

“DA VIDA AO VIDEO”

Data de aceite: 03/08/2023

Talita Caselato

Realizadora e investigadora filiada ao Centro de Investigação em Belas Artes da Universidade de Lisboa
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

RESUMO: Este ensaio apresenta alguns conceitos próprios das imagens como: janela e quadro, signo estético, código, reflexividade cinematográfica, reflexividade heterofílmica, dispositivo, aparelho.

Sem no entanto explicar, didaticamente, cada um destes conceitos já presentes nas bibliografias mencionadas, este ensaio os apresenta através de imagens e indicações. Busca construir algo que esteja próximo das construções cinematográficas por meio de um experimento textual.

PALAVRAS-CHAVE: Ensaio, imagem, cinema, vídeo

concepts proper of the images as: window and frame, aesthetic sign, code, cinematographic reflexivity, heterofilmic reflexivity, device, apparatus.

Without explaining, didactically, each of these concepts already present in the mentioned bibliographies, this essay presents them through images and indications. It seeks to build something that is close to the cinematographic constructions through a textual experiment.

KEYWORDS: Essay, image, cinema, vídeo

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação

“FROM LIFE TO VIDEO”

ABSTRACT: This essay presents some

a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos. (ADORNO, 2003)

DA VIDA AO VÍDEO

1. O trem

O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser. Quem, ao percorrer de carro um longo trajeto numa vasta paisagem aberta, não pensou, com a ajuda da música no rádio, numa figura de travelling mergulhando na tela panorâmica de seu pára-brisa? (DUBOIS, 2004)

Em trânsito há um cinema permanente. Pelas janelas vê-se através de quadros: imagens-tempo. Vê-se quadros por segundos dentro de outro quadro: a janela, ou a segunda janela. O filme, em trânsito, possui três dimensões: se o espectador avançar um pouco seu corpo, o quadro-janela se alarga.

O corpo está em movimento dentro de um aparelho: o trem. A imagem lá de fora está em movimento em relação ao corpo. Dentro do trem há uma televisão com imagens-movimento em relação ao corpo e à imagem lá de fora.

Em *Trans-Europ-Express* (1966), Robbe-Grillet constrói um filme dentro do trem, neste filme os personagens são os passageiros e as imagens são construídas no movimento do trem, de tal forma que através da janela tem-se a paisagem em movimento dentro do próprio filme. Como se não bastasse, o próprio diretor é ator, está também dentro do filme. Assistimos a um filme sendo construído dentro do filme e dentro do trem.

O filme então reflete o próprio filme denunciando seu aparelho e construindo uma reflexividade cinematográfica.¹

A televisão do trem dentro do filme cotidiano reflete a vida através das telenovelas. Sim, não se pode escapar a elas nem ao menos quando estamos nos locomovendo. A imagem-movimento retoma a vida e a reconstrói na novela, toma a atenção do passageiro, rouba-lhe algum tempo de vida, pedindo-lhe atenção à uma imagem sem potência de reflexão.

Neste jogo de espelhos o dispositivo já não é a câmera, é o transporte. Mas foi com ela que aprendemos a pensar fotograficamente. O aparelho aqui não é dominado pelo homem, como queria Flusser, aqui o aparelho contém o homem que é levado de um ponto a outro como um assujeitado.² Mal se pode escolher a paisagem ou o trajeto ou a programação da tevê.

1 FEVRY, Sébastien. La mise en abyme filmique: essai de typologie. Éditions du Céfal.

2 FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2010

Ao menos ao escrever este texto o passageiro quer construir uma imagem a partir do mundo ao invés de ser tomado por elas.³ Contraindo o inverso: o aparelho programa quem deveria programar.

Em *Trans-Europ-Express* quando a viagem acaba o filme também acaba. Assim o é também em nossa análise.

2. O efeito vertigem



Figura 1. Talita Caselato, **cair**, vídeo-projeção, 2007



³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011

Figura 2. Talita Caselato, **Gaudí vertigo**, vídeo-projeção, 2011

Em *cair* o espectador-participador é constantemente levado ao fundo do filme. Num presente-contínuo que o faz boiar e flutuar com a água ao mesmo tempo em que nunca cairá com ela. O segundo quadro nunca acontece: não há futuro. Só existe corpo balançando, paisagem espelhada. Aqui, a matéria se move, mas nada muda. O movimento é produzido na própria imagem, produzido por cortes imóveis, como no primeiro cinema, a imagem- movimento aqui é a definida por Bergson em *Matéria e Memória* e enunciado por Belloir:

[...] uma imagem que ultrapassa as ilusões do espaço divisível e do tempo abstrato para transformar o movimento verdadeiro e, portanto, cada um de seus instantes indivisíveis, no corte móvel de um todo permanente aberto, mutável, expressão da própria duração na medida em que ela nunca pára de mudar. (BELLOUR, 1997)

Gaudí vertigo tonteia de outro modo: a imagem de Gaudí gira por sobre a nossa cabeça num quadro redondo que ora nos mostra sua borda, ora a esconde. Quatro anos depois (2007: *cair*; a 2011: *Gaudí vertigo*) encontramos a imagem-movimento que se faz na câmera móvel, aqui o quadro redondo pode mudar: «ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto.» (AUMONT, 2004)

3. O enquadramento



Figura 3. Thambi Rosa, **Verdades Inventadas**, performance, Centro Cultural São Paulo, 2008, registro fotográfico: Renato Paschoaleto

Em Verdades Inventadas performance multimídia realizada por Thembi Rosa (concepção e performer), O Grivo (escultura sonora) e Rivane Neuenschwander (vestimenta) o quadro nos mostra além do vai e vêm das tábuas que produzem um som, o aparelho por debaixo das tábuas: sensores que disparam sons à medida que a madeira se aproxima mais ou menos deles. A câmera age então como um instrumento voyeurístico, já que sentados em suas cadeiras os espectadores não conseguem ver por debaixo da escultura.

Thembi Rosa movimenta-se por sobre a madeira com seu corpo-madeira denotado pelo vestido. A imagem-enquadrada, limpa, recorta um pouco da vida, retirando-o ao mesmo tempo porque a torna distante, escolhida, tratada, apesar de projetada ao vivo.

É esta a impressão que dá. Um corpo-vivo próximo e uma imagem em movimento distante, de uma estética outra, com um tratamento azulado, frio, porém melhor acabada, mais polida em função do próprio recorte que dilacera a imagem viva, como no cinema.

4. Sobreenquadramento

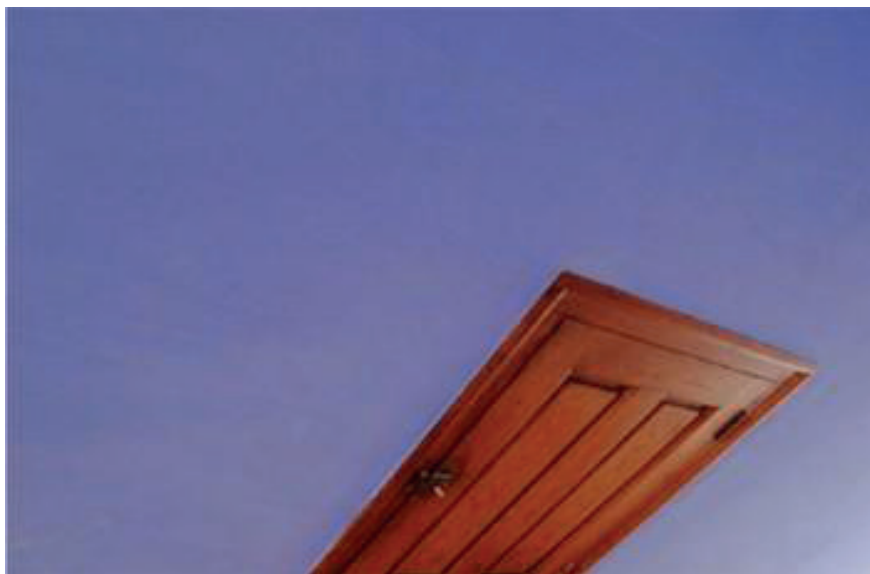


Figura 4. Talita Caselato, **Portinha**, fotografia, 2011

Portinha, fotografia clicada da arquitetura de Gaudí, enquadra uma pequena porta. São dois quadros: um o próprio limite da imagem que uma vez impressa culminaria numa moldura-objeto. A portinha fechada ficcionaliza o que ela guardaria. Mas é o azul que denunciando as pinceladas sobre a parede nos distanciam da centralização da imagem fixa proposta por Jacques Aumont. A imagem parece se distanciar da própria imagem mesma criando outras, é como se fôssemos varridos na direção da esquerda e para fora. O azul

remete ao céu e metaforiza o que o céu pode criar como metáfora, imaginações.

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. (FLUSSER, 2011)

O enquadramento estranho desta fotografia também ajuda esta direção de movimento, faz desta uma imagem-lembrança: “(...) um conjunto instável de lembranças flutuantes, imagens de um passado em geral que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda.” (DELEUZE, 2007)

Para a autora da fotografia, o azul metaforiza um céu azul que participou de quase toda a sua vida e agora não participa mais. Este azul aparece em *Cor*:





Figura 5. Talita Caselato, *Cor*, vídeo, 2008

Podemos chamar este retorno parcial a outro trabalho de reflexividade heterofílmica, segundo Gerstenkorn. É um fenômeno em que o autor remete a um filme dentro de outro filme. Neste caso é um elemento que retorna, um código.

5. Um soco. Vidro estilhaçado





Figura 6. Pipilotti Rist, **Ever is over all**, projeção audiovisual, 1997. Fonte: LOWRY, Glenn. *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2019

Na projeção audiovisual acima, Pipilotti Rist caminha sobre um passeio a carregar o que aparenta ser uma flor de caule longo. Em determinado momento ela quebra o vidro de um carro, com esta «flor».

Para Flusser as imagens servem para que não precisemos mais pensar em conceitos, para que possamos remagicizá-los.

Quando nos dispusermos a observar os enquadramentos, a borda, o limite, o quadro-janela, os sobre-enquadramentos no cotidiano, talvez emergja uma vontade de quebrar a câmera, sair dela e voltar-se ao objeto que ela captura.

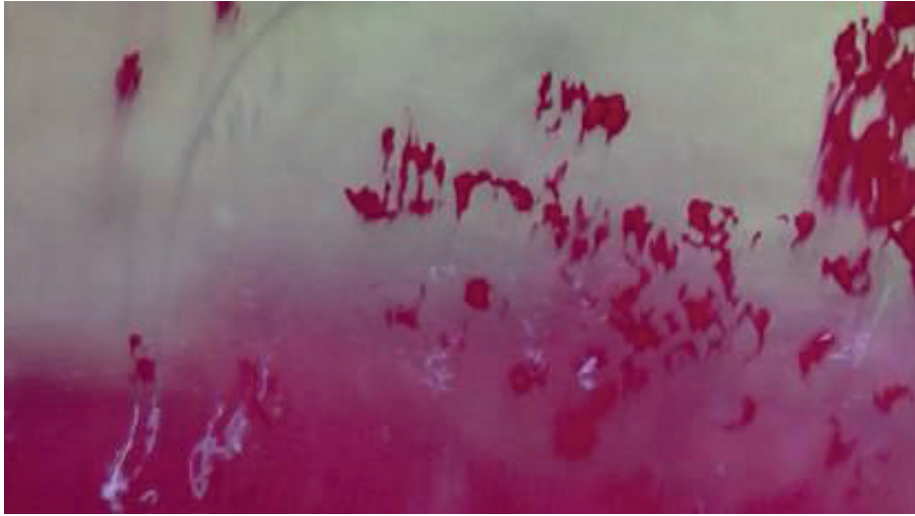
6. De volta ao filme: Godard



Figura 7. Jean-Luc-Godard, **A Chinesa**, filme, 1967

A pintura nestes filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito do filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico. Não é mais uma pintura ex-citada mas a pintura sus-citada, evocada por baixo e de dentro. Uma ilustração interessante deste deslocamento fundamental é fornecida desde *Salve-se quem puder (a vida)* pelos numerosos momentos de câmera lenta/decomposição (18 ao todo, espelhados por todo filme), que dão corpo a uma investigação sobre a pictorialidade da imagem cinematográfica, para além de toda funcionalidade narrativa dramatizante. (DUBOIS, 2004)

Philippe Dubois nos mostra dois momentos pictóricos de Godard: o dos anos 60 e o dos anos 80. Nos anos 60, filmes como *A Chinesa* (1967) não cansam de mostrar nas paredes pôsteres de pintura. Este é o caso da pintura ex-citada. Nos anos 80, os filmes tornam-se pictóricos, é o que ele chama de pintura sus-citada.



Talita Caselato | *Sem título* | 2009 | projeção audiovisual

Esta segunda pintura é encontrada no vídeo *Sem título* onde pontos vermelhos são retirados, ao balanço da água, do fundo da imagem e diluídos lentamente na água.

Em *Sem título*, como em *cair*, o tempo está no plano, ele escoar no plano e não na montagem: «não é mais o tempo que depende do movimento, mas o inverso...» (DELEUZE, 2007)

Em *Videre* (2010) as imagens-sonho atualizam as imagens anteriores numa montagem que denuncia o passado e o futuro no presente.



Talita Caselato | *Videre* | 2010 | vídeo

O tempo em Videre é

“[...] a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. (...) será Proust quem saberá dizer que o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e que se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado. No cinema haverá talvez três filmes que mostram como habitamos o tempo, como nos movemos nele, nessa forma que nos leva, apanha e alarga: Zvenigora, de Dovjenco; Um corpo que cai, de Hitchcock; Eu te amo, eu te amo, de Resnais.” (DELEUZE, 2007)

cair, *Gaudí vertigo*, *Cor*, *Sem título* e *Videre* magicizam o conceito de tempo em Deleuze, ou Proust, ou Bergson, e o pictórico em Dubois, ou Godard. Talvez porque a velocidade seja quem traz o movimento às imagens-movimentos. Mas é também o tratamento da cor e o enquadramento que dá à imagem-movimento o pictórico, a referência à história da pintura, não como nos posters de *A Chinesa* mas no vídeo mesmo: é quando a referência coincide com o signo, produzindo o signo estético.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. Notas de literatura I. O ensaio como forma. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003

AUMONT, Jacques. O olho interminável. Tradução Rubens Machado Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Editora Papirus, 1997.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004

FEVRY, Sébastien. La mise en abyme filmique: essay de typologie. Éditions du Céfal FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2010

LOWRY, Glenn. MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York: The Museum of Modern Art, 2019