

Comunicação:

A voz-tempo: interrupção e linguagem no cinema e no vídeo contemporâneos

Vítor Magalhães

O ouvido dirige-se sobretudo para o interior, e o olhar para o exterior.

Robert Bresson¹

Dialéctica interior–exterior. Esta citação de Robert Bresson, com a qual começamos este texto, coloca uma questão de entrada que reflecte um dualismo patente na relação com a imagem em movimento, a saber, a dialéctica interior-exterior, que já a filosofia de Hegel exponha através de um processo consciente de si no outro. E (auto-)consciência, é uma palavra essencial para compreender algumas das manifestações artísticas contemporâneas que envolvem a utilização do audiovisual (numa vertente narcisista, segundo a influente crítica norte-americana Rosalind Krauss). No cinema de Bresson, e de outros, esta dialéctica revela-se num cruzamento de gestos e de olhares fragmentados, enquanto que o som determina um espaço muitas vezes fora do visível, mas que permite uma maior, e densa, percepção interior. É a fragmentação que organiza e reorganiza uma continuidade sempre interrompida, sempre desviada, mas nem por isso concreta e estruturada.

Para Michel Chion, um dos teóricos da actualidade mais preocupados com as relações entre som e imagem, o som é mais imediato, mais nítido e consolidado do que a percepção visual, que é mais lenta e dispersa. O ouvido, segundo Chion, tem uma maior capacidade de análise e síntese que a visão². O visual descreve a objectividade do mundo exterior, ao passo que o auditivo reclama um mundo interior, subjectivo, devido ao seu grande poder de abstracção. O som é capaz de influenciar a percepção de uma forma mais imprecisa e turbadora que a imagem, que se prende muito mais à realidade física. A audição dirige a atenção, a visão “apenas” permite seleccionar o real. Claro que a

1 Robert BRESSON, *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto Editora, 2000, p. 59.

2 Michel CHION, *La audiovisión: Introducción a un análisis de la imagen y del sonido*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, p. 21 (original: *L'audio-vision (son et image au cinéma)* de 1991). Outros títulos de Chion: *La voix au cinéma* (1982) e *Un art sonore, le cinéma* (2003).

visão também nos pode enganar, nem tudo o que vemos é aquilo que se vê; e existem muitas realidades, tantas quanto pessoas que a experienciam. Alberto Cavalcanti, um dos cineastas que se insurgiram contra o uso sincrónico do cinema sonoro³, nega o uso excessivo da palavra, mas não deixa de ver novas possibilidades no comentário como elemento independente, podendo mesmo entrar em conflito com as imagens (veremos como no panorama artístico dos anos sessenta e setenta, o vídeo irá ser utilizado como uma ferramenta epistemológica, acentuando, no mais das vezes, este aspecto psicológico de resistência entre o *eu* interior e o *outro* exterior, que em muitos casos é o *próprio*). A imagem, segundo Cavalcanti, deveria ser objectiva, e o som subjectivo, pela razão de que a imagem traduz o imediatismo de um estado emocional, ao contrário do som, que permite uma reflexão. Sendo a imagem fundamentalmente literal (embora com muitas reticências, já que as vanguardas cinematográficas, nas primeiras décadas do século XX, provaram-nos que também existe um cinema abstracto), o som está mais sujeito à interpretação e, por conseguinte, à manipulação. Cabe sobretudo ao som, nas suas três componentes básicas –ruído, discurso e música–, escapar à atadura realista que a imagem proporciona, e que deverá fazê-lo, diz Cavalcanti, a fim de explorar devidamente todas as suas potencialidades. O comentário em *voz-off* ou *voice-over*, também ressalta o aspecto literal do filme, mas fá-lo a partir de uma posição evocadora e poética, deixando espaço a um dos aspectos essenciais da arte: a ambiguidade.

Esta fidelidade a uma visão sugestiva da realidade, irá ser uma das propostas mais ambiciosas de alguns dos cineastas modernos. O desejo de ouvir as vozes dos actores sempre existiu, talvez por essa razão, mais do que restituir a voz aos actores, ou às pessoas, o cinema sonoro deu voz às imagens. Os cinemas modernos irão ser cinemas de vozes.

O que devemos reter desta questão é que a experiência dos sentidos se constitui num só organismo vivo, ainda que os sentidos trabalhem de forma autónoma, como peças de um mecanismo complexo. Foi precisamente essa a metáfora que Norbert Wiener utilizou para introduzir o conceito de cibernética, mas também era essa a metáfora clássica de Platão para descrever a ordem do discurso. Num dos diálogos de Sócrates, em *Fedro*, o discurso é comparado com um animal, que é formado por um tronco, por membros e extremidades, e que cada uma das suas partes está articulada às restantes e ao todo. Se o som, em forma de voz, é expelido pelo corpo, será para construir um diálogo com um interior e um exterior em constante permuta. Existe, contudo, uma troca de papéis, visto que o exterior também é ele um interior, e o interior não vive sem um exterior que o altera.

3 Ver: Alberto CAVALCANTI, “Sound in Films”, in Elisabeth WEIS; John BELTON (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 98-111.

As relações entre imagem e som foram, e ainda são, ao longo da história do cinema –e mais tarde com o registo audiovisual (película e vídeo) na arte contemporânea–, incompletas. O medo inicial, demonstrado por vários cineastas e teóricos, pela deriva do cinema a um modelo demasiado próximo ao naturalismo teatral⁴, teve como consequência a formulação de alguns aspectos como a assincronia ou o (aparente) desligamento entre imagem e som. Estas concepções teórico-práticas, são fundamentais para entendermos uma utilização da relação som-imagem, na qual não existe um predomínio de uma sobre a outra, mas um deslizar de uma sobre a outra, gerando paradoxos, contradições e disrupções que colocam em acção o pensamento através da “audiovisão” (para recuperar uma expressão de Chion). Mas para aprofundarmos esta questão, devemos fazer uso de um conceito crítico-reflexivo que servirá para determinar os parâmetros necessários para um entendimento destas relações ainda –reiterando o que já foi dito– incompletas: o de interrupção.

Conceito(s) de interrupção. Jacques Aumont diz que certas figuras do intervalo, como o *ralenti*, a repetição, o *zoom*, os *jump cuts*, etc, fazem parte do actual repertório da televisão⁵. Embora na realidade assim seja, não podemos ignorar o facto transgressor dessas figuras na evolução do cinema. Fazendo uma análise ontológica dessa retórica do intervalo, a interrupção assume-se como um elemento que opera uma distância, na maioria das vezes fictícia, para falar sobre a própria construção do discurso fílmico. Deste modo, o conceito de interrupção compõe-se ele mesmo de vários conceitos, porventura diversos e até em certa medida dispersos, mas que actuam sobre os dispositivos das imagens.

Dois pontos de partida definem uma primeira proposta de diferenciação do conceito de interrupção: por um lado, um ponto de partida instrumental, que visa uma concepção mais genérica e até artificiosa, da discontinuidade, aquela que Aumont nega na eficácia do intervalo enquanto “operador teórico”; por outro lado, um ponto de partida crítico e poético-reflexivo⁶, ou seja, uma

4 Para além de Cavalcanti, veja-se alguns dos textos mais conhecidos que fazem parte desta linhagem de autores que manifestaram o seu desagrado em relação ao uso demasiado sincrónico do cinema: V. I. PUDOVKIN, “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, in Elisabeth WEIS; John BELTON (eds.), *op. cit.*, pp. 86-91 (original de 1929); S. M. EISENSTEIN, PUDOVKIN and G. V. ALEXANDROV, “A Statement”, *idem*, pp.83-85. (original de 1928); René CLAIR, “The Art of Sound”, *idem*, pp. 92-95 (original de 1929).

5 Jacques AUMONT, *O olho interminável. Cinema e pintura*, São Paulo, Cosac Naify, 2004. Por outro lado, a crítica de Aumont à excessiva estilística de Godard, parece não ter em conta as diferentes concepções do intervalo, umas mais conceptuais que outras (o filme-chave da teoria dos intervalos: *O Homem da Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov, de 1929), dentro de um perímetro formalista da linguagem, que pretenderam fazer tábua-rasa da ideia pré-estabelecida da transparência da imagem e da continuidade narrativa, próprias do cinema de integração emotiva.

6 Já realizámos esta mesma distinção num outro lugar: Vítor MAGALHÃES, *Poéticas de la Interrupción. La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*, Madrid, Trama Editorial, 2008 (esta publicação é uma pequena parte da Tese de doutoramento, defendida em 2007, intitulada *Propuestas para una poética de la interrupción en la imagen en*

postura que requer uma suspensão prolongada, também como forma de resistir a visões demasiado fechadas e institucionalizadas. Será sobre este último ponto que iremos focar a nossa atenção nas seguintes páginas, a partir do vínculo imagem-voz-texto⁷.

Voz-tempo e imagem filmica (do ouvido ao olho). “O som pode moldar activamente a forma como interpretamos a imagem”⁸. Esta frase leva-nos, quase inevitavelmente, a um famosa sequência de *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, na qual uma mesma sequência de imagens é repetida três vezes, cada uma delas com um comentário diferente, três pontos de vista totalmente distintos sobre os mesmos factos. Cabe ao autor destrinçar estas três visões da realidade. As mesmas imagens podem estar sujeitas a interpretações diversas, inclusivamente opostas. A conhecida frase de Montaigne, “*Il y a plus affaire à interpreter les interpretations, qu'à interpreter les choses*”, revela precisamente o paradoxo e a extrema fragilidade da interpretação. O que Marker acentua é o facto da imagem poder ganhar leituras diferentes consoante o contexto, colocando em causa a complexa (e redutora) noção de objectividade. Uma imagem vale mais que mil palavras ou uma imagem não vale nada sem palavras? Imagem e texto podem tomar caminhos diferenciados, dependendo da versão verbal que lhe damos. Esta seria a questão (contraditória), que nos coloca esta sequência. O que demonstra que o cinema pretende ser mais do que só imagem, mas também discurso, no sentido amplo da palavra.



Lettre de Sibérie, Chris Marker, 1957.

Isto faz-nos pensar num outro filme: *La rabbia*, de 1963. Ao cineasta Pier Paolo Pasolini, foi-lhe pedido que realizasse um filme de montagem a partir das mesmas fontes, pertencentes ao arquivo de Gastone Ferranti, inscrevendo a sua visão sobre as transformações das sociedades actuais. O resultado final, vindo de um comunista, acabou por ser demasiado à esquerda. Não conseguindo persuadir Pasolini a modificar o seu filme, Ferranti pediu a Giovanni Guareschi, figura de direita, que realizasse o contraditório. Apesar de terem partido do mesmo material, as duas versões, como não podia deixar de ser, são totalmente opostas. A primeira, deixa transparecer alguma desilusão e pessimismo; a segunda, é de um optimismo atroz. É esta a instabilidade com que vivem as imagens demasiado ligadas a uma realidade, a sua fraqueza, mas também a sua força,

movimiento).

7 Em MAGALHÃES, *idem*, encontra-se uma bibliografia específica sobre o termo interrupção, ligado ao cinema, à fotografia e à arte contemporânea. Veja-se também a dissertação de Wendy K. KOENIG, *The Art of Interruption: A comparison of works by Daniel Libeskind, Gerhard Richter, Ilya Kabakov*, The Ohio State University, 2004.

8 David BORDWELL; Kristin THOMPSON, “Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema”, in Elisabeth WEIS; John BELTON (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 181. Tradução nossa.

já que admitem posturas contrastantes. Claro que a construção do ponto de vista é, neste contexto, de extrema importância, já que é ele que irá expor todas as implicações e consequências histórico-sociais, contidas no seu interior. Nos anos 30 do século passado, Jean Vigo falava do “ponto de vista documentado”⁹, expressão que serviu de mote para o crítico André Bazin se referir ao filme de Marker, no texto “*Lettre de Sibérie, un style nouveau: L'Essai documenté*” (France Observateur, 1958). “Do ouvido ao olho”, era assim que Bazin caracterizava o cinema de Marker, uma linha que une, em termos sinérgicos, uma percepção com outra (fisionomicamente, os órgãos de visão e audição situam-se ao mesmo nível). Também chamou “montagem horizontal” à concepção da montagem onde a palavra é o fio condutor da imagem, mas também a imagem antecipa ou aguarda a palavra, provocando uma suspensão e um (des)encontro com a matéria-base. O som transita lateralmente com a imagem, segundo refere Bazin, corporiza-a e, sobretudo, dá forma a uma sucessão heterogênea de imagens e de ideias. Não é que o texto (ou a voz) dê todos os significados aos planos e às imagens, todos têm a sua própria vida, o seu contexto e a sua origem, o texto proporciona apenas uma continuidade orquestral, recontextualizando e elevando-os à eficácia poética da palavra. Isto é evidente no *corpus* da obra de Marker, como por exemplo em *Sans Soleil*, de 1982, dos seus filmes, talvez aquele que ficou mais conhecido, onde as imagens falam de si mesmas, atravessadas por uma voz sem rosto que, longe de ser um comentário formal e neutro, comum ao género documental, necessariamente faz falar as imagens, mostrando-as como hipóteses.

É uma experiência transmitida pelo narrador, como já deixara transparecer Walter Benjamin¹⁰, o qual realiza um exercício de memória (Mnemosyne), onde os fragmentos são elos de ligação, pequenos desvios, atraídos por uma figura “justa”, aquela que se define, neste contexto, como voz-tempo. Com certeza associamos a definição de Mnemosyne, quase imediatamente, ao historiador Aby Warburg que, desde 1924 e até 1929, ano em que morre, organiza uma série de painéis que lhe permitem construir um guia imagético para o estudo aprofundado da(s) cultura(s), partindo do princípio da representação (Warburg utiliza reproduções de obras de arte, fotografias, recortes de jornais, etc). A própria obra de Marker, configura um olhar compendiador, próximo a Warburg, e tem como charneira um cd-rom de 1997, intitulado *Immemory*. A memória de Marker é a memória colectiva de um mundo em evolução. Também Godard em *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), segue o mesmo caminho, de certo modo iniciado por Benjamin na obra *Das Passagen-Werk*, uma escrita que amplia a própria noção de escrita. *Histoire(s) du cinéma* é um palimpsesto de imagens (obras de arte, fotografia, cinema, televisão), de sons (citados de uma variedade enorme de filmes) e de vozes (opiniões suas e textos de autores diversos).

9 Ver: “Apresentação de *À Propos de Nice*”, in Luís Filipe ROCHA, *Jean Vigo*, Porto, Edições Afrontamento, 1981, pp. 114-118.

10 Walter BENJAMIN, “O Narrador”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pp. 27-57.

A voz-tempo possui a habilidade paradoxal de abstracção, ao mesmo tempo que permite a ontologização da imagem-lugar, quando tenta procurar um sentido, temporal, ao território perdido da imagem. O termo tem afinidade, obviamente, com a imagem-tempo de Gilles Deleuze, o segundo tomo sobre cinema que este filósofo nos deixou¹¹. O cinema faz-se com o corpo, não descurando o cérebro, também ele uma figura do cinema moderno. A voz-tempo deriva de um factor de multiplicidade subjectiva, e sustenta um olhar interpelativo sobre aquilo que existe, entre um passado (por norma, estabelecido) e um presente (por defeito, modificador). Ela debate-se, igualmente, com uma componente de superação inerente àquilo que observa e comenta.

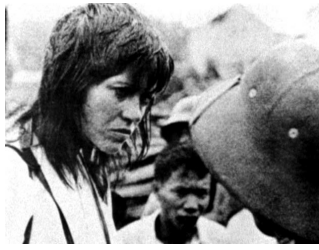
Se é certo que o cinema sonoro irá privilegiar a palavra –na óptica de Chion, o cinema sonoro é “vococêntrico”–, também colocará lado a lado imagem e som, criando novas ressonâncias entre elas. Pasolini já tinha enfatizando o aspecto oral da palavra no cinema, a aceção sonora integra a palavra pela sua qualidade oral. Godard apelará tanto ao aspecto oral como escrito da palavra nos seus filmes, evidenciando as suas características literárias e linguístico-críticas, extraindo, destas, relações transversais, muito em voga nos tempos que correm. Os cinemas modernos –e aqui é necessário fazer uma ressalva ao uso no plural, sabendo que existem uma multiplicidade de estratégias fílmicas– baseiam-se em aspectos que se prendem com ausências, imperfeições, lacunas, incomunicações, fracassos, e que Serge Daney, com o seu habitual tom acutilante, coloca da seguinte forma: “A esfera do visível deixou de ser a do inteiramente possível: há as ausências e os buracos, as cavidades necessárias e os cheios supérfluos, imagens que faltam e olhares desfalecentes”¹². Neste texto fundador, Serge Daney falava de *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais, filme que faz uma ponte dualística entre passado–presente, interior–exterior, ausência–presença, preto e branco–cor. Também neste caso, é uma voz que assegura uma continuidade estrutural, intelectual, uma ligação, até mesmo quando ela é alicerçada na palavra poética (de Jean Cayrol), que conduz um olhar, um pensamento, solidificado pela constância do tempo. É de Vilém Flusser a analogia da cor cinzenta com a teoria: podemos perguntar se o preto e branco da fotografia, com todos os tons cinzentos intermédios, colocará a nu as cicatrizes do acto de conhecimento¹³.

Uma fotografia a preto e branco serve para levantar a questão analítica da forma-ensaio audiovisual em *Letter to Jane*, filme de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin de 1972, realizado logo após *Tout va bien*, este último um feroz assalto ao capitalismo neoliberal. Uma imagem de Jane Fonda junto à causa vietnamita, aparece nos jornais de todo mundo, e Godard e Gorin não

11 Gilles DELEUZE, *A Imagem–Tempo, Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

12 Serge DANNEY, “O travelling de *Kapo*”, in João Mário GRILO, *As lições do Cinema. Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 203.

13 Vilém FLUSSER, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D’Água, 1998.



Letter to Jane: An Investigation About a Still, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972.

ficam indiferentes perante tal situação. *Letter to Jane* transforma-se, para além de um manifesto, num tratado semiológico sobre a imagem e a sua rede de significados. As vozes destes dois autores, dirigem-se a Jane Fonda na primeira pessoa, como se se tratasse de uma missiva, confrontando aquela imagem com o filme precedente e com o contexto perverso dos meios de comunicação. O fotograma, o fragmento, o detalhe, a ampliação, estabelecem um princípio de análise e

condensam em si mesmos a potência do olhar, aquilo que Phillippe Dubois chama “corte espacio-temporal”, a cesura entre um antes e um depois (e um para lá ou para cá); um parêntese, no fundo, numa lógica próxima à de Roland Barthes, considerando o fotográfico como dispositivo teórico, ou seja, a imagem que gera e alimenta o pensamento. O enquadramento seria, na lógica godardiana, uma questão de ética. Aquilo que mostra, o que esconde, o que revela, as leituras que produz, são estas, e outras, as consequências formais e mediáticas na vida de uma imagem. O ensaio audiovisual molda um olhar perscrutador sobre o olhar que a realidade nos devolve.

«Com certeza que não existem imagens que não impliquem, simultaneamente, olhares, gestos e pensamentos. Deveríamos, perante cada imagem, perguntarmo-nos sobre como, ao mesmo tempo, (nos) olham, (nos) pensam e (nos) tocam»¹⁴. Esta frase de George Didi-Huberman, permite-nos, seguindo esta ordem de ideias, estabelecer uma ligação com a obra de Harun Farocki, um autor importante para entendermos a conformidade entre ensaio e escrita audiovisual. Farocki observa o dispositivo visível das imagens, através do qual se abre um mundo profuso de signos, e espreita e questiona também, tal como Marker, as contradições do real. Guy Debord é uma referência da qual dificilmente se pode escapar. A obra cinematográfica de Debord reflete o carácter inconfundível da sua escrita, um estudo atento, impetuoso, sem comiseração alguma, a respeito da sociedade do espectáculo. As imagens, apropriadas de filmes e dos meios de comunicação –hoje, uma prática comum–, são para Debord, a matéria que devolve à sociedade aquilo que ela mais produz: vazio. Mas voltando a Farocki, a sua filmografia saiu das primeiras aproximações ao pensamento radical dos anos sessenta (*Die Worte Des Vorsitzenden*, de 1967 ou *Nicht Lösbares Feuer*, de 1969, são exemplo disso), atitude que levou à sua exclusão da Berlin Film Academy, onde estudava, para se confrontar com a evolução dos actuais dispositivos do visível que, cada vez mais, são parte integrante do nosso dia a dia. Esses dispositivos são mapas de possibilidades, que abarcam um território de descobertas (segundo uma definição deleuziana¹⁵) na crescente visualidade das sociedades contemporâneas. A sua extensa filmografia e projectos expositivos, abrange títulos que

14 George DIDI-HUBERMAN, “How To Open Your Eyes”, in *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, ed. Antje Ehmman and Kodwo Eshun, London, Koenig Books, 2009, p. 39. Tradução nossa.

15 Gilles DELEUZE, “O que é um dispositivo?”, in *O Mistério de Ariana*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 83-96.

abordam a mediatização das imagens; a ideia de território perfeitamente controlado pela visão automatizada; os mecanismos do trabalho industrial; a sofisticação da guerra; e os sistemas de vigilância em espaços de prisão, de consumo ou de entretenimento e ócio¹⁶. *Arbeit verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten* (2006), uma instalação com 12 monitores, forma uma linha no chão da sala, onde cada monitor mostra sequências da história do cinema, que retratam o tema da fábrica; tema, aliás, inaugural do cinematógrafo dos irmãos Lumière (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, na primeira sessão, em 1895). Esta instalação é uma versão de um filme que Farocki realizou em 1995, com o mesmo nome, com comentário do próprio realizador. A obra de Farocki deve muito a Godard e a outros cineastas da voz-tempo, onde se incluem Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Marguerite Duras ou Chris Marker. São vozes, cuja imagem-mundo (Deleuze) se manifesta, entre outras coisas, na consciência da duração.

Actualmente, outros artistas como Matthew Buckingham ou Sean Snyder, valem-se do contexto institucional da arte, e da projecção audiovisual como dispositivo crítico das imagens, outorgando à voz-tempo a faculdade de partilhar perspectivas, impressões, e de levar a cabo novas ligações com o que vemos e ouvimos, sabemos ou acreditamos, numa narrativa que interrompe a sua própria estrutura¹⁷. *Likeness* (2009) de Buckingham, é simultaneamente uma análise da condição humana na representação, e da própria pintura como exercício, moderno, de identificação. Não será por coincidência que a imagem que aparece, consecutivamente, no ecrã, enquanto a voz discorre sobre o retrato como intervalo, seja a de um fragmento de um quadro de Diego Velázquez. O fragmento que Buckingham retira do quadro de Velázquez é o de um cão que olha para o espectador (e antes, para o próprio pintor), um olhar animal que atravessa o espaço pictórico e confronta directamente quem o contempla. É preciso pensar que naquele momento ainda não existia a ideia do olhar mecânico da câmara, o que não impossibilita Velázquez de fazer dialogar o lugar da representação e o lugar do espectador, ou seja, de estabelecer uma ponte entre o que se passa dentro e fora da tela¹⁸. Também em *False Future* (2007), ou em *Everything I Need* (2007), Buckingham apodera-se do espaço da galeria ou do museu para accionar um jogo dialogístico com o espectador, como potencial sujeito que reflexiona sobre aquilo que vê e ouve. De Sean Snyder, citamos apenas *Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars* (2004-05), onde uma voz-off desconstrói fotografias e found-



Likeness, Matthew Buckingham, 2009.

16 Poderá ser encontrada mais informação sobre a filmografia de Farocki no site: <<http://www.farocki-film.de/>>

17 Sobre questões ligadas à crítica e à política das imagens, remeto a Jacques Rancière (*Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, 2000; *Le destin des images*, 2003; ou *Le spectateur émancipé*, 2008).

18 Para um estudo aprofundado sobre o plano moderno da representação pictórica, ver: Bernardo Pinto de ALMEIDA, *O Plano de Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

footage, de origens diversas, como partes de uma engrenagem simbólica que manipula o olhar sobre os fenómenos da realidade.

Voz-texto e voz-corpo: o impulso performativo. Giorgio Agamben atribui à linguagem, a origem da antinomia entre o individual e o universal¹⁹. Os anos sessenta e setenta foram os anos da “formação subjectiva” do suporte videográfico, o conhecimento dá-se através da auto-representação, como formador da consciência e da relação com o outro (espectador)²⁰. As principais propostas artísticas destas décadas, apontam para visibilidade do corpo como presença e como figura principal da percepção –até mesmo as propostas mais formalistas do cinema ou do vídeo experimentais, pretendiam redefinir os modos de recepção. A isto há ainda a somar, como já foi dito ao início, as práticas voyeurísticas, que (re)colocam o artista, e também o espectador, em situações nas quais o processo de construção do olhar é fundamental, suscitando um retorno à formação do ego e ao auto-conhecimento ou fase do espelho²¹. Com base nesta retórica da presença, artistas como Vito Acconci ou Bruce Nauman, em solitário, e com a câmara (de 16 mm, super 8 ou de vídeo) fixa no seu estúdio, registam a imagem do seu corpo, numa extensa investigação entre imagem, acção e voz. Por outro lado, um artista como Gary Hill, pressente a capacidade privilegiada do vídeo para ampliar os limites da percepção.

Acconci começa pela poesia (como Vito Hannibal Acconci), concebendo a página como uma zona expansiva e em movimento, um elo que liga James Joyce ao Nouveau Roman, passando por Samuel Beckett ou pela Nouvelle Vague francesa (os *jump cuts* de Godard foram para Acconci, uma forma eficaz de mostrar que a própria linguagem do filme podia ser um dos seus elementos principais). Acconci entendia a página para além de si mesma, como uma matéria física palpável, onde as palavras são condutoras de acções (e reacções), determinadas por um espaço físico e temporal. Existe, então, uma necessidade de levar a poesia a um espaço real, físico (corpo-espaço), a um espaço dimensional e habitável, e onde, sobretudo, fosse possível o artista intervir activamente, reclamando a participação do público. O espaço é, por assim dizer, um repositório de experiências, a partir de uma vertente performativa²², e que terá para Acconci (do mesmo modo que

19 Giorgio AGAMBEN, *A comunidade que vem*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

20 O tema do auto-retrato é extenso e já foi sistematizado por Raymond Bellour em “Autoportraits”, *Communications* nº 48, Raymond Bellour e Anne-Marie Duguet (eds.), Paris, Seuil, 1988.

21 O cinema narrativo proporciona aquilo que Laura Mulvey chama “estruturas de fascinação”. Mulvey serve-se de exemplos como os de Hitchcock, em *Rear Window* (1954) ou *Vertigo* (1958), a fim de indagar sobre como o papel do espectador é invertido e subvertido a través da fundação do olhar. Ver: Laura MULVEY, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, pp. 6-18 (Versão original de 1973). Este texto é da mesma altura que outro de Rosalind Krauss, e faz alusão às teorias psicanalíticas de Jacques Lacan (Ver: Rosalind KRAUSS: “Video: The Aesthetics of Narcissim”, *October* nº1, 1976, pp 50-64).

22 A palavra *performance* foi negada por muitos artistas, incluindo o próprio Acconci, pela proximidade que tinha ao teatro.

tinha para Joseph Beuys) um sentido terapêutico. A atitude eminentemente fenomenológica, implica directamente uma voz-texto com um outro, provável, espectador-ouvinte. E o que o artista expõe é o poder oratório do corpo. Dar o corpo é ser o corpo, e ser corpo, é ser espaço, ser o mundo que o envolve²³. Tal como Bruce Nauman, a maioria das peças de Acconci em película super 8 ou em vídeo, são realizadas no seu estúdio em Nova York (entre 1969 e 1977). Da mesma forma que outros muitos artistas, Acconci também utilizou a fotografia para documentar as suas performances. O resultado não é o mais importante, não são fotografias, vídeos ou filmes, são actividades registadas por esses meios. Mas ao contrário da maior parte das peças de Nauman, os vídeos de Acconci vivem do seu aspecto verbal. A verbalização conduz um discurso que é simultaneamente físico e mental (muitas vezes, os seus monólogos pretendem criar uma tensão e intimidar quem os ouve). A voz de Acconci assume diferentes características, da mais violenta ao mais mínimo murmúrio, como veículo de confissão, deixando-se envolver pelo seu isolamento, tanto visual como discursivo. O seu estúdio é, normalmente, o “cenário”, e o monólogo interior, melancólico e evasivo. É no momento em que Acconci estabelece uma relação problemática com a sua voz interior e a extrema vontade de a traduzir, e até de a vomitar, de comunicar, e por isso mesmo de traí-la, que o conduz a esse isolamento sentencioso, julgando constantemente os seus actos, os seus pensamentos e os seus comportamentos. Como na canção dos Current 93, em tom cerimonioso: “*Who will deliver me from myself?*”.

Percebemos no espaço e recordamos no tempo, diz-nos Deleuze em *A Imagem-Tempo*. Isto é válido para *Face off* (1973). Sentado ao lado de um magnetofone, Acconci faz andar a fita para a frente e para trás, pára, coloca no play, e a cada momento contradiz tudo aquilo que a máquina gravou previamente e que ele está agora a ouvir. Assistimos a uma situação análoga em *Quatre nuits d'un rêveur* (1972), de Robert Bresson. Tanto um como outro, devem ao texto para teatro de Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, que Atom Egoyan levou ao cinema em 2000. E na instalação *Hors d'usage (Out of Use)*, de 2002, Egoyan transforma o magnetofone, um aparelho obsoleto, num objecto transportador de memória, para falar da sua infância (o som que se ouve é uma gravação do próprio Egoyan em criança, registada nesse suporte) e da importância desse objecto na vida de outras pessoas. Quando Egoyan diz: “o que me interessa é a dificuldade para nos representarmos a nós próprios, numa sociedade obcecada pela representação”, parece resumir perfeitamente uma parte significativa da obra de Acconci²⁴.

Em *Open book* (1974), de Acconci, só vemos o pormenor de uma boca que tenta falar sem se fechar, resultando numa grotesca desarticulação do discurso. O som chega-nos em primeiro

23 A “fenomenologia da percepção” de Maurice Merleau-Ponty é, sem dúvida, uma referência incontornável.

24 Citado em Antonio WEINRICHTER, *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 62. Tradução nossa.

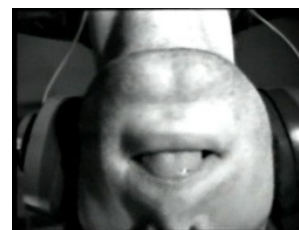
lugar, como ruído, mas pouco a pouco vamos assimilando o que diz. No limite do compreensível, as palavras saem distorcidas, expelidas como um resíduo sem sentido. Uma frase de Beckett, vem-nos



Open Book, Vito Acconci, 1974.

à memória: “Onde iria eu, se pudesse ir, que seria eu, se pudesse ser, que diria eu, se tivesse uma voz, quem fala assim, dizendo-se eu?”²⁵. Por sua vez, em *Lip Sync*, de 1969, Bruce Nauman, com a câmara invertida e durante uma hora, filma-se a pronunciar as palavras “Lip Sync”, enquanto a imagem se sincroniza e dessincroniza alternadamente com o som.

Perante este desfazamento incessante, o observador não tem outra escolha que fazer corresponder, numa tentativa absurda, os lábios com as palavras que os mesmos proferem. Com o queixo para cima, o efeito de estranheza é reforçado. Apesar de que, por momentos, o som se sobreponha à (sua) imagem, essa boca estranha, deslocada, não se adere ao som, e nesse momento apercebemo-nos que a ideia de sincronização é demasiado ténue, e só em aparência é que ela está unida à imagem. O que é que faz com que esse som não seja outro qualquer, e este em particular? Fica a dúvida se o que o olho vê e o ouvido ouve pertencem a duas naturezas independentes, ou se, sendo da mesma natureza, podem cada um seguir o seu caminho sem o outro, desvinculando-se um do outro?²⁶ Se a imagem representada sempre esteve afastada do som – se exceptuarmos a música ao vivo ou o teatro, que implicam a sua manifestação sincrónica–, está claro que apenas com a irrupção dos meios de reprodução simultânea de imagens e sons, é quando os seus nexos se polemizam. Por outro lado, podemos concluir que a dessincronização encontra-se na essência da sincronização.



Lip Sync, Bruce Nauman, 1969.

Mick Hartney, em *State of division*, um trabalho de 1979 realizado em vídeo, narra em grande plano alguém que quer passar uma mensagem ao espectador, envolvendo-o directamente na acção que esse alguém produz. O vídeo decorre num plano divisório entre imagem e som, entre pensamentos fragmentados, condenados a uma angustiada repetição. A voz ora se sobrepõe, ora se desvia da imagem (“as minhas palavras não coincidem com os meus pensamentos”, ouvimos), mas também deixa de ouvir quando a câmara se afasta dela. O monitor é a caixa-confessionário (“retido no interior de uma caixa”, prossegue), lugar onde pode passar a sua mensagem a um possível outro que entenda o seu estado. Ele acredita que esse alguém existe, tem de existir. Mas também é um espaço que divide o narrador do autor, e com essa ruptura o exterior espera infligir a sua sentença (“A audiência está à espera que eu faça alguma coisa, que me prenuncie sobre algo, para que me possam analisar, criticar, desmoralizar”). O vídeo transforma-se numa ferramenta de análise, de

25 Samuel BECKETT, *Textos para nada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970, p. 91.

26 É de salientar que Michel Chion introduz o conceito de “síncrese”, de sincronismo e síntese, elemento que solda um som, mesmo pós-sincronizado, com uma imagem, produzido pela verosimilhança da simultaneidade (ver: CHION, *op. cit.*, p. 65).

investigação, de auto-reflexão, sobre o artista como ser presente num mundo que o rodeia e que o julga (da mesma maneira que Acconci em algumas das suas performances e vídeo-performances). Mas por outra parte, o meio é também um espaço manipulador da vontade e da subjectividade do autor, um espaço à distância (porque neste caso o trabalho existe em diferido, embora lide com o tempo real da captação), que o separa dos outros, deixando-o só e à mercê da plateia, com a qual não consegue entrar em contacto (“sinto-me cinzento e indistinto”). Este é o grande paradoxo que o meio videográfico produz, a fragmentação que impõe, que está na sua essência, e que leva o sujeito a desvendar o seu estado mental perante os outros, com todos os riscos que isso pressupõe, os medos e as fragilidades que trás à superfície²⁷.

Os anos sessenta e setenta ficaram marcados pela recepção da obra de arte num contexto expandido²⁸. As imensas transformações que se fizeram sentir nestas décadas decisivas, também se repercutiram na própria recepção da obra de arte, exigindo do espectador uma outra dimensão estético-perceptiva, reclamando uma participação activa no processo ou na continuidade da obra de arte. No domínio cinematográfico, são os cinemas modernos que exploram, em diversas frentes, a inclusão do imaginário do público no universo do filme (em casos como Pasolini, Antonioni, Bresson, Godard, etc.). Curiosamente, na altura em que os cinemas modernos reforçavam o conceito de autor, nas restantes artes, era posto em prática o desaparecimento (até um certo ponto) da figura autoral, a favor do processo criativo *per se*, também ele performativo e participativo.

Um dos aspectos mais marcantes do século XX, sem o qual não nos era possível vislumbrar com plenitude o impulso performativo na sua vertente linguística, foi, sem dúvida, o “giro linguístico” na filosofia moderna. Sabemos que Wittgenstein mudou o modo como a filosofia se relaciona com as formas de linguagem. Se retrocedermos um pouco: Descartes sustentaria o seu método analítico num entendimento meramente racional da prática do pensamento; Hegel levantaria a questão histórica (importante para a passagem do século XIX ao século XX) da filosofia e da estética, o método dialéctico-idealista que, anos mais tarde, Marx e Engels viriam a transformar em materialismo dialéctico. Contudo, seria com Wittgenstein que a filosofia se aproximaria, já não de um contexto histórico-ideológico, mas de um fundamento puramente linguístico. Esta “volta”, é essencial para percebermos muitas das implicações da arte (e de parte do cinema experimental), na sua vertente conceptualista das neo-vanguardas, que centra toda a sua atenção nas estruturas da linguagem e do sentido. Será o pós-minimalismo, no âmbito da arte contemporânea, que irá realizar

27 Uma obra anterior, *Boomerang* (1974), do artista Richard Serra, emprega a voz (de Nancy Holt) para criar um solilóquio acerca da imagem e o som do vídeo em circuito fechado, chamando a atenção para o aspecto auto-referencial do meio.

28 Ver: Rosalind KRAUSS, “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol 8, 1970, pp. 30-44 ou Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York, EP Dutton, 1970.

a síntese entre lugar, memória e linguagem, essencial para descortinarmos algumas das recentes propostas artísticas que visam colocar o espectador perante um complexo, e por vezes malabarístico, jogo de espelhos.

“Corpo, discurso, significado”. É nesta tríade que Gary Hill apoia conceptualmente a sua obra, quase exclusivamente em vídeo. Em muitas das suas obras, somos confrontados com um fluxo de imagens que contraria o normal encadeamento comunicativo. *Circular Breathing* (1994) é disso um exemplo significativo. Composta por cinco projecções em vídeo, cinco movimentos independentes que se interrompem entre eles, cinco percursos interrompidos pela cintilação (*flicker*) das imagens à beira da negação visual. Mas não é uma negação qualquer, nem mesmo uma pausa que simplesmente suspende, mas sim um corte que estrutura, desestruturando matematicamente, a harmonia das imagens e as faz reviver uma existência alternada, como as sinapses que se produzem num acto de rememoração. A tensão exercida por este fluxo está próxima ao cinema dito estrutural, que trabalha com a unidade mínima do cinema, o fotograma. Uma experiência similar encontramos em *Dervish* (1993-95), instalação de 1993-95, tendo como eixo rítmico o canto Sufi. Dois projectores de vídeo, acoplados a um mecanismo de rotação, projectam uma série de sequências em vídeo para um ecrã semi-circular, desde a mais ligeira à mais fugaz cintilação, momento em que imagens, voz e som alcançam um pico de intensidade. É uma voz-ruído primordial, ancestral, potencial transformadora do corpo e do espírito, capaz de transportar o fruitor para além do espaço físico e da sua experiência quotidiana.

Interrupção e linguagem. Na obra de Gary Hill, esta correspondência é imprescindível, sendo uma indissociável da outra. Interrupção e linguagem, transferem continuamente a sua matéria uma sobre a outra, cristalizando o pensamento com a poesia a modo heideggeriano, ou seja, deixando que a fala canalize novos caminhos, que ressoe nas imagens, e que encontre múltiplas texturas no texto, na voz e no corpo, aos quais se consolida de modo enérgico. A voz, e o corpo na sua totalidade, produzem linguagem, uma linguagem que evoca, em termos performáticos, um lado primitivo, pré-linguístico, e que se afasta do teatro pelo seu processo irrepetível e a-narrativo. Trata-se de concentrar o momento na acção em si, no acto de ser e de experienciar. Por vezes, a voz deixa escapar sons inarticulados como na poesia fonética e simultaneísta de Hugo Ball, no contexto dadaísta. O poema fonético *Karawane*, lido no Cabaret Voltaire em 1917, é um belo exemplo da “poesia sem palavras” (Ball), ou seja, concebida com palavras sem sentido retórico algum, mas justamente com um propósito contrário ao discurso humano racional. Um dos procedimentos da voz-texto em Gary Hill é a simultaneidade silábica entre voz e imagem, comum a algumas das suas peças. No vídeo *Around and About*, de 1980, cada sílaba fonetizada corresponde a uma imagem, uma pequena sequência de imagens, um movimento de câmara, uma desfocagem ou um zoom.

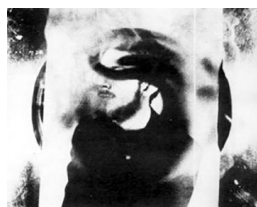
Cria-se, então, uma reciprocidade entre as duas linguagens (a mesma, aparece noutros vídeos de Hill). *Around and About*, edifica-se, literalmente, peça a peça, sílaba a sílaba, como um mapa epistolar de imagens e sons. Também aqui, existe um monólogo interior, retórico e baseado no texto como principal afluente da fala, um fluxo ininterrompido de pensamentos, dúvidas e vacilações. Falar é fazer falar a fala (Heidegger), mistério e impulso arrancado de um interior, expelido cá para fora. Os monólogos de Hill são longos, e desdobram-se sobre si mesmos, questionam a percepção das palavras, das coisas e dos seus lugares no espaço. Questionam também o que a voz pode fazer para aproximar-se, mentalmente, de alguém, para viver com esse alguém os receios e as interrogações que o texto transmite. Em 1969, Alvin Lucier, realizava *I am sitting in a room*, peça sonora que expressa esse tão cobiçado contacto de alguém que fala, que profere um discurso em primeira pessoa, a um espectador, ou melhor, escutador. Directamente de um EU a um TU. A voz-texto de Lucier transforma-se em voz-ruído, à medida que o som vai sendo regravado no espaço. O efeito psicológico é considerável, porque potencializa a perda do eu através das sucessivas alterações da voz em algo ininteligível, desumanizado.

O monólogo pode ter, entre outras, duas características: quando lhe corresponde um corpo visível, a sua carne, o seu grão; e quando não vemos o corpo, um “corpo sem órgãos” (para usar a terminologia de Deleuze e Guattari), a voz em *off*. Acconci trabalha quase sempre com a primeira (o mesmo acontece com o vídeo de Hartney); enquanto Gary Hill varia entre as duas. Mesmo assim, quando não existe corpo, subsiste uma fisicalidade das palavras no espaço, em outras imagens, na envolvência física com o espectador. Nos monólogos registados em vídeo, o distanciamento produzido pelo aparelho de reprodução, tal como no cinema, permite acentuar o seu carácter artificial e mediador. Outra diferença entre estes dois artistas, reside no facto de os monólogos de Hill serem mais neutrais, sem um eu determinado, e os de Acconci destacarem uma exacerbação do ego: O eu de Acconci é Acconci.

Se Gary Hill procura referências nos textos filosóficos de Wittgenstein, Derrida, Blanchot ou Heidegger, será para evocar que o pensamento filosófico está muito próximo ao processo conceptual da imagem em movimento²⁹. De *Incidence of Catastrophe* (1987-88), baseado na misteriosa obra de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*; a *Between Cinema and a Hard Place* (1991), com fragmentos de textos de Heidegger; ou *Remarks on Color* (1994), no qual uma criança lê diversas passagens do livro homónimo de Wittgenstein, forçando os limites da lógica ao originar um contraste entre a complexidade das palavras e a leitura desajeitada de alguém que ainda não as compreende.

29 Hill também usa textos de outros autores, tão diversos como Lewis Carrol, Norbert Wiener, Gregory Bateson ou Marshall McLuhan.

Leituras cruzadas. Dois filmes examinam as ambiguidades da palavra e da imagem através de um único *medium*, o cinema. São eles (*nostalgia*) de Hollis Frampton, de 1971, e *Reading of an extract from 'Labyrinths' by J.L. Borges* de David Lamelas, de 1970. Os dois servem-se da lógica



(*nostalgia*), Hollis Frampton, 1971.



Reading of an extract from 'Labyrinths' by J.L. Borges, David Lamelas, 1970.

brechtiana da disjunção radical dos elementos (palavra, música, representação), apesar de cada um seguir um caminho inverso: no filme de Frampton, uma *voz-off* (de Michael Snow) descreve um conjunto de fotografias que são colocadas, uma a uma, sobre uma resistência eléctrica, e ardem até as cinzas. A imagem perece (a sua matéria física), mas a imagem da imagem prevalece, desocultando as “feridas do [eterno] retorno”³⁰. Porém, a voz não descreve a imagem que vemos, mas sim a seguinte, e neste desfasamento surge uma tensão entre passado, presente e futuro, camadas de tempo dentro de tempo. Vemos o que não ouvimos e ouvimos o que iremos ver. No filme de Lamelas, uma figura feminina, sentada, lê um excerto da obra de Borges, *Labirintos*; contudo, não há som, e por isso, não podemos ouvir a sua voz. Situada na parte inferior da imagem está uma legenda com o texto, impossível evitar o nosso olhar, e a partir desse instante ficamos indecisos entre a imagem ou o texto, não podendo percepcioná-los em simultâneo. No primeiro exemplo, é a voz sem corpo, que conduz (conscientemente?) o destino das imagens; no segundo, o corpo sem voz, distanciado da palavra escrita.

Estes dois filmes, de uma delicada sensibilidade experimental, encarnam uma questão importante, que ao longo deste texto tratámos apenas de esboçar, a saber, os cruzamentos ou formas transversais de reflectir sobre os processos de percepção, entre som e imagem, palavra e corpo, voz e tempo. Deleuze falava da imagem-tempo, como a convivência do tempo e do lugar, e não apenas do movimento e do espaço (relativos à imagem-movimento). A voz-tempo, nos casos que acompanhamos até aqui, recoloca os fragmentos da memória (real ou imaginária) e da história (individual ou colectiva), num tempo, que não é cronológico –como diria Deleuze–, mas sim reflexivo, que evidencia uma alteração no princípio de causa e efeito, uma duração que une várias leituras.

In: AVANCA | CINEMA 2010 – Tomo I, de António Costa Valente, Rita Capucho (organização), 496 págs. (15x21cm), ISBN: 9789899685802 (pp. 133-140)

30 Hollis Frampton faz alusão à etimologia grega da palavra nostalgia (citado em Rachel MOORE, *Hollis Frampton (nostalgia)*, London, Afterall Books, MIT Press, 2006, p. 1).