III - Poiesis de Campos

Vídeo-duração: *tour*

Luciano Barbosa Justino

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

JUSTINO, LB. Vídeo-duração: *tour*. In: *Literatura de multidão e intermedialidade*: ensaios sobre ler e escrever o presente [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015, pp. 243-256. Literatura & Interculturalidade series. ISBN 978-85-7879-240-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

VÍDEO-DURAÇÃO: TOUR

Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles nada declararam. O embaixador Olegário Mariano, líder dos academicistas, pediu para que o não metessem nisso.

Diário da Noite, fevereiro de 1957

A poesia concreta poderá ser, quando muito, arte decorativa. Que as traças apreciação nas estantes do futuro.

Tito Mendes, O Jornal, 15/02/1957

IMAGEM - 7

FONTE – Campos, 2004

Para Martín-Barbero e German Rey (2001, p. 55), a imagem-vídeo não dura, nela o “efêmero” destrói o “genérico”.

Philippe Dubois (2004, p.23) afirma que o vídeo “não é um objeto, mas um estado, um estado *da* imagem”. A se tomar as palavras de Arlindo Machado (1997, p.225), o vídeo não gera uma *imago*, mas “um efeito de mediação”.

A imagem digital em sua não inscrição no suporte, pairando antes no circuito, em princípio arruína toda experiência estética, pois esta depende de uma presença, de uma “superfície háptica”, para poder existir, observa André Parente (1996, p.25).

Não obstante o que se tem dito no debate sobre vídeo, analógico e digital, *Tour*¹ exprime a intensidade opaca de uma *enformação*, uma forma carregada de uma força que a ultrapassa, estrangeira do vídeo digital: ele contém uma *poiesis* de lugares, vivencial, de longa e “memorável” história. Introduce uma turbulência na diafaneidade do vídeo.

Além/aquém de todo real que lhe preexista, como sugerem seus melhores pesquisadores, a imagem-vídeo aqui não flutua. Há algo de foto e de filme, de “químico” em *Tour*.

A imagem-vídeo, que tende no monitor a não possuir “espessura”, aqui é um índice, o “pólo fusional dos contágios”, para usar as palavras de Daniel Bounie num novo contexto (1994, p.69).

Se toda imagem-Deus abandona a superfície pesada demais do túmulo-suporte – imagem-Cristo, aquele que deixa o túmulo -, *Tour* traz a presença e o rumor de um trabalho coletivo de longa duração, que opera na dialética do “lembrar”, de fazer pesar no ciberespaço um tempo-manancial, e da fragilidade de toda memória que a custa de não esquecer, de querer “conduzir”, tem que trabalhar agora na fluidez instável e “perecível” do vídeo. Como nos versos de *Tombeau de Mallarmé*: “ah Mallarmé, tudo existe pra acabar em TV” (CAMPOS, 1994, p.109).

1 Disponível em www.uol.com.br/augustodecampos. Posteriormente publicado em *Não* (2004).

A descrição

Tour é composto de dezoito versos. Cada letra é disposta no interior de quadrados perfeitos. Sugerem uma forma concluída, numa atmosfera de visível “fatalidade”. Índice de um processo incrustado na pedra e por ela enquadrado.

A letra, nos últimos duzentos anos a portadora mestra do simbólico, assume-se vestígio da relação signo-objeto. Um médium em toda amplitude. Mas um índice de quarto nível, por hipótese, posterior à aculturação ocidental exercida pela ordem linguística e numérica, na qual se situa a imagem-vídeo digital.

Trata-se de um índice que reconhece a circunstância da enunciação e que faz dela seu tema ao reconhecer a circunstância do atual da imagem. Dito de outra maneira, o quarto nível do índice já opera com o *habitus* da metalinguagem e de todas as formas de terceiridade², os planos da cultura e dos interpretantes simbólicos das civilizações.

Da relação entre o fonético e a plasticidade do caractere, entre o que ele diz e o que ele mostra, o índice funda um pacto com o meio ambiente, misto de parque de diversão e dia de finados, mais fático que poético.

O lodo nos caracteres o faz pulsar, algo neles nega parcialmente a racionalidade simboloide dos quadrados perfeitos. “Do fundo de uma noite primordial” (para lembrar Mallarmé), opressiva e subterrânea, uma força, entre irônica e sarcástica, brota da profundidade abissal da terra negra. Dupla imagem: ruína e monumento (*Nenhum só resta*) e juventude: (*ninguém mais perturba o barulho da festa*).

Na horizontal, uma imagem estática e pesada. Na vertical, um fantasma em movimento, um humanoide (ou pós-humano) de vários braços ou de braços em movimento. Ambivalência de um objeto sólido e estático, uma tumba formada por pequenos tijolos perfeitos; um fantasma que anda.

2 Refiro às categorias Peirceanas de primeiridade, segundidade, terceiridade.

Enquanto o contorno dos quadrados é uniforme, redundante, frio. O contorno das letras, porção de lodo e grama, depende da forma em caixa alta de cada caractere e da utilização ou não de serifa.

Pode-se inclusive dizer que as letras lutam contra o imobilismo das fronteiras rígidas que os quadrados estabelecem e que elas já trazem em si mesmas, mormente as serifadas.

O *J* de *jazem*, cheio de matéria vegetal, parece que em algum momento perderá seu contorno definitivo. Nele se percebe melhor que o tempo modificou a nobreza austera que o caractere possuía.

A linha que define os quadrados, como não apresenta nenhuma diferença na forma e no lugar, cria um espaço sem profundidade que faz o fundo negro perder espessura, imune a qualquer intervenção dos vivos. Em contraste, as letras estão cheias de temporalidade, de onde alguma força impõe um movimento à forma.

Z e *S* aproximam-se da extenuação. Ocupam lugares estratégicos na disposição do quadro (*Jazem, Fazem, Resta*), no centro dos três eixos geométricos da imagem.

Z e *S* têm contornos que em vez de ganharem peso, perdem-no. Diferentes de letras como *M, C, A, D, H, I*, volumétricas, texturais, pesadas. O mesmo ocorre com *T, N, U, R, V*.

Nos *S* e *Z* destas três palavras literalmente centrais, o amarelo-grama já contém espaços internos de preto.

Formas que se diluem, perdem-se, desvanecem-se, assumem o enclausuramento às custas da perda de seu próprio corpo; e formas que tendem à explosão do casulo e da lógica visual como um todo dos quadrados.

Embora sem nunca se tocar ou se fundir, os quadrados-tijolos atraem-se. A exceção é esse movimento da lateral esquerda, ilhado entre a ocorrência e o vazio, deslocado, pelas formas linguísticas adjuntivas, as locuções adverbiais e o artigo definido, como se um “excesso acessório”, não apenas linguístico, criasse ou contivesse uma outra ritmia formativa.

Como este *O* da última linha, vestígio de uma dispersão iniciada em *ÀS*, continuada em *EM/NÃO*, que em breve quebrará (quebrará?)

a redoma que o cerca e a própria unidade do movimento horizontal do texto e cairá na mesa ou na escrivaninha do navegador estático. Ou entrará em outro programa minimizado na barra de ferramentas.

Este O é potencialmente significativo, tanto plástico quanto fonético. Ele reitera, no seu próprio deslocamento, as formas que lhe ladeiam e se abre para representar em si mesmo um topograma da própria imagem-vídeo.

Índice do espaço fechado, espaço tumular, metonímia do poema como totalidade. E de seu contrário, uma duração que brota para além de seu próprio invólucro. Espaço imóvel, dimensão de uma perda, e rotação.

A letra O ganha volume e peso nas suas extremidades, às custas de um risco de partir-se, como uma ameba, em processo ininterrupto de geração e de degeneração. O preto no centro toma a forma da matéria fértil. A noite é onde mora a deusa negra da fertilidade.

Espaço de luto e criação, de morte e antropofagia. O círculo interno é uma boca, resto e semente, não de um corpo qualquer, mas do corpo de onde a voz ancestral emerge de seu silêncio matricial (*poiesis*?).

Um movimento para o abismo, para as profundezas da terra informe cuja última ocorrência visível é este O poroso. A lateral esquerda, “ocidental”, do quadro pende para alcançar a larva, a matéria potencial.

O fantasma da vertical emite um rumor construtivo, *Ssuass, Ffazzem, Ffressta, Ressta, Fessta*, fresta de ar. Oclusivo, esquentam a atmosfera morna da imagem-vídeo.

Palavras como *Bemvindo, Catacumbas, Mundo, Nenhum, Nenhuma, Nem, Ninguém* dão a dimensão exata de uma substância que não é apenas fônica.

Pequena viagem onde não se encontra propriamente uma paisagem, uma imagem, mas o resquício de um luto, um espaço de perda, um “volume portador de vazio”, como dirá Didi-Huberman (1998, p.45), com seus pequenos lances de ar (*Poeta/Fresta/Resta*) e de clausura limitadora, *Mmmmmmm*. Peso e duração, aquilo que em princípio a imagem-vídeo não poderia conter.

Contra as imagens habituais da rede de computadores, e da cidade em geral, “superfícies sem distância” (FURTADO, 2002, p.123), *Tour* é justamente esta distância que se inscreve na própria superfície das coisas.

O quarto nível do índice é a inscrição de uma ausência, *secundidades*.

Dos lugares

Um dos inúmeros méritos de Walter Benjamin foi ter lido Charles Baudelaire entrando e saindo do texto o tempo inteiro, sem o confinar aos confins da literatura.

Nos ensaios paradigmáticos que escreveu, pensou a obra de Baudelaire num lugar onde a significação não pode ser separada dos espaços de vivência por onde circulou o poeta. A cidade e a ruína são fundamentais, mas não apenas como temas, sobretudo como elementos de localização, de pertencimento.

Tendo em mente o Baudelaire de Walter Benjamin, é possível afirmar que ele funda a literatura, o amadurecimento, a expansão e a dispersão da escritura, e transforma a “função poética da linguagem”, aquela do primeiro Jakobson, em projeto.

Mas já afirmei que *Tour* é mais fático que poético. Sua função semiótica é fática: o sujeito quer assegurar-se da relação. O movimento de sentido não é predominantemente verbal e que reduz os outros sistemas ao “não” de não-verbal.

Emissão, recepção e *médium* fazem com que a relação não pode ser nem esquecida nem procurada exclusivamente no enunciado.

(Digressão: há uma relação imediata entre a consolidação da poesia escrita no romantismo, a interiorização subjetivista na forma da recepção e o total abandono da poesia da cena pública. Associada sempre à emissão e/ou à “materialização” de signos verbais escritos, a poesia moderna descurou dos operadores contextuais não-verbais).

Nos termos de Octávio Paz:

Pela eliminação da música, da caligrafia e da iluminação, a poesia reduziu-se até se converter quase que exclusivamente em uma arte do entendimento. Palavra escrita e ritmo interior: arte mental. Assim, ao silêncio e afastamento que a leitura do poema exige, temos que acrescentar a concentração. O leitor se esforça por compreender o que quer dizer o texto e sua atenção é mais intensa que a do ouvinte e a do leitor medieval, para quem a leitura do manuscrito era igualmente contemplação de uma paisagem simbólica. Ao mesmo tempo, a participação do leitor moderno é passiva. Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um esforço distinto para manifestar-se e implica numa sociedade e numa mitologia diferentes. O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de causalidade e a uma concepção linear da história. (OCTAVIO PAZ, 1996, p.118).

Contudo, a função fática não elimina a metalinguagem, consciência aguda da linguagem verbal, espaço por excelência da terceiridade. O fático coloca a metalinguagem em sua indissociável relação.

Em *Tour*, o fático serve não só para testar a validade dos canais (só no plural se pode pensar o termo), ele recoloca a toda vez a relação fundamental entre poesia e intersemiose. Do ponto de vista dos lugares, *Tour* pode ser pensado a partir de três topografias:

- 1) Pode-se dele dizer o que Gervereau (2000, p.9) disse a respeito de toda imagem: *elle n'est pas seulement une transposition du réel, elle est aussi un réel intrinsèque avec ses propriétés et ses circuits*. Ainda, não um espaço propriamente, mas uma maneira de organizá-lo,

de dar uma estruturalidade que constrange já aí na recepção no monitor de vídeo. *Tour* funciona no nível da “infra-estrutura física”, nos termos de David Harvey (1992, p.203).

Claro está que o caminho percorrido pelo leitor até chegar a ele – provedor, site oficial, atualização na tela – esfria o horizonte de recepção, mas também pressupõe a possibilidade de aparecer de choque como vírus.

Por outro lado, ele destoa de boa parte, se não da grande maioria, do que o navegador tem em volta, arquivos e programas disponibilizáveis na rede geralmente acompanhados de relativa luminosidade.

Neste nível, *Tour* se apresenta como um novo hóspede, na tela do computador, por ser *hard* demais, rastro analógico, no digital do monitor de vídeo.

- 2) O espaço do vídeo como um espaço autônomo com suas próprias regras de produção, circulação e uso. Neste tópico, seriam incluídos tudo aquilo que diz respeito às tendências da imagem-vídeo enquanto esmaecimento da memória, propensão à provisoriedade e à fluidez, por exemplo.

Relação com o espaço bem mais vasto da *videosfera*, *Tour* traz justamente uma memória e uma durabilidade de “alvenaria”, um monumento: “a construção deliberada de um espaço vazio para espelhar aquilo que partiu” (MANGUEL, 2001, p.276).

Sob este aspecto, difere da recreação inerente ao uso corrente do vídeo. Recreação que opera pela desmaterialização do espaço-tempo, que transforma os lugares em uma abstração numérica; cidadão do mundo, o sujeito-vídeo flutua na possibilidade de trocar de lugar a qualquer momento bastando acionar o controle remoto ou o *mouse*.

Deve-se pensar a imagem-vídeo em seu diálogo com o campo mais vasto não apenas de um dispositivo técnico, mas fundamentalmente um poderoso construto de produções socioculturais contemporâneas, onde a técnica dialoga sem interrupção com o imaginário e as demandas sociais.

3) O terceiro espaço possível é da natureza do pacto que estabelece com o seu interlocutor. É aqui que entra em cena não uma “estética da recepção”, mas uma ética do ato interpretativo.

Se o interlocutor já abandonou as geografias tradicionais e agora se alterna entre o indiferenciado global e o individualismo esquizoide potencializado pelo vídeo, como muito se diz, *Tour* o faz reconhecer velharias que teimam em obscurecer a luminosidade do monitor. Nos termos de Walter Benjamin, sua mente civilizada não pode esquecer a barbárie inerente a toda civilização.

Num ambiente etéreo e simbólico, o vídeo e a rede, o interlocutor “temporaliza” o presente, feito e “se fazendo”: *entre*.

O que se percebe é não apenas o lugar das diferenças sociais, políticas, étnicas, de classe etc., é principalmente o convite, nem sempre amável, à construção destas. O que olha (chegar aqui implica sempre uma ação que continua), já é imediatamente olhado: *bemvindo*. Não se trata de *ser* (leitor, autor, sujeito, poeta), pressupõe-se um *estar*, tanto do morto que já rompeu o limiar da mudez e já anda, quanto do receptor diante da tumba.

Se o “real” é sempre potencial no signo, nem melancólico, nem propriamente em estado de luto, o humanoide, *homo faber*, por sob a vestimenta rota do cadáver, constrói sua integridade provisória, não na busca de uma identidade identitária, mas de uma pertença relacional.

Tour hibridiza, de uma maneira instigantemente ambivalente, todos os indícios de uma a-história proto-humana (cores, ruídos, ecos nasais, textura lodosa, negror absoluto etc), com nossa écranosphère (LIPOVETSKY; SERROY, 2007, p.10), com as máquinas semióticas assig-nificantes e imensamente simbólicas de nosso tempo.

Como na mais genuína vanguarda do presente, ele é o devir futuro da memória.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BOUGNOUX, Daniel. Índices, ícones e símbolos. In: **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.63-91.

CAMPOS, Augusto de. **não**. São Paulo: Perspectiva, 2003, 140 p.

CAMPOS, Augusto de. **despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994, 165, p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998, 315 p.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: CosacNaify, 2004, 323 p.

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 149 p.

GERVEREAU, Laurent. **Voir, comprendre, analyser lês images**. Paris: Éditions la Découverte, 2000, 292 p.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992, 203.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992. 349 p.

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. **L'écran global**: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne. Paris : Éditions du S peuil, 2007, 360 p.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas: Papirus, 1997. p.220-235.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 202 p.

BARBERO, Jesus Martín; REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001, 290 p.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 7-33.

PAZ, Octávio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, 345 p.

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Leonardo Araujo
Design da Capa	Erick Ferreira Cabral
Imagem da capa	Metaesquema, Hélio Oiticica.
Revisão Linguística	Elizete Amaral de Medeiros
Normalização Técnica	Jane Pompilo dos Santos
Impressão	Gráfica Universitária da UEPB
Formato	16 x 23 cm
Mancha Gráfica	11,5 x 16 cm
Tipologias utilizadas	Gentium Basic 11,5
Papel	Apergaminhado 75g/m ² (miolo) e Cartão Supremo 250g/m ² (capa)

Este livro perfaz 2 movimentos, 2 estratégias de leitura, a da intermedialidade e a da literatura de multidão. A fronteira entre elas é tênue e provisória. O que as separa é um filtro, que tanto deixa passar quanto retém. É um livro de crítica, um exercício de experimentação crítica que propõe um olhar transversal sobre as obras, com a finalidade de compreendê-las por aquilo que nelas remete pras formas de vida, pros espaços de produção simbólica e de sua logística de circulação e consumo.