias, o estado de deslocado deixou de ser a exceção para tornar-se a regra. Nesse contexto, o termo adquire novos contornos e passa a significar não tanto a falta de um lugar deixado, mas a permanência, no presente, de um tempo para sempre perdido. Segundo Roberta Rubenstein, a nostalgia é hoje a condição existencial da vida adulta e corresponde à inevitabilidade universal da separação e da perda. A nostalgia caracteriza-se por uma separação temporal mais do que espacial: aquilo de que se sente falta está irremediavelmente perdido no passado.

É necessário atentar que os parênteses do título do filme não são mero acaso estilístico, o próprio Frampton defende a importância dos mesmos, ainda que de forma pouco ou nada direta no significado deles em entrevista: “*(nostalgia)*. Isso, assim mesmo, em caixa baixa e entre parênteses. Um buraco sem fundo de sentimentalidade, esperteza fóssil e assincronismo”. No livro *(nostalgia)*, Rachel Moore define que o filme objetiva atualizar a experiência da nostalgia, entendida como a vivência do passado no presente (apud Mourão, 2015, p.9).

O ARQUIVO DE DETRITOS

O último objeto de análise de *Nostalgia Critique* para falar sobre nostalgia é um texto publicado no site *Senses Of Cinema* em junho de 2018, chamado *Archive Of Detritus*. O “arquivo de detritos” para o autor, Daniel Fairfax, é o YouTube. Para chegar à essa conclusão, o jornalista relata sua revisita a um filme que só havia assistido na televisão no início dos anos 90. Seu texto inicia dizendo que, como profissional da área do cinema, a resposta certa para a pergunta “Qual filme que mais o marcou?” deveria ser *Weekend à Francesa*, de Jean-Luc Godard, ou *Greed, Ouro e Maldição*, de Erich Von Stroheim, ambos exemplos de grandes marcos do cinema, mas a resposta do autor é um filme que nem filme é. *The Langoliers* ou *Fenda no Tempo*, no título brasileiro, é uma minissérie feita para a televisão americana, adaptando uma história de Stephen King, como outras inúmeras obras do escritor já foram transpostas para o audiovisual.

Esta obra de Tom Holland é bastante obscura, sendo mais lembrada pelos fãs de Stephen King, ávidos por consumir adaptações cinematográficas (ou algo perto disso) de seus contos e livros. Não é o caso do autor do texto. Sua relação com o filme é tratada como algo difícil de descrever. Fairfax admite não lembrar sequer se havia gostado da minissérie quando assistiu pela primeira vez, mas diferente de outras tantas produções, esta não desapareceu da sua mente assim que os créditos finais apareceram na televisão. Durante muitos anos, *Fenda no Tempo* era apenas uma lembrança dos seus tempos de criança, até que lhe foi sugerido procurar o filme no YouTube. A descoberta da disponibilidade dessa minissérie na plataforma, além de render uma análise crítica acerca da produção, faz o autor refletir sobre o papel do YouTube na preservação de material na contemporaneidade.

Para Fairfax, o Youtube se tornou o maior arquivo de audiovisual do mundo, tendo mais material que a Cinemateca Francesa ou a Biblioteca do Congresso americano, vistas como referências na preservação audiovisual. Para esta análise, o jornalista nem se refere ao conteúdo produzido para o YouTube, mas de arquivos audiovisuais de antigas produções, muitos deles até então inacessíveis para o público ou até mesmo fora do catálogo dos próprios produtores. Porém, existem algumas diferenças básicas deste grande arquivo para instituições como a Cinemateca Francesa por tratar-se de um conteúdo enviado por usuários comuns. Esta cultura colaborativa gera alguns aspectos particulares para o meio. Segundo Fairfax, além de tornar este material muito mais acessível e de graça, o fato de ser um conteúdo enviado por pessoas que não possuem os

direitos de reprodução das obras, gerando uma grande caça por parte das empresas detentoras a vídeos que possam ser removidos da plataforma e de alguma forma serem monetizados por outros meios. A exclusão de conteúdo minimamente valioso do ponto de vista financeiro torna o YouTube um grande depósito de material indesejado pelas grandes empresas, o tal “arquivo de detritos” do título do texto. Em uma análise primária, pode-se encarar a profusão de material sem valor monetário como uma acumulação de produtos audiovisuais também sem grande valor artístico, porém, essa falta de julgamento acerca da qualidade do material pode ser interessante para o futuro, já que existe a preservação de obras que hoje não são valorizadas, podendo serem reavaliadas ou serem objeto de estudo posteriormente.

Ainda que seja uma obra cujo pleno conhecimento da trama não seja de fundamental importância para a análise do presente artigo ou mesmo do vídeo ensaio *Nostalgia Critique*, existe um elemento na história de *Fenda no Tempo* que remete ao tema central de ambos. Na minissérie, os principais antagonistas são os tais “langoliers” do título original, criaturas monstruosas que se alimentam de coisas e memórias do passado que não são mais úteis. De forma metafórica, a história de Stephen King aborda o que acontece com eventos e objetos que não são mais lembrados por ninguém. Pode-se concluir que, no contexto de *Nostalgia Critique*, os monstros responsáveis por devorar os antigos filmes obscuros, comerciais e programas de televisão até pouco tempo nada lembrados, encontram no YouTube uma barreira para a sua atividade. Como afirma a narração do vídeo ensaio, a plataforma virou um grande espaço de debate sobre vídeos “Ressuscitados por adultos cansados e furiosos por não serem mais crianças”.

NOSTALGIA, (*nostalgia*) E NOSTALGIAS

Temos, portanto, diferentes formas de abordar o mesmo sentimento ou conceito: a nostalgia. Em Tarkóvski, ela está representada pelo anseio de regressar ao seu lugar de origem, mesmo que isso signifique o fim do propósito de continuar vivendo. O protagonista do filme, o poeta existente na trama, o músico que inspirou a história e até o próprio diretor convivem com este sentimento e conflito. Em *Mad Men*, temos a representação da nostalgia mercantilizada, seja na forma de um produto que ajuda as famílias a lembrar de momentos felizes ou do próprio seriado como produto, um sucesso mercadológico calcado aparentemente na representação de tempos mais simples, voltado em grande parte para um público que sequer viveu aquele período. Na obra vanguardista

de Hollis Frampton, há a nostalgia irônica, a falsa importância do registro de alguns momentos através de fotografias, apenas para serem queimadas na frente do espectador, sumindo da memória daquele que assiste, já que não há sequer a possibilidade de lembrar o que é dito sobre aquela foto, a mente confunde o discurso da próxima imagem com o que é mostrado em tela. No “arquivo de detritos” temos uma nova forma de nostalgia, a dos produtos audiovisuais que até então eram apenas lembranças se materializando novamente a um clique de distância.

A presença desses materiais audiovisuais no vídeo ensaio que abordam diferentes visões de nostalgia cumpre outra função além da conceituação e exemplificação. Desde o início de *Nostalghia Critique*, o autor fala das dificuldades de produção de material para plataformas como o YouTube. Segundo a narração, os compromissos da plataforma com as grandes empresas detentoras dos direitos autorais do material apresentado, torna o trabalho de produção de vídeo para o site uma atividade ingrata. O algoritmo do YouTube vasculha todo o material carregado para buscar algum tipo de violação de uso. Esta limitação possui grande influência no resultado final do vídeo ensaio, já que, apesar de usar a cena do filme de Andrei Tarkóvski na íntegra, a edição busca formas de escapar da varredura do algoritmo, seja dividindo a tela com cenas dos outros produtos ou mesmo com trucagens visuais como inversão da tela, inserção de divisão de janelas de aspecto ou aceleração e desaceleração da velocidade original.

Nostalghia Critique não é, apesar do “critique” do título, uma crítica cinematográfica em vídeo do filme de Andrei Tarkóvski, ainda que resida algumas semelhanças com a crítica tradicional escrita. Michel Chion, em seu livro de revisão crítica da carreira de Tarkóvski parte do título da obra de 1983 para teorizar que o tema já estivera presente em filmes anteriores do diretor, principalmente o protagonista de *Solaris* (1972), um psiquiatra enviado para uma estação espacial. Antoine de Baecque aborda como ponto principal em sua crítica para a *Cahiers du Cinema*, a solidão do protagonista do filme, julgando-a como uma das mais belas obras sobre o sentimento da história do cinema. Já Sérgio Alpendre, crítico brasileiro, aponta que o filme já está em um registro do “gênero” filme de arte europeu, já com as decodificações comerciais desse nicho, diferente da produção inicial de Andrei Tarkóvski. Os três textos têm em comum o fato de realizarem julgamentos estéticos e temáticos sobre *Nostalghia*. Em *Nostalghia Critique* não há sequer uma fala da narração que faça qualquer avaliação da obra de Tarkóvski. A ideia principal do vídeo é tratar sobre as diferentes abordagens possíveis do

conceito de nostalgia. Kyle Kallgren, autor do vídeo, preocupa-se mais em relacionar sua interpretação do trecho final de *Nostalgia* com o seu papel de criador de conteúdo audiovisual sujeito aos interesses de uma plataforma como o YouTube. As dificuldades de tornar o trabalho rentável ou com alguma liberdade artística de uso de trechos de filmes e seriados levam à criação de outros pequenos sites que não tem medidas e regras tão drásticas de compartilhamento de vídeo. *Nostalghia Critique* cita o *Blip*, site cuja proposta era justamente não ter um algoritmo que automaticamente classifica o uso de algum material como passível de punição através da retirada da monetização de anúncios ou mesmo exclusão total do conteúdo. Conforme citado no vídeo, o *Blip* deixou de existir em 2015, sendo comprado por um estúdio ligado à Disney, não por acaso uma das maiores empresas americanas interessadas em propriedades intelectuais.

Segundo *Nostalghia Critique*, o protagonista do filme de Tarkóvski estava tentando atravessar a piscina vazia com a vela acesa para honrar o tal homem louco que achava que salvaria o mundo ao completar essa atividade. A narração faz uma relação do cumprimento desta tarefa com o trabalho de produzir conteúdo em vídeo para uma plataforma que, segundo o autor, não está do lado de quem o faz.

E aqui estou eu, ouvindo as palavras de um louco convencido de que o mundo está para acabar. Ainda que o homem seja um tolo, abusador, cruel e negligente. Mas quando você faz algo por tempo suficiente, tende a esquecer porque começou a fazê-la. E eventualmente acaba se tornando apenas realizar o ato em si e o motivo pelo qual você começou se torna irrelevante. E você continua fazendo porque está sempre cercado de um presente constante e não tem a ver com memória, passado ou seu futuro, mas apenas fazer aquilo que está diante de você. É apenas dar o próximo passo. Apenas estar presente neste momento de tempo capturado. Mantendo a chama acesa.

Este encerramento dá a noção final da relação estabelecida durante todo o vídeo sobre a atividade do autor e o personagem de *Nostalgia*.

CONCLUSÕES

Nostalghia Critique parece um bom exemplo das possibilidades de um vídeo ensaio. Mesmo com tempo limitado pelas características de consumo de material a ser consumido em plataformas de vídeo, o autor se utiliza de vários exemplos de materiais relevantes para no final de tudo tratar de sua própria condição de artista. É algo bem próximo aos conceitos de ensaio propostos como gênero literário. O autor não precisa contextualizar toda as ideias e produções para que o sentido de sua mensagem seja

passado, tal qual a metáfora de Adão e Eva proposta por Adorno. Talvez estejamos diante de uma linguagem que venha a se consolidar de forma bastante diferente de trabalhos como *Nostalgia Critique*, mas as características ensaísticas do vídeo indicam um rumo de possibilidades infindáveis para reflexões que partem da linguagem cinematográfica para abordar todo tipo de assunto, inclusive o próprio cinema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANTONIONI, Michelangelo. **Michelangelo Antonioni: The Playboy Interview**.
PEPPER, Curtis. *Playboy US*, edição de novembro de 1967. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/12/28/michelangelo-antonioni-playboy-interview/>. Acesso em 15/05/2019.
- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a “câmera-stylo”**. In: Nouvelle Vague. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.
- BAECQUE, Antoine de. **Andrei Tarkovski**. Paris: Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma, 1989.
- CHION, Michel. **Colección Grandes Directores: El Libro de Andrei Tarkovski**. Madri: El País, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus Editora, 2015.
- FAIRFAX, Daniel. **The Archive of Detritus**. Senses Of Cinema, 2018. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2018/stardust-memories/the-archive-of-detritus/>. Acesso em 20/05/2019.
- JENKINS, Bruce; KRANE, Susan. **Hollis Frampton: Recollections/Recreations**. Cambridge: MIT Press, 1984.
- KEEN, Andrew. **O Culto do Amador**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2009.
- LAVIK, Erland. **The Video Essay: The future of Academic Film and Television Criticism?**. Frames Cinema Journal. Disponível em: <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>. Acesso em 24/05/2019.
- LOPETE, Phillip. **In Search Of The Centaur: The Essay Film**, 1992. In: Essays on the Essay Film. ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy. Nova York: Columbia University Press, 2017.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MOURÃO, Patrícia. **Um jogo entre “eu” e “mim”: (nostalgia), de Hollis Frampton**. In: Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.). Cinema estrutural. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- RATTON, Philipe (org.). **Tarkóvski: Eterno retorno**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2017.
- TARKÓVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMPSON, Kristin. **Film educators no long criminals**, 2016. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/12/02/film-educators-no-longer-criminals/>. Acesso em 15/05/2019.

TUDOR, Deborah. **Selling nostalgia: Mad Men, Postmodernism and Neoliberalism**. Global Cinema, 2013.