

Novas formas do audiovisual

Resenha por Marilene Garcia¹

O livro *Novas Formas do Audiovisual* é uma coletânea de ensaios inéditos, organizados por Lucia Santaella. Foi publicado pela editora Estação das Letras e Cores, em 2016. Pode-se afirmar que é uma obra necessária para reflexão e acesso a conceitos e práticas artísticas e experimentais sobre o audiovisual nos tempos de tecnologias digitais em que tudo se transforma, combina-se e adquire novos sentidos e extensões.

Essa coletânea indaga e trabalha mesclas que se traduzem em novos formatos do chamado novo audiovisual, trazendo visões que expandem os limites de seu lugar, o seu modo de experimentação e seu tempo para transpor mensagens a partir do olhar de seus ensaístas. Dessa maneira, o livro consegue não só vislumbrar esses acessos contemporâneos, como também resgata trajetórias históricas que buscam entender e recolocar o audiovisual em seu momento presente.

Os ensaios, dispostos em cada um dos capítulos, resumem funções e entendimentos de vários autores, que em suas experiências práticas e teóricas, ampliam e questionam visões sobre a temática contemporânea do audiovisual. A tônica do livro é entender que as práticas e atividades de produção do audiovisual buscam formas de expansão de limites, redefinindo-se em seus conceitos, criando novas margens em seus domínios. Desse modo, inevitavelmente, fluem assuntos que relacionam conceitos de cinema, fotografia, televisão, sonoridades, internet, arqueologia das mídias, entre outros, igualmente estendidos, indo além de suas bordas e limites.

Expandir, nesse sentido, reporta-se não só a quebrar fronteiras, mas também a conviver com fronteiras ressignificadas do fazer estético de obras, o que provoca desconfortos em não poder definir, conceituar, ou como estabelecer um foco, porém, ao mesmo tempo, deve seguir seu movimento nessa expansão.

¹ Profa. do Mestrado em Educação e Novas Tecnologias, com pós-doutoramento pelo TIDD – PUC-SP. E-mail: marilenegarc@uol.com.br.

Santaella, ao apresentar o livro, afirma:

Embora essas transformações estejam sendo vivenciadas nas experiências de nosso dia a dia, é sempre aconselhável tomarmos conhecimento dos traços distintivos dessas transformações. Isso nos ajuda a palmilhar com mais vividez e familiaridade conceitual os caminhos de nossos intercursos com as linguagens. É para isso que este livro foi pensado e organizado como um conjunto de ensaios que trazem a expectativa de que neles o leitor encontre alguns dos sentidos que busca para os signos do contemporâneo (SANTAELLA, 2016, p. 9).

Entre os autores que participam dessa coletânea estão aqueles que representam a nova cena experimental, crítica e de produção teórica e prática sobre o audiovisual, abrangendo tanto os que o teorizam, quanto os que o praticam. A obra inclui ensaios de Lucia Santaella, Erick Felinto, Jorge La Ferla, André Parente, Marina Agustoni, Pollyana Ferrari, Marcus Bastos, Camila M. Soares, Christian Petrini, Marcus Túlio Lavarda, Natália Aly, Winfried Nöth, Stanley Teixeira, Edson Rocha e Fernando Stutz. Esses autores representam, de alguma forma, diferentes gerações que se dedicam a encapsular os conceitos, muitas vezes nada aparentes, do que é o audiovisual, ora voltado ao passado, ora apresentado na contemporaneidade, ora vislumbrando seus passos para o futuro.

A obra, composta por 15 capítulos, introduz olhares que abarcam um lugar de análise e expressão, compondo-se de cinco temáticas multidisciplinares e multidimensionais, buscando um movimento que exprime, todo o tempo das leituras, sentidos de expansão e transbordamento. As cinco temáticas do livro são as seguintes:

1. Da experimentação;
2. Cinema além das margens;
3. Fotografia em expansão;
4. Intermidialidades e intersemioses;
5. O que será da televisão.

No âmbito da temática “Da Experimentação” que abrange o primeiro capítulo, há alguns focos que se destacam, entre eles, Lucia Santaella e Marina Agustoni, ressaltando predominantemente o cinema, evidenciam as misturas de linguagens dos

pioneiros que faziam suas experimentações, com espírito exploratório sobre as suas linguagens. As autoras citam o *cinema avant garde*, alinhando-se com as estéticas de vanguardas da época. São mencionados artistas que realizaram seus experimentos mesclando o cinema com experiências visuais, incluindo-se inspirações dos futuristas, dadaístas e surrealistas.

Segundo Santaella e Agustoni, no Brasil, essas experimentações no âmbito do cinema destacam a dificuldade de se fazer uma classificação sobre suas estéticas, implicando denominações de cinema marginal, cinema experimental, cinema novo, cinema de invenção, entre outros, que se confundem e se ressignificam em cinema *udigrudi*, expressão usada por Glauber Rocha, ou mesmo, cinema marginalizado, citado por Cosme Alves Netto.

O capítulo 1 também aponta os pioneiros nas linguagens do vídeo. Assim: “O vídeo, uma tecnologia da imagem em movimento, que podia ser acessada a preços bem razoáveis, trazia o combustível necessário para a criação de formas intrigantes, incompatíveis com quaisquer formatos convencionais” (SANTAELLA e AGUSTONI, 2016, p. 22).

Já Fernando Stutz, no capítulo 2, em seu ensaio denominado “A estrutura do cristal: o cinema estrutural, suas molduras e suas refrações”, aponta analogias interessantes sobre novas poéticas do audiovisual, associando-as ao cristal, procurando remetê-las ao universo da luz, de suas facetas “na mineralogia atribui-se à forma do cristal um determinado conjunto de características que constitui o que se nomeia por estrutura” e, “tal como o cristal, o cinema existe como um meio estruturado, dotado de interior e exterior, lapidável e admirável” (STUTZ, 2016, p. 30).

No capítulo 3, Jorge La Ferla, autor argentino, diretor de cátedra na Universidade de Buenos Aires e professor de cinema e pesquisador em meios audiovisuais, destaca em seu texto “Adeus à linguagem do cinema: a voz do dissenso”, mais especificamente a obra de Godard. Para o autor:

O dissenso na obra de Godard, irreconciliável, ao longo do tempo, transpassou limites pelos quais poucos transitaram no campo do cinema, limites estes ignorados por cansaço, desinteresse ou precaução. Godard veio deambulando por diversas regiões das artes e dos meios oferecendo um sofisticado sistema de pensamento baseado em parte nas passagens entre os suportes audiovisuais (LA FERLA, 2016, p. 49).

Assim, La Ferla discorre sobre as técnicas, dispositivos, como uso de equipamentos portáteis usados por Godard e como ele lidou também com questões de mercado, com os críticos remanescentes de sua obra, como Alain Bergala e Colin MacCabe, que marcaram o cinema de Goudard em suas diferentes épocas.

Erick Felinto, no capítulo 4, busca encontrar o novo no antigo, entendendo que “toda a experiência cinematográfica está inevitavelmente ancorada em transformações tecnológicas” (FELINTO, 2016, p. 65). Contudo, menos que uma revolução provocada pela tecnologia nesse campo, deve-se sim considerar um processo contínuo de pequenas transformações, em que a ideia de uma ruptura radical, dessa maneira, teria um sentido menor.

Parafraseando Zielinski (2002), Felinto destaca em seu ensaio que as novas formas de experiência do audiovisual seriam menos relacionadas a rompimentos e grandes inovações, mas sim a um processo de descobrir o que existe de novo e surpreendente no antigo.

No âmbito da temática dedicada ao “Cinema além das margens”, destaca-se o capítulo 5, de André Parente, denominado “Do quase ao pós-cinema: o cinema como efeito”, em que o autor se remete aos trabalhos de Frederico Daltonn, Dirceu Maués, Rosângela Rennó, Feco Hamburger e Solon Ribeiro, expoentes brasileiros nessa área, os quais produzem uma relação estreita entre cinema e fotografia, com personalidade própria, criando o chamado “efeito-cinema”.

Para obter o “efeito-cinema”, cada um desses artistas citados, a seu modo, utiliza fotomecanismos visando a uma cinematicidade produzida a partir de imagens imóveis, que trazem uma sensação de movimento, podendo ser na forma de trepidação, choque, ou mesmo deformação, que são elementos próprios do cinema. Parente cita e descreve alguns efeitos, produzidos pelos artistas citados e elucida as técnicas trabalhadas entre fotografia, vídeo e cinema.

No capítulo 6, intitulado “Convergências entre cinema e vídeo: contaminações e dissolução de limites, Marina Agustoni traça um painel sobre os atributos do cinema, que insidem sobre as imagens em movimento, as quais em termos de concepções evoluíram ao longo dos tempos, combinando relacionamentos com a arte e a convergência de mídias. O foco do ensaio recai sobre a forma do cinema, que passa por

reflexões sobre o cinema experimental, o marginal e de bordas, bem como a videoarte. Ao longo de seu ensaio, a autora também se refere às linguagens, com planos, enquadramentos, closes, enumerando, nesse sentido, exemplos de experiências, como as do filme *Dois Coelhos*, em que os planos são pensados para produzir significados, porém não qualquer significado, buscando trazer emoção à narrativa.

Agustoni também cita formas de convergência, incluindo elementos gráficos, animações, *gifs*, popularmente trabalhados no vídeo e na web, por meio de softwares de edição.

Marcus Bastos, no capítulo 7, em seu ensaio “Audiovisual em tempo real: cinema experimental, artes de vídeo e audiovisual contemporâneo”, como o próprio título já anuncia, consegue projetar sua reflexão sobre o contemporâneo do audiovisual, destacando o surgimento de novas linguagens, acentuando que isso leva a um discurso de ruptura, com “desejos de inovação, originalidade e superação” (BASTOS, 2016, p. 123). A discussão desse autor, entre outros aspectos, perpassa questões relacionadas às impossibilidades de separar forma de conteúdo, à dificuldade em buscar heterogeneidades no campo da audiovisualidade que não podem ser reduzidas.

Na temática dedicada à “Fotografia em expansão”, Camila Manguiera Soares escreve no capítulo 8 sobre “A Mobilidade fotográfica: validação, formação e produção na diversidade”, em que são trazidas à tona discussões sobre os processos de convergência de linguagens a partir da lógica das tecnologias digitais, evidenciando a tendência a produzir mesclas e os aspectos processuais de produção. Assim, Soares afirma:

Este artigo dedica-se essencialmente à verificação de questões de mobilidade percebidas por meio de dois sintomas recorrentes: o primeiro, de fluxo de apreciação e assimilação de documentos, arquivos e materiais vinculados ao ambiente criativo; o segundo de produção e de pensamento fotográfico multifacetado no qual paira uma lógica processual cada vez mais explícita” (2016, p. 147).

A autora baseia-se em Jorge de Albuquerque Vieira (2007; 2008) para tratar de questões relativas à complexidade e sua teoria sistêmica, bem como outros pensadores como Mario Bunge (1977; 1979) e Kenneth Denbigh (1981). Para tratar a teoria processual, Soares tem o suporte de Cecília Sales (2006; 2012). Também são

traçadas nesse ensaio as perspectivas para a mobilidade fotográfica, partindo de questões referentes às tendências de validação, formação e produção.

No ensaio do capítulo 9, Cristian Petrini discorre sobre “A tipografia em movimento: procedimentos no cinema experimental”, em que se propõe trabalhar a chamada tipografia cinética, focalizando a junção de formas de comunicação, como a escrita, a tipografia e o cinema, algo que se denomina como tipografia em movimento, abarcando a tipografia cinética. O ensaio de Petrini inicia-se traçando, inicialmente, um paralelo entre a escrita e a tipografia. Assim, baseado em Mandel (2006, p. 31) define: “a escrita é a ordem linear do pensamento cristalizado em palavras discursivas, que começou com a pictografia, passou pela figuração direta das ideias na ideografia, até chegar à fonografia, à reprodução das palavras faladas”; já a tipografia a partir de Farias (2013) seria “a correta confecção e manipulação de caracteres, seja em madeira, chumbo ou meio digital”.

Contudo, o autor contextualiza, historicamente, as fases dessa combinação de suportes de comunicação, enfatizando a evolução dessas linguagens a partir de tecnologias. Afirma que tudo começou com o cinema, indo para televisão, publicidade e o marketing. O autor cita o início desse movimento, aliando o texto ao cinema mudo, momento em que se entendia que o texto seria necessário como representação visual do movimento. Assim, indica: “Os textos entre imagens eram sucedâneos narrativos, uma vez que contemplavam verbalmente a leitura e a compreensão do filme” (PETRINI, 2016, p. 169).

Já o capítulo 10, escrito por Marcus Túlio B. Lavarda, denominado “Do entre – imagens à fotografia expandida: teorias da imagem na arte de Arthur Omar”, o autor cita, entre outros aspectos, a linguagem do vídeo, levando em consideração a teoria de Dubois e mencionando também alguns artistas que criaram videoarte, como Naum Junes Paik, o qual, junto a outros de mesmo naipe, subverteram a ordem técnica do dispositivo do vídeo, citando a obra *Global Groove*, de 1973. Assim, admite-se que o vídeo é um “estado de pensamento”, ou seja, um dispositivo que pensa “sobre outras imagens, tais como o cinema, a televisão e fotografia” (LAVARDA, 2016, p. 188).

A temática “As Intermidialidades e intersemioses” está representada por três artigos, dentre eles, dois de Lucia Santaella, capítulo 11: “Ver e ouvir, os sentidos da

percepção” e o capítulo 12, que se dedica à “Audiovisualidade: acústica/ótica, audição/visão, som/imagem”. Esses dois capítulos, direta ou indiretamente, tratam dos aspectos psicofísicos da visão e audição, visando refletir sobre seus efeitos na produção e recepção estéticas (SANTAELLA, 2016, p. 199).

No capítulo 11, Santaella afirma que os sentidos podem ser considerados janelas para mundo, por meio dos quais faz-se uma comunicação entre o mundo interior e o exterior, que é uma passagem para a mente, principalmente o auditivo e o visual, trabalhando os sentidos do ver e do ouvir. Os olhos são móveis e o ouvido imóvel, destacando diferenças de percepção e sentidos. Os olhos podem se fechar, mas o ouvido está sempre aberto, tornando-se mais rápido na captura do que os olhos, que precisam focalizar algo. A autora discorre sobre os estudos da neurociência e também do corpo em ação, acerca dos processos perceptivos e cognitivos. Ao final do ensaio é traçada uma relação entre estes aparelhos sensoriais e as artes, em que são estabelecidas fortes relações entre som e imagens.

No capítulo 12, Santaella tece considerações sobre as criações estéticas e artísticas, buscando entender contradições e simbioses entre o sonoro e o visual, vinculando-se ao tema do híbrido. Assim, evidencia uma contradição interna que reúne as linguagens audiovisuais.

Nas sociedades contemporâneas midiaticamente orientadas, os acoplamentos de sons e imagens se tornou ubíquo e inescapável, o que levou a uma conexão não apenas do sonoro e visual, mas também à sua fusão multifacetada com o estético, tecnológico e econômico (SANTAELLA, 2016, p. 209).

Dessa maneira, o surgimento de programas computacionais sofisticados, aliados ao processamento de som e imagem, produzem fortes revisões nas tradicionais separações disciplinares desse campo, o que leva a aparecer o conceito de “audiovisualogia”, que contempla estudos arqueológicos, teóricos, analíticos e descritivos, os quais visam estabelecer conceitos e suas diversas práticas de conversões do som em imagem e vice-versa.

Winfried Nöth e Natália Aly tratam no capítulo 12 da “Arte, mídia e arqueologia: sintomas da mescla entre o analógico e o digital”, em que são revisadas as ações contemporâneas de uso de infinitas possibilidades artísticas entre mídias

analógicas e digitais, resgatando-se dispositivos, óticos e sonoros. Artistas contemporâneos também utilizam dispositivos antigos e suas mídias.

Segundo Winfried Nöth e Natália Aly:

A escolha por trabalhar com mídias antigas é o desafio de não lidar com suportes digitais e estruturas de software de edição. No entanto, a experiência de lidar com mídias antigas encontra-se justamente na ação, nas inesperadas respostas estéticas que as máquinas arcaicas reproduzem (NÖTH e ALY, 2016 p. 225).

Dessa forma, já se pode afirmar que existem os arqueólogos das mídias, representados, por exemplo, pela figura de Zielinski.

A última temática “O que será da televisão?”, no capítulo 14, traz uma necessária comparação entre televisão e internet, produzida pelos ensaístas Stanley Teixeira e Pollyana Ferrari: “TV digital X internet: concorrentes ou aliadas?”. Na abordagem dos autores, existe um questionamento sobre o futuro da televisão, na medida em que ela entra numa rota de confronto com a internet, que nos últimos anos, em função de novos aparelhos e dispositivos, veio absorvendo funções da televisão, novos consumidores, a interatividade, implicando na forma de produzir e consumir conteúdos. A questão é saber se televisão e internet mantêm-se como mídias distintas ou se fundem, se misturam. Contudo, os autores são prudentes, pois admitem que a história tem comprovado não ser salutar inferir sobre o futuro das mídias. Se elas cumprem o seu papel e apresentam uma linguagem própria, essa seria uma das razões de sua permanência.

Fechando o livro, Edson Rocha e Lucia Santaella abordam o “O futuro da Televisão: avanços da *Netflix*”. Iniciam o ensaio resgatando a história da televisão, mostrando sua evolução tanto técnicas quanto de entretenimento e de comunicação, incluindo gêneros, formatos, destacando agora a *Netflix*. Este tema (*Netflix*) é trabalhado sob o olhar do apagamento das fronteiras entre a TV aberta, a cabo e on-line, considerando-se novas mesclas de linguagem, aliadas às questões comerciais e de públicos.

No caso, o telespectador tem seu grande papel que implica na mudança em poder programar a seu gosto ao que quer assistir, construindo uma nova cartografia do

entretenimento, com grande liberdade de escolha, fazendo com que o formato da tradição da televisão aberta caia na obsolescência.

Assim, o livro *Novas Formas do Audiovisual*, por meio de experiências, conceituações, experimentos, reflexões, comparações da contemporaneidade com aspectos históricos, busca desafiar o que se entende por audiovisual tradicional, ampliando suas fronteiras e funções, abrindo uma grande oportunidade para estudos futuros a partir desses ensaios.

Enviado: 24 março 2017

Aprovado: 31 março 2017