

O ENSAIO AUDIOVISUAL: PROBLEMAS METODOLÓGICO-POLÍTICOS

Carlos Natálio¹

Resumo: Nos últimos anos, com a explosão da cinefilia digital, tem crescido a importância prática e teórica dos ensaios audiovisuais. Desde cineastas, críticos até teóricos da área dos *film studies*, ou mesmo meros amadores, todos têm praticado o gesto ensaístico com imagens em movimento. O que este artigo se propõe é salientar a importância de um esforço de clarificação conceptual dos ditos objetos, assim como pensar na sua relevância em termos políticos. O esboço de uma futura tipologia tem como propósito o de criar uma distância analítica face aos objetos audiovisuais, que possibilite a sedimentação de uma “linguagem” ensaística com o uso de imagens e sons. Este esforço contextualiza-se num quadro de imanência mediática e do audiovisual, na crescente tarefa iluminista de anotação, arquivo e manipulação desta matéria-prima que herdámos do cinema e que, em prolongamento do vasto processo da expansão e fragmentação do dispositivo cinematográfico, se afirma hoje como prática maioritária de expressão do indivíduo. Nesta tarefa não pode ser esquecida, no interior do que seria a formação de uma crítica imanente das imagens em movimento, a posição do “entre arte e ciência” do formato ensaístico (Adorno), mas também o “dilema” encerrado pela própria dinâmica dos ensaios audiovisuais. Esta coloca o seu autor entre a *proximidade* háptica e editorial face às imagens, e a necessidade de encontrar (ou reformular) a conceção de crítica como discurso feito a partir de um “fora”, isto é, de um *distanciamento* face ao objeto (Blanchot).

Palavras-chave: Crítica; ensaio audiovisual; imanência; tipologia.

Contacto: carlosnatalio1@gmail.com

Os objetos digitais que vêm sendo cunhados com a nomenclatura “ensaio audiovisual”, palavra do dia na boca do crítico, do teórico dos *film studies*, do cinéfilo, têm tido o condão de agitar as águas em múltiplos sentidos. Se a fragmentação do cinema converte a questão bazaniana “o que é o cinema?” num *perpetuum* de definição ontológica acerca da natureza do media, este novo fenómeno ameaça fazer o mesmo ao estatuto da crítica: o que é a crítica? Ou melhor, o que vem sendo?

Mas esta separação de questões surge precipitada exatamente pois o dito ensaio audiovisual obriga a repensar não só a relação teoria-crítica mas também a relação de ambas com a arte. Em 1958, num ensaio intitulado *The Essay as Form*,

¹ Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade de Lisboa, investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL).

Theodor Adorno vem precisamente “defender” o ensaio como uma forma de escrita que se encontra entre a arte e a ciência. O ensaio seria assim algo que não atingiria nada cientificamente autónomo, nem produziria uma criação artística a partir do nada, mas sim algo que refletiria uma “liberdade infantil” de jogo e resposta ao que outros criaram, num espelho em que se refletiria o que amamos e odiamos (Adorno 1984, 152). Esta proximidade do ensaio à arte (não como análise de uma obra, mas enquanto constituinte de um objeto artístico próprio) dá-se, segundo Adorno (1984, 153), pelo facto deste possuir uma “autonomia estética” que é comumente criticada por ser tomada da arte. Sobre esta autonomia Adorno diz o que sempre disse a grande crítica de cinema, que é impossível separar conteúdo da forma, impossível falar da “estética inesteticamente”.

Outros exemplos existem que procuram aproximar a crítica da arte, numa espécie de ponto de contacto que devém fusão indiscernível. Jean Douchet em *A Arte de Amar* (1961) refere que a verdadeira crítica “inventa” uma obra como se faria com um tesouro”, ou que “Ela [a crítica] pertence indissolúvelmente ao domínio da criação e, arte ela própria, torna-se criativa.” (Douchet 2003, 24). Ainda outra opinião. Em 1950, num ensaio de nome *La Condition Critique*, Maurice Blanchot fala da crítica como aquela forma que deve “contrariar” a obra de arte, submete-la ao teste e exame do presente e da ação, até ao “momento em que a crítica e arte se confundem”. (Blanchot 1992, 142).

Mas o ensaio enquanto “forma subversiva” não se aproxima do domínio da arte no que concerne ao seu carácter conceptual ou à sua intenção de libertação face a uma pura aparência estética. Nem se atém ao domínio da pura teoria uma vez que traz para o seu centro a particularidade subjetiva da obra, que, regra geral, é excluída dos discursos académicos (a não ser que a sua individualidade seja integrada num sistema científico e universalista) (Adorno 1984, 151). Adorno considera o ensaio a forma crítica por excelência na medida em que processa as teorias, tende a liquidar as opiniões pessoais que são o impulso inicial das mesmas e trabalha os objetos. A sua função seria assim “o da crítica imanente dos artefactos culturais” (Ibidem, 166), tornando visível no objeto algo que normalmente está invisível. Essa mostragem prende-se com o trabalho sobre o significado como uma construção na relação entre natureza e cultura.

Chegados aqui talvez convenha fazer um ponto da situação para lentamente introduzir a especificidade do “ensaio audiovisual” nas observações que fizemos

acerca da forma ensaística. Esta forma então acaba por funcionar como terceiro termo crítico, fazendo a ponte entre o domínio da arte e a teoria académica. Como funciona essa suposta triangulação – ciência-arte-crítica- no caso do cinema? Aproveitemos ainda mais uma deixa de Blanchot que, no já referido ensaio, ausculta uma contradição entre o carácter íntimo da obra de arte [uma “intimidade violenta”, referindo-se às palavras de Rainer Maria Rilke, que cita (Blanchot 1992, 140), e o facto desse interior sentir necessidade de se tornar obra, isto é, de se exteriorizar. Se, como refere Blanchot, a crítica faz esse trabalho de trazer a obra dessa interioridade para uma prova de exterioridade (ou de, pelo seu movimento, dissolver a solenidade, o carácter abrupto e fechado da obra, dando-a à reflexão da vida) então temos dois pontos de apoio para reforçar a utilidade dos ensaios audiovisuais no que concerne ao cinema.

Primeiramente porque se a obra de arte tem um impulso fundamental de exterioridade em si, ainda o terá mais, por maioria de razão, na arte que encena o mundo e a sua materialidade a partir de um fora (com a qual tem inclusive que fazer passar toda a abstração ou dimensão interior). Secundariamente, se a crítica opera esse “transporte de dentro para fora”, então, ainda mais o podemos dizer face ao movimento que opera o “ensaio audiovisual” na sua partição e anotação da materialidade do filme. Levando-o inclusive a fenómenos como os que se veem hoje de utilização avulsa de determinados planos de uma obra, num sistema de infinitas e espiraladas citações.

Como pode dizer-se então que estas novas práticas reconfiguram, em relação ao cinema essa triangulação ciência-arte-crítica?

Do lado da história do cinema, mesmo que fizéssemos o esforço de excluir a dimensão meta-reflexiva de quase todo o cinema experimental, ainda ficaríamos com objetos explícitos, como o de *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell que são um impulso precursor da atividade crítica audiovisual. De Cornell a *Histoires du Cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard erguer-se-á todo um percurso que - partindo do impulso do cinema se chegar a si próprio, “dobrando-se” sobre as suas potencialidades – acaba a trabalhar criticamente o cinema como um arquivo dinâmico. Simultaneamente como testemunho de um século do cinema e com uma dimensão performativa de uma evolução no trabalho crítico com as imagens em movimento.

Também do lado da crítica de cinema escrita o impulso é idêntico. Desde cedo que vários críticos, textos e experiências mostraram essa tentativa da aproximação à obra, de corpo a corpo com os filmes e de expressão de um certo “pensamento audiovisual”.

Os ensaios audiovisuais vieram assim trazer uma prática que possibilitou a expansão do campo material quer da crítica, quer da investigação científica. No caso da crítica cinematográfica pode dizer-se que trouxeram os meios tecnológicos materiais de concretização de um seu impulso primordial. Um artigo de 2013 de Nicole Brenez intitulado *La critique como concept, exigence et praxis*, não se referindo diretamente aos ensaios audiovisuais, mostra como a temperança materialista com que autores como Karl Marx, o já referido Theodor Adorno e Walter Benjamin conceptualizam a crítica pode ser vista já como um sintoma de que esta apenas necessitava das imagens e sons para se imanentizar. Brenez aborda os casos da denúncia da ordem do mundo indissociável da crítica discursiva e do saber para Marx, o carácter dialético da crítica imanente em Adorno ou a noção de “crítica mágica” e o trabalho sobre a citação e o comentário em Benjamin. Este pode muito bem ser visto como o verdadeiro precursor de uma crítica imanente.

Entremos agora numa problematização de natureza mais política no que concerne o uso destes ensaios audiovisuais. Em nossa opinião urge fazer um esforço de conceptualização e tipologia destes gestos que dão origem a ensaios de natureza muito diferente. A este propósito podem juntar-se outras questões conexas. Será pertinente e como se poderá separar o ensaio audiovisual num contexto de academia, de outro no contexto da crítica? Que passos devem ser dados para sedimentar conceitos e práticas que juntem o encontro de um antigo “modus do pensamento” com um novo “modus da prática”? Como encontrar os espaços da distância crítica numa relação de total proximidade e fusão com a imagem e suas práticas?

A explosão das totalidades sistemáticas do estruturalismo levadas a cabo pelo projeto dos dispositivos do pós-estruturalismo veio criar uma nova totalidade. Um sistema de rede de citações, sem fora, onde a *téchne* passa, primeiro implicitamente, depois de forma clara, a rivalizar pela ocupação de um espaço fundante e constituinte do Logos humano. Deste “novo projeto ontológico” fez parte o recuo da fratura homem/imagem, com a constituição do universo dos simulacros do real (Baudrillard), do problema da eficiência higiénica e total do digital, da possível matematização integral do mundo, etc. Estas conceções, que problematizam a oposição entre o atual e

o virtual, acabam por dar lugar a uma outra “oposição”. De um lado, a visão utópica, que defende a fusão ideal e redentora do humano com a história e a recriação perfeita daquele fora de si próprio (no cinema, tal aproximar-se-ia do “mito cinema total” e do “realismo integral”, que numa paisagem multimidiática está já muito além das preocupações do André Bazin). Do lado oposto, a visão pós-apocalíptica que vê esta progressiva aproximação entre a lógica da técnica e a carne humana como espaço de puro caos, de indistinção e distância crítica do eu face ao objeto que terminará, triunfalmente, a “reinar” sobre nós.

É neste jogo de distâncias e aproximações que deve ser contextualizado o problema dos ensaios audiovisuais digitais no cinema e, pela nossa parte, defendida a sua tipificação. Pode defender-se que a natureza impura do cinema cedo ditou que o cumprimento do perfeito e imparável movimento das imagens apenas se faria abandonando uma só materialidade específica. Desta forma, um livro como *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood apenas veio explicitar aquilo que já era claro há muito: a mutabilidade genético-ontológica do cinema. É neste processo de individuação do cinematográfico que o cinema se portabiliza - primeiro pela televisão, depois pelo DVD e agora pela internet – e se fragmenta. Nesta lógica do fragmento e da citação, o potencial da montagem vê hoje na palavra “fim” de cada obra uma paragem abusiva (mantida ainda apenas pelo lado ideológico, que agrega em torno de uma obra, uma noção de fecho), procurando obedecer a novas lógicas de articulação do real com a imagem. Quer na sua fusão com a lógica da arte contemporânea, quer com os sistemas de anotação e montagens do utilizador do cinema (cada vez menos espectador dessas outras totalidades chamadas filmes), montando uma rede de citações e planos portáteis.

Curiosamente, há medida que aquilo que chamamos cinema se parte e se multiplica em formatos e dispositivos, aperfeiçoam-se os discursos sobre a imanência dos media e do tempo do pós-cinematográfico como o tempo da imanência do próprio cinema. Gilles Deleuze, num texto de prefácio à compilação de Serge Daney *Ciné Journal 1981-1986* dizia que o desafio já não seria “o que há a ver por detrás da imagem?”, como no cinema clássico, nem sequer “o que há a ver na superfície da imagem?” como no período moderno. A questão seria hoje como entrar na imagem, uma vez que cada uma dá acesso a outra e por detrás de uma imagem está sempre outra imagem. (Deleuze 1995). Esta noção de não haver nada para lá da imagem a não ser outra imagem desemboca nesta noção da omnipresença do cinema e do

audiovisual. Patricia Pisters (*apud* Hagener 2008, 20) parafraseia Deleuze: “We now live in a metacinematic universe that calls for an immanent conception of audiovisuality and in which a new camera consciousness has entered our perception.”

Esta importância do cinema, no interior da total mediação, leva Malte Hagener, por sua vez a admitir no seu ensaio *Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic*:

“(...) cinema has penetrated the fabric of everyday life to such a degree that it appears senseless to talk of the relationship between reality and cinema in any traditional way (real/copy, signifier/signified, sign/referent, condition/symptom). We can no longer claim that there exists on the one hand a reality untouched by media while on the other hand there is the media, which is depicting or representing this world. We live in an age of the immanence of media in which there is no transcendental horizon from which we can evaluate the ubiquitous mediatised expressions and experiences.” (Hagener 2014)

Esta relevância do cinematográfico pode explicar-se genericamente pelo movimento de aproximação do humano à natureza da técnica, evidenciada quer pela explosão acelerada da inovação tecnológica do século XX, quer por trabalhos, como o de Gilbert Simondon, que procuraram redefinir e compreender o papel da técnica na relação eu-objeto. E depois, mais especificamente, essa relevância encontra-se no trabalho de Bergson sobre a natureza cinematográfica da percepção e do pensamento, continuada por autores como o próprio Deleuze que encontrava no cinema enquanto “autómato espiritual” a tradução tecnológica de um modo de pensamento, ou por Bernard Stiegler que vê o fluxo consciência como um processo de *inserts* e montagem de retenções fenomenológicas. Todos estes permitem perceber que existe qualquer coisa na forma de funcionamento do cinema que “coincide” com a dimensão do pensamento humano.

Se unirmos estes dois movimentos temos justificado, por um lado, todo o impulso háptico (que vem animando uma parte específica dos *media studies*) no sentido de tocar as imagens, de lhes quebrar a aura e de as fazer nossas, e, por outro, a tradução material em modos operativos que nos permitem trabalhar e manipular essas imagens. Tal é o que acontece hoje com a crescente importância da fabricação de discursos críticos através da montagem de objetos audiovisuais sob o formato ensaio.

Esta explosão contém em si simultaneamente um anseio e uma esperança. O anseio é ainda, de certa forma, a continuação do velhinho problema: como é que o cinema me permitirá pensar aquilo que eu quero? A continuidade temporal do cinema, que, como refere Bernard Stiegler, captura e solicita o fluxo de consciência do espectador (Stiegler 2001, 34), tem, na questão da repetitividade e do fluxo capitalista, sem paragem, sem lado de fora (por exemplo, Crary 2013) a incapacidade do distanciamento crítico. Perante o imanente cinema, pergunta-se, como será possível ao trabalho de proximidade com a materialidade do cinema (que ameaça indistinguir-se com a nossa) criar um espaço de afastamento ou distanciamento no qual se possa operar a operação crítica? Operação esta que sempre precisa do corpo-a-corpo com o objeto, mas ainda mais de criação de um espaço de distanciamento reflexivo, de criação de condições de possibilidade de testar o próprio objeto. Distanciamento que é herdeiro da tradição milenar de um pensamento filosófico que privilegia o Logos como pensamento simbólico - que opera uma fratura eu/objeto, uma fratura entre o profano e o sagrado - e que remete para um segundo momento a dimensão puramente icónica do pensamento.

Neste paradoxo de um objeto, que aproxima a ciência da arte, num tipo quasi -imersivo, mas que necessita de um espaço de afastamento, existe a esperança que os ensaios audiovisuais digitais sejam um ponto intermédio, um sintoma de novo estado de individuação de próprio cinematográfico e da viragem a um verdadeiro paradigma audiovisual. Nesse sentido, uma tipificação destes objetos (e sobretudo deste gestos) é fundamental na tarefa de sedimentação, categorização, aprendizagem e complexificação das operações de significação que entabulamos hoje com as imagens em movimento. Os ensaios audiovisuais, ao mesmo tempo que desenvolvem uma nova possibilidade de estabelecer um pensamento crítico com as potencialidades puras da imagem, dotam o utilizador de uma capacidade de análise e de aprendizagem, indispensável de uma nova era de passagem da literacia a uma nova escrita audiovisual, uma “audiovisualcy” conforme o termo cunhado por Catherine Grant².

Não falta quem aplique hoje aos novos formatos *Youtube*, ou a estes ditos ensaios, a expressão “novo primitivismo”. Douchet ainda no ensaio *A Arte de Amar* escreve que é “no começo de uma arte, ou do renascimento de uma arte, que a crítica

² Cf. <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>

e arte se confundem.” (Douchet 2003, 29) Tal não podia ser mais verdade no caso destes ensaios que ora se valorizam como objetos críticos e de partição analítica do cinema, ora são exibidos e valorizados como objetos artísticos. Mas sabemos, aliás recorda-nos Serge Daney no seu seminal ensaio *Função Crítica* (1973-74), que “as formas não são neutras” (Daney 2000). E tal vale para a arte mas também para a forma da crítica, que, como referia Adorno, não pode não ser estética.

Estamos portanto a viver uma explosão das práticas de manipulação, anotação e criação de significados com imagens em movimento. Como referem Deleuze e Guattari no seu texto de 1991, *O que é a filosofia?*, neste campo do saber, o “plano de imanência” é fundamental à criação de conceitos filosóficos e funciona por “experimentação tateante, e seu trabalho recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis (...)” (Deleuze 1992, 58). Arriscando uma comparação mais sugestiva do que certamente efetiva, diríamos que vivemos estas experiências de manipulação ensaística como “um corte do caos” sendo este caracterizado pela “velocidade infinita com a qual elas [as determinações] se esboçam e se apagam” (Ibidem, 59). Certamente a imanência dos media e do cinema poderá ser equiparado a este caos das imagens, e estas práticas do ensaio audiovisual, a um tímido recorte de um plano de potencialidade e imanência. O que a observação destes *modus operandi* permite, juntamente com um esforço de tipologia e do traçar de gestos recorrentes, é o de contribuir (num sub-sub capítulo de uma vasta tarefa de um novo iluminismo digital) para a sedimentação de práticas e criação conceptual neste novo quadro de gestos técnicos e modos de pensamento (estes fundem precisamente uma forma de fazer e uma forma de pensar que tem de se alterar, dialeticamente). Essa almejada criação conceptual criará uma maturação do gesto e das práticas com ele, alcançando uma distância necessária na avaliação e na manipulação neste ambiente de proximidade das imagens. Essa distância acaba por ter de ter em conta a proximidade genética da técnica ao homem, e dentro dela, do cinema, e das imagens em movimento que, enquanto objetos, a nós se vêm chegando.

A construção de uma tipologia de ensaios audiovisuais, no quadro de uma categorização contributiva (para empregar um termo de Bernard Stiegler e onde a criação de objetos, mas também a sua tipificação são ambas tarefas coletivas) tem assim um claro alcance político: o de clarificar o caminho do uso das imagens em movimento, de libertação de espalhos, sejam eles simbólicos ou outros, aprofundando intuições que no passado já indicavam esta mesma direção. Penso, por

exemplo, na ideia de serem os filmes, eles próprios, a criarem as estruturas conceituais, como no pensamento deleuziano Deleuze, ou na importância do figural em Nicole Brenez, como uma fuga icônica à analogia e à interpretação narrativa.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. 1984. "The Essay as Form". *New German Critique*, 32. (Spring-Summer), 151-171.
- Blanchot, Maurice. 1992. "La condition critique". *Traffic*, 12, Primavera, 140-142.
- Brenez, Nicole. 2013. "La Critique comme concept, exigence et praxis". *La Furia Umana*, 17. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/1-la-critique-comme-concept-exigence-et-praxis>. Acedido em 1 de maio de 2016.
- Daney, Serge. 2000. "The Critical Fonction". Disponível em <<http://home.earthlink.net/~steevee/function.html>>. Acedido em 1 de maio de 2016.
- Deleuze, Gilles. 1992. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995. "Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism and Travel". Disponível em <<http://www.diagonalthoughts.com/?p=1525>>. Acedido em 12 de Abril de 2016.
- Douchet, Jean. 2003. "L'art d'aimer". In *L'Art d'aimer*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinema, 22-30.
- Hagener, Malte. 2014. "Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, Julho-Dezembro. Disponível em <http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/cinephilia-age-post-cinematographic>. Acedido em 15 de Abril de 2016.
- Hagener, Malte; Valck, Marijke de. 2008. "Cinephilia in Transit." In Kooijman, Jaap; Pisters, Patricia; Streuven, Wanda (ed.). *Mind the Screen Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdão: Amsterdam University Press, 19-32.
- Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Stiegler, Bernard. 2001. *La Technique et le Temps 3. Le Temps du Cinéma et la Question du Mal-Être*. Paris: Galilée.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co.