

UM CORPO AUDIOVISUAL: ENTRE A TELEVISÃO, O CINEMA E OS VÍDEOS DE INTERNET*

AN AUDIOVISUAL BODY- A CHOISE A MONG TELEVISION, MOVIES AND INTERNET VIDEOS

Evandro Rhoden**

RESUMO:

O autor trabalha com o conceito de audiovisualidades. Seus autores principais são: Bergson, Benjamin e Deleuze. O artigo coloca o fluxo de possibilidades na percepção do corpo, no pensamento deste em si, de outrem e em suas nuances. O momento contemporâneo cultua a imagem e seus movimentos. A exploração deste culto possibilitou o nascimento de novas técnicas e de outros caminhos na utilização da imagem/movimento/valor, reconhecidos pelo autor como corpo audiovisual. Assim surge um novo método de investigação deste conceito de audiovisual e de suas interações com a escola, a comunicação e a vida em si.

Palavras-chave: Audiovisualidades. Percepção. Imagens. Métodos. Comunicação.

ABSTRACT:

The autor deals with concept of audiovisibilities departing mainly from Bergson, Benjamin and Deleuze. He lists flux of possibilities in perception of body, in one's or other's thought and all nuances involved. Contemporaneity worships the image and its moves. The exploitation of this cult made possible the birth of new techniques and new ways for image/movement/value, considered as audiovisualidades by the autor. Thus a new method for investigation of this audiovisual body arises.

Key words: Audiovisibilities. Perception. Images. Methods. Communication.

* Texto apresentado no Colóquio Internacional Henri Bergson em 2007.

** Mestre em Comunicação, pela UNISINOS (em 2008). Graduado na primeira turma de Cinema e Vídeo do Sul do Brasil. Ator diretor e roteirista com experiência nas linguagens cinema, televisão, internet e teatro. Diretor e administrador escolar, professor universitário, responsável pelo projeto do primeiro Curso Superior Tecnológico em Produção Cênica aprovado pelo MEC no Rio Grande do Sul.

1. INTRODUÇÃO

A intuição de que falamos, então, versa antes de tudo sobre a duração interior. Apreende uma sucessão que não é uma justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir. É essa a visão direta do espírito pelo espírito. (BERGSON, 2006, p.29).

Nessa comunicação, trago dois conceitos extraídos de pesquisas em realização no campo da comunicação social, que chamam atenção para metodologias que podem ser encontradas nos audiovisuais, mas, que podem servir para qualificar a interação ou a interseção da educação e da comunicação. Partindo da perspectiva de Henri Bergson, percebo que o que costumamos chamar de Escola, como o que chamamos de Audiovisual podem ser vistos como durações, que têm uma forma de permanecer. Métodos que sobrevivem dentro dessas durações, modos que eles têm de agir no presente, podem ser articulados; interrompendo o destino de cada corpo e conectando a objetivos de outros corpos. A questão, objetivo desse texto é dar luz a metodologias de percepção dos audiovisuais, que, ampliando-se, podem ter valores agregáveis às práticas de ensino e de expressão pessoal.

Acredito nas questões dos métodos, de que como nós: professores, alunos ou comunicadores fazemos ao defrontar-nos com corpos que nos rodeiam, estaremos criando hábitos, pela própria necessidade de agir no presente e inventar nossa duração singular, nossos desejos e juntamente nossas necessidades, dando pistas de como a escola pode interagir com outros corpos, como o que irei chamar de Corpo Audiovisual. Percebo os audiovisuais, com essa metodologia que intercala experiências pessoais, nós que vinculam nossas experiências passadas a outro corpo em constante mudança, como quando reconhecemos alguém e no meio de uma multidão percebemos que mudam as roupas, a idade, a profissão, mas reconhecemos, apesar das mudanças, alguém com um nome próprio, que comunica algo por sua mudança. Em relação ao audiovisual as comunicações muito comumente vinham na forma de espetáculos, novelas e filmes, desta forma simples, falo em espetáculo, vinculando o comércio, que faz com que o audiovisual se torne um produto dedicado ao entretenimento, reconhecemos, aí, algo que muda e um modo próprio de mudar.

Corpo Audiovisual (CA) é um conceito que trago para incluir, uma visão pessoal das experiências que tive com os espetáculos anteriormente às minhas práticas como pesquisador. Percebi, reconhecendo que eu mudava de estados de espectador-realizador-ator, que havia algo importante de ser destacado dessas experiências. Pois, como eu, mudava, também, o

estado daquilo que eu observava. Passei a reconhecer que era possível pensar em uma substância, um modo corporal que eu reconhecia em estados diferentes e que, ao mesmo tempo, se anunciava como uma unidade. O CA está visto como um fluxo entre os audiovisuais no cinema, na televisão ou na internet, e esses como estados, ou expressões desse Corpo.

A elaboração do conceito esteve, anteriormente, ligada diretamente às idéias apresentadas no texto “Cinema e televisão – heterotopias e heterocronias” (REZENDE, 2002). Este trabalha com o mesmo referencial teórico que vinha trabalhando Bergson e Deleuze, e introduz a noção de “corpo de espectador”, os corpos que efetivamente fazem parte da especiação cinematográfica em seu conjunto: a sala de cinema, projetores, cadeiras, lanterninhas e os próprios espectadores que dão sentido a esse espaço na sua dinâmica de funcionamento.

Na mesma época, a idéia de “corpos televisivos” foi apresentada aos alunos de mestrado em sala de aula. A partir da tese de doutoramento de Suzana Kilpp (2003), repensei suas ethicidades¹ – emissoras, programas, empresas que comparecem na publicidade e mesmo pessoas que ali se tornam “personas”² quando se fazem presente como um personagem, construído na televisão – como corpos ou partes de corpos televisivos.

De outro lado, a partir dos escritos de Bergson (1999), pode-se pensar as imagens audiovisuais de cinema, televisão e internet como devires audiovisuais relacionados a um corpo virtual, um intrigante objeto de estudos para este tempo. Bergson diz que, à medida que o horizonte do observador se alarga, as imagens se recolhem a uma figura recortada em um fundo que, afastada do próprio observador, são percebidas com uma uniformidade. E quando se aproximam em uma contração desse horizonte se escalonam distintamente.

À medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim. Quanto mais contraio esse horizonte, tanto mais os objetos que ele circunscribe se escalonam distintamente de acordo com a maior ou menor facilidade de meu corpo para tocá-los e movê-los. (BERGSON, 1999, p. 15).

¹ Entendam-se as ethicidades como as subjetividades virtuais (durações, “personas”, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas) (KILPP, 2005, p. 26).

² “Persona” é o nome dado a uma certa construção de máscara, típica do teatro romano, que tinha como característica ser usada para espetáculos com multidões na platéia, por isso, sua função além da aparência era a de causar uma projeção de voz potencializada.

É essa imagem de fundo, essa figura longínqua que tomo como ponto de partida, mas sendo essa a *minha* percepção, só reconheço a figura a partir de meu próprio corpo, pelo audiovisual que é parte de sua constituição, ou seja, o audiovisual que se enlaça a mim, e passa a me compor: é a partir de minha memória que posso perceber e compreender o audiovisual que existe em outros corpos, em outras tendências em que a virtualidade audiovisual também se atualiza. Observar os audiovisuais como produtos de um mesmo corpo situado nesse horizonte distante, por mim assim percebido, produz, também, uma estranha imagem mental dos audiovisuais, que se encontram nebulosamente unificados em minha memória como um fluxo que circula entre os nichos que se distinguem dentro do CA, e mesmo distintos tornam-se unificados por esse fluxo.

As inovações tecnológicas, e o reflexo disso na comunicação, dinamizam antigos e novos debates sobre a relação entre cultura e mídias. Novos porque estamos diante de meios de produção, de consumo e de descarte que impulsionam, de forma diferente, nossa rotina, nossos modos de interação com os audiovisuais. Antigos, pois a discussão sobre cultura e comunicação está presente desde a origem das mídias.

Nesse cenário trago para o centro das observações a multiplicidade das experiências comunicacionais, uma multiplicidade complexa, nova e potencialmente revolucionária. McLuhan pensa na comunicação como uma extensão do homem e Benjamin vê o cinema como algo que potencializa a vontade de ser filmado. Entre outros, esses autores colaboram para a compreensão dessa potencialidade que aponto.

Pela diversidade de experimentações que hoje são possíveis, temos inúmeras chances de *nos* experimentarmos *in process*, um jogo em que estamos sempre recriando modos de ser e agir expressivamente. O fetiche e o espetáculo fazem parte desse jogo, que nos autoriza a novas realizações, cuja potência afeta a arte e a comunicação.

A obra de Henri Bergson foi fundamental para a construção teórica metodológica dessa pesquisa. As atuais manifestações audiovisuais incrementam como um novo problema a comunicação, o espetáculo se torna um dos devires dessa substância que flui entre os conhecidos nichos das expressões audiovisuais, me debrucei na busca por novos métodos para encarar novos problemas.

Todas as coisas têm dois modos, segundo a visão proposta por Bergson, seu modo virtual, ligado ao devir, e seu modo atual, ligado ao espaço. A realidade, segundo esse modo de processar a análise, é o próprio movimento, do virtual ao atual. O CA é essa virtualidade que se atualiza em diversas formas, o filme, a novela, a vídeo-carta; mas, quando percebemos esses modos de atualizar do CA, percebemos dele sempre menos do que ele realmente é,

nossa experiência é constituída por diferentes expressões desse Corpo, retiradas do cinema da televisão e da internet, sendo um conjunto dessas expressões que guardamos como um repertório que de forma limitada, revela a virtualidade CA.

O espetáculo, muitas vezes é o que percebemos e utilizamos dos audiovisuais, é o modo como nosso corpo reage quando em contato com esse CA, sentamos diante das telas e buscamos um entretenimento. Assim o espetáculo, tornou-se uma virtualidade dentro desse Corpo, compondo-o como um de seus devires. A formação do desejo dentro desse fluxo opera como algo que o movimenta, dinamizando devires que deslocados do atual ao virtual lançam forças que extrapolam o próprio desejo do espetáculo, mas se misturam novamente, configurando sempre a substância com possibilidades novas, recriando de forma simultânea toda a virtualidade.

A invenção de câmeras de vigilância, por exemplo, criando novos desejos para os espetáculos, seria uma marca da atualização do audiovisual, que não tinha expectativas de espetacularização, mas emanaram desejos que, expandindo a experiência do CA, bem como a dos espectadores, influenciaram indiretamente toda a virtualidade, a potência e o desejo do CA.

Dessa forma, colocam-se pistas sobre como se compõe essa substância, fluído que toma forma nas expressões do CA, pois não só o espetáculo compõe o audiovisual, ele é tão somente uma de suas tendências. Porém, para se chegar a pensar na duração, na virtualidade dos audiovisuais, é necessário se aproximar e se afastar das expressões desse Corpo. O afastamento faz parte de uma tentativa de observar-se sem a necessidade imediata que nos acompanha em nossa trajetória como espectadores ou como atores, tínhamos a necessidade imediata de agir. Quero compor com esse conceito, possibilidades desses audiovisuais que foram abandonados, ou que ainda possam estar no por vir. O contrário disso seria um estudo de classificação de gêneros e formatos, o que na minha visão seria bem mais aceito; mas, o que proponho é o serviço inverso, retornar ao fluxo, remananciar de diferenças todas as expressões do corpo, pois elas só são diferenças, quando comparadas a elas mesmas em outro momento de sua própria duração.

Apercebamo-nos, pois, de que a experiência *imediata* do tempo não é a experiência tão fugaz, tão difícil, tão complexa da duração, mas a experiência displicente do instante, apreendido sempre como imóvel. Tudo quanto é simples, tudo quanto é forte em nós, tudo que é duradouro mesmo, é o dom de um instante. (BACHELARD, 2007, p. 37, 38).

Quero trazer o avesso dessa reflexão costurando a construção dessa duração CA a reflexão dos instantes, que seria um caminho que, em parte, abandonei o estudo das expressões do corpo, tentando dar conta desse todo diretamente. Para Bachelard o que importa são os instantes, Bergson chamaria esses instantes de espaço. Quando penso nessa perspectiva do Dom do instante percebo uma profunda cisão no pensamento bruto, atualizado por esses autores. Quero, ao trazer esse segundo autor para a discussão, atualizar outros devires de pensamentos que possam reconectar a discussão que faço sobre os audiovisuais.

A expressão “tudo quanto é forte em nós” tem o duplo sentido que me fez assumir essa pesquisa utilizando conceitos e tramando pensamento com a filosofia proposta por Bergson. Um nó de imagem, uma amarra de experiência é o que vejo quando penso na importância dos instantes, nas falas do CA. Proponho que pensemos a duração, ou seja, o tempo indivisível, do audiovisual.

Por considerar que haja uma mistura essencial das substâncias dentro do fluído audiovisual, creio que não conseguiríamos assistir a “o filme” somente a “um filme”, pois venho com interesses pessoais, experiências próprias, e qualquer filme estaria embriagado de nuances, recoberto de uma substância, toda potente de ser surpreendida por seu próprio dom de se revelar no instante de sua mistura, que se refaz líquida e retorna ao próprio virtual.

Dando ênfase ao foco da educação, quando assistimos um filme e estamos em busca de um repertório para agir em sala de aula, somos nossa duração, criamos nossos métodos para reagirmos no nosso presente. Espectadores, alunos e professores tendo um modo de ver o filme que nos faz perceber determinados elementos dessa composição, e alguns deles nos marcam, e passam a nos compor. Quero dizer, mais enfaticamente que nos filmes e novelas, existem elementos metodológicos a serem captados e utilizados por nós como referência de modo de agir no presente. Como o filme se estrutura e narra uma história? Como ele mantém minha atenção? Quando a atenção sai do plano da mera espectação e se amplia para os métodos, há um nó, um vínculo, um modo de praticar uma narração que pode ser um dispositivo para práticas que são solicitadas a mim.

Aplicaria da seguinte forma: pensemos em uma unidade a tudo que faz parte da escola como um centro que tem sua substância e seus nichos de expressividade, seu virtual e seu atual. Professor, os alunos, os conteúdos, aulas e suas rotinas de interação com o presente. A escola tem a necessidade de permanecer viva, como o audiovisual. Esses dois corpos se defrontam, assim como os corpos de um professor e de um aluno, eles têm suas experiências e suas formas de agir, um perante o outro.

Por pequeno que fosse o fragmento considerado, um exame microscópico bastava para ler nele uma multiplicidade de acontecimentos: sempre os bordados e nunca o pano; sempre as sombras e o reflexo no espelho movediço do rio, jamais o fluxo límpido. Duração e substância desempenham mesmo, uma relação à outra, numa recíproca desesperadora, (a) fábula do enganador enganado: o devir é o fenômeno da substância, a substância é fenômeno do devir. (BACHELARD, 2007, p. 37).

Tentemos separar a substância do devir, se o filme pudesse ser congelável, extraído e apreendido como “o filme” reinventaríamos a todo instante sua novidade plena, mas há uma experiência dentro do próprio filme que reinventa-se, seus instantes mudam, e a percepção que o acompanha percebe suas mudanças e a percebe comparadas a ela mesmo. Assistimos “um filme” a algo que muda a nossa frente e muda a seu modo. De um filme a outro, uma linguagem se torna comum para nós. Um nó entre nossa experiência de espectadores e o experimento que acompanhamos nos permite reconhecer algo, sei que é um filme porque comparo a outro filme, eis a substância de um filme. Assim como uma aula tem também seus métodos, seus modos de comunicar, os corpos ao reconhecerem em outros corpos outros modos, interagem e proponho que encontremos pontos de ruptura dessas tendências, onde elas são interrompidas de um corpo e apropriadas por outros corpos.

Mas algo não solicita essa inserção da linguagem, outras apropriações são possíveis, quando diante da tela de um monitor de segurança um funcionário observa a movimentação do espaço que controla, ele não requer seus nós de experiência ao cinema clássico. Há ali um devir de cinema, existem dispositivos cinematográficos, sabemos bem que aquilo não é cinema, pois outras espécies de vigilância nos revelam qual é a prática que nos está sendo solicitada. Mas algo sempre pode acontecer na frente dos vigilantes que os fariam dizer:

– Isso poderia ser um espetáculo. E não demora que o cinema se apodere do devir vigilante, e junte sua substância e se atualize em um instante potente e cheio de devires.

Em contato com a educação, formulo alguns modos dessa apropriação, creio que a maior dificuldade em se inserir a discussão na sala de aula é a pluralidade de atualizações audiovisuais com que temos interagido. Cinema, história do cinema e a globalização, a televisão e as críticas conteudísticas, os jogos e a ocupação do tempo entre o entretenimento e a utilização racional das horas de lazer. São alguns dos temas que a educação apropria com mais facilidade. Quero trazer a atenção para as questões de metodologia, pois não só os equipamentos começam a estar disponíveis para alunos e professores como instrumento de

trabalho e comunicação, como os modos de elaboração de aula, suas narrativas e linguagens podem compor linhas de fato comuns.

Estamos acostumados a ver filmes com tantos modos de ser, a pluralidade de temas, gêneros e modos de enquadramentos, tão vasta. Vamos nos acostumando a essa variedade. Uma demanda enorme de mercados, um excesso tão grande que hoje, um jovem estudante dificilmente terá a oportunidade de conciliar em seu repertório a totalidade das atualizações do gênero cinematográfico, pois, sua experiência é mista. E entre minha interação com os audiovisuais e com a escolarização se fundem como os nós da minha experiência. Mudanças ocorreram visivelmente dentro desse século onde o audiovisual firmou sua atualização nesse nicho, cinema.

Hoje, há um gosto por novos formatos, que me fazem reconhecer um novo valor na arte. A diversidade, impulsionada ora pela estética, ora pela técnica, dá pistas desse novo valor. Ao mesmo tempo, esses dois elementos estão intimamente ligados, de um lado há uma afinidade por estéticas, e de outro por técnicas. Considerando a característica de um fazer artesanal e a ampliação da diversidade na observação, ainda que na forma de potência, de devir, encontramos metodologias nos audiovisuais que poderiam extrapolar o limite do Corpo Audiovisual e invadir esse espaço da escola.

Aqui faço menção aos processos que possibilitam fazeres artesanais utilizando-se de diversos processos de manejos com as técnicas: popularização das câmeras, possibilidades de acesso a arquivos de imagens, deixando rastros excessivos, sobras de imagens em arquivos e objetos que possibilitam a produção, a disposição dos mais variados contextos e interesses sociais.

Vejo uma associação com modos de vida, capitalista *versus* a valorização de processos inventivos de viver e agir e, nas problematizações que ensejo, procuro a liberdade e a contravenção técnico-estético como um novo valor, que chamo de Valor Dispositivo.

Inicialmente, encontrei a fundamentação para a formulação dessa noção na obra de Benjamin (1994, p. 172) que permite a leitura de que é possível reconstituir toda a história da arte partindo de um confronto entre dois pólos, o de valor de culto e o de valor de exposição. Propõe que o valor de culto da obra é o valor encontrado na pré-história onde a magia era o que movia a realização da arte, que muitas vezes se encontrava apartada dos olhares e, tinha então, sua função de uso e contemplação restrita a um grupo dedicado ao mundo mágico e espiritual.

O valor de exposição, em contrapartida, aparece conferindo à arte a demonstração de uma superioridade dos povos que a fizeram para ser vista. Quando se deslocou o poder de

expositivo do vitral do interior da catedral para a tela móvel, criou-se uma nova forma de lidar com a representação. Com a reprodutibilidade técnica estamos diante de uma revolução comparável a que ocorreu na pré-história e deu início à nova valoração da arte com o expositivo. E Benjamin propõe que, com a fotografia, e a possibilidade da reprodutibilidade técnica e em seguida, através do cinema, torna-se possível ver assim uma refuncionalização da arte: enquanto a tela do quadro permite uma interpretação pela sua forma imóvel de representação, a tela do cinema e seus grandes planos móveis impossibilitariam essa ação interpretativa, propondo sempre um esquema de imagens pela montagem em movimento.

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semi-especialistas [...]. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. (BENJAMIN, 1986, p. 183).

Quando segue a citação acima, ele fala sobre a escrita, que era uma prática de poucos para muitos e observa mudanças nesses sentidos, abrindo-se a possibilidade de surgirem mais e mais escritores. O cinema, de certa forma, não cumpriu essa função até o final, mas é inegável que inaugurou mudanças, ou que na virtualidade do cinema, equipamentos leves que possibilitam realizações amadoras estavam presentes. Porém, esse não foi o devir maior que impulsionou o cinema, outras tendências estão mais avançadas, mas esta tendência está lá, e latente.

A discussão sobre valor, que abro aqui, encontra uma necessidade de convergir o audiovisual para sua relação com o social. A reprodutibilidade técnica possibilitou uma maior difusão e recepção das obras que, por isso, tem seu valor social ampliado em relação ao das obras cultuadas por poucos. A importância do valor social assinalada por Benjamin implica na construção de outro conceito de valor, relativo, agora, à nossa época, em outro estágio da técnica, em que não está mais em jogo apenas a exposição alargada, mas, também, o alargamento da produção (em equipamentos mais acessíveis à população em geral) e da reciclagem de materiais audiovisuais midiáticos. Essas possibilidades à disposição do público, que passa a percebê-lo como um excesso, que lhe demanda atitudes e aptidões novas.

O valor dispositivo será aquele que de certa forma encontra-se nos audiovisuais e que deixa uma herança³, uma espécie de vontade ou potência de vir a ser outro objeto audiovisual,

³ Termo encontrado na obra de Derrida, aqui utilizado com bastante liberdade.

de comunicação através de um outro movimento, passando, o espectador, de uma mera recepção e interpretação do midiático à ação de (re)criação mesma de audiovisuais.

Voltando à interação do audiovisual com a escola, temos que dentro do Corpo Audiovisual métodos, modos utilizados para construir narrativas a um olhar atento ao Valor Dispositivo das obras de arte, seria o olhar lançado e curioso para ver como se forma um texto audiovisual, seu método que pode transgredir a realização artística e invadir a sala de aula. Em Deleuze (2007 p.49) encontramos a questão da articulação, que é bastante útil para essa reflexão sobre a relação entre o audiovisual e a escola. Articulando as técnicas de montagem audiovisual ou as técnicas de construção de roteiro para a serem articuladas com as técnicas escolares. As articulações como interrupções dessas técnicas, que se evidenciam a partir desse valor dispositivo no foco de nossa mirada. As mesmas técnicas percebidas podem convergir em linhas de fato, quando interseccionam técnicas que seguem extrapolando convenções, por exemplo, uma narrativa escrita pode usufruir dessa articulação, ou uma colagem de imagens pode ganhar com métodos narrativos e lingüísticos.

“E nada do que dizemos aqui de fato existiu. Tudo isso nunca viveu: assim como nunca viveu um esqueleto, e sim apenas o ser humano” (BENJAMIN, 2006, p. 909) [texto interrompido no original]. Tenho pesquisado as “passagens” de Benjamin e algumas delas me indicam caminhos para falar sobre esse indizível que reconheço na inexistência desse esqueleto que nunca viveu. Deleuze opera com a imagem de um saco de ossos, penso nesses ossos como as estruturas tecno-estéticas que, pelo excesso se colocam a disposição de novas abordagens, esses ossos compoendo como potência viva ao desejo.

Creio que o valor dispositivo opere como essas estruturas – ossos – e com a substância virtual audiovisual no sujeito. O dispositivo é como o reconhecimento de um rasto, como uma passagem que marca seu caminho, dando a ver uma espinha que sustenta movimentos possíveis. O reconhecimento desse esqueleto é o que desenvolve o valor dispositivo. Esse algo que em obra nenhuma tem vida própria, mas que se repete, como substância que muda de natureza ao se dividir em um filme e em outro, multiplicando tendências – organização de ossos. “Teríamos preferido um devir que fosse um vôo num céu límpido que não deslocasse nada, ao qual nada se opusesse, o impulso no vazio – em suma, o devir em sua pureza e simplicidade, o devir em sua solidão.” (BACHELARD, 2007, p.36).

Assim, Bachelard diz mostrar os motivos para romper com a visão de um tempo indivisível como ele entendia a proposta de Bergson. Creio que a compreensão de nós, como elos de referências que se acumulam com o contato, com as atualizações dos audiovisuais e da escola, vistos compreendendo uma memória dessa própria substância que gera novos devires,

faz colaborar uma visão a outra. Um devir solitário não reuniria substâncias que o fizessem atualizar. Imagino que devem existir muitos devires voando em céus límpidos, devires de audiovisualidades ainda não atualizadas e de escolas com outros métodos, que ainda não encontraram suas substâncias necessárias. Certamente não propomos, com essa visão, ficar especulando sobre tecnologias inexistentes, nem tentando adivinhar acontecimentos ainda em devires solitários. Podemos nos propor em um estado de atenção ao que está periférico à nossa ação imediata, aos acontecimentos que estão nos afetando pelas periferias, e às tendências que esses apontam.

Portanto, quer se trate do dentro ou do fora, de nós ou das coisas, a realidade é a própria mobilidade. Era o que eu expressava ao dizer que há mudanças, mas não há coisas que mudam. [...] Fiquem tranquilos! A mudança, se consentirem em olhar para ela diretamente, em véus interposto, logo lhes aparecerá como o que pode haver de mais substancial e duradouro no mundo. Sua solidez é infinitamente superior à de uma fixidez que passa de um arranjo efêmero entre mobilidades. (BERGSON, 2006, p. 17).

O que para nós faz parte de cada um dos corpos que nos afetam torna-se, exatamente o que não é o resto de nossa vida. Aquilo que não é educação, aquilo que não é audiovisual, mas as coisas que são, podem não ser tão fixas assim. Se observarmos buscando os modos das realizações, as metodologias que os audiovisuais encontram para se manifestarem encontraremos brechas onde escapam do Corpo Audiovisual linhas de fato que podem interseccionar o filme à aula ou ao trabalho que o aluno vai realizar. Atentemo-nos às mudanças, às mobilidades, às tendências que reorganizam novas atualizações.

Quero finalizar essa reflexão com um breve resumo de minhas conclusões, neste trabalho onde apresento as contribuições de Bergson no campo da comunicação social. Minhas análises teóricas e metodológicas fizeram com que começasse a perceber nos audiovisuais uma ligação através de minhas experiências com as imagens que reconhecia no cinema, na televisão e na internet, como sendo de uma natureza comum, reconhecidas, em momentos distintos, pelo meu afeto. Como quem reconhece algo que muda e muda a seu modo, esse algo, sendo um outro corpo, o qual passei a chamar de Corpo Audiovisual.

Tendo Bergson como principal autor, guiei-me na contextualização da experiência audiovisual contemporânea, para especular sobre como ocorre a ampliação de repertórios técnico-estéticos que fomentam transformações no público, que trato como espectador-produtor de audiovisuais.

Construí o conceito de Corpo Audiovisual investigando tendências que fluíam entre esses nichos de expressão audiovisuais. Constatei que havia nas obras uma espécie de revelação quando o modo de operar com os aparelhos de narrativas e linguagens transpareciam, e técnicas e estéticas evidenciavam-se possibilitando aos espectadores-produtores apropriações para novas realizações, causando novos modos de operar que expandiam em movimentos no Corpo Audiovisual.

Nessa visão do audiovisual *lato sensu*, mais o reconhecimento de uma interferência corpórea entre o meu corpo e esse Corpo Audiovisual, há uma solicitação de reações, eu me aproximo ou me afasto desse Corpo, conforme minhas experiências anteriores. Experiências ampliam meu repertório, assim como a minha interação com os audiovisuais na internet, considerando que há ali uma nova forma de expressão audiovisual, como por exemplo, uma vídeo-carta ou um convite eletrônico para uma festa, ampliam o repertório do próprio audiovisual.

Considero, partindo de Bergson, que há um único Corpo Audiovisual. Quero, nesse trabalho, acompanhar o movimento dos audiovisuais buscando atenção sobre as infinitas possibilidades técnico-estéticas de usarmos nossas experiências com esse Corpo Audiovisual, como ferramenta potente para a expressão do indivíduo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Editora Universitária, 1998.

_____. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP (FEL), 1998.

KILPP, Suzana. *Ethiedades televisivas: sentidos identitários na tv*. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

_____. *Mundos televisivos*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2005.

REZENDE, Luiz Augusto. Cinema e televisão: heterotopias heterocronias. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. *Estudos II e III*. São Paulo: SOCINE, 2002.