

Cinema à flor da pele: videoensaio como terreno da crítica

In the mood for cinema: video essay as a criticism territory

Con animo de cinema: el videoensayo como territorio de crítica

Denize Correa Araujo – Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil | E-mail: denizearaujo@hotmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

Luiz Gustavo Vilela Teixeira – Universidade Tuiuti do Paraná | Curitiba | PR | Brasil | E-mail: luizgvt@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5784-7681>

Resumo: Através do cotejo entre um videoensaio e um texto analítico, ambos sobre o mesmo tema (o cinema de Wong Kar-wai), este artigo traça as possibilidades e limites entre cada forma de crítica audiovisual: a mais usual, textual, herdeira da tradição literária, e a audiovisual, que se convencionou nomear videoensaio. Para isso cabe apresentar algumas das perspectivas teóricas sobre crítica enquanto postura diante da obra e o videoensaio a partir de seus elementos constituintes.

Palavras-chave: videoensaio; crítica; Wong Kar-wai.



<https://doi.org/10.22484/2177-5788.2022v48id5014>

Abstract: Through the comparison between a video essay and an analytical text, both on the same theme (Wong Kar-wai's cinema), this article traces the possibilities and limits between each form of audiovisual criticism: the most usual, textual, heir to the literary tradition, and the audiovisual, which is conventionally called video essay. For this, it is necessary to present some of the theoretical perspectives on criticism as a posture in front of the work and the video essay from its constituent elements.

Keywords: video essay; criticism; Wong Kar-wai.

Resumen: A través de la comparación entre un videoensayo y un texto analítico, ambos sobre el mismo tema (el cine de Wong Kar-wai), este artículo rastrea las posibilidades y los límites entre cada forma de crítica audiovisual: la más habitual, textual, heredera de la tradición literaria, y el audiovisual, que convencionalmente se denomina videoensayo. Para ello, es necesario presentar algunas de las perspectivas teóricas sobre la crítica como postura frente a la obra y el videoensayo desde sus elementos constitutivos.

Palabras clave: videoensayo; crítica; Wong Kar-wai.

Recebido em: 11 de junho de 2022.
Aprovado em: 26 de setembro de 2022.

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2016).

1 Introdução

Uma das questões que se enfrenta historicamente com a crítica de audiovisual é sua afiliação com a tradição da crítica literária. Ao escrever sobre um livro, o sistema linguístico é o mesmo. Palavras que irão interrogar palavras. A discussão das imagens em movimento, por outro lado, se funda em um salto comunicacional. As palavras precisarão evocar enquadramentos, profundidade de campo, cores, gestos, montagem – um universo visual, portanto – criando um evidente distanciamento.

Apontar a afiliação literária da crítica não implica em diminuir sua contribuição para o debate. A própria existência deste artigo se apresenta como evidência tautológica do valor inerente de se debater ideias através da articulação textual. Há, todavia, um território relativamente inexplorado, pois fenômeno por demais recente, que se estabelece pela clivagem audiovisual da própria crítica: o do videoensaio.

Mais recentemente, com a popularização de ferramentas de edição de vídeo e de plataformas de publicação, como o *YouTube* ou o *Vimeo*, os videoensaios se tornaram mais comuns. Antes, era preciso ser um cineasta ou crítico de certo calibre para produzir uma peça de audiovisual tão francamente metalinguística e, portanto, neste caso, eminentemente crítica. Agora, porém, basta um computador, acesso à internet, conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, tanto teórica quanto prática, e alguma paciência.

Se os videoensaios são um novo território da crítica, urge questionar como eles articulam discurso em relação ao texto. Diante deste fenômeno, da reflexão e pensamento sobre audiovisual se tornar, ela própria, uma obra audiovisual, cabe interrogar como se estabelecem suas possibilidades e limites. O videoensaio torna a crítica textual obsoleta? Existem apenas ganhos?

Para detectar como estas manifestações críticas se estabelecem, partimos da comparação entre diferentes peças que se dedicam a analisar um mesmo objeto: o cinema de Wong Kar-wai. É um momento apropriado, já que a restauração de sua obra foi relançada – primeiro para o público norte americano, em uma mostra no *Lincoln Center*, e agora para o resto do mundo através do serviço de streaming MUBI –, fazendo com que muitos críticos tenham se dedicado a escrutinar seus filmes.

No campo do texto escrito tomaremos *The Rhythm of Dreams: Wong Kar-wai in Five Songs* (2020), escrito por Leonardo Goi para o blog do MUBI, serviço de streaming que exhibe as restaurações de Wong Kar-wai. O videoensaio, por sua vez, será o lançado pelo canal do *YouTube* do British Film Institute, *The World of Wong Kar Wai* (2021), escrito e narrado por Ann Lee e editado por Nic Wassell. Ambos se dedicam, de formas diferentes, a colocar em perspectiva o cinema do diretor chinês, o que se traduz em uma oportunidade interessante de se compreender como cada forma crítica articula seus pensamentos.

A expectativa é a de conseguir apreender como cada possibilidade crítica se articula em suas formas particulares, apontando para suas possibilidades e limites intrínsecos. Antes do mergulho na comparação, porém, cabe definir brevemente o que estamos chamando de crítica e de videoensaio.

2 Crítica e(m) audiovisual

A crítica textual estava disponível desde o momento zero do cinema. O texto de um jovem, Máximo Gorky, sobre a lendária exibição dos irmãos Lumière (FRENCH *apud* BRAGA, 2014, p. 56) inaugura o gênero em sua curva ao audiovisual. Desde então, bibliotecas inteiras foram produzidas para discutir essas hipnóticas imagens em movimento, tanto academicamente, em discussões não raro bizantinas sobre a natureza do cinema, quanto jornalisticamente, em ensaios e artigos que se prendem aos lançamentos da semana ou em eventuais efemérides.

Em qualquer uma dessas duas acepções, tanto a de afiliação acadêmica quanto a jornalística, a crítica é, primariamente, uma postura diante da obra. Jean-Claude Bernardet (1986) traduz essa atitude de forma bastante eloquente:

Criticar é pôr a obra em crise. É pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significações potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr e crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento (BERNARDET, 1986, p. 39).

O crítico franco-brasileiro, mais do que fazer uma aproximação fonética entre crise e crítica, parte da ideia de crítica como crise remontando à tradição kantiana (*der Kritiker*), com a ideia de crise e do que ela significa enquanto postura do crítico diante da obra. Esta noção, porém, é mais acessível através do trabalho de Hans Gumbrecht (2006), que explica o conceito como uma pequena interrupção do transe cotidiano, levando à experiência estética.

[...] "a experiência estética nos mundos cotidianos", apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção que, ele maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises (GUMBRECHT, 2006, p. 51).

O que Gumbrecht (2006) chama de "pequena crise" é um processo de desnaturalização. Envolve olhar de forma inédita para um objeto ou situação que havia entrado em estado de naturalização. O crítico, então, é aquele que olha a obra audiovisual, neste caso, e oferece uma "leitura a contrapelo", um termo benjaminiano. Ou seja, criticar um filme é não se limitar em reconhecer o seu valor de face, mas interrogar a obra em relação ao que não está evidente. É o que André Bazin (2014, p. 07) parece pensar quando afirma que a "função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte". Isso quer dizer que a crítica precisa ser, afinal, inerentemente transcendental, ampliando os horizontes em relação ao espectador através da reflexão.

Curiosamente, essa noção de crítica-enquanto-crise não parece distante do que se estabelece quando investigamos o videoensaio através de seus termos constituintes. O nome encontra sua origem na mídia anglófona (*VideoEssay*) e hoje já se tornou um termo guarda-chuva para todo vídeo postado em serviços de streaming que irá discutir algum assunto em profundidade. Todavia, para evitar confusões – e diferenciar de vídeos em que as imagens são, a rigor, a de uma pessoa recitando um texto para a câmera –, tomamos como videoensaio, filmetes que usam imagens de outras obras para, recontextualizadas através de técnicas de edição, explicitar relações estéticas, ideológicas ou poéticas (entre tantas outras possibilidades) que de outra forma não estariam evidentes. Em muitos sentidos, o videoensaio é crítica em audiovisual.

Cabe ressaltar que a principal novidade em relação ao videoensaio, enquanto fenômeno contemporâneo, não está em sua existência, mas sim em sua popularização, diretamente relacionada aos avanços tecnológicos. A profusão de vídeos no YouTube que se dedicam a discutir o audiovisual pela via do audiovisual demanda o agrupamento sob um gênero. Dessa forma projetos anteriores – quase sempre mais ambiciosos – podem retroativamente ser pensados a partir da chave do videoensaio. Dois exemplos notórios são o *Histoire(s) Du Cinéma* (1988 – 2004), de Jean-luc Godard, e *Uma Viagem Pessoal com Martin Scorsese Pelo Cinema Americano* (1995), de Martin Scorsese.

Estes, porém, são projetos de mais fôlego, envolvendo aporte de produtoras, equipes e equipamentos. Os videoensaios a que nossa pesquisa se volta são projetos menores, vídeos curtos, raramente de meia hora ou mais, que irão discutir aspectos limitados de determinada produção audiovisual. Tomemos o *Every Frame a Painting*, popular canal de videoensaios que já encerrou suas atividades, como exemplo. Os vídeos postados pelos autores, Tony Zhou e Taylor Ramos, se dedicam a temas de escopo francamente limitados, como os planos-sequência de Steven Spielberg, as composições de BongJoon Ho ou mesmo o uso refinado de campo e contracampo dos irmãos Ethan e Joel Coen. São breves pensatas usando as imagens como estrutura discursiva. Como forma de pensamento, enfim.

Evocamos a palavra “pensamento” pois é esta a expressão usada por diversos autores para definir tanto o vídeo quanto o ensaio. Philip Dubois (2013), por exemplo, diante da dificuldade de encontrar uma definição para o vídeo, posto que “no momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água” (DUBOIS, 2013, posição 1278), preferiu, então:

[...] considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como um estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham) (DUBOIS, 2013, posição 1316).

Este estado acaba por contaminar tanto o cinema analógico, de película, quanto a imagem digital, dessacralizando o primeiro e normalizando o segundo. Ao manipular as imagens antes cristalizadas, o vídeo permite, primeiro, o gesto didático, educacional, mas também, em seguida, o gesto de recriação criativa, artística – daí a fluidez conceitual que tanto assombra Dubois. Assim estas imagens formulam uma existência particular, se tornando capazes de articular uma forma de pensamento próprio. O que, por princípio, já é uma aproximação da ideia de crítica defendida por Bernardet anteriormente.

A imagem que pensa é uma ideia também cara para Timothy Corrigan (2015) ao interrogar o filme-ensaio, que se articula aqui como “um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna afiguração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (p. 33). Essa formulação é expandida em seguida pelo autor ao reforçar a ideia de uma voz ativa, da construção autoral – frequentemente pessoal. Essa voz busca tanto desestabilizar as relações entre indivíduo criador e mundo apreendido quanto a dinâmica entre imagens e espectador:

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus. Obtendo um híbrido específico do laço da identificação ou da atividade da cognição, os filmes-ensaio pedem aos espectadores que *experimentem* o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante. (CORRIGAN, 2015, p. 39-40).

Essa ideia de reflexão sobre o mundo também irá aparecer nas considerações de Machado (2006) sobre o filme-ensaio, mesmo que ele considere essa variação do audiovisual¹ como inerentemente tributário do documentário. A obra audiovisual, “quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2006, p 10).

Para os videoensaios – ao menos para estes a que nos dedicamos refletir –, o mundo que será objeto deste discurso sensível é o da produção audiovisual. São principalmente – mas não exclusivamente – os próprios filmes que, através da possibilidade da manipulação do vídeo, irão articular formas de pensamento sobre si mesmos. Cortes, planos, enquadramentos, profundidade de campo, zoom, imagens estáticas, aceleração, câmera lenta. Os elementos inerentes ao fazer audiovisual são utilizados como ferramentas para empreender essa investigação, se reconfigurando em uma estratégia crítica, antes possível apenas através da abstração da transferência do texto escrito para as imagens.

¹ Buscamos aqui evitar a armadilha de chamar o filme-ensaio de “gênero”, posto que o termo, no sentido em que o compreendemos, não se aplica ao ensaio, nem literário nem audiovisual.

Importante notar como a noção de *mise-en-scène* é igualmente convergente com a ideia de pensamento como conceito amplo. A *mise-en-scène*, que entendemos aqui como a relação direta entre corpos e objetos dispostos em um determinado espaço ao longo de certo período diante de uma câmera, é, portanto, “um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8). A organização evocada pela *mise-en-scène* é, em seguida, reorganizada pela edição, resultando, como aponta Didi-Huberman, em um efeito de sentido que se origina de um determinado “pensamento por montagem”, tributário do que seria uma “imagem dialética”:

[...] a montagem faz de toda imagem a terceira de duas imagens já montadas uma com a outra. Mas, como explicita Godard – invocando Eisenstein –, este processo não absorve as diferenças, pelo contrário, acusa-as: não tem, portanto, nada a ver com uma síntese ou com uma “fusão” das imagens, mesmo no caso das sobre impressões utilizadas nas *História(s) do Cinema* [...] A dialética deve, assim, ser entendida como uma colisão multiplicada de palavras, as palavras chocam entre si para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 198).

Como Catherine Grant coloca nos *keynotes* de sua palestra sobre o que chama de Videoensaios Críticos – mas que preferimos chamar, como dito anteriormente, videoensaio – para a abertura da Socine de 2017:

[...] parafraseando Walter Benjamin, campeão de tais métodos, se toda crítica é uma experiência sobre a obra de arte, a crítica de cinema contemporânea está literalizando essa experiência e gerando digitalmente novos quadros audiovisuais para os tipos de possibilidades perceptivas. (GRANT, 2017, s. p.)

Na mesma palestra, a pesquisadora inglesa aponta ainda que “ao contrário dos textos escritos, eles não precisam se excluir das formas específicas de produção de significados cinematográficos para ter seus efeitos de conhecimento sobre nós” (GRANT, 2017, s. p.).

Em seu artigo *Dissolves of Passion: Materially Thinking Through Editing in Videographic Compilation*, Grant (2016) reflete sobre como o simples ato de isolar as dissoluções de Desencanto (1945), de David Leane e, inspirada por um trabalho semelhante sobre *Um Corpo de Cai* (1958), de Alfred Hitchcock, ela foi capaz de revelar algo que estava enterrado no filme.

Foi através da edição da edição que fui capaz não apenas de descobrir o quanto da narrativa é contada nestes espaços entre os planos, mas também em como pode ser audiovisual nossa experiência desses (supostamente) segmentos entre-narrativas. (GRANT, 2016, s. p. - Tradução nossa²).

Como película, afinal, as imagens estão solidificadas sob a pressão dos desejos do diretor. Ao se tornarem vídeo, podendo ser reconfiguradas, as imagens revelam a si mesmas. Pensam sobre si mesmas.

3 Imagens e palavras de/em Wong Kar-wai

O debate sobre como texto e imagem expressam ideias é uma discussão sobre forma, ao menos nos termos de Sontag (2020), em seu seminal ensaio *Contra a Interpretação*. A autora aponta para a falsa oposição entre forma e conteúdo, almejando uma unificação de conceitos para a análise crítica. “É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no *conteúdo* provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da *forma* calariam” (SONTAG, 2020, p. 22). E, em uma nota de rodapé que funciona como uma espécie de pensamento posterior ao texto, Sontag complementa: “Talvez a crítica cinematográfica venha a ser a oportunidade para uma inovação nesse caso, pois o cinema é em primeiro lugar uma forma visual embora também uma subdivisão da literatura” (SONTAG, 2020, p. 25).

² “It was through editing edits that I was discovering not only how much of a film story is told in these spaces between shots, but also just how audio-visual our experience of theses (supposedly) in-between-narrative segments can be.”

Esta última afirmação soa curiosa, considerando quão pouca atenção a crítica – em particular a jornalística – dá à forma no audiovisual. O mais comum são os filmes serem interrogados mais pela narrativa e menos pelas ideias que estão sendo apresentadas ali, cuja trama surge apenas como um fio desta meada que é a relação de sentidos evocada pelo discurso audiovisual. Novamente, essa tendência se apresenta pela afiliação genética que a crítica de audiovisual tem para com a crítica literária – mais notadamente no Brasil, como estabelecido no início deste artigo – em detrimento de outras tradições da crítica da arte, como a de teatro, que ajudaria a pensar a encenação (e a reflexão pela chave da *mise-en-scène* é um movimento nesse sentido), ou a voltada para as artes plásticas, obrigatoriamente imagética.

Cabe ressaltar de partida que o texto de Leonardo Goi e o videoensaio de Ann Lee e Nic Wassell (roteirista e editor, respectivamente), apesar de se proporem a colocar a obra de Wong Kar-wai em perspectiva – sendo relativamente equivalentes nesse sentido –, têm, por outro lado, escopos completamente diferentes. O primeiro foi escrito para o site do MUBI, serviço de streaming que exhibe as cópias restauradas em 4K do diretor³. O segundo é uma encomenda do British Film Institute. O artigo reexamina a obra do diretor a partir de suas escolhas musicais, marca inescapável de seu cinema. O vídeo, por outro lado, é mais abrangente, colocando toda a vida e obra em perspectiva e colisão.

³ Curioso notar que Wong Kar-wai fez uma série de modificações nos seus próprios filmes durante o processo de restauração. Desde o formato do quadro até a correção de cores, o que, no limite, implica em uma postura videoensaística do próprio autor diante de sua própria obra.

Como tratam do mesmo diretor, há alguma sobreposição temática. A sensualidade, o uso de cores – com especial atenção para a marcante fotografia de Christopher Doyle –, a interrupção do fluxo narrativo para aprofundar sensações e sentimentos dos personagens (não raro do espectador também), evitando as armadilhas de um cinema funcionalista, a edição ágil e o deslocamento da solidão e desencontros que Wong Kar-wai identifica na cidade grande, além, claro, de um uso bastante particular das trilhas musicais. Todos estes temas irão aparecer com maior ou menor ênfase em ambos os trabalhos.

Como partem de premissas e formas distintas, chegam em conclusões opostas. O exemplo mais evidente é o apontamento sobre o estilo videoclíptico (a edição ágil, que era lida em todo cinema dos anos 90 como uma sequela da popularização da MTV no mundo). O videoensaio abraça esse discurso quando aponta Wong Kar-wai como um representante da segunda Nova Onda do cinema de Hong Kong, dizendo que seu estilo deriva da combinação da "energia frenética da MTV com a liberdade da Nouvelle Vague". O texto de Goi, por outro lado, aponta como o diretor seria frequentemente acusado de ter uma "estética MTV", com esses momentos videoclípticos atrasando a narrativa, mas nada estaria mais longe da verdade, argumenta. São cenas integrais à narrativa.

A dissonância é natural. Goi se propõe a fazer um exame profundo a partir de um aspecto específico: o uso particular e específico das músicas nos filmes. Isso lhe permite uma leitura menos calcada em consensos. Se não é necessariamente uma leitura a contrapelo dos filmes, é em relação à rede discursiva que se estabelece a partir de um certo exame das obras em um momento específico no tempo – contra o senso comum, enfim. Ou seja, a edição não-linear que se populariza nos anos 90, com a emergência do vídeo – que irá culminar na efervescência contemporânea dos videoensaios – é lida pelos críticos como mero maneirismo de jovens cineastas rebeldes, algo que Goi irá repensar.

O videoensaio de Lee e Wassell não busca em momento algum oferecer possibilidades dissonantes de leitura, trabalhando, ao invés disso, com uma espécie de consolidação do consenso histórico e crítico em relação ao cinema de Wong Kar-wai. O resultado é um vídeo introdutório ao cinema do diretor, ao mesmo tempo em que apresenta um discurso "viciado", posto que já carregado com as camadas de leituras existentes, também permite que o espectador tenha chance de refletir por si só sobre a argumentação. As imagens escolhidas para a dupla do BFI não são meramente ilustrativas, como acontece com os vídeos incrustados entre os parágrafos do texto de Goi.

Ambos, evidentemente, evocam imagens. O texto, porém, recorre à descrição textual como era de se esperar, resultando em uma espécie de desconfiança das imagens—algo típico da crítica textual, por mais contraditório que pareça. Graças à política de direitos autorais, os vídeos usados no site podem ser retirados do ar a qualquer momento – alguns, de fato, já não estão mais disponíveis. Ao mesmo tempo, Goi não tem como garantir que os leitores assistirão aos vídeos. A solução é, portanto, descrever o que o interessa na cena, como nesta passagem sobre como Wong Kar-wai usa uma versão em cantonês de *Take My Breath Away* em uma sequência de seu primeiro filme, *Conflito Mortal* (1988):

Existem muitas outras sequências musicais indelévels na filmografia de Wong, mas essa é a primeira em que a música funciona como uma epifania, destravando e expandindo a subjetividade dos personagens. Em um corpo de obra povoado por toda sorte de sonhadores, de andarilhos quebrados fisicamente atabalhoados em miragens de felicidade e amor, a música oferece aos personagens de Wong uma espécie de consolo, um refúgio pelo qual eles podem viver suas fantasias (GOI, 2020, s. p. - Tradução nossa⁴).

⁴ "There'll be many other indelible musical sequences in Wong's filmography, but this is the first in which a song functions as an epiphany, unlocking and expanding a character's subjectivity. In a body of work peopled with all manners of dreamers, of psychically broken drifters fumbling after mirages of happiness and love, music offers Wong's characters a kind of solace, a refuge in which they can live out their fantasies."

Mais adiante, Goi recorre à comparação o cinema de outro diretor para provar seu ponto. Tanto *Amores Expressos*, de Wong Kar-wai, quanto *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, ambos de 1994, usam, em algum momento a canção *California Dreamin*, de The Mamas & the Papas. O filme hollywoodiano, argumenta Goi, utiliza a canção para localizar especificidades culturais da contracultura e "um anti grito de guerra ao Vietnam. Essas referências se perdem em *Amores Expressos*: aqui, a ênfase é colocada na letra da canção e seus significados literais" (GOI, 2020, s. p. Tradução nossa⁵), refletindo o desejo da personagem de viajar para o estado americano.

O argumento de Goi é que não apenas Wong Kar-wai tem um uso bastante particular para as canções, radicalmente diferente das de outros diretores, como ele também foi aperfeiçoando essa técnica, construindo seu estilo a partir destas passagens. No texto, o autor chega a fazer uma digressão sobre os pensamentos de Jorge Luis Borges sobre o tango – em um movimento que lembra os do próprio Wong Kar-wai –, para discutir como a música de Astor Piazzolla é usada em *Felizes Juntos* (1997), reforçando o isolamento sentido pelo casal, que perde até mesmo o lar que um dia tiveram um no outro. O tango, diz Goi evocando Borges, nasceu como uma dança exclusivamente masculina, solitária e trágica. Assim seria o casal do filme.

A última das cinco canções evocadas no texto é no mínimo tão icônica quanto o uso de *California Dreamin*. É *Yumeji Theme*, de Shigeru Umebayashi, em *Amor à Flor da Pele* (2000), talvez o filme mais conhecido do diretor. Aqui, escreve Goi, Wong Kar-wai dá um passo adiante e não apenas usa a canção para marcar o ritmo da cena. Ele executa a canção durante as filmagens para que os atores reajam a partir dela, criando uma sinergia específica entre imagem e som que transborda

⁵ "an anti-Vietnam war cry. Those references are lost in *Chungking Express*: here, the emphasis is placed on the song's lyrics and their literal meanings"

no filme. Segundo Goi, “o elenco e equipe submergem na atmosfera da valsa, e a música pôde informar o trabalho de câmera de Christopher Doyle e Mark Li Ping-bing” (GOI, 2020, s. p. Tradução nossa⁶).

Se o texto exige abstração e/ou conhecimento prévio da obra do diretor para que haja um diálogo entre o leitor/espectador, crítico e cineasta, o primeiro movimento que o videoensaio permite é a presentificação das imagens. Essa dimensão tautológica é a primeira e mais evidente neste tipo de videoensaio que se propõe mais didático. Quando Lee enuncia as características imagéticas da obra de Wong Kar-wai, como os cenários com cores saturadas, uso do neon (antes de ser um estilo ubíquo no cinema contemporâneo pelo menos), jump cuts (*fauxraccords*), congelamentos de imagens e manipulação da temporalidade da imagem, o que vemos no vídeo são justamente exemplos destas características.

Pode-se argumentar que este é um uso meramente ilustrativo, em nada diferente da incrustação de vídeos a cada dois ou três parágrafos, como no texto de Goi. Pensamos que não seja o caso. Há uma dimensão inescapável do videoensaio. Ignorar as imagens é ignorar um elemento central do argumento, que se desenvolve a partir da articulação entre imagens e palavras. A crítica de Goi, por outro lado, independe dos vídeos – que sequer são mencionados ao longo do texto como referência.

Tomemos o momento seguinte do videoensaio, que apresenta a cena inicial de *Amores Expressos*, em que o Policial 223, vivido por Takeshi Kaneshiro, persegue um suspeito. A locução aponta para como o uso de foco e manipulação da imagem, transformando toda a efervescência da cidade se torna um grande borrão na tela, faz com que a sensação de isolamento do personagem seja reforçada. Enquanto isso vemos a cena. O resultado é um efeito de sentido radicalmente diferente

⁶ “... so that cast and crew could bathe in the waltz’s atmosphere, and the music could inform Christopher Doyle and Mark Li Ping-bing’s own camerawork”.

do proposto pelo texto, que nos informa sobre essa mesma dimensão de isolamento dos personagens, sem que isso seja de fato percebido pelo leitor/espectador. A relação evocada é primariamente racional, sem acesso direto à miríade de sensações que são possibilitadas pela imagem.

Mesmo que as imagens do videoensaio sejam usadas de forma primariamente ilustrativa, reforçando e complementando as ideias da locução, o pensamento por montagem irá aparecer, apontando para relações de sentido ulteriores à dimensão meramente (ainda que importante e necessária ao discurso aqui evocado) tautológica. Este momento do vídeo é exemplar neste sentido. Enquanto enumera as diferentes técnicas usadas por Wong Kar-wai o que vemos são justamente momentos em que o maneirismo do diretor está a serviço da exploração expressionista da sensação de isolamento – que a dupla de videoensaiístas relaciona com o isolamento que ele sentiu na infância a se mudar para Hong Kong.

Essas sequências, colocadas em contato umas com as outras em fricção revelam justamente um aspecto eminentemente autoral da produção de imagens de Wong Kar-wai. Da tautologia didática e ilustrativa emerge um devir de imagens em vertigem que revelam a si mesmas, umas às outras. O pensamento por montagem é tão relevante neste videoensaio quanto o discurso sobre as imagens que é dado pela locução. Indissociáveis, até.

4 Considerações finais

Antes de mais nada, é preciso reforçar a ideia de que o videoensaio não pode ser pensado como uma substituição da crítica textual, ainda a mais comum e convencional. Há, todavia, uma importante contribuição a ser dada pelo discurso crítico audiovisual, tanto para a educação quanto para a construção poética – frequentemente ambos. Em que pese também a amostra limitada de apenas um texto e um videoensaio, a comparação proposta deste breve artigo ajuda a compreender algumas das possibilidades e limites da crítica tanto em sua mirada textual quanto a audiovisual.

Dito isso, a partir da conceituação de crítica, vídeo e ensaio, é possível notar que a grande diferença entre os dois objetos reflexivos é de forma, já que ambos se mostram igualmente interessantes para a análise de produtos audiovisuais. Neste caso, a obra de Wong Kar-wai é escrutinada tanto pelo prisma da crise, da leitura a contrapelo benjaminiana, quanto pelo pensamento por montagem de Didi-Huberman. Os resultados são possibilidades de leitura e apreensão críticas que permitem um diálogo fértil ao se articular obras artísticas (no caso, os filmes de Wong Kar-ai), discurso crítico sobre as obras e a sociedade, pretensamente integrada por pessoas interessadas no debate crítico.

Ao se interrogar a forma, através da noção de Sontag (2020) cotejando duas abordagens igualmente distintas e convergentes, o que se tem é justamente a aproximação discursiva, com certo distanciamento dos efeitos de sentido. Ou seja, cada forma crítica afeta a sensibilidade do leitor/espectador de formas distintas, ainda que potencialmente igualmente interessantes.

Por fim, cabe ressaltar que a ideia de pensamento por montagem é válida para ambas as peças de articulação discursiva. Ainda que mais evidente no videoensaio, em que a edição digital seleciona e justapõe diferentes trechos de diferentes filmes a serviço de um discurso crítico, a mesma operação de sentido é percebida pelo texto. O autor, ainda que apenas de forma discursiva, também seleciona e justapõe cinco sequências musicais de cinco filmes diferentes. É o contato entre estes trechos que irá possibilitar uma determinada leitura crítica que ele propõe.

Referências

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- BERNARDET, Jean-Claude. Sem Título. *In: CAPUZZO, Heitor (org.). O cinema segundo a crítica paulista.* São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986. p. 33 a 40.
- BRAGA, Carolina. **A crítica jornalística de cinema na internet: um dispositivo em transformação.** 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.** Campinas: Papyrus, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- GRANT, Catherine. Critical practice on the move: audiovisual approaches to cinema and screen media studies. **Keynote da palestra da Socine.** 2017. Disponível em: <https://catherinegrant.org/2017/10/24/keynotelecture-at-socine2017/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GRANT, Catherine. Dissolves of passion: materially thinking through editing in videographic compilation. *In*: KEATHLEY, Christian, MITTELL Jason (orgs). **The videographic essay: criticism in sound and image**. Montreal, Canadá: Caboose, 2016. p. 37-53.

GOI, Leonardo. **The rhythm of dreams: wong kar-wai in five songs**. MUBI, 2020. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/the-rhythm-of-dreams-wong-kar-wai-in-five-songs>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, Pequenas crises. Experiência estética nos mundos cotidianos. *In*: GUIMARÃES, César. *et al* (orgs.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 50 a 63.

LEE, Ann, WASELL, Nic. **The world of wong kar wai**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhoD4ww67iE>. Acesso em: 10 jun.2021.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *In*: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2 a 6 set. **Anais eletrônicos [...]**, Belo Horizonte / Minas Gerais, 2006. p 1-14. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos G. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

REPA, Luiz. Liberdade comunicativa e forma direito. *In*: COLÓQUIO HABERMAS, 11., 2015, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos [...]** Rio de Janeiro: Salute, 2016. p. 10