

ensaios de uma só imagem. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração. uma cartografia precária,, movimento próprio de um pensamento que nos arremessa para longe: no objeto que esclarece. Encontrar significa,, rodear um centro móvel e apenas intuído., o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. O ensaio se move Da deriva e da errância, é preciso extrair um segundo movimento: encontro imprevisível em suas derivações no texto. Se o barco é uma invenção do mar, o mar é uma reinvenção do fora Texto de substância heterogênea, que se compõe, sim, de conceitos, mas de imagens sonoras e visuais:, concebê-lo enquanto articulação particular entre texto, imagem e gênero, pensá-lo como constituído de uma matéria ,entre o verbal e o imagético, o imagético e um texto, progressão infinita que, por trás de uma imagem, há sempre outra e outra e ainda outra., provocar pensamentos inauditos. primeiro plano, uma mangueira sobre o chão de folhas secas. canto superior, a ponta de um galho de árvore que, vez ou outra, é movimentada pelo vento. Reconhecer ali, nessa imagem quase displicente, um gênero:. Nesse tempo distendido, nada,, o mínimo acontecimento,, ganha a dimensão de um evento, Verdadeiro acidente,, deslocamentos mínimos mas intensos, : pensamento prestes a se formar e logo já desfeito. um conceito se descola, por meio da trilha sonora, o vídeo nos leva ao suspense, acontece o que se espera não acontece. Para além destes acidentes mínimos . E se este quase nada já nos parece muito: o que nos fascina e nos horroriza é feito de uma mesma substância,.O pensamento se confunde com essa paisagem, estremece, despenca, estoura, vaza. Um homem caminha. começa a atravessar o rio,, até cobrir quase todo o corpo., continua a caminhar e passa, algo, atravessa a imagem e continua para além,, arrancados à vida e a ela novamente endereçados. ver é perceber imediatamente longe,, *a duração*. vai nos devolvendo a figura esboçada de um homem.: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição. Nela,, sua potência inaudita, rotineiramente sufocada pela pressa:. Desejar o acontecimento(. É a duração,, que, nos possibilita imagem, que dura em sua eventualidade, e que vai se ensaiando enquanto acontece., o pensamento vinha e agora continua, passa. ,o que dizer do fluxo abstrato de linhas horizontais que passam? paisagem dilatada, superfície lisa foram distendidas e reeditadas, o que torna a experiência de descida calma pelo rio, algo veloz. A paisagem horizontal parece ter-se rarefeito, O fluxo de linhas que varrem uma experiência bastante distinta, à espessura da experiência. : a experiência impossibilitada pela velocidade. O que nos parece velocidade é, desaceleração., a paisagem desliza plana,, diante de um olhar que se rarefaz, através destas linhas luminosas, reencontramos a paisagem. experiência imersiva, Líquido, , um fluxo de dados, entre paisagem natural e sua rarefação em sinais. uma imagem só, a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já a cada instante. .: e enquanto o tempo passa, ela se atualiza em outra, outra outra imagem: ou simplesmente abrir fissuras, através das quais imagens (outras, diversas, estranhas) possam vazar,. Depois mais nada.”

# Ensaaios de uma imagem só

André Brasil

Doutorando em Comunicação pela UFRJ

Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas

**Resumo:** *Filme de horror*, de Wagner Morales. *Man.road.river*, de Marcellvs L. *Flatland*, de Ângela Detanico e Rafael Lain. Estes são ensaios de uma só imagem. Afirmamos, para, mais adiante, negar: a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já outra a cada instante. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração.

**Palavras-chave:** Ensaio audiovisual. *Filme de horror*. *Man.road.river*. *Flatland*.

“Um barco é a bifurcação que o mar inventa.”<sup>1</sup> Nascido do encontro entre o mar e a embarcação, o ensaio é um texto que desliza. Os vários movimentos que o atravessam não nos permitem defini-lo como um gênero, sequer um intergênero. Como nos sugere Adorno, o ensaio “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO. 2003: 16) Mas, podemos, sim, nos arriscar em uma cartografia precária, menos acerca de um gênero literário-filosófico e mais de um modo ou uma modulação do pensamento.

Em primeiro lugar, a *deriva*, movimento próprio de um pensamento que nos arremessa para longe de toda certeza: “Cuidávamos estar perto do porto e encontramos-nos lançados em pleno mar alto” (DELEUZE. 1996: 69). A deriva ou a errância, como diria Blanchot implica uma procura de espécie particular, paradoxal, na medida em que sempre se encontrará algo distinto daquilo que se busca. O encontro, nesse sentido, não se esgota no objetivo que se cumpre, na meta que se atinge ou no objeto que se esclarece. Encontrar significa, antes, voltar, circundar, rodear um centro móvel e apenas intuído. “Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar” (BLANCHOT. 2001: 63).

Mais (ou menos) do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. O ensaio se move

“segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não apenas as diferenças mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir” (LOPES. 2003: 165-166).

Da deriva e da errância, é preciso extrair um segundo movimento: aquele que, no encontro entre o mar alto e a embarcação, produz aberturas, bifurcações e desvios, por onde se move o pensamento. Este não existe antes e só pode nascer do encontro experiencial e experimental entre o sujeito e o mundo, encontro imprevisível em suas derivações no texto.

Se o barco é uma invenção do mar, o mar é uma reinvenção do barco e as bifurcações o pensamento são resultado dessa mútua determinação. Não há, assim, um pensamento que possa, de fora, em sua transcendência, explicar o mundo.

Alguns débitos que merecem ser explicitados: em grande medida, as discussões deste texto são fruto do diálogo que mantive com os orientandos do projeto experimental “Imagem, gesto, pensamento: ensaios audiovisuais”, Ilan Waisberg, João Paulo Guedes, Rafael França Melo e Ronan Sato. O acesso aos vídeos aqui analisados se deve a minha participação na comissão de programação do Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Uma pesquisa bastante completa sobre a obra de Wagner Morales, Marcellvs L., Ângela Detanico e Rafael Lain pode ser encontrada na seção FF Dossier (sob a curadoria de Eduardo de Jesus), no site [www.videobrasil.org.br](http://www.videobrasil.org.br).

Gostaria de ressaltar ainda que parte do pensamento desenvolvido nesse artigo está presente, ainda que de forma esboçada, no ensaio “Quase nada: o afeto”, publicado em FF Dossier [www.videobrasil.org.br](http://www.videobrasil.org.br).

<sup>1</sup> A epígrafe de Luiza Neto Jorge abre o texto Do ensaio como pensamento experimental, de Silvína Rodrigues Lopes (2003).

Isso porque, se por um lado não há um mundo que permita ser explicado em sua existência anterior, por outro não há pensamento que, exterior ao mundo, antes de ser por ele provocado, possa vir explicá-lo.

Esses movimentos de derivação e errância fazem do pensamento ensaístico algo arriscado: “pensamento que se ensaia” (LOPES. 2003: 176), que se pensa no momento mesmo em que o texto vai-se entretecendo. Incompleto e lacunar, opera nos interstícios e se insinua *entre*. Relativiza-se enquanto se afirma, o que nos faz ir ainda mais longe, para dizer, com Adorno, que o ensaio ocupa um lugar entre... os despropósitos. Imerso na desmesura e na desproporção da experiência, “ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido” (ADORNO. 2003: 35). Como discurso, o ensaio só pode ser *dis-cursus*, curso interrompido, sugerindo a idéia de “fragmento como coerência” (BLANCHOT. 2001: 30).

Talvez seja este o ponto mais fundamental para nossa discussão: indissociável da experiência subjetiva e sensível de seu autor, próximo à descontinuidade e à complexidade do mundo, o pensamento ensaístico é não apenas processual, mas também imersivo. Se concordamos que o ensaio é uma tessitura de conceitos, reafirmamos também que ele é, entre os textos conceituais, o que, com mais intensidade, abriga, em seu interior, a experiência mundana. Ao carregar as palavras “com o peso do aqui agora das sensações” (LOPES. 2003: 167), o ensaio é um daqueles discursos “através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com o seu infinito, com a natureza, que não é o outro da aparência, mas a força da aparição” (LOPES. 2003: 176).

Texto de substância heterogênea, que se compõe, sim, de conceitos, mas também de imagens sonoras e visuais: vozes, sensações, impressões, intuições, afecções e metáforas, esta a matéria impura na qual está imerso o pensamento ensaístico e da qual não poderia purificar-se sem perder sua potência.

Tudo isso nos permite deslocar o ensaio do âmbito onde se costuma situá-lo o texto filosófico ou literário para redefini-lo como um discurso propriamente *audiovisual*,

entre o conceito e a experiência sensível. Adorno (2003) já notara, de forma pioneira, como se insinua ali uma lógica musical, que devolve à linguagem falada algo que ela perdeu sob o predomínio da lógica discursiva. Nosso intuito seria, em um gesto semelhante, concebê-lo como articulação particular entre texto, imagem e som, que nos levaria a um pensamento estético.

Não se trata, portanto, de definir o ensaio como gênero filosófico-literário, para, no passo seguinte, reivindicar sua pertinência como gênero audiovisual. Trata-se, desde já, de pensá-lo como constituído de uma matéria sensível, entre o verbal e o imagético, entre o imagético e o sonoro, que pode se atualizar em um texto, mas igualmente em uma obra audiovisual.

É o que pretendemos mostrar, por meio da intercessão de três vídeos: *Filme de horror* (2003), de Wagner Morales; *Man.road.river* (2004), de Marcellvs L; *Flatland* (2003), de Rafael Lain e Ângela Detanico. Estas são obras experimentais, próprias do universo da arte eletrônica. Possuem a atualidade de se produzirem em um contexto de intensa profusão imagética.

Se, na fórmula precisa de Daney, *filmar é ver ao quadrado*, hoje, *filmar se torna ver ao quadrado o que já foi visto ao quadrado do que já foi visto ao quadrado do que já...* Trata-se, pois, de uma progressão infinita, em que por trás de uma imagem há sempre outra e outra e ainda outra. Profusão de imagens que, sabemos, vem acompanhada de uma proporcional profusão de clichês.

A estratégia que os três autores utilizam para extrair a imagem do clichê é a de, cada qual à sua maneira, levar a obra a uma zona de indiscernibilidade, que a torna inapreensível por este ou aquele gênero audiovisual. Se o clichê necessita da estabilidade do gênero para se acomodar, para que possa ser, rapidamente, captado e reconhecido, aqui este reconhecimento torna-se impossível, na medida em que a obra se situa em uma região limítrofe: entre documentário e vídeo experimental, entre objetivo e subjetivo, entre matéria sensível e conceitual, entre

cinema e artes plásticas. E, ao se abrigar nesse interstício, resta à obra ensaiar um universo discursivo próprio inapreensível pelas categorias genéricas e, com isso, provocar pensamentos inauditos.

Estes são ensaios de uma imagem só.<sup>2</sup> E toda a dificuldade reside aí. Como perceber ali, nessa única imagem que dura na tela, o esboço de um pensamento? Que tipos de conceitos pode uma só imagem engendrar? Se não é nosso intuito enquadrar as obras em uma pretensa categoria o ensaio, resta-nos apenas apreender, através delas, aqueles movimentos incertos que compõem o pensamento ensaístico: derivar, girar, ensaiar, errar, encontrar (o que já não se esperava).

## Pensamento que vaza

A câmera fixa nos oferece uma imagem banal, caseira, precária: ao fundo, um lago. Em primeiro plano, uma mangueira sobre o chão de folhas secas. No canto superior, a ponta de um galho de árvore que, vez ou outra, é movimentada pelo vento. Ao fundo, uma música, típica dos filmes de horror, pontua os movimentos mínimos, quase imperceptíveis, que raramente abalam a estabilidade da cena: o tremular da água, uma folha que cai, o ramo, entre se mover e permanecer.

O vídeo *Filme de horror*, de Wagner Morales, faz parte de uma série inspirada em gêneros tradicionais do cinema. Fazem parte também dessa série *Ficção científica* (2003), *Cassino, filme de estrada* (2003) e o recém-lançado *Filme de guerra* (2005). Pequenos ensaios videográficos que, como sugere Phillippe Dubois (2004), se propõem a pensar o que o cinema criou. Cada vídeo de Morales parece fazer parte de uma pesquisa sistemática em torno das relações entre som e imagem (com especial atenção ao primeiro elemento), que resulta em diferentes formas narrativas. De acordo com Carla Zaccagnini,

“cada vídeo se encarrega de pôr à prova uma possibilidade, uma de cada vez, de testar uma combinação de poucos elementos, enfocando um ou outro modo de fazer um

<sup>2</sup>Um artigo de referência sobre o tema está em Arlindo Machado, *O filme-ensaio* (2005). Nossa abordagem aqui é distinta, na medida em que a argumentação de Machado prioriza a montagem como recurso fundamental para a produção do pensamento por meio das imagens. Em complemento a essa abordagem, atentamos para a duração do plano em vídeos constituídos por uma e única imagem.

filme, sempre usando o mínimo necessário para que esteja completo” (ZACCAGNINI. 2005: 1).

Em *Filme de horror*, o gesto mais explícito é aquele que, através da música, típica dos filmes desse gênero, produz uma tradução, uma releitura crítica, do cinema através do vídeo. Sim, afinal, é este o projeto de Morales: problematizadamente, rever o cinema por meio da imagem eletrônica. Assim como em outras obras, a tradução se dá, principalmente, via trilha sonora. Este é o elemento discursivo que nos permite identificar e reconhecer ali, nessa imagem quase displicente, um gênero: o filme de horror. Ao citar, sob uma imagem qualquer, a música característica desse gênero, esta se torna, quase automaticamente, uma imagem em suspense.

Mas, se a estratégia da paráfrase a tradução pela via do reconhecimento logo salta aos olhos, um outro tipo de pensamento, menos explícito e mais oblíquo, se esboça. Ele deriva da duração do plano (5’30”). Nesse tempo distendido, nada, ou quase nada, acontece. E se quase nada acontece à imagem, é no pensamento (e no corpo) que tudo se passa.

Antes, porém, atentemos para esse quase, que já se tornou muito. Quando estamos na duração do plano, o mínimo acontecimento, que pontua a serenidade da cena, ganha a dimensão de um evento, ao mesmo tempo, sutil e intenso. Verdadeiro acidente, que, em sua imprevisibilidade, atravessa a paisagem. Eivada de pequenos estremecimentos, deslocamentos mínimos mas intensos, a imagem se abre a um pensamento leve, rarefeito, que se deixa apenas entrever: pensamento prestes a se formar e logo já desfeito. Aqui, repetimos, a duração é fundamental, na medida em que é ela que nos permite uma experiência não apenas visual, mas sensorial, imersiva: derivado dessa experiência, um conceito se descola, sem, no entanto, se desprender totalmente dela; uma abstração leve, mescla entre o visível, o sonoro, o sensível e o conceitual.

Se, por meio da trilha sonora característica, o vídeo nos leva ao suspense, à expectativa de que algo está por acontecer, o que acontece como no encontro próprio do texto ensaístico não é o que se espera. Em outros termos, o que se espera não

acontece. Para além destes acidentes mínimos uma folha que cai, um galho que é movido pelo vento, uma mangueira que estoura (um tiro?) , nada acontece. E se este quase nada já nos parece muito é porque o que esses eventos revelam é aquilo que, para Blanchot (2001), há de inesperado em toda esperança. Ao cabo de uma experiência ao mesmo tempo sensível e mental, a obra de Morales nos sugere algo: o que nos fascina e nos horroriza é feito de uma mesma substância, aquela do risco, da surpresa e do inesperado. O pensamento se confunde com essa paisagem aparentemente calma, mas, vez ou outra, estremece, despenca, estoura, vaza.

## Pensamento por vir

*Ver também é um movimento.*

*Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.*

*– Ver é perceber imediatamente longe.*

Maurice Blanchot, *A conversa infinita: a palavra plural*

Nenhuma imagem parece, agora, tão emblemática desse movimento de que nos fala Blanchot. Um homem caminha. Devagar, ao longe. Aproxima-se, enquanto a câmera, fixa, o acompanha, através de um *zoom out* sutil, quase imperceptível. Um alagamento forma um rio, que atravessa a rua por onde anda. O *zoom* digital da câmera torna a cena impressionista, trêmula. Normalmente, sem qualquer hesitação, o homem começa a atravessar o rio, afundando lentamente, até cobrir quase todo o corpo. Ele sai da água, continua a caminhar pela rua e passa pela câmera, sem tomar conhecimento de sua existência. O vídeo de Marcellvs L., chamado literalmente de *man.road.river* (2004), termina quando o homem sai de cena. Sem trilha, sem créditos, sem patrocinadores.

Entre uma e outra tela preta, algo passa, atravessa a imagem e continua para além, muito além dela. Esse algo a vida (alheia, ordinária, indeterminada) continua, vaza, escapa por todos os lados da imagem. Assim são os *videorizomas*, como Marcellvs chama sua série de obras em vídeo: segmentos de imagem, mundos interrompidos,



cortados, extraídos, escavados, arrancados à vida e a ela novamente endereçados.

Esse algo que atravessa a imagem está, ao mesmo tempo, tão distante e tão próximo. Se ver é perceber imediatamente longe, a imagem nos separa daquilo que vemos, mas, em um mesmo movimento, nos devolve o que havia nos tirado. A relação entre distância e presença se faz ainda mais ambígua em *Man.road.river*, na medida em que, dissociados som e imagem, a localização da câmera torna-se difícil. Como analisa Cezar Migliorin, enquanto ouvimos o som direto captado pela câmera, a cena do homem se aproximando ao longe permanece silenciosa, o que provoca uma experiência relativa: não temos clareza sobre onde está a câmera e onde nos situamos diante da imagem. “De onde vemos isso? O objeto documentado nos vê? Em suma, a que distância nos encontramos do que filmamos?” (MIGLIORIN. 2005).

Entre a distância e a presença, novamente, a *duração*. Em *Man.road.river*, através de um *zoom* imperceptível, a duração vai nos devolvendo a figura esboçada de um homem. Mas eis que, já bastante próximo da câmera, de nós quando estamos prestes a perceber sua fisionomia, seu rosto, ele passa. Alheio, se perde no extracampo e se distancia novamente.

Para produzir suas imagens, Marcellvs parece se situar ali, em uma zona ambígua, misto de atenção, crença e desprendimento. A contingência da captura desses eventos (ou quase eventos, já que quase nada acontece) é fundamental na produção dos vídeos. Essa espécie de “atenção desatenta” é o que permite o encontro o afeto (no sentido literal de afetar e ser afetado) entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição digital (parcimoniosa aqui).

Não há, contudo, a ilusão de que basta olhar o mundo para que ele se revele aos nossos olhos: objetivo, ingênuo, transparente. Nada é puro, natural. Apesar da sua aparente crueza e brutalidade, essas são paisagens eletrônicas, acontecimentos mediatizados, mundos que só podem emergir *entre*: o evento e sua dissolução em *pixels* e *elétrons*.

Essa paisagem eletrônica, que se produz entre o artifício e a natureza, é ainda uma paisagem temporal. Nela, a duração exerce uma função estética, mas também política. No caso da obra de Marcellus, é a duração que nos permite entrever no mundano, no banal, no ordinário, sua potência inaudita, rotineiramente sufocada pela pressa: aquilo que sempre escapa à escuta apressada dos jornalistas; o que o editor, pressionado pelo *deadline*, deixa de fora; o que o documentarista, preocupado com a pertinência de seu argumento, se recusa a perceber; o que nosso olhar de espectador, sedento por novas e novas imagens, não nos deixa esperar: o acontecimento (ou quase um acontecimento). Desejar o acontecimento (mas não na forma do esperado), ser digno dele, este não é, desde os estóicos, um ato indissociavelmente ético, estético e político?<sup>3</sup>

E se o acontecimento é raro ao contrário do que nos querem fazer crer os telejornais, é porque ele precisa da duração, em sua multiplicidade de tempos sobrepostos, para acontecer (para ser percebido, nos afetar). A duração adquire dimensão política porque, através das imagens, nos permite vislumbrar, ou melhor, inventar o acontecimento e os “mundos” precários que se formam em torno dele. É a duração, portanto, que, aberta ao acontecimento, nos possibilita novas “partilhas do sensível” (RANCIÈRE. 2005): novos modos de percepção e de visibilidade, formas inauditas de nos relacionar com o outro, reconfigurações do possível e do pensável.

O pensamento que deriva dessa imagem, que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: vai se ensaiando enquanto acontece. A imagem será cortada, mas, antes e depois do corte, o pensamento vinha e agora continua, passa.

## Pensamento horizontal

Se *Man.road.river* acontece entre a paisagem esboçada do início da seqüência e a clareza figurativa dessa mesma paisagem ao fim do vídeo, o que dizer do fluxo abstrato de linhas horizontais que passam por *Flatland*? O que há

<sup>3</sup> Sobre o acontecimento cf. Deleuze, principalmente, em *Lógica do sentido* (1998).

por trás dessa paisagem dilatada, superfície lisa por onde deslizam dados?

O vídeo foi realizado em uma viagem da dupla ao delta do rio Mekong, no Vietnã, região chamada pelos habitantes de *Flatland* (terra plana). Se as duas primeiras obras são formadas por uma única imagem, aqui o processo é um pouco mais complexo. Depois de realizarem um *travelling*, ao longo de um dia, pelo rio, os artistas selecionaram oito *frames* extraídos de diferentes horários. As colunas de *pixels* de cada um desses quadros foram distendidas e reeditadas, o que torna a experiência de descida calma pelo rio algo veloz. A paisagem horizontal parece ter-se rarefeito, chapada pela velocidade.

O fluxo de linhas que varrem a tela em *Flatland* torna essa uma experiência bastante distinta, quase oposta à de *Filme de horror* e *Man.road.river*: De um lado, o plano que dura em seu tempo lento, aberto às nuances, aos detalhes, enfim, à espessura da experiência. De outro, o fluxo, em que nada acontece, tudo passa: a experiência impossibilitada pela velocidade.

Mas, paradoxalmente, não é bem disso que se trata, e a oposição torna-se logo enganosa. O que nos parece uma experiência de velocidade é, na verdade, pura desaceleração: *travelling* imobilizado, tornado sucessão de quadros fixos *frames* tratados no programa de computador. O que se tem, nesse caso, é a invenção, a simulação de um tempo paradoxal, tempo distendido, suspenso, entre a mobilidade e a imobilidade.

Em *Flatland*, o áudio garante certa indicialidade às imagens. Apesar de toda abstração, a trilha sonora preserva densidade à experiência: sons ambientes, trechos de músicas e falas captadas de uma rádio local. Indícios, ainda que precários, de uma experiência.

Essa indicialidade do áudio pode se articular com outros recursos de linguagem, que garantem espessura à tradução digital da descida pelo rio Mekong: ora, nos diriam os artistas, a experiência de percorrer o

delta, em sua planura, ao longo de um dia, por mais lenta que seja, acaba por se assemelhar à experiência da pura velocidade. Não sem certa monotonia, a paisagem desliza plana, vai perdendo suas nuances e particularidades, diante de um olhar que se rarefaz. Resta a luminosidade, que transforma a paisagem ao longo do dia e que se traduz, indicialmente no vídeo, por linhas de diferentes tonalidades.

Imagem-fluxo, dados que deslizam pela tela e que encarnam emblematicamente aquilo que, para Deleuze, caracteriza um novo regime do visível. Diante das imagens eletrônicas, o par natureza-corpo, ou paisagem-homem, cede, pouco a pouco, lugar ao par cidade-cérebro. “A tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como dados” (DELEUZE. 1992: 98). Para além do que sugere a perspectiva deleuziana, contudo, podemos dizer que, em *Flatland*, através dessas linhas luminosas, reencontramos a paisagem. Imersos nela, podemos ter novamente uma experiência não apenas visual, mas também corporal, sensória e sensível.

Essa experiência imersiva, permeada de indicialidades, nos permitiria, não sem problemas, situar o vídeo de Lain e Angela no domínio do documentário (para Giselle Beiguelman, um “documentário líquido”).<sup>4</sup> Líquido, diríamos, não apenas por se constituir de um fluxo de dados, mas pela fluidez do pensamento que produz. Pensamento paradoxal, situado entre mobilidade e imobilidade, entre duração e velocidade, entre experiência sensível (a natureza) e conceitual (o modelo numérico do computador), entre paisagem natural e sua rarefação em sinais eletrônicos.

## O ensaio: estranho a si mesmo

Ensaio de uma imagem só, repetimos, para, mais adiante, negar: a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já outra a cada instante. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração: e enquanto o tempo passa, ela se atualiza em outra, outra e outra imagem.

<sup>4</sup> Uma interessante abordagem nesse sentido está em PONTBRIAND. 2005.

Estes são vídeo-ensaios, não porque propõem um argumento, por mais oblíquo que esse argumento possa ser. Quase imperceptível, o acontecimento atravessa a imagem e, sutilmente transfigurado pelos artistas, provoca o movimento do pensamento. Precário e hesitante, este só pode ser um pensamento estético.

Se acreditamos em Bergson (1999), o mundo é um conjunto de imagens que se chocam umas com as outras, que deslizam umas sobre as outras. Diante desse movimento incessante e caótico, podemos intervir de duas maneiras: barrar o movimento, obstruí-lo, adestrá-lo, tornar as imagens do mundo meras repetições das imagens que, desde já, costumamos ter do mundo; ou simplesmente abrir passagens, fissuras, brechas através das quais imagens (outras, diversas, estranhas) possam vazar, nos afetar e continuar seu movimento mundano.

O que deriva da primeira alternativa é um pensamento confortável, que nos oferece o conhecido e o reconhecível; afinal, é sempre ao mesmo que ele nos conduz. Bem diferente é o pensamento (à deriva) produzido pela potência de movimento das imagens: instável, *quase* por se fazer e logo já desfeito, ele é “um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional” (RANCIÈRE. 2005: 32).

## Pensamento branco

A imagem branca, estourada, torna essa uma paisagem indecisa. Em primeiro plano, se esboça a figura de um homem, que, muito lentamente, entra no quadro e ali permanece por um longo tempo. Aos poucos, percebemos que ele pesca. Mas, entre uma e outra tentativa, nada acontece.

Se em *Man.road.river* a câmera é fixa, precisa, neste outro vídeo de Marcellvs *Man.canoe.ocean* (2005) a precisão não se sustenta, desequilibrada pelo balanço da embarcação ao longe. Somos arremessados ao mar e, momentaneamente, a terra falta. Um homem insiste em pescar, mas o que consegue é pouco, quase nada. Nós insistimos em nos equilibrar

diante de uma imagem instável.

Se há uma pertinência para o pensamento ensaístico, é a de nos levar para o mar alto, nos retirando o chão de nossas certezas e convicções. Mas, em via inversa, é ele que nos permite criar, inventar novamente os caminhos que nos trazem de volta à terra (nunca a mesma, sempre outra terra). As imagens são parte dessa experiência que nos leva do acontecimento à sua rarefação e, de novo, à possibilidade do acontecimento.

Em *O Amante da China do Norte*, de Marguerite Duras, o barco deixa o rio Mekong em direção ao mar. A criança observa um rapaz com sua câmera fotográfica a tiracolo: “Fotografava as pontes. Pendurava-se para fora da amurada e fotografava também a proa do navio. Depois fotografava apenas o mar. Depois mais nada” (DURAS. 1992: 174).



## Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2003.
- BEIGUELMAN, Giselle. “Assim é se não lhe parece”. <http://www.video-brasil.org.br/ffdossier/ffdossier001/ensaio.pdf> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DANEY, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DURAS, Marguerite. *O amante da China do Norte*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.
- LOPES, Silvina. *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval: 2003.
- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. [http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003\\_NP07\\_machado.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP07_machado.pdf) (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

MIGLIORIN, Cezar. "Man.road.river e Da janela do meu quarto: experiência estética e medição maquínica". *Contracampo*. <http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

PONTBRIAND, Chantal. Éclats du documentaire. *Mouvement*. [http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc\\_to\\_load=9708](http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=9708) (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ZACCAGNINI, Carla. *Wagner Morales*. <http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/ffdossier002/Wagner%20Morales.pdf> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

## Filmografia

DETANICO, Ângela e LAIN, Rafael. 2003. *Flatland*. Brasil, 7 min.

L, Marcellvs. 2004. *Man.road.river*. Brasil, 9 min, 27 seg.

L, Marcellvs. 2005. *Man.canoe.ocean*. Brasil, 12 min, 21 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Filme de guerra*. Brasil, 23 min.

MORALES, Wagner. 2003. *Filme de horror*. Brasil, 5 min 30 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Ficção científica*. Brasil, 6 min 25 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Cassino, filme de estrada*. Brasil, 14 min.

**Résumé:** Filme de horror, de Wagner Morales. Man.road.river, de Marcellvs L., Flatland, de Ângela Detanico et Rafael Lain. Ce sont des essais d'une seule image. Nous affirmons pour le nier plus tard : l'image qui dure sur l'écran est toujours la même, mais devient une autre à chaque instant, parce que ce qui la constitue est le temps dans sa durée.

**Mots-clés:** Essai audiovisuel. Filme de horror. Man.road.river. Flatland.



**Abstract:** Filme de horror, by Wagner Morales. Man.road.river, by Marcellvs L. Flatland, by Ângela Detanico and Rafael Lain. These are essays of a single image. We affirm, in order to deny later on: the image that remains on the screen is always the same, though already another each instant. Since it is constituted by time in its duration.

**Keywords:** Audiovisual essay. Filme de horror. Man.road.river. Flatland.