

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL: JORNALISMO**

Lucas Marques dos Santos

**O ensaio audiovisual: as origens da reflexão ensaística, os
aspectos comunicacionais e as relações com o jornalismo**

Bauru
2018

Lucas Marques dos Santos

O ensaio audiovisual: as origens da reflexão ensaística, os aspectos comunicacionais e as relações com o jornalismo

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, sob a orientação do Prof. Dr. Laan Mendes de Barros.

Bauru
2018

Lucas Marques dos Santos

O ensaio audiovisual: as origens da reflexão ensaística, os aspectos comunicacionais e as relações com o jornalismo

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, sob a orientação do Prof. Dr. Laan Mendes de Barros.

Banca examinadora:

**Prof. Dr. Laan Mendes de Barros
(orientador)**

Prof. Dra. Angela Maria Grossi

Profa. Ms. Michelle Moreira Braz dos Santos

Bauru
2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e ao meu pai, Luciana Santos e Eliphio Marques dos Santos JR, por todo o auxílio, compreensão e conselhos. À toda minha família, sobretudo meu irmão Gustavo, que partilhou mais uma fase de nossa vida em Bauru, e minha avó Vera, falecida em 2017. Ela vive nas memórias e manias do neto.

À minha namorada, Taleessa Silva, que me ajuda diariamente a ver a beleza dos pequenos momentos da vida. Obrigado por crescer comigo, juntos nos melhores e piores momentos. Espero que eu ofereça sempre o mesmo companheirismo que você compartilha.

Ao grupo de estudo em estética e crítica cultural Persona UNESP, organizado pelo professor Eli Vagner Rodrigues, o qual participei da fundação e foi uma das experiências mais valiosas da faculdade. Não só o orgulho de ver o projeto tomando voos cada vez maiores, mas por ser um espaço de liberdade subjetiva, evolução pessoal e desenvolvimento de grandes amizades.

Ao professor Laan Mendes de Barros, que me orientou na realização desta monografia. Levarei comigo os ensinamentos, as conversas e as trocas de experiências desses últimos meses do curso de Jornalismo.

Aos meus amigos e pessoas com quem convivi na universidade, principalmente aqueles que dividi a mesma morada. Cada contato é uma oportunidade de enriquecer o universo pessoal.

À cidade de Bauru e seus cidadãos, que me abriram as portas em minha primeira mudança de cidade. São lugares, pessoas e experiências que me transformaram profundamente.

Ao câmpus bauruense da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, a todos funcionários, professores e profissionais que lutam para um ensino público de qualidade. Em especial, agradeço aos professores e professoras do curso de jornalismo com os quais apreendi muito. Dentre os quais, guardo com carinho os ensinamentos das três pessoas presentes em minha banca.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo os ensaios audiovisuais nas plataformas digitais de vídeo. A última década presenciou, na internet, uma tendência de proliferação de vídeos que possuem características ensaísticas. Esta monografia parte desta constatação para adentrar em uma discussão epistemológica e fenomenológica, além de entender os aspectos comunicacionais e o ambiente em que esses ensaios estão inseridos. Por fim, buscamos compreender as relações que os ensaios audiovisuais podem estabelecer com o jornalismo. No primeiro capítulo levantamos as principais pesquisas sobre o objeto de estudo, da abordagem dos estudos fílmicos, e demonstramos que este trabalho não pretende seguir tal caminho metodológico. A segunda seção do trabalho é dedicada a expor os antecessores do ensaio audiovisual na web, o ensaio literário e o filme-ensaio, de forma a compreender o fazer ensaístico e sua recepção. O terceiro capítulo promove uma discussão sobre a comunicação e o ambiente dos ensaios audiovisuais aqui estudados, identificando as transformações culturais, assim como os processos de convergência midiática e hibridações. O quarto capítulo procura relatar de que forma os ensaios audiovisuais e o jornalismo podem estabelecer relações, exemplificadas nos três estudos de casos que completam o corpo da monografia. Concluimos que o ensaio, em si uma forma caracteriza pela fluidez, pode ser aplicado a múltiplos contextos comunicacionais e promover interações únicas com o espectador na experiência estética.

Palavras-chave: Ensaio audiovisual. Comunicação. Internet. Jornalismo. Experiência estética.

ABSTRACT

The present work has as object of study the audiovisual essays in the digital platforms of video. The last decade witnessed, on the Internet, a tendency of proliferation of videos that have essayistic characteristics. This undergraduate thesis starts from this observation to enter into an epistemological and phenomenological discussion, besides understanding the communicational aspects and the environment in which these essays are inserted. Finally, we seek to understand the relations that audiovisual essays can establish with journalism. In the first chapter, we present the main type research currently on the object of study, the approach to film studies, and show that our work does not intend to follow this methodological path. The second section of the paper is dedicated to exposing the predecessors of the audiovisual essay on the web, the literary essay and the film-essay, in order to understand the essayistic practice and its reception. The third chapter promotes a discussion about communication and the environment of the audiovisual essays studied here, identifying the cultural transformations, as well as the processes of media convergence and hybridizations. The fourth chapter seeks to relate how audiovisual essays and journalism can establish relations, exemplified in the three case studies that complete the body of the undergraduate thesis. We conclude that the essay, itself a form characterized by fluidity, can be applied to multiple communicational contexts and promote unique interactions with the viewer in aesthetic experience.

Keywords: Audiovisual essay. Communication. Internet. Journalism. Aesthetic experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Captura de tela do vídeo do Meteoro Brasil	67
Figura 2 - Captura de tela do vídeo do Mídia Ninja	67
Figura 3 - Exposição de Jon Bois sobre de pôquer por meio da captura televisiva original em conjunto com a inserção de textos e videografismo	74
Figura 4 - Jon Bois utiliza da imagem filmada. O excerto também mostra o humor e a marca pessoal do autor na narração.....	74
Figura 5 - Imagem de ketchup sendo expelido em um prato de aniversário infantil. A cena aparece no momento em que a autora fala sobre sua primeira menstruação aos 11 anos.	78
Figura 6 - Uma outra correspondência e significação entre narração e imagem: a mão amassa um papel vermelho, emitindo um forte ruído, enquanto a autora fala de suas dores menstruais.....	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O ENSAIO AUDIOVISUAL NA <i>INTERNET</i> E AS PESQUISAS ATUAIS	12
2 AS ORIGENS DA REFLEXÃO ENSAÍSTICA.....	16
2.1 O ensaio literário	16
2.2 A eternização do transitório	21
2.3 O filme-ensaio	22
2.4 A experiência estética	27
3 O ENSAIO AUDIOVISUAL NAS PLATAFORMAS DIGITAIS	30
3.1 O Meio Informacional	30
3.2 Consumidores e produtores	33
3.3 Mudanças culturais e no pensamento humano	37
3.4 Transformações nas técnicas, nas formas e nos modelos de negócios	40
4 O ENSAIO E O JORNALISMO	45
4.1 A concepção moderna do jornalismo e a notícia como mercadoria	46
4.2 As crises e respostas do jornalismo	49
4.3 O jornalismo literário	52
4.4 Ensaio jornalístico	56
4.5 O ensaio audiovisual no jornalismo	59
5 ESTUDOS DE CASOS	65
5.1 <i>MARIELLE & ESPERANÇA</i> , do canal <i>Meteoro Brasil</i>	65
5.2 <i>WHY DO I CHOOSE THIS FOR A LIVING?</i> , de Jon Bois para o veículo de jornalismo esportivo <i>SB Nation</i>	69
5.3 <i>Birth Control Your Own Adventure</i> , de Sindha Agha para o <i>The New York Times</i>	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como objeto de estudo os ensaios audiovisuais nas plataformas digitais. Ensaio audiovisual, filme-ensaio e vídeo ensaio são nomes dados a produções que promovem a reflexão sobre temas e produtos midiáticos por meio dos elementos audiovisuais. Como observaremos no decorrer deste trabalho, tal definição é bastante ampla, assim como as diversas práticas que se enquadram sob o termo de ensaio audiovisual. O que buscamos compreender aqui não é uma definição do termo ou uma categorização de todos os estilos ou subgêneros possíveis, mas compreender o que configura o ensaísmo em suas diversas dimensões, as particularidades do ensaio audiovisual na web – sobretudo as manifestações que foram popularizadas nas plataformas digitais de vídeos – e analisar aplicações da forma ensaística em relação com o jornalismo.

O ensaio audiovisual é uma forma que existe na *internet* antes da década de 2010, mas que ganhou popularidade nesta segunda década do século XXI em plataformas destinadas a distribuição de vídeo, como *Youtube* e *Vimeo*, e nas redes sociais, principalmente o *Facebook* e *Twitter*. Se antes a prática ensaística era patrimônio, majoritariamente, de intelectuais e cineastas profissionais nas manifestações do ensaio literário e do filme-ensaio, hoje as barreiras entre criador e público são cada vez mais diluídas: com o acesso mais amplo dos softwares de edição e das plataformas de distribuição de conteúdo digital, uma gama maior de pessoas se dispôs a fazer ensaios audiovisuais. Essa configuração atual modificou radicalmente o conteúdo e a forma da prática ensaística, constatação que norteia esta produção acadêmica. Desta maneira, acredito que esta monografia se faz relevante por investigar um objeto ainda pouco figurado nas produções acadêmicas, o ensaio audiovisual nas plataformas digitais, e entender como essa forma pode contribuir para modalidades da comunicação, em especial a atividade jornalística.

O processo argumentativo se inicia com uma breve contextualização sobre o ensaio audiovisual na *internet*, o processo de desenvolvimento até a popularização, os principais representantes e estudos atuais, a comunidade de usuários que se formou em torno deles, as principais práticas e a menção de algumas questões que serão abordadas posteriormente.

O capítulo *As origens da reflexão ensaística* se dedica a compreender o ensaio nas suas configurações anteriores, o ensaio literário e o filme-ensaio. Embora parte significativa do processo histórico do ensaio seja mencionada, a proposta da argumentação é compreender os elementos essenciais da prática ensaística, que permaneceram no cerne das produções em diferentes suportes midiáticos, além de identificar as transformações no decorrer do tempo. Para elaborar a exposição sobre o ensaio literário, utilizaremos as ideias de Theodor W. Adorno (2003) e Georg Lukács (2015), sobretudo para entender os aspectos epistemológicos e estéticos. Ambos os autores entendem o ensaio como uma forma ampla, contrária aos rigorismos científicos da Idade Moderna, e relevante para a reflexão subjetiva do ser humano.

As contribuições de Josep M. Català (2000, 2011, 2014) se farão pertinentes nessa fase da argumentação, assim como no decorrer de todo o trabalho. O pesquisador catalão, utilizando principalmente da fenomenologia, estuda a prática ensaística em diferentes manifestações e seus mecanismos de funcionamento. Català investiga como os elementos do ensaio audiovisual interagem entre si e com o espectador na criação de sentido e na transformação de significação das imagens em diferentes contextos. Ele tem como objeto principal de estudo o filme-ensaio, a prática fílmica ensaística que se desenvolveu no decorrer do século XX. A pesquisadora Laura Rascaroli (2017) oferece outras perspectivas sobre o filme-ensaio, principalmente sobre a dialética dos elementos e um levantamento histórico da prática. A partir de Rascaroli é possível compreender o ensaio audiovisual em sua configuração atual, com a influência das novas tecnologias, as hibridações e transformações de linguagem. Neste sentido, discutiremos a experiência estética como comunicação, principalmente na constatação do espectador como agente ativo. Completando essa argumentação, também é relevante a exposição das ideias de videoensaístas contemporâneos, sobre a inserção da prática nos mercados digitais e as principais discussões atuais.

O capítulo *O ensaio audiovisual nas plataformas digitais* tem como objetivo entender as particularidades do ensaio audiovisual no meio informacional, isto é, nas plataformas de vídeo da *internet*. Para tal empreendimento, vamos definir primeiro o que se trata o meio informacional por meio de Manuel Castells (1999), na obra *A Sociedade em Rede*. O estudo não se faz em uma perspectiva puramente tecnicista, mas no entendimento que tais mudanças paradigmáticas são culturais, ou seja, modificam radicalmente as sociedades e o ser humano. Se em Castells entendemos que o meio é a mensagem, o teórico da comunicação Henry Jenkins (2009) nos ajuda a compreender como essa constatação se apresenta em fenômenos da cultura digital.

É importante notar que a nova configuração dos meios evidenciou o receptor dos processos comunicacionais como um agente ativo, afastando a polarização ilusória entre emissor e receptor. Por meio de Jenkins (2009) e José Luiz Braga (2006) é possível entender como os receptores ou consumidores respondem e criam dispositivos para interagir com a mídia, dentre as quais se insere a produção audiovisual. Também se fazem relevantes as ideias de hibridações dos meios, de Néstor García Canclini (2008), que se liga às transformações do fazer ensaístico nos novos meios. Nesta concepção, os conceitos de interatividade e interface de Català conectam o corpo, pensamento e máquina na produção e interação com as mensagens. Os estudos do ensaísta audiovisual Kevin B. Lee são importantes no entendimento de como a cultura da *internet* e os fluxos de informação e imagens moldam os vídeos ensaios.

Após entendermos o ensaio audiovisual, partiremos para uma discussão sobre as relações que a forma pode estabelecer com o jornalismo. Para tal esforço, vamos identificar como o ensaio beneficia o jornalismo. Por meio de uma análise histórica de autores como Cremilda Medina (2003), Muniz Sodré (2009) e Mônica Martinez (2008), é possível perceber os motivos da concepção moderna de jornalismo vingar no decorrer da história e porquê ela entrou em crise em diversos momentos de sua trajetória. Desta forma, serão expostos os modos com que os comunicadores responderam a essas crises de representação simbólica do jornalismo, principalmente sobre a perspectiva do jornalismo literário, sob os conceitos de Edvaldo Pereira Lima (2009) e Mônica Martinez (2017). Encerrando, vamos remontar o histórico do ensaio literário com o jornalismo, que, mesmo alternando momentos de baixa e alta evidência, são duas práticas que sempre estiveram ligadas.

Ao final, situamos três estudos de casos que demonstram como os vídeos ensaios e o jornalismo podem interagir. São três produtos, de três origens bem distintas, os quais demonstram a grande variedade que a forma ensaística pode se manifestar, assim como as potencialidades comunicacionais que essas produções têm.

A partir do ensaio *MARIELLE & ESPERANÇA*, do canal do Youtube *Meteoro Brasil*, vamos compreender como os ensaios audiovisuais podem utilizar de materiais jornalísticos, reorganizando conceitos e fatos e aprofundando a compreensão sobre determinado tema. O vídeo em questão foi publicado no dia 15 de maio, apenas um dia depois do assassinato de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro. Se o canal *Meteoro Brasil* é um veículo independente, as outras duas produções analisadas são inserções do ensaio audiovisual em veículos midiáticos e jornalísticos já consolidados: uma obra de Sindha Agha para o selo *Op-Docs* do jornal *The New York Times*, sobre a influência dos anticoncepcionais em nossa sociedade, e um vídeo de Jon Bois para o site esportivo *SB Nation*, o qual mostra de forma humorada as nuances do pôquer profissional. Os estudos de caso ao mesmo tempo que ilustram a argumentação desta monografia, revelam as formas criativas e relevantes que os autores estão se colocando em evidência na enunciação, refletindo sobre os mais variados temas.

Partindo da constatação da existência de poucos estudos acadêmicos sobre o ensaio audiovisual, sobretudo não tendo como enfoque os estudos fílmicos, pretendemos por este trabalho: expor as pesquisas sobre o ensaio e o ensaio audiovisual, principalmente em relação à internet e ao jornalismo; contribuir para a pesquisa sobre o tema, além de poder auxiliar, a partir da leitura da monografia, pessoas que se interessem pela produção de ensaios audiovisuais.

1 O ENSAIO AUDIOVISUAL NA *INTERNET* E AS PESQUISAS ATUAIS

Ensaio audiovisual, vídeo ensaio ou mesmo filme-ensaio e ensaio fílmico, são termos diferentes muitas vezes destinados a um mesmo objeto: a reflexão ensaística realizada por meio da imagem e som. O objetivo desta monografia é analisar os aspectos dessa prática nas plataformas *online* de vídeo, em especial as aplicações no jornalismo. Embora os termos listados se revelem, em uma primeira análise, a um objeto semelhante, é preciso fazer uma diferenciação para fins de organização no texto: o filme-ensaio, mesmo que o termo compreenda o fazer ensaístico audiovisual como um todo, será referenciado nesta monografia para as obras cinematográficas ensaísticas, da tradição do século XX. Justamente pela palavra “filme” se relacionar a película do cinema, ao aspecto material.

De forma resumida, o ensaio audiovisual é um termo abrangente que agrupa as produções que promovem a reflexão por meio dos elementos audiovisuais em interação com si mesmos. Como indica Josep M. Català (2000), diferentes de outras formas cinematográficas, o ensaio audiovisual deixa visível em sua estrutura os traços do processo de pensamento e incorpora as tensões geradoras da construção de significados. Laura Rascaroli (2017) também se direciona na relação dialética dos elementos do ensaio audiovisual para entendê-lo, assim como admite que é possível o estudo com base no dialogismo e nas experiências do espectador. A fenomenologia da experiência estética - que como explica o orientador deste trabalho, Laan Mendes de Barros (2017, 2014), se relaciona aos processos comunicacionais - é um modo de entender os ensaios, ao colocar o espectador como agente ativo na produção de sentidos.

Todas essas contribuições, que serão detalhadas no segundo capítulo, nos ajudam a compreender os mecanismos internos e a experiência dos ensaios audiovisuais. Mas o que configurariam essas produções no enfoque deste trabalho, a internet e as plataformas digitais de vídeo? É uma pergunta complicada, isto se for

possível uma resposta certa para tal questão. No terceiro capítulo procuramos compreender essa configuração contemporânea dos ensaios audiovisuais por meio do entendimento da internet como rede sobre a perspectiva da cultura, ou seja, as formas como o ser humano e as sociedades estão se modificando em sua relação com as redes. A discussão está mais no âmbito da cultura e da comunicação do que na área técnica. Desta forma, conceitos como a “cultura da convergência”, de Henry Jenkins (2009), e a interface como modelo mental, de Josep M. Catalá nos ajudam a compreender o ser humano e a rede, da mesma forma que as hibridações dessa relação.

Este estudo parte da percepção de que os ensaios audiovisuais se proliferaram de forma substancial nesta década de 2010: em uma rápida pesquisa no *Youtube* por vídeos que tenham necessariamente o termo *video essay* no título ou na descrição temos 217 mil resultados de vídeos que possuem necessariamente o termo nos metadados (títulos, descrição, *tags*, comentários) e 22 200 resultados de canais. É necessário salientar que nem todas as incidências são de vídeos que compartilham das propostas de nosso objeto de estudo: alguns se tratam de uma mera menção do termo nos comentários, enquanto outros compreendem outras aplicações de *video essay*, como uma espécie de currículo pessoal em vídeo requerido para a admissão de algumas universidades e vagas de emprego.

Entretanto, o que é importante notar aqui é a grande abrangência de produções ensaísticas audiovisuais e um público em torno delas, que assiste e participa das discussões sobre o tema. No Brasil, a mesma busca pelo termo vídeo ensaio - convencionado aqui, mesmo sem hifenização, pela relação com o termo em inglês - não se encontra resultados tão substanciais para nossa proposta: algumas produções sim são ensaios audiovisuais, porém outra grande parcela se refere a ensaios de modelos, fotográficos em sua maioria. Todavia, o “cenário” brasileiro de ensaios audiovisuais é bem prolífico, apesar dos criadores não adotarem regularmente a prática de explicitar no título ou descrição que se trata de vídeos ensaios, como acontece nas produções de língua inglesa. Canais como *Quadro em Branco*, *Meteoro Brasil* e *Entre Planos* já ultrapassaram a marca de 100 mil inscritos.

A maior parte desses canais está relaciona a análise e interação com produtos midiáticos, sobretudo aos da chamada *cultura pop* (cinema, histórias em quadrinhos, música, videogame, televisão etc). Até por essa relação material com o cinema,

grande parte dos primeiros canais e autores que se tornaram populares na *internet* se voltaram a análise de obras audiovisuais. Não à toa, os estudos acadêmicos sobre o ensaio audiovisual na internet estão, na maioria dos casos, no campo dos estudos fílmicos. É o caso de Andrew McWhirter (2016), Erlend Lavik (2016) e Thomas van der Berg e Miklós Kiss (2016), além de jornais e repositórios que possuem no escopo o ensaio audiovisual como *[in]Transition* (uma parceria da *network* universitária *mediacommons* e da *Society for Cinema & Media Studies*), o jornal acadêmico online *NECSUS* (uma parceria de universidades europeias) e o braço *The Audiovisual Essay* do projeto *Reframe* (da Universidade de Sussex, na Inglaterra).

Em especial McWhirter discute sobre os antecessores diretos das análises fílmicas que se popularizaram na internet. O autor menciona que a maior acessibilidade da tecnologia de vídeo a partir dos anos 1970 e 1980 facilitou a edição das obras audiovisuais, sobretudo em facilidades acadêmicas. Com o desenvolvimento de tecnologias de distribuição, como o *DVD*, e a democratização de softwares de edição, tais práticas de análise fílmica se tornaram mais comuns. Outro antecedente direto indicado por McWhirter dos ensaios de estudo fílmico se refere aos comentários de diretores e artistas sobre obras que produziram, presentes nos extras de filmes em *DVD* e outros suportes tecnológicos. Cabe mencionar aqui também produções que se voltaram a análise cinematográfica e tiveram uma circulação midiática mais abrangente, como documentários sobre a história do cinema e de determinados cineastas para a rede de TV estadunidense PBS, obras como *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006) - filme em que o filósofo Slavoj Žižek analisa diversas obras - e *The Story of Film: An Odyssey* (Mark Cousins, 2011) - série originalmente para a TV, no qual o crítico e cineasta Mark Cousins propõe um novo cânone para o cinema.

A abordagem do ensaio audiovisual no âmbito dos estudos fílmicos é relevante, entretanto esta monografia se distancia em diversos pontos das contribuições teóricas citadas (MCWHIRTER, LAVIK, VAN DER BERG e KISS). Primeiramente, este trabalho não pretende analisar os vídeos ensaios no direcionamento dos estudos fílmicos, mas de forma mais ampla, admitindo múltiplas temáticas para o conteúdo, formas de expressão e interações com o receptor. Aliás, o último capítulo pretende encontrar diálogos do ensaio audiovisual com o jornalismo, livrando-se de aplicações mais acadêmicas.

Outra metodologia aplicada a alguns trabalhos sobre o tema é a criação de categorias e classificações para os ensaios audiovisuais. Van der Berg e Kiss (2016) propuseram uma taxonomia de 8 tipos diferentes de vídeos ensaios, enquanto Conor Bateman (2016) lista 11 modos de fazer um vídeo ensaio, em artigo produzido para a *Fandor Keyframe*. Ambas empreitadas podem auxiliar pessoas na prática do ensaio audiovisual, principalmente na identificação de quais técnicas aplicar para determinadas finalidades. Todavia, esta monografia não se propõe a uma discussão de classificação, se focando no aspecto fenomenológico do ensaio audiovisual, as múltiplas potencialidades que o formato possui, as interações do processo comunicacional no ambiente em que se apresenta, além de discutir áreas e disciplinas que podem estabelecer uma relação benéfica, sobretudo o jornalismo.

Uma conclusão comum nos trabalhos sobre o ensaio audiovisual relatados aqui é de que o formato ainda não atingiu sua potencialidade ou uma forma última. No decorrer dos capítulos, apresentaremos ideias que se afastam dessa concepção de um direcionamento único do desenvolvimento das produções ensaísticas. Sobretudo considerando que a não rigidez do método e da exposição é uma das marcas iniciais da história do ensaio. No próximo capítulo exploraremos os mecanismos internos do ensaio literário e do filme-ensaio, discutindo também a experiência estética do espectador e adentrando na discussão do ensaio audiovisual na internet.

2 AS ORIGENS DA REFLEXÃO ENSAÍSTICA

Antes de compreendermos como o ensaio se apresenta em nossa atualidade, com suas novas tendências e potencialidades, é de interesse localizar o lugar dessa prática intelectual no pensamento ocidental. Não apenas como um exercício de levantamento histórico, mas sim os motivos dessa linguagem ou forma ser adotada e desenvolvida por tantos pensadores no decorrer dos séculos, em como o ensaio possibilita a materialização de caminhos de pensamento e observações, entre outros aspectos.

2.1 O ensaio literário

Os ensaios de Michel de Montaigne (1533-1592), publicado originalmente em 1580, representa um marco na concepção do ensaio como gênero literário. No decorrer de escritos sobre variados assuntos – que vão desde a ociosidade, o canibalismo e a análise de obras literárias específicas –, Montaigne utiliza de sua vasta educação humanística para tecer comentários, sustentados tanto pela pesquisa quanto pelas experiências pessoais. O procedimento de Montaigne está no cerne da palavra ensaio – *essai* no francês –, que remete ao ato de tentar, esboçar, investigar sem o pressuposto de se chegar a uma verdade definitiva.

A ação inovadora do pensador francês é retomada com reverência séculos depois por Georg Lukács em sua carta a Leo Popper, que introduz a coletânea de ensaios *A alma e as formas* (2015), publicada originalmente em 1910:

Talvez o grande *Sieur* de Montaigne tenha sentido algo desse tipo quando deu aos seus escritos a designação maravilhosamente bela e apropriada de *Ensaaios*. Pois a modéstia simples dessa palavra é uma soberba cortesia. O ensaísta renuncia às suas próprias esperanças orgulhosas, aquelas que às vezes o levam a suspeitar de estar próximo do essencial - afinal, tudo o que ele pode oferecer são apenas esclarecimentos sobre poemas alheios ou, no melhor dos casos, sobre os próprios conceitos.” (LUKÁCS, 2015, p.42)

O excerto acima, retirado de *A Alma e as Formas* de Lukács, está presente também em *Ensaio como forma* (2003), publicado por Theodor W. Adorno em 1954. Ambos, Lukács e Adorno, escrevem em defesa do ensaio tendo em consideração o paradigma positivista vigente na época. Entre o século XVI e o XX ocorreram mudanças radicais no fazer científico e filosófico, produtos de revoluções do pensamento por correntes empiristas, iluministas e positivistas. O método científico, desenvolvido após as proposições e bases deixadas por René Descartes (1596-1650), se tornou o procedimento padrão de investigação dos objetos, submetidos a rigorosos testes e a fragmentação para que se encontre os princípios universais que os regem. Houve a padronização do fazer científico – acarretando também em um padrão da linguagem científica – e a separação paradigmática entre arte e ciência. Tal cisão é vista com incômodo nos primeiros parágrafos dos textos de Adorno e Lukács e sobre o qual desenvolvem o argumento do ensaio em um mundo inundado pela concepção positivista.

Adorno, ao refletir sobre o preconceito que o ensaio é tratado em seu país, a Alemanha, traz à tona a antítese da mentalidade dominante, a qual tenciona resguardar a arte “como uma reserva de irracionalidade” e a ciência organizada com o selo do conhecimento, “excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese” (2003, p.15).

O ensaio de 1954 do filósofo alemão conversa em diversos momentos com a carta de Lukács a Leo Popper, dirigindo-se ao filósofo húngaro como “o jovem Lukács”. Como indicado por Judith Butler no prefácio de *A alma e as formas* em edições recentes (2015), há uma grande mudança dos primeiros escritos de Lukács – o qual é caracterizado, assim como Adorno o fez, pelo termo “jovem” – e seus últimos, nos quais o autor critica a subjetividade literária e a forma é vista pelo prisma do marxismo. No ensaio em questão, contudo, Lukács e Adorno partilham do mesmo desconforto em relação a cisão entre arte e ciência e reconhece importância do ensaio nessa concepção, exceto por uma discordância fundamental: o pensador húngaro situa o “ensaio” como uma “forma artística”, enquanto Adorno, mesmo considerando que o ensaio possua uma “autonomia estética”, alerta para que essa característica não seja entendida meramente como um empréstimo da arte. Para o filósofo alemão, o ensaio se distingue da arte tanto pelos conceitos, o qual entende como “o meio

específico” das produções ensaísticas, “quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética.” (2003, p.18)

Adorno, mesmo depois de salientar que difere de Lukács na relação entre ensaio e arte, manifesta que o ímpeto de defender o ensaio sob a concepção científica vigente é semelhante. O pensador alemão compara “o espírito científico acadêmico” ao “obtusos espírito dogmático” quando essa concepção coloca as formas como “atributos meramente acidentais” (2003, p.19). Nesse sentido, na essência do ensaio está a denúncia da ilusão de que “o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultura, para o âmbito da *physis*, a natureza.” (2003, p.27-28)

Para Lukács (2015) é justamente no distanciamento com a ciência que o ensaio adquire sua característica duradoura, na apresentação de algo novo “que não mudaria em virtude de uma conquista total ou aproximada de objetivos científicos”. Os conteúdos agem sobre nós na ciência, por meio da apresentação de fatos e conexões, enquanto na arte as formas que atuam, por meio das “almas e destinos” (LUKÁCS, 2015). Lukács sugere uma análise histórica, reiterando que aspectos hoje divididos antes eram tomados como um todo:

Se nas épocas primitivas, ainda sem diferenciações ciência e arte (e religião e ética e política) eram inseparáveis, constituindo, assim, uma unidade, tão logo a ciência se libertou e se fez autônoma, todas as formas preparatórias perderam seu valor. E apenas aquilo que dissolveu todos os seus conteúdos em forma e se fez arte pura não se tornará um dia supérfluo. (LUKÁCS, 2015, p.33)

Uma importante ideia de Michel Foucault (1926 - 1984) sobre o paradigma positivista da ciência é retomada por Josep M. Catalá (2014) em *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, no qual traça os caminhos epistemológicos e estéticos do ensaio literário para o fílmico. Semelhante ao “obtusos espírito dogmático” advertido por Adorno, Foucault alerta para a instalação da irracionalidade em nossa realidade sob o selo da racionalidade, conforme sustenta Catalá (2014). Desta maneira, o exercício intelectual da subjetividade, representado pelo ato intelectual de Montaigne de reunir “o espírito à ação”, é uma forma de combater a primazia da ciência na concepção de mundo.

Todas as contribuições teóricas citadas não pretendem categorizar as práticas ensaísticas ou estabelecer um método particular pelo qual o ensaio possa ser identificado. Pelo contrário: Adorno (2003) escreve que “nos processos do

pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio”. O ensaio – e aí talvez se encontre uma particularidade entre as outras formas literárias ou sociodiscursivas – tem “consciência da não-identidade” (2003, p.25), podendo ou não expressar esse elemento.

O pensador alemão joga com as palavras – o que, aliás, pactua com suas próprias ideias de que “felicidade e jogo lhe são essenciais” – ao dizer que o ensaio é “radical no não-radicalismo” por não se submeter a redução a um princípio e, diferentemente da ciência, enfocar o “parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p.25). Em outra articulação de sentenças, Adorno considera o pensamento profundo “por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa.” (2003, p.27) A inadequação do ensaio a qualquer princípio, sendo justamente essa liberdade metodológica seu principal elemento, é percebida em outros aspectos, como a finalidade:

“diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito.” (ADORNO, 2003, p.17)

Como mencionado anteriormente, os conceitos – ou, de similar maneira, as formas para Lukács – são o meio da atividade intelectual do ensaio. Diferentemente do procedimento científico, o ensaísta não pretende chegar a definições sobre os objetos, mas articular os conceitos, utilizando e reordenando ideias difundidas por outros ou oriundas da experiência. Os conceitos interagem reciprocamente e por estarem “concretizados pela linguagem em que se encontra”, é nessa mesma esfera da linguagem que se encadeiam as significações. Adorno compara o espírito do ensaísta a uma criança que “não tem vergonha de se entusiasmar com que outros já fizeram” (2003, p.16).

O pensamento dos dois autores se aproxima na percepção que ensaio sempre “fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu”, cabendo a ele reordenar as “coisas que em algum momento foram vivas” (LUKÁCS, 2015). Nessa reorganização reside o que Lukács considera a única exigência do ensaio: que suas partes sejam “ordenadas a partir de um único ponto” (2015). O

desafio do ensaísta é equilibrar as tendências da escrita à unidade e à multiplicidade, articular em uma matéria uniforme. Embora a atividade ensaística se assemelhe a um fazer poético nessa concepção, Lukács evidencia a distinção de que a poesia retira do “destino”, da finalidade, sua forma, enquanto para o ensaio a forma é a finalidade. Em outra relação, “a poesia retira seus motivos da vida (e da arte); para o ensaio, a arte (e a vida) servem de modelo” (2015).

Embora Lukács e Adorno, assim como Català, sugerem que o ensaio, justamente por resguardar a autonomia em relação ao método, pode se manifestar das mais distintas maneiras, todos são categóricos em admitirem escritos que se perpassam por ensaísticos ou que não compartilham das características radicais do ensaio, mas são comumente classificados como tal. Na concepção de Lukács, que eleva o caráter artístico, não é considerado ensaio aqueles escritos que “nada têm a nos oferecer a não ser informações, dados e ‘conexões’”. Adorno alerta a possibilidade do ensaio em se traduzir em uma “superficialidade erudita” (2015) Sobre o vazio de significações em benefício de uma mera estetização da escrita nasce o que o pensador chama de “jargão da autenticidade”, quando a “transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido” (2015), o que se aproxima do positivismo que o ensaio pretende superar.

Josep M. Català também destaca o que exclui e o que considera como prática ensaística, conversando com as contribuições de Phillip Lopate, teórico do filme-ensaio, na diferenciação de ensaio formal e informal. Essa organização das atividades ensaísticas será retomada neste trabalho por Edvaldo Pereira Lima, relacionando ao jornalismo literário. As palavras de Lopate e Català possuem um aspecto mais definidor se comparado a Adorno e Lukács, porém defendem a mesma liberdade de ação. O termo “ensaio formal” é normalmente atribuído a textos de expressão teórica, dos quais o efeito literário tem posição secundária. Nessa categoria se encontram textos acadêmicos e tratados. Já o ensaio informal se refere ao mesmo tipo de texto defendido por Lukács e Adorno. Lopate identifica esse fazer ensaístico pelos elementos pessoais – no qual se inserem a “auto-revelação”, os gostos pessoais e experiências e a forma confidencial” – “pelo humor, pelo estilo brilhante, uma estrutura indefinida, uma temática nova ou pouco convencional, a forma original, a ausência de rigidez ou afetações, o tratamento incompleto ou investigação de um tema” (LOPATE, 1992, p.24 apud CATALÀ, 2014, p.12, tradução própria). Català enfatiza que, por

esses procedimentos, as intenções teóricas dos ensaios ganham possibilidades na “utilização pouco sistemática dos dispositivos literários, assim como de uma subjetificação dos temas” (2014, p.12-13, tradução própria).

2.2 A eternização do transitório

Se até aqui observamos que o ensaio contesta a concepção científica de verdade e sua metodologia, ele também se choca com o tipo de fazer filosófico, segundo Adorno, arraigado desde Platão: a ideia de que a filosofia deva se preocupar somente com o universal, situando em um nível inferior o mutável e o efêmero. Adorno admite a impossibilidade de abstrair os conceitos dissociados da factualidade. A historicidade e a experiência são aspectos inerentes de toda escrita, assim como a “experiência meramente individual” já é “mediada pela experiência da humanidade histórica”. O ensaio põe em evidência essa relação, ocultada pela ideologia individualista, em sua reflexão intelectual.

Adorno pretende mostrar que o ensaísta eterniza o transitório – ideia diretamente ligada às esferas da comunicação e do jornalismo abordadas nos próximos capítulos. Lukács, em via semelhante, apresenta as práticas que sublinham o factual e a experiência, sobretudo na aproximação do crítico com o ensaísta. A relação entre linguagem e forma – a interação entre elas – é expressa quando Lukács (2015) escreve que “o destino do crítico é traçado no momento crucial em que as coisas se tornam forma, em que todo sentimento e toda vivência até então aquém e além das formas recebem uma forma, fundem-se e se condensam em forma”.

Desta maneira, se para a maioria dos seres humanos os ensaios existem somente para explicar e facilitar a compreensão de obras de arte, devemos entender essa relação com os produtos artísticos com mais profundidade, apesar de ser imprescindível. O crítico discute sempre “as questões fundamentais da vida, mas sempre como se falasse apenas de livros e imagens, dos ornamentos bonitos e supérfluos da grande vida” (2015). Se insere também nessa dinâmica a experiência pessoal do escritor e a pretensão a uma universalidade. Como apresentado anteriormente, o ensaísta reorganiza as formas do mundo da sua maneira, “cria a partir de si mesmo todos os pressupostos para o efeito de persuasão e validade de suas visões” (LUKÁCS, 2015). Lukács destaca que dois ensaios podem se

contradizer, porque cada ensaísta “cria um mundo diferente” que, embora aspirem a uma universalidade superior, possuem raízes na subjetividade.

A importância do autor no ensaio, e em nível maior na enunciação, é resgatada na argumentação de Català em *Estética del Ensayo*, obra em que descreve e analisa a tradição literária moderna até a proliferação do filme-ensaio na primeira metade do século XX. O pesquisador descreve como, no decorrer de um século, o romance passou do estilo próximo da oralidade de Henry Fielding (1707 – 1754), autor de *Tom Jones* que se fazia notar na narrativa, para o que chama de estilo “objetivo cenográfico” das novelas de Honoré de Balzac (1799 – 1850), eternizado por *A Comédia Humana*. O realismo burguês, tendência que refletia o positivismo e tomou em grande parte as tendências literárias ocidentais, reprimia o subjetivo. Este se manifestava como espaço íntimo das personagens, o que os críticos chamam de psicologismo.

O procedimento, similar a tentativa de abstração empírica pela ciência, não capturava, para Català (2014), a verdade das coisas, configurando apenas como “ferramenta narrativa”. O autor inclusive relaciona essa tendência literária ao jornalismo, que firmava parte substantiva de sua prática no século XIX, a qual negava a expressão subjetiva “mais por necessidade metodológica (ideológica) do que por constatação empírica, porque qualquer observação indicava que esse espaço existia e que o homem contemporâneo se havia refugiado nele” (2014, p.30). Nesse contexto, o filme-ensaio resgataria a figura do narrador na enunciação, deixada em segundo plano na tradição literária realista.

2.3 O filme-ensaio

Català também descreve os antecedentes para a solidificação do filme-ensaio no artigo *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva* (2000), porém partindo das mudanças radicais nas artes provocadas pelas vanguardas artísticas. O autor lembra que no final dos anos 1930, técnicas como “a colagem, a intertextualidade, o intercâmbio” e a hibridização haviam “proliferado em todas as artes” (2000, p.80, tradução própria). As vanguardas desestabilizaram as bases do estilo neoclássico então vigente e só depois os resultados dessa desconstrução entraram em comunhão com o público, processo que Català considera o germe do posterior filme-ensaio (2000, p.82). O artigo de Català conversa em toda sua

totalidade com a obra do cineasta Orson Welles, não apenas em referência a suas empreitadas cinematográficas – das quais *Verdades e Mentiras*, de 1973, é um marco no filme-ensaio –, mas também as inovações na linguagem no rádio.

Na década de 1930, Welles criou e participou de diversos programas, muitos dos quais adaptações literárias, em que o narrador apresentava uma multitude de tons – passando do “mais íntimo ao mais dramático, desde o exortativo ao poético” – em fluxo contínuo e mudanças na forma (CATALÀ, 2000, p.80, tradução própria). Ao contrário de parte de correntes vanguardistas, Welles conseguiu se aproximar de um grande público. O caso mais icônico da atividade radiofônica de Welles foi sua interpretação de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, no programa *The Mercury Theatre on the Air* em 1938, ocasião em que a linguagem utilizada na narrativa fez com muitos espectadores acreditassem que a história era real e estava acontecendo no momento da enunciação.

As técnicas narrativas radiofônicas de Welles, posteriormente adaptadas e transformadas no cinema, mostram que há uma expansão das funções retóricas do espaço linguístico da passagem do literário para o audiovisual. Os mecanismos textuais do ensaio tradicional, no momento que atuam em um ambiente novo, se “transformam e dão lugar a novas formas de expressão” (CATALÀ, 2014, p.13, tradução própria), inseridas pelo som e imagem. Assim como na herança literária, o filme-ensaio possui caráter interdisciplinar, pois conversa com diferentes áreas do saber, e admite diversas formas de expressão, potencializadas pelo audiovisual, extrapolando o que poderia ser apenas um estudo sobre produtos fílmicos.

Apesar de ser um pesquisador proeminente sobre o filme-ensaio, Català destaca que seus esforços não estão reunidos na elaboração de uma história do filme-ensaio, mas na investigação epistemológica e fenomenológica. Para compreendermos o percurso histórico do filme-ensaio dialogaremos com a acadêmica Laura Rascaroli, autora de *How film essay thinks* (2017), livro no qual os momentos do filme-ensaio são contextualizados, embora o objetivo da autora seja analisar os elementos que compõe o filme-ensaio em interação dialética.

Existem diversas correntes sobre o nascimento do filme-ensaio como prática e como estudo. Nesse sentido, Rascaroli discorre que, apesar de obras das décadas de 1920, 1930 e 1940 iniciarem a atividade ensaística e a discussão teórica começar a

ser posicionada, o filme-ensaio expandiu-se como definição e em produção na década de 1950, sobretudo na França. O experimentalismo ou o subjetivo de cineastas como Dziga Vertov, Jean Vigo e Luis Buñuel pode ser aproximado a atividade ensaística antes dos anos 1950, enquanto a contribuição francesa se refere a cineastas como Agnès Varda, Alain Resnais e Chris Marker, muitos dos quais pertencentes ao movimento *nouvelle vague*.

A autora cita *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera stylo* – texto de Alexandre Astruc de 1948 de importância na defesa do cinema como atividade subjetiva –, no qual é referenciado uma nota de Sergei Eisenstein em 1927, para um filme baseado em *O Capital* de Karl Marx, em que estaria a primeira aparição do termo ensaio. Enquanto outros pesquisadores acreditam que a primeira menção explícita do filme-ensaio está em um artigo de Hans Richter publicado em 1940 (2017), Rascaroli atribui maior relevância histórica a *Lette sur Roberto Rossellini*, texto de Jacques Rivette na seminal revista *Cahiers du Cinema* em 1955. André Bazin, escrevendo para a mesma revista em 1958 sobre o cineasta Chris Marker, apresenta algumas características e inclinações do filme-ensaio que perduram até os dias atuais, sobretudo a importância da expressão pelas palavras, lidas por um narrador em *off* e o caráter híbrido das produções. Como veremos posteriormente neste estudo, a narração em *off* é uma prática muito comum dos vídeos ensaios nas plataformas digitais, principalmente para a obtenção da clareza e profundidade para finalidades didáticas, acadêmicas e jornalísticas, embora tal tendência não indica que vídeos sem narração podem ser usados nos mesmos contextos.

Os esforços para o reconhecimento do filme-ensaio avançaram nos 1950 na Europa, entretanto na década de 1960 a prática se difundiu por diferentes partes do globo. Os ciclos cinematográficos reverberaram com obras como *...A Valparaíso*, (produção chilena lançada em 1964 dos residentes franceses Joris Ivens e Chris Marker), *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (lançado em 1968 pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino) e *Khaneh siah ast* (publicado em 1962 pela cineasta iraniana Forugh Farrokhzad).

Mais do que o crescimento da prática ensaística no cinema, essas obras se inserem na reivindicação do cinema pelos chamados “países do terceiro mundo”, termo político relacionado a polarização entre o “mundo capitalista” e o “socialista”,

simbolizados pelos Estados Unidos da América e pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Entretanto, quando se fala do “terceiro cinema”, essa alternativa se relaciona ao cinema de massa, hollywoodiano, norte-americano, e ao cinema de arte, de autor, difundido pela França. O manifesto *Hacia un tercer cine*, escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino e publicado em 1969 na revista cubana *Tricontinental*, coloca o filme-ensaio como uma forma proeminente para a proposta do movimento de um cinema anticolonialista, anticapitalista e revolucionário.

Assim como Català, Rascaroli acredita que o filme-ensaio devolve a prática cinematográfica a um meio mais pessoal e intelectual, como a escrita já o fora. Sobretudo, ambos partilham a ideia da aproximação com uma espécie de utopia audiovisual. Català relata uma mudança no paradigma de cinema no final do século XX, no qual podemos “começar a entender o cinema como o fenômeno plural e complexo que é, assim como sua substancial interdisciplinaridade” (2014, p.27, tradução própria). O filme-ensaio pode ser identificado no abalo da estrutura neoclássica pela pós-modernidade, disposição em que emergem “os verdadeiros tecidos, híbridos e mestiços, que formam o fenômeno cinematográfico” e estavam ocultas (CATALÀ, 2014, p.28, tradução própria).

De certa maneira, todas essas inclinações mencionadas convergem para a síntese que Català faz do filme-ensaio como um trabalho de reflexão realizado por meio do som e da imagem. O pesquisador reluta em categorizar o filme-ensaio tanto como gênero, pois não existem limites estabelecidos para a prática, quanto como estilo, porque as estratégias comunicativas não são pré-definidas para alguma finalidade específica. Para o criador do filme-ensaio, todas as técnicas cinematográficas são ferramentas de reflexão, que “elege seus próprios objetos e inventa suas próprias regras” (2000, p.85, tradução própria), elementos que são pontos pivotais para entender o filme-ensaio em relação a outras modalidades cinematográficas que trabalham com o real, sobretudo o documentário.

O ensaio audiovisual deixa visível em sua estrutura os traços do processo de pensamento, incorpora as tensões geradoras da construção do significado (CATALÀ, 2014). Parte do esforço característico do filme-ensaio é desconstruir as bases do gênero documental, sobretudo em relação ao índice real da imagem. Ao comparar a práticas mais autorreflexivas do documentário, Català entende que o filme-ensaio não almeja uma “discussão transcendental sobre o realismo”, da mesma forma que o

ensaio literário não pretende debater a possibilidade de uma descrição naturalista sobre o objeto de investigação (2000, p.85). Em suma, Català compreende que o filme-ensaio é distinto das demais modalidades fílmicas por sua capacidade estética e epistemológica o que “em outros produtos não é mais que jogo, estratégia sensacionalista, estilo, moda ou pura ingenuidade” (2000, p.86, tradução própria).

A percepção do ensaio audiovisual como atividade reflexiva revela sua importância no entendimento da imagem como fundamento do cinema e os pontos de vista na revelação da diversidade dos mundos e consciência contidas na imagem. Os olhares no cinema podem ser autônomos, não diretamente ligados a um narrador ou personagem, mas presentes no filme para ganharem significação a partir das relações, seja com os outros pontos de vista ou com o potencial da própria imagem.

Assim como Dziga Vertov acreditava que a montagem cinematográfica se dá antes mesmo do posicionamento das cenas, isto é, no pensamento e na elaboração das relações entre as imagens, Català entende que o contexto da imagem não deve ser entendido apenas no campo em que é inserida, na sucessão, mas como potencialidades que se “introduzem na própria concepção da imagem e determinam sua interpretação” (2014, p.32, tradução própria). Rascaroli resgata contribuições de Gilles Deleuze para falar de uma montagem cinematográfica que considera os intervalos e cortes irracionais entre as imagens, convergindo para a ideia de uma “imagem do pensamento” (2017). Em intuito similar, Català cita as “miradas-metáfora” (olhares-metáfora) e “miradas-pensamiento” (olhares-pensamento) (2000, p.97). Quando Català fala do contexto da imagem, ele se refere mais a “intenção do que a procedência”, uma espécie de função atribuída que pode não refletir diretamente a origem, um dispositivo que o ensaísta usa como recurso expositivo.

A importância de considerar o contexto na análise do ensaio audiovisual é resgatado de forma mais abrangente em *Text vs. Context: Understanding the Video Essay Landscape*, texto da produtora de vídeos ensaio Jessica McGoff publicado na revista online sobre cinema 4:3 em 2017. O objetivo do artigo em questão é responder a uma tendência de estudos e textos de opinião de categorizar os vídeos ensaios nas plataformas digitais, alguns deles sugerindo até uma desvalorização da prática.

Em suma, a resposta dela a essas questões é a compreensão de que os vídeos ensaios possuem diversas potencialidades que podem ser atribuídas a diferentes

contextos. McGoff relata que as produções precisam ser pensadas em duas frentes importantes, porém difíceis de serem categorizadas.

A primeira diz respeito ao hibridismo dos produtos, o qual dissolve barreiras entre modos discursivos. O segundo se diz respeito ao ambiente do vídeo ensaio, o qual pode gerar uma ilusão de homogeneidade. A ensaísta descreve que, apesar do esforço de propor definições e padrões rígidos para os vídeos ensaios, eles continuam aparecendo com cruzamento de diferentes formas e categorias, hibridismos. Outro ponto relevante ilustrado é de que a *internet* tornou a ponte entre crítica, academicismo e outros modos discursivos mais nebulosa. Uma questão interessante levantada no texto é a validade da “teoria do autor” – isto é, a ideia de um criador com plena liberdade criativa e total responsável pelos sentidos da obra – como base de toda análise de vídeo ensaio.

McGoff cita suas próprias experiências para expor que seus vídeos ensaios estiveram expostos a diferentes contextos institucionais, os quais provocaram diretamente mudanças na forma. Junte-se a isso também a ideia do vídeo ensaio como atividade coletiva. Na produção de um vídeo ensaio pode haver, por exemplo, diferentes roteiristas, editores e narradores. Seriam essas singularidades do vídeo ensaio nas plataformas digitais – ou mais especificamente, em nosso tempo – ou apenas aspectos que emergem ao analisar os vídeos ensaios também em uma ótica de produção econômica? É uma constatação de que a prática do vídeo ensaio cresceu no meio digital, em grande parte como resultado da gradativa disponibilidade e acessibilidade das plataformas de distribuição e consumo e das ferramentas de criação e expressão. Rascaroli cita a pesquisadora Ursula Biemann no entendimento de que a *internet* concentra ainda mais as características não lineares e não lógicas do pensamento no ensaio, principalmente pela capacidade que hoje a tecnologia nos fornece para a expressão.

2.4 A experiência estética

Se, como observamos, a compreensão caso a caso dos ensaios audiovisuais é mais benéfica do que a elaboração de categorias formais, salientamos a importância dessas análises incorporarem a fenomenologia da experiência estética. Como aponta o orientador desta monografia, Laan Mendes de Barros (2017), o receptor do processo

comunicacional, “muito mais do que um receptáculo, é sujeito da produção de sentidos” (2017, p.160) - ele não está anestesiado em sua relação com a mídia. Desta forma, Barros, estabelecendo pontes com as pesquisas de Jacques Rancière, Mikel Dufrenne e outros acadêmicos, pensa a comunicação como experiência estética, de forma a “compreender a produção de sentidos como atividade sensível, realizada por sujeitos ativos e criativos, conscientes e críticos” (2017, p.161).

Para Barros (2013, p.91), o espectador “dialoga com o autor, a partir da interpretação da obra, produzindo novos sentidos”. Assim, afastando a ideia do entendimento na chave da explicação e constatando que o espectador sempre busca a compreensão “para além da mera recuperação dos sentidos proposto pelo autor” (2013, p.91). Tal relação entre fazer poético e a experiência estética também é relacionada por Barros (2017) às ideias de Mikel Dufrenne sobre a interconexão entre o objeto estético e a percepção estética: a relação deve ser “pensada de maneira dialética e sistêmica”, como colaboração entre autor e espectador, ambos compartilham a obra de arte. Inclusive, para Dufrenne, “é o executante que a realiza” (1981, p.82 apud BARROS, 2017, p.165).

Barros (2017) entende a comunicação como compartilhamento e “seu estudo implica na compreensão dos processos de interpretação vivenciados pelos interlocutores” (2017, p.168). Neste sentido, a interpretação se refere a interação entre os interlocutores e “a produção de sentidos se dá como experiência estética, como experiência sensível” (BARROS, 2017, p.168). Segundo Jacques Rancière, “uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15 apud BARROS, 2017, p.167).

Os ensaios, tanto o literário como o audiovisual, se beneficiam do estudo sob a fenomenologia da experiência estética, como abordado pelos autores acima. Desta maneira, o receptor do ensaio não permanece anestesiado no processo comunicacional, mas, a partir de suas vivências e sua bagagem de representações, atua na observação, seleção, comparação e interpretação do objeto, como aponta Barros (2009, p.91). Na perspectiva do ensaio audiovisual, a ideia do espectador como agente da interpretação se relaciona a atribuição de sentido às imagens, que segundo Català (2000) podem ser autônomas, e aos intervalos da montagem cinematográfica.

Se este capítulo se ocupou de compreender os antecessores do fazer ensaístico nas plataformas digitais de vídeo – não em uma descrição cronológica, mas na discussão epistemológica, estética e sua inserção nos paradigmas históricos –, os esforços do próximo capítulo convergem para um entendimento das particularidades atuais do vídeo ensaio. É interessante perceber que, por mais flexível e subjetiva que seja a concepção do ensaio, a essência da reflexão intelectual de Montaigne percorreu os séculos, adquirindo outras potencialidades, sendo relevante diante de vários momentos e contextos.

Compreender como o filme-ensaio se tornou o espaço da reflexão no cinema e, principalmente, o modo que concebeu a imagem em suas múltiplas potencialidades, como um traço do pensamento, é de extrema validade em uma realidade na qual somos bombardeados pelas mais distintas representações. Sem expor mais o conteúdo do próximo capítulo, é pertinente observar o porquê do termo ensaio ser usado nas distintas épocas e plataformas. Como descrito anteriormente, se trata menos do estabelecimento de um gênero ou estilo do que a afirmação de um trabalho específico de reflexão. Nosso próximo passo é entender o vídeo ensaio em relação ao seu ambiente.

3 O ENSAIO AUDIOVISUAL NAS PLATAFORMAS DIGITAIS

No capítulo anterior entendemos o ensaio em suas manifestações pré-digitais, o ensaio literário e o filme-ensaio, investigando os elementos essenciais da prática ensaística. Neste capítulo o enfoque na pesquisa será identificar o que caracteriza o ensaio audiovisual nas plataformas digitais de vídeo. Para tal empreitada, será necessário entender o meio informacional, no qual essas produções se inserem, assim como as mudanças no consumo e na criação proporcionadas pelo meio digital.

3.1 O Meio Informacional

Antes de identificarmos as produções midiáticas, e particularmente o ensaio audiovisual, nas plataformas digitais, precisamos estabelecer um panorama do que configura a Era Informacional e como o ser humano age e pensa diante dessa rede. Para o empreendimento inicial, é necessário resgatar os conceitos do sociólogo catalão Manuel Castells em *A Sociedade em Rede* (1999).

A Sociedade em Rede, que faz parte da trilogia *A Era da Informação*, foi publicada em 1996, mas é extremamente competente em relatar a Era Informação, sobretudo os primeiros indícios de uma mudança paradigmática. Castells (1999, p.39) destaca que a base material da sociedade, em meados do século XX, passou a ser remodelada por uma revolução tecnológica reunida nas tecnologias da informação. A constatação representa que no modo informacional de desenvolvimento, “a fonte de produtividade acha-se na tecnologia de geração de conhecimentos, de processamento da informação e de comunicação de símbolos” (CASTELLS, 1999, p.53). O pesquisador entende que a informação também era essencial nos outros modos de desenvolvimento, mas o que é único no modo informacional é “a ação de conhecimentos sobre os próprios conhecimentos como principal fonte de produtividade”, isto é, “um círculo virtuoso de interação entre as fontes de

conhecimentos tecnológicos e a aplicação da tecnologia para melhorar a geração de conhecimentos e processamento da informação” (1999, p.54).

O entendimento geral de Castells é que as sociedades estão estruturadas em uma oposição entre a Rede e o Ser, entre o “instrumentalismo universal abstrato e as identidades particularistas historicamente enraizadas” (1999, p.41). Mas a influência da tecnologia, para o autor, não deve ser entendida no viés do determinismo tecnológico, já que “a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (1999, p.43).

Neste paradigma, as tecnologias e técnicas de produção modificam toda a experiência, ao se propagarem por todas as relações e estruturas sociais. Desta forma, o modo de desenvolvimento informacional modifica o comportamento humano, no qual se insere a comunicação simbólica (CASTELLS, 1999, p.54). As culturas, isto é, “os sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos” estão em constante modificação pelo modo de desenvolvimento informacional, pois a comunicação é a esfera que media e determina a cultura (CASTELLS, 1999, p.414). Conhecer as técnicas e bases do modo de desenvolvimento informacional é essencial na obtenção poder simbólico da nova configuração da sociedade, observação relevante no entendimento da identidade do indivíduo nas sociedades pós-industriais.

Desta maneira, enquanto algumas concepções da comunicação no meio informacional partem para uma chave unidirecional (entre os polos emissor e receptor) e tecnicista, Castells entende esse debate no campo da cultura. Para ele, é a comunicação que media o universo simbólico do qual as sociedades compartilham. Assim, Castells entende os receptores do processo comunicacional no meio informacional como ativos, atuantes na construção das representações simbólicas que constituem a cultura.

Na Idade Moderna a identidade era caracterizada, geralmente, por grandes narrativas nacionais que uniam todos indivíduos em uma nação e um território. Nas sociedades capitalistas contemporâneas, as identidades primárias – de gênero, raça, etnia – são os pontos em que se constroem os agrupamentos e as ações sociais. A tecnologia digital, ao mesmo tempo que pode agrupar pessoas e democratizar o acesso e o processamento da informação, por outro lado pode excluir indivíduos, regiões e países. Segundo Alain Touraine, na sociedade informacional, em que os

serviços culturais tomaram o lugar dos “bens materiais no cerne da produção, é a defesa da personalidade e cultura do sujeito contra a lógica dos aparatos e mercado que substitui a ideia de luta de classes” (TOURAINE, 1994, p.90; apud CASTELLS, 1999,p.58).

Nesta concepção, a *internet* é o “meio de comunicação interativo universal via computador da Era da Informação” (CASTELLS, 1999, p.433). De forma geral, a rede de computadores e suportes multimídia conectados possibilitam a “integração potencial de texto, imagens e sons no mesmo sistema - interagindo a partir de pontos múltiplos, no tempo escolhido (real e atrasado) em uma rede global” (CASTELLS, 1999, p.414), assim como a inclusão de diferentes veículos de comunicação. Castells percebe em 1996 duas características dos suportes multimídia na sociedade, que em grande parte permanecem como questões relevantes hoje: a primeira diz respeito à diferenciação social e cultural que leva à segmentação dos usuários ou, como observaremos, consumidores. As mensagens não são segmentadas apenas pelos emissores, mas o público também demonstra a todo momento seus interesses na escolha das mensagens.

A segunda representa a necessidade de uma gama mais plural de indivíduos conhecer e saber utilizar os sistemas de informação, de forma que as estruturas sociais desiguais da sociedade não se mantenham. Se hoje a rede de *internet* parece mais acessível a um número maior de indivíduos, ao menos no Brasil, temos de lembrar que essa situação está longe de ser utópica: 63,3% das casas brasileiras possuíam acesso à *internet* em 2016, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE). Até pouco tempo atrás o padrão hegemônico dos usuários da *web*, assim como constataram Castells (1999) e Henry Jenkins (2009) era do sexo masculino, brancos e de classes sociais médias e altas.

Outra observação importante de Castells é de que, apesar das potencialidades dos suportes multimídia para que o usuário desenvolva aspectos relacionados à educação, saúde e aperfeiçoamento cultural, a maior parte do investimento empresarial se encontra no entretenimento. Desta forma, a sociedade precisa conhecer os meios e as técnicas para reivindicar seu espaço no que Castells chama de sistema de virtualidade real:

“É um sistema em que a própria realidade (ou seja, a experiência simbólica/material das pessoas) é inteiramente captada, totalmente imersa

em uma composição de imagens virtuais no mundo do faz-de-conta, no qual as aparências não apenas se encontram na tela comunicadora da experiência, mas se transformam na experiência.” (CASTELLS, 1999, p.459)

Ao compreender esse panorama básico da sociedade informacional, observamos a importância dos usuários da *internet*, ou os consumidores da mídia, na defesa da diversidade de interesses, valores e imaginações, e os produtos de comunicação que possibilitam esses objetivos, dentre os quais se inserem as produções audiovisuais.

Como vimos nesta monografia e abordaremos no próximo subtópico, o usuário é mais do que receptáculo dos processos comunicacionais, sendo um agente ativo na produção de sentidos. Como observado em Barros (2017, 2014), a comunicação pode ser entendida na perspectiva da experiência estética, na qual a interação do espectador com o objeto é plena de sensações: há uma partilha entre emissor e receptor, espectador e objeto estético, na qual o receptor, a partir de suas vivências e universo simbólico, interpreta, compara, seleciona, atua sobre o texto (BARROS, 2017).

Como veremos adiante, tomar o receptor como elemento fundamental dos processos de produção, circulação e consumo midiático é de extrema relevância nos estudos comunicacionais, sobretudo na perspectiva da sociedade em rede aqui tomada. Na experiência sensível dos ensaios audiovisuais, os espectadores não meros receptáculos da informação e da exposição do autor, mas estão a todo momento interpretando, relacionando à suas próprias vivência e conhecimentos, estabelecendo comparações, ambos os interlocutores “compartilham os sentidos, que se tornam comuns a eles” (BARROS, 2017, p.170). São os consumidores que promovem a circulação de sentidos para além do consumo material dos produtos midiáticos, inclusive criando dispositivos sociais de interação midiática, muitos dos quais circulando nos próprios meios de comunicação (BRAGA, 2006).

3.2 Consumidores e produtores

Castells (1999) reconhece que os meios de comunicação, principalmente a mídia audiovisual, constituem o material básicos dos processos de comunicação. Desta forma, o consumo de mídia é um dos aspectos fundamentais de nossa

experiência que, junto ao trabalho, consiste na maior parte de nossas atividades cotidianas. Entretanto, não se deve entender consumidores nos polos distantes entre emissor e receptor, mas como agentes ativos em relação às mensagens, os quais ressignificam as informações de acordo com suas experiências e contextos específicos. Tal constatação não é recente nos estudos da comunicação, sendo desenvolvida em diferentes partes do globo, sobretudo em combate às teorias de comunicação de massa que colocam o espectador como predominantemente passivo.

A escola latino-americana, com nomes como Jesús Martín Barbero e Néstor García Canclini, é uma das correntes de estudos comunicacionais mais relevantes para o câmbio no entendimento do receptor na comunicação. Nesta monografia, utilizamos as propostas de José Luís Braga, em *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática* (2006), para compreender como se dá o consumo midiático e a produção de sentidos em relação aos discursos midiáticos, na formação da opinião pública.

Como observamos, as produções midiáticas são produções simbólicas, ou seja, os sentidos produzidos midiaticamente chegam a “sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura” (BRAGA, 2006, p.27). Neste sentido, Braga estabelece aos sistemas de produção e recepção um terceiro sistema: de resposta ou interação social sobre a mídia, no qual é compreendido que a sociedade age de diferentes maneiras sobre o que é produzido midiaticamente. O pesquisador pretende analisar o que circula posteriormente à recepção, ao processo mais material, em que os sentidos circulam, trabalhados, tensionados, manipulados e inseridos em diversos contextos (BRAGA, 2006).

Vale ressaltar que Braga não parte da análise com base na era informacional. Pelo contrário: as ideias de consumo e resposta midiática aderem aos meios de comunicação de uma forma mais ampla. O pesquisador, inclusive, menciona que não pretende entender esse terceiro sistema sob as características da “interatividade” dos meios informacionais. O teórico nos oferece um exemplo mais palpável deste sistema de respostas:

“Importa que várias pessoas, tendo lido o mesmo livro ou ouvido e apreciado um mesmo tipo de música e tendo alguma informação sobre tais materiais, ‘conversem’ sobre tais objetos e interajam com base nesse estímulo” (BRAGA, 2006, p 27-28)

As interações com a mídia não cessam na experiência individual. A sociedade desenvolve dispositivos sociais para tratar a mídia, com diferentes níveis de institucionalização, que atribuem “consistência, perfil e continuidade a determinados modos no contexto social (BRAGA, 2006, p.36). Nessa concepção se encontram, por exemplo, os cineclubes, a crítica jornalística e as produções acadêmicas sobre os meios. Braga considera que os elementos mais visíveis dos processos de circulação são justamente as críticas sobre os produtos midiáticos e os dispositivos sociais. Complementando essa organização sistêmica, está a percepção de que os dispositivos sociais muitas vezes se utilizam da própria mídia para circular seus sentidos.

O ensaio audiovisual se insere neste quadro como dispositivo social do sistema de interação sobre a mídia. Como mencionado, a maior parte dos vídeos ensaios nas plataformas digitais de vídeos se propõe a análise de produtos midiáticos. É o caso dos canais brasileiros *Quadro em Branco*, *Meteoro Brasil* e *Overloadr*, só para citar alguns exemplos. Os três veículos interagem com produções da *cultura pop* (filmes, séries, quadrinhos, videogames), atribuindo novos significados e relacionando com diferentes conceitos, a partir de uma exposição subjetiva. Os canais mencionados são atividades críticas não na acepção popular de estabelecer um veredicto sobre o produto, de o colocar em uma hierarquia simbólica ou estabelecer o que vale o dinheiro e o tempo do público, mas por atender a pelo menos dois requisitos: tencionar “processos e produtos midiáticos, gerando dinâmicas de mudança” e exercer “um trabalho analítico-interpretativo, gerando esclarecimento e percepção ampliada” (BRAGA, 2006, p.45-46).

Braga identifica também algumas principais ações desempenhadas pelos dispositivos sociais e que podem ter relação com os ensaios audiovisuais em um estudo caso a caso: crítica, retorno ou *feedback*, militância social, controle da mídia ou *media criticism*, sistematização de informações, circulação comercial, processos educacionais e formativos, processo de aprendizagem em público.

Um exame de Braga que possui aplicabilidade aos vídeos ensaios é a ideia de que a posição de distanciamento do objeto na crítica – proporcionada pelas análises acadêmicas – é importante, entretanto não terá a mesma incidência sobre os usuários em geral do que a análise que estabeleça estratégias retóricas subjetivas ou direcionados para a atração do público. Algumas correntes do ensaio audiovisual –

como do pesquisador norueguês Erlend Lavik (2012) – defendem que a mídia se beneficiaria mais de uma abordagem acadêmica, transmitindo a informação de forma objetiva, em vídeos mais longos com uma exposição constante por palavras (texto e narração) e imagens. Seguindo as ideias de Braga, entretanto, as tendências distintas do vídeo ensaio podem coexistir, funcionando em contextos diferentes e para públicos distintos.

Se José Luiz Braga não pretendia analisar a comunicação com o enfoque nos suportes midiáticos, as ideias de Henry Jenkins, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts nos são proveitosas por compreender as plataformas de mídia e evidenciar a participação dos consumidores. Jenkins é autor de *Cultura da Convergência* (2009), termo cunhado para descrever uma série de transformações que ocorrem no modo de desenvolvimento informacional:

“Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.” (JENKINS, 2009, p.27)

Assim como os outros pesquisadores mencionados, para Jenkins (2009) a circulação de conteúdos depende da participação ativa dos consumidores. O pesquisador estadunidense se afasta de uma abordagem unicamente tecnicista e tecnológica da convergência, identificando que se trata de uma transformação cultural. Neste sentido, os consumidores buscam o conhecimento tecnológico “para ter um controle mais completo sobre o fluxo da mídia e para interagir com outros consumidores.” (JENKINS, 2009, p.44), envolvendo-se de forma mais plena da cultura.

Em relação às interações do público na convergência midiática, Jenkins apresenta dois conceitos principais (além de outros em confluência): a cultura participativa, referente à participação ativa dos consumidores na produção midiática, sobretudo na apropriação de materiais da mídia para a criação de novos produtos; e a inteligência coletiva, expressão originalmente criada pelo teórico Pierre Lévy, designada à interação de mais de um indivíduo, cada qual trazendo suas

contribuições, a fim de aprofundar e investigar os conhecimentos sobre determinado tema ou produto.

O ensaio audiovisual pode se inserir nessas duas frentes. A cultura participativa tem relação com uma das maiores características do ensaio nas plataformas digitais: a apropriação dos materiais midiáticos e a ressignificação deles. Muitas vezes o aproveitamento desses materiais ignora leis antigas de *copyright* ou cria maneiras legais das grandes empresas de comunicação não reivindicarem suas produções. São questões que ainda não se solidificaram na *internet* e dependem principalmente do uso que o consumidor faz dos materiais, da leniência dos produtores originais de conteúdo e das regras estabelecidas por cada plataforma. Como já elaborado por Castells, Jenkins (2009) reitera que os consumidores disputam o ambiente simbólico com grandes empresas. O que se observa em 2018 é uma tendência à regulamentação da mídia que beneficia os grandes conglomerados: por meio de ações como a revogação da neutralidade de rede nos Estados Unidos da América em dezembro de 2017, pela Comissão Federal de Comunicações (FCC).

3.3 Mudanças culturais e no pensamento humano

As mudanças comunicacionais advindas do modo de desenvolvimento informacional, como constatado, representam mudanças culturais nas sociedades. Transformações que não modificam somente a base material da realidade, mas sim de forma mais profunda as características simbólicas da sociedade. Neste sentido, a ideia de culturas híbridas se torna mais evidente, apesar de ser um aspecto que sempre existiu nos agrupamentos humanos. Néstor García Canclini (2008, p.19) entende por hibridações “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. De forma semelhante à que Jenkins e Braga tomam os consumidores como ativos, García Canclini entende que a hibridação se origina da criatividade individual ou coletiva, nas artes, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Tal processo reconverte um patrimônio para reintroduzi-lo em “novas condições de produção e mercado” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.22).

O conceito de hibridação entra em confluência com a ideia de convergência midiática de Jenkins (2008). As tecnologias de distribuição e os meios de

comunicação não são ultrapassados ou excluídos, mas transformados, hibridados em novas formas. Um exemplo muito claro é a característica multimídia da comunicação na *internet*, que não tornou obsoletos outros meios comunicacionais, reinserindo-os em outra lógica. As tecnologias de distribuição podem ser excluídas de uma circulação maciça – os suportes materiais, como as fitas VHS, CDs, DVDs etc –, entretanto as potencialidades dos meios comunicacionais apenas se modificam, já que são também parte da cultura (JENKINS, 2008).

Castells (1999) traça as características do meio multimídia já presente na televisão privada e por satélite, que proliferaram na década de 1990. Se por um lado pesquisas mostram que a primazia da TV na segunda metade do século XX se deu por demandar um menor esforço psicológico do público, Castells (2009) salienta que essa característica não é inerente ao ser humano, mas ao gasto de energia no trabalho das sociedades capitalistas. Porém, o mais relevante é perceber que o fluxo constante de imagens emitidas pela televisão se configura em uma sedução, uma estimulação sensorial da realidade (CASTELLS, 1999, p.418). Outro aspecto determinante das novas configurações midiáticas é a noção que o crescimento de emissoras de TV em diferentes ramos, de conteúdos especializados, proporcionou “uma audiência segmentada, diferenciada que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida” (SABBAH, 1985, p.219 apud CASTELLS, 1999, p.424).

Unido a esses elementos fundamentais de segmentação e de não homogeneidade está a ideia de que a *internet* e os meios digitais conectados modificam as concepções antigas de espaço e tempo dos meios comunicacionais. O acesso de uma mensagem pode ser realizado a qualquer momento pelo usuário. Em outras palavras, a mensagem pode visar um público específico, entretanto é mais manifesta a busca do consumidor por informações que lhe interessam. Nesta concepção, a mensagem é o meio, pois as características do meio moldam a mensagem (CASTELLS, 1999, p.425).

Se a implementação do meio informacional transformou a cultura das sociedades, isso representa também uma mudança significativa no ser humano: da realidade simbólica, do pensamento, do modo em como o sujeito é visto e se apresenta ao mundo. O ensaio audiovisual pode ser relacionado a duas questões

fundamentais do ser humano na Era Informacional, as quais Josep M. Català salienta em suas obras (2011, 2014). A primeira é a importância que a reflexão ensaística tem uma época que o sujeito parece submerso em um fluxo constante de imagens. A teórica da comunicação Dulcília H. Schroeder Buitoni (2011), conversando com as ideias de Català, entende que o sujeito – o mesmo que décadas atrás se viu emocionado ao ver representado em uma folha de papel – hoje possui a percepção anestesiada pela repetição constante de imagens. O ensaio audiovisual oferece uma possibilidade de regresso ao sujeito, por meio da atividade reflexiva que reordena as imagens do mundo (CATALÀ, 2014).

Na mesma ideia de reorganização, Català retoma o conceito de simulacro de Jean Baudrillard para entender a posição do sujeito e do ensaio audiovisual nesta configuração de realidade. Enquanto Baudrillard vê na proliferação da interatividade uma das causas da nova camada ilusória de realidade em que vivemos, na qual não existem valores nas coisas do mundo, Català observa essa configuração de forma mais positiva, procurando estabelecer bases de uma ética desse simulacro (2014).

A interatividade é uma das mais importantes características da relação dos seres humanos no meio informacional e adentra na discussão sobre a transformação do modelo de pensamento, que Català relaciona ao ensaio audiovisual. Ele estabelece uma reflexão que conecta corpo, pensamento e máquina: quando o mecanismo do ensaio se converge com a tecnologia, “a atuação do corpo se converte em pensamento, uma vez que a atividade corporal pode equiparar-se também a reflexão” (CATALÀ, 2014, p.18, tradução própria). Novamente a ideia de interatividade entra em jogo, pois por meio da atividade corporal, em conexão com a máquina, se gera conhecimento, como indica o pesquisador catalão.

Desta forma, a interatividade marca a passagem de uma tecnologia passiva, marcada pelo espetáculo, para uma ativa, a qual adquire outras lógicas. Nesse caminho argumentativo, Català estabelece a interface “como novo modelo mental que conduz a imaginação midiática contemporânea” (BUIIONI, 2011, p.29). Enquanto a interface é comumente entendida na acepção tecnicista, em uma tecnologia que permita a mediação entre dois polos – no meio informacional, o ser e a máquina –, Català pretende expandir essa concepção, compreendendo como um modelo de pensamento. Desta maneira, deve-se contemplar as potencialidades de interação entre o usuário e a máquina em todas as suas dimensões (CATALÀ, 2011), o pensar

e o agir humanos adquirindo as “características funcionais da interface do computador” (CATALÁ, 2011, p.194). A interface pressupõe uma nova estética, baseada na atuação do espectador, nos materiais audiovisuais e nas representações entre usuário e máquina:

Agora, a contemplação a distância, unida à passividade corporal, deixa de ser o eixo central que organiza o olhar, e a efetividade deste se desloca para a atuação, em princípio tátil, sobre o objeto de interesse (o que tem sido chamado de interação). Dessa forma as representações, se é que podemos continuar chamando-as assim, se transformam no produto da interação entre máquina e o usuário, e sua função primeira é a exibição audiovisual desse intercâmbio de interesses. Trata-se de uma plataforma técnico-conceitual que modifica constantemente seus parâmetros para adaptar-se ao diálogo, à hibridação entre os componentes deste, alguns dos quais podem ser uma máquina, com o computador, ainda que não necessariamente. (CATALÁ, 2011, p.195)

Se o pensamento humano tomou características da interação entre máquina e usuário, isso perpassa em toda nossa produção e consumo simbólico. Català (2014) explica que a pós-modernidade trouxe à superfície os tecidos híbridos do fenômeno cinematográfico, escondidos pela tradição. O ensaio audiovisual se utiliza dessa percepção escancarada da hibridação das produções midiáticas, promovendo interpretações das imagens de nossa realidade simbólica. Como o meio é a mensagem, os usuários criam constantemente maneiras de remodelar, por implementação de novas técnicas e modos de interação.

3.4 Transformações nas técnicas, nas formas e nos modelos de negócios

No decorrer da argumentação do capítulo, entendemos que as características do meio informacional estão em completa relação com as formas nas quais a comunicação se manifesta. Constatação que vai de encontro com as ideias da experiência estética como forma de se pensar na comunicação, nas quais o espectador é sujeito ativo do processo comunicacional, em interação com o emissor, produzindo sentidos por meio da partilha, das relações dialéticas entre os interlocutores. A partir de recortes, podemos pensar primeiramente em “um novo tipo de ordenação visual, que está se traduzindo num processo de superação da visualidade clássica que se iniciou com o cinema”, como aponta Dulcília H. Buitoni (2011, p.30). A pesquisadora entende que vivemos em uma visceral fenomenologia

da comunicação, caracterizada pelo modelo mental da interface, que introduz novos modelos de representação.

Ao focar mais em nosso objeto de estudo, o ensaio audiovisual, procuramos entender como ele se insere nestes remodelamentos da mensagem e dos modelos de representação. Um dos diagnósticos mais interessantes de como o filme-ensaio foi adquirindo novas práticas e técnicas com a *internet*, é o ensaio audiovisual *What Makes a Video Essay Great?* publicado em janeiro de 2017 por Kevin B. Lee, uma das vozes mais proeminentes tanto na prática quanto na teoria do ensaio audiovisual em suas configurações recentes. Lee possui mais de 300 vídeos ensaios, majoritariamente sobre cinema e obras audiovisuais, e desenvolve uma carreira acadêmica sobre o tema, tendo feito residência artística na instituição de Harun Farocki, um dos maiores representantes do ensaio fílmico.

No vídeo em questão, Lee começa discutindo sobre a diferenciação de termos e funções de *video essay* e *essay video*, o primeiro comumente entendido como os vídeos ensaios feitos de modo a atrair a atenção do público e o segundo de procedimento acadêmico. Essas definições, como vimos nos capítulos anteriores, podem variar de autor para autor, sendo mais relevante à discussão entender o que cada produção almeja do que identificar um princípio de unificação.

Lee relata que existem sites agregadores e divulgadores de ensaios audiovisuais. Alguns sites são organizados por instituições acadêmicas, como o projeto *[in]Transition*, uma espécie de periódico online estruturado pela *MediaCommons* e a *Society for Cinema and Media Studies*. Lee também cita o selo *Press Play*, empreitada conduzida pelo crítico Matt Zoller Seitz para o *website IndieWire* que buscava apresentar vídeos ensaios de diferentes autores. O selo começou em 2011 e foi cancelado em 2016.

Essas espécies de lugares agregadores de vídeos e discussões sobre o ensaio audiovisual encontra relação com os conceitos da cultura da convergência de Henry Jenkins (2009), principalmente às ideias de cultura participativa e inteligência coletiva. As empreitadas mencionadas por si se concentram na análise de produtos audiovisuais, utilizando de materiais oriundos de outras mídias e atribuindo sentidos e funções diferentes, assim como indica o conceito de cultura participativa. Inclusive, a *Fandor Keyframe*, empresa para qual Kevin B. Lee publicou a maioria de seus

vídeos, toma a noção de cultura participativa no seu modelo de negócio: a companhia oferece um serviço de *streaming* de vídeo sob demanda. Desta maneira, os filmes no catálogo do serviço servem de material legal para os produtores de vídeo ensaio, assim como os ensaios funcionam como divulgadores dos produtos da empresa, sendo também produtos em si mesmos.

O conceito de inteligência coletiva se adequa aos agregadores de vídeos, sobretudo as plataformas que possibilitem maneiras de discussão entre os usuários, na reunião de uma inteligência coletiva sobre uma mesma forma comunicacional, voltada também para a identificação e debate sobre novas práticas ensaísticas.

Uma das ideias expostas por Lee que mais se relaciona aos temas tratados nesta monografia é a ideia de que o meio informacional, sobretudo a cultura da *internet*, molda os ensaios audiovisuais, trazendo técnicas e formas novas. Desta maneira, possibilitando a identificação de elementos que distinguem a prática ensaística nas plataformas digitais das outras formas do ensaio.

Lee entende que canais como *Every Frame a Painting*, criado por Tony Zhou em 2014, popularizam técnicas que se relacionam a posição do ser humano diante do fluxo constante de informações e imagens. Em especial, o autor fala sobre a difusão de uma espécie de *hipernarração* (*hyper-narration*), isto é, o uso de palavras e imagens de forma mais acelerada e comprimida, cortando intervalos de silêncio e editando imagens para que os cortes tenham poucos segundos entre si. Lee entende que tal técnica tem relação ao consumo de informação em alta velocidade. Também podem entrar em jogo a ideia de interatividade e interface, já que essa prática demanda que o espectador se mantenha atento. Como resultado, Lee considera que a informação torna-se uma experiência de alto impacto sensorial.

Outra característica comum dos vídeos ensaios é ter como título uma pergunta. O próprio vídeo em questão, inclusive, se utiliza da metalinguagem quando Lee o intitula de *What Makes a Video Essay Great? (O Que Torna um Vídeo Ensaio Bom?)*. Na acepção do autor, os criadores utilizam essa prática de modo a atribuir uma utilidade ao vídeo. No fluxo constante de imagens, em que diversas vezes permanecemos anestesiados e incapazes de decodificar significados mais profundos, a utilidade se torna um dos critérios de atração do espectador.

Mas, como já observamos no segundo capítulo, os vídeos ensaios podem funcionar em contextos diferentes. Lee cita as produções categorizadas popularmente como *supercut*: compilações de excertos de diferentes origens que conversam entre si em uma mesma temática. Esses vídeos são normalmente direcionados às redes sociais, pois evidenciam a imagem, criando ligações simbólicas por meio da montagem e edição. Lee chega até a falar da fetichização das imagens neste tipo de produção ao citar o produtor *Kogonoda*, conhecido por vídeos que destacam aspectos autorais de determinados diretores cinematográficos.

Pela repercussão de seus vídeos, *Kogonoda* foi contratado pela *Criterion Collection*, uma das empresas mais famosas no ramo de restauração e publicação de filmes. Nos últimos cinco anos a *Criterion Collection* passou a utilizar vídeos ensaios em diferentes contextos: nas mídias sociais, em conteúdo online com análises mais profundas e em extras nas versões físicas e digitais dos filmes do catálogo da empresa. Desta maneira, os vídeos ensaios confluem em diferentes maneiras com o conceito de economia afetiva de Henry Jenkins (2009). De modo geral, a economia afetiva pode ser identificada nas estratégias das empresas em criar um vínculo afetivo com o consumidor, convertendo-o em um potencial fã e divulgador da marca. No caso da *Criterion Collection* ou da *Fandor Keyframe*, os vídeos ensaios funcionam de forma a impulsionar o marketing das empresas, criar conteúdos que não se focam explicitamente na venda dos produtos, mas na criação de vínculos com o consumidor.

Entretanto há outros casos de economia afetiva, alguns que colocam os próprios usuários no centro das trocas financeiras. Um dos modelos de negócio mais difundidos nesta década é o financiamento coletivo ou *crowdfunding*, modelo no qual os consumidores financiam um produto ou um veículo com base em um sistema de recompensas. O que envolve as pessoas a darem dinheiro a um projeto é, primariamente, a promessa de ver ele realizado (STEFFEN, 2015). Muitas vezes o consumidor é recompensado de forma imaterial. Diversos canais do *Youtube* – como *Meteoro Brasil*, *Quadro em Branco*, *Entre Planos* – utilizam do modelo de negócio. As recompensas podem ser, por exemplo, o acesso antecipado a conteúdos, agradecimentos pessoais nos vídeos, participações nas produções, ingresso a grupos privados entre produtores e consumidores, influência na definição de temas e pautas dos vídeos.

Cabe dizer também que parte da atuação de alguns canais de ensaio, como o extinto *Idea Chanel*, da emissora norte-americana PBS, se dedica a pretensões didáticas e educacionais. Como todos os aspectos da cultura, o meio informacional modificou a educação e a forma de letramento das sociedades. Castells, em entrevista para o canal do *Youtube* do *Fronteiras do Pensamento* em 2015, entende que hoje no ensino há uma dissonância cognitiva, pois nas instituições de educação é passada uma cultura analógica para alunos oriundos de uma cultura digital. Se antes a pedagogia era baseada na transmissão de informação de forma sistemática, hoje tal proposição não faz tanto sentido pois todos possuem a capacidade de captar muitas informações simultaneamente e recombina-las. Nesta concepção, a criatividade tem papel fundamental na recombinação das informações e na atribuição de sentido. Capacidades que parte significativa dos ensaios audiovisuais desenvolvem junto a seu público.

4 O ENSAIO E O JORNALISMO

Em nosso processo de pesquisa partimos primeiramente da exposição do que configura o ensaio audiovisual nas plataformas de distribuição digital, situando os objetivos do trabalho, sobretudo a aplicabilidade ao jornalismo. Para atingir a proposta propus uma argumentação que se inicia no entendimento das manifestações anteriores da forma ensaística: o ensaio literário e o filme-ensaio. Entendendo a epistemologia e a estética do ensaio, isto é, os elementos que podem ser identificados mesmo na passagem de tempo, de paradigmas e de mídias diferentes.

No capítulo *As origens da reflexão ensaística*, a investigação passou a se focar no ensaio visual em sua configuração nas plataformas digitais. Embora as potencialidades do filme-ensaio permaneçam em certos aspectos, o ensaio audiovisual adquire novas capacidades e usos na era informacional. O esforço se deu no entendimento das unicidades do ensaio audiovisual em sua recente manifestação e para tal empreendimento se fez necessário a exposição do ambiente em que ele se configura e circula. Desta forma, pesquisamos a mudança no paradigma contemporâneo, a era informacional, e as mudanças nos fluxos de informação, comerciais e influências na vida em sociedade.

Aliado a apresentação desse panorama está a contribuição dos estudos em comunicação, a partir dos quais podemos compreender como a produção e os significados circulam e, assim, afastar a ideia tradicional de emissor e receptor, aceitando a interação complexa e ampla dos significados na sociedade. Assim, passamos a entender como o ensaio audiovisual se insere na circulação de significados, na interpretação dos bens midiáticos, no entendimento do consumo e na disponibilidade de meios e ferramentas para um montante maior de indivíduos participarem na produção, recepção e resposta midiática. Sobretudo, o capítulo nos

mostra em como o ensaio audiovisual responde a algumas necessidades e problemáticas da nova configuração das mídias.

O percurso dos caminhos anteriores nos oferece bases para discutir os objetivos deste capítulo: investigar como o vídeo ensaio se insere no jornalismo, compreendendo que relações benéficas podem estabelecer, que necessidades o ensaio audiovisual pode cumprir na concepção atual do jornalismo, quais técnicas podem ser correlacionadas e de que forma o ensaio agrega em um jornalismo que assimila o subjetivo e a amplitude da narração.

A fim de atingir esses objetivos, desenvolvemos um processo argumentativo que pretende demonstrar a concepção de jornalismo na modernidade, que em grande parte permanece até os nossos dias. Procuramos denotar os motivos da concepção ser importante, mas identificando a crise que ela adentrou no decorrer dos anos, levando jornalistas e comunicadores a pensarem em alternativas. Apurando também como o ensaio se introduz na história do jornalismo, podemos começar a entender a inserção do vídeo ensaio, proposição que será explorada de forma mais aplicada nas análises de produto que seguem este capítulo.

4.1 A concepção moderna do jornalismo e a notícia como mercadoria

Se parte significativa dos estudos sobre o jornalismo de meados do século XX até hoje se dedica a desmistificar e oferecer possibilidades em relação à concepção de jornalismo desenvolvida na Idade Moderna, é de importância semelhante compreender porque essa concepção teve êxito primeiramente.

Como abordado no segundo capítulo desta monografia, o nascimento e construção do jornalismo se dá, primeiramente, em uma Europa em que a Revolução Científica e o Iluminismo forneceram as bases, no século XVII, da modernidade. A crença na razão na apreensão do mundo e como norteadora da vida em sociedade reverberou em diversas mudanças no ocidente, na qual é de relevância neste trabalho a autoridade atribuída à ciência (a partir do rigoroso método científico, que tem na objetividade um princípio para a verdade) e a ascensão da classe burguesa como hegemônica (a qual trouxe o liberalismo como preceito inviolável).

A criação da imprensa é uma das marcas mais importantes desse contexto histórico. No livro *A Narração do Fato: Notas para um teoria do acontecimento* (2009),

Muniz Sodré discorre como e porquê os princípios modernos de jornalismo se consolidaram, indicando que é na consideração da ideologia – isto é, “a *forma* que os conteúdos (enunciados, processos, significações, imagens, etc.) assumem na vida social, com vistas à produção de sentido” (2009, p.10) – que se encontra um caminho para essas respostas. Como a classe dominante é a burguesa, a ideologia hegemônica é caracterizada por esta classe. Tal fator atribui uma série de necessidades à jovem imprensa, dentre elas a produção de uma “racionalidade universal para o ato de fala” (2009, p.11), na qual a razão discursiva atribuiria legitimidade ao enunciado. Em correlação com esse fator estão os compromissos éticos do liberalismo, que outorga à imprensa a garantia ao cidadão da liberdade civil de expressar-se publicamente, ainda que fosse na forma de representação. Esse compromisso configura até hoje um dos pactos implícitos dos meios de comunicação com o público. Uma das principais funções do jornalismo, dessa forma, é “*noticiar* uma verdade, reconhecida como tal pelo senso comum, desde que o enunciado corresponda a um fato, selecionado por regras hierárquicas de importância” (SODRÉ, 2009, p.12). No momento em que o jornalismo se propõe a noticiar, é separado “o relato supostamente imparcial e objetivo de um acontecimento” (SODRÉ, 2009, p.12) de um entendimento subjetivo sobre o fato.

Sobretudo, é a partir do século XVII que os produtos jornalísticos adquirem as quatro características básicas apontadas pelo alemão Otto Groth, pioneiro nos estudos do jornalismo no início do século XX: periodicidade, universalidade, atualidade e difusão. Seguindo essa linha de raciocínio, entende-se como a “notícia” (aqui entendida de maneira mais ampla) se configurou como o produto que marca o jornalismo, baseado em um pacto entre meio de comunicação e público:

“ainda que o jornal não se limite à veiculação de notícias no sentido estrito da palavra, essa forma comunicativa tem lastreado nos últimos dois séculos a ideia moderna de jornalismo, na medida em que dá margem à construção e manutenção de toda a mitologia da neutralidade que se atribui a uma mercadoria e que, portanto, sustenta os coeficientes de confiabilidade pública nos relatos (SODRÉ, 2009: p.14).”

A primazia da notícia no jornalismo assinala também a hegemonia, consolidada no século XIX, da imprensa comercial – simbolizada pelos jornais noticiosos – em relação ao publicismo – modelo que privilegia a opinião, a exposição de determinadas visões e a defesa de ideias. Se faz também necessário a compreensão do jornalismo

como atividade industrial e urbana, na qual as rotinas dão ritmos a vida social individual e coletiva. Nesse sentido, os acontecimentos, a matéria com a qual trabalha o jornalismo, representam perturbações no cotidiano, que podem se estabelecer em diferentes níveis. O público se identifica, é sensível, aos acontecimentos relatados pelo selo da realidade, incluindo aí a noção de espaço e tempo compartilhados. Sodré entende que “produz-se a notícia com a presunção de que o acontecimento adquira o estatuto pleno de fato, dando sentido ao que ocorreu e possibilidades de previsão ao que ainda vai ocorrer” (SODRÉ, 2009, p.30). Portanto, apesar do entendimento de que a informação jornalística seja construída a partir da subjetividade de outros relatos, o “estatuto profissional do jornalista” assegura a presunção da imparcialidade.

Os processos mencionados e os pactos de confiança entre os meios de comunicação e o público convergem na credibilidade, a qual Sodré (2009) indica como “o principal capital simbólico do jornalismo”. A pesquisadora Dulcília H. Schroeder Buitoni, no artigo *Jornalismo: linguagens no tempo e no espaço* (2011), reflete sobre as ideias de Sodré e de Cremilda Medina no entendimento da notícia como produto, principalmente em relação a configuração urbana e a ancoragem referencial do jornalismo:

“O MITO da objetividade é um dos grandes responsáveis pela acolhida que o jornalismo tem. Ainda existe uma aura de fidelidade aos fatos: deu no jornal, é verdade. Todavia, jornalistas e estudiosos do assunto concordam, em sua maioria, que não há objetividade. O que existe é a presunção – ou talvez, a intenção – de objetividade, e isso já representa certa garantia para quem consome a notícia. Por mais que provemos a não objetividade jornalística, nunca poderemos negar a ancoragem referencial presente na maioria das produções jornalísticas. E essa referencialidade é um ponto favorável que ajuda a vender a mercadoria.” (BUITONI, 2011 p.25)

Assim como Muniz Sodré, a teórica do jornalismo Mônica Martinez atribui ao jornalismo estadunidense, que se coloca no decorrer do século XX como concepção a ser seguida, a consolidação de diversas técnicas e normas do jornalismo contemporâneo. Dentre as quais está, por exemplo, o lide e a fórmula da pirâmide invertida, a qual Martinez, na obra *Jornada do Herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo* (2008), explica como sendo “herança de uma época em que os jornais eram impressos por meio da montagem de tipos de chumbo” (2008, p.25). Martinez também, no artigo *Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas* (2017), comenta sobre as influências da concepção norte-americana no jornalismo brasileiro. Antes da Segunda Guerra

Mundial é percebido no jornalismo brasileiro uma influência da imprensa francesa – em tese mais opinativa –, a qual foi sobreposta pela concisão e objetivismo da mídia estadunidense. Essa época é marcada pela padronização de processos tecnológicos e normativos, dentre os quais se destaca a introdução dos manuais de redação.

Como podemos observar, o jornalismo como produto surgiu de acordos implícitos entre os meios e o público, sob a ideologia e a concepção de mundo vigentes. A notícia como mercadoria nasce de um mito, o da objetividade, mas também de uma necessidade de unificar, racionalizar o discurso, ao menos no entendimento dos compromissos da livre expressão dos cidadãos. A concepção moderna do jornalismo, porém, – por ser frágil, baseadas em pressupostos e mitos – entre em crise em diversos momentos de nossa história, não suprimindo as novas demandas e visões da sociedade.

4.2 As crises e respostas do jornalismo

Antes de entendermos as questões que a concepção moderna de jornalismo não responde, e as resoluções propostas, precisamos entender como a narrativa jornalística se estrutura, principalmente na ideia de Sodré (2009) da primazia do enunciado sobre a enunciação no jornalismo tradicional. Para compreender o que significa essa constatação, o autor retoma o conceito de discurso, contexto e enunciação.

De modo resumido, Sodré define que o discurso, nos estudos linguísticos e semi logos, é “um objeto de conhecimento da produção de bens culturais” e se refere “ao que, na língua,   histórico e socialmente prático” (2009, p.141). Os discursos não se referem, desta forma, as frases consideradas apenas como estrutura na língua – de forma sist mica –, mas referentes aos enunciados que, inseridos em um contexto, são “responsáveis pela comunicabilidade, portanto, pela fala, pela ação concreta da linguagem, a  o da história” (2009, p.142). O ponto chave dessa questão é, ao entender o discurso como o lugar de produção de sentido e que o sentido é oriundo de um trabalho social, se constata que “todo discurso   ideológico e heterog neo” (2009, p.141). Já o conceito de enunciação – isto é, a língua no momento em que   transformada em discurso pelo emprego que o sujeito determina – d  possibilidade  

“diversidade de interpretações segundo as diferentes circunstâncias de tempo, espaço, falante, ouvinte, escritor e leitor” (2009, p.142).

Entendendo esse panorama do conceito de discurso, Sodré coloca que o jornalismo abrange tipos diferentes de discursos e de gêneros, entretanto é o discurso informativo o qual nos remete a ideia tradicional de jornalismo. O discurso informativo se volta para a “construção e comunicação de acontecimentos, relativos a um estado de coisas no ordenamento social” (2009, p.141). Entendendo essa preferência de um tipo de discurso sobre os demais, que proporciona uma presunção de objetividade histórica e credibilidade a produção jornalística, percebe-se também a difusão dos valores de uma ideologia. A partir da suposta ancoragem na realidade, criada a partir de técnicas retóricas de narração, a ideologia corporativa procura sempre recalcar a persistência do fabulativo ou do imaginário nessas técnicas. Sodré alerta que com “o advento da televisão e da *internet*, entretanto, diferentes modos de narrar tornaram-se correntes no sistema informativo” (2009, p.140).

Assim como argumentado por Josep M. Català no segundo capítulo desta monografia, as técnicas realistas de objetividade da narração dominavam as correntes literárias modernas, suprimindo o subjetivo ao psicologismo na literatura de ficção e às fontes no jornalismo. Dulcília Buitoni nota também essa relação de objetividade e ancoragem na realidade com a linguagem tradicional do cinema, técnica na qual os acontecimentos parecem se desenrolar no momento em que o texto é lido. Nessa concepção, a qual Buitoni atribui um caráter mágico de ilusão, “o rádio, a foto, o jornalismo televisivo, os tapes e os filmes jornalísticos dispõem de mais varinhas de condão para apresentar” a realidade (2011, p.24).

Da mesma maneira que Sodré refere que a narrativa empregada no jornalismo, principalmente na notícia, reduz o campo imagético e uma compreensão mais ampla dos acontecimentos, uma grande parte dos pesquisadores em jornalismo segue a mesma linha. Buitoni, desta vez em citação de Edvaldo Pereira Lima em *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura* (2009), apresenta de que forma a concepção tradicional de notícia limita uma compreensão analítica da vida contemporânea:

“Produzindo e limitando significados, a notícia limita uma compreensão analítica da vida contemporânea. As tipificações, a rotina industrial, o profissionalismo exigido aos produtores de material jornalístico, a constituição recíproca de fato e fonte, as formas características da narrativa noticiosa

redundam em legitimação e reforço do já estabelecido. E os leitores, os ouvintes e os espectadores chegam a confundir o conhecer os problemas com o fazer algo a respeito deles” (BUITONI, 1986, p.56, apud LIMA, 2009, p.135)

Uma das principais respostas para as carências da notícia se refere ao desenvolvimento do jornalismo interpretativo, que tem como seu maior produto a reportagem, entendida aqui como gênero sociodiscursivo. Em *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*, Lima (2009) retoma as ideias de Cremilda Medina na identificação de que a reportagem nasce da necessidade de costurar os fatos. O autor também expõe os estudos de Luiz Beltrão sobre o jornalismo interpretativo, que “busca não deixar a audiência desprovida de meios para compreender o seu tempo, as causas e origens dos fenômenos que presencia, suas consequências no futuro” (LIMA, 2009, p.19-20), explanando os aspectos da realidade não muito visíveis. Luiz Beltrão, inclusive, consegue identificar uma função revolucionária na massificação da informação: a universalização do conhecimento, no sentido em que o jornalista acessa as fontes de conhecimento (vanguarda artística, laboratórios de tecnologia etc) para depois distribuir a informação em linguagem acessível, contanto que o leitor possua um padrão cultural médio esperado.

Apesar da reportagem ser um dispositivo importante para ampliar e contextualizar os acontecimentos, o que os teóricos do jornalismo perceberam é que, enquanto a reportagem estiver sujeita às mesmas regras do mercado e das técnicas de representação da realidade, ela não conseguirá cumprir seu objetivo essencial. Lima aponta para um anacronismo de linguagem, principalmente no jornalismo impresso, marcado por uma excessiva prisão à informação, que exclui “um tratamento mais enriquecedor, de uma exploração que traga, ao leitor, gratificação superior” (2009, p.134). Cremilda Medina (2003), em *A Arte de Tecer o Presente: Narrativa e Cotidiano*, relata que os comunicadores se sentem frustrados com o “universo simbólico tal qual o organizam as coberturas jornalísticas” (2003, p.48) e direciona a atenção à má distribuição da renda simbólica. Sobre as técnicas do jornalismo que são tomadas como norma, Medina argumenta que “a razão treinada para resultados imediatos perde a força do afeto e não dá margem a um *insight* criativo” (2003, p.49).

Lima comenta sobre essas abordagens criativas e de profundidade ao estabelecer que todos os recursos utilizados pelo jornalismo convergem em três posições:

“o primeiro é a viagem epidérmica pela realidade, da qual provém pouca retenção, um estado de equilíbrio insignificante para uma real compreensão da contemporaneidade; o segundo seria a visão ácida, crítica, que conduz o leitor a uma espécie de beco sem saída, marcadamente pessimista; o outro seria crítico, mas, ao contrário do anterior, encontraria pistas que podem sugerir possibilidades de uma reordenação construtiva” (LIMA, 2009, p.318)

O movimento superficial pela realidade é encontrado comumente na imprensa conservadora, limitada por uma linha ideológica que visam manter os valores do status quo. A visão crítica pessimista reflete uma imprensa combativa, mas por manter uma posição extremista pode ser excessivamente radical, considerada inadequada por Lima diante das configurações psicológicas da sociedade contemporânea. Sobre essa questão, Lima resgata as ideias do psicólogo social Dante Moreira Leite sobre a literatura, o qual distingue no processo criativo o pensamento produtivo do pensamento destrutivo. O pensamento improdutivo pode ser reducionista ou determinista, exigindo constatações fáceis, enquanto o produtivo demanda um trabalho maior, procura conferir uma origem à solução de uma problemática. No entendimento de Lima (2009, p.323), o jornalismo brasileiro persiste na visão clássica, que “abriga um rigoroso determinismo e a linearidade de causa e efeito para explicar os acontecimentos”.

Como observamos, o jornalismo, em diversos momentos de sua história, se viu em crise e insatisfeito com os conceitos tradicionais de representação de mundo organizado pela concepção racionalista. Não seria relevante, desta forma, reintroduzir o subjetivo em evidência no discurso? De que formas essa ideia pode ser benéfica ao fazer jornalístico?

4.3 O jornalismo literário

Antes de conhecermos as principais manifestações contrárias às concepções tradicionais da linguagem jornalística, Mônica Martinez (2008) nos oferece um conciso quadro-geral dos motivos das representações modernas do real não serem mais suficientes na contemporaneidade:

Como se sabe, esta forma de abordagem do real é marcadamente iluminista (o ser humano como puramente racional), materialista (só é considerado o que existe em corpo material), reducionista (a realidade precisa ser reduzida, fragmentada, para ser compreendida), mecanicista (a ideia de máquina como explicação última) e positivista (a natureza domada e colocada à disposição dos seres humanos). Ou seja, essa abordagem não é mais suficiente para explicar o universo complexo que marca a época contemporânea (MARTINEZ, 2008, p.29).

Juntando-se a esse panorama da modernidade, está também a ideia de múltiplas verdades e a verdade individual da pós-modernidade. Martinez (2008) acredita que a concepção pós-moderna não pode ser entendida como mentira, sugerindo conceitos diferentes dos filosóficos tradicionais para tratar a realidade.

Da insatisfação das representações do real e da fruição do texto no jornalismo nasce o jornalismo literário como o conhecemos, ainda que, como indica Martinez (2017) não seja um consenso sua origem e muito menos sua definição. A pesquisadora explica que muitas vezes se trata daquelas formas que se percebe quando se vê, ou seja, na diferenciação em relação às demais formas de jornalismo. Se, de certo, essa constatação é condizente com uma identificação ampla e comum, necessitamos compreender de modo mais essencial o conceito de jornalismo literário.

Como lugar comum na maioria dos pesquisadores (LIMA, MARTINEZ, SODRÉ) se refere a utilização de recursos técnicos da literatura (aqui entendida no caráter ficcional e poético) no jornalismo, sobretudo, como indica Lima (2009), na reportagem de profundidade e no ensaio jornalístico. Sodré alerta sobre a diferenciação do fazer ficcional e o fazer jornalístico ao constatar que “quando um jornalista se comporta como um narrador literário [...] não está ‘fazendo literatura’, e sim lançando mão de recursos da retórica literária para captar ainda mais a atenção do leitor” (2009, p.144).

Não só como o aproveitamento da literatura de ficção pelo jornalismo, mas do campo da arte de modo geral, Cremilda Medina (apud LIMA, 2009) entende que são as artes que avançam nas rupturas e não os comunicadores. Entretanto os profissionais da comunicação podem “aprender muito e introduzir nas fórmulas gastas algumas formas que os artistas já experimentaram” (MEDINA, 1886, p.62 apud LIMA, 2009, p.137). Lima acrescenta que a narrativa jornalística de melhor qualidade se aproxima da arte, assumindo alguns dos nobres ideais desta. Esse tipo de narrativa, potencialmente, pode desencadear um processo de catarse mental, ou até mesmo

emocional, no espectador. A produção jornalística, neste sentido, oferece contribuições para que o leitor conceba uma reordenação.

Uma das primeiras verificações que se pode fazer do jornalismo literário é a existência de diversas escolas e diferentes modos de entendê-lo na produção jornalística. Uma constatação apontada por Martinez é a colocação, por parte de alguns pesquisadores, do jornalismo literário no gênero jornalístico diversional, palavra aqui entendida na acepção da diversidade de formas que o produto jornalístico pode se manifestar, e não do conteúdo ligado ao entretenimento. Martinez nos apresenta um panorama das principais correntes do jornalismo literário, passando pelas escolas estadunidense, latino-americana, brasileira, entre outras:

Não por acaso esta forma seria conhecida nos dois países por variados nomes, como “Jornalismo Narrativo, Literatura da Realidade, Literatura Criativa de Não Ficção” (LIMA, 2016), entre outros. No Brasil, há uma corrente que caracteriza a modalidade como parte integrante do gênero diversional (MELO; ASSIS, 2010) [...] Há também alguns termos mais recentes, como *Longform Journalism* (LONGHI; WINQUES, 2015), igualmente mais relacionado à forma e aos ambientes digitais, em contraposição à estética e à experiência, como defendida no mais recente livro do estudioso estadunidense Hartsock (2016). Quando se fala em Jornalismo Narrativo, estamos em geral nos remetendo ao grupo da Fundação Nieman, o braço jornalístico da Universidade Harvard, nos Estados Unidos, particularmente ao período em que esta fundação foi dirigida pelo docente Mark Kramer, no início dos anos 2000 (MARTINEZ, 2017, p.25).

Martinez cita também nessa listagem duas das mais famosas frentes do jornalismo literário, a norte-americana, do *new journalism*, e a corrente latino-americana, de autores como Eduardo Galeano e Gabriel García Márquez:

O termo Literatura da Realidade remete a um dos grandes expoentes da prática, o estadunidense Gay Talese (TALESE; LOUNSBERRY, 1995), que entende que o jornalista pode empregar recursos literários para reportar melhor a realidade que está cobrindo. Já Literatura Criativa de Não Ficção é uma tradução do espanhol Periodismo informativo de Creación, que remete à escola Fundación Gabriel García Márquez para El Nuevo Periodismo Iberoamericano (MARTINEZ, 2017, p.25).

Como observado, não existe um consenso sobre a definição do jornalismo literário e muito menos sobre sua origem. Algumas peças jornalísticas, inclusive, passaram a ser entendidas como exemplos do jornalismo literário postumamente,

sobretudo porque a ideia ainda não era amplamente difundida. Um dos casos mais célebres é a cobertura da *Guerra de Canudos* por Euclides da Cunha (1866 - 1897) para o Jornal Estado de São Paulo, a qual foi compilada sob o título de *Os Sertões*, publicado em 1902. O teórico do jornalismo Nilson Lage (1979 apud LIMA, 2009) usa o exemplo de *Os Sertões* para ilustrar a amplitude da reportagem como estilo de texto. Lage classifica a obra de Euclides da Cunha como ensaio jornalístico, “capaz de revelar, a partir da prática histórica, conteúdos de interesse permanente” (LAGE, 1979, p.83 apud LIMA, 2009, p.22).

Se uma averiguação mais ampla do ensaio jornalístico será realizada no próximo tópico deste capítulo, cabe aqui relacionar também o empreendimento interdisciplinar de Euclides da Cunha com a prática da reportagem de profundidade e do ensaio. *Os Sertões* se beneficia tanto de uma descrição complexa dos objetos de investigação, em especial da disciplina da Geografia, e da inserção de Cunha no ambiente na Batalha de Canudos. O movimento complexo de Cunha nos diversos saberes e experiências corrobora com a afirmação de Mônica Martinez de que “os expoentes mais significativos de Jornalismo Literário em geral possuem uma cosmovisão de mundo humanizante e abrangente” (2017, p.27). A inserção profunda de Cunha no ambiente de investigação – assim como o contato de Truman Capote com conhecidos das vítimas e os assassinos em *À Sangue Frio* ou João do Rio com as experiências religiosas da série de reportagens *As Religiões no Rio* – é advinda de técnicas de pesquisa de outros saberes, como a Sociologia e a Antropologia.

De modo geral, Martinez (2017) considera que o Jornalismo Literário, principalmente as práticas mais recentes, utiliza de métodos de captação e observação da realidade advindas das Ciências Sociais e técnicas de redação oriundas da literatura “com o objetivo de criar um relato não-ficcional envolvente, que permita a compreensão aprofundada do tema” (MARTINEZ, 2012, apud MARTINEZ, 2017). Martinez, assim como Lima, veem no repertório conceitual e na abordagem profunda, possibilitados pelo jornalismo literário, um modo de ultrapassar a camada epidérmica do real.

Edvaldo Pereira Lima indica também que no jornalismo literário há uma mudança de funções da linguagem em relação ao jornalismo cotidiano. Segundo a teoria do linguista russo Roman Jakobson, existem seis funções de linguagem - referencial, expressiva, conativa, fática, poética e metalinguística. No jornalismo

predomina a função de linguagem referencial, com o propósito de informar de modo objetivo. A exploração das demais enriqueceria os textos, atrairiam o leitor, colocando-o “simbolicamente no palco dos acontecimentos e das questões.” (LIMA, 2009, p.155) Apesar dessa questão, a segunda função mais usada no jornalismo é a expressiva, na qual o emissor “evidencia-se no texto com suas opiniões ou sentimentos” (LIMA, 2009, p.156). Se analisarmos o ensaio sobre os conceitos das funções de linguagem, a função expressiva figura como elemento fundamental.

Apesar dessa miríade de arcabouços técnicos, alguns pesquisadores observam que o jornalismo literário tem menos incidência do que se esperava na contemporaneidade. Mônica Martinez lembra que a mudança do paradigma informacional e da introdução do meio digital fez que com empresas jornalísticas buscassem perfis profissionais ligados ao empreendedorismo e à inovação tecnologia; que os veículos prezassem mais pela rapidez dos processos do que a qualidade adquirida a partir de um tempo maior de apuração e de redação.

Gêneros e produtos jornalísticos que partilham das propostas do jornalismo literário aparecem em diferentes ramificações, longe de uma definição correta, e apresentando hibridismos de linguagem. Sodré cita a crônica jornalística como um gênero em que o autor se evidencia em relação ao fato, “mais preocupado com os seus limites na linguagem do que com a ‘estridência’ ou a ‘agudeza’ enunciativa do acontecimento pela notícia” (2009, p.146). A crônica jornalística muitas vezes é empreendida de similar maneira ao ensaio no jornalismo. O ensaio, a crônica e outras retóricas que privilegiam o subjetivo e a evidenciação do autor, possuem um histórico de relações com os meios de comunicação, que pode variar dependendo do que a concepção vigente de jornalismo preconiza. Mas, um dos fatores mais importantes da menor incidência da enunciação do autor no decorrer do desenvolvimento do jornalismo é a diferenciação que se criou entre o profissional de imprensa e o intelectual por profissão. Questão que, assim como outras que assinalam a inserção do ensaio no jornalismo, serão discutidas no próximo tópico.

4.4 Ensaio jornalístico

Como mencionado anteriormente, a enunciação do autor no jornalismo foi reprimida na imprensa comercial, sobretudo no século XIX, época em que os veículos

de carácter publicista – ou seja, de procedimento pessoal ou grupal em defesa de valores e causas determinadas – perderam a influência que tinham. Mas, seja de modo predominante no início da imprensa – sobretudo de herança francesa – ou confinada às seções de opiniões dos jornais – da tradição inglesa –, o ensaio sempre teve uma relação próxima ao jornalismo.

Paulo Roberto Pires, editor da revista *Serrote* e doutor em jornalismo, explica no artigo *O lugar do ensaio no jornalismo cultural* (2013) que a profissão jornalística era considerada ligada a atividade intelectual. Isso porque, para Pires, é na intervenção pública que configura a função do intelectual, sobretudo no entendimento clássico, do conhecimento generalista. Pires alerta que, entretanto, não se possa considerar todo jornalista como intelectual, mas “é irrefutável que o intelectual clássico se expressa, necessariamente, pela imprensa, pelos meios de comunicação” (2013).

A aproximação da atividade profissional intelectual com a intervenção pública relacionada aos meios de comunicação é também abordada por José Luiz Braga (2006). Em especial quando o autor constata que a crítica acadêmica sobre os produtos midiáticos – marcada pelo distanciamento do sujeito e do objeto estudado – é relevante, porém não possui a mesma incidência do que os meios de comunicação sobre os “usuários em geral”, uma vez que estes dificilmente estarão em condições concretas de assumir idêntico distanciamento” (2006, p.50). O ensaio, como já indicava Lukács no início do século XX, tem na crítica (relacionada à ideia de processos interpretativos) sobre as obras artísticas uma de suas principais manifestações.

Mas, se até um momento da história moderna o jornalismo era visto como uma atividade intelectual, como essa concepção se dissipou? Para essa questão, Pires entende que essa separação foi produto de um “duplo processo: a desintelectualização programática do profissional do jornalismo e a profissionalização sistemática daquele que se convencionou chamar ‘intelectual’” (PIRES, 2013, p.185). Ou seja, a profissão de jornalista passa a cada vez mais ser entendida sob um viés tecnicista, enquanto a atividade intelectual como profissão só adquire comprovação se relacionada a uma carreira acadêmica.

Pires considera que a separação entre intelectual e jornalista se acentua no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, quando os cursos de jornalismo passam a

adotar um perfil profissional, além de, como mencionado por Martinez, o paradigma da mídia francesa é substituído pelo de língua inglesa. Segundo Sodré, nas práticas jornalísticas correntes no Brasil antes da metade do século XX (2009), coexistia, de um lado, o jornalismo popular, que misturava informação e ficção, com foco no extraordinário ou no sensacional. Do outro lado estava a imprensa mais elitista, cujo objetivo era doutrinar ou criticar o Estado e as classes de poder, utilizando-se de “fórmulas nem sempre muito objetivas e frequentemente literalizadas” (SODRÉ, 2009).

No jornalismo contemporâneo e de tendência norte-americana e britânica, o ensaio é mais comumente atrelado ao jornalismo cultural, sobretudo pela proximidade da forma com os objetos da modalidade. Entretanto, Pires alerta que o jornalismo cultural muitas vezes é erroneamente ligado à prática intelectual, por se associar às humanidades. O autor se mostra preocupado não com a questão do entretenimento, que torna as pautas culturais e artísticas mais superficiais, mas com o padrão de medianidade da imprensa, disfarçada por finalidades didáticas, que escamoteia o nível da discussão nos veículos generalistas. Assim, Pires entende que diante dessa polarização, “o ensaísmo aparece não como uma saída de emergência, mas como um convite possível ao diálogo” (2010, p.187).

O ensaio e outras formas do jornalismo literário têm predominância no jornalismo contemporâneo em determinados periódicos e veículos especializados. Um dos exemplos mais famosos é a revista estadunidense *The New Yorker*, que desde a década de 1920 publica produções importantes de não-ficção sobre variados temas. Entretanto, é relevante salientar que o ensaio pode aparecer não só em linhas editoriais completamente alinhadas ao jornalismo literário, algumas vezes partindo da relação do veículo com a temática da pauta ou com um escritor específico, entre outros aspectos. É o caso de *Pense na Lagosta* (*Consider the Lobster*, em inglês), ensaio do escritor e acadêmico norte-americano David Foster Wallace para a revista de alta gastronomia *Gourmet*. Wallace parte de uma cobertura do *Festival da Lagosta no Maine* em 2003 para adentrar desde questões sociais, ao discutir a natureza do turismo de massa, até a ética do consumo de animais, se utilizando da voz pessoal e de contribuições de outras disciplinas. No jornalismo brasileiro contemporâneo o ensaio aparece não só nos periódicos especializados – nos quais a revista *Serrote* editada por Paulo Roberto Pires se enquadra –, mas distribuídas entre suplementos

de jornais, em veículos online e em colunas de opinião. A jornalista Eliane Brum se utiliza em algumas ocasiões do ensaio em sua coluna semanal no jornal online *El País*, assim como a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz discorre sobre temas da factualidade e de suas vivências pessoais e profissionais em seção no jornal online *Nexo*.

Como esta monografia pretende demonstrar, o procedimento de Montaigne de apresentar o conhecimento com uma retórica clara e atrativa transitou nos folhetinistas de língua inglesa no início do jornalismo moderno chegando até as práticas mais recentes, a qual se insere o ensaio audiovisual. Inclusive, veículos jornalísticos e pesquisadores apontam uma tendência de crescimento do ensaio nos meios de comunicação, não só em sua forma audiovisual. O *Washington Post*, assim como outros veículos tradicionais, identificou a tendência na publicação *How personal essays conquered journalism — and why they can't cut it*, datada de outubro de 2014. Pires relata o fenômeno das “revistas intelectuais”, da qual a *Serrote*, publicação do Instituto Moreira Salles que edita desde 2010, se insere:

A experiência da *Serrote* não está sozinha no mundo. Seu nascimento, em 2010, coincide com uma voga, em diversos países, de apostar na chamada “prosa de ideias”, em revistas que fazem ensaísmo ou jornalismo fora dos padrões mais ortodoxos. A *n+1*, americana, é muito ativa neste sentido e vem propondo um projeto interessante, o site *Magazines of Americas*, que hoje congrega a *El Malpensante*, da Colômbia, a *Etiqueta Negra*, do Peru – e, em breve, a *Serrote*. (PIRES, 2013, p.188 e 189)

Pires relaciona essa proliferação das “revistas intelectuais” com o terreno livre deixado a partir das crises das instituições jornalísticas tradicionais e do conservadorismo da ficção popular.

4.5 O ensaio audiovisual no jornalismo

No decorrer deste capítulo compreendemos as crises de representação do real do jornalismo, identificando como a utilização de técnicas advindas da literatura e outras artes cumprem as lacunas deixadas pelo jornalismo tradicional. Entendemos também como o ensaio esteve envolvido com a atividade intelectual profissional, que até certo momento da modernidade não era distante do jornalismo como profissão. Se hoje, assim como Paulo Roberto Pires defende, há uma ressurgência do ensaio na imprensa, não seria justo considerar o ensaio audiovisual neste panorama?

Mas enquanto há uma certa estabilização na pesquisa e identificação das manifestações do ensaio em sua forma tradicional no jornalismo (seja ele impresso ou na *web*), o vídeo ensaio não possui o mesmo privilégio. Ainda não existem pesquisas substanciais sobre a inserção do ensaio audiovisual no jornalismo, sendo que a maioria delas se focam no potencial dos ensaios nos estudos fílmicos, pouco explorando os outros usos. Junta-se a essa questão o fato que os veículos de comunicação se encontram em situação completamente distintas se comparados há um cenário de apenas dez anos atrás. Os conceitos antigos de veículos jornalísticos de massa não são mais de todo úteis, já que, por exemplo, um canal do *Youtube* gerido por uma ou um pequeno grupo de pessoas pode ter mais público e engajamento do que os canais dos meios de comunicação tradicionais.

Seguindo os conceitos de Henry Jenkins sobre a “convergência midiática”, de um lado está a potencialidade que qualquer indivíduo – desde que possua acesso aos meios informacionais básicos e a técnica necessária – tem para produzir, distribuir e interagir com conteúdos, que antes do paradigma informacional eram restritos a pequenos grupos de poder e atribuídos a profissionais específicos. Do outro lado, a mídia tradicional está tentando se adaptar às mudanças, tendo não só de transformar as antigas mídias, mas também pensar no modo fragmentado e autônomos que os consumidores interagem com elas.

Outra importante contribuição teórica para entender a comunicação no ambiente digital é o conceito de interface como modelo mental proposto por Josep M. Català. Para o acadêmico catalão, as características funcionais da interação humana com a máquina são transpostas para o pensar e o agir subjetivo. Dialogando com a ideia de interface de Català, Dulcília Schroeder Buitoni observa também a interface e o filme-ensaio em relação ao jornalismo. Segundo a pesquisadora, no interior do plano do ensaio audiovisual “as figurações dispõem de liberdade, ao ocupar o espaço como colagem: assim, o funcionamento se aproxima da visualidade da interface, embora não haja possibilidade de atuação sobre as imagens” (2013, p.27)

Como argumentado no primeiro capítulo, algumas formas de categorizar os vídeos ensaios foram propostas por pesquisas norte-americanas, entretanto muitas vezes a classificação não é satisfatória em relação a constante mudança dos produtos. Se entendemos que seja mais interessante investigar dos vídeos caso a

caso, também essa abordagem é condizente a utilização do vídeo ensaio no jornalismo e vice-versa.

Relacionando à ideia de dispositivos críticos de Braga (2006) e às configurações da cultura da convergência, podemos propor duas formas gerais de interação do vídeo ensaio e do jornalismo: o ensaio audiovisual utilizado para finalidades jornalísticas, seja em veículos estabelecidos no mercado ou novas empreitadas, e o jornalismo influenciando o conteúdo e a linguagem dos ensaios audiovisuais. Vale salientar que as duas interações gerais constatadas não estão situadas em polos diferentes e podem estabelecer diversas intersecções.

O ensaio audiovisual se popularizou nas plataformas de distribuição digital de vídeos com produtos e canais que, majoritariamente, se propõe a analisar produtos midiáticos, sobretudo da *cultura pop*. Em um primeiro momento há um predomínio dos estudos de produtos audiovisuais – caracterizado pelo final da década de 2000 e o início da década de 2010 – alavancados por canais como *Every Frame a Painting*, de Tony Zhou, *Nerdwriter*, de Evan Puschak e os já mencionados vídeos de Kevin B. Lee para a *Fandor Keyframe*.

De lá para cá, o cenário se expandiu, gerando novas formas de se pensar no vídeo ensaio e tornando a tarefa de registrar as formas variadas do ensaio audiovisual uma tarefa difícil. Mas, dentre as mudanças, a constatação de Jessica McGoff (2017) de que os vídeos ensaios podem servir a contextos institucionais é relevante para o jornalismo. Se o filme ensaio no século XX era predominante entendido na questão da liberdade de enunciação completa, nas plataformas de distribuição digital parte significativa dos vídeos ensaio são submetidos a influências de linhas editoriais ou da interação com o público, ainda que o autor seja evidente na enunciação.

O *The New York Times* criou em 2011 o selo *Op-Docs*, sob o guarda-chuva da seção de opinião do jornal. Como o termo indica, os *Op-Docs* são categorizados pelo veículo como documentário curtos e opinativos. O objetivo do selo é apresentar diferentes histórias, personagens, argumentos e pontos de vista, vindos de diferentes partes do mundo. Os cineastas independentes submetem a proposta do vídeo para a aprovação do *New York Times*. A empreitada possui duas indicações ao Oscar e sete ao Emmy.

O selo *Op-Docs* possui quase 300 vídeos, divididos em seis temporadas, os quais apresentam diversas formas de narrativa, modos discursivos, recursos técnicos, além das produções poderem ser categorizadas em gêneros diferentes. Se a seção abrange diversas formas de documentário e peças de opinião, os ensaios audiovisuais também se apresentam de distintas maneiras, inclusive fugindo da abordagem costumeira dos ensaios de análise midiática. É o caso de *Birth Control Your Own Adventure*, no qual a cineasta Sindha Agha reflexiona de forma bem-humorada e provocativa sobre suas próprias experiências com métodos anticoncepcionais e o que esses métodos representam em nossa sociedade.

Uma incidência recorrente da inserção do vídeo ensaio no jornalismo é a organização em séries criadas por um ou um grupo de autores. Os produtores, neste caso, evidenciam a forma pessoal, organizando a estética e a narração de forma a criar unidade. Nesse grupo de criações estão, por exemplo: a série *Pretty Good*, de Jon Bois, para a *SB Nation*, que explora histórias sobre o esporte e seus desdobramentos, assim como *Earworm*, vídeos de Estelle Caswell, para o veículo jornalístico *Vox*, que refletem sobre diferentes aspectos da música.

A emissora televisiva privada norte-americana *PBS*, focada em conteúdos educacionais, também experimentou com produtos serializados, entretanto organizados em um canal próprio, o *PBS Idea Channel*. O canal do *Youtube*, que começou em 2012 e foi cancelado em 2017, fazia parte do selo direcionado a *web* *PBS Digital Studios* e os vídeos eram apresentados por Mike Rugnetta. Assim como muitos canais de ensaios audiovisuais, a proposta do canal era analisar e conectar os produtos da cultura pop com conceitos, fatos e outras contribuições teóricas, evidenciando também o narrador. Apesar do conteúdo do canal apresentar propostas didáticas, como indica a missão da *PBS*, pode-se considerar o procedimento do *Idea Channel* ensaístico por reordenar os conceitos, trazer a reflexão de teorias complexas a nível da experiência e dos produtos da cultura pop. O canal, sobretudo, é uma forma dos meios tradicionais de pensar no meio informacional e na cultura da convergência: criando veículos direcionados a *web*, mas compartilhando das missões da instituição; estabelecendo diálogo com o público não só na sessão de discussões, mas em vídeos semanais de respostas à comentários (prática recorrente de diversos canais) e moldando o conteúdo de acordo com a reação dos espectadores.

Todos os vídeos do *Idea Chanel* possuem uma pergunta no título, um padrão recorrente em vídeos ensaio nas plataformas digitais. Outro veículo que realiza a mesma prática em seus vídeos, embora não de forma homogênea, é a revista online *Slate*. Como a revista nasceu na *web* em 1996, ela incorporou mudanças no decorrer da sua história e de acordo com os conteúdos em voga na *internet*. Hoje podemos observar produções com disposições ensaísticas, algumas até evidenciando o autor no título, como em *I Grew Up Watching “Friends” in India. I Worry About the Damage It Still Does There*. (*Eu cresci assistindo a “Friends” na Índia. Eu temo o dano que ainda causa aqui*).

Outras vezes o procedimento ensaístico pode aparecer não na totalidade da retórica dos vídeos de veículos jornalismo, mas em técnicas que ressignificam os elementos audiovisuais e atribuem um novo sentido, embora os vídeos tenham mais aproximação com outros gêneros. É o caso de alguns vídeos da *TV Folha*, do jornal Folha de São Paulo, como *IMPEACHMENT* e *Lula: do sindicato a prisão*. No primeiro vídeo, por exemplo, a montagem e a edição colocam de um lado o espetáculo da câmara de deputados – das citações de personalidades a frases pouco relevantes – na votação do impeachment de Dilma Rousseff, e do outro os conflitos e indignação das manifestações nas ruas do país. A reportagem é feita a partir de pequenos textos em videografismo e materiais audiovisuais – sejam filmados ou pré-existentes, sem narração em *off* –, que modificam o sentido original pelo lugar que são inseridos na montagem.

Entretanto, como mencionado, a mídia jornalística funciona também como tema e material para videoensaístas que não necessariamente se propõe a fazer jornalismo, embora estejam cumprindo com objetivos deste. É o caso dos canais brasileiros *Meteoro Brasil* e *mimídias*, ambos formados por comunicadores e acadêmicos. No canal *mimídias* as referências a materiais jornalísticos se concentram nas temáticas – como em *O Caso Brasil: Poder, Marca e Política* –, e nas referências verbais. O padrão visual dos vídeos do canal é centrado no narrador, apresentando algumas referências do que está sendo enunciado nos cantos da tela, por meio da edição. Já o canal *Meteoro Brasil* se utiliza predominante de imagens coletadas de outras mídias – como os jornais televisivos e as revistas –, como pode ser visto em *MARIELLE & ESPERANÇA* e *POLARIZAÇÃO POLÍTICA*.

Todos os produtos citados são modos que empresas jornalísticas e agrupamentos de pessoas pensaram em relacionar o procedimento ensaístico com o jornalismo. Como indicava Adorno, o ensaio trabalha com o factual e o atribui outros significados, tornando-o relevante postumamente. Ao promover a reflexão ensaística por meio de elementos audiovisuais, novas possibilidades entram em jogo, algumas mais condizentes com o fazer jornalístico e outras não. Os comunicadores devem pensar nos suportes midiáticos e na relação com os consumidores em sua produção: escolher técnicas que atraem o espectador, que o desafiam a exercícios de interpretação e reflexão, que possibilitem uma exposição consistente, aprofundada ou provocativa, além de sempre estar atento à reação do público e novas capacidades proporcionadas pela tecnologia. O ensaio audiovisual nas plataformas digitais interage com o jornalismo em mais de uma maneira, cabe ao comunicador fazer evidente sua voz narrativa ao mesmo tempo que ultrapasse a análise superficial da realidade.

5 ESTUDOS DE CASOS

5.1 *MARIELLE & ESPERANÇA*, do canal *Meteoro Brasil*

Quando me propus neste trabalho analisar ensaios audiovisuais para ilustrar e aplicar todo o percurso argumentativo, o vídeo *MARIELLE & ESPERANÇA #Meteoro* do canal *Meteoro Brasil*, hospedado no *Youtube*, foi o primeiro a figurar em minha mente. Primeiramente, pela relevância da circulação de ideais sobre um dos acontecimentos mais significativos de 2018: o assassinato de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro. O vídeo ensaio em questão, como veremos adiante, responde a necessidade do jornalismo em estabelecer conexões entre os fatos noticiados e compreender as significações dos acontecimentos com mais profundidade. A esse anseio de superar a superficialidade dos fatos noticiados junta-se também a expressão da prática ensaística, trazendo traços subjetivos que aproximam o espectador do narrado – de forma a oferecer a ele múltiplas formas de interpretação e apropriação, em uma relação de compartilhamento –, denotam a visão dos autores e cria condições para a empatia apontada para um acontecimento tão delicado.

Marielle Franco nasceu em 27 de julho no bairro acêntrico Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Formada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestre em Administração Pública Universidade Federal Fluminense, Franco, segundo ela mesmo, “fugiu da estatística” por ser uma mulher negra moradora de comunidade pobre, além de mãe adolescente. Marielle foi a quinta vereadora mais votada, com mais de 46 mil votos pelo PSOL, resultado de quase duas décadas de militância do feminismo, da comunidade LGBTQ e dos direitos humanos. Considerando essa trajetória, o assassinato de Marielle e seu motorista, Anderson Pedro Mathias Gomes, no dia 14 de março de 2018 possuem implicações políticas. Na data que redijo este trabalho ainda não foram deflagrados os responsáveis,

entretanto as investigações indicam relações com a política e a milícia do Rio de Janeiro.

MARIELLE & ESPERANÇA foi publicado no dia 15 de março, apenas um dia depois do crime. O vídeo possui 9 minutos e 34 segundos, dentro da duração entre 5 e 20 minutos comumente aplicados aos vídeos ensaios na plataforma, dos quais a exposição e reflexão se desenvolvem em quatro tópicos intitulados: Ódio, Conspiração, Significado, Filosofia, cada qual enfocando um aspecto da significação do acontecimento, mas elaborando conexões entre os temas. O conteúdo principal do vídeo – isto é, o que se refere a Marielle – se encerra em 8 minutos e 22 segundos. O último minuto do vídeo é um diálogo direto com os espectadores do canal Meteoro, particularidade de todos os vídeos do veículo.

O canal *Meteoro Brasil* data de abril de 2017. O primeiro vídeo publicado, *Steven Universe, sexualidade e estupro*, é um ensaio sobre o desenho animado da *Cartoon Network* sob a ótica de alguns estudos sobre a sexualidade e fenômenos da sociedade. Esse primeiro vídeo representa a proposta do canal de reunir cultura pop, filosofia e ciência, utilizando-se de “histórias e personagens da ficção para melhorar a compreensão das pessoas sobre o mundo real.”, como descreve a página do *Padrim*, plataforma de financiamento coletivo usada pelo *Meteoro Brasil*. O canal possui mais de 100 000 inscritos na plataforma de vídeos *Youtube*.

Os dois idealizadores do *Meteoro Brasil*, em entrevista ao *podcast Mundo Afora*, dizem por escolha não se apresentarem com seus nomes reais nos vídeos, sendo representados na narração como o “Cara Mais Simples” e a “Mulher Mais Sábia”. Na entrevista mencionada, ambos revelaram serem formados em comunicação. Ele desenvolveu trabalhos no rádio, marketing digital e jornalismo em geral; ela possui carreira acadêmica e é a principal responsável dos insumos teóricos para o canal. O nome *Meteoro* vem de duas perspectivas: do “meteoro metafórico”, que representa o canal como renovação na vida de seus criadores, e dos recorrentes pedidos de destruição da terra por um meteoro, principalmente em sites noticiosos. A intenção é tirar essa carga negativa e responder por um desejo construtivo.

O canal, desta maneira, anseia pela mesma “postura produtiva” que Edvaldo Pereiro Lima (2009) deseja às produções jornalísticas. A proposta dos vídeos extrapola o mero deslocamento superficial pela realidade e o posicionamento crítico

extremo, o qual resulta na improdutividade, ao estabelecer conexões entre os elementos do mundo e sugerindo resoluções possíveis de problemáticas. O veículo pretende superar, como descreve o editor da revista *Serrote*, Paulo Roberto Pires, a distinção criada entre jornalista e intelectual. Para Pires, a atividade intelectual não deveria ter se dissociado do jornalismo no decorrer do século XX, pois é na intervenção pública que sua função é caracterizada.

No vídeo *MARIELLE & ESPERANÇA* de início já se percebem dois elementos próximos ao jornalismo: o primeiro diz respeito ao conteúdo factual de veiculação jornalística, no jargão da profissão, “quente”; o segundo refere-se à utilização de dois narradores, que se alteram entre si na enunciação, uma forma muito presente na radiodifusão.

No ensaio audiovisual a narração em off e os materiais de vídeo utilizados conversam a todo momento, como pode ser observado já na primeira frase do vídeo: “Essa é Marielle Franco, uma mulher negra que nunca teve uma vida fácil”, a qual é seguida por um trecho do vídeo *Perfil VQQ | Marielle Franco – Psol*, originalmente publicado no canal da *Mídia Ninja* em 2006 (figuras 1 e 2). O excerto do vídeo complementa a informação narrada, estabelecendo uma hibridização de recursos. O uso de materiais, sobretudo da imprensa, é uma prática muito comum dos vídeos ensaios da *internet*, submetendo a uma nova contextualização e significação da imagem. Como observa Josep M. Català sobre o filme ensaio em *Estética del Ensayo*, se trata mais da “intenção do que da procedência” da imagem.



Figura 1 - Captura de tela do vídeo do Meteoro Brasil



Figura 2 - Captura de tela do vídeo do Mídia Ninja

O primeiro tópico do vídeo, “Ódio”, relata a atuação de Marielle Franco na política e suas pautas defendidas, aspectos que incomodava uma parte da categoria

política e da sociedade – sobretudo, grupos conservadores e religiosos, além de indivíduos ligados às milícias. Algumas das principais palavras e frases do vídeo são colocadas em ênfase na forma de texto materializado no vídeo, seguindo a linha estética do canal. Os discursos de ódio são exemplificados também na exposição dos ataques sofridos nas redes sociais pela vereadora de Niterói Talíria Petroni. O potencial democrático da rede mundial de computadores é demonstrado aqui em sua vertente negativa, destrutiva. Os comentários de *Youtube* citados visualmente no vídeo, demonstram a capacidade comunicacional, entre os polos da enunciação, de modo a suprimir o diálogo e perpetuar discursos de ódio da sociedade.

Um excerto de um produto de jornalismo televisivo sobre o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes é utilizado para introduzir o segundo tópico, “Conspiração”. O jornalismo, inclusive, permeia todo esse capítulo, cujo objetivo é contextualizar a Polícia Militar no Rio de Janeiro. A argumentação do vídeo se baseia em matérias jornalísticas para informar sobre a infraestrutura carente da instituição, o abuso da força policial e a falta de recursos da perícia criminal, citando diretamente uma capa do Jornal do Brasil sobre a “Chacina da Candelária” e a reportagem “Em busca de cadáver”, de Roberto Kaz, para a revista *Piauí*. O próximo capítulo é introduzido pela afirmação de que a “guerra é semântica”, explicando que o significado que a sociedade confere ao acontecimento define a reação posterior.

No terceiro tópico, “Significado”, o vídeo utiliza um excerto da transmissão ao vivo do evento *Jovens Negras Movendo as Estruturas*, no qual Marielle Franco participava momentos antes de ser assassinada. Na ocasião, a vereadora discorreu sua vivência, citando Angela Davis, filósofa e militante estadunidense do movimento negro e feminista, e Lélia Gonzales, acadêmica e política brasileira de questões raciais e de gênero. O vídeo, ao contextualizar as duas pensadoras, promove a interdisciplinaridade, um dos principais elementos do ensaio. Mais importante do que as citações, o argumento volta essas contribuições teóricas à própria Marielle Franco, reiterando que a obra das pensadoras reverberou na vida da vereadora.

O último tópico do ensaio audiovisual, “Filosofia”, retoma o caráter interdisciplinar ao introduzir a filosofia sul-africana “Ubuntu”, que propaga a comunhão entre todos os seres vivos e guiou o líder político Nelson Mandela. O mesmo princípio guiava a vida e a atividade política de Franco. A partir da ideia de harmonização e interdependência entre as pessoas, o vídeo assume uma conversa direta com o

espectador, sugerindo uma comunhão do espectador com a luta de Marielle e criando bases para a empatia. Com imagens do Complexo da Maré, a narração em *off* termina com uma reflexão positiva diante das problemáticas: “de lugares como esse aqui surgirá um exército de Marielles com um arsenal de livros. Eles não sabem, mas a Marielle já venceu.”

Como mencionado anteriormente, o vídeo termina com um diálogo entre os responsáveis pelo canal e o público. No primeiro momento, em um comentário metalinguístico ao mostrar que a produção quase não foi ao ar por uma falha de computador. Depois ao referenciar a campanha de financiamento coletivo do canal e agradecer alguns contribuidores específicos que tiraram autorretratos defendendo a causa de Marielle Franco. Essas interações fazem parte das recompensas do financiamento coletivo do canal. Como aponta a pesquisa de César Steffen (2015), nas campanhas de financiamento coletivo ou *crowdfunding* o público faz doações em prol do projeto e suas ideias, recebendo recompensas não financeiras, muitas vezes imateriais e de cunho afetivo. O sentimento de ajudar para que um projeto suceda é o que envolve as pessoas. Tal ideia tem relação com o conceito de “economia afetiva”, desenvolvido por Henry Jenkins em *Cultura da Convergência*: as estratégias utilizadas pelo canal promovem uma aproximação entre público e criadores, criando vínculos emocionais.

Pela relação com o factual e por meio das técnicas e experiências comunicacionais empregadas por seus criadores, o canal *Meteoro Brasil* é um importante exemplo de como os vídeos ensaios podem aprofundar nosso entendimento sobre determinados fatos e obras. Em uma época de constante fluxo de imagens e informações, a reordenação dos elementos em uma argumentação clara e didática, mas não menos reflexiva e afetiva, representa uma postura construtiva ante as problemáticas da sociedade.

5.2 WHY DO I CHOOSE THIS FOR A LIVING?, de Jon Bois para o veículo de jornalismo esportivo SB Nation

Publicado em junho de 2016, *WHY DO I CHOOSE THIS FOR A LIVING?* (em tradução livre, “porque eu escolhi viver disso?”) é, em suma, um vídeo de Jon Bois para o *website SB Nation* sobre as nuances do poker profissional. A produção pode

ser considerada ensaísta por uma porção de motivos – os quais examinarei nos próximos parágrafos –, dentre os quais se destacam: o uso de experiências pessoais, assim como dados e acontecimentos externos, e a linguagem, tanto textual como audiovisual, detentora de um traço pessoal marcante, autônomo em sua estética. A análise do vídeo em questão se faz relevante, pois ambos, Bois e a *SB Nation*, desenvolveram projetos inovadores na *web 2.0*.

O embrião da *SB Nation* se formou 2003 a partir do blog *Athletics Nation*, escrito por Tyler Bleszinski, especializado no time de baseball californiano *Oakland Athletics*. Juntando-se a outros veículos de similar proposta, a rede de blogs *SB Nation* (SB, inclusive, refere-se a *sports blogs*) iniciou as atividades em 2005. A plataforma unificada promove a interação entre o público, o qual procura a informação direcionada ao fã de determinada equipe esportiva ou atleta e não de um jornalismo generalista. Em 2011, a *SB Nation* foi comprada pela companhia midiática multinacional *Vox Media*. Hoje a rede da *SB Nation* é composta por cerca de 320 blogs, além de uma espécie de editoria central, que organiza as operações e cria os conteúdos exclusivos do selo *SB Nation* para múltiplas plataformas, dividida entre a cidade de Nova York e Washington, D.C.

O princípio da *SB Nation*, na qual os sites especializados eram direcionados diretamente para fãs e, em muitos casos, de fãs para fãs, pode ser compreendido sob o conceito de “cultura participativa” de Henry Jenkins. No livro *Cultura da Convergência* (2009), Jenkins discorre que no paradigma informacional das novas plataformas digitais o consumidor evidencia a sua não passividade, interagindo, participando e criando em coletivo. O autor discorre largamente sobre a indústria da cultura pop, como filmes e videogames, entretanto os esportes de massa podem ser facilmente inseridos nessa análise, sobretudo pela criação de vínculos emocionais.

O conceito de *network*, ou rede, aplicado a imprensa também adquiriu outras dimensões na *web 2.0*. Uma forma encontrada para abarcar a característica de descentralização dos canais de informação da *web*, mantendo os aspectos originais dos veículos, mas impondo algumas diretrizes gerais e possibilitando uma visibilidade maior, saindo do alcance local para o nacional ou mundial. Acrescenta-se também a reunião dos veículos nas *networks* midiáticas a aquisição de personalidades de apelo midiático. Em nossa contemporaneidade, no qual o indivíduo é mais valorizado do que as instituições, o público é fidelizado aos produtores de conteúdo que lhe interessam.

Dentre tantos motivos para esses fenômenos, destaca-se a possibilidade de interação proporcionada pelas redes sociais. Como mencionado anteriormente, a *SB Nation* possui dois escritórios centrais que, dentre outras atividades administradas, é a responsável pelo conteúdo exclusivo do selo do veículo, no qual se encontra os vídeos produzidos para plataformas digitais.

Jon Bois é um dos contratados pela central da *SB Nation*, ocupando a posição de diretor criativo e responsável pela *SB Labs*, no qual trabalhos de cunho mais experimental e multimidiáticos são produzidos. Desde o começo da carreira, Bois trabalha com hibridismos de linguagens, mídias e funções. Bois tem um notório trabalho de ficção, publicado na própria *SB Nation*, em que explora elementos reais e multimidiáticos. *17776*, obra serializada em 2017, apresenta sua forma a partir de uma interface criada a partir de código html, além do uso de vídeos, *gifs* e outros recursos, distanciando-se da tradicional ancoragem na escrita e possibilitando novas formas de fruir a ficção.

O trabalho de não ficção de Bois também se utiliza de múltiplos recursos midiáticos e de um traço pessoal explícito, o qual pode se dizer que possua sua herança no *new journalism* norte-americano. Os objetos de investigação de Bois muitas vezes podem parecer despropósitos, irrelevantes, ou ao menos mais aproximados do entretenimento. É o caso da série de videogame de futebol americano *Madden NFL*, sobre o qual Bois se esforçou em compreender empiricamente os limites do jogo. Ou a série *Chart Party*, vídeos nos quais Bois se debruça em dados e gráficos para entender determinados assuntos, configurando em uma abordagem mais subjetiva do jornalismo de dados. Em nossa concepção moderna de jornalismo – que prega a linguagem objetiva e uma valorização de determinados acontecimentos de nossa realidade sobre os demais –, os traços pessoais e a investigação de fenômenos não tradicionalmente ligados ao interesse público podem até mesmo soar como uma atividade irrelevante por parte de Bois. Entretanto, devemos nos lembrar da ideia de Adorno ao colocar que prática ensaísta ocupa um lugar entre os despropósitos: não em um sentido pejorativo, mas em comparação com a concepção objetiva e científica de mundo, em que toda atividade precisa almejar uma finalidade. Bois reorganiza os dados e informações, interpreta-os e atribui outros significados.

Um exemplo interessante é o episódio de *Chart Party*, no qual Bois se propõe a desmistificar a ideia de que o jogador de futebol americano Colin Kaepernick fora

excluído da *NFL*, a principal liga do esporte, por sua produtividade e não por sua militância contra a violência policial direcionada a população negra. Por meio de dados, comparações e interpretação, Bois mostra que Kaepernick tem uma produtividade superior a mais da metade de seus companheiros de posição. Assim como apontado por José Luiz Braga, se trata de um dispositivo midiático utilizado para a ação de militância social, a argumentação contra um discurso de ampla circulação.

A série *Pretty Good*, na qual se insere a produção analisada neste capítulo, tem o intuito de apresentar histórias interessantes sobre esportes. Tal proposta poderia ser identificada apenas pelo selo da reportagem, mas adquire elementos ensaísticos no momento em que Bois estipula uma tese para sua argumentação, se utiliza de suas vivências pessoais e do humor, compara histórias e dados, em suma, assegura para si a autonomia do método e da estética da produção, além dos elementos dos vídeos elaborarem um trabalho de reflexão sobre si mesmos.

WHY DO I CHOOSE THIS FOR A LIVING tem a duração de 28 minutos e 54 segundos, divididos em uma introdução e cinco capítulos. Nos três primeiros minutos, Bois se dedica ao narrar duas histórias pessoais aparentemente desconexas: na primeira, o autor nos conta quando reagiu a um assalto, ameaçado com uma faca. Bois reflexiona que foi um ato impensado e poderia perder a vida pelas quatro notas de um dólar que tinha na carteira. A segunda história refere-se a única vez que Bois jogou poker em um cassino, ocasião em que, dentro de um intervalo de sete minutos, foi do montante ganho de três mil dólares para três dólares. Após as duas histórias serem expostas, o autor explica a conexão: os sete minutos na mesa de pôquer foram mais assustadores do que o instante de segundo com a faca, porque na mesa ele não tinha nada mais do que o tempo para contemplar o próprio pavor. Bois observa o mesmo medo na face de jogadores profissionais, com a diferença de que as jogadas dos especialistas valem milhões, carreiras inteiras. A partir dessa constatação nasce a argumentação do vídeo, no qual Bois se encarrega de mostrar o estresse e a frustração inerentes ao poker profissional, além dos elementos que constituem um bom jogador e os aspectos de pura sorte.

Jon Bois explora de forma bastante ampla os elementos que compõe um ensaio audiovisual, mas mantendo uma uniformidade estética. Como apontado por Ursula Biemann (2003 apud RASCAROLI, 2017), a era digital introduziu novas técnicas de edição que possibilitam o encadeamento de múltiplos canais de áudio e vídeos,

imagens, textos em movimento, entre outros recursos que atraem a atenção do público. As novas tecnologias potencializam o pensamento não linear e não lógico do ensaio, que extrai elementos de diversas formas de conhecimento. As duas histórias expostas por Bois no começo do vídeo já demonstram essa multitude de recursos empreendidos: os elementos da primeira história (carro, estepe, carteira, assaltantes etc) são representados por meio da colagem de imagens, os assaltantes inclusive têm a face de cartas de baralho. Na segunda história, a trajetória de Bois é representada por uma linha em movimento em plano cartesiano, referente ao montante de dinheiro em relação ao tempo. Outro recurso interessante na segunda história pessoal é a sobreposição de faixas de áudio, criando uma sensação de confusão para exprimir o fluxo de pensamento de Bois na mesa de poker. Além desses e outros recursos audiovisuais, destaca-se também a trilha musical utilizada e a sonoplastia, que acompanha o teor da narração.

Após as duas histórias pessoais e o motivo de contá-las, o vídeo apresenta um excerto de um jogo profissional de poker que corrobora com a tese no vídeo. Entretanto a forma da narrativa muda: Bois cessa a narração em off e a exposição se dá pela imagem e o áudio original, isto é, um jogo de poker e os narradores televisivos, juntamente ao texto escrito, gráficos em forma de coluna e pizza, além da trilha sonora (figura 3). A voz de Bois volta a enunciação, porém de um modo diferente: na imagem filmada (figura 4), produzida pelo autor e não mais a pré-existente (ou *found footage* no jargão do cinema). As técnicas, tanto as referentes ao componente da imagens como as demais, se alternam e se relacionam.

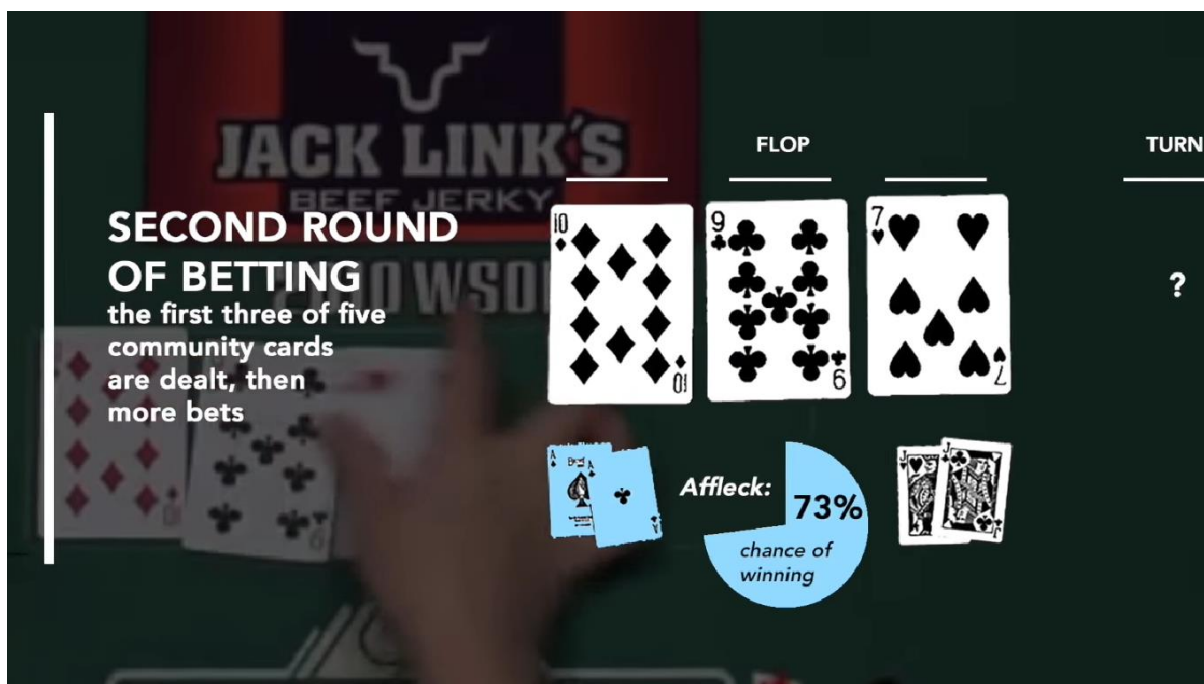


Figura 3 - Exposição de Jon Bois sobre de pôquer por meio da captura televisiva original em conjunto com a inserção de textos e videografismo



Figura 4 - Jon Bois utiliza da imagem filmada. O excerto também mostra o humor e a marca pessoal do autor na narração.

No decorrer do vídeo, Bois apresenta cinco histórias sobre o pôquer, que funcionam de similar maneira a estudos de casos. Os cinco capítulos ilustram e ampliam os pontos pretendidos pelo autor, além de apresentar aspectos do pôquer para o público geral, como a indústria online e algumas estratégias do jogo. O autor

visa sempre a criatividade na exposição, de forma a salientar os traços pessoais da enunciação e cativar a atenção do espectador.

A multitude das técnicas empreendidas e que se relacionam entre si remete a identificação por Kevin B Lee, um dos mais importantes videoensaiistas da *internet* e acadêmico do tema, dos três principais elementos do filme-ensaio (2014): a imagem (filmada ou pré-existente), o som (música ou áudio) e as palavras (escritas ou faladas), que se relacionam entre si de diversas maneiras. O vídeo de Bois também ilustra a ideia defendida por Lee (2017) e por Jessica McGoff (2017) do vídeo ensaio em plataformas digitais ser compreendido em seus contextos institucionais. As produções de Bois são veiculadas no *website SB Nation*, se inserindo em um contexto comercial e de circulação de bens, além de compreender o esporte no campo da cultura. Entretanto, como observa Lukács em *A Alma e as Formas* o ensaio aspira à multiplicidade e a unidade, essa última presente no autor, em sua reorganização das coisas. De semelhante maneira em que Lukács coloca o ensaio próximo da arte, o teórico do jornalismo Edvaldo Pereira Lima (2009) também se aproxima da arte, afirmação que se enquadra aos esforços no âmbito comunicacional de Jon Bois, buscando sempre inovação de linguagem, hibridismo entre mídias e discursos, em especial compreender o ambiente em que seu trabalho circula.

5.3 *Birth Control Your Own Adventure*, de Sindha Agha para o *The New York Times*

Birth Control Your Own Adventure foi dirigido pela cineasta Sindha Agha e publicado sob o selo *Op-Docs*, do jornal *The New York Times*, em fevereiro de 2018. Segundo o *website* da diretora, o vídeo reflete sobre o sexismo sistêmico na saúde reprodutiva. Em suma, se trata de uma produção em que Agha, de modo criativo e provocativo, narra suas experiências de usos de anticoncepcionais ao mesmo tempo que insere suas vivências em um contexto maior na sociedade.

A diretora categoriza a obra como um documentário híbrido. Neste estudo o vídeo será analisado no quadro de ensaios audiovisuais, pois a produção compartilha de diversos elementos ensaísticos, sobretudo da exposição de uma temática sob uma perspectiva subjetiva e procedimento interdisciplinar. Cabe ressaltar também que, como observamos no decorrer da monografia, a prática ensaística na mídia

audiovisual pode receber diferentes definições, sendo relevante em nossas análises a correspondência aos elementos centrais do ensaio.

Birth Control Your Own Adventures é um dos representantes mais famosos dos *Op-Docs*: o vídeo no canal do *Youtube* do jornal tem quase 300 mil visualizações e é o vídeo mais visto do selo no *Facebook*. Além dessas congratulações, a produção também foi selecionada para a edição de 2018 do *Festival de Cinema de Tribeca*.

O *Op-Docs* foi criado como um produto da seção de opinião do jornal norte-americano *The New York Times* em 2011. O veículo categoriza as produções como documentários curtos, interativos e de realidade virtual. Os vídeos do projeto são postados nas plataformas *online* do veículo, tendo um catálogo com quase 300 vídeos, divididos em seis temporadas e em andamento. A empreitada tem como objetivo apresentar histórias, personagens ou pontos de vista originais, destinado a uma audiência global. Para figurar no projeto, os cineastas submetem à aprovação do jornal a proposta da produção.

O projeto do *The New York Times* compartilha das ideias de Henry Jenkins (2009) sobre a convergência dos meios de comunicação: o veículo é um dos jornais mais tradicionais do mundo, criado em 1851, e passou por uma série de adaptações durante sua trajetória. O *Op-Docs* é mais uma das empreitadas do jornal direcionadas à *internet*, deste modo, estabelecendo estratégias comunicacionais específicas. Primeiramente, é preciso considerar a noção de que os vídeos – assim como parte significativa dos produtos do jornal – não são mais destinados a um mercado local ou mesmo nacional, mas global. A missão de encontrar cineastas e histórias de partes diferentes do mundo compreende essa configuração dos mercados globais e da circulação de informação.

Como os vídeos são pensados para plataformas digitais entra em jogo o aspecto da interatividade: usuários podem reagir aos vídeos e interagir entre si nas plataformas *online*. A obra analisada neste estudo de caso, inclusive, possui alto teor de engajamento e discussão por se tratar de uma pauta social em voga. As produções publicadas sob o selo *Op-Docs* podem ser classificadas em diferentes gêneros, justamente porque o jornal não estabelece padrões formais, apenas limites amplos. Desta forma, os cineastas podem empreender diferentes linguagens cinematográficas, hibridações de gêneros e técnicas nos vídeos. Parte dos *Op-Docs*

se divide também em subséries, uma prática comum da produção audiovisual na *internet*, como observado no quarto capítulo.

Birth Control You Own Adventure possui uma particularidade na interface da plataforma *Youtube*: enquanto no vídeo em si o título é o mesmo que está sendo referido neste estudo, o *The New York Times* optou por outro título para ser referenciado na interface do *Youtube*, *How Birth Control Made Me Four Different People* (*Como anticoncepcionais me tornaram quatro pessoas diferentes*). De acordo com o que foi exposto até aqui, a escolha se deu para delinear de forma mais clara o assunto do vídeo. No fluxo constante de informações, critérios como a utilidade e a clareza podem se sobressair em determinados contextos.

O vídeo, que possui cinco minutos e seis segundos de duração, começa com Agha descrevendo sua primeira menstruação, aos 11 anos. Enquanto a menina se contorcia em dores, o pai dela ouvia cantos gregorianos em outro cômodo. Quando foi levada ao médico por sua mãe, Agha descobriu que tinha endometriose e foi receitado o tratamento hormonal com drospirenona, iniciando a trajetória com anticoncepcionais. Já nesta primeira exposição de Agha está o jogo entre som, palavras e imagens que caracteriza a estética do vídeo. Quando, por exemplo, Agha fala de sua primeira menstruação, o fato é representado no vídeo pelo expelir de ketchup da embalagem (figura 5). Ou, ao comentar sobre as dores a imagem projetada é uma mão amassando um papel crepom vermelho, com os ruídos dessa ação notórios (figura 6). As imagens, sons e palavras estão em constante processo de interação, atribuindo significados e refletindo sobre si. Desta maneira, a imagem do ketchup sendo expelido passa do mero referente formal da realidade para uma nova significação ao interagir com o contexto, de acordo com a sequência de cenas e os outros elementos da enunciação.



Figura 5 - Imagem de ketchup sendo expelido em um prato de aniversário infantil. A cena aparece no momento em que a autora fala sobre sua primeira menstruação aos 11 anos.

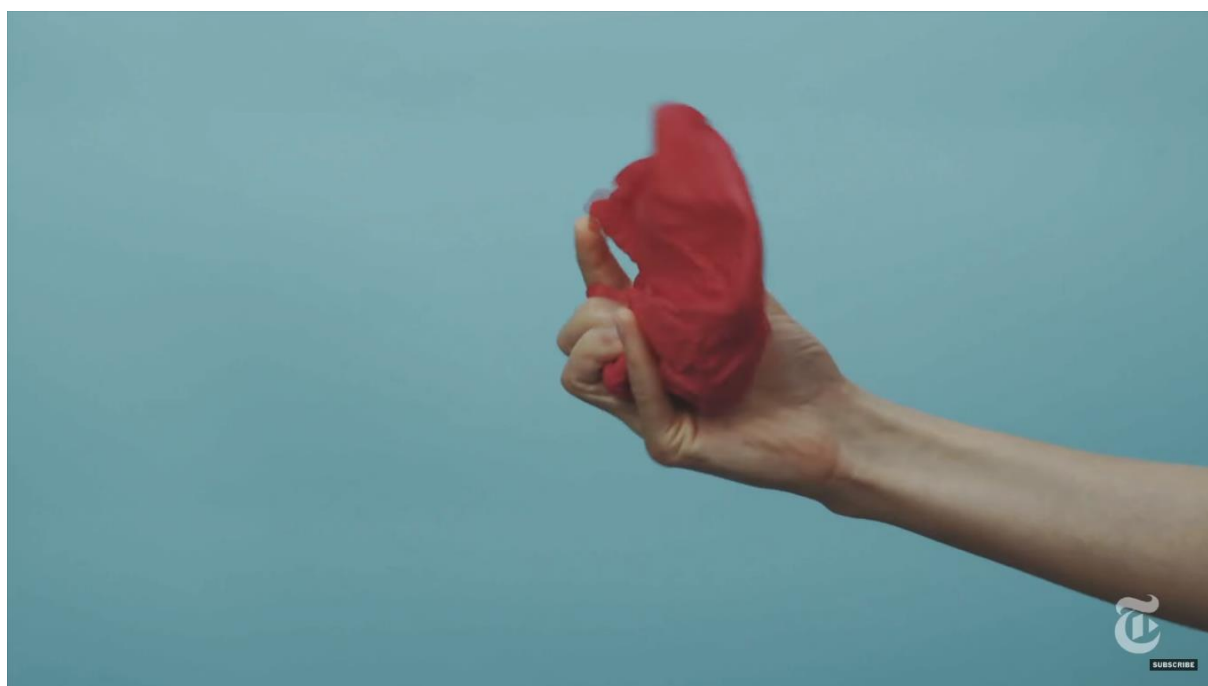


Figura 6 - Uma outra correspondência e significação entre narração e imagem: a mão amassa um papel vermelho, emitindo um forte ruído, enquanto a autora fala de suas dores menstruais.

Os cortes de cena do vídeo são rápidos, nenhuma ultrapassa mais de 10 segundos em projeção. A narração em off de Agha também é feita de forma acelerada, alternando com efeitos sonoros e recursos que evidenciam a polifonia, como a emulação do discurso médico, as vozes internas da autora e o uso de material extraído do jornalismo. A narração veloz entra em confluência com os diagnósticos de Kevin

B. Lee sobre os ensaios nas plataformas digitais. Segundo o autor, a narração rápida e comprimida – a qual se refere como “hipernarração” – assim como os cortes rápidos refletem a cultura da *internet*, de fluxos constantes de imagens e informações.

O vídeo é dividido em seis capítulos, nos quais Agha descreve a experiência com seis tipos diferentes de anticoncepcionais e como cada qual modificou radicalmente sua vida, seja em seu corpo ou em seu psicológico. Imagens fortes são realizadas em procedimentos criativos, como na parte em que a autora descreve a inserção do DIU com a projeção de um tomate sendo violentamente golpeado por uma faca; ou ao comparar o calor de seu corpo na utilização do anel vaginal com o aspecto denso e viscoso de uma sopa de macarrão. As experiências com os anticoncepcionais são expostas em conjunto com momentos da trajetória de vida de Agha, sendo bastante evidente a marca pessoal na enunciação.

Se ao longo no vídeo, a temática do sexismo sistêmico da saúde sexual é abordada implicitamente, o final revela de forma mais clara a mensagem da produção. Em primeiro lugar no momento em que Agha retoma a paródia do discurso médico na identificação de apenas duas soluções restantes para suas dores: a retirada cirúrgica do útero ou a menopausa por indução médica. Depois ao colocar recortes de áudios de telejornais anunciando a notícia do surgimento de um anticoncepcional masculino, há anos em pesquisa e só não tornado público pelos efeitos colaterais. A grande crítica está no fato que quando esses efeitos colaterais eram destinados às mulheres, os anticoncepcionais não somente eram incontestáveis, mas, de modo geral, apoiados pela comunidade médica e pela indústria farmacêutica. Agha lista no final do vídeo, em forma de texto, os efeitos colaterais de todos os produtos que utilizou. Os pouco mais de cinco minutos de *Birth Control Your Own Adventure* são um dos maiores exemplos de como as vivências subjetivas, expostas de maneira criativa, pode abrir percepções e ser eficiente na crítica de determinado tema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando propus esta monografia sobre os ensaios audiovisuais nas plataformas digitais de vídeo levei em mente duas razões: a primeira é minha proximidade diária com o assunto, consumindo diversos vídeos, acompanhando as interações dos ensaístas em seus canais e até tendo proximidade pessoal com alguns. O outro motivo foi na identificação que a pesquisa acadêmica sobre o tema ainda é escassa, abrangendo majoritariamente a área dos estudos fílmicos, pretensão que não era a minha. Desta maneira, sintetizei esses dois interesses meus, da prática e recepção com a pesquisa, para desenvolver um trabalho que procurasse compreender o que configura o ensaio audiovisual, sua fenomenologia e por último as relações que o formato pode estabelecer com o jornalismo, área em que estou me formando e pretendo atuar.

Para a empreitada contatei o professor Laan Mendes de Barros para ser meu orientador, tendo em mente suas pesquisas de comunicação e estética que harmonizavam em diversas frentes com o projeto. Desta maneira, conseguimos trazer uma nova dimensão a proposta original do trabalho, de cunho mais técnico, conseguindo abranger as múltiplas possibilidades de reflexão, tanto na exposição ensaística como na recepção ativa.

Com o primeiro capítulo, procurei expor as pesquisas mais recentes sobre o tema, predominante de língua inglesa, apesar de representantes de diversos países. É possível observar um predomínio do foco nos estudos fílmicos nas pesquisas sobre o vídeo ensaio, assim como uma pretensão de categorizar as práticas e estabelecer padrões para a produção. Essa abordagem é interessante para finalidades práticas e para estabelecer um histórico dos ensaios que se direcionam à análise cinematográfica, entretanto o procedimento não é suficiente para os objetos e metodologia desta monografia. Isto porque aqui discutimos mais o que configura o fenômeno e os processos comunicacionais do vídeo ensaio, tendo como chave de pesquisa a identificação do ambiente digital em que ele é inserido, entendendo o que

representa aos meios de comunicação, ao ser humano e as hibridações dessas interações.

Desta forma, a partir do segundo capítulo procuramos compreender, por meio de contribuições teóricas importantes sobre o ensaio literário e o filme-ensaio, a epistemologia e os mecanismos internos do ensaísmo. Adorno e Lukács defenderem o ensaio contra a concepção positivista de ciência e a cisão imposta entre arte e ciência. O ensaio entra então como uma forma, que diferente das demais, não admite uma metodologia imposta, tendo o ensaísta a autonomia do método. A forma não pretende almejar às verdades universais, mas promover a discussão de temas, reorganizar os elementos do mundo. Assim como vimos nos estudos de recepção estética, o receptor da comunicação e da experiência estética é um agente ativo, que interpreta, compara e interage com a mensagem a partir de seu universo simbólico. Desta maneira, o ensaio - ele mesmo um formato que privilegia mais a compreensão do que a explicação, assim como evidencia do sujeito na enunciação - proporciona modos de interação do autor com o receptor únicos, ambos trazendo seus conceitos e vivência e compartilhando de um espaço em comum.

No filme-ensaio, por meio das contribuições teóricas de Català e Rascaroli, vimos que a relação dialética com os próprios elementos audiovisuais e com o espectador adquirem outras lógicas, embora parte da essência do ensaio literário permaneça. O filme-ensaio – assim como amplamente o ensaio audiovisual – tem na utilização de materiais externos pré-existentes (*found footage*, música, excertos de jornais etc) um distanciamento com o referente real e, juntamente com elementos produzidos pelos ensaístas, criam novos sentidos na interação entre os próprios elementos de cena e com o espectador. Como indica Català (2000), os traços do pensamento são visíveis no filme-ensaio, resultando possibilidades únicas de reflexão fílmica.

Entendendo esses antecessores do ensaio audiovisual nas plataformas digitais, procuramos entender as particularidades dessa configuração contemporânea do ensaio. Para esse esforço descartamos a ideia de que há uma homogeneidade entre as produções ou um modo específico do ensaio nos meios de comunicação na Era Informacional. Nos focamos, então, em compreender o que configura o meio informacional, o ambiente dos vídeos ensaios, em uma perspectiva cultural e se afastando da visão tecnicista. É importante perceber que os “antigos” meio de

comunicação não estão se tornando obsoletos, mas, assim como indica Henry Jenkins, convergindo em novas configurações, da mesma forma que suas linguagens. Essa ideia aplicada ao ensaio audiovisual ajuda a percepção de suas hibridações, a utilização de diferentes mídias e as interações entre os usuários da internet. Transformações culturais que não só representam mudanças nos meios de comunicação e nas técnicas empregadas, mas no ser humano: a maneira em como se relacionam corpo, pensamento e máquina.

A partir dessa compreensão do ensaio audiovisual no ambiente de rede, seguimos então para a discussão das associações que o formato pode ter com o jornalismo. Por meio de autores como Muniz Sodré, Cremilda Medina e Mônica Martinez pudemos perceber como a concepção tradicional de jornalismo - a qual pressupõe um contrato implícito entre meios de comunicação e público, a partir de garantias como a objetividade e a isenção - triunfou durante décadas, mas que em diversos momentos da história entrou em crise. Desta forma, identificamos formas que o jornalismo combateu a crise de representação simbólica, sobretudo com o jornalismo literário e outros modos de evidenciar o sujeito na enunciação.

Neste sentido, o ensaio, como indica Paulo Roberto Pires, está em um processo de ressurgimento no jornalismo, com os veículos online e as publicações especializadas. Pires, editor da revista *Serrote*, não menciona o ensaio audiovisual neste retorno da forma no jornalismo, entretanto com tantos veículos se utilizando do ensaio audiovisual e ensaístas usando pautas em voga na imprensa e materiais jornalísticos é possível identificar nosso objeto de estudo nessa tendência. Novamente levando em conta as ideias de convergência midiática e hibridações, é possível perceber como o jornalismo proporciona novas maneiras de se pensar nos vídeos ensaios e vice-versa.

Nos estudos de caso mostramos como exemplo funcionamentos dessa relação de mão dupla. A partir do vídeo do canal *Meteoro Brasil* sobre o assassinato de Marielle Franco podemos observar em como o ensaio audiovisual pode aprofundar a compreensão sobre determinados acontecimentos, por meio de um procedimento interdisciplinar, mostrando empatia e adesão com a causa. Na análise da produção de Jon Bois para o site esportivo *SB Nation*, nota-se como o uso do humor e de uma marca pessoal bastante evidente não abala a exposição profunda de um tema, de forma criativa e utilizando de múltiplos recursos multimídia. Da mesma maneira, a

cineasta Sindha Agha, para o selo *Op-Docs* do *The New York Times*, reflete de modo provocativo e irreverente sobre a temática da saúde sexual, utilizando de suas próprias vivências e propondo maneiras engenhosas de relacionar imagem, som e texto.

Como vimos no decorrer desta monografia, o ensaio audiovisual é uma forma de reflexão que harmoniza com a configuração atual do meio informacional, das mudanças culturais e no modo de pensar humano. O modelo de pensamento de interface, identificado por Català, tem como fundamento a relação entre corpo, máquina e pensamento, podendo ser comparado com a própria fenomenologia do ensaio audiovisual proposta pelo pesquisador catalão: uma forma que organiza os elementos do mundo a partir do subjetivo, reflexiona por meio de elementos audiovisuais, deixa visíveis os traços do pensamento e as hibridações de sua estrutura. E, da mesma forma como pensamos o receptor como ativo da experiência estética e os consumidores na circulação midiática, o ensaio possibilita modos únicos do espectador promover a reflexão. Assim como o próprio ensaio, o espectador interpreta, seleciona compara, atua, utilizando de seu universo simbólico em partilha com o ensaio audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGHA, Sindah. **How Birth Control Made Me Four Different People | NYT Op-Docs**. Youtube, 18 fev. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XW0brheXOPo&t=1s>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BOIS, Jon. **"WHY DO I CHOOSE THIS FOR A LIVING?" PRETTY GOOD, EPISODE 8**. Youtube, 27 jun. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CTUZ2SrSxsA&t=1549s>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

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

BITTONI, Dulcília H. Schroeder. Jornalismo: linguagens no tempo e no espaço. **Libero**. São Paulo: Cásper Líbero, v. 14, n. 27, p. 23-30, jun. de 2011.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Tradução: Roneide Venâncio Majer; atualização para 6ª edição: Jussara Simões. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **A obsolescência da educação**. Youtube, 7 abr. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eb0cNrE3I5g>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

CATALÀ, Josep M. **A forma do real**: Introdução aos estudos visuais. tradução Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

_____. El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. **Archivos de la Filmoteca**, n 34, p. 79-97, fev. 2000.

_____. **Estética del ensayo**: la forma ensayo, de Montaigne a Godard. Valencia: Universitat de València, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias de entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

JENKINS, Henry, **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAVIK, Erlend. **The video essay**: the future of academic film and television criticism? Publicado em 2 jul. 2012. Disponível em <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/#b1>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

LEE, Kevin B. **Elements of the Essay Film**. Vimeo, 26 mar. 2014. Disponível em <<https://vimeo.com/90150897>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. **The Essay Film: Some Thoughts of Discontent.** Vimeo, 3 set. 2013. Disponível em <<https://vimeo.com/73733888/>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. **What Makes a Video Essay Great?** Vimeo, 15 jan. 2017. Disponível em <<https://vimeo.com/199577445>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. rev. e ampl. Barueri-SP: Manole, 2009.

LUCÁKS, George. **A alma e as formas:** ensaios. Tradução Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MARTINEZ, Mônica. **Jornada do herói:** a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo: Intercom, v.40, n.3, p.21-36, set./dez. 2017.

MCGOFF, Jessica. **Text vs. Context:** understanding the video essay landscape. Publicado em 27 fev. 2017. Disponível em <<https://fourthreefilm.com/2017/02/text-vs-context-understanding-the-video-essay-landscape/>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

MCWHIRTER, Andrew. Film criticism, film scholarship and the video essay. **Screen.** Oxford: Oxford University Press, vol. 56, p.369-377, 15 set. 2015.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente:** narrativa e cotidiano. 2. ed. São Paulo: Summus, 2003.

Meteoro Brasil. **MARIELLE & ESPERANÇA #Meteoro.** Youtube, 15 mar. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uDsGGAMbbEY&t=490s>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

PIRES, Paulo Roberto. O lugar do ensaio no jornalismo cultural. **ALCEU.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.27, p. 185-190, jul./dez. 2013.

RASCAROLI, Laura. **How film essay thinks.** Oxford: Oxford University Press, 2017.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato:** notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

STEFFEN, César. Meios digitais participativos e economia criativa: uma exploração das plataformas brasileiras de crowdfunding. **Intexto.** Porto Alegre: UFRGS, n. 32, p.156-171, jan./abr. 2015.

VAN DEN BERG, Thomas; KISS, Miklós. **Film studies in motion:** from audiovisual essay to academic research video. Groningen: University of Groningen, jul. 2016.