



# TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

## O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura

*The Essay Film and its contemporaneity: images for beyond the dark room*

André Olzon<sup>a</sup>; Rodrigo Gontijo<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, Brasil - andreolzon@gmail.com

<sup>b</sup> Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil - rodrigogontijo@gmail.com

**Palavras-chave:**  
Filme-ensaio. *Live Cinema*. Cinema Expandido.

**Resumo:** Este artigo discute o filme-ensaio, sobretudo o *live-cinema*, demonstrando a singularidade estética deste tipo de produção audiovisual contemporânea. O trabalho buscou organizar a bibliografia internacional e nacional a respeito do assunto, além de apresentar exemplos de performances dessa vertente cinematográfica.

**Keywords:**  
Essay Film. Live Cinema. Expanded Cinema.

**Abstract:** This article discusses the essay films, especially the *live-cinema*, demonstrating the aesthetic uniqueness of this type of contemporary audiovisual production. The work sought to organize the international and national bibliography on the subject, besides presenting examples of performances of this film strand.

### 1 O FILME-ENSAIO E SUA CONTEMPORANEIDADE

Pode-se argumentar em certa medida que a ideia de ensaio tem sido observada no âmbito do cinema desde os primórdios de sua criação. Timothy Corrigan (2015) apontou a obra *A corner in wheat*, de D.W.Griffith, de 1909 como uma possível versão do filme-ensaio. Do mesmo modo, o cineasta francês Jean-Pierre Gorin em sua curadoria para a VIENNALE (Festival Internacional de Cinema de Viena) de 2007, edição voltada exclusivamente ao filme-ensaio, inaugurou sua lista de ensaios cinematográficos com a mesma obra de Griffith. Nos anos de 1920 um conjunto de obras vanguardistas de caráter documental integrando a composição



Esta obra foi licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

musical com a composição de imagens e a montagem fílmica marcou a produção cinematográfica mundial. Conhecidas por sinfonias urbanas destacam-se desse período: Berlim: Sinfonia da metrópole (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, O Homem com a Câmera (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, Manhata (*Manhatta*, 1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, A Ilha de 24 dólares (*24 Dollar Island*, 1926), de Robert Flaherty, “São Paulo, sinfonia da metrópole” (1929), dos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig e Somente as horas (*Rien que les heures*, 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti. Outros títulos dessa época inicial apresentam singularidades e potencialidades ensaísticas, como por exemplo, *Haxän* (A feitiçaria através dos tempos, 1922) de Benjamin Christensen, *Inflation* (1928) de Hans Richter e Terra sem pão (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933) de Luis Buñuel.

A partir dos anos de 1940, mais e mais cineastas, passaram a descrever seus filmes como filme-ensaio, mas foi nos anos de 1990 em diante que cineastas, teóricos, críticos e estudiosos do cinema elaboraram conceitos mais substanciais e relevantes sobre o assunto, deslocando-o da margem para o centro da cultura cinematográfica (CORRIGAN, 2015, p.7-8). Hoje o filme-ensaio está presente em festivais de cinema, artigos acadêmicos e mostras de arte. No entanto, apesar de figurar no imaginário da comunidade cinematográfica, não é muito clara a sua definição. Contrário às categorias, procedimentos e normas universais niveladoras o filme-ensaio convive com ideias que em certa medida ainda estão se construindo no âmbito audiovisual, tais como atos performáticos, autoficção, imagens amadoras, *found footage*. Todo este conjunto de possibilidades de linguagem emerge nas análises e discussões promovidas pelos autores que buscam solidificar as bases estruturais e conceituais ensaísticas. No centro do debate figura a questão em relação à definição do filme-ensaio como gênero ou mesmo como um novo território do cinema para além da ficção, documentário e experimental. Para alguns teóricos, o ensaio audiovisual é de fato uma forma narrativa basilar do mundo moderno ao lado de outros gêneros cinematográficos (SCHERER, 2001). Outra corrente de teóricos o considera um antigênero que foge a qualquer tentativa de definição, atravessando e reorganizando todos os outros gêneros. (RASCAROLI, 2009). Nora Alter foi categórica ao dizer:

Sejam quais forem as características secundárias que possa ter o ensaio como gênero, a característica básica que permanece é que o ensaio *não* é um gênero precisamente, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social. (ALTER, Apud WEINRICHTER, 2015, p.52).

O professor de cinema e ensaísta Francisco Elinaldo Teixeira<sup>1</sup>, diante da dificuldade de situar o filme-ensaio em um determinado lugar no cinema, devido aos diálogos com o cinema experimental e o documentário – resultando em derivações nominais tais como: ficção ensaística, ensaio experimental, documentário ensaístico, ensaio ficcional, experimental ensaístico, ensaio documental –, questiona sobre a possibilidade de se estabelecer um domínio próprio:

Bem, se o ensaio não se reduz, nem se confunde ou se assimila com nenhum dos três domínios já clássicos, seria tão impertinente pensá-lo e propô-lo como formação de um quarto domínio/território do cinema? Formação que teria seu limiar a partir do cinema moderno e seu adensamento na contemporaneidade, com toda essa proliferação de filmes ou peças audiovisuais que nos desafiam quanto à sua ontologia, quanto aos seus processos, modos e matérias construtivas, assim quanto a como situar tudo isso, já que diferem e rumam para uma singularização? (TEIXEIRA, 2015, p. 184).

O ensaio-filmico encontra-se na fronteira entre o documentário e a ficção, mas também avança aos domínios do cinema expandido, com estreitas relações com o filme experimental. Acredita-se que não costuma seguir padrões formais, conceituais ou convenções estilísticas que comumente operam o cinema tradicional. Segundo o autor e crítico norte americano Paul Arthur, a filmografia ensaística tem forte ligação com o cinema autoral enfatizando o caráter subjetivo e experiencial. Arthur define o filme-ensaio como um ponto de encontro entre o documentário, a *avant-garde* e os impulsos do cinema de arte. (ARTHUR, 2003, p.62).

Promovendo um recuo no tempo, o artista, cineasta e teórico alemão Hans Richter destaca-se como uma referência conceitual, a partir de artigo de 1940 chamado "O filme-ensaio, uma nova forma do documentário"<sup>2</sup> no qual descreve o filme-ensaio como uma variação poética do documentário que une o cinema intelectual e emocional para produzir imagens mentais e retratar um conceito abstrato. Segundo ele, este tipo de filme "torna o invisível, visível" (RICHTER, apud ALTER, 2007, p.50). Para a professora norte americana de estudos de cinema Nora Alter o trabalho de Richter foi crucial para o surgimento do ensaio audiovisual no âmbito da arte, pois além de sua produção artística e intelectual, exerceu o cargo de diretor do Instituto de cinema e tecnologia na cidade de Nova York, onde influenciou e instruiu uma nova geração de artistas e cineastas, entre os quais destacam-se Kenneth Anger, Maya Deren, Stan Brackhage, Michael Snow, Jonas Mekas, Jack Smith e Andy Warhol (ALTER, 2007, p.50).

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Autor e organizador de livros sobre documentário, cinema experimental e filme-ensaio.

<sup>2</sup> Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms (1940).

Atento para novas práticas cinematográficas adotadas pelos cineastas Robert Bresson, Jean Renoir e Orson Welles, o crítico e cineasta francês Alexandre Astruc escreveu o artigo "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*<sup>3</sup>". Associando cinema, vanguarda e expressão do pensamento, Astruc rechaçou a ideia de um cinema voltado apenas para a narrativa clássica melodramática, propondo a aproximação às vanguardas artísticas, literatura contemporânea e ensaística e a filosofia. Para Astruc o cinema se tornava, naquele momento, a forma ideal em que um artista poderia expressar seus pensamentos, abstrações e obsessões, tal qual se fazia no ensaio literário e nos romances. Em alusão às referências literárias criou a expressão câmera-caneta.

Sem elaborar especificamente sobre um "filme-ensaio" Astruc aproxima o pensar filosófico ensaístico literário como ideal cinematográfico. Mais tarde, André Bazin reconheceu no filme de Chris Marker "Carta da Sibéria" (1957) um "ensaio documentado" e realçou a proeminência do texto escrito sobre as imagens.

Ao analisar as relações entre imagem e texto na obra de Chris Marker, o crítico francês apontou para uma diferente linha de raciocínio do cineasta a respeito da montagem fílmica em Carta da Sibéria. Bazin identificou nessa obra procedimentos de edição em que o princípio estabelecido é o da continuidade discursiva, a qual chamou de "montagem horizontal" (da orelha ao olho). Ao contrário da montagem convencional em que o filme é editado a partir dos aspectos visuais, na montagem horizontal os elementos orais determinam a edição das imagens. A montagem em Marker permite saltos cronológicos, disjunções entre som e imagem, a partir das quais, segundo Bazin, a inteligência é a matéria prima e sua expressão imediata é a palavra. Nela o discurso verbal é determinante para expressar o pensamento sobre o que é mostrado. A supremacia das imagens na cultura cinematográfica, que muitas vezes reduz a camada sonora à mera redundância das imagens, adquire novos contornos e potencialidades. Nesse equilíbrio de forças, a materialização do pensamento ensaístico do autor é evidenciada.

Na década de cinquenta até o fim dos anos setenta muitos cineastas e críticos, principalmente os franceses, contribuíram para o desenvolvimento de filmes que podem ser considerados filmes-ensaios:

---

<sup>3</sup> Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera caneta. (Tradução nossa).

Além dos escritos de Astruc, vários filmes, documentos e tendências específicos assinalam e sustentam essa relação e destacam mudanças práticas e conceituais mais amplas à medida que essa prática evolui ao longo dos anos 1950 e 1960, criando um contexto histórico e cultural em que, em meados dos anos 1950, o termo *essay cinématographique* passa a ter uso frequente na França. (CORRIGAN, 2015, p.69).

Corrigan apontou para o ano de 1953 o aparecimento na França do Grupo dos Trinta, que foi um conjunto de cineastas incluindo Astruc, Varda, Marker e Resnais que investiram na produção de curtas metragens envoltos numa energia exploratória repletos de inovação e experimentação. Já em 1962, ao falar sobre seu trabalho como crítico e cineasta, Godard sentenciou: Penso em mim como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que, em vez de escrevê-los, eu os filmo. (NARBONI; MILNE, 1972, p.171).

Mas só a partir dos anos de 1990 é que formulações mais substanciais em relação aos conceitos sobre o filme-ensaio alcançaram maior relevância nos estudos e artigos acadêmicos. Destaca-se nesse período a publicação organizada por Christa Blümlinger e Constantin Wulff denominada: "*Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*"<sup>4</sup> de 1992 que traz estudos e análises no âmbito do filme-ensaio entre os quais podemos citar o texto de Birgit Kämpler sobre a obra *Sans soleil* de Marker, o trabalho de Karl Sierek sobre a voz *off*, além de incluir os textos canônicos, já citados aqui, de Richter, Bazin e Astruc. Esta publicação foi concebida a partir de um simpósio realizado na cidade de Viena em 1991. Trata-se de um trabalho precursor na exploração e discussão acerca dos temas e linhas a serem adotadas sobre possíveis interpretações do filme-ensaio

Na tentativa de definir o filme-ensaio, Weinrichter escreve, em 2007, artigo intitulado "Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio". Nele o escritor argumenta que é complexo alcançar uma definição satisfatória de filme-ensaio, pois este, sempre tende a "escapar" (fugir) de algum modo, devido a sua abrangência ou ausência de gênero e forma. Assim, Weinrichter constrói sua tese analisando três aspectos: o filme-ensaio como um conceito recente, atrativo e problemático. Para ele o ensaísmo cinematográfico só aparece de forma pertinente a partir das obras de Godard, Marker e Farocki nos anos de 1980 evidenciando dessa forma sua atualidade e a formação de material teórico e analítico. Na década seguinte, estes mesmos realizadores passam também a transitar pelo circuito das artes visuais.

---

<sup>4</sup> "Escritos, imagens e fala: Textos para o filme-ensaio" (1992). (Tradução nossa).

## 2 O FILME-ENSAIO NO CINEMA DE EXPOSIÇÃO

No território do filme-ensaio é bastante recorrente observarmos cineastas relevantes do meio desenvolvendo trabalhos para além da sala escura, transitando com a mesma facilidade no campo do cinema de exposição. Jean-Luc Godard e Harun Farocki são exemplos destes atravessamentos entre circuitos, em que trafegam, movem-se, percorrem diferentes caminhos com a mesma intensidade e desenvoltura.

Em 1993, Jean-Luc Godard realizou o curta-metragem *Je Vous Salut, Sarajevo*. Sua fixação pelo tema da guerra, presente em outros trabalhos, é retomado neste curta de dois minutos de duração que parte de uma fotografia feita pelo fotojornalista Ron Haviv durante o conflito nos Bálcãs. A imagem é reenquadrada em 14 planos de diferentes escalas. Com trilha musical composta em tom menor, com traços minimalistas e intensa carga dramática (*Silouans Song* de Arvo Pärt), o diretor sussurra frases que problematizam as relações entre arte e cultura, governo e poder, guerra e sociedade. O curta-metragem foi apresentado em diversas galerias, inclusive na 29ª Bienal de São Paulo (2010) sob curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos.

No início dos anos 90, momento em que a crise atingiu os cinemas independentes na Alemanha, Harun Farocki encontrou outros espaços de visibilidade para suas obras.

Quando *Schnittstelle* (Interface, 1995) foi apresentada na mostra *Face à L'Histoire*, em Paris, me dei conta de que mais de 10.000 pessoas visitavam o Pompidou diariamente. Se 10 pessoas vissem, por dia, minha obra, durante os 100 dias da exposição, eu teria um público centenas de vezes maior do que aquele que eu atingiria nas cinematecas ou cine-clubes (FAROCKI: 2010, p.82).

Em 2016, durante a última exposição do Paço das Artes na USP em São Paulo, foi realizada a exposição *Programando o Visível* sob curadoria de Jane de Almeida. Foram apresentadas seis obras de Harun Farocki, dentre elas *Interface* (1995), que marca a migração do cineasta para o campo da arte contemporânea. Concebido para duas telas, e inspirado em *Numéro Deux* (1975) de Godard. Farocki comenta seu próprio trabalho na ilha de edição, revelando todo o aparato técnico para a organização das imagens e da estruturação discursiva do filme. Dentro de *Interface* vemos imagens de trabalhos anteriores como *Fogo que não se apaga* (1969), *Videogramas de uma Revolução* (1992) entre outros, intercalados, sobrepostos e comentados.

Farocki analisa as imagens, desconfia delas, levanta questões em que reflete sobre o papel e a natureza da imagem na contemporaneidade.

O suporte videográfico, utilizado no âmbito das artes performáticas, ajudou a promover este cruzamento entre instituições propiciando o surgimento do ensaio em outras esferas artísticas. Talvez as artes visuais seja um dos terrenos mais férteis para o desenvolvimento do ensaio audiovisual, mesmo que ele poucas vezes tenha recorrido a esta terminologia. Ao lidar com questões referentes ao próprio corpo, tornando-o muitas vezes o suporte da própria obra e evocando, de maneira recorrente elementos autobiográficos e autorretratísticos, artistas como Marina Abramovic, Tracey Emin, Sophie Calle, Francis Alÿs e Anri Sala, muitas vezes, aproximam-se e dialogam com uma série de conceitos desenvolvidos no campo do cinema. E quando pensamos o cinema de uma maneira mais ampliada, fugindo das compartimentalizações impostas pelas instituições, encontramos linguagens, propostas e estruturas narrativas muito próximas entre si.

Assim, o ensaio é uma prática que atravessa uma série de instituições caracterizadas historicamente pela ignorância ou indiferença professadas mutuamente, tanto do ponto de vista dos cineastas e artistas, quanto dos historiadores. As áreas de trabalho e de exibição das obras estão tão compartimentadas e se revelam tão estanques entre si como os estudos que se escreve sobre elas. Mas essa situação se refere às condições externas (de recepção, institucionais) que explicam o difícil afloramento da categoria do filme-ensaio (WEINRICHTER:2015, p.58).

### 3 O FILME-ENSAIO NO *LIVE CINEMA*

Depois de mais de uma década de existência, o *live cinema* ou performance audiovisual<sup>5</sup>, como também é conhecida esta prática em que um artista edita e manipula seu filme ao vivo diante de uma plateia, começa a adquirir novos contornos. Este campo atinge uma maturidade que aponta para um deslocamento proposto em direção às narrativas que declaram, confirmam e atestam algo sobre o real, e que por serem ao vivo, em cada apresentação vemos novos aspectos das imagens evidenciando multiplicidades de sentidos. Neste *live cinema* que incorpora características do documentário contemporâneo através dos modos poético, reflexivo e performático (NICHOLS:2001) de representação da realidade, e que chamaremos aqui de *live doc*, observamos uma dimensão ensaística acontecendo em ato performático.

---

<sup>5</sup> Pelo fato do *Live Cinema* estabelecer diálogos com diferentes práticas artísticas, dependendo do contexto ou cena, ele também é conhecido como performance audiovisual.

Um cinema ao vivo com o potencial de poder evocar/ refazer/ repassar todo um trajeto das imagens e seus procedimentos, técnicos e estéticos, desde o primeiro cinema, o cinema silencioso, moderno e contemporâneo, a videoarte, a cena musical e seus novos implementos. Cinema de performance em que o realizador toma mão de seus materiais, os monta/edita em suas várias combinatórias, em suas múltiplas criações de sentido, só que com tais operações se dando diretamente para a audiência, ao vivo, em ato. O sentido de performance das artes cênicas, que tanto esforço teórico-tradutório demandou do cinema, aqui se materializa plenamente nas artes visuais. Afinidades com o ensaio filmico? Com o pensamento, seus movimentos e processos no cinema? Com os pontos de vista encarnados da subjetividade do ensaísta? Com o manuseio de arquivos audiovisuais, seus e de outrem? Com a forma que pensa se dando a ver em suas dúvidas, incertezas, hesitações, digressões, experimentações? Pode-se considerar o *live cinema*, desse modo, como uma espécie de ensaio ao vivo, em ato da abstração à materialização; uma espécie de encenação de como o pensamento, movendo-se entre a ordem e a desordem das coisas, deixando para trás o que pensava antes pode, finalmente, pensar de outra maneira. (TEIXEIRA: 2015, p. 384-385)

Como expoentes do *live doc*, temos o coletivo inglês D-Fuse com *Latitude [31o10N/121o28E]* (2007), uma sinfonia urbana contemporânea composta por fragmentos de conversas, multidões, viagens e espaços arquitetônicos que apresentam o crescimento vertiginoso das grandes cidades da China. No Brasil temos as performances *Are we doing right? Remix* (Embolex, 2013) que problematiza, através de uma montagem vertiginosa em 4 telas simultâneas o papel das ONGs em diferentes partes do mundo; *Sequenze* (Raimo Benedetti, 2010) que traz a vida e a obra de Luciano Berio através de imagens de arquivo, imagens em circuito fechado e músicos em cena; *Futu Manu* (Rodrigo Gontijo, Sergio Basbaum, Wilton Azevedo, 2014) onde as imagens catárticas de uma briga de galos em slow-motion tornam-se metáforas da violência vivida no Timor-Leste ao longo dos 25 anos de ocupação pela Indonésia; *Inquietações de um Bolsista CAPES* (Manuel Pessoa de Lima, 2016) que através de uma palestra performática (*lecture performance*) aborda com autoironia, humor e cinismo, questões pessoais, como suas inseguranças e fracassos, mescladas com questões políticas, como a eleição de Donald Trump e o impeachment de Dilma Rousseff.

A dimensão performativa é uma marca do *live doc* e também do filme-ensaio. Como aponta Josette Feral (2009), “*a performatividade não é um fim em si mesmo, uma realidade concreta ou acabada, mas um processo. Ela é uma construção (uma realidade X como performance) e reconstrução (reconhecimento intelectual das etapas dessa construção)*”. No campo das linguagens e práticas artísticas, este conceito que deriva da noção de performance, “*compreende também a ação, a atuação, a vivência e a expressividade da experiência de troca e de relação do público com a obra*” (FERAL:2009) onde observamos algo que se instaura naquele instante, uma reflexão sobre o presente através de memórias e fatos passados.

Para Corrigan (2015) o ensaio parte de três variações que descrevem “*a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e do processo de pensamento...embora cada um desses registros possa ser mais discernível em qualquer ensaio dado*”. Portanto, podemos afirmar que todo *live doc* é ensaístico já que incorpora também essas três proposições abordadas por Corrigan, nas quais encontramos uma confirmação da expressão pessoal do artista que manipula os equipamentos da sua performance (câmeras, mesa de corte, softwares, controladores midi), numa experiência pública, já que as apresentações só se consolidam na presença dos espectadores, relacionando-se também a processos do pensamento que se materializam através de uma montagem executada ao vivo.

Portanto, o audiovisual contemporâneo se atualiza com as aproximações cada vez mais acentuadas entre cinema e as artes visuais e performáticas, em que podemos ver e rever diversos trabalhos à luz dos conceitos do filme-ensaio, assim como refletir sobre o filme-ensaio a partir das ferramentas de análise das performances para telas, uma das vertentes do cinema expandido.

## REFERÊNCIAS

- ALTER, Nora M. **Translating the essay into film and installation.** Journal of Visual Culture, v. 6, n. 1, p. 44-57, 2007
- ARTHUR, Paul. **Essay questions from Alain Resnais to Michael Moore.** Film Comment, v. 39, n. 1, p. 58-62, 2003.
- ASTRUC, Alexandre. **The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo,” in The New Wave: Critical Landmarks,** Ed. Peter Graham, Doubleday, Garden City, NY, 1968. P. 17-23
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papyrus, 2015.
- FAROCKI, Harun. **Trailers Escritos.** IN: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia (Ed.). **Harun Farocki por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Performance e Performatividade: o que são os estudos performáticos?** In MOSTAÇO, E.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. (orgs.). **Sobre Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Em favor do cinema indisciplinar: o caso português. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 2, p. 40, 2016.

GONTIJO, Rodrigo. **Filmes em Atos Performáticos - do Cinema Expandido ao Live Cinema**. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema**. São Paulo: Hucitec, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011

GORIN, Jean-Pierre. **Der Weg der Termiten: Beispiele eines essayistischen Kinos 1909-2004**. Viennale, 2007.

NARBONI, Jean; MILNE, Tom. **Godard on Godard**. New York: Viking, 1972.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2001.

RASCAROLI, Laura. **The essay film: Problems, definitions, textual commitments**. Framework: The Journal of Cinema and Media, v. 49, n. 2, p. 24-47, 2008.

SCHERER, Christina. **Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm**. München: Fink, 2001.

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

\_\_\_\_\_. **Ao modo de conclusão – abertura para um novo capítulo Incidências e Avatares de um Cine-Ensaio no Brasil**. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema**. São Paulo: Hucitec, 2015.

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo**. Gobierno de Navarra, 2007.

\_\_\_\_\_. **Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio**. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema**. São Paulo: Hucitec, 2015.