

TV Cello Premiere (Nam June Paik, 1971)

Linguagem, filme, vídeo e poética

por João Carlos Machado – Chico Machado[1]
Doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAVI/UFRGS
Professor do curso de Artes Visuais da UFPel

O presente texto está vinculado à pesquisa intitulada Navegação e duração: no interior do fluxo da obra cadastrada na PRPPG da UFPel, e também está conectado à minha pesquisa de doutorado realizada no PPGAVI da UFRGS. Esboçarei aqui pequenas reflexões acerca de algumas relações entre linguagem, filme e vídeo (eletrônico e digital), considerando as especificidades destes meios técnicos, visando possíveis contribuições para o processo de construção de sentido das obras audiovisuais que as empregam. Para tanto serão também exercitadas algumas analogias em relação ao campo das artes visuais.

Muitas considerações sobre a fundamentação teórica do cinema foram esboçadas por diversos autores importantes, como Christian Metz e Marcel Martin, cujas obras principais tratam da significação e da linguagem do cinema. Como muitas vezes o termo filme se confunde com o termo cinema, proponho desde já entender este último mais como um circuito do que como uma linguagem ou categoria artística, e pensar que o que denominamos de cinema é aquilo que passa nas salas de cinema, assim como o que chamamos de vídeo-arte, para estabelecer uma comparação, é aquilo que se apresenta nas salas de exibição de arte[2]. nos museus e nas galerias, por exemplo[3]. A partir da situação ou estatuto cultural deste modo de expressão, esta possível caracterização está atrelada aos dispositivos de exibição e de circulação e não aos suportes físicos ou ao conteúdo ou forma que nos é dado a ver através do filme e do vídeo.

[1] chicomachado06@uol.com.br
[2] Claro que isto não é uma regra ou uma definição rígida, é só um modo de pensar. A série Cremaster de Matthew Barney, por exemplo, um dos trabalhos mais reconhecidamente referencial do reino da videoarte, foi apresentado em um circuito comercial de cinema.

[3] Considerando que se pode ter acesso a quase tudo isto na internet, onde estas distinções são potencialmente anuladas.

O que apresento aqui, por outro lado, é o modo como penso algumas distinções e aproximações entre filme, vídeo e vídeo digital do ponto de vista da poética, da instauração de uma obra, e algumas considerações sobre a noção de linguagem ligada a estes termos.

LINGUAGEM, FILME, VÍDEO E VÍDEO DIGITAL

A diferença física entre um filme, um vídeo e um arquivo digital de vídeo é um fato facilmente observável[4]. Mas o vídeo (ou o filme) como obra não é o seu suporte ou mídia. Ele é, enquanto manifestação artística e cultural, aquilo que nos é dado a ver através destes diferentes suportes[5]. É interessante pensar o vídeo como um estado, conforme Phillipe Dubois[6] (2009), como um evento temporal de imagem e de som. Penso o vídeo como uma sucessão, como um fluxo em devir que se torna eventualmente disponível através dos dispositivos que o executam. Neste sentido, torna-se difícil estabelecer uma diferença entre o filme, o vídeo (tape) e o vídeo digital, visto que todos estes dão seu conteúdo desta maneira, apesar de lançarem mão de diferentes dispositivos ou parelhos técnicos tanto na sua execução como na sua exibição. Mas será que estes três modos diferentes de existência se manifestam através da mesma linguagem?

Jacques Aumont e Michel Marie, no seu Dicionário teórico e crítico de cinema, colocam a questão da linguagem no cinema a partir da seguinte perspectiva:

> Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente do seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele "diz" alguma coisa, e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a idéia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. (2007, p. 177)

Marcel Martin (1990) considera que o cinema dispõe de uma linguagem capaz de "transcrever com agilidade e precisão não só os acontecimentos e comportamentos, mas também os sentimentos e a as idéias" (idem, p. 238), e que a imagem "constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica (idem, p. 21). E a imagem apresentada no cinema, considerada num sentido amplo[7], é dada pela visualidade, pela sonoridade e por elementos verbais. Se considerarmos que a linguagem[8] é constituída pelos elementos significantes que se fazem presentes nas manifestações que experimentamos, naquilo que nos é dado a ver por uma obra disponibilizada pelos aparelhos que a executa, então os elementos formantes do vídeo e do filme são os mesmos, os visuais, os sonoros e os verbais (palavra escrita e/ou falada). Também participam desta noção de linguagem e da construção de sentido a sequencialidade temporal e as relações que se estabelecem entre os elementos básicos e entre os diversos planos ou sequências onde estes aparecem, o que se faz pela montagem dada através da edição. A partir deste ponto de vista, no qual tanto o filme como o vídeo (digital ou não) comungam destes elementos, poderemos concluir então que eles se manifestam através da mesma linguagem, ou, como gostam de dizer alguns, eles são a mesma linguagem.

Mas, se avaliarmos que a materialidade e a técnica são componentes essenciais de cada linguagem, o filme como película, o vídeo como fita magnética e o vídeo digital como uma informação simbólica numérica, possuem (ou são) linguagens diferentes. A maneira de se operar com eles e sobre eles é distinta em muitos aspectos.

[4] Esta diferença também é identificável no modo como a imagem se forma e no modo como se dá o movimento ou a ilusão dela no cinema, no vídeo e no vídeo digital.

[5] Acho isto igualmente válido para a música, pois ela não é o cd, nem o vinil, nem o arquivo de mp3, mas aquilo que nos é dado a ouvir através destes suportes.

[6] DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2009

[7] Na introdução de seu livro A imagem, Jacques Aumont lembra que entre as inúmeras atualizações potenciais da imagem, "algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, quando se fala do poder que certas palavras tem de 'produzir imagem', por uso metafórico, por exemplo." (1993, p. 13)

[8] Michel Marie apresenta a hipótese de que a noção de linguagem pode ser encontrada em manifestações audiovisuais a partir de "certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme." (1995, p. 184). Segundo ele, esta legibilidade do filme passa por três instâncias principais, a analogia perceptiva, os códigos de denominação e as figuras significantes propriamente cinematográficas, encontradas exemplarmente no conceito de montagem.

Isto pode ser muito significativo tanto para o modo de trabalhar e criar dos artistas como para alguns dos significados que se farão presentes em suas obras. Man Ray e Norman McLaren, para citar dois casos exemplares, trabalharam diretamente sobre a película, fazendo coisas impossíveis de serem feitas (do ponto de vista da operação técnica) numa fita magnética ou num arquivo digital.

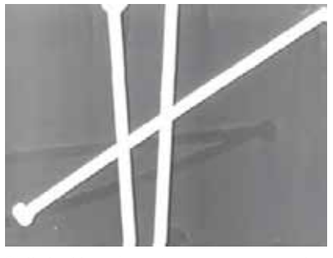
Nam June Paik, por outro lado, interferia eletromagneticamente num monitor de TV e, assim como Woody e Steina Vasulka, produziu muitos trabalhos a partir da manipulação das fitas de vídeo e de recursos anteriores ao surgimento da tecnologia digital, com um resultado visual típico do uso de meios eletrônicos.

São específicas do meio digital as operações que se pode fazer através de parâmetros matemáticos simbólicos num vídeo desta natureza, notadamente na animação 3-D, onde as imagens modelizadas reagem no tempo e no espaço do vídeo a partir da definição de comandos que suscitarão determinados comportamentos, afastando-se definitivamente do processo de animação quadro a quadro.

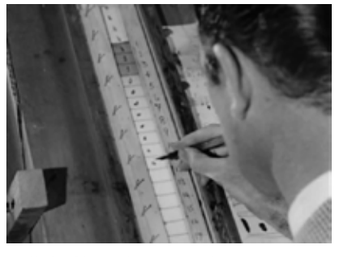
Embora muitas vezes esta relação entre a especificidade técnica e a especificidade de linguagem possa ser algo de pouca relevância para o processo de criação de obras artísticas audiovisuais ou outras, a exploração destas propriedades está presente no processo poético de muitos artistas, e a identificação da especificidade linguística de cada meio provocou muitas manifestações importantes observáveis ao longo da história das artes.

A LINGUAGEM NAS ARTES VISUAIS

Nas artes visuais, ponto, linha, plano, superfície, textura, cor, etc. são elementos que estão presentes tanto na pintura como no desenho ou na gravura. Nos primórdios do modernismo, artistas e teóricos, como Kandisnky[9], formularam uma idéia de linguagem visual a partir destes termos e das relações sintáticas estabelecidas entre eles.



Still do filme *Le retour a ra raison,* de Man Ray. 1923



Still do filme documentário *Norman McLaren, Creative process*, de Donald McWilliams, 1990.



Still do vídeo *Global Groove*, de Nam June Paik, 1973.



Still do vídeo *R/E Demo by the Vasulkas*, de Woody e Steina Vasulka, 1978.

Estes elementos compõem a linguagem da visualidade, cujos sentidos e significados se estabelecem pela relação entre as partes e as partes e o todo, a partir da apreensão simultânea de uma imagem estão presentes em todas as modalidades e técnicas das artes visuais, e a linguagem que opera na pintura é a mesma no desenho e na gravura.

Mas outro entendimento de linguagem se desenvolveu no campo das artes visuais com o passar do tempo, a partir da observação da especificidade técnica de cada "linguagem artística" visual, diferenciando, por exemplo, a pintura, o desenho e a gravura pelos materiais, ferramentas e procedimentos de cada uma destas áreas. A ideia de pintura pura e plana, postulada na década de cinquenta pelo crítico e teórico norte americano Clement Greenberg, pode ser entendida como um ponto importante na discussão desta concepção. Para ele[10], a pintura modernista retirava todo o conteúdo não pictórico desta arte, lançando mão da sua especificidade através de seus meios específicos, as tintas, os pincéis e a superfície da tela, tronando-se eminentemente plana.

Pensando dessa maneira, a linguagem da pintura é diferente da linguagem da escultura, ou da gravura. A partir destas considerações, artistas ligados a movimentos ou estilos artísticos como o expressionismo abstrato e a pintura de campo de cor, por exemplo, passaram a incorporar estes conceitos como parte da produção de sentido das obras. Mesmo a negação destas distinções tornou-se componente considerável para aqueles que buscaram

[9] Deixando claro que Kandinsky não estava interessado na linguagem de um ponto de vista formal, mas como uma espécie de veículo para atingir uma espiritualidade. Os títulos de seus livros -"Ponto, linha e plano" e "Do espiritual na arte" – são um sintoma desta abordagem.

[10] "A essência do Modernismo está, na minha opinião, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não para subvertê-la, mas para afirmá-la mais na área de sua competência". (GREENBERG, 1986, p. 96)

a desespecificidade técnica em suas manifestações, como na pop art, na arte conceitual, no *happening* e na performance.

Consideradas como correntes influentes na arte contemporânea[11], tanto a genealogia minimalista, pela sua herança das questões da arte abstrata, como e a genealogia pop, que leva a questão da representação do real aos seus pontos extremos, podem ser vistas a partir de desdobramentos da investigação sobre a linguagem. Mesmo negando a abordagem relacional[12] da obra, pode-se dizer que o minimalismo buscava a máxima especificidade dos elementos concretos da escultura, como os materiais e a especificidade dos objetos tridimensionais em sua relação com o espaço onde são colocados. Na arte pop, o ato de admitir a impossibilidade de uma representação imitar ou substituir o real, e a noção de que apenas temos acesso de uma imagem do real, assumindo a artificialidade da representação dada pelos meios técnicos como a fotografia e o filme (ou vídeo), são denunciados por artifícios como a repetição da imagem e a sofisticação do uso dos meios, que desta forma se acusam como ferramentas da linguagem.

A ESPECIFICIDADE NO FILME E NO VÍDEO

A especificidade dos meios como parte do significado de uma obra é um fenômeno que se apresenta em diversas produções de cinema e vídeo, com diversas intenções diferentes. No filme *Homem com uma câmera* (Человек с киноаппаратом, 1929) de Dziga Vertov, os processos de filmagem e de edição são mostrados em cenas do próprio filme, cumprindo com uma espécie de função épica (no sentido que Bertold Brecht dava ao termo), onde tais recursos são utilizados com uma intenção anti-ilusionista, uma vez que a sua intenção é mostrar o real ao invés de representá-lo[13]. Existem obras fílmicas cujo caráter metalinguístico e intertextual surge como comentário sobre a posição destas obras no imaginário da nossa cultura de massa e de mídia, como nas *gags* metalinguísticas de Mel Brooks no filme *Alta Ansiedade* (High Anxiety, 1977) e na aparência de película arranhada, queimada e os cortes de imagens "faltantes" no filme *Planeta terror* (Planet Terror, 2007) de Robert Rodriguez. Estes últimos são exemplos dotados de um bom humor que não está presente no filme de Vertov, embora a intenção de chamar a atenção para o fato de que estamos assistindo a um filme seja idêntica.

Para que possamos perceber estes significados, é necessário que tenhamos noção de aspectos técnicos e práticos da realização do filme e do vídeo. É necessário que saibamos "separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão", conforme escreveu Panofsky[14], separar o que é expresso dos meios que expressam. A especificidade técnica se torna parte do sentido de uma obra quando ela é visível no resultado. É desta maneira que o processo de elaboração de uma obra participa do seu processo de significação. Existem ainda casos interessantes na produção audiovisual contemporânea, em que um meio cita ou imita (simula) a especificidade de outro meio, incorporando esta referência ao seu conteúdo, como nas obras feitas com uma perspectiva *lo-fi*[15], as quais fazem uma espécie de elogio às tecnologias baixas e antigas, evocando a estética e o estilo da produção audiovisual veiculada em décadas anteriores.

LINGUAGEM E POÉTICA

O campo de estudo da poética, a partir do modo como Paul Valéry o esboçou, é o território da instauração da obra de arte, das suas motivações, dos seus meios técnicos e das suas ferramentas conceituais. É o campo dos processos

[11] Cf. FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996.

[12] Artistas como Donald Judd buscavam um modo 'non-relational' de pensar o fazer da obra. Eles não apenas negavam as lógicas gestaltianas das relações entre as partes e as partes e os todos, como propunham outras operações para este fazer, como os processos meramente cumulativos, quando se vai simplesmente acrescentando uma parte depois da outra. Cf. KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

[13] Cf. AUMONT, 2003. p. 297. No seu filme, Vertov não apenas mostra o real, mas mostra que o real está sendo mostrado através de um filme

[14] PANOFSKY, 1991, p. 24.

[15] O terno *lo-fi* (do inglês: low fidelity) é empregado na música e no vídeo para designar produções realizadas com tecnologias antigas com a finalidade de explorar as suas qualidades estéticas específicas.

de criação.

Procurei fazer aqui algumas reflexões sobre alguns modos como a técnica está atrelada à linguagem e como estas podem estar imbricadas nos processos poéticos. Se a linguagem é não apenas uma ferramenta para a construção de sentido de uma obra, pois o reconhecimento da sua presença é também como já disse acima, parte do significado da obra, compreender a sua especificidade e a dos meios técnicos onde ela se manifesta é algo fundamental para todos aqueles que queiram utilizá-los de forma expressiva. Questões como estas são fundamentais para o ponto de vista da poética, considerando não só o que nos é dado ver (o resultado), mas também o modo como isto que nos é dado a ver foi feito. As ferramentas conceituais da recepção, da análise e apreciação de uma obra são também ferramentas disponíveis para a sua realização, como parte dos dispositivos de criação e de instauração de uma obra, assim como os materiais e as ferramentas técnicas. Se considerarmos que o trabalho de um artista consiste em instaurar sentidos ou significados – tendo a técnica como um instrumento a serviço deste fim – ele deve considerar tudo aquilo que participa dos processos poéticos de constituição destes sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus: 2003.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.

GREENBERG, Clement. **A pintura Moderna**. In BATTOCK, Gregory. A nova arte. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto linha plano**. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRAUSS, Rosalynd. **Caminhos da escultura moderna.** Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARIE, Michel. **Cinema e linguagem**. In AUMONT, Jacques (org.). A estética do filme. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Braziliense, 1990.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.