

ZAUMDATA: IMAGEM-OBJETO, MONTAGEM SINCRÔNICA E MULTI-TELAS

Fernando GERHEIM¹

Resumo: Este artigo é o relato da pesquisa teórico-prática que possibilitou a concepção e a realização do vídeo *Zaumdata* (2015). São trabalhadas as questões da tela como elemento significativo e da montagem na linguagem de imagens do cinema. A partir da análise da montagem eisensteniana é proposta uma montagem benjaminiana. As possibilidades da montagem horizontal cinematográfica são ampliadas pela montagem vertical do vídeo, que ao multiplicar os espaços produz uma espacialização do tempo. O artigo dialoga com o conceito de imagem de Hans Belting, a filosofia da linguagem de Walter Benjamin e a teoria do vídeo de Philippe Dubois.

Palavras-chave: videoarte; imagem-objeto e imagem-mental; montagem.

Abstract: This article thematizes the theoretical and practical research that enabled the conception and realization of the videoart *Zaumdata* (2015). Screen issues, treated as a significant element, and film editing in cinematographic language of images are worked together. The analysis of Eisenstein's intellectual montage led to another one based on Benjamin. The possibilities of the horizontal cinematographic editing are extended by the vertical video one, which produces a spatialized time by multiplying the spaces. The paper discusses Hans Belting's concept of image, Walter Benjamin's language philosophy and Philippe Dubois's video theory.

Keywords: videoart; object-image and mental image; film editing

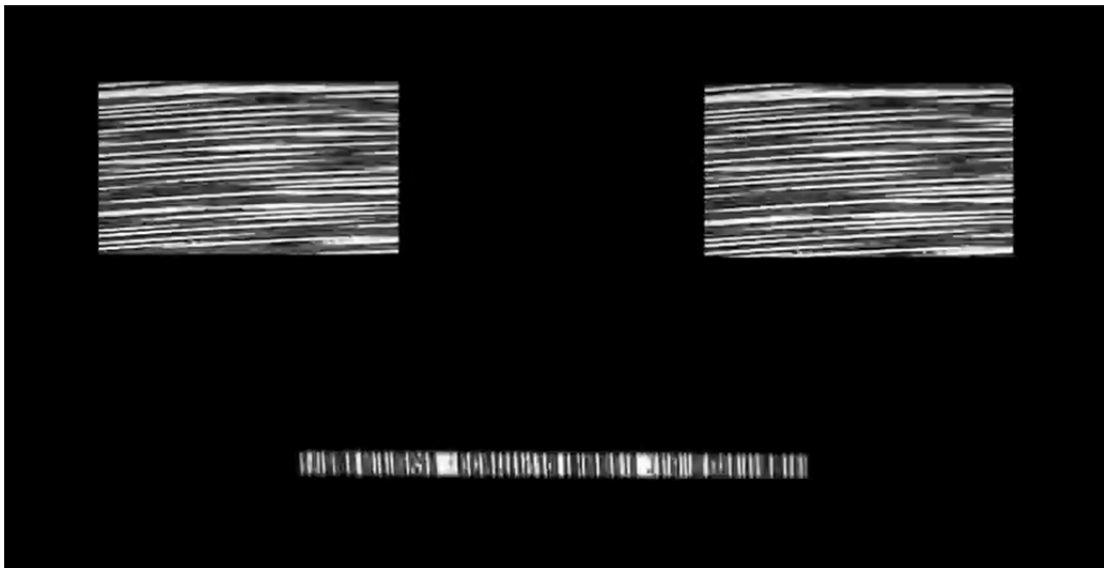
I. A TELA É UM CORPO INSEPARÁVEL DA IMAGEM

Tratar a imagem como objeto significa admitir que a imagem não existe por si mesma. O suporte em que ela se inscreve é não apenas tão importante quanto a imagem, mas inseparável dela. No entanto, a imagem e o seu *medium*, embora não possam ser separados, não coincidem inteiramente. Da perspectiva antropológico-filosófica do historiador da arte Hans Belting, a imagem é algo que acontece entre quem olha e o *medium*. Podemos separá-la em nosso modo de olhar, embora a imagem precise do *medium* para ser inscrita e o segundo da primeira para ser visto. Há uma dimensão

¹ Professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da UFRJ. Artista-pesquisador, cujo trabalho transita entre a palavra e a imagem. Alguns trabalhos disponíveis: http://www.arturfidalgo.com.br/video_fernandogerheim.html <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/82968>.
Email: fernando.gerheim@gmail.com

performática na imagem. Ela é uma transmissão, está em movimento. Ao mesmo tempo que o *medium* é um objeto do mundo através do qual a imagem está no tempo, ou seja, passa, no *médium*, enquanto objeto específico, a imagem se inscreve e permanece. Essa ambiguidade paradoxal entre imagem e *medium* caracteriza *Zaumdata*. Como diz Belting, "tendemos a ignorar o medium enquanto olhamos para uma imagem, como se as imagens pudessem existir por si mesmas. Imagem e *medium*, tão inseparáveis no resultado, novamente separam-se em nosso olhar." (BELTING, 2005, p. 72). *Zaumdata*, ao contrário, reúne imagem e *medium* de modo que eles não podem ser separados, tratando a imagem como objeto. Ou seja, em *Zaumdata* não podemos ver a imagem sem ver também o medium.

A idéia era criar um vídeo para qualquer tela, para as telas em geral, para todas as telas, um vídeo que partiria da concepção geral de "tela" como componente da imagem. Fazer com que o observador veja a tela como inseparável da imagem converte a imagem em objeto. A solução para criar este vídeo a partir da ideia da tela como elemento que deveria se tornar visível foi abrir "janelas" de imagens na tela sem imagens. Seções de retângulo passam a ativar o espaço retangular que os contém, criando, ao evocar um rosto com boca e olhos, uma espécie de máscara eletrônica. As imagens nas janelas são de puro sinal de vídeo, de estática.



(Figura 1) Captura de tela do vídeo *Zaumdata 1*.

A imagem já tem o objeto embutido em sua lógica, um vez que ela é constituída a partir do objeto que a inscreve - a tela. A sua ambiguidade é que ela pode ser separada do objeto, da tela específica, permanecendo, no entanto, dela inseparável. Podemos dizer que em *Zaumdata* o que é transmitido é a própria tela, não alguma coisa através dela. O que é comunicado é, em primeiro lugar, a tela, mas sem que isso deixe de significar também que alguma coisa se comunica através dela, já que a tela evoca um rosto. Esse poder evocativo, torna visível uma ausência. As imagens animam telas inanimadas.

Esta tela-máscara, que é uma intervenção de imagem de vídeo na tela, pode servir para a multiplicidade de telas, de tablets e smartphones ao telão da sala de cinema, convertendo todas e qualquer uma delas numa imagem-objeto. A imagem não coincide com o *médium* que lhe serve de suporte - um mesmo vídeo pode servir para várias telas -, ao mesmo tempo que transforma cada um desses meios específicos em um objeto particular. A imagem pode mudar de *médium*, o que prova que ela não coincide inteiramente com ele. Ao tratar a imagem como objeto, *Zaumdata* acabou apontando para a multiplicidade de telas que caracteriza o universo hipermediático contemporâneo. É como se o método materialista de tratar a imagem inseparável do objeto tivesse como consequência revelar o seu modo ser.

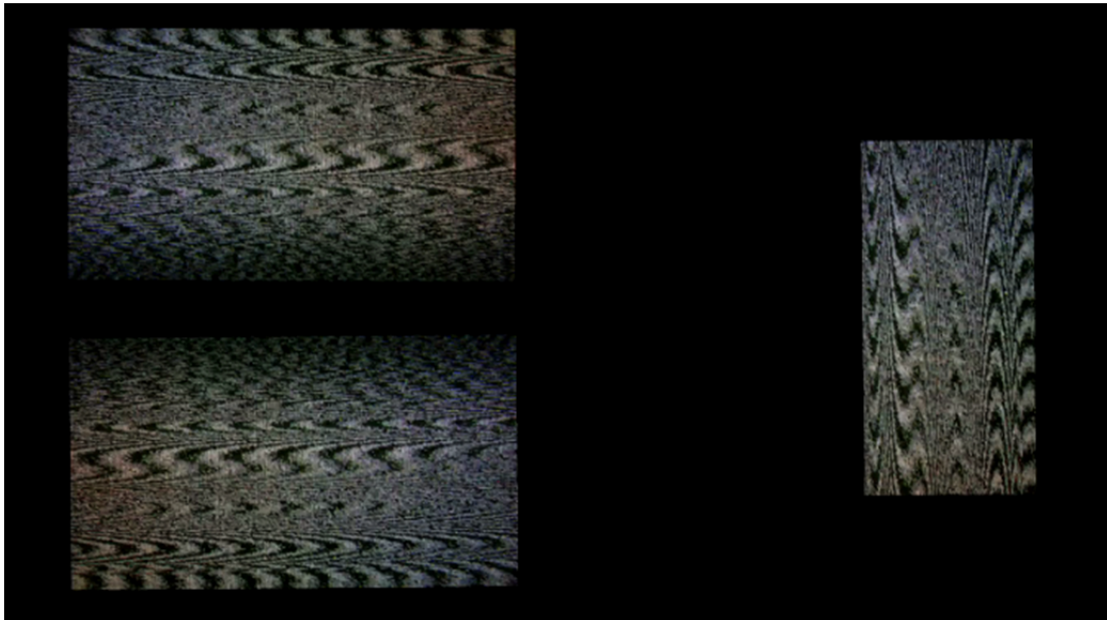
Foi acrescentada à imagem do chiado televisivo, característica dos primórdios da videoarte, a da luz refletida na água da correnteza do rio, pura luz em movimento. Essa imagem fluida soma-se à da estática, ambas um fluxo contínuo, canais abertos por onde a imagem transcorre. Dir-se-ia que são como máscaras do que passa, de toda a transmissão. Máscara eletro-ciber-cinematográfica. Transcorrer eletrônico e luminoso. O primeiro transmite o próprio canal, o segundo, a própria luz em movimento, respectivamente células do vídeo e do cinema.



(Figura 2) Captura de tela de *Zaumdata 1*.

O vídeo, embora no passado da videoarte tenha buscado se inserir na categoria das imagens, parece sempre ter estado dividido entre a imagem e, por outro lado, a mídia, no sentido usual de mero meio de comunicação. Esta duplicidade caracteriza também *Zaumdata*, na medida em que é um vídeo para as multi-telas. Os tablets, como telas móveis, em trânsito, foram usados como dispositivos para o vídeo. Imaginei, primeiramente, tablets no chão, pela rua, no escuro, brilhando como rostos de algum bricho com um brilho eletrônico no olhar. Ao lado desse caráter que o relaciona à mídia, foi sendo desenvolvida simultaneamente em *Zaumdata* a questão das imagens. Esse trabalho com a imagem foi sendo desenvolvido utilizando recursos característicos da linguagem do vídeo, como "janelas". E o trabalho como mídia foi sendo desenvolvido

utilizando as multi-telas. Nesse último caso, para explorar a proliferação de telas foi criado também um vídeo para tela vertical; no primeiro, a questão da imagem passou da exploração de características tipicamente videográficas, como a "janela", para a questão da montagem, tomada do cinema. *Zaumdata* acrescentava assim à questão da imagem como objeto a da imagem como linguagem, como ela é colocada pelo cinema.



(Figura 3) Captura de tela de *Zaumdata 2*.

As relações de montagem do cinema foram submetidas às novas possibilidades abertas pelo vídeo. A abertura de janelas possibilitava uma montagem pela simultaneidade, pela sincronicidade, ao invés de pela sucessão e a sequencialidade. Comecei a trabalhar a montagem neste sentido também, selecionando e me apropriando de momentos de montagem antológicos da história do cinema, em que poderiam ser investigados como os sentidos são visualmente construídos pela montagem. Passei a sincronizar, nas imagens de cada uma das duas janelas, o instante do corte, em que os planos se justapõem na montagem. Foi somada assim à montagem horizontal, característica da linguagem cinematográfica, baseada na sucessão, a montagem vertical, baseada na espacialidade simultânea. Ou seja, ampliei as possibilidades de exploração da montagem na medida em que as duas janelas me permitiam explorar a simultaneidade espacial, acrescentando à sucessividade a relação de sincronia.

II. O CORPO É UMA TELA INSEPARÁVEL DO PENSAMENTO

O vídeo, a partir de meados da década de 1980, segundo Dubois, passa a ser cercado por baixo pela imagem informática, e pelo alto pelo cinema, com sua linguagem e seu imaginário. *Zaumdata* propõe uma reflexão sobre a imagem nesse contexto. O processo de realização do vídeo se articula de modo muito particular com a reflexão teórica.

Meio dúctil, capaz de tomar emprestado e servir a vários outros meios, para Dubois com o decorrer do tempo o vídeo, ao invés de ter encontrado uma identidade mais nítida, confirmou sua capacidade de tomar múltiplas formas, infiltrando-se e misturando-se com diversas outras linguagens.² Ao invés de delinear seus limites, poderíamos dizer que ele disseminou-se pelo mundo, convertendo o mundo em imagem. O vídeo teria sido o condutor que permitiu a todos os domínios convergirem na hipermídia digital e se transformarem em imagem. Dubois define o vídeo como um estado e não como um novo tipo de imagem. O vídeo é o estado em que as imagens são pensadas.³

Em *Zaumdata*, o vídeo pensa o cinema, que pensa como se montam as imagens. Como se sabe, Eisenstein compara a imagem com um processo mental, e diz que ela está presente até nas deduções que nos parecem óbvias.⁴ A montagem é o próprio cerne do pensamento, em seus processos de análise e síntese. Eisenstein chega à questão central de sua teoria e ao ponto mais radical de sua prática com a montagem intelectual. Esta quer transmitir ideias por imagens. A inspiração, como se sabe, são os ideogramas orientais, forma de escrita que guarda na raiz uma relação visual necessária com aquilo que representa. Para criar ideias por imagens, Eisenstein traz um elemento de outro contexto e parece pedir ao espectador que os relacione, como no caso da bota lustrosa do militar e da cauda do pavão, representando a vaidade do poder em *Outubro* (1929). É o mesmo processo da metáfora na linguagem verbal, que pede que comparemos dois termos estabelecendo uma similaridade entre eles. O sentido surge de uma relação de similaridade. É assim que se monta, para Eisenstein.

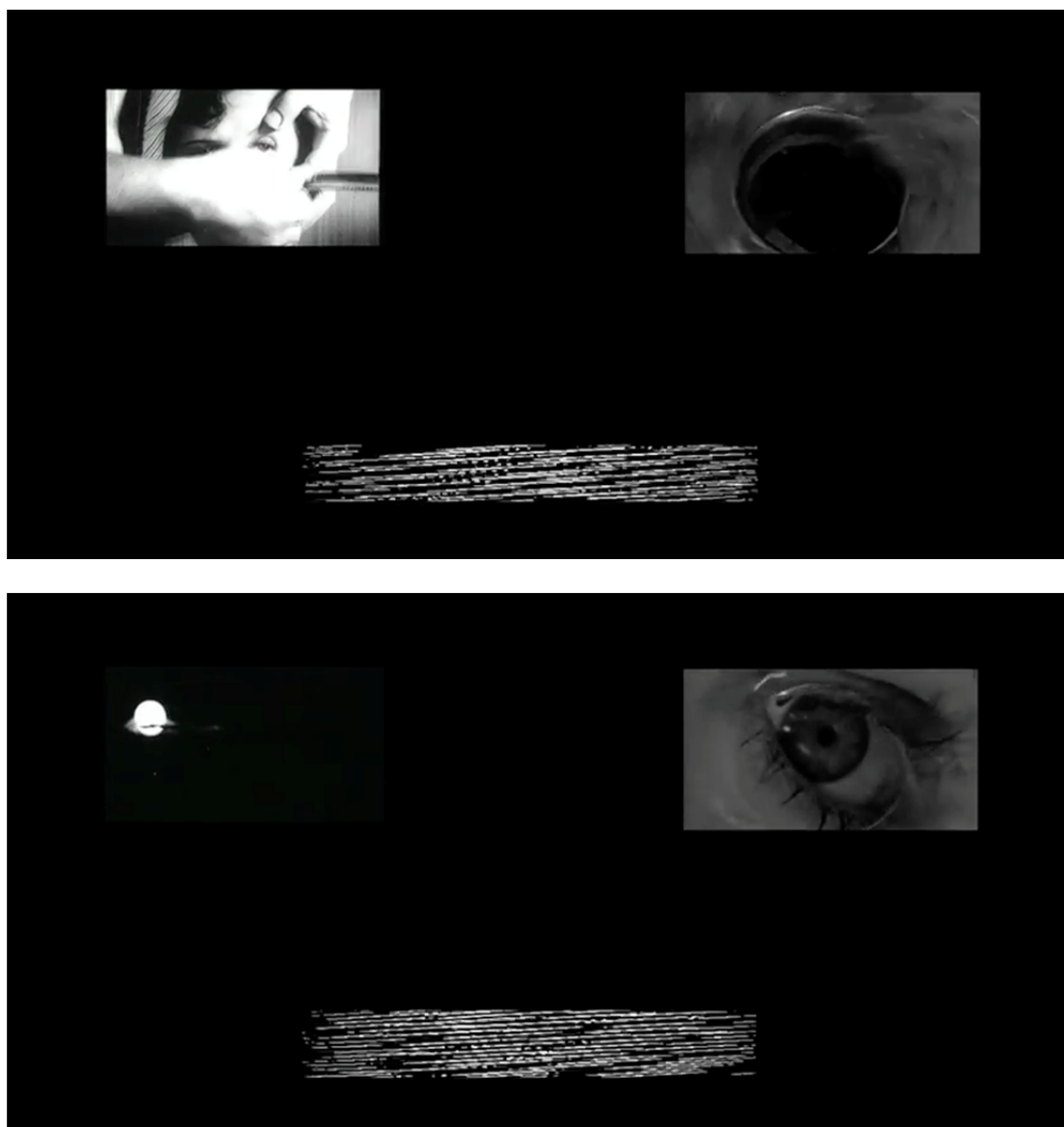
Esta similaridade aparece em sua teoria da montagem quando ele estipula parâmetros da imagem - como tom, grafismo, escala etc - que devem orientar justaposições de dois "fragmentos" (a unidade mínima, para ele, é o fragmento, não o plano). Assim, a colocação de dois planos lado a lado obedece a critérios de similaridade visual. E mesmo que Eisenstein ponha duas qualidades da imagem em conflito - como um ídolo de madeira de barba escura espetada e um rosto de Buda de porcelana branca -, aproxima as duas como antônimos, que é uma forma invertida de similaridade.

Sincronizei, nas "janelas" incrustadas no espaço da tela, esses instantes em que há o corte, a fim de chamar a atenção para o intervalo a própria montagem. O vídeo reflete sobre como é pensada pelo cinema a linguagem de imagens. Em cada uma das duas janelas da imagem-tela coloquei um trecho de filme com uma sequência de montagem de que me apropriei. O momento de passagem de uma imagem para a outra, o corte, acontece ao mesmo tempo nas duas janelas que sugerem olhos. A interrupção e o intervalo são assim ressaltados. Como produzimos sentido a partir das duas imagens que vemos? Como a linguagem do cinema concebe a produção de sentidos? Como é feita a montagem em nossos próprios processos de pensamento? A própria montagem como questão - e não o sentido dos trechos selecionados - é sublinhada na medida em que é usado um trecho de filme em cada janela e o corte em ambos é sincronizado.

² Ver o capítulo *Por uma linguagem do vídeo*, em *Vídeo, cinema, Godard*.

³ Ver o capítulo *Vídeo: uma forma que pensa*, em *Vídeo, cinema, Godard*.

⁴ Ver o capítulo *Palavra e Imagem*, em *O Sentido do Filme*.



(Figuras 4 e 5) Capturas de tela *Zaumdata 1*.

O primeiro par de momentos de montagem que utilizei foi, em uma janela, a antológica imagem da navalha cortando o olho de *O cão andaluz* (1929), seguida da imagem da nuvem fininha *como* a navalha cortando a lua, que por sua vez é redonda *similar* ao olho; e na outra janela, a imagem do ralo por onde a água do chuveiro escorre em redemoinho de *Psicose* (1960), seguida da imagem do olho, redondo *similar* ao ralo. Tanto a montagem concebida por Buñuel e Salvador Dalí, que queriam não fazer sentido, quanto a de Hitchcock, que queria manipular o choque do espectador, utilizam a similaridade formal de certos parâmetros da imagem. É assim que eles montam, quando não há a continuidade causal e linear do *raccord*. Esses dois momentos de montagem diferentes em que a linguagem cinematográfica é articulada traem esse procedimento formal, que se aceitamos que o cinema plasma processos mentais, como

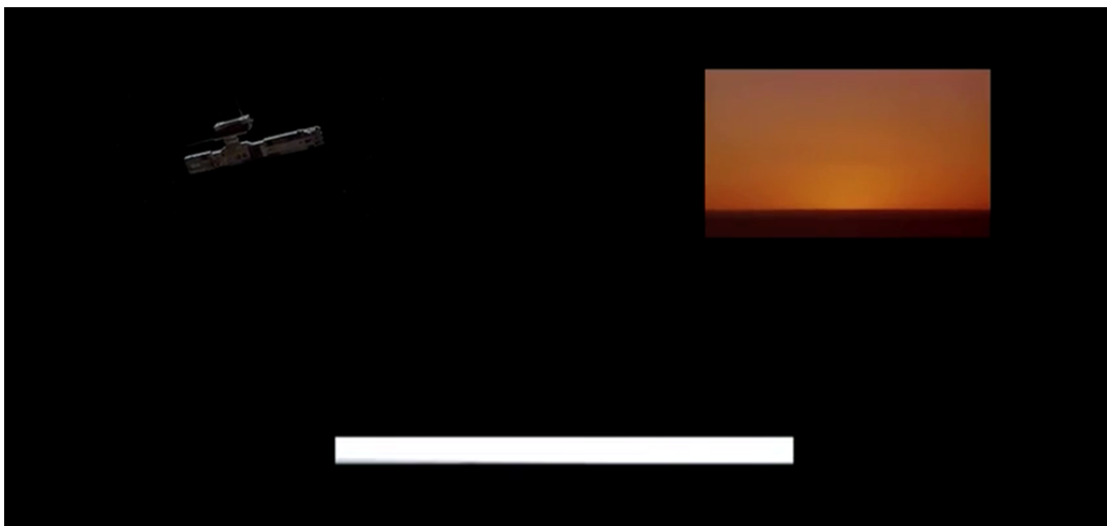
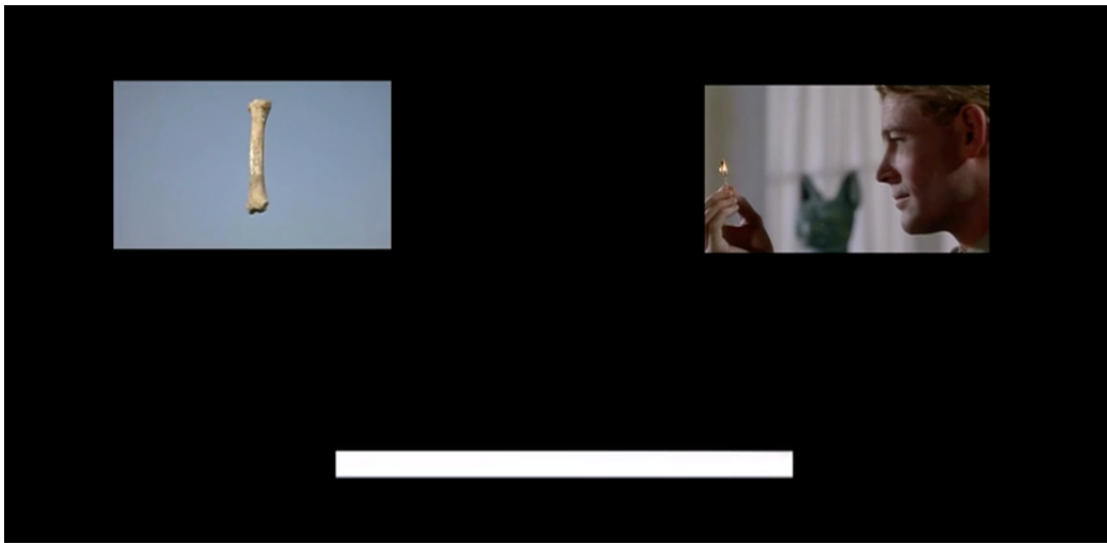
queria Eisenstein, concluiremos ser característica também do pensamento e da linguagem.

Os trechos dos filmes interrompem o fluxo da estática, que permanece apenas na janela horizontal, que sugere a boca. Depois retorna a estática, sendo interrompida novamente, mais adiante, por um novo par de sequências de montagem: em uma janela, a já mencionada bota lustrosa do militar e a cauda do pavão em *Outubro*, que se movem no quadro de modo *similar*; e na outra a imagem em close do rosto da Dra. Constance (Ingrid Bergman) de olhos fechados, seguida pela imagem de uma sucessão de portas se abrindo uma atrás da outra, em *Spellbound* (1945), novamente de Hitchcock. Entre os dois planos, no último filme, a similaridade é de oposição: olhos que se fecham realizam um movimento inverso ao de portas que se abrem. Esta montagem nos pede que comparemos os dois fragmentos, numa metáfora visual, para chegarmos a um significado, que pode ser do tipo: o desejo da Dra. Constance enfim libertado é *como* portas se abrindo.



(Figuras 6 e 7) Capturas de tela de *Zaumdata 1*

As imagens de estática retornam e são interrompidas uma outra vez. O osso lançado para o alto pelo macaco roda suavemente no ar em *2001 - Uma odisséia no espaço* (196), e então há o corte para o plano que mostra a nave deslocando-se suavemente no espaço sideral, em escala e movimento *similares* às do osso, na antológica montagem de Stanley Kubrick. Este corte é sincronizado com o da outra janela: em *Lawrence da Arábia* (1962), Peter O'Toole sopra a chama de um fósforo que se apaga. Corte para o sol nascendo no horizonte incandescente. A luz do sol ao amanhecer é *similar* e em continuidade com a da chama. São duas montagens hiperbólicas.



(Figs 8 e 9) Capturas de tela de *Zaumdata 1*

Cada um dos tres pares de montagem da história do cinema usados aos pares em *Zaumdata*, que entrecortam o fluxo de imagens da estática, da água do rio e de outras

imagens, justapõem planos segundo parâmetros visuais, nos termos de Eisenstein, por similaridades internas da imagem, fazendo-as cintilarem na sincronia do tempo espacializado. Os parâmetros internos da imagem, no corte eisensteiniano, orientam sua "dramaturgia da forma filmica" e fundamentam sua "montagem intelectual". As considerações da imagem como objeto da percepção, eminentemente sensorial, permanecem quando a imagem é alçada de um caráter descritivo-narrativo para outro intelectual-interpretativo, em que se deseja, além de narrar, transmitir ideias. A montagem eisensteiniana funde percepção e conceito. Tanto a concepção musical quanto a intelectual de Eisenstein utilizam o mesmo critério, como se ele introduzisse o pensamento linguístico na música imagética do cinema e mostrasse o quanto há de musical no pensamento. Se o seu cinema, como apoteose da montagem intelectual, poderia, como era seu projeto, filmar *O Capital*, de Marx, seria capaz também de traduzir uma sinfonia de Prokofiev, como em *Alexandre Nevsky*, que propõe uma correspondência estrutural de som e imagem. Na espacialização do tempo, proposta na montagem entre as duas janelas de *Zaumdata*, a montagem é sincrônica.

III. RIO E RAIZ

Zaumdata acrescenta assim à imagem como objeto, considerada inseparável do *médium*, que resultou na imagem-tela, a linguagem articulada do pensamento, capaz de formar sentidos. *Zaumdata* acrescenta à imagem como matéria, a imagem como pensamento. Se em relação à questão da imagem como objeto chegamos ao vídeo como imagem-objeto, e às múltiplas telas; em relação à questão da imagem como linguagem chegamos ao cinema e à questão de pensar por imagens, do papel da semelhança e da espacialização do tempo.

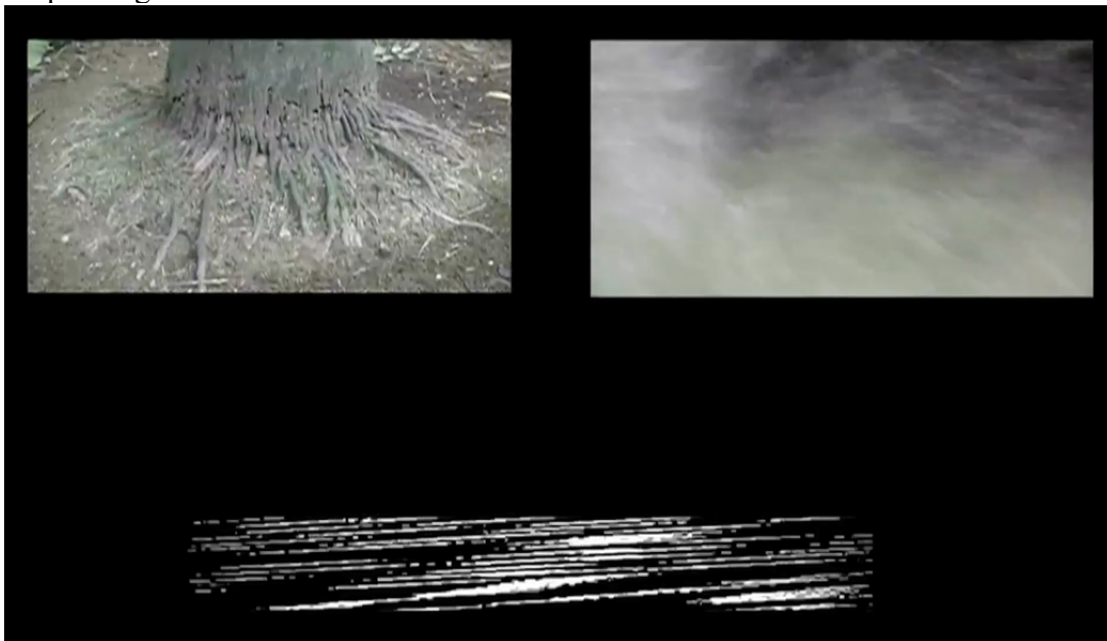
Se fôssemos tirar da montagem eisensteiniana uma teoria geral da linguagem, diríamos que há uma similaridade presente na base das abstrações da linguagem. Com a imagem, Eisenstein cria idéias gerais. As imagens, particulares e concretas, são simultaneamente abstratas e legíveis. Mas ainda que a linguagem de imagens de Eisenstein proponha uma sensibilização do conceito e uma conceitualização do sensível, e não obstante seu apreço pela dialética, o pensamento é visto por ele aproximando coisas distintas por semelhança, e essa forma conceitual o aproxima as de um pensamento muito mais linguístico do que propriamente visual.

E se invertêssemos a situação, convertendo o pensamento linguístico e conceitual da montagem em Eisenstein em um outro tipo de pensamento imagético? Se pensar é montar, o contrário é válido, e eu posso fazer a seguinte colocação: que pensamentos irão corresponder a determinada montagem que eu propuser? A concepção de Walter Benjamin de "imagem dialética" ou de "dialética parada" fornece outro modelo de montagem ao conceber um pensamento que para não perder a singularidade dos fenômenos aproxima as coisas não por semelhança, como faz o conceito, mas pelos extremos opostos.⁵ A Idéia é uma configuração tensa que não se resolve em uma

⁵ Benjamin expõe sua teoria em *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*, em *Origem do Drama Barroco Alemão*.

síntese. Para Benjamin ela é identificada com a imagem e ao mesmo tempo com a nomeação. A ideia é como uma visão, que depois será descrita pelos conceitos. Entre a percepção e as ideias gerais da linguagem dos conceitos, que privilegia as semelhanças, há a Ideia como Imagem, onde convivem os contrários. Esses contrários não resolvidos em síntese, são a configuração saturada de tensões do tempo do agora (*Jetztzeit*), que para Benjamin é a Origem, sempre no presente. A Ideia para Benjamin tem o ritmo da percepção de uma imagem. Propus uma montagem benjaminiana, que justapõe fragmentos pelos extremos opostos. Os pensamentos, nesse tipo de montagem, não se dão por conceitos, mas por "imagens dialéticas".

Assim, passei a intercalar as imagens de montagens da história do cinema com outro tipo de imagens, como por exemplo o par "água do rio transcorrendo e raiz de árvore fincada na terra". Esses dois planos aparecem lado a lado, ao mesmo tempo, num desdobramento espacial da montagem. Aqui não existe montagem em cada plano individual, ela ocorre entre as duas "janelas", cada uma delas mostrando um plano-sequência. A montagem benjaminiana corresponde a outro modo de pensar e de usar a linguagem, que propõe, ao invés da similaridade, a convivência de diferenças e opostos. Se a tela é um corpo inseparável da imagem, a linguagem é articulada em um corpo-imagem. Assim como a imagem é ao mesmo tempo objeto, o pensamento é ao mesmo tempo imagem.



(Figura 10) Capturas de tela de *Zaumdata 1*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. <http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-Hans-Belting/a802003>

BENJAMIN, Walter - Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DUBOIS, Phillipe – *Cinema Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____ - A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração, espectador. In *Narrativas Sensoriais* (org. Osmar Gonçalves). Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

EISENTEIN, Sergei - *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____ - *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio - Walter Benjamin e os sistemas de escritura. In *A historiografia literária e as técnicas de escrita. Do manuscrito ao hipertexto*. Org. Flora Sussekind e Tânia Dias. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Vieira & Lent, 2004.