

POESIA RENATO REZENDE
KATIA MACIEL
E VIDEOARTE

CiCtO
IRUI

COPYRIGHT © 2013, RENATO REZENDE E KATIA MACIEL
Todos os direitos reservados

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Renato Rezende

PROJETO GRÁFICO
Rafael Bucker

DIAGRAMAÇÃO
Luísa Primo

REVISÃO
Heyk Pimenta e Rita Barros

IMAGEM DA CAPA
Entre-nós
Marilá Dardot
Instalação, Bienal de São Paulo, 2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rezende, Renato

Poesia e vídeoarte / Renato Rezende, Katia Maciel. –

Rio de Janeiro : Editora Circuito : FUNARTE, 2013

ISBN 978-85-64022-31-7

1. Arte – Brasil 2. Arte contemporânea 3. Artes visuais –
Exposições 4. Cinema 5. Poesia Visual 6. Vídeoarte 1. Maciel,
Katia. II. Título

13-09944

CDD-709.810904

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Arte contemporânea : Artes visuais

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Esta obra foi selecionada pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012

POESIA E
VIDEOARTE

SUMÁRIO

POESIA E VIDEOARTE 6

O ARTISTA PLURAL 7

OS MEIOS HÍBRIDOS 18

POETA/POESIA/POEMA 23

POESIA/VIDEOARTE 29

ALBERTO SARAIVA, OXI 48

LENORA DE BARROS, NÃO QUERO NEM VER 64

ANDRÉ PARENTE, ENTRE MARGENS 78

BRIGIDA BALTAR, O AMOR DO PÁSSARO REBELDE 102

FERNANDO GERHEIM, CINEPOEMA NO BOSQUE 116

MARILÁ DARDOT, ENTRE-NÓS 130

SARA RAMO, OCEANO POSSÍVEL 140

RETORNO E REPETIÇÃO 152

POESIA E VIDEOARTE

O ARTISTA PLURAL

Um processo de polinização radical entre os gêneros e circuitos artísticos iniciou-se após a Segunda Guerra Mundial, com as assim chamadas “novas vanguardas”, que, principalmente nos Estados Unidos, retomaram alguns procedimentos das vanguardas históricas europeias das primeiras décadas do século xx.¹ Performances multimídias oriundas de experimentos como o *action painting* de Pollock, os *happenings* de Allan Kaprow, a música aleatória de John Cage e a coreografia de Merce Cunningham levantaram questões como a integração artista/obra/público e o uso de novos suportes, além de questionarem o próprio conceito de arte, sua fruição e sua função social. Muitos artistas, insatisfeitos com a ideia de arte autônoma, isolada na tela ou no atelier, passaram a levar seus trabalhos e ideias para as ruas, interferindo na

1 Em seu artigo “What’s Neo in the Neo-Avant-Garde?” (In: BUSKIRK, Martha e NIXON, Mignon, (ed.) *The Duchamp Effect*, MIT Press and October Magazine: Cambridge MA e Londres, 1996) Hal Foster compara os dois momentos históricos dialogando com trabalhos anteriores sobre o assunto de Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*) e Benjamin Buchloh (“The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”). Ao contrário de Bürger, que considera as novas vanguardas dos anos 1950 e 60 como meras imitações acríticas das primeiras vanguardas históricas, Foster acredita que, enquanto as primeiras vanguardas focaram-se na crítica das convenções dos suportes tradicionais, as novas vanguardas investigaram e minaram as instituições da arte, de certa forma retomando e completando o projeto das vanguardas históricas.

paisagem e na cena urbana, procurando interagir com o grande público e disseminar suas obras em larga escala. Ressurgiu então o termo “arte total”, cunhado pelo crítico Adrian Henri para descrever estes movimentos que chegaram ao auge nos anos sessenta e incluíam artistas europeus como Joseph Beuys, Christo e Marcel Broodthaers. Na poesia *strictu sensu*, os *beat* (Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen, Jack Kerouac, Michael McClure, etc.), muito ligados à pintura gestual, à incorporação dos cantos e rituais indígenas (vide a etnopoética, de Jerome Rothenberg),² à poesia “mamífera” de Michael McClure³ (que se insere na tradição dos poemas sonoros) e aos movimentos sociais de contracultura, liam seus poemas publicamente na Six Gallery em São Francisco (*Uivo*, de Ginsberg, foi lido pela primeira vez numa noite de dezembro de 1955) e ditavam modas comportamentais.

No Brasil, uma retomada das idéias “antropofágicas” do Modernismo influenciou alguns dos mais importantes movimentos da época, como a Poesia Concreta (no início da década de 1950), o Neoconcretismo (no final da década de 1950) e o Tropicalismo (a partir da década de 1960). A Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e no ano seguinte no prédio do МЕС no Rio de Janeiro, uniu diversos artistas (entre os quais Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Osmar Dilon, Ronaldo de Azeredo e Wladimir Dias-Pino⁴) em torno de um novo projeto

2 Cf. ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

3 Cf. MCCLURE, Michael. *A nova visão, de Blake aos beat*. Tradução de Daniel Bueno, Luiza Leite e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

4 Enquanto a maioria dos poetas expostos utilizava quase exclusivamente palavras, gráfica e visualmente trabalhadas e tratadas como ícones ou objetos, este último exibiu a obra “Solida”, poema codificado em várias versões, empregando procedimentos intersemióticos inéditos (desde o verbal-tipográfico ao gráfico-estatístico) e chegando a dispensar o emprego de palavras. No poema “Ave”, apresentado na versão carioca do evento, Dias-Pino propõe uma sintaxe derivada de uma seqüência numérica ordinal. Tais experiências formaram as bases teóricas do movimento *poema/processo*, lançado por ele em 1968. Alguns dos poemas/processo se deram coletivamente na forma de *happenings*, como o “Pão-poema”, comido de forma pública e coletiva nas ruas de Olinda em 1970.

cultural para o país, apropriando-se de um ideário moderno de caráter construtivo, buscando a redução dos meios expressivos e a integração das modalidades artísticas.⁵ Muito já se falou e se escreveu sobre a poesia concreta e o grupo Noigrandes, formado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, e seu impacto no desenvolvimento da poesia brasileira.⁶ Nas palavras de Antonio Risério:

A poesia concreta dinamitou a frase, o encadeamento sintagmático padrão, para construir “ideogramas”, textos compostos pela justaposição de signos associados. É poesia da escrita visto como “objeto autônomo” – e da palavra inscrita no espaço gráfico (“espacialização visual do poema sobre a página” – Augusto de Campos) O que interessa é a escrita. A visualidade do signo verbal numa composição geométrica. A melopéia concretista é, portanto, música da palavra, *mot*, e não música da fala, *parole*.⁷

O Neoconcretismo, formado basicamente por artistas do Rio de Janeiro, surgiu em reação ao que eles consideravam como um excessivo e perigoso racionalismo de seus colegas paulistas.⁸ Segundo Ronaldo Brito, em seu *Neoconcretismo – vértice de ruptura do projeto construtivo brasileiro*, o movimento procurava “reorganizar

5 Celebrando os 50 anos dessa exposição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo mostrou, de 26 de setembro a 3 de dezembro 2006, a exposição “Concreta 56. A raiz da forma”, com curadoria de Lorenzo Mammi (artes), André Stolarski (design) e João Bandeira (poesia). Cf. site do MAM: <http://www.mam.org.br>.

6 Para maior compreensão do que é a Poesia Concreta é seminal a leitura do livro *Teoria da Poesia Concreta* (São Paulo: Invenção, 1965), dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Um estudo bastante amplo sobre o fenômeno, trazendo inclusive uma completa “cronologia do movimento de poesia concreta” encontra-se no livro *Poesia concreta brasileira – as vanguardas na encruzilhada modernista*, de Gonzalo Aguilar (São Paulo: Edusp, 2005).

7 RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 85.

8 A primeira *Exposição Neoconcreta* acontece em março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1961 no Museu de Arte de São Paulo, ano em que o grupo se dissolveu. Os dois grupos (Concretos e Neoconcretos) se reuniram alguns anos depois por iniciativa de Hélio Oiticica numa exposição intitulada “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM/RJ em 1967.

os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro”.⁹ Os neoconcretos clamavam pela integração entre arte e vida e pela valorização da dimensão existencial, subjetiva e afetiva da obra de arte. Denunciando o “objetivismo mecanicista” da poesia concreta, o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar e assinado por Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim e Lygia Pape, assim define a poesia:

Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neo-concreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem neoconcreta, afirma o poema como ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão na poesia neoconcreta a linguagem *se abre* em duração.¹⁰

Entre 1959 e 1962, Gullar criou uma série de “poemas espaciais” que requeriam a participação ativa do leitor. O poema “Lembra”, por exemplo, trata-se de uma placa de madeira em cujo centro repousa um cubo parcialmente embutido em uma cavidade; ao levantar o cubo, o leitor lê no fundo da cavidade a palavra “lembra”, que é novamente escondida (esquecida) no

9 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. p. 65.

10 GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Fac-símile do catálogo da 1ª exposição neoconcreta. O Manifesto Neoconcreto foi originalmente publicado no *Jornal do Brasil* no dia 22 de março de 1959.

momento em que o cubo é recolocado em seu lugar. Também durante a década de 1960, Décio Pignatari publica *Organismo*, um *poema-livro*¹¹ que procura romper com a solução do poema na página e se realizar no manuseio e, em parceria com Luis A. Pinto, assina o manifesto por uma *poesia semiótica*, que leva adiante o projeto cibernético de Dias-Pino e busca a autonomia da poesia através da criação de novos códigos desvinculados do idioma. Rumo a uma autonomia da linguagem visual, em 1964 Augusto de Campos publica o poema “Olho por olho”, enquanto Haroldo de Campos começa a escrever “Galáxias”, fundamentado na velocidade e mobilidade da própria textualidade e na expansão semântica. Surgem também os poemas desenhados *à la Apollinaire* de Edgar Braga, a *poesia práxis* de Mário Chamie (acentuando as características fonéticas que mantêm o eixo interno dos significados do poema) e a poesia politicamente engajada dos CPs (Centro Popular de Cultura). Além disso, de 1967 a 1972, Dias-Pino uniu poetas como Álvaro de Sá e Moacyr Cirne em torno do movimento do *poema/processo*, definido por ele como:

A consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando possibilidades criativas. Dando máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada metodicamente, atingindo assim uma linguagem universal...¹²

Da poesia engajada e nacionalista dos CPs (Violão de Rua) às proposições abstratas e vanguardistas de Wladimir Dias-Pino,

11 Ferreira Gullar, em *Experiência neoconcreta*, publica em anexo e explica alguns livros-poemas que criou na época e que se mantiveram inéditos, e que teriam, conforme acredita, inspirado a série *Bichos*, de Lygia Clark. A recente exposição *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a curadoria de Guy Brett (2012/2013) exhibe uma série desse tipo de obras, de artistas/poetas como Artur Barrio, Cildo Meireles, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Raymundo Collares, Regina Silveira, Regina Vater, Ricardo Basbaum, Rubens Gerchman, Tunga e Waltércio Caldas, entre outros.

12 Dias-Pino apud KAC, Eduardo. *Luz & Letra*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004, p. 245.

passando pela polêmica Concretismo x Neoconcretismo e pela valiosa aproximação entre poesia/música/artes visuais proporcionada pelo Tropicalismo e seus principais mentores,¹³ a poesia – como se vê por este breve resumo – até o final da década de 1960 estava aberta, exercitada em várias frentes de pesquisa.¹⁴ No entanto, com o AI-5 e o recrudescimento da ditadura militar, muito da efervescência cultural dos anos 1960 se dissipou. Mesmo assim, nomes como Silvio Spada (com seu poema “Silvio Spada queimou um poema de Drummond”), Alberto Harrigan (com seus poemas postais), Paulo Bruscky (com seus poemas classificados) e J. Medeiros (com seu livro rolo de papel higiênico), entre outros, mantiveram projetos individuais influenciados pelas mais diversas tendências. Durante a década de 1970, novamente centrada na palavra e no suporte da página, surgiu a poesia escatológica e pornográfica de Glauco Mattoso (*Jornal Dobrábil*), a obra ‘zen’ e originalíssima de Paulo Leminsky (*Catatau*) e a Poesia Marginal.¹⁵

13 Com os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil como figuras de ponta, o Tropicalismo inspirou-se nas idéias do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e disseminou-se pela sociedade, incluindo artistas como Hélio Oiticica, cuja obra *Tropicália* (exposta no MAM/RJ em 1965) deu o nome ao movimento, e José Celso Martinez Correia, diretor do Teatro Oficina, que encenou nova montagem de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade em 1967. Um livro valioso sobre o assunto, embora centrado na figura do autor, é *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso (São Paulo: Companhia das Letras, 1997). Assinala-se que, de 7 de agosto a 30 de setembro de 2007, a exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, com a curadoria de Carlos Basualdo, depois de viajar por Chicago, Nova York, Londres e Berlim, foi montada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ver BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, [1967–1972]. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

14 Os movimentos literários na poesia brasileira depois do primeiro Modernismo (1922) e da controversa Geração de 1945 podem ser colocados na seguinte ordem cronológica: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Poema Processo (1967), Tropicalismo (1968).

15 É interessante notar como a poesia marginal novamente retorna à Oswald. Em seu depoimento para o livro *Nuvem cigana – poesia & delírio no Rio dos anos 70*, organizado por Sergio Cohn (Rio de Janeiro: Azougue, 2007), Chacal diz: “Foi o Charles que trouxe um livro que seria um grande marco na minha vida, que era o volume do Oswald de Andrade daquela coleção da Agir, ‘Nossos Clássicos’. Era um livro pequeno, com apresentação do Haroldo de Campos, e trazia os manifestos, alguns poemas, além de trechos de *Serafim Ponto Grande* e do *Miramar*. Aquele livro me fascinou, eu achei aquele mundo ali maravilhoso, porque ao mesmo tempo em que havia toda uma

Nos anos 1980, com o esgotamento e quase institucionalização da Poesia Marginal, ao mesmo tempo em que o país assistia a um processo crescente e gradual de anistia política e recuperação das liberdades civis, surgiram, entre outras manifestações, o *poema pornô* (o almanaque “Escracho”, lançado em 1983 por Eduardo Kac, com uma longa e variada lista de colaboradores, continha também *poemas-pra-gritar* e *poemas-corporais*), e o *poema-grafite* (por exemplo, o do grupo performático Gang), além de performances públicas e pesquisas com novas tecnologias, como a *poesia holográfica* (em 1985 o Museu da Imagem e do Som – MIS, de São Paulo, hospedou a exposição “Holopoesia”).¹⁶

Com o processo histórico do fim das vanguardas,¹⁷ ou seja, do modernismo, novas formas e novos suportes para a poesia

postura de contestação através dos manifestos, tinha um humor e uma irreverência muito grandes nos poemas e nos textos em prosa. Eu fiquei sorvendo aquele livro durante um bom tempo, lendo e relendo...”

16 Um breve, mas informativo relato das experiências *verbi-voco-visuais* concretistas pode ser encontrado no texto de Haroldo de Campos, “Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico”, em *A arte no século XXI – a humanização das tecnologias* (DOMINGUES, Diana (org.) São Paulo: Unesp, 1997). Outros textos de interesse no mesmo volume são: “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”, de Walter Zanini e, principalmente, “Poesia e novas tecnologias no amanhecer do século XXI”, de Jacques Donguy, que aborda fenômenos como a *poesia holográfica*, painéis luminosos, néon, laser e poesia, videopoesia e poesia e computador, além de oferecer um histórico desses movimentos e mapear seus principais precursores. Em escopo internacional, um trabalho de interesse sobre assunto, uma vez que é editado por um brasileiro e leva em conta experiências brasileiras com poesia em novas mídias, é a edição 30.2 da revista *Visible Language*, “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”, organizada por Eduardo Kac, com ensaios de vários autores estabelecendo uma conexão entre as poesias sonora, verbal e visual da atualidade, isto é, a poesia que experimenta com as novas mídias e as novas tecnologias.

17 De acordo com Antonio Cicero, as vanguardas acabaram; não porque falharam, mas justamente porque tiveram êxito no seu papel histórico de expandir o leque das possibilidades materiais e simbólicas da obra de arte, do poema. O que fica, no seu lugar, é o experimentalismo, sempre possível e bem-vindo: “Tendo cumprido sua função liberadora, a vanguarda deixa de existir. O experimentalismo continua – e não se vê por que não continuaria no futuro – a existir, sempre que a arte explora novas vias, novos materiais, novas técnicas, novas formas, novas linguagens, novas mídias. Ele se assemelha à vanguarda no sentido de que, como ela, não chega necessariamente a alcançar qualquer progresso artístico, pois o que é mais novo não é necessariamente melhor do

continuaram sendo explorados, mas de uma maneira pouco difundida, pouco visível e pouco discutida, periférica em relação ao *mainstream*:¹⁸ *poesia sonora*,¹⁹ *vídeo poesia*, *poesia visual*,²⁰ *computer*

que o mais velho, e vice-versa. Seria ridículo, por exemplo, pretender que a poesia cinética representasse um progresso em relação à poesia, digamos, livresca. “Novos meios” significa apenas “Outros meios”. Por outro lado, não é possível ao experimentalismo posterior à vanguarda histórica ampliar a extensão da noção de poesia além do que a própria vanguarda histórica ampliou; nem lhe é possível encolhê-la. Por isso, os seus feitos cognitivos – conhecimentos positivos e técnicos ligados a determinadas práticas artísticas – não têm nem podem pretender ter o alcance universal que tiveram os feitos cognitivos da vanguarda histórica. Não é, por exemplo, necessário que um poeta que produza poesia livresca esteja a par do que se passa no campo da poesia cinética. Se os caminhos da vanguarda histórica foram finitos, mas têm alcance universal, os caminhos do experimentalismo são infinitos, mas têm alcance particular. A rigor, ele não deve, portanto, ser chamado de vanguarda.” CICERO, Antonio. “Poesia e paisagens urbanas”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 28–29.

18 Podemos afirmar de todas essas correntes o que Luis Dolhnikoff diz sobre a poesia visual: “O fim das vanguardas, se não significou o fim da poesia visual, significou sua redução a uma subcultura. Há sites exclusivos de poesia visual, há algumas revistas literárias que sempre publicam alguma poesia visual, mas nenhum dos muitos nomes mais conhecidos da poesia contemporânea é um poeta visual.” ДОЛНИКОВ, Luis. “Poesia média e grandes questões”. Revista Cronópios. 12/04/2006. <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>

19 SIBILA, *Revista de poesia e cultura*, dedicou um dos seus números à poesia sonora (ano 4 n. 8–9, 2005). Além do editorial “A voz como instrumento de criação”, assinado pelos editores Régis Bonvicino, Alcir Pécora e Tatiana Longo Figueiredo, a revista traz os textos “A voz instrumento de criação – dos futuristas à poesia sonora” e “A poesia sonora hoje no mundo (o manifesto da polipoesia)”, de Enzo Minarelli, e um cd “A voz é princesa” com 50 audições de poesia sonora, desde 1912 até o presente, incluindo raridades como a voz de Marinetti, Ezra Pound, Henri Chopin, Isidore Isou, Philip Glass, Allen Ginsberg, Ferlinghetti, Jerome Rothenberg, Serge Pey e Philadelpho Menezes). Outro livro de fundamental interesse no assunto é MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século xx*. São Paulo: EDUC, 1992.

20 Um excelente livro sobre estes dois últimos é *Poesia visual Vídeo poesia*, de Ricardo Araújo (São Paulo: Perspectiva, 2000). O autor examina um conjunto de poemas desenvolvidos em Betacam entre 1992 e 1994 no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da USP pelos poetas Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Haroldo de Campos e Julio Plaza. A análise dos trabalhos é acompanhada por imagens e entrevista com cada um dos poetas.

poetry,²¹ *poesia digital*,²² etc.²³ Em 1991, quando apresentou seu *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, como tese de doutorado junto ao programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, sob a orientação de Lúcia Santaella, o poeta Philadelpho Menezes já tinha exata noção de algumas das principais características da arte no mundo globalizado pós-moderno. Philadelpho apresenta e defende o experimentalismo poético contemporâneo, principalmente as criações radicais da poesia visual e poesia sonora italianas, e emprega o conceito de “metamodernidade” (que ele prefere ao termo “pós-moderno”, por acreditar que melhor dá conta da pluralidade dos enfoques atuais que, questionando o passado, indagam sobre o presente de uma maneira radical, polêmica e contraditória)²⁴ e o distingue da modernidade da seguinte forma:

21 Em seu ensaio “Poetic Machinations”, publicada em KAC, Eduardo (Ed). “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies”. Visible Language, edição 30.2. Providence, RI, Rhode Island School of Design, 1996, Philippe Bootz traça um panorama histórico da poesia em computador, cujos precursores foram o alemão Theo Lutz (1959) e o canadense Jean Baudot (1964).

22 Poesia digital, ou poesia que circula nos computadores (discos rígido e flexível), nos cd-roms e na internet. No Brasil, um dos principais expoentes deste tipo de poesia é André Vallias. Em seu site (<http://www.andrevallias.com/biblio/index.htm>), Vallias assim define o poema como um *diagrama aberto*, que “ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada – a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feitura)”.

23 No entanto, o interesse por estas investigações continua vivo, como atestam, entre inúmeros possíveis exemplos, publicações e pesquisas atuais como a de Jorge Luiz Antônio (*Poesia digital – teorias, histórias, antologias*. São Paulo: Navegar/Fapesp, 2010) e eventos como os recentes *Poiesis, Poema entre Pixel e Programa*, de outubro a dezembro de 2007, no Oi Futuro, Rio de Janeiro, com curadoria de Friedrich W. Block e Adolfo Montejo Navas e participação de artistas de vários países, (Entre os brasileiros, além dos já reconhecidos na área, como Augusto dos Campos, Wladimir Dias-Pino, Arnaldo Antunes e João Bandeira, o evento incluiu Ricardo Aleixo, Lenora de Barros e Adriana Calcanhoto), *Poéticas Experimentais da Voz*, em julho de 2008, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, com curadoria de Margit Leisner e Alex Hamburger, e o *Projeto Poesia Visual*, com a curadoria de Alberto Saraiva, também no Oi Futuro.

24 Não por acaso, um dos três temas da 12ª Documenta de Kassel, em 2007, foi “É a modernidade nossa antiguidade?” Roger M. Buerger, o Diretor Artístico da Documen-

Enquanto a modernidade se marcou, em todas as suas manifestações, por colocar em crise e em crítica o passado frente ao advento de um presente imantado pelo futuro, no metamoderno abre-se a crise desse futuro e a própria modernidade é muitas vezes tratada como o novo passado. Pode-se ainda dizer que a metamodernidade procura se dissociar acintosamente daqueles elementos que hoje se julgam presentes naquela modernidade anterior. Assim, ela aponta para a falência dos projetos (ao menos os ambiciosos), o esvaziamento do caráter transformador e transgressor da arte, a impotência do conhecimento transformada na estetização da experiência, a resignação anti-teórica de um presentismo abúlico, mas vitalista [].

Mas também ela está na multiplicidade de poéticas visuais, sonoras, tecnológicas, que convivem com os mais variados meios e formas tradicionais de expressão, como o livro, a tela, o palco, o verso, a figuratividade, a narrativa linear. O ecletismo sem princípio que aí se instala contribui decisivamente para o fim das verdades estéticas absolutas que nutriam as vanguardas

ta, coloca a questão da seguinte forma: "É a modernidade nossa antiguidade? – Esta é a primeira pergunta. Parece-me bastante evidente que a modernidade, ou o destino da modernidade, exerce uma influência profunda sobre os artistas contemporâneos. Parte dessa fascinação talvez nasça do fato de que ninguém realmente saiba se a modernidade está ainda viva ou morta. Ela parece em ruínas depois das catástrofes totalitárias do século 20 (as mesmas catástrofes que ela de alguma forma originou). Ela parece profundamente comprometida pela aplicação parcial de suas exigências (*liberté, égalité, fraternité*) e pelo simples fato de que modernidade e colonialismo caminharam, e provavelmente ainda caminham, de braços dados. Ainda assim, as imaginações das pessoas estão repletas das visões e das formas da modernidade (e não me refiro apenas à Bauhaus, mas também a estruturas mentais arqui-modernistas transformadas em jargões contemporâneos, como 'identidade' e 'cultura'). Em resumo, parece que estamos tanto dentro quanto fora da modernidade, ao mesmo tempo repelidos por sua violência letal e seduzidos por sua imodesta aspiração ou potencial: que talvez exista, afinal, um horizonte planetário em comum, aplicável aos mortos e aos vivos." Ver site do Canal Contemporâneo: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta-12magazines/archives/ooo868.php>.

tradicionais, se não todas as escolas anteriores da modernidade, de maneira menos explícita.²⁵

Uma das principais noções artísticas da modernidade, além da crença nas vanguardas, é a especificidade dos meios (como defendida por Clement Greenberg). Em *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da História*, publicado dez anos depois do seu artigo “O fim da arte”, de 1984, o filósofo norte-americano Arthur C. Danto afirma que, com o advento da arte pop nos anos 1960, a arte – ou melhor, um tipo de narrativa sobre a arte, que havia se iniciado na Renascença e era pautada pela estética e por noções de estilos e movimentos que progrediam de forma evolutiva – chega ao fim. A pop arte, aproximando definitivamente a arte da filosofia, exatamente como Hegel havia previsto, inauguraria um período pós-histórico. Para o filósofo americano, já não há mais um critério possível que determine o que é e o que não é arte: todas as formas de meios e estilos são legítimas. Isso significa que o artista contemporâneo, ao construir sua poética, tem à sua disposição não apenas as novas tecnologias, mas toda a arte do passado – tenha sido ela reconhecida ou não – e seus meios e estilos (com exceção do espírito em que esta arte foi realizada). “O pluralismo do mundo da arte atual define o artista ideal como um pluralista”,²⁶ diz Danto.

25 MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994. pp. 231, 232.

26 DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. p. 114. No original: “The pluralism of the present art world defines the ideal artist as a pluralist”.

OS MEIOS HÍBRIDOS

Em seu artigo “A escultura no campo ampliado”, publicado em 1978, Rosalind Krauss apóia-se na então ainda incipiente evidência de uma lógica artística não mais modernista, e sim *pós-modernista*, para propor e justificar o conceito de “campo ampliado” para a escultura contemporânea. Definindo escultura como aquilo que se dá no espaço duplamente negativo de “não-monumento” e “não-arquitetura”, a crítica de arte norte-americana constrói sua argumentação problematizando a categorização modernista da escultura e concluindo, por fim, que a “escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, ‘permissão’ para pensar essas outras formas”.²⁷ Essas outras formas possíveis de pensar a escultura, contrariando a necessidade da especificidade dos meios e da autonomia da obra de arte pregada pelo cânone modernista, situando-se no espaço aberto e maleável de uma troca dinâmica entre paisagem/arquitetura/escultura, abrem-se também para a prática artística de ocupação de vários lugares diferentes pelo artista dentro do campo da cultura e para o uso diversificado de suportes. O “campo ampliado” pressupunha, portanto, desde logo uma relação mais dinâmica e ambígua entre os meios.

27 KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. *Revista Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1. s/d. p. 91. Tradução de Elizabeth Carbone Baez.

Quase vinte anos mais tarde, em 1999, num ensaio em que estuda a questão da condição pós-midiática da obra de arte contemporânea através de uma análise da obra do “(ex) poeta” belga Marcel Broodthaers, Krauss retorna criticamente à questão da crise do meio. Nessas alturas, seu desconforto com o termo “meio” é tão grande que ela tem a necessidade de abordar o assunto num prefácio:

A princípio pensei que poderia simplesmente traçar uma linha sob a palavra *meio*, enterrá-la como grande parte dos resíduos tóxicos, e livrar-me dela ao entrar num novo mundo de liberdades léxicas. ‘Meio’ parecia ser por demais contaminado, por demais ideológico, por demais dogmático, por demais carregado de discurso.²⁸

Articulando três diferentes narrativas, Krauss traça uma genealogia da dissolução do conceito de especificidade dos meios nos anos de passagem entre as décadas de 1960/1970. A primeira diz respeito ao trabalho *Museu de arte moderna, Departamento das águias*, uma seqüência de obras que Marcel Broodthaers iniciou em 1968 e deu por encerrada em 1972, através da qual o artista destrói a idéia de um meio estético e transforma tudo em *readymade*, dissolvendo a distinção entre o estético e o mercantilizado e ficcionalizando a forma como essa perda de especificidade se dá. O segundo e independente ataque à especificidade do meio se dá com o advento da câmera de vídeo portátil (*portapak*) e o uso do vídeo entre os artistas ligados ao *Anthology Film Archives*, que funcionou no Soho, Nova York, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Usando o *portapak* para criar, Richard Serra logrou trabalhar e articular o novo meio como algo agregador,

28 KRAUSS, Rosalind. “A Voyage on the North Sea”—*art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999; p. 5. No original: “At first I thought I could simply draw a line under the word *medium*, bury it like so much critical toxic waste, and walk away from it into a world of lexical freedom. “Medium” seemed too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded”.

um aparato e, portanto, como algo muito distinto das propriedades materiais de um mero suporte físico. Tal percepção é concomitante ao surgimento da tv como meio de comunicação em massa. Segundo Krauss, assim como o princípio da *Águia*, de Broodthaers, a tv proclama o fim da especificidade dos meios, inaugurando uma condição cultural pós-midiática, que foi compreendida e utilizada pelos artistas. Finalmente, a terceira narrativa que vinha se somar a essas práticas artísticas inovadoras, e que a elas dava credibilidade intelectual, era oriunda das argumentações de Foucault a favor de uma interdisciplinaridade acadêmica e das proposições pós-estruturalistas e desconstrucionistas de Jacques Derrida e outros pensadores franceses.

Para Krauss, todo meio é intrinsecamente plural e, desse modo, é impossível reduzir um gênero artístico ao seu meio. O próprio Greenberg, de quem Krauss havia sido discípula, teria percebido isso ao, mais tarde em sua carreira, abandonar a ênfase na planaridade e cunhar os conceitos de opticalidade e campo de cor. Um dos argumentos principais da autora, neste ensaio, é que “a especificidade dos meios, mesmo os modernistas, deve ser compreendida como um diferencial, auto-diferenciado, e, portanto, uma camada de convenções nunca simplesmente redutíveis à fisicalidade de seu suporte”.²⁹ Segundo Krauss, Broodthaers representa a complexidade da condição pós-midiática pós-moderna, e sua genialidade reside no fato de ele ter, ao usar filmes antigos, alusões ao colecionismo, auto-*détournements* e outros procedimentos, revelado a condição auto-diferenciada (*self-differential*) dos próprios meios, alegorizando-a, ficcionalizando-a e fazendo da própria ficção um meio. Lamentando a irônica proliferação do princípio da *Águia* quase trinta anos depois do trabalho pioneiro e aberto de Broodthaers, presente em todas as bienais e feiras de arte do mundo globalizado na forma de infindáveis instalações e trabalhos multimídia, funcionando como uma nova academia

29 Ibidem; p. 53. No original: “the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support”.

a serviço do capital, Krauss clama por uma prática de *differential specificity* (capaz de reconhecer e articular as complexidades da condição pós-midiática através da contemplação e revelação das formas já ultrapassadas que ela encerra) e define meio como algo que, para sustentar uma prática artística, “deve ser uma estrutura de apoio, geradora de uma série de convenções, algumas das quais, ao assumir o próprio meio como seu tema, serão completamente ‘específicas’ a ela, produzindo assim a experiência de sua própria necessidade”.³⁰

A definição de Krauss encontra eco no pensamento do antropólogo brasileiro Antonio Risério, que, em seu *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, ataca o que ele percebe como um conservadorismo dentro do próprio ambiente de produção literária, e argumenta contra o confinamento da poesia no suporte livro:

Na verdade, os discursos que querem reduzir a poesia a um dos formatos que ela assumiu, ao longo de sua longa trajetória histórica, indicam para mim, nada mais que a crescente ansiedade de literatos conservadores diante das transmutações formais que presenciamos – e, em conseqüência, diante da impossibilidade de sustentar o caráter único ou mesmo a hegemonia do modelo gráfico que eles elegeram para o fazer poético. Mas o fato – simples – é que a arte da palavra é anterior ao espaço gráfico gutenberguiano. [...] Só alguém completamente engeguecido pelo afã irracional de defender o seu sítio (ou a sua baía) escritural, frente à proliferação de signos e formas de nossa circunstância histórico-cultural, pode pretender que a materialização do poético somente seja viável através do *medium* gutenberguiano, pelo padrão/formato tipográfico que se estabeleceu com a impressão de textos compostos com versos

30 Ibidem, p. 26. No original: “must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly “specific” to it, thus producing an experience of their own necessity”.

livres. Os computadores, a holografia, o laser, o vídeo, etc., estão aí, à nossa volta.³¹

Para o pensador baiano, “um poema existe quando se materializa num *medium*. E cada ‘meio’, além de oferecer um rol de recursos, abre um leque de exigências”.³² Mas o que exatamente se materializa num meio? Ou melhor: O que é poesia? Quem é poeta? O que constitui um poema?

31 RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Cada de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 200.

32 *Ibidem*, p. 46. Para Risério, o poema que desguarnece as fronteiras com outros mediums, formando produtos híbridos ou multimídia – sempre, para ele, a partir da palavra – pode ser chamado de ‘texto intersemiótico’: “A poesia é a arte da palavra também no sentido de que é, à sua maneira, arte da insatisfação humana diante dos limites da linguagem. A falta de expressão melhor, pode-se chamar ‘texto intersemiótico’ o poema que não se contenta com a permanência nos domínios incontestáveis da semiótica verbal. Ao apelar para outros códigos, ele se situa numa zona de fronteira.”, p. 58.

POETA / POESIA / POEMA

O poeta e filósofo brasileiro Antonio Cicero abre seu ensaio “Poesia e filosofia” tentando identificar algumas ambigüidades e paradoxos em torno dos termos “poesia”, “poema” e “poeta”:

A palavra “poesia” é normalmente entendida de dois modos. Ou se trata da arte de fazer poemas – a arte do poeta – ou das propriedades em virtude das quais algo possa ser considerado um poema. Ora, que ainda haja semelhante arte – e, se houver, que ainda tenha qualquer relevância – é hoje uma opinião controversa; mais controversa ainda é a opinião de que existam qualidades determinadas em virtude das quais algo seja considerado um poema.³³

No ensaio “*Epos e mythos em Homero*”, Antonio Cicero coloca em diálogo as perspectivas de Platão, Homero e Anaximandro sobre poesia. Analisando o episódio de Proteu, que ocorre no quarto livro da *Odisséia*, Cicero assinala que para Homero o poeta (que ele chamava de *aedo*) é o produtor de *êpea*,³⁴ e a poesia a

33 CICERO, Antonio. “Poesia e filosofia”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 106.

34 Cicero assinala a palavra grega *epos* (no plural, *êpea*) como sendo, numa cultura oral como a de Homero, o discurso efetivo (como um oráculo, uma oração ou uma canção), e é assim que o suposto autor da *Odisséia* e da *Ilíada* designava seus poemas.

passagem da não-forma à forma: “e como a não-forma é o fluxo, o movimento ou a mudança, pode-se dizer que a poesia é a causa da passagem do fluxo, do movimento ou da mudança à forma”.³⁵ Um princípio semelhante é encontrado em Anaximandro, que concebe a poesia como *ápeiron* (o absoluto, o infinito, o indeterminado), ou “a fonte inesgotável e surpreendente dos entes, formas e poemas”.³⁶ Para Platão, ao contrário, as formas não podem ser produzidas, pois são ideais, já dadas: as formas podem apenas ser imitadas; a arte não é concebível senão como mimese e artesanato. Afirma Cícero:

Na realidade, não se trata de um problema de fato, mas de direito: se um escultor produz uma escultura que imite outra, canônica, ele terá produzido um novo objeto e mesmo uma nova escultura, ainda que idêntica à primeira. Para os poetas, no entanto – como para os músicos –, não é possível a realização da exigência de Platão, pois a reiteração de determinada forma-tipo (a reiteração de determinado poema) não constitui um poema novo, mas apenas uma nova instância do mesmo poema. O escultor terá sido um escultor-artesão, porém o poeta não terá sido sequer um poeta-artesão, mas apenas um escriba.³⁷

Com a gradual disseminação da palavra escrita entre os gregos, *logos* vem a substituir o *epos* homérico, que passa a significar apenas um dos gêneros do discurso escrito (a epopéia). Neste processo, começam a ser empregados os termos “poesia”, “poema”, e “poeta”. Se *epos* representava uma parte privilegiada e memorizada do *mythos*, com a implementação da escrita, o *poema* vem a conotar uma produção oriunda da *Poesia*. No diálogo

Em oposição, as palavras empregadas em conversação diária usadas e imediatamente esquecidas, eram apenas *mythoi* (no singular, *mythos*). CICERO, Antonio. “*Epos e mythos em Homero*”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

35 Ibidem, p. 227.

36 Ibidem, p. 233.

37 Ibidem, p. 225.

platônico entre Diotima e Sócrates, encontrado no *Simpósio*, Diotima discorre sobre essa relação:

Sabes que a poesia é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesia, e todos os seus produtores, poetas. [...] Mesmo assim, sabes que não são chamados *poetas*, mas têm outros nomes, e de toda a poesia uma parte é separada, a que diz respeito à música e à medida, e chamada com o nome do todo. Pois só essa parte é chamada poesia, e os que possuem essa parte da poesia, poetas.³⁸

Como sabemos, Platão, que foi um admirável escritor, e inclusive um poeta, paradoxalmente nutria uma atitude hostil em relação à escrita, que considerava nociva por sua inerente capacidade de produzir, multiplicar e disseminar em texto infindáveis versões incorretas e distorcidas do que é Verdadeiro, Belo e Bom. Comentando a expulsão dos poetas da República platônica à luz das palavras de Diotima, Cicero argúi:

Justamente a parte que adquiriu, por sinédoque, o nome do todo é a que não cabe na pólis de Platão, onde só cabe o artesanato. Ora, do ponto de vista histórico, não se terá dado esta sinédoque por ser a parte estrita da poesia, que Platão excluiu, precisamente aquela que constitui a poesia por excelência? Não será exatamente nessa parte da poesia “que diz respeito à música e à medida” que a passagem do não-ente ao ente se dá de modo mais absoluto?³⁹

“É evidente que sim”, responde o próprio Cicero. E, aproximando-se de Anaximandro e de Homero, conclui com uma

38 Apud CICERO, ANTONIO. “Epos e mythos em Homero”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 224.

39 *Ibidem*, p. 227.

afirmação que pode ser lida como uma definição tanto do poema quanto da poesia:

Toda forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si a marca-d'água do movimento. Ela reflete no seu próprio ser o movimento originário. O poema é a forma que incorpora em si o seu oposto, isto é, o *ápeiron*, que é a poesia. Cada vez que o lemos, ele se torna diferente não só do que era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler.⁴⁰

Agamben também debruçou-se, numa série de ensaios curtos, mas agudos e perfeitamente alinhados com sua proposta de crítica negativa, sobre a questão do poema.⁴¹ Para o pensador italiano, são cinco os institutos poéticos, ou os elementos que diferem a poesia da prosa: o fim do poema (ou seja, o verso final, que se lança no silêncio), a versura (o ponto de suspensão da virada de um verso para outro – como o arado que sobe no final do campo, para retornar abrindo novo sulco – momento decisivo do enjambement), a cesura (pausa embutida no interior do verso), a rima e o enjambement, sendo este último o critério mais marcante, assim definido por ele: “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica”.⁴² Poético é o texto no qual esta oposição pode se dar. Partindo da famosa definição pendular de Valéry,⁴³ mas privilegiando não

40 Ibidem, p. 240.

41 AGAMBEN, Giorgio. “Idée de la prose” e “Idée de la césure”. In: *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. Tradução de Gérard Macé. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. “O Cinema de Guy Debord; imagem e memória”. Blog Intermédias, 2008. <http://www.intermedias.blogspot.com/2007/07/0-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>,

42 AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. p. 142.

43 Em alguns estudos seminais (especialmente “Questões de poesia”, “Primeira aula do Curso de Poética” e “Poesia e pensamento abstrato”) Paul Valéry investiga com rigor a natureza da poesia. Para o autor de *Cemitério marinho* “um poema é uma espécie de

a harmonia entre som e sentido, mas justamente sua discrepância e irreducibilidade, Agamben afirma que “todos os institutos da poesia participam desta não coincidência, desse cisma entre som e sentido”.⁴⁴ O poema se define, portanto, como a sobreposição simultânea entre duas séries – a série semiótica e a série semântica, expressão e impressão, presença e ausência, som e silêncio – em atrito e crise, revelando a linguagem em sua própria diferença, em seu lugar enquanto linguagem mesma, em curto-circuito, jamais acatando a unicidade própria do discurso prosaico mas, ao contrário, mantendo a tensão de um antagonismo essencial que aponta para um constante estado de abertura, necessariamente crítico. Jean-Luc Nancy, em seu ensaio *A resistência da poesia*, afirma: “a poesia é igualmente a negatividade, no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão”⁴⁵.

Ainda Nancy: “a palavra ‘poesia’ designa tanto uma espécie de discurso, um gênero no seio das artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora dessa espécie ou desse gênero, como pode estar ausente nas obras dessa espécie ou desse gênero”.⁴⁶ Para o pensador brasileiro Adalberto Müller, não se trata mais de perguntar *o que é a poesia*, mas sim *onde ela está*. Nesse campo ampliado – ou fissura aberta – o poema – como objeto de linguagem, mas não obrigatoriamente linguagem verbal – desloca-se dos seus suportes tradicionais; e requer, como lembra Müller em seu estudo, uma “base epistemológica que possibilite o trânsito

máquina de produzir o estado poético através das palavras”, ou seja, capaz de transportar o leitor à esfera do poético, torná-lo *inspirado*. Tal máquina (o poema), capaz de recriar no leitor a experiência do poeta, funciona na troca harmoniosa do movimento pendular entre som e sentido. In: VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. pp. 169–210. Tradução de Maiza Martins de Siqueira.

44 AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. Revista *Cacto*, número 1, agosto de 2002. p. 143.

45 NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005, pg. 12. Tradução de Bruno Duarte.

46 IBIDEM, p. 9.

seguro de uma área do conhecimento para outra”.⁴⁷ Nesse lugar ou lugares fronteiriços ou híbridos (espécie de limbo; invisíveis para a crítica *mainstream* da poesia brasileira) inserem-se muitos artistas contemporâneos que iniciaram suas carreiras como poetas, em sentido estrito, ou seja, trabalhando a palavra escrita no suporte da página em branco, e continuam ou não, ainda que com fortes elementos plásticos, produzindo poesia livresca.

47 MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p.20.

Se já pudemos discorrer, ainda que brevemente, sobre o caráter plural do artista contemporâneo e a natureza supra-artística da poesia e, por tabela, do poema, interessa-nos agora tecer algumas possíveis aproximações históricas, teóricas e práticas entre poesia e videoarte no contexto da produção nacional, no intuito de pensar elementos conceituais que poderiam auxiliar a crítica da poesia a debruçar-se sobre essas produções como poemas, expandindo, portanto, o campo de influência e intervenção da poesia brasileira contemporânea.

Em uma entrada em seu blog, o poeta brasileiro Ricardo Domeneck escreve: “É com alegria que podemos observar a maneira como alguns poetas brasileiros estão passando a aproveitar-se da era digital para retornarem a um trabalho pluralista com a poesia, experimentando com vídeo e poesia sonora, gravando leituras e performances, colaborando com músicos profissionais. Nada há de “vanguardismo” neste fenômeno, mas do testemunhar do nascimento de suportes tecnológicos que permitem ao poeta retornar às características dormentes do fazer poético.”⁴⁸ Alguns poetas brasileiros contemporâneos têm produzido vídeos que os inserem ao mesmo tempo no campo das artes visuais ou, sem que haja contradição ou contraponto entre poeta

48 DOMENECK, Ricardo. “O tal de voco do verbo visual”. <http://ricardo-domeneck.blogspot.com>, entrada de 24/06/2008.

e artista, no campo da arte contemporânea; ao mesmo tempo em que artistas contemporâneos inseridos na tradição das assim chamadas artes visuais (o que inclui o cinema experimental e a fotografia) têm produzido vídeos que poderiam ser interpretados como poemas. Entre os primeiros podemos, sem qualquer intenção exaustiva ou ordenatória, citar André Sheik (*Eu sou mais do que aparente*), Laura Erber (*História antiga*), Renato Rezende (*Ímpar; Tango*), Domingos Guimaraens (*Gema*) e o próprio Ricardo Domeneck (*Garganta com texto*). Entre os segundos, Laércio Redondo (*Eu não te amo mais*), Brígida Baltar (*Quando fui carpa e quase virei dragão; Algumas Perguntas*), Rivane Neuenschwander (*Sopro*), Cao Guimarães (*Da janela do meu quarto*), Tunga (*Medula; Quimera*), Katia Maciel (*Meio cheio, meio vazio*), André Parente (*Estereoscopia*) e Helena Trindade (*A carta roubada*), apenas para listar alguns.

POESIA E PENSAMENTO

O primeiro ponto de encontro entre poesia e videoarte é o pensamento; ou, se quisermos: a filosofia – a presença de um pensamento potente em boa parte das produções de ambas as manifestações artísticas e, principalmente, como importante elemento constitutivo de ambas. A convergência da poesia e do videoarte num espaço preferencialmente reflexivo tornou-se possível devido à incidência de dois processos históricos simultâneos e paralelos: se, por um lado, a poesia, no decorrer dos séculos, perdia muito de seu status imagético, refugiando-se no pensamento, por outro, a arte tornava-se filosófica.

Após estabelecer o campo ampliado da escultura, Rosalind Krauss indica que o mesmo procedimento pode ser tentado com outros gêneros artísticos, e sugere, por exemplo, que a dilatação do par originalidade/reprodutibilidade possa revelar os contornos do campo ampliado da pintura. Isso é tentado por Gustavo

Fares em seu artigo “Painting in the Expanded Field”. O que nos interessa no artigo de Fares é a sua conclusão de que a pintura tem, durante os séculos, perdido um território que era seu.⁴⁹ Pensando nesses termos – o da perda de um lugar e, portanto, de uma denominação – uma observação semelhante poderia ser feita, e com maior justiça, em relação à poesia: durante os séculos de desenvolvimento da cultura ocidental ela tem perdido um território que era originalmente seu. Em uma rápida e abrangente genealogia da poesia na nossa cultura, desde suas origens gregas, onde ela ganhava contorno e status de arte total, vemos que a tradição épica, ou seja, a tradição homérica, que no correr dos anos gerou Virgílio, Ariosto, Tasso, entre muitos outros, se transformou, com a ascensão da burguesia, em *romance* e, com o século das imagens, em *cinema*. Quase ninguém mais escreve longos poemas narrativos com centenas de páginas, muitos personagens e aventuras.⁵⁰ Da mesma forma, a tradição da poesia lírica inaugurada por Arquíloco (segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia*) teria se transformado, na era da cultura de massas e indústria cultural (com a facilidade da reprodução das gravações sonoras), em *canção popular*.⁵¹ Hoje, são raros os poetas que

49 “Gostaria de conjecturar que a ‘pintura’ tem ‘cedido’ através da história parte do território que conquistou para si cinco séculos atrás, se não antes, e que essa ‘expansão’ é testemunhada pelas diferentes formas e mídias que prevalecem hoje. A narrativa, por exemplo, foi apropriada pelo vídeo, enquanto que a importância de ‘ver’ e de ‘estar presente’ parecem ter passado para o reino da instalação e das artes performáticas, nas quais o espaço real é um componente importante do trabalho. A ‘mensagem’, se algum dia existiu, tem sido esvaziada da pintura e assumida pelos críticos, ou pelos próprios artistas, como uma atividade verbal, em paralelo e não necessariamente relacionada aos trabalhos de arte sendo produzidos...” FARES, Gustavo. “Painting in the Expanded Field” *Janus Head: An Interdisciplinary Journal*, winter 2004, pp. 477–487. <http://www.janushead.org/7-2/index.cfm>. Entre nós, um estudo que se dedica ao campo ampliado da pintura é *Pintura em distensão*, de Zalinda Cartaxo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.

50 Exceções, que provam a regra são *Latinoamérica*, de Marcus Accioly (Rio de Janeiro: Topbooks, 2001) e o recente *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo Tavares (São Paulo: Leya, 2010).

51 Francisco Bosco, poeta e letrista de música, além de ensaísta, possui um curto, mas definitivo ensaio sobre o assunto. Segundo ele: “A poesia é uma potência, atuali-

se dedicam ao poema lírico (sem fazer uso da ironia) e do poema épico tradicionais.⁵² Esses gêneros, naquela modelagem, foram, por assim dizer, “subtraídos” da tradição da poesia e transferidos para (e alterados em) os meios da música, da prosa e do cinema.⁵³ A poesia, então, adentrou o século 20 com um trunfo que os poetas julgavam inalienável: o *pensamento* – justamente por ser o pensamento constituído por palavras (assim como poemas são feitos de palavras, segundo Mallarmé). Não é coincidência que os grandes poetas do século passado foram poetas do pensamento: Eliot, Pound, Pessoa, Valéry... Nas últimas décadas do século 20, no entanto, com o advento da arte conceitual, as artes visuais passaram igualmente a, aproximar-se da filosofia. De acordo com Danto:

Os filósofos da arte e o mundo da arte agem como duas curvas opostas que se tangenciam em um único ponto e depois se desviam para sempre em direções diferentes. Isso acaba reforçan-

zada ou não, da letra. A letra, sem deixar de ser letra, pode ao mesmo tempo tornar-se poesia.” bosco, Francisco. “Letra de música é poesia?”. In: *Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

52 Segundo Paulo Henriques Britto, o poema épico, ligado à construção de uma nação, extingue-se com a construção do estado moderno, e a última epopeia incorporada ao cânone foi *Os Lusíadas*, que já contém elementos poucos ortodoxos ao gênero (o não enaltecimento incondicional da pátria, por exemplo). O poeta lírico, por outro lado, afirma uma individualidade, ou melhor, uma subjetividade. O principal elemento da poesia lírica é a memória do poeta, com cujas experiências e vivências interiores o leitor se identifica. Para o tradutor e poeta brasileiro, vivemos no Brasil atual uma predominância de uma poesia pós-lírica, na qual o “eu lírico” é, acima de tudo, uma encruzilhada de textos: “Dois traços, porém, me parecem característicos da poesia pós-lírica: a tendência a dar mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária; e a tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações.” BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: Pedrosa, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. pp. 124–131.

53 Continua РНВ: “Boa parte da experiência humana de que tratavam a poesia lírica e a épica é eliminada de antemão; alguns poetas pós-líricos dão a impressão de que a condição humana – as contingências da carne, as paixões, a mortalidade – são temas que só devem ser tocados com as pontas dos dedos, se não evitados de todo e relegados à canção popular ou ao cinema”. *Ibidem*. p. 130.

do a hostilidade própria dos artistas, desde Íon... [...] E assim as coisas teriam permanecido indefinidamente não tivesse a arte evoluído de tal forma que a questão filosófica de seu status quase se converteu em sua própria essência. [...] Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi do interesse dos filósofos.... A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si.⁵⁴

Susan Sontag, numa instigante nota de rodapé em seu ensaio “Contra a interpretação”, afirma ser o cinema uma “subdivisão da literatura”.⁵⁵ De fato, a forma hegemônica do cinema espetáculo, que, com seu modelo narrativo-representativo-industrial, se estabeleceu no início do século 20 e se sobrepôs como fenômeno social e mercadológico às correntes do cinema de vanguarda e do cinema experimental, herdou sua linguagem narrativa do romance.⁵⁶ O romance, como gênero literário, por sua vez, surgiu no século 19 com a definitiva ascensão da burguesia ao poder, e substituiu a poesia épica, de origem homérica, que vigorou na Europa pós-renascentista e produziu obras de grande fôlego e envergadura como *Jerusalém Libertada* e *Orlando Furioso* (obras que no século passado, com toda certeza, seriam estimulantes longas-metragens, e estão na origem de sucessos comerciais como *E o vento levou*, *Lawrence da Arábia* e *Titanic*). Do mesmo modo, sabemos que a separação entre poema e música (ou seja, a forma por

54 DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 101–102.

55 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 21.

56 Ver PARENTE, André. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965–80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarale.

excelência da poesia lírica), ocorreu aos poucos após o desmantelamento das estruturas sociais do amor cortês, vigentes principalmente nas cortes provençais e catalãs do fim da Idade Média. Essa tradição ressurgiu com toda força, como um grande catalisador social, na forma de música popular, na era da cultura de massas e da indústria cultural, com a possibilidade da ampla difusão em ondas de rádio e reprodução técnica; e daí toda a discussão sobre o status literário da letra de música e de seus compositores.⁵⁷ Amputada ou mancando seriamente de duas de suas três pernas (a épica e a lírica), a poesia se renova no Modernismo apostando todas suas fichas no *pensamento e/ou no poema que discorre sobre si mesmo ou seu meio (a linguagem)*.⁵⁸

Por outro lado, nos anos 1960, com o advento da arte conceitual (“One and three chairs” de Kosuth, obra na qual ele comenta As Formas de Platão, é de 1965, e seu ensaio “Art after Philosophy”, de 1969); mas na verdade desde o gesto inaugural de Duchamp, a filosofia aproxima-se das artes visuais, que passam cada vez mais a gerar pensamento em alta voltagem, depreciando os valores preponderantemente estéticos que até então as orientavam. Em *Após o fim da arte*, Arthur C. Danto, aproximando a arte da filosofia e afirma:

Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia. É quase como se

57 Essa relação entre poesia e música se torna paradigmática no cenário cultural brasileiro, tanto na passagem da poesia em canção (vide, por exemplo, o trabalho de Chico Buarque com *Romanceiro da Inconfidência e Morte e vida severina*) como pela apresentação de letras de música em livro (como atesta o belo *Letra só*, de Caetano Veloso), ou pela parceria entre poetas e músicos (Toquinho e Vinícius ou, mais recentemente, Antonio Cicero e Adriana Calcanhoto, etc.).

58 Para Haroldo de Campos, “Na poesia de vanguarda, o poeta, além de exercitar aquela *função poética* por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma *função metalinguística*: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta.” CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 152–153.

a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi do interesse dos filósofos... A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente – a consciência da arte sendo *arte* sob uma forma reflexiva, comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia. [...] Essa observação sugere de modo quase irresistível que a filosofia e a arte são uma coisa só, e se existe uma filosofia da arte é que a filosofia em geral sempre esteve interessada em si mesma e apenas reconheceu que a arte é uma forma momentaneamente alienada da filosofia.⁵⁹

Neste contexto, e com a tecnologia da câmera de vídeo portátil, nasce a videoarte. Poderíamos pensar trabalhos de alguns dos pioneiros da videoarte no Brasil, como Letícia Parente, Ana Vitória Mussi e Sonia Andrade, sob o viés da convergência entre poesia/vídeo/pensamento. Cito como possíveis exemplos os vídeos *Tarefa 1* (1982) e *Preparação II* (1976) de Letícia Parente.⁶⁰

METÁFORA E METONÍMIA

Se, seguindo o pensamento de Sontag, o cinema – narrativo e metonímico –, é literatura (ou seja, prosa), a videoarte, metafórica e conceitual, alinha-se com a poesia.

Roman Jakobson, em “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, discrimina dois modos de arranjo do signo

59 DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 101–102.

60 Ver: *Letícia Parente*. André Parente e Katia Maciel (org). Rio de Janeiro: Oi Futuro/+2, 2011.

lingüístico: combinação e seleção. O primeiro trata da hierarquização das unidades lingüísticas, das mais simples às mais complexas, o que as torna inseridas numa contextura sintagmática. O segundo trata da possibilidade de substituição paradigmática de um termo por outro afim. Jakobson identifica o primeiro modo, o da contigüidade, com o pólo metonímico (característico da prosa), e o segundo modo, o da similaridade, com o pólo metafórico (característico da poesia). Jakobson também distingue seis funções de linguagem, relacionando cada uma delas a um dos componentes do processo comunicativo, entre elas, a *função poética* é aquela que se foca na própria mensagem. A experiência dos elementos formais, ou seja, a experiência da linguagem em si mesma, é o que, para Jakobson, caracteriza a poesia.⁶¹

Segundo A. L. Rees, em seu *A History of Experimental Film and Video*, a distinção entre prosa e poesia serve como um excelente guia para se compreender o projeto do cinema de vanguarda. Em fato – e aqui Rees cita o ensaio “Poetry and Prose in the Cinema”, de Shklovsky –, “prosa e poesia em filme são dois gêneros distintos; não se diferem pelo ritmo – ou melhor, não apenas pelo ritmo – mas pelo fato de que no cinema de poesia elementos da forma prevalecem sobre os elementos do significado e são eles, e não o significado, que determinam a composição.”⁶² Pensando nos termos de dois gêneros distintos em filme, os predominantemente metonímicos e os predominantemente metafóricos, chegamos na mesma distinção que existe na literatura entre prosa e poesia. Transcendendo a questão do meio (a imagem ou a

61 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/d. O autor, no entanto, deixa claro que “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.”, pp. 127–128.

62 REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. Londres: British Film Institute, 1999, p. 34. No original: “Shklovsky’s 1927 essay ‘Poetry and Prose in the Cinema’ states that prose and poetry in film are ‘two different genres; they differ not in their rhythm – or rather, not only in their rhythm – but in the fact that in the cinema of poetry elements of form prevail over elements of meaning and it is they, rather than the meaning, which determine the composition.”

palavra) e do suporte (a película e a página) e pensando nos gêneros artísticos de acordo com o uso que fazem de sua linguagem, seria lógico alinhar de um lado a videoarte e o poema; e de outro o cinema narrativo e a prosa de ficção.

Para Tunga, artista contemporâneo brasileiro cujo trabalho carrega fortes conteúdos psicanalíticos e faz uso recorrente de metáforas (é interessante notar que, para Lacan, a própria linguagem é metáfora; metáfora da metáfora, metáfora de um real inatingível), é o uso da linguagem (qualquer linguagem) que caracteriza a poesia. Neste sentido, por sua forte densidade metafórica – e pelas próprias palavras do artista, colocando-se como *poeta* –,⁶³ alguns trabalhos em vídeo (e também em performance, quase sempre, aliás, acompanhadas de um texto) de Tunga poderiam ser considerados como *poemas*. Alguns desses exemplos são *Medula* e *Quimera*, ambos de 2005 e feitos em parceria com o cineasta Eryk Rocha; ou *Sero te amavi* (1992), vídeo produzido sobre trecho das *Confissões* de Santo Agostinho.⁶⁴

TEMPO E ESPAÇO

Em reação aos preceitos modernistas, entre as décadas de 1950 e 1960, prenunciando o advento da pluralidade do pós-modernismo, alguns artistas começaram a ampliar as possibilidades de meios e suportes. No campo das artes visuais, a produção de

63 “Eu me coloco na posição do poeta porque eu acho que poesia não é e coisa escrita ou a poesia falada ou a poesia cantada ou a poesia feita objeto. É o que está por trás da poesia, e isso é texto em qualquer forma, através de qualquer linguagem. E a gente pode usar, pode manipular, qualquer campo da linguagem para ascender a esse território. Esse território é o quê? É o território da densidade máxima da experiência da linguagem”. Entrevista concedida a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende. In: *Azougue – cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

64 Ver: TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosc & Naify, 1997.

imagens incorporou as tecnologias da fotografia, do cinema e do vídeo. Categoricamente definidas por Lessing em seu *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia* como *artes do espaço*, com a apropriação dessas novas tecnologias, no entanto, “as *artes plásticas* incorporaram o *tempo* ao seu universo eminentemente espacial, acontecimento que pode ser visto qual raiz e sintoma de sua própria contemporaneidade.”⁶⁵

Nas narrativas que buscam contar a história da videoarte ou do cinema experimental no Brasil, um esforço empreendido por pesquisadores como Arlindo Machado (organizador do catálogo e curador da exposição *Made in Brazil – três décadas do vídeo-brasileiro*, no Itaú Cultural, São Paulo, 2003), Fernando Cocchiarale (organizador do catálogo e curador da exposição *Filmes de artista. Brasil 1965–80*, no Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2007), Walter Zanini, André Parente, Luiz Cláudio da Costa, e muitos outros, nota-se – ao contrário do que aconteceu na Europa e nos EUA, berço do cinema *underground* e da videoarte – uma constrangedora ausência de poetas entre os pioneiros.⁶⁶ Em 1974, no Rio de Janeiro, quando artistas como Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, Ivens Machado e, logo depois, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski, tiveram acesso a um equipamento *portapack* trazido de Nova York por Tob

65 COCCHIARALE, Fernando. “Sobre filmes de artista”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965–80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarale, p. 11.

66 Para constatar a presença determinante de poetas na história do cinema experimental e do vídeo nos EUA e na Europa, tanto como produtores quanto como inspiradores ou interlocutores, ver REES, A. L. *A History of Experimental Film and Vídeo*. Londres: British Film Institute, 1999. Por exemplo, discorrendo sobre as origens da vanguarda americana no pós-guerra, Rees diz: “Other film-makers were poets and writers: Sidney Peterson, Willard Maas, Jonas Mekas, Brakhage, who broke most radically with narrative to inaugurate abstract montage, was strongly influenced by Pound and Stein on compression and repetition in language. [] It rehearsed the old argument between film-as-painting and as camera-eye vision, each claiming to express film’s unique property as a plastic form. By turning to the poets and writers of experimental modernism – Pound, Eliot, Joyce, Stein – the film-makers distanced themselves from the direct drama and narrative tradition in realism.”, pp. 58–59.

Azulay,⁶⁷ criando, pela primeira vez no Brasil, uma forma de vídeo com planos sequenciais e câmera fixa que dialogava com o universo cultural e político da época de maneira contundente (como no trabalho *Sem título* em que Sonia Andrade repete “desliguem a televisão”, ou em *Marca registrada*, de Leticia Parente, em que a artista costura na sola do pé as palavras “made in Brasil”), surgia a Poesia Marginal, de cunho contracultural, anedótico e anti-intelectual, e o máximo de interação entre ambas os campos parece ter sido a presença do poeta Chacal como juiz de futebol num filme de Luiz Alphonsus (*Chacal é o juiz*, 1976).

Se há um agenciamento entre as experiências do cinema e vídeo de vanguarda com a poesia, esse se dá em São Paulo, onde reside e trabalha o grupo Noigrandes.⁶⁸ O foco das propostas da Poesia Concreta, no entanto, é fazer o caminho inverso daquele que fazem as artes visuais ao se apropriarem do vídeo: enfatizando a materialidade plástica dos vocábulos, os concretistas proclamam uma poesia *verbivocovisual*,⁶⁹ que foi preponderantemente uma arte do *espaço* (e não do *tempo*).

67 Ver MACHADO, Arlindo. “As linhas de força do vídeo brasileiro”. In MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil – três décadas do vídeo-brasileiro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

68 De acordo com André Parente, “em consequência da ruptura neoconcreta, a forma moderna e seus esquematismos racionalistas entram em declínio, sobretudo no Rio de Janeiro”. PARENTE, André. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. In. *Filmes de artista. Brasil 1965–80*. Rio de Janeiro: Contracapa / Metropolis, 2007. Catálogo da exposição realizada no Oi Futuro, Rio de Janeiro, de 1º de maio a 17 de junho de 2007, com a curadoria de Fernando Cocchiarella, p. 30.

69 A poesia concretista foi no fim das contas bem mais *verbivisual* do que *voco*. Diz o *plano-piloto da poesia concreta*, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e publicado originalmente na revista Noigrandes 4, 1958: “dado por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começar por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente cultural. espaço qualificado: estrutura espacio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido específico (fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógica-discursiva – de elementos. ‘Il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement’ (Apollinaire). einstein: ideograma e montagem.” In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950–1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

Desta forma, tanto em sua vertente marginal, como em sua vertente concretista, e por diferentes razões, a poesia dos anos 1970 manteve-se distante das experimentações em vídeo que faziam os artistas plásticos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Estando Gullar, o poeta *par excellence* entre os neoconcretistas, nesta época exilado, e focado em poemas politicamente engajados, não houve um evidente desenvolvimento das propostas neoconcretas em poesia.⁷⁰ Nas décadas seguintes, novos poetas de extração concretista, como Arnaldo Antunes e André Vallias, além dos próprios Campos, desenvolveram uma série de poemas visuais e vídeo poesias em computador, buscando sempre uma isomorfia entre palavra e imagem.⁷¹ Philadelpho Menezes foi encontrar na poesia visiva italiana, oriunda do Futurismo e suas preocupações com o movimento e a performance, a possível ponte que não houve no Brasil entre a poesia e a videoarte experimentais:

No plano estético, além da grande e evidente diferença entre ambas (a presença da imagem visual na poesia visiva, enquanto a poesia concreta se dá dentro dos limites da verbalidade) é também facilmente observável a distinção no âmbito da construção formal. Enquanto a poesia concreta se funda numa construção racional e medida que fazia interagir formalmente as palavras do poema, a poesia visiva se pauta pela caoticidade da armação, numa proposital fórmula desestrutural, que se choca frontalmente com a índole construtivista do poema concreto. Se este se põe na vertente vanguardista de reconstrução sintática da linguagem, de reelaboração de modos composicionais precisos – a ponto de daí derivar um esquematismo na fase mais ortodoxa, que, afinal, é onde se pode entrever uma poética específica do concretismo – o poema visivo exhibe uma

70 Regina Vater, no entanto, inclui uma foto de Hélio Oiticica vestindo um parangolé na exposição "Brazilian Visual Poetry", da qual foi curadora, no Mexic-Arte Museum, em Austin, Texas, 2002.

71 Para um excelente estudo sobre alguns destes trabalhos ver: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

faceta desorganizada que o alinha com uma vertente oposta, a das vanguardas irracionais.⁷²

Poderíamos pensar essa linhagem poética no Brasil resgatando como *poemas* vídeos de Hélio Oiticica, como *Agripina é Roma-Manhatan* (1972)⁷³ e de Lygia Pape, como *Eat me [Coma-me]* (1975)⁷⁴.

MENTE COMO MEIO

Em sua tese de doutoramento sobre Deleuze, Peter Pál Pelbart afirma que, para o filósofo francês, o cinema serve “para revelar determinadas condutas de tempo”, construindo com tais condutas diversos tipos de imagens, que permitem a Pelbart entrever no filósofo um interesse mais radical, “ao salientar a ambição do cinema de penetrar, apreender e reproduzir o próprio pensamento.”⁷⁵ Para Deleuze, a linguagem imagética do cinema revelaria, ou pelo menos indicaria, a concepção do *pensamento* em sua origem. A intuição de Deleuze aproxima-o das reflexões de Eisenstein – um dos precursores e maiores realizadores do cinema –, cuja teoria de montagem é, na verdade, uma teoria sobre a cognição humana. Em seu artigo “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente”, Pia Tikka parte dos pressupostos de Eisenstein e das pesquisas da neurociência contemporânea para propor, dentro do contexto do cinema interativo, uma interpretação da imagem em movimento como padrão de dinamismo mental:

72 MENEZES, Philadelpho (org). *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994, pp. 204–205.

73 Ver: *Hélio Oiticica – Cor, Imagem, Poética*. Catálogo de exposição do mesmo nome. Rio de Janeiro: CHO, 2003.

74 Ver: *Lygia Pape – Espaço Imantado*. Catálogo de exposição do mesmo nome. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

75 PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 27.

Minha hipótese inicial parte da premissa de que a ação de enquadrar uma imagem é condicionada por uma interação conflitante entre a percepção antecipatória do cineasta e a percepção perceptiva da imagem, surgindo em decorrência desse conflito no processo de enquadramento de uma imagem padrões artisticamente significativos.⁷⁶

Intrigada pela condição especular da videoarte – estudada no trabalho de alguns de seus pioneiros, como Richard Serra e Vito Acconci –, que funde sujeito e objeto, artista e técnica, Rosalind Krauss, em ensaio de 1976, propõe o narcisismo como o meio (*medium*) do vídeo. Ela explica:

Por um motivo, essa observação tende a criar uma fissura entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais. Pois essa declaração descreve condição mais psicológica do que física, e, embora estejamos acostumados a pensar em estados psicológicos como assuntos possíveis das obras de arte, não pensamos na psicologia como constituinte de seu *medium*. Por seu lado, o *medium* da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celulóide em movimento. Isto é, a noção de *medium* contém o conceito de objeto-estado, separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar.

O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Então, talvez seja mais simples dizer que este dispositivo – em seu níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o *medium* da televisão e nada mais acrescentar. Entretanto, no contexto do vídeo, a facilidade de defini-lo nos termos de seus mecanismos não parece coincidir

76 ΤΙΚΚΑ, Pia. "Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente" Tradução de Renato Rezende. In: MACIEL, Katia (org). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

com a exatidão; e minhas experiências pessoais a esse respeito continuam a me instigar ao modelo psicológico.⁷⁷

Krauss parece ter herdado de Greenberg as preocupações em relação ao meio. Com efeito, é sintomático que Greenberg tenha encontrado grandes dificuldades em definir qual seria a especificidade da poesia, instaurando para ela um meio essencialmente psicológico e sub ou supralógico, e percebendo uma inversão de sentidos entre poesia e pintura (esta sim de seu interesse):

Seria conveniente por um momento considerar a poesia “pura”, antes de passar à pintura. A teoria da poesia como encantamento, hipnose ou droga – como um agente psicológico, portanto – remonta a Poe e, em última instância, a Coleridge e Edmund Burke, com seus esforços para situar o prazer da poesia na “Fantasia” ou “Imaginação”. Mallarmé, contudo, foi o primeiro a basear nessa teoria uma prática consistente de poesia. O som, ele concluiu, é apenas um auxiliar da poesia, não o próprio meio; além disso, a poesia hoje é sobretudo lida, não recitada: o som das palavras é parte de seu significado, não aquilo que o contém. Para livrar a poesia do tema e dar plenos poderes à sua verdadeira força afetiva é necessário libertar as palavras da lógica. A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia já não reside nas relações das palavras entre elas enquanto significados, mas nas relações das palavras entre elas enquanto personalidades compostas de som, histórias e possibilidades de significado. [...] O poeta escreve não tanto para *expressar* como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. [...] No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguar-

77 KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: a estética do narcisismo”. Tradução de Rodrigo Krul e Thais Medeiros. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Ano xv, número 16, julho de 2008. pp 144–157

da atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda. [...] A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima.⁷⁸

Tal entendimento parece dialogar com as ponderações de Claude Esteban em seu *Crítica da razão poética*:

Chegou-se a declarar que todo empreendimento artístico constituía uma experiência de mediação entre o material bruto, esse dado do tangível, e a figura secundária que nos restitui dele. Mas a poesia, [...] a poesia, por sua vez, opera não sobre o concreto – matéria, cor, sonoridade –, mas já no interior desse meio mediado constituído pela linguagem. É a essas palavras dissociadas do real, a essa estrutura abstrata de signos que o poeta deve, precisamente, restituir a virtude de imediatidade, e mais ainda, de presença real. Mas tal empreendimento de encarnação será na verdade possível dentro do sistema verbal – e o poeta não terá de considerar falacioso esse horizonte que o solicita, onde palavra e presença se equivalem num ato demiúrgico que inventaria ao mesmo tempo a coisa tangível e seu nome?⁷⁹

Se, como quer o pensador e poeta franco-espanhol, o poeta já opera com algo distanciado da realidade, ou seja, com algo já criado, a linguagem (verbal), sua arte é, desde um ponto de vista, o duplo de um duplo, sombra de uma sombra, sonho de um sonho: espelho; ora, a condição especular da videoarte é justamente o que Krauss encontra como fundamento de seu narcisismo. Questões de linguagem e identidade são problematizados,

78 GREENBERG, Clement. "Rumo a mais um novo Laocoonte". Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. In: FERREIRA, Glória e COTRIM DE MELLO, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 54–55.

79 ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 187.

por exemplo, pelo vídeo *Tango* (2010)⁸⁰, de Renato Rezende, que faz uso da própria imagem e da voz do poeta declamando trechos do poema performático *Noiva*⁸¹ e do vídeopoema *Estereoscopia*, de André Parente.⁸²

ISOMORFIA E ENJAMBEMENT

Em seu ensaio “Extremidades do vídeo: novas circunscrições do vídeo”, Christine Mello, empregando conceitos como ‘extremidades do vídeo’ e ‘infiltrações semióticas’ (a capacidade dos signos de operar em zonas de fronteira), analisa alguns processos de compartilhamento do vídeo na arte contemporânea. Segundo a autora, tal perspectiva expandida do vídeo “implica em observar os seus trânsitos na arte como interface”, entendendo interface como ‘fronteiras compartilhadas’ que colocam o vídeo em contato com “estratégias discursivas distintas ao meio eletrônico e interconectam múltiplas ações criativas em um mesmo trabalho de arte.”⁸³ Entre outras, tais ações incluem, por exemplo, o vídeo-clipe, a vídeo-dança, a vídeo-instalação, o vídeo-performance, o vídeo-poesia, a vídeo-escultura e o vídeo-teatro. Diz Arlindo Machado sobre a especificidade do vídeo:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera

80 Ver: REZENDE, Renato. *Noiva*. DVD. Rio de Janeiro: Iraúna arte contemporânea, 2010.

81 REZENDE, Renato. *Noiva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. O vídeo *Tango* foi exibido na exposição/evento *A palavra toda*. Curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda. Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, 24 e 25 de janeiro 2011.

82 Ver: PARENTE, André, MACIEL, Katia. *Dois*. Rio de Janeiro: +2, 2012.

83 MELLO, Cristine. “Extremidades do Vídeo: Novas Circunscrições do Vídeo” <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17772/1/R0788-1.pdf>

com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja o ponto chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e sua 'especificidade', se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições.⁸⁴

Referindo-se à hibridização entre o vídeo e a criação textual (ou seja, a literatura, a poesia), Machado observa que “uma das conquistas mais interessantes da videoarte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente distintos”.⁸⁵ No Brasil, foram os concretistas e seus herdeiros que mais investigaram essas relações – especialmente Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, mas também Júlio Plaza (em parceria com Paulo Leminsky e outros poetas) e, mais recentemente Arnaldo Antunes e André Vallias – criando poemas iconizados, ou poemas dotados de qualidades cinemáticas, privilegiando sempre uma unidade rítmico-formal, uma isomorfia: palavra e imagem em comunhão íntima. É justamente contra tal isomorfia que prega o poeta e filósofo brasileiro contemporâneo Alberto Pucheu. Ao estudar os “institutos poéticos” propostos por Agamben, Pucheu afirma a fissura, a falha, inerente à origem de toda linguagem, e para a qual a poesia (assim como a filosofia e o pensamento crítico) aponta, mantendo-a aberta:

84 MACHADO, Arlindo. Apud RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998, pp. 156=157.

85 *Ibidem* p. 157.

enquanto o concretismo viu no verso “a unidade rítmico-formal” e, assim, sua morte, agamben lê no enjambement o abismo entre o sintático e o semântico, entre o sonoro e o sentido, lê na cesura, algo portanto no interior de um mesmo verso, uma interrupção provocadora do mesmo abismo entre o significante e o significado e, assim, algo onde a unidade já se mostra cindida, impossível. nele, os institutos poéticos, formais, estruturais, nos fazem retornar constantemente ao lugar de nascimento do poema, obrigando-nos a realizar novos e novos renascimentos.⁸⁶

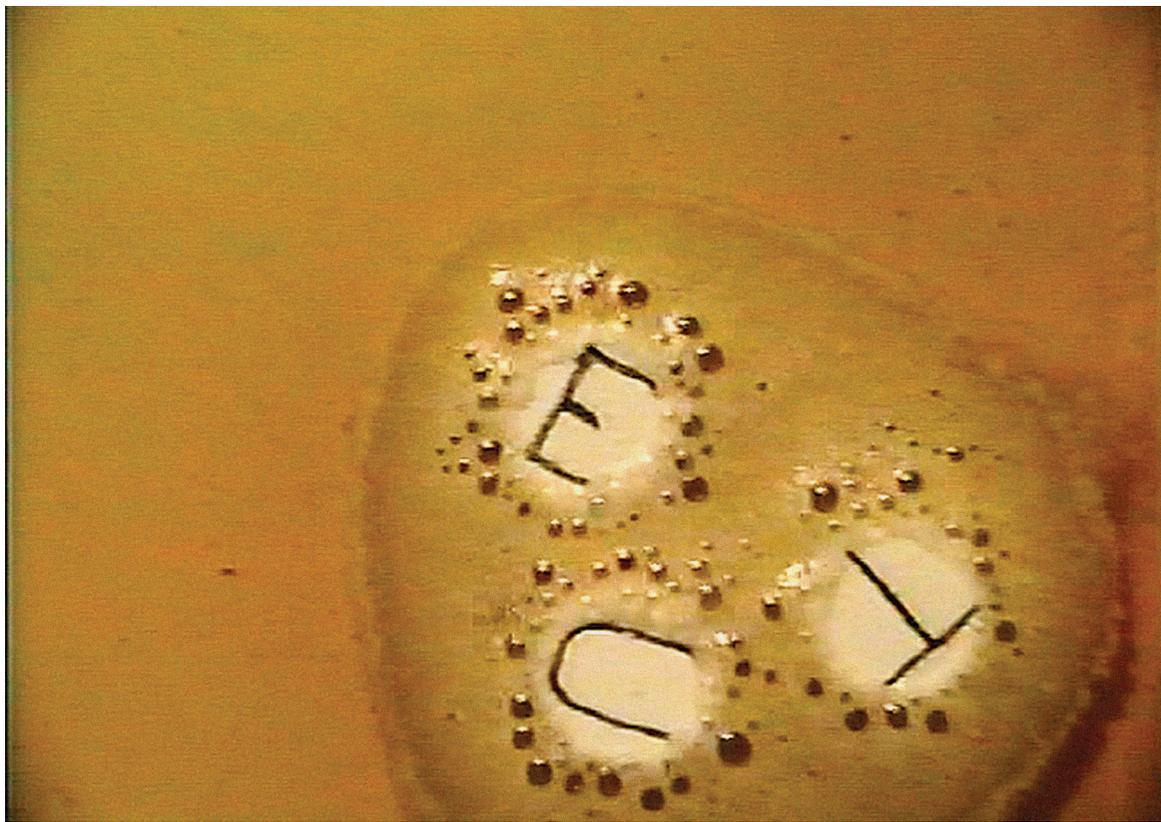
Mais distanciada da tradição concretista, a videoarte parece ser capaz de resgatar a poesia – em um campo ampliado – de uma forma mais contemporânea, eliminando preceitos e dogmas (como o isomorfismo) que ainda encarceram a poesia inter-semiótica produzida *a partir* do campo da palavra.⁸⁷

A sutil e eficaz exploração do descompasso entre palavra e imagem é a força por trás dos trabalhos – dos *poemas* – em vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão* (2007) e *Algumas Perguntas* (2005) da artista visual Brígida Baltar.⁸⁸

86 PUCHEU, Alberto. “Entrevista de uma pergunta só”. In: PUCHEU, Alberto. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

87 De acordo com Alberto Saraiva, “O vídeo, mídia que chega ao Brasil nos anos 70, não parecia apropriado para a poesia concreta. Era um meio muito instantâneo, com características muito peculiares e naquele momento sem recurso de edição, construção e modelagem de que a poesia concreta precisava. É através da computação gráfica que o poema concreto migra do espaço físico para o espaço virtual, considerando a virtualidade em todas as suas possibilidades.” SARAIVA, Alberto. “Multiplicidade: poesia e tecnologia em Augusto de Campos”. In: ZAVARESE, Batman (org). *Multiplicidade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

88 Ver: BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.



ALBERTO
SARAIVA

OXI

OXI, O VÍDEO POEMA DE ALBERTO SARAIVA, APROXIMA A POESIA da química e da matemática. Três cápsulas efervescentes carregam as inscrições das letras E, U e T. Postas na água, à mercê do movimento da espuma produzida pelo líquido que lançam em ebulição, essas letras se aproximam, se afastam, se combinam, se fundem, encarnando a plasticidade própria da linguagem: EUT TEU EU TU ET. A ideia de uma combinação algébrica, referida à circulação das letras, é a forma do poema que diz e se esvaece, em tempo real, enquanto assistimos ao vídeo. A fusão funciona como metáfora fisiológica, celular, do silêncio que encerra o que apreendemos: trata-se de um poema alquímico de amor. O amor é dissolução? O amor é a passagem de um ao outro? O amor anuncia dois em um? O amor é cura? Doença? Tem início? Fim? Sim: no poema de Alberto Saraiva, o amor é uma história, uma passagem, uma aventura. Na oxidação, um corpo se transforma pela ação do oxigênio e esta ação se dá no tempo. O tempo é a forma do amor, o seu corpo; duração construída a dois. Alberto Saraiva faz durar esse tempo no que vemos. Tudo é poema. A ideia da efervescência entre os corpos, a mistura, a aparição e a desapareição. Entre a aparição, que conjuga o eu e o tu na mesma palavra, e a sua desapareição, o poema ocorre. O meio do poema é a sua efervescência; a intensidade que borbulha ausência e presença, encontro e desencontro. O ar e a água atuam como meio. Como em *O Nascimento de Vênus* de Botticelli, onde, pela primeira vez, vemos o efeito do vento no surgimento de uma mulher como aparição do amor e da beleza. Emergência e desaparecimento, como estratégia de discurso também entendida por Jean Baudrillard: "Tudo está na arte de desaparecer. Mesmo assim, essa desapareição deixa vestígios, seja ela o lugar de aparição do outro, do mundo ou do objeto. Apenas o que advém conforme o modo da desapareição é verdadeiramente outro".⁸⁹ Para um mundo em mutação, uma poética da evanescência, uma arte ao mesmo tempo maquínica e biológica – como nas bolhas de sabão das *BubbleMachines* de David Medalla, como *Condensation Cube* de Hans Haacke – a afirmar, entre a vida nua e a tecnologia, o amor.

89 BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Organização de Katia Maciel. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

ALBERTO SARAIVA É CURADOR DO OI FUTURO, NO RIO DE JANEIRO, dedicado à curadoria sobre arte e tecnologia. É formado em Arte Educação e Museologia e possui especialização em Arte e Filosofia. Tem publicado textos críticos e teóricos sobre arte contemporânea e vem se dedicando à pesquisa sobre videoarte, novas tecnologias e poesia visual brasileira. Foi co-curador da Bienal do Fim do Mundo, em 2009, co-curador da Bienal de Veneza – Pavilhão da América Latina, em 2011, co-curador da Bienal Internacional de Curitiba, em 2011, e realizou curadoria de exposições individuais de artistas como Ivens Machado, Marcos Chaves, Vicente de Mello, Neville d'Almeida e Eduardo Kac, entre outros.

oxi, videopoema, 1996, 6min

KATIA O trabalho que escolhemos como ponto de partida foi o *Oxi*. Você poderia descrevê-lo?

O *Oxi*, de oxidação, é um trabalho que fiz nos anos 1990. Tecnicamente são três cápsulas efervescentes que ponho dentro d'água. Na primeira, eu escrevo a letra E; na segunda, eu escrevo a letra U, que, lado a lado, formam a palavra EU; ponho também uma terceira cápsula, com a letra T. Juntas elas formam EU, TU, TEU, e ainda ET, e ET visto como o desconhecido. Elas ficam em efervescência juntas, e as letras vão desaparecendo até formar uma mancha. O vídeo traz a questão temporal, do tempo real. Quis que a efervescência no vídeo fosse diferente da natural, então descobri que, se deixasse a água mais densa, com açúcar ou um xarope para colorir a água, as cápsulas demorariam dez vezes mais a se dissolver. Assim daria um tempo lento para a dissolução; as pessoas poderiam ver a mancha se formando aos poucos, em um tempo mais generoso, mais fácil de acompanhar. Com isso trago a subversão do tempo da cápsula efervescente, que termina na formação da mancha. Mas fiz esse vídeo por outra razão, para tratar da impregnação de uma pessoa na outra. Isso estava me incomodando muito nessa época porque descobri que estava impregnado, a ponto de sentir o outro na pele; me pegava fazendo os gestos de outra pessoa, e os

vínculos afetivos me fizeram entender que o caminho era o afeto. Não sabia como lidar com essa proximidade, que estava se dissolvendo, e eu precisava descobrir que lugar era esse que não era o meu eu “independente”, mas era um eu misturado, talvez com o eu da outra pessoa, talvez com parcelas da outra pessoa; sentia-me tomado por aquilo, e comecei a ver isso tudo como uma mancha indistinguível, que sempre acontece conosco: ficamos impregnados das pessoas e elas se impregnam de nós simultaneamente. Nunca tinha lido nada a respeito e achava que podia, através de um poema visual, tentar compreender e me aproximar mais disso. E a formação da mancha me deu um norte, porque através desse poema, que é também uma ação, quase uma performance, eu podia controlar essas emoções, podia mexer na mancha, mexer na ação de colocar os efervescentes ali. O vídeo tem uma origem, não começou a partir de mim; traz



duas referências da história da videoarte do Brasil. Nos anos 1990, a gente estava tentando fazer vídeo e não tínhamos nenhuma referência. De uma forma geral, as pessoas não davam atenção nem para o vídeo nem para as questões de arte tecnologia, e aí tomei conhecimento de duas mulheres que considero importantes para a videoarte, e que acabaram sendo importantes para mim. Nessa época, *Imagem-Máquina, a era das tecnologias do virtual* do André Parente, virou um livro de cabeceira, até ali não havia quase nada. Em São Paulo, havia o Arlindo Machado, e no Rio de Janeiro, o André, além das pessoas que fizeram o vídeo nos anos 1970 e início dos anos 1980. Dentre esses artistas, elegi a Sonia Andrade, porque era uma pessoa que lidava com vídeo de forma direta e eu gostava desse enfrentamento. Tem um trabalho em que ela cozinha feijão, se revolta e começa a jogar feijão na câmera, como se atirasse nos espectadores, e o feijão fica escorrendo pela tela. Em outro vídeo, ela aponta um revólver para o espectador. Ela tinha consciência absoluta dessa relação direta com o espectador, que aconteceu a partir da percepção do meio e é uma coisa rara. Ainda mais importante do que esse enfrentamento foi a Letícia Parente; dois trabalhos dela me interessam muito. O primeiro se chama *Especular*, um vídeo em que falam Ângela e André Parente; eles dizem coisas assim: “eu quero ouvir o que você está ouvindo de mim dentro de você”, e o outro responde “eu quero ouvir o que você está ouvindo de você dentro de mim”. E o que me interessa é que eles iam cada vez mais um para dentro do outro, e se tornavam um emaranhado, de tal forma que há um momento em que não se sabe mais onde eles estão. Esses trabalhos vieram até mim pela narrativa. Fui vê-los muito depois. Recebi descrições desses trabalhos através do Fernando Cocchiarale, da própria Sonia Andrade, assim como da Ana Vitória Mussi. A gente ficava perguntando sobre esses trabalhos com a intenção de identificar, de descobrir uma origem.

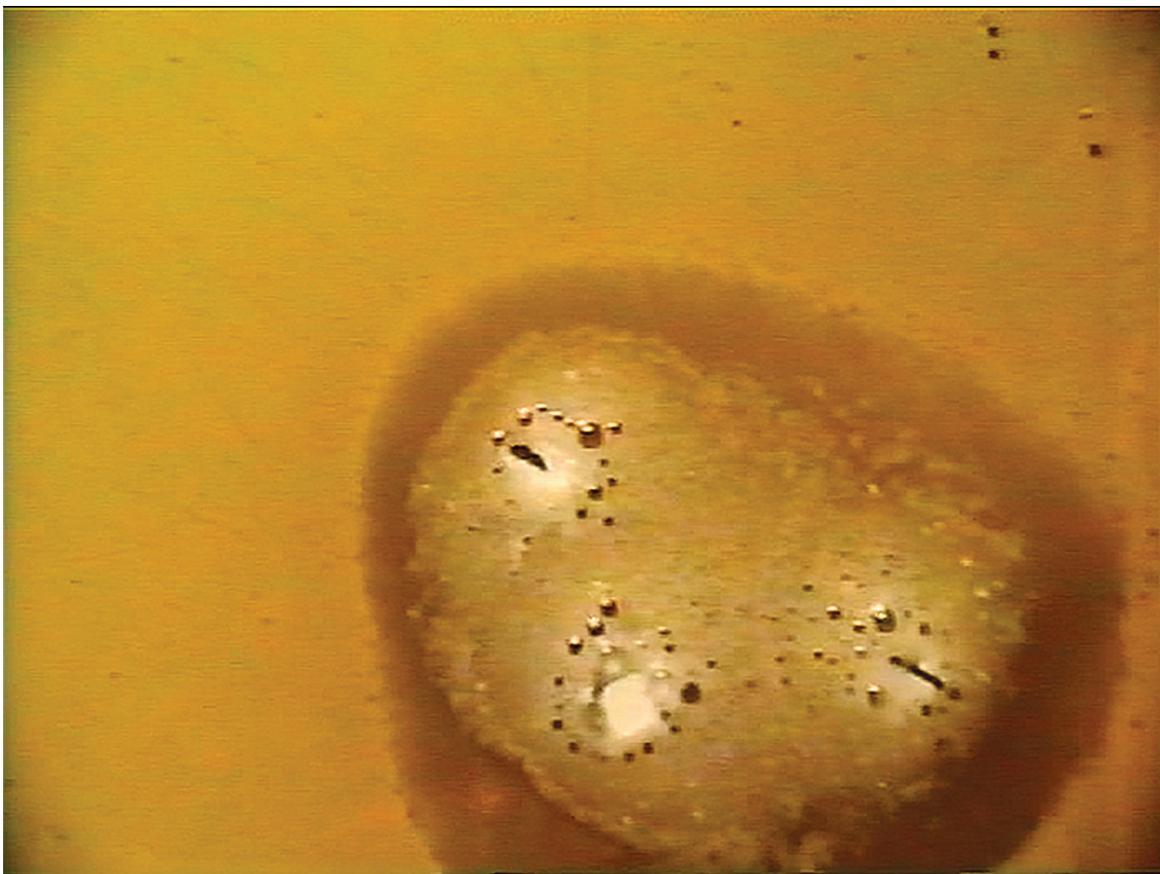
RENATO Quando vi as cápsulas derretendo me pareceu algo muito orgânico, como uma célula.

KATIA Isso passou pela sua cabeça? Tem relação com o poema que você nos mostrou? Percebo essa pulsação como se a poesia pudesse sempre estar num lugar *entre*...

Isso me fez lembrar de outro vídeo da Letícia Parente, o *Made in Brazil*, em que ela escreve na sola do pé. Esses trabalhos todos estão tão próximos do corpo, vão para dentro do corpo através da palavra, e aí está uma relação possível com meu livro *O Céu da célula*, que fala de alguma coisa que é absolutamente orgânica, que lida com o corpo. No caso de *Oxi*, o poema foi o veículo, mas estava decidido a fazer um vídeo-poema. E tudo isso foi feito a partir das referências que havia no começo, nos anos 1990; por exemplo, as pessoas que trabalhavam com vídeo nos anos 1980, como o Walter Silveira, o Tadeu Jungle, a Lenora de Barros e o Omar Khouri, que foram traduzindo para nós poemas em linguagem de vídeo.

RENATO Noto que nesses dois trabalhos – *O céu da célula* e *Oxi* – parece que a poesia se dá na tentativa de apreender o mistério daquilo que tende para um tempo único, que coloca um ser dentro do outro.

É muito difícil trabalhar com poesia. Há poesia em tudo, quando é arte. E temos que tentar escapar um pouco das questões filosóficas para falar de poesia nesse sentido mais amplo. Poderíamos falar de Heidegger agora, e dizer que a coisa se manifesta, e que, quando aparece, abre uma clareira, e que tem uma relação com a ideia de verdade. Mas acho que não há nada próximo disso, porque a arte é uma constituição processual e temos que tratar dela com especificidade. Você tem as palavras e os recursos do vídeo, mas você não tem garantia nenhuma de que aquilo vai dar um retorno plausível, que haverá relação do trabalho com aquilo que eu estava sentindo. Nesse caso, acho que consegui chegar a algum lugar, porque aquela mancha que resta, que é residual, sobra depois que os efervescentes se desfazem, depois que as palavras EU, TU, TEU, ET se dissolvem. Mas o que sobra? Só uma mancha.



Então como lidar com isso? Manipulando a mancha para ver no que dá. E ainda temos o acaso, porque vemos uma célula ali, ou um óvulo fecundado. Nesse desprendimento proposto para as pessoas, tem-se a possibilidade de se ser poeta.

KATIA É muito interessante sentir que as letras fazem pulsar algo em nós, mesmo paradas, no livro, mas quando vemos o vídeo é possível enxergar a geração de um organismo, uma vida a partir de letras, do “inanimado”. É um processo de transformação, uma coisa se transformando em outra. O início é a palavra, e a origem das palavras é a letra, tudo nesse vídeo leva à origem. Você disse que quando estava fazendo esse vídeo, queria ver quem era você, e isso também é uma volta à origem, e há uma visualidade da origem naquela larva ou naquela célula.

Acho que o acaso é um grande aliado, pois fala de coisas que não conseguimos explicar. É um jogo que acontece em um terreno totalmente desconhecido, e aceitamos jogá-lo sem muitas regras, e vamos nos manifestando na medida em que jogamos, e o resultado desse tipo de trabalho é totalmente orgânico. E só é orgânico porque estava falando justamente do corpo. Foi nesse momento que me veio uma grande clareza sobre o que é a *Body Art*, que é sempre uma agressão ao corpo, ou então uma forma de ver até onde o corpo pode resistir. Mas senti falta de pensar em outros corpos, como corpos mais sensíveis, pois acredito que temos uma série de camadas de sensibilidade, e tudo é corpo. Então fiquei pensando no lado oposto da *Body Art*, ou em uma *Body Art* sensível: o corpo sutil da *Body Art*, que não estava pensado ou exposto, e que me interessava perceber em um sujeito que se pendura, ou um artista que está tentando testar até quando o corpo suporta a dor, às vezes até entrar em transe. Mas também estava sentindo muita dor naquele momento, por conta dessa impregnação, e não tinha nada que fosse de fato material. Tinha o meu corpo como matéria e a sensação de que a outra pessoa estava comigo, ali, e eu precisava me desvencilhar daquilo; precisava me desvencilhar daquela sensação e voltar a ter a minha, não personalidade, mas algo independente, minha independência. É como se precisasse migrar para outro lugar, e você só pode migrar depois que você deixa de estar estancado ali, deixa de estar parado, depois que consegue se mover.

RENATO Parece que você traz um conceito de lugar, porque cita tanto *O céu da célula* como *Oxi* como lugares. E isso é muito bonito porque, além da questão temporal, o trabalho traz também uma questão espacial. O trabalho poético/artístico funciona como um “lugar” onde você consegue inaugurar coisas?

Existe a percepção de um lugar onde as coisas acontecem. No caso de *Oxi*, o lugar se manifesta como uma mancha, e o mecanismo, o vídeo, o meio, servem para isso, porque na prática estabelecemos uma área onde vamos atuar para que aquilo possa acontecer,

como se fosse a tentativa de fazer aquilo aparecer de alguma forma. Porque o lugar é invisível, mas é possível senti-lo.

KATIA *Você fala do meio vídeo. O vídeo-poema é raramente bem sucedido, porque muitas vezes é apenas o registro de um poema, mais do que um vídeo-poema. Li uma entrevista do Augusto de Campos na qual no final ele diz: “chegamos então na equação Mallarmé, o lance de dados, subdivisões prismáticas da ideia”; ou seja, ele descreve cada grande influência, cada procedimento poético. Mallarmé e as subdivisões prismáticas, o método ideogramático, depois Joyce e a apresentação “verbivocovisual”, então Cummings e a dominação vocabular – vários procedimentos e várias estruturas ou construções poéticas; propostas e conduzidas por poetas muito importantes. Mas os bons trabalhos de vídeo-poema, de alguma maneira, não atualizam, não enfatizam várias dessas formas, dessas estruturas que de alguma maneira constituem a história da poesia. O vídeo não oferece uma maneira de você juntar um pouco dessa experiência e atualizá-la sobre outra forma?*

Acho que sim. Quando os poetas concretos estavam pensando na origem da poesia concreta, eles foram buscar fundamentos nesses três poetas que eram Cummings, Ezra Pound e o Mallarmé; e o Mallarmé é o primeiro de todos, é o grande astro dessa base teórica, e os poetas concretos realmente levaram esse projeto adiante. Ali estava o Augusto, o Haroldo, o Décio, além de mais alguns poetas que não estavam tão enfronhados nessas bases teóricas. Mas isso funcionou e a poesia concreta foi criada, mas não incluíram Apollinaire, porque ele fazia os caligramas, e para os poetas concretos o caligrama não servia como pensamento teórico. No meu caso, o Apollinaire sempre foi uma referência, porque ele vivia junto com os artistas plásticos, pintores, era amigo do Picasso, foi quem escreveu a primeira crítica sobre o cubismo. Apollinaire tentou criar essa intercessão entre palavra e imagem através dos caligramas, que funcionam, mas só foi citado pelos concretos muito depois. Décio Pignatari fala que Apollinaire nunca fez parte de fato do embrião da poesia concreta. Tanto a poesia concreta

dos paulistas quanto a poesia do Wlademir Dias-Pino – responsável pelo que ficou conhecido como poema-processo – fazem sentido absoluto. Ao lado de Sonia Andrade e Letícia Parente, videoartistas, os poetas que fizeram poesia visual no Brasil são até hoje referência para mim. Embora os poemas que faço têm muito mais vínculo com a ideia de processo: *Ox* ié um processo do efervescente que se desfaz, sendo desta forma mais próximo da ação da Letícia costurando “Made in Brazil” na sola dos pés do que de uma poesia construída visualmente só com letras ou com uma ou duas palavras. Para mim é muito importante saber dessa distinção: quando o grupo concretista se desmontou, e o Ferreira Gullar, junto com Hélio Oiticica, Lygia Clark, e todo o resto do grupo criam o neoconcretismo no Rio de Janeiro, como um enfrentamento ao concretismo, Wlademir Dias-Pino foi o único poeta que saiu do grupo e disse “não me interessa um neoconcretismo, porque o neoconcretismo é o novo concretismo, mesmo que ele tenha mais emoção e mesmo que ele tenha outras características”. Então ele migrou para outra ideia e criou o poema-processo, um movimento que tem importância histórica, pois uniu poetas do Norte ao Sul do país, uma coisa que nunca tinha acontecido na história da poesia brasileira. Uma coisa muito curiosa é que o poema-processo nunca foi chamado de “poesia-processo”, porque eles diziam que a poesia pode estar escrita, precisa do suporte, e você pode rasgar, se desfazer dela. O poema-processo não, ele é uma performance, sem ser performance. E é intrigante concluir que esse movimento, que aconteceu no Rio de Janeiro e depois no Nordeste e no Sul, estava inteiramente conectado com todos os movimentos de arte no momento, como o Fluxus; tratava das coisas como acontecimentos temporais. Um dos grandes poemas feitos por esse movimento aconteceu no Rio de Janeiro, o grupo todo do poema-processo foi para o Aterro do Flamengo com um pão enorme feito por eles, e eles comeram todo o pão. O pão era o poema, comer o pão era o poema, a ação era o poema, o processo era o poema. E o que ficou foi a memória ou algum registro. Esse tipo de poesia acontece dentro da ideia de processo, porque o vídeo se instala, a câmera se instala e o artista pode fazer uma

ação. Uma ação, inclusive, que não tenha palavra nenhuma, não tenha letra nenhuma, e que pode ser considerada poesia.

RENATO Eu queria perguntar justamente isso. Quando você articula o vídeo na performance, você identifica a porção performática de todo o processo que se dá nesse meio, mesmo quando isso não é imediatamente visível. Sendo um meio bastante temporal, o vídeo agencia uma permanência maior da materialidade da palavra e da própria imagem...

Essa era uma qualidade do vídeo, pelo menos nos anos 1990. Creio que isso mudou, e foi uma mudança importante. A gente tinha fita vhs, que é fita magnética, e a imagem do vídeo era sempre muito seca, uma imagem muito áspera, direta. Muito diferente da película do cinema, que cria uma espécie de ambientação para a vista;



pode-se imergir com harmonia, porque é uma imagem que parece o mundo real. Já o vídeo tem algo que repele. Quando a gente trabalhava com vídeo, não queríamos comparações com cinema, porque a primeira diferença era já o suporte, que realmente fazia muita diferença; hoje não faz mais, porque hoje o suporte é indiferente.

KATIA O último filme de Ingmar Bergman, *Saraband*, foi realizado inteiramente em tecnologia digital, para ser exibido apenas em salas digitais. Jean Baudrillard escreveu que “a mais alta resolução corresponde a menor verdade”; quanto melhor você vê, mais irreal parece. As pessoas, a paisagem, tudo fica parecendo um desenho animado de tão plastificado. É como se olhássemos as pessoas com um microscópio...

O vídeo perdia a qualidade rapidamente. Era necessário gravar o máster em uma fita BETACAM OU DAT para poder guardá-lo. Eu mesmo comecei a não gravar em BETA. Talvez tenha cometido um erro; hoje os vídeos estão todos cheios de ferrugem e chiado, faz parte do suporte. Felizmente, hoje já estão devidamente preservados. A deterioração não vai avançar, mas ela também é interessante. Cheguei a fazer um vídeo em que copiava o original para uma fita, depois fazia uma cópia dessa cópia, e assim por diante, à medida que copiava, perdia 10% de qualidade, era uma imagem do Pão de Açúcar e no final só tinha um chiado. Esses processos faziam parte da pesquisa do vídeo enquanto suporte.

KATIA Dissolver é uma ação amorosa?

Alberto - Acho que não. Dissolver é uma tentativa de escapar. Talvez seja amor próprio, tentar atingir a própria integridade, ou voltar para um lugar onde achamos que somos nós mesmos, mesmo sabendo que a gente nunca sabe direito quem a gente é. É um vídeo sobre amor, paixão, sobre como as pessoas se aproximam, se misturam; por isso eles se misturam no vídeo: EU TU. E é muito importante dizer “TEU”. Todas as pessoas dizem “eu sou teu”,

pois queremos pertencer, e quando a pessoa não diz, o outro pergunta “você é minha?” ou “você é meu?” e você tem que responder que “sim, sou teu, só teu”. Essa dissolução, essa aproximação, esses diálogos são as aberturas de pequenos canais que nos impregnam, a presença diária, os gestos, todo o ritual do amor e do afeto – gosto de falar afeto mais do que amor e paixão, porque a paixão tem aquela ebulição toda; já o afeto puxa, aproxima ao máximo. O trabalho me ajudou a entender um pouco mais e a encontrar esse lugar, porque, eu acho, há sempre um lugar, um lugar de que não se fala muito nos livros, por exemplo. Eu acho que é tarefa da arte falar dessas coisas que não estão vistas pela ciência ou pela psicanálise. Eu acredito que a arte é um sedimento de pensamento no mundo que dá conta de criar parâmetros para a existência. A tentativa de identificação de um lugar que tem a ver com o corpo e com a presença das outras pessoas que nos rodeiam durante a vida é algo que me interessa. Um lugar que eu não sabia que existia até o momento em que comecei a viver as experiências no mundo.

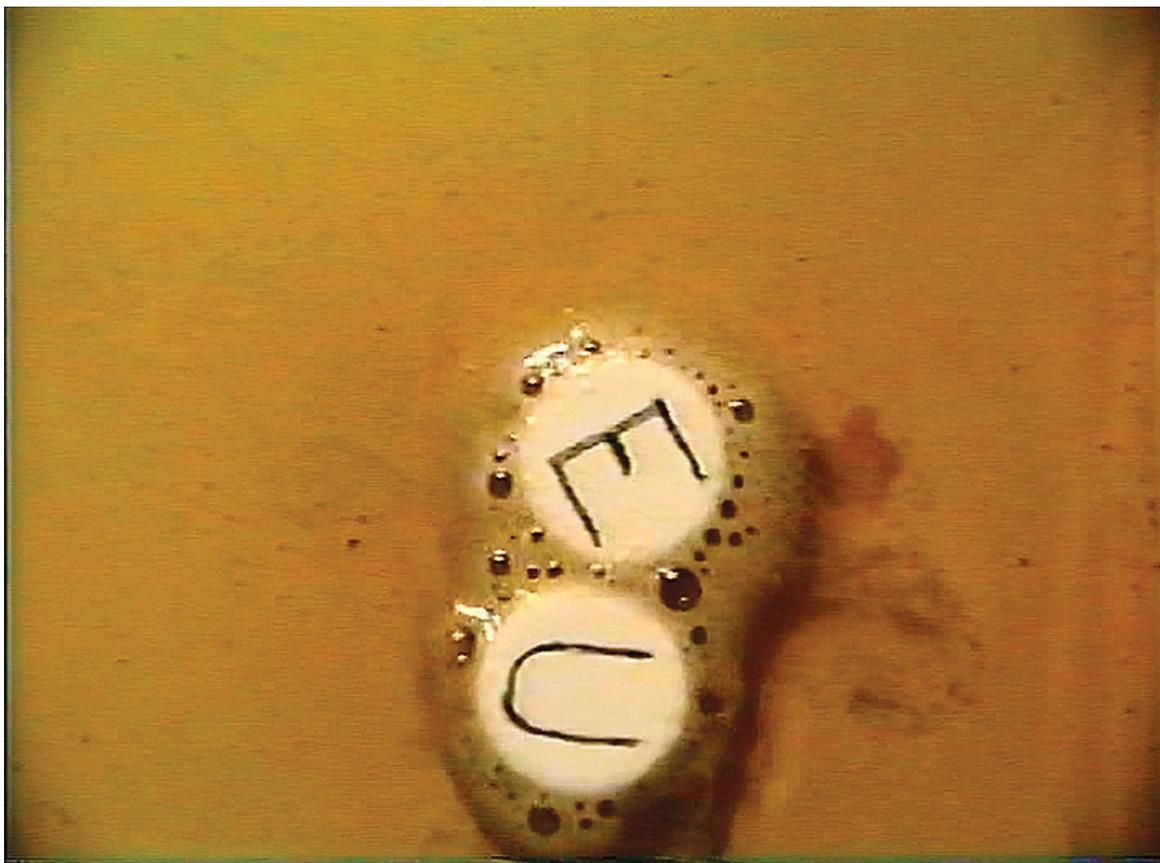
KATIA Eu gostei do que você disse sobre a arte como um modo de existência porque, por exemplo, quando Roland Barthes realiza sua aula inaugural no Collège de France, ele lembra que a linguagem, que usamos como forma de comunicação, é totalmente controlada e um artifício de troca, e que a literatura, ao contrário, é um momento de criação, quer dizer, é o que vai gerar um ponto de fuga do que estava engessado. Então o artista, o músico, o escritor, irá criar outra existência no exercício do deslocamento da linguagem – ele vê outra coisa, algo indefinido, fugidio, e procura transmiti-la.

Certamente vai chegar alguém, que vai dizer “puxa, você viu isso; eu também pensei, e vi; que bom”. Mas ainda vivemos em um mundo em crise; crise absoluta dos sistemas econômicos e de todas as utopias: o capitalismo e o socialismo não dão certo. Acabaram de explodir reatores nucleares no Japão. Isso tudo tem a ver com o mundo real, mas isso tudo tem a ver também com um mundo muito seco, que é um mundo científico, e a vida não

é só isso. A vida é também um mecanismo de sobrevivência, e esses mecanismos de percepção de sobrevivência, e de perguntas e respostas: o artista é responsável cada vez mais por seu mundo.

RENATO Você falou da arte como modo de existência. Você também tem um trabalho muito importante de curadoria aqui no Rio de Janeiro e, dentro desse trabalho amplo de curadoria, há um projeto muito especial em poesia visual, um projeto único no Rio, talvez em todo o país. Conte-nos um pouco sobre esse projeto.

Quando o Omar Khouri fala da poesia dos últimos vinte e cinco anos, costuma dizer que se trata de poesia intersemiótica, intermultimídia, pós-verso; é uma coisa muito grande, e defende que a poesia está misturada com todos os meios. A gente não pode dizer que o que fazemos seja apenas poesia visual, não é só isso.



Esse termo não dá mais conta desse tipo de poesia. Se eu tivesse que pensar em um nome assim, diria poesia brasileira, porque acho que a poesia no Brasil é uma experiência única no mundo. A visualidade e a mistura de vários meios são experiências absolutamente brasileiras. Talvez um nome para isso fosse poesia experimental brasileira ou poesia brasileira, simples assim, por conta desse valor absoluto de pensar que a poesia aqui é um fenômeno único no mundo; acho que nenhum outro país pensa a poesia dessa forma. Por isso surgiu a ideia de criar uma plataforma para que os artistas pudessem realizar suas ações de poesia. E é um espaço físico, é um espaço que é uma passagem, mas também você pode fazer projeção na fachada do prédio, como você, Renato, fez com a Adriana Varella; você pode ir para a Praça General Osório, o Tadeu Jungle fez o poema dele na praia. Estamos convidando gradativamente os poetas da visualidade, poetas dessa poesia experimental brasileira, para realizar projetos *in loco*, e no futuro teremos uma publicação sobre essa experiência que acontece aqui, e que é de absoluta relevância. E falta esse território de experimentação, porque os poetas existem e estão trabalhando, mas ficam um pouco deslocados uns dos outros. Mas se criamos um pequeno território, a cada vez que ele é visitado, a comunicação se restabelece. Tem muita coisa para ser dita, questões muito especiais estão sendo desenvolvidas. São muitos poetas, que vêm trabalhando e desenvolvendo suas linguagens, e é necessário que se crie e que haja território para que essas obras se encontrem. Mas também tem outro lado da moeda: é necessário criar essa plataforma, porque os artistas da visualidade trabalham de forma independente. Esse projeto tem o apoio institucional do Oi Futuro, que está permitindo que essa experiência possa acontecer aqui no Rio de Janeiro. É fundamental, e é muito bom trabalhar, porque são trabalhos e pessoas que estão geralmente fora do sistema de arte, porque as galerias não vendem esse tipo de trabalho, são trabalhos que existem como interesse de pesquisadores, de críticos, internacionalmente inclusive, e de pessoas que estão dedicadas a essa pesquisa. Enquanto isso, digamos, esse tipo de literatura visual vai se dando, acontecendo.



LENORA
DE BARROS
NÃO QUERO NEM VER

DE ACORDO COM GILLES DELEUZE, ROSTO É PAISAGEM: INTENSIDADE,
máquina de subjetivação. O rosto é o que não vemos em nossos corpos; ao mesmo tempo, é o que nos projeta, é o que nos dá a ver, nossa imagem pública, civil, policial. Nossa identidade. Portador dos olhos, o rosto: o que vê e o que nos olha. No conjunto de vídeos *Não quero nem ver*, de Lenora de Barros, artista multimídia formada em meio às proposições poéticas e pictóricas do concretismo paulista, vemos o que não há de ser visto, o que se mostra e o que se esconde nos gestos da mão que encobre e descobre o rosto. Imagem invisível, imagem desvelada, imagem jamais completamente apreendida, em constante mutação, o rosto – e as mãos, fazendo-se burca – suscitando, nesse simples gesto de esconder e revelar, como brincadeira de criança, ou o *fort-da* freudiano, questões políticas, questões feministas, questões de identidade e intimidade, de pessoa pública e privada, de trauma e superação. Pois, quem diz *não quero nem ver*, diz, em denegação, *quero ver*. Os trabalhos da série, portanto, também falam sobre desejo e recalque, ambiguidade e, desta forma, sobre as principais figuras de linguagem da poesia: metáfora e metonímia. Em um vídeo, Lenora, em referência a Pirandello, nos mostra *um, nenhum, cem mil* rostos, já sem disjunção entre o que se mostra e o que se vê, em discurso direto. A imagem em Barros então adere ao referente e ao espectador como uma só coisa, uma imagem coisa, sem interface, pois não há mediação possível para o verso dito, às vezes repetido, que avança sobre nós com o close cinematográfico. Somos atingidos a marteladas (como em seu vídeo com Teresa Serrano, *E a voz tem sombra?* – mulheres em disputa). Ou apresenta-se como um rosto tátil, passível de ser amado e de amar, pleno de paixões humanas, como em *Tato do olho*, recortado por versos. O que se deseja é embaralhar os sentidos como modo de enfrentamento do que há e se esconde, pois misturar não é apagar, mas sim intensificar o que precisamos e devemos perceber. Na intensa e engajada poética de Lenora de Barros, somos convocados a despertar, se preciso for às marteladas, e a nos colocar; somos forçados a ver o que não queríamos ou não sabíamos ver, porque não há condescendência no gesto – de tanta ternura e de tanta violência – da artista.

LENORA DE BARROS É FORMADA EM LINGUÍSTICA PELA UNIVERSIDADE
de São Paulo – USP, SP. Poeta e artista visual, seu trabalho se desenvolve a partir de diversas linguagens como o vídeo, a performance poética, a fotografia e a instalação. Sua obra faz parte de coleções públicas e particulares no Brasil e no exterior: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Daros-Latinamerica, Zurique, Rio de Janeiro-RJ, e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Participou como artista-curadora da RADIOVISUAL na 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta, Porto Alegre-RGS, out/nov 2009.

Não quero nem ver, texto e videoperformance, 2005

1. **Tato do olho**, 1'00"
2. **Ela não quer ver**, 4'04"
3. **Já vi tudo**, 9'50"
4. **Há mulheres**, 59"

Edição **Lenora de Barros, Luciano Mariussi e Marcos Ribeiro**

Fotografia e câmera **Luciano Mariussi**

Edição de som **Lenora de Barros e Hilton Raw**

RENATO Minha trajetória vem da poesia e estou interessado em pensá-la em um campo ampliado, até porque vejo a crítica acadêmica de poesia um tanto estagnada, ligada a certa tradição, não conseguindo perceber a performance ou o vídeo, por exemplo, como possíveis poemas. É também uma provocação.

Gosto muito da ideia de uma “poesia em campo ampliado” e isso, queiram ou não, é uma realidade com diversos e definitivos desdobramentos desde 1897, quando Stéphane Mallarmé “lança seus dados” no revolucionário poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”.

KATIA Concentramos a entrevista em um trabalho de cada artista, e gostaríamos que nos falasse sobre *Não quero nem ver*.

Achei a escolha feliz, pois essa série de vídeos é, de algum modo, um resumo geral das linhas em que atuo. *Não quero nem ver* traz algo de *cageano*, por tratar do não dizer dizendo, do não ver vendo e da recusa, e ao mesmo tempo do *desejo de ver*. É um trabalho que se dá através da negatividade, algo como perseguir o “avesso do avesso” do ato de ver. Lembro que quando eu era pequena, repetia insistentemente as frases “eu não disse nada”, e “eu não vejo nada”, e me perguntava “se eu não disse nada” então eu

“disse alguma coisa”; se “eu não vejo nada”, então “vejo alguma coisa”. A dupla negação sempre me intrigou e essa série traz, de algum modo, a questão como tema. O primeiro vídeo desse conjunto é *Tato do olho*, onde há uma afirmação desse *desejo de ver*, do *impacto* da visão, e da sensibilidade tátil da imagem. Essa videoperformance se desenvolve a partir do texto a mão que tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque, e da ação de tapas que dou no meu rosto, com seus sons secos amplificados. A seguir temos o segundo vídeo da série *Ela não quer ver*, onde a afirmação “Não, eu não quero ver” é repetida insistentemente, numa voz chorosa e desesperada. E uma voz em *off* repetindo, de quando em quando, num tom irônico, professoral e debochado, a frase “Ela não quer ver”. No terceiro vídeo da série, *Já vi tudo*, a performance se dá a partir do ato de desfilar, lentamente, os fios de lã de um gorro de tricô, criado especialmente para as ações, que uso ao longo dos 4 vídeos dessa série. Nesse caso, cobre e descobre meus olhos, ao longo da performance. A ação acontece dentro de um ambiente grave e silencioso, que é interrompido somente por amplificados e agudos sons de agulhas de metal de tricô, usadas também na performance, no início e fim da ação. Na edição dos vídeos da série *Não quero nem ver*, o som das 4 performances foi tratado de forma mais elaborada, e associa sentidos ao trabalho como um todo. Esses quatro vídeos, incluindo *Há mulheres*, foram concebidos para a 5ª Bienal do Mercosul, em setembro de 2005, em Porto Alegre, sob a curadoria de Paulo Sérgio Duarte. No primeiro semestre do mesmo ano, eu faço uma exposição no Paço das Artes, em São Paulo, e decido então me concentrar nessa reflexão, que vai se completar na Bienal do Mercosul. O primeiro vídeo que fiz, *Há mulheres*, e que se torna o último da série, não abordava diretamente a questão do ver, mas acontecia, digamos, no mesmo campo semântico. Nesse vídeo, uma voz sussurrada às escondidas, emitida por uma boca pouco visível, por detrás do gorro de tricô, oraliza um texto que reflete sobre a própria linguagem, “corporificada” na imagem da mulher, de seu imaginário e ideias:



A mulher
O corpo
O corpo da mulher
O corpo de ideias da mulher
O corpo de imagens da mulher
Há mulheres
Há mulheres que pensam o corpo
Há mulheres que pensam o próprio corpo
Há mulheres que pensam com o corpo
Há mulheres que pensam através do corpo
Há mulheres que pensam para o corpo
Há mulheres que pensam a partir da ideia de corpo
Há mulheres que pensam a partir do corpo da ideia
Há mulheres que pensam a partir da imagem de corpo
Há mulheres que pensam a partir do corpo da imagem
Há mulheres que pensam
A mulher.

Entre 1993 e meados de 1996, mantive uma coluna experimental no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, que se chamava ... *umas*, onde eu criava diálogos com vários artistas e obras, e fazia experimentações poéticas, visuais e gráficas com ampla liberdade. O texto que uso no segundo vídeo da série *Não quero nem ver*, *Tato do olho*, foi criado para essa coluna, e concebido em diálogo visual com portraits realizados por vários fotógrafos (René Burri, Peter Marlow, P. Halsman, Burt Glinn, Bob Wollfenson entre outros). Essa coluna semanal foi um exercício importante para minha trajetória. Ali concebi várias trabalhos e “sementes” de obras que desenvolvi posteriormente, tal qual *Tato do olho*, da série *Não quero nem ver*.

Cresci num ambiente estimulante com relação às artes. Meu pai, Geraldo de Barros, artista, fotógrafo e designer, e que participou do grupo Ruptura, em 1952, ao lado de Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto entre outros, era próximo também dos poetas concretos do grupo Noigandres, Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Aos 17 anos, passei a frequentar a casa



do Augusto de Campos, e lá convivi com outros jovens poetas, artistas, videomakers, entre eles Walter Silveira, Antônio Risério e Régis Bonvicino. Era um ambiente extremamente estimulante, vocês podem imaginar, e é nesse momento que começo a esboçar minhas primeiras experiências com a linguagem. Em 1975, realizei, como trabalho de colégio, a minha primeira “foto performance”, *Homenagem A George Segal*, onde apareço escovando os dentes até me tornar uma patética figura, coberta de espuma de pasta, tal qual uma escultura do norte-americano George Segal. Esse trabalho foi publicado em 1976, na revista *Poesia Em Greve*, editada por Julio Plaza, Augusto de Campos, Régis Bonvicino, Pedro Tavares de Lima e eu. Nesse mesmo período, eu também começava a produzir poemas que exploravam aspectos visuais e gráficos da linguagem, estimulada pelas propostas da poesia concreta. O que se colocava naquele momento, hoje vejo com mais clareza, é que eu tinha um desafio pela frente se quisesse realmente desenvolver meu trabalho no âmbito da palavra e da imagem. Isto não poderia se realizar sem considerarmos as conquistas de linguagem promovidas pelos poetas concretos, a partir do aspecto verbivocovisual, na expressão de James Joyce – e que aparece como conceito no manifesto *Plano-Piloto para poesia concreta*, de 1958.

Publiquei meu primeiro livro, *Onde se vê*, em 1982, uma seleção de trabalhos realizados em 1975, publicados nas revistas *Poesia em Greve* e *Qorpo Estranho*. Os poemas verbais/textuais publicados no livro foram realizados originalmente para videotexto, um sistema eletrônico interativo de comunicação adotado pela Telesp, em meados dos anos 1980, e através do qual os dados são transmitidos, de uma rede de computadores, por telefone. Esse sistema oferecia alguns recursos gráficos que possibilitavam o uso do movimento e da cor na composição dos textos. Ele foi explorado pelo artista intermídia Julio Plaza, que além de realizar trabalhos através desse meio, convida poetas e artistas a desenvolverem suas próprias experiências, que são mostradas na exposição *Arte pelo telefone: videotexto*, curada por ele no Museu da Imagem e do Som – mis e, em 1983, o projeto é expandido e



apresentado na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, onde Julio Plaza organizou a exposição sobre videotexto, e que fez parte das salas especiais de Novos Media.

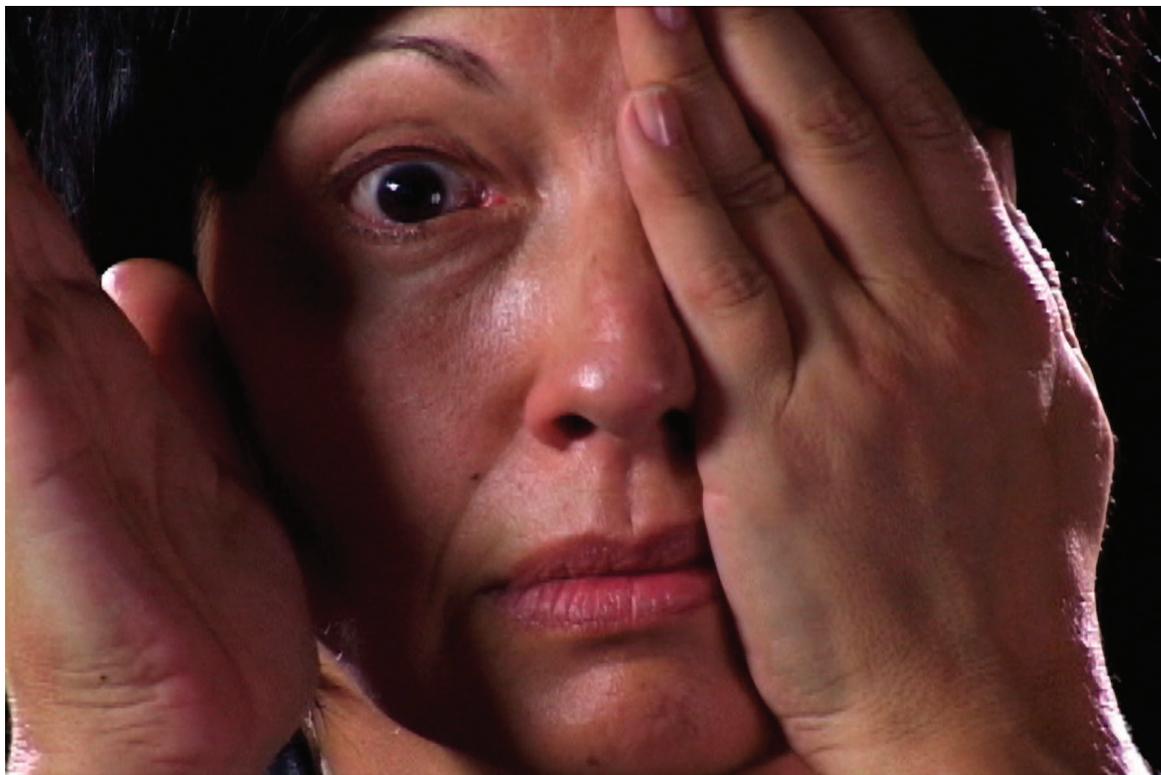
O sistema de videotexto, através de seus recursos, foi para mim muito estimulante e me possibilitou o contato com novas formas e possibilidades de uso da linguagem. Por meio dele, criei poemas que, já concebidos em movimento, respondiam aos sentidos expressos pelo texto, e que depois foram “transportados” e adequados ao espaço “estático” da página, em *Onde se vê*. Foi uma experiência interessante esse processo de “adaptação” dos poemas, e a partir dela me defrontei, pela primeira vez, com questões relativas, por exemplo, à escolha e a diferenças de meios e suportes na concepção das obras. Naquele momento, eu não tinha muita consciência de todo o processo que vivia, mas sim a vontade e o impulso de experimentar, e pouco a pouco meu trabalho caminha para o espaço propriamente dito, desenvolvendo-se numa direção multimídia, através de instalações, videoperformances, exercitando, dentro de minhas possibilidades, os aspectos verbivocovisuais da linguagem. Em 1994 realizei, na segunda edição do projeto *Arte Cidade – A Cidade e Seus Fluxos*, a minha primeira instalação sonora, *Ácida Cidade*, agregando então, ao meu trabalho, a dimensão sonora, através da performance vocal.

KATIA **Vejo também uma origem duchampiana no seu trabalho, por dois pontos principais: o jogo de palavras, e uma certa figuração...**

Sem dúvida. Conheci melhor a obra e o pensamento de Duchamp com 16 ou 17 anos, quando estudava no IADÊ, um colégio muito bacana em SP, em que, além das matérias do currículo oficial do segundo grau, se estudavam também outras disciplinas, tal qual História da Arte, Fotografia, Desenho técnico, Projeto, Desenho de observação e de livre expressão, numa visão multidisciplinar do aprendizado. É no colégio IADÊ que “nasce” a fotoperformance *Homenagem a George Segal*, que menciono acima. Certa ocasião, um professor nos pede para desenvolver um trabalho que fizesse “uma crítica à sociedade de consumo”. Na época, eu gostava muito das



esculturas do artista americano George Segal, que havia visto pela primeira vez na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967 – a Bienal do Pop, como ficou conhecida, e resolvi fazer um trabalho dialogando com a sua obra. Realizei então a performance fotográfica onde escovo os dentes até ficar toda coberta de espuma, tal qual as solitárias figuras moldadas em gesso por Segal. Ao mostrar o resultado do meu trabalho, o professor me “apresenta” a imagem de Duchamp coberto de espuma de barba. Eu já conhecia muitas obras de Duchamp, através de meu pai, mas ainda superficialmente. A partir de então comecei a me aprofundar na sua obra, conhecer melhor suas ideias e procedimentos conceituais, que são fundamentais na minha formação. A incorporação do acaso dentro do processo de criação da obra, por exemplo, foi para mim uma percepção importante e estimulante. Adoro criar molduras para a ocorrência do acaso, limitar o espaço onde ele venha a ocorrer – dar condições para que o acaso interfira no processo de criação, mas dentro de limites pré-estabelecidos. Dez anos mais tarde, em 1985, realizei,



em parceria com o poeta e videomaker Walter Silveira, o vídeo *Homenagem a George Segal*, para o Festival do Minuto em SP.

KATIA Lenora, você conhecia os vídeos do grupo do Rio de Janeiro, de Letícia Parente, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale?

Infelizmente, não tive a oportunidade de ter contato com os vídeos e experimentações realizadas por esse grupo no meu período de formação. E penso sempre nisso, particularmente quando vejo os vídeos e trabalhos de Letícia Parente, uma artista que admiro e me identifico.

KATIA A circulação dos vídeos da década de 1970 era ínfima. Mesmo vivendo no mesmo país, o acesso aos trabalhos era difícil. A Letícia tem histórias de ter enviado um trabalho e não tê-lo visto nunca mais, porque era uma cópia única e se perdeu.

RENATO É possível relacionar *Tato do olho* aos objetos relacionais que a Lygia criou?

Como você disse, “tenho um pé” na poesia concreta, mas o meu repertório inclui a obra e procedimentos de Lygia Clark. Lembro de ter me impressionado muito com seu trabalho, particularmente com *Baba antropofágica*. Nos anos 1970, fiz uma viagem a Paris com meu pai, mãe e irmã, e fomos visitar o grande crítico Mário Pedrosa, que lá vivia na época – se não me engano isso foi em 1973. Nesse momento estreava na tv francesa um documentário sobre a Lygia, que fomos assistir na casa de Mário. Fiquei realmente impactada e me lembro de pensar: “Nossa, o que é isso?! Que genial!”. Acho que esse foi um momento importante para mim e alguns aspectos e procedimentos de Lygia reverberaram, de algum modo, no meu processo e na construção de minha poética.

KATIA Há um aspecto muito particular no seu trabalho, que é a questão do rosto. Poderíamos pensar com Deleuze o que ele chama de *rostidade*, tratando o rosto como uma máquina de subjetivação e chamando atenção para o que irá tornar o corpo verdadeiramente um corpo: o rosto, a interface, a superfície. Deleuze chega a afirmar que o rosto é paisagem, e acho que nos seus vídeos o rosto já é de certa forma um poema, como superfície relacional. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

De fato, sempre tive preferência pelas expressões faciais e pelo plano americano. Tem até uma história engraçada... Fui beatlemaníaca de carteirinha, do fã-club de Liverpool, aos onze anos. Um dia desses, eu e meu marido estávamos vendo a capa do long-play *A hard day's night*, dos Beatles (aqui *Reis do iê-iê-iê*), que tem um monte de “caras e caretas”, e Marcos comentou que parecia um trabalho meu e acho que ele tem razão de algum modo. Mais recentemente, cheguei a trabalhar com outras partes do corpo, usando os pés, as mãos, e confesso, não me senti tão confortável. Não sei lhes dizer exatamente o porquê, mas até quando usei os

pés, tentava dar expressão, gerar sentidos a partir de movimentos e posições, e essa atitude, talvez, por não poder usar o rosto, ou por querer “rostificar” os meus pés... Por outro lado, sempre tive certo fascínio pela *cena*, e creio que acabei incorporando isso ao meu trabalho. O rosto é de fato meu plano preferido de expressão. Agora que vejo minha cara jovem nos vídeos iniciais, acho muito interessante esse reencontro comigo mesma, agora mais ainda *uma outra mesma*. Ao mesmo tempo, penso também nesses rostos e expressões como máscaras criadas a partir de mim mesma – outridades a partir de mim. A experiência de trabalhar com outras partes do corpo acabou acontecendo com o tempo, mas não me senti à vontade na situação – não desgosto do resultado do vídeo *Só por es-tar*, mas foi um vídeo, para mim, difícil de realizar e editar. Em 2003, tive uma boa e divertida experiência ao participar do vídeo *Alfaboca*, da artista argentina Ivana Vollaro, e que se chama *Mulheres que falam pelos cotovelos*. Nele, demos beijos de batom marcando com os lábios os cotovelos uma da outra, e estabelecemos um animado diálogo entre eles, manipulando-os e criando expressões faciais engraçadas com a pele.

KATIA Vi um vídeo que você fez com a artista mexicana Teresa Serrano, para a Casa Daros, em que vocês trabalham o silêncio, a leitura, os livros...

Sim, você se refere ao projeto *Meridianos*, do qual participei em 2011, e foi uma experiência muito intensa para mim. Conheci Tereza e seu trabalho numa exposição de que participamos juntas em SP, mas nunca estivemos muito próximas até então. A Casa Daros Latinoamerica nos convidou para desenvolvermos juntas um trabalho. Tereza e eu nos reunimos algumas vezes por skype, e o nosso primeiro encontro foi muito bacana e estimulante. Nessa primeira conversa que tivemos, eu disse que mandaria para ela o meu vídeo *Calaboca*, onde eu martelo a palavra “silêncio”, e que estava pensando caminhar, a princípio, naquela direção. Tereza então me disse que o seu pai tinha sido amigo de Federico García Lorca, e que teve o privilégio de



assisti-lo oralizando ao vivo seus poemas ao ritmo de marteladas que dava, ele mesmo, nas mesas das tabernas que frequentava. Falamos do flamenco, com aquele ritmo riquíssimo, e Teresa menciona a presença significativa das sombras em seus vídeos. Tivemos assim as primeiras ideias, que desenvolvemos no vídeo *E a voz tem sombra?* Pensamos em criar uma situação de comunicação, mas sem usarmos a linguagem verbal, sem falarmos, a não ser em um momento, onde pergunta “eu posso martelar a sombra de um prego com a sombra de um martelo?” é dita em espanhol por mim e em português por Teresa, em imagens invertidas, tal qual uma “dublagem visual”. Escolhemos como espaço para esse *diálogo*, o histórico Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro – uma atmosfera que nos estimulava a nos comunicarmos sem usar nossas línguas/idiomas. E, contrastando com essa *conversa muda*, temos aquele ambiente onde o “silêncio grita” através da imensa quantidade de livros que ocupa todo o ambiente.





ANDRÉ
PARENTE
ENTRE MARGENS

TRÊS RIOS HABITAM A INSTALAÇÃO ENTRE MARGENS DE ANDRÉ

Parente. O primeiro, o rio do tempo bergsoniano de Guimarães Rosa, de cujo conto (poema?) *A terceira margem do rio* o trabalho de Parente se refere e homenageia, e ao qual se articula, em que o passado é o presente que ele foi. O segundo é aquele que vemos da margem que habitamos, que flui com a história e é só mudança, ainda que o *demoramento* de um tempo que já é memória insista em tornar o homem moço em homem velho. O terceiro rio é o da outra margem que nos espelha e no qual nos vemos vendo. Navegando esses três rios, experimentamos em nossos próprios corpos as imagens da instalação do artista, que insiste em nos fazer ouvir o que não vemos e em nos fazer ver o que não ouvimos; a imagem do tempo que passa sem passar, que corre sem se perceber, que nos faz lembrar. Lembrar do que vivemos sem pensar, ali, nas bordas do tempo, pois lembrar é ver esquecendo, é esquecer o esquecimento. Explorando e elaborando as relações entre cinema e literatura, entre imagem e texto, a instalação *Entre margens* corrompe a separação entre o contar e o ver, pois vemos o que nos é contado, e o que nos é contado é o que se vê: margens indiscerníveis; *terceira margem*. A duração, nesse trabalho de cinema expandido, é paisagem. Como em *Stromboli* de Rossellini, como na espiral movediça de Robert Smithson, como em tintas impressionistas, na arte da luz e do instante. A vibração das telas da instalação de Parente não para de girar, em eterno retorno, o tempo que vai e o tempo que vem, em azuis e rosas, em claros e escuros, e o cinema aqui também é pintura, também é filosofia. Se Bill Viola buscou a presença do espiritual na videoarte, André Parente criou uma arquitetura para que no pai seja o filho, e no filho seja o pai. Paisagem, então (a duração, a pintura, o pensamento), torna-se milagre, a palavra anunciada e o tempo infinito.

ANDRÉ PARENTE É ARTISTA E TEÓRICO DO CINEMA E DAS NOVAS mídias. Em 1987 obtém o doutorado na Universidade de Paris 8 sob a orientação de Gilles Deleuze. Em 1991 funda o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre 1977 e 2007 realiza inúmeros trabalhos de filme, vídeo e instalações nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual, trabalhos apresentados no Brasil e no exterior (Alemanha, França, Espanha, Suécia, México, Canadá, Argentina, Colômbia, entre muitos outros). É autor de vários livros: *Imagem-máquina* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Tramas da rede* (2004), *Cinema et narrativité* (L'Harmattan, 2005), *Preparações e tarefas* (2007), *Letícia Parente: uma arqueologia do cotidiano* (2011 em parceria com Katia Maciel), *Cinema em trânsito* (2012), *Cinema/Deleuze* (2013), *Cinemáticos* (2013, no prelo), entre outros. Nos últimos anos obteve vários prêmios: Prêmio Transmídia do Itaú Cultural, Prêmio Petrobrás de Novas Mídias, Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Prêmio Petrobrás de Memória das Artes, Prêmio Oi Cultural, Prêmio da Caixa Cultural Brasília, Prêmio Funarte de Arte Contemporânea.

Entre margens, videoinstalação, 2004, 18 min
Narração **Luiz Fernando Carvalho**
Fotografia **Luiz Felipe Sá**
Música **Fernando Moura**
Montagem **Leonardo Domingues**
Diretor de Produção **Marcio Pinto**
Produção **N-Imagem**
Apoio **MP2 Produções e Alternativa Filme X**
Agradecimentos **Luiz Fernando Carvalho, Daniela Bousso, Katia Maciel, Nilton Cacheado**

KATIA André, você poderia descrever a sua instalação *Entre margens*?

A instalação é bastante simples. São duas imagens projetadas e dispostas uma diante da outra. O espectador fica sentado no meio delas: de um lado ele vê o rio, e do outro ele vê a terra em contracampo. O campo/contracampo é um importante dispositivo de representação do cinema. Muitos filmes o utilizam em situações de diálogo, por exemplo, quando se mostra um interlocutor e depois o outro, e assim sucessivamente. Então temos o rio e a terra, mas o rio é feito de descontinuidades temporais, os vários momentos do dia – amanhecer, entardecer, anoitecer, meio-dia, etc. No primeiro plano do rio, vemos a grama. Ora ela parece bem verde, ora seca: dá a sensação de uma grande variação em relação às mudanças da natureza durante as várias estações ano. A imagem possui várias camadas: às vezes, tem-se a sensação de que a água está parada (e de fato você vê a imagem da água parada) e, ao mesmo tempo, sobreposta a essa imagem, vemos outra camada na qual vemos a água correndo em câmera acelerada. O fluxo rápido e a água parada coexistem. Às vezes, vemos a água indo para trás e para frente ao mesmo tempo, outro efeito de edição. Portanto, há saltos temporais, sobreposições e mudanças de velocidade que dão esta sensação de que o tempo é transitório e efêmero. E, no entanto, todas essas mudanças e saltos não

são percebidas de forma artificial. Isto quanto à imagem do rio, pois do outro lado, temos em contraponto, a terra, uma imagem estável, sem sobressaltos, saltos, cortes, nem sobreposições ou acelerações e desacelerações. Pelo contrário, é quase uma fotografia. Veem-se as coisas evoluírem lentamente, como a nuvem que passa, a grama se mover ao sabor do vento. Tudo existe tal como se estivéssemos observando a natureza, como se ela fosse algo imutável. Criei uma estrutura na relação entre campo (imagem A) e contracampo (imagem B) em que há um movimento de câmera para esquerda, de tal maneira que a imagem do rio (A) se transforma em igual à imagem da terra (B). Nesse momento, o filho aparece de lugar nenhum e corre, foge. É o momento final do encontro, quando o filho chama o pai e propõe a ele que troquem de lugar na canoa, pois já estava lá há muito tempo, vivendo no meio do rio. O filho se assusta com o pai, diz que o pai parecia vir do além, e foge. Depois as duas imagens ficam iguais (A se torna igual a B). Mas na imagem da terra (B) há um movimento panorâmico, também circular, em direção ao lado esquerdo, de forma que a imagem passa a mostrar o rio, exatamente como a imagem A foi outrora. A câmera para diante do rio e tudo recomeça, mas com as imagens em posições invertidas (A passa a mostrar a terra e B o rio), ou seja, o rio vai ficar do lado contrário: se ele era campo, ele vira contracampo e vice-versa. Nesse sentido, cada imagem contém o campo e o contracampo; eles são sequenciais em cada imagem isoladamente. Isto é, cada um dos lados contém as imagens do rio e da terra ao mesmo tempo, mas são mostradas numa relação de campo/contracampo. Pois quando uma mostra a terra, a outra mostra o rio e vice-versa. O filme é um *loop* com duas faces, uma mostra as duas partes do filme (rio/terra), enquanto o outro mostra as mesmas partes em ordem inversa. As partes se intercalam sequencialmente, de tal maneira que há sempre essa relação entre campo/contracampo invertida: enquanto de um lado vemos o rio, do outro vemos a terra. E não se vê nada entre eles, a não ser no momento em que o filho surge do nada, como se ele estivesse no lugar da câmera (extracampo) – este lugar virtual, ausente, invisível, mas a partir do qual, tudo o



que vemos se constitui e se torna imagem. Este lugar nada mais é do que um vazio ocupado pela voz, o centro da sala. Poderia não ter mostrado o filho, já que ninguém senão o filho aparece. Mas achei que todo o drama do conto se dá em torno do lugar do pai, lugar que o filho propõe ocupar, mas que falha em ocupar. Que lugar é este? Claro que ele coloca uma série de questões, inclusive metafísicas. Poderíamos dizer, o que é mais evidente, que ele é o lugar do pai, instância puramente virtual, uma casa vazia, como se diz no estruturalismo, ou o nome do pai, como se diz em psicanálise. Quando o filho propõe ao pai trocar de lugar com ele, isso remete claramente ao processo de constituição do sujeito (filho), que no final da história se perguntará: “sou homem depois desse falimento?”, ou seja, depois da “falta”, a saber, da fuga. Pelo fato de não ter tido coragem de assumir o lugar do pai, o filho sente todo o remorso do mundo, como se não fosse ninguém (sujeito). É que ele toma consciência de si a partir da relação com o pai, com o “outro”. Mas essa impossibilidade o faz sofrer de tal maneira que pede que, ao morrer, coloquem-no em um caixão como uma canoa, para descer o rio. Esse é o mistério da voz e da narrativa nesse trabalho. Porque, se por um lado, a voz é um centro

de interioridade, como nas vozes *over* e englobantes do cinema, a problemática vivida pelo filho é a da sua própria dificuldade de constituição enquanto sujeito e centro; e se torna um vazio que não pode se encarnar senão como algo que está dentro apenas porque está fora, a distância sem distância.

KATIA Você poderia comentar o som da instalação?

O som é feito basicamente de dois elementos: um é a voz do narrador, pois o conto, que também pode ser lido como um poema em prosa, remete às tradições orais. O filho conta a história, a sua própria história, que é também a história do seu pai e da sua família, e isso interfere no processo de espacialização do som. A caixa que fica em cima do lugar onde estão sentados os espectadores contém a voz do narrador, e as quatro caixas que estão nos cantos da sala contêm um princípio de melodia e harmonia, que juntamente com uma série de outros sons – pássaros, água, vento, vozes, sussurros – gira na mesma direção em que haverá os dois movimentos panorâmicos. São movimentos sempre para a esquerda, ou seja, o primeiro movimento da câmera que está mostrando o rio é da direita para esquerda, e o outro, da terra, também. Com isso, completa-se o movimento de 360°, cada câmera girando 180°. E, durante quase os vinte minutos de duração do filme, há uma série de oito movimentos de giro da música. Com isso, a cada três minutos mais ou menos, a música faz uma volta completa, sendo que alguns elementos da música giram enquanto outros permanecem; por exemplo, os canais que vão estar ao lado da imagem do rio emitem mais som da água...

RENATO Venho da poesia, e lá percebo uma crise. E, ao mesmo tempo, percebo trabalhos muito poéticos em outras áreas das artes, e estou interessado em fazer essa aproximação. O cinema deve muito ao diálogo com – e ao mesmo tempo influencia – a literatura e a ficção, apesar de algumas pessoas não saberem sequer que o cinema é narrativo. Além disso, vejo uma ligação entre a poesia e a linguagem de vídeo; isso se dá na própria materialidade, e nas

ferramentas – enjambement, metonímia, metáfora. E você falou de campo e contracampo, de extracampo no trabalho de que estamos falando, traz esses atravessamentos, até por ser feito a partir de um texto curto de Guimarães Rosa, que já é potencialmente poético; e você vai além, lançando-o – acho essa uma das grandes virtudes do seu trabalho – para o ambiente, colocando outros elementos. Que ligações você vê entre essas duas linguagens, a poesia e o vídeo, e como explora isso?

Escrevi uma tese sobre a questão da narratividade do cinema. Para a semiologia, a linguagem cinematográfica está baseada no fato de que o filme conta uma história, e ao contá-la, produz certo número de articulações – que os semiólogos chamavam de sintagmáticas – que faziam o espectador entender o que é o antes e o depois do ponto de vista da história que o filme conta (conteúdo ou universo representado). A linguagem cinematográfica, para os semiólogos, nada mais é do que certa maneira de, usando apenas a imagem, organizar as relações de antes e depois de tal forma que o espectador possa saber que tal fato aconteceu antes de tal outro, e tal imagem vem antes ou depois de tal outra, ou até simultaneamente. A ideia de montagem alternada tem a ver com criar uma simultaneidade temporária. Enquanto X está acontecendo, Y está acontecendo. Como é que o espectador sabe disso hoje? No início do cinema havia uma cartela para dizer “enquanto isso...”, assim como havia cartelas para anunciar os flashbacks, as voltas no tempo. Hoje em dia, nós já estamos tão impregnados de imagens, que não precisamos mais de uma cartela para dizer que estavam “dez ou quinze anos antes”. Na tese tentei fazer uma crítica à semiologia dizendo que a narrativa do cinema não se atém apenas à imagem. Porque no cinema moderno é impossível entender as relações temporais sem o som. E existe um tipo de cinema do pós-guerra, onde a própria narrativa pode ser dita “disnarrativa” – emprego o termo de Alain Robbe-Grillet, pois se constitui e se destitui ao mesmo tempo, ou seja, só há significação local. Globalmente não existe significação. Por exemplo, num filme como o *Ano passado em Marienbad*, o homem está tentando convencer a mulher,



quando ele a encontra no hotel, de que eles se encontraram no ano passado em Marienbad. Ela nega o encontro. O filme afirma as duas coisas como uma possibilidade: houve e não houve o encontro, ao mesmo tempo, e a verdade só pode ser local. Globalmente não dá para decidir por um ou por outro. Inclusive há uma discussão sobre o filme, uma vez que Alain Resnais estaria mais pelo não, e o Robbe-Grillet pelo sim. Este último fez o roteiro, mas fez mais do que o roteiro, assim como Marguerite Duras foi mais do que uma roteirista de *Hiroshima meu amor*. Resnais procurou esses escritores para estabelecer um tipo de colaboração rara, de alguém que fosse uma espécie de coautor do próprio filme. E, de fato, o Robbe-Grillet participou, seguiu todo o processo de realização do filme, assim como Duras, e não é à toa que depois os dois se tornaram cineastas. Voltando à questão da narrativa, a narrativa contemporânea também é uma crítica à semiologia, porque ela pensava a significação do filme globalmente, e as relações de antes e depois contribuíam para se ter uma imagem do todo que era o filme, ou seja, das relações de causa e efeito até um entendimento global. No cinema contemporâneo, em *Cidadão Kane*, *Ano Passado em Marienbad*, só há significação local; isso já é por si só

uma questão. Já o vídeo com suas quase narrativas ou narrativas fragmentadas e lacunares, e mais ainda a instalação, com múltiplas projeções, trouxeram outras possibilidades para a narrativa. O vídeo, ao contrário do que muita gente pensa, não nasceu com o *video single channel* (monocanal), ou seja, quando um vídeo é mostrado apenas em uma imagem no monitor, ou em uma única projeção. Os videoartistas produziram instalações praticamente desde o início; instalações que espacializaram a imagem, usando muitas vezes múltiplas imagens, para com isso criar um processo de possibilidades narrativas que era completamente diferente do cinema tradicional, onde basicamente lidamos com uma única imagem frontal. Então, por exemplo, no caso da minha instalação, tem-se duas imagens. Com três ou quatro imagens, mudamos ainda mais radicalmente as possibilidades ao nível da narrativa. Além disso, o percurso que se faz na instalação equivale a uma edição, porque se ouve primeiro um personagem dizendo uma coisa, e na sequência ouve-se o outro falando outra. Por isso, a montagem que o espectador faz no seu percurso é sempre singular; cria um sentido para a instalação que difere completamente do percurso de outros espectadores. O tempo que cada espectador leva para fazer seu percurso também é diferente e também muda o sentido do trabalho e da narrativa. E assim cada instalação recria o dispositivo do cinema. O cinema também é uma instalação, só que o cinema é uma instalação datada que deu certo, que se impôs; tornou-se hegemônica, ao ponto das pessoas pensarem que o cinema é necessariamente o cinema de sala. E o cinema de sala tem três elementos ou dimensões absolutamente estruturantes: a sala de cinema, herdada do teatro italiano; a tecnologia, que até pouco tempo era básica e quase exclusivamente a da câmera e do projetor com película; e a narrativa ela mesma. Ou seja, havia uma película que alguém filmava e depois editava, depois passava para uma cópia final que era projetada na sala de cinema. Essa tecnologia de captação e projeção foi o que predominou no cinema durante praticamente quase todo o século xx; ele se afirmou como a arte que a gente conhece, e só recentemente ele deixou de usar a película. Já as questões de linguagem estão mais ligadas

diretamente a questões poéticas, estéticas. Ou seja, da narrativa propriamente dita, pensada como alguma coisa que está relacionada a uma maneira de estruturar uma história, tanto na forma com que cada cineasta organiza as relações de espaço e de tempo para fazer os espectadores compreenderem o que é antes e depois, ou mesmo nas relações de imagem e som, e assim por diante. Vejo que, no cinema contemporâneo, muitas vezes a imagem e o som criam contrapontos e até processos disnarrativos no sentido em que aponte. Em filmes como os de Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Glauber Rocha, Júlio Bressane, o som é estruturante. No meu caso, se eu tirasse a voz, que é um elemento chave da instalação, não poderíamos sequer saber que se trata de *A terceira margem do rio*. A voz é um elemento determinante. Eu até fiz uma versão só com a imagem, tirei o personagem e a voz. Mas não é uma narrativa no sentido convencional, é outra coisa, é uma paisagem. Daí que dei o nome de Paisagem n. 3. Neste caso, o pai e o filho desaparecem, fica apenas o rio, mas mantive o 3 porque foi feito pensando neles de qualquer modo.

KATIA Considerando a questão da narrativa ao longo da história da arte e do cinema, você destacaria a narração em *off* como o elemento que torna a sua instalação um filme?

Filme pra mim é uma coisa que a minha instalação não vai ser nem com voz nem com o personagem fugindo, porque ela é uma videoinstalação, e não um filme instalação.

RENATO Mas é cinema?

Considero cinema não apenas a instalação que contém a voz e o personagem, mas mesmo aquela que criei a partir dessa primeira instalação e que é um *video single channel* chamado apenas *Paisagem n.3*, é só a paisagem. Considero que é cinema, só que é um vídeo e não uma videoinstalação. É cinema porque, para mim, cinema é a imagem-movimento, e seu efeito cinemático, que não se reduz ao filme ou ao filme de sala. Estamos em um momento

complicado. Porque o cinema não se faz mais com filme, película. Mas também porque o filme ganhou outros espaços, o da televisão, o da tela do computador, o do projetor do museu e da galeria. O cinema inventado por Lumière não continha ainda muitos dos procedimentos narrativos que só foram criados mais tarde pelo cinema americano e posteriormente europeu, como a montagem, por exemplo. Não havia campo/contracampo, dispositivo elementar no cinema em geral. Por que o kinetoscópio de Edison não era cinema? Por que um filme visto na televisão não é cinema? Hoje em dia, vejo muito mais filmes em casa na televisão de tela plana do que na sala de cinema. Na verdade, o pós-cinema nos ajuda a repensar a origem mesma do cinema.

RENATO É cinema assim como o *Ano passado em Marienbad* é cinema, ainda que seja feito com o roteiro de um novelista?

Eu posso dizer isso de várias formas, por exemplo. Mas para Godard, ou para Bellour, que estuda as instalações, quando alguém vê o *Ano passado em Marienbad* na televisão, não é mais cinema. Ora, há aí, me parece, uma idealização da sala. E a sala, tal como estamos acostumados, uma sala silenciosa e escura, climatizada,



nem sempre é assim. Um *drive-in* não é assim. As salas na África não são muitas vezes entre quatro paredes, parecem mais com um *drive-in* sem carro. O cinema de minha infância, em Fortaleza, era um cinema com janelas abertas e ventiladores. Portanto, as salas não eram completamente escuras nem silenciosas. Eu muitas vezes entrava pela janela.

RENATO É o quê?

É outra coisa, para ele é outra coisa; para o Raymond Bellour é outro cinema. Porque cinema é o que a gente vê na sala de cinema, a experiência da sala para eles é insubstituível. Se você vê o mesmo filme que foi feito para ser visto na sala fora dela, é outra experiência diferente da do cinema. Concordo que a experiência é outra. Mas as salas são sempre mais ou menos salas também. E nem por isto é mais ou menos cinema. O cinema para eles é exatamente a forma cinema, nesse sentido de que é uma sala de cinema onde você assiste a um filme com uma projeção perfeita, realizada por trás do espectador, que dura certo tempo, e conta certa história. Para mim, essa forma cinema é problematizada pelo cinema do pós-guerra de muitas formas: o cinema experimental, com suas narrativas fragmentadas ou sem narrativa, o cineclubismo, que utilizava salas improvisadas, com a televisão, com a videoarte, que utilizava o museu e a galeria, e, sobretudo, as instalações e os *happenings* cinematográficos do cinema expandido.

RENATO Como, no caso da sua instalação, o olhar do seu espectador pode combinar a projeção das duas telas como quiser, ele não pode ser considerado um espectador passivo.

Exato, ele não é passivo nesse sentido, mas nem no cinema de sala o espectador é necessariamente passivo apenas porque ele está preso na cadeira e tem uma única projeção frontal. Por exemplo, eu já li várias coisas do Fellini e sobre o Fellini, e sei que ele não é um espectador passivo. Quando assistia a um filme, ele interrompia o filme – hoje temos o controle para nos

ajudar a interromper o filme – várias vezes para ver outras coisas que estavam ocorrendo ao seu redor, na sala: os namorados se beijando, o pipoqueiro, o velhinho roncando, um gato que passasse, ou a mulher bonita que estivesse sozinha – será que ela estaria esperando o namorado? E esses elementos constituem, fazem parte do espetáculo cinematográfico, não do filme que está passando; são parte da instalação cinematográfica. Então é como se você entrasse na minha instalação, e ao invés de ficar olhando só para o meu trabalho, olhasse também para a forma como as pessoas estão se comportando: uma entra e fica em pé no fundo da sala, a outra senta no chão, a outra no banco, uma fica um minuto e sai. Prestar atenção no trabalho e no que está acontecendo na sala é toda uma atenção difusa que ocorre para alguns. E Fellini foi quem primeiro trouxe isso para o cinema comercial. Os filmes de Fellini são claramente frutos de um déficit de atenção: há uma profusão de coisas acontecendo ao mesmo tempo. Quando eu vi *La Doce Vita* pela primeira vez, eu pensei: este cara inventou o cinema sinfônico, um pouco como Gance com a sua tela tríplice.

KATIA O leitor ou espectador de cinema ou o participador das instalações teriam a mesma condição de atenção? Como você os diferenciaria?

Nesse ponto de vista, sou totalmente borgeano. Jorge Luis Borges tem uma frase que, do ponto de vista da literatura, é muito radical, “Uma literatura difere de outra menos pelo seu conteúdo do que pela forma como é lida”, ou seja, o que ele está dizendo com isso é que a maneira de você ler um texto faz o texto. Alguns chamam isso de superinterpretação. Para mim, é no momento em que a leitura deixa de ser socialmente controlada e passa a ser verdadeiramente individual que podemos ouvir alguém como Borges dizer que a Bíblia é a obra-prima da literatura fantástica. Se ele tivesse dito isso um século antes, estaria em maus lençóis.

RENATO É a tese de Pierre Menard...

Exatamente, a ideia de uma superinterpretação, que é o termo que algumas pessoas estão usando recentemente para falar sobre o fenômeno; alguns criariam extrapolações a partir de certos elementos da obra, mas a obra realmente não tem mais nada a ver com a leitura, é uma recriação, uma reinvenção. Isso a gente vai encontrar também, por exemplo, na tradução. Há quem diga que o Haroldo de Campos e o Augusto de Campos não fazem tradução, mas recriação, que remete a uma superinterpretação. Porque eles criam outra coisa que, muitas vezes, não tem nada de uma tradução no sentido mais tradicional, onde se tenta preservar a literatura, a autoria, etc. De fato, acredito que não é a circunstância nesse sentido que faz a passividade ou não do espectador. Sem dúvida, a instalação recria essas três dimensões, o espaço ou a sala, a maneira de captar e projetar a imagem e, com isto, recria a linguagem ou narrativa, isto é, a maneira de organizar os eventos do ponto de vista do espaço. Então temos vozes que se repetem, personagens que se contradizem, mas, sobretudo, um espectador que é levado a editar a imagem, mesmo que não saiba editar ou que não saiba que esteja fazendo isto. Se estou projetando duas imagens, quem vai saber como as captei? Captei com uma câmera só, fiz todo um cálculo para fazer a câmera girar e voltar para o ponto inicial, e voltar de novo para o rio. Primeiro fiz o movimento panorâmico completo, depois parei exatamente no ponto onde passei e deixei a câmera lá durante horas. Mas os movimentos foram feitos anteriormente; tudo tinha que ser feito de maneira que depois pudesse desdobrar esse filme em duas partes, exatamente como na fita de Moebius. Porque campo e contracampo, no meu caso, funcionam exatamente assim: você vai seguindo a fita que está do lado de dentro para passar imperceptível para o lado de fora. Descobri a estrutura da fita de Moebius nessa instalação, e a repeti em duas outras instalações, sendo que uma delas, *Estereoscopia*, é feita apenas de uma imagem que também contém campo e contracampo, mas só é uma imagem, que tem um zoom ao infinito, uma imagem minha, e a outra da Katia. A minha imagem é formada de milhares de imagens da Katia, que com o zoom entra em uma das imagens da Katia que é



formada de milhares de imagens minhas. Esse zoom ao infinito permanece em todo o vídeo, tanto para frente quanto para trás.

RENATO A banda de Moebius cria a sensação de que não há saída, o que dá uma força singular ao trabalho.

A banda dissolve a relação entre dentro e fora, e também entre lados, porque um lado (campo ou contracampo) contém o outro e vice-versa. Não é à toa que um lado está sempre se tornando o outro lado nesse trabalho, que tem a ver com o processo de temporalização do próprio conto. *A terceira margem do rio* é um filho se tornando pai, mas ele não consegue se tornar e por isso se sente tão culpado, tão em falta, e foge. Ele faz esse movimento, e quer continuar fazendo, inclusive depois de morto: quer descer o rio em seu caixão como se fosse “uma canoinha de nada”.

KATIA No final da narrativa, um movimento panorâmico inverte as telas e é o nosso olhar que gira. De toda forma, nós espectadores continuamos fora e, ao mesmo tempo, entre as imagens; irremediavelmente num extracampo. A particularidade, tanto do conto

quanto da instalação, é colocar o extracampo no campo, uma operação impossível. Como você pensa a questão do extracampo nesse trabalho?

Tenho um nome para essa relação, a partir de Blanchot e de Deleuze, e também dos meus textos, que chamo de dimensão intermediária, fractal, ou virtual simplesmente. O extracampo é o que está entre, nesse não lugar. É alguma coisa que não é da ordem do ser, mas que tem tal potência que é capaz de influenciar as coisas que são da ordem do ser. Isso está na filosofia estoica, no pensamento de Blanchot e no de Deleuze, que é a questão do virtual. O virtual é esta dobra, este plissado fractal, que se apresenta como uma dimensão múltipla, capaz de nos fazer transitar entre o contínuo e o descontínuo, a ordem e a desordem, a parte e o todo, a imagem e o som, o que é central e o que é descentrado. O dispositivo do campo e do contracampo definem a posição do espectador em relação à ausência e à presença que é criada pelas imagens do rio e da terra, do filho e do pai, bem como do devir, da passagem de um a outro que se dá de forma imperceptível. Pois estamos quase sempre entre um e outro, entre margens. Fiz um esforço imenso para adaptar o texto de forma a expressar esta dualidade entre a fala e a escrita, sem que ele se definisse por um ou outro. Outro grande esforço para que a voz do Luiz Fernando Carvalho não fosse nem a de uma leitura, nem uma fala. Outro ainda foi no sentido de a música não ter uma linha melódica ou harmônica clara e fechada. Ou seja, tudo se dá entre: entre a narrativa oral e escrita, entre a leitura e a fala, entre a linha melódica e o ornato. Não queria que fosse uma fala, não queria que fosse um ator que decorou o texto e que falou como se fosse o filho, restabelecendo o que seria uma espécie de oralidade primária, anterior à própria escrita do Guimarães Rosa. É óbvio que essa é uma escrita que remete à tradição oral, mas, quando lido, há uma série de trabalhos sobre análise do discurso e dos significantes que mostra que se trata de uma escrita extremamente sofisticada; mas ela aparece em primeiro plano, criando certa opacidade em relação à oralidade do conto. Isso para mim era vital.

RENATO Realmente existe uma falsa oralidade no Guimarães Rosa, uma coisa fantástica que ele faz também em *Grande sertão: veredas*. Por baixo dessa narrativa, há um intenso trabalho de linguagem, sofisticadíssimo, com que Rosa cria uma linguagem nova. E a instalação *Entre margens* potencializa tanto vídeo como literatura. Como se dá seu trabalho de tradução da literatura para o vídeo – compreendendo a tradução como um contrabando poético?

Digamos que o Robert De Niro nascesse no nordeste de Minas, no lugar de onde veio o Guimarães Rosa, Cordisburgo, e tentasse ler o conto com um sotaque da região. Ele não iria conseguir, porque esbarraria com uma série de trabalhos de grande sofisticação do ponto de vista da escrita, que impede uma simples leitura, e existem coisas ali que realmente não dá para atravessar. A primeira coisa que fiz foi de fato tirar certas palavras que pudessem criar certa estranheza ao espectador; fiz de uma maneira muito cuidadosa, para modificar o texto o mínimo possível. Adoro esse texto, e sei quanto o Guimarães trabalhou em qualquer um de seus textos. Por exemplo: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio”, então, quer dizer, essa palavra “estúrdio” – antes disso vem já o “alembro”, que vai ficar remetendo a essa coisa regional do Guimarães, que é o matuto falando – já sabia de antemão que queria fazer dessa voz alguma coisa que fosse minha de alguma forma, assim como o filho queria de alguma forma fazer do gesto do pai algo que fosse dele também. Queria fazer fluir. Então, tirei algumas coisinhas; tirei o “estúrdio”, por exemplo, e fui trabalhando o texto até chegar a um mínimo de oralidade, que a pessoa pudesse atravessar, mas mantendo o lado da leitura, e mantendo o texto, ou seja, fiz um trabalho justamente para resgatar esse “não lugar” virtual que está entre a oralidade e o texto escrito. E, realmente, quando escutamos o que o Luiz Fernando lê, primeiro ficamos realmente com a sensação de ele estar nesse lugar virtual, intermediário, entre a escrita e o oral. Em segundo lugar, vemos que as mudanças foram mínimas em relação ao texto, mas isto deu muito trabalho tanto a mim como a ele. Escolhi o Luiz Fernando porque



sabia que ele ia pegar esse texto e não ia tentar representar como um ator faria. Ele é que fez a locução de *Lavoura arcaica*, e não deixou o Selton Mello fazer. E isso me deixou pensativo: por que um diretor chama um ator para fazer o seu filme, e não permite que este ator interprete a narração do filme? Depois entendi o seguinte: o romance *Lavoura arcaica* é, quase em sua totalidade, uma espécie de discurso indireto livre, onde as falas dos personagens são reportadas pelo narrador, com exceção do diálogo final com o pai e com o irmão Lula. No filme, o diretor teve que, necessariamente, optar por separar o que é narração e o que é discurso direto dos personagens. No filme, entretanto, mesmo quando os personagens falam é como se um outro falasse. O filme consegue fazer mais um milagre que consiste, a exemplo do livro, em transformar os discursos diretos em discurso indireto livre (a enunciação faz parte de um enunciado que remete à uma outra enunciação). As únicas falas que ressoam como diálogos (discurso direto), são exatamente as mesmas que, no livro, são escritas com travessão (convenção estabelecida para indicar que trata-se de uma fala do personagem). É por isso que chamei Luiz Fernando Carvalho para narrar.

RENATO Da mesma forma que Guimarães Rosa realça alguns elementos na literatura, através da técnica cinematográfica você consegue propor uma estranheza.

Na música é a mesma coisa, não queria que fossem apenas ruídos gravados e colocados juntos, nem que tivesse marcadamente música com melodia e harmonia. E não podemos dizer que o resultado é apenas um techno; ele tem um princípio, mas nunca se completa, não se constitui como um elemento. Assim como no texto, nem é pura oralidade, nem pura escrita que está sendo lida. O trabalho está também entre a voz, que é muito importante, os elementos sonoros e a imagem. Não está nem apenas do lado da imagem nem do lado da voz; se você tirar um dos dois, ele acaba. A voz, ela contamina tudo, penetra, ajuda a criar junto com a imagem – cada uma das imagens da narrativa.

KATIA Na verdade, todas são imagens virtuais; o conceito de virtual se desdobra na forma.

Exatamente, na própria forma. Esse conceito de não lugar, esse além, esse invisível, ou esse não ser, mas que tem uma influência sobre as coisas que são da ordem do ser, tudo isso comparece ali. Mas de forma que não se possa confundir o acontecimento com a sua atualização espaço-temporal, a questão é essa. A ideia que está lançada no próprio conto com a frase “isto que não havia, acontecia” não é da ordem do ser, e vai justamente irromper de alguma maneira; não é da ordem do visível, é da ordem do “não lugar”, que é da ordem do além, no sentido do virtual, porque, como ele diz no final, “meu pai parecia vir do além”; ou então, quando ele disse que o pai dele “foi morar no meio do rio, em lugar nenhum”. É esta realidade, que não é da ordem do ser, que tem a potência de transformar as coisas e acontecimentos. E mais, estamos diante de um acontecimento sempre por vir: um filho que já está contaminado com este lugar, virtual, do outro, mas que não se deixa com ele confundir, que cria um desvio, se desvia, e que, no entanto, é constituído pelo outro. Seria então o que este

sujeito, que se assujeita, mas não se entrega, que não se adapta. Eu me identifico demais com isto. Pois sou pai e não gostaria de ser no sentido de alguém que põe ordem; sou marido e não sou, no sentido de marcar o meu território ao dizer que esta mulher é minha; sou professor, mas tento aprender sempre, contestando a ideia de um suposto saber. Mas o importante é quando conseguimos transferir para o dispositivo a questão da estrutura conceitual do trabalho, criar uma isomorfia entre forma e conteúdo.

RENATO Isso é interessante, porque a definição de poesia na origem da nossa cultura é justamente essa passagem do não ser ao ser, de uma coisa que não tinha existência e que passa a ter.

A imagem da terra é da ordem da permanência, e o rio, lavando constantemente, é da ordem da mutação, da transformação, do devir; é uma coisa que está mudando com velocidades variadas, sempre se transformando na outra.

RENATO Você se recusa a fechar em alguma coisa; há sempre uma abertura, sempre uma iminência de algo.

Ainda que possamos dizer que você vê todos os elementos do conto comparecerem, a filha, a mãe, o filho, o irmão, o pai, os amigos do pai, as pessoas que o filho convoca, o tio, os jornalistas, eles não aparecem visualmente. E assim é o extracampo: não é da ordem do espaço, não é visto em um determinado momento, mas pode passar a ser visto; ele é da ordem do invisível, do interstício.

KATIA É o extracampo absoluto; não é o relativo, não pode ser atualizado.

RENATO Na verdade, todo o conto do Rosa é sobre esse extracampo impronunciável. Ele dá um jeito de dizer, mas sempre pelas bordas.

Essa é a ideia de terceira margem do rio, ou entre margens, que dão título ao conto e ao vídeo.

RENATO As obras de arte contemporânea que me agradam são sempre as que apontam para um lugar que não tenta definir as coisas. Acho que nós estamos em um processo histórico onde há um lugar que é inapreensível, onde tudo se revela por não se revelar. Você como um teórico, como artista, se identifica com isso?

Sem dúvida. Há uma coisa da ordem da metafísica que comparece nos grandes trabalhos, não permitindo que o trabalho se feche. O trabalho se constitui na relação com o próprio espectador, como dissemos antes. E a arte contemporânea é uma espécie de proposição feita pelo artista de tal modo a convocar o espectador, de forma que o espectador faça também um movimento, que é o de encontrar para si um sentido para a obra. E vejo que, se a obra tem um sentido, a priori ela é outra coisa. O espectador sempre é convocado a fazer um movimento. Quando o pai foi morar no meio do rio, de todas as pessoas da família, ninguém foi tocado por esse gesto da mesma maneira que o filho; ele foi tocado de tal forma que fez, ao modo dele, esse movimento de que estou falando. Essa relação é um pouco a que existe na arte contemporânea; ela é uma proposição para que o espectador crie a sua própria fabulação, e, ao criá-la, ele vá de encontro ao artista. Mas o movimento do



artista não criou algo pronto e acabado: houve e não houve um encontro ano passado em Marienbad. Cabe ao espectador encontrar o lugar dele diante desse paradoxo, desse problema. Eu acho que não é à toa que muita gente diz que a arte contemporânea não tem sentido algum, que olha e não entende nada. É justamente porque o artista espera que a pessoa refaça o movimento que ele criou, e se, através desse movimento, conseguirmos, como em uma fabulação, criar um sentido para aquilo, vai funcionar perfeitamente. E pode ou não tocar o espectador, que irá confirmar ou não o problema. Porque, se o espectador olhar, entender o que a obra quer dizer, mas não se interessar pelo problema, no fundo aquilo ali não funcionou como obra para ele, espectador, não o afetou. Se não abrimos o livro, ou ele não me afeta, ele não existe. Nesse sentido, na contemporaneidade, a obra só vai se atualizar como obra na relação com o espectador se ele fizer por ele mesmo o movimento. E curiosamente, em *A terceira margem do rio*, o filho está, do início ao final, lidando com o problema aberto pelo pai, como se fosse um espectador de uma obra contemporânea.

KATIA Waltercio Caldas tem uma obra chamada *As meninas*, que parte de uma ideia de espelhamento. Considero importante a



diferença dessa ideia para a ideia de representação, pois o espelhamento só existe em tempo presente, senão não há reflexo. No caso do conto, toda a atenção está no que há entre o filho e o pai, é um espelhamento. Para o pai estar ali, é preciso que filho esteja naquele ponto, é uma relação que se dá no infinito presente, e a arte contemporânea é sempre assim. As instalações da Fernanda Gomes, por exemplo, aquele sapato que ela deixou ali, aquele que ela usou há três anos, se algum de nós colocarmos aquele sapato, não fisicamente, mas nos colocarmos naquela situação de que resta um sapato, experimentamos o resíduo. Mas se não virmos isso, é só um sapato velho. A arte contemporânea é difícil por isso; se não ficarmos na frente do espelho, não conseguiremos estabelecer uma relação com aquilo. Não se trata de entendimento, não é um mecanismo racional de produção de sentido.

Conversamos sobre uma série de questões conceituais e de problemas, seja na relação do vídeo, ou da videoinstalação com o cinema, seja na relação da instalação com a arte contemporânea. Mas esse trabalho significou muita coisa para mim, é um projeto muito antigo. Comecei a fazer um projeto de filme tradicional em 1984, e ganhei um edital na França, para fazer um filme a partir do conto, antes do Nelson Pereira dos Santos fazer o filme dele. Cheguei a fazer *storyboard*, mas eu precisava encontrar um coprodutor brasileiro. Acabei não fazendo, porque depois quando me deparei com a possibilidade de fazer uma instalação a partir desse conto, que sempre me acompanhou a vida toda, eu vi o quanto a possibilidade de ter duas projeções contribuiria para que eu pudesse fazer o trabalho em maior sintonia com os problemas colocados no conto. Inclusive em relação à questão da ausência e da presença que é tão forte no texto; isso me favoreceu enormemente, de modo que eu fiquei pensando depois: “ainda bem que não fiz o filme na época e pude fazer depois como instalação”. Com a instalação, acabei encontrando uma estrutura, um tipo de relação entre as imagens, e entre as margens também, que tem muito a ver com o conceito e com o meu pensamento do cinema instalativo.



BRIGIDA

BALTAR

O AMOR DO

PÁSSARO REBELDE

UTILIZANDO-SE DE LINGUAGENS E REFERÊNCIAS HÍBRIDAS, QUE conferem ao mesmo tempo uma atmosfera de devaneio e precisão, um dictionário onírica e erudita, Brígida Baltar construiu a instalação *O amor do pássaro rebelde* tendo o palacete e os jardins da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, como *site specific*, e como um dos suportes a ópera *Carmen*, de Bizet, com a qual a cantora lírica Gabriela Bezanoni – cuja vida é ponto de partida e mote da instalação, e que ali viveu e sofreu – se consagrou. Hábil criadora de fábulas e ricas tessituras poéticas, como atestam obras anteriores como *Quando fui carpa e quase virei dragão* e *Maria Farinha Ghost Crab*, Brígida insere a trama de *Merimée* no verde da floresta, aqui habitada por seres ambíguos e fúgidos, apropriando-se das árias e do libreto. Tudo para a artista pode se transformar em palavra ou frase, elemento gramatical de uma lírica única, ao mesmo tempo potente (com sua capacidade de aglutinar em si os elementos mais díspares) e delicada, generosa e exigente (no rigor de sua composição, na demanda feita ao espectador). Ao expor seu trabalho, com o zelo da feitura de imagens e objetos deslumbrantes, sensuais e sedutores, que caracterizam seu trabalho, Brígida recorta, desconstrói e reencena, no espaço das Cavalariças, a ópera em várias escalas e formatos, elaborando uma rica articulação entre a natureza espetacular da ópera e sua fruição intimista. O espectador, ao adentrar a sala, assiste aos grandes gestos operísticos projetados em uma tela suspensa na altura de um palco possível. Depois, ao penetrar o ambiente, transforma-se em ouvinte/leitor, acompanhando o enredo por meio de fones de ouvido individuais, em pequenas telas dispersas pelo espaço, acopladas em mini-palcos/pedestais; ou em uma espécie de vidente ou *voyeur*, mantido à distância, obrigado a acertar o olhar à forma criada pela artista. Esse jogo remete à intimidade solitária da poesia, e ao cinema como dispositivo, cinema da arquitetura dos seus primeiros dias, em que em cada máquina de ver cabia um só olhar. O espectador escolhe, portanto, seu próprio trajeto, e recolhe sua própria experiência, ao relembrar (e a memória é parte essencial de *O amor do pássaro rebelde*) em si mesmo, em seu próprio aparato sensível, aquilo que nenhum de nós consegue decifrar: os caminhos do amor e do desejo, o nascimento e morte da paixão.

BRÍGIDA BALTAR NASCEU NO RIO DE JANEIRO, ONDE VIVE E TRABALHA.

Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e frequentou o grupo Visorama (formado por artistas), no final dos anos 1980. Já nos anos 1990 começa a participar de exposições importantes, como a Bienal de Havana, em 1994, e Panorama de Arte Brasileira, em 1997. Entre as exposições recentes mais importantes estão After Utopias, Museu Peci, Itália, 2009; e An Indoor Heaven, no Firstsite, em Colchester, Inglaterra, em 2006. Em 2007, faz a instalação Passagem Secreta, na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, e integra o Panorama de Arte Contemporânea 2007, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e Alcalá Madrid.

O amor do pássaro rebelde, 2012

Curador da exposição **Marcelo Campos**

Fotografias **Wilton Montenegro**

Camêra **Guilherme Ridrigues**

Direção musical **Tim Rescala**

Cantora lírica **Carla Odorizzi**

Figurinos **Brígida Baltar e Rui Cortez**

Atores **Ellen Miranda** (mulher árvore), **Domingos de**

Alcantara (homem cavalo), **Marcus Wagner** (homem

com a máscara de pássaro), **Bernardo Zabalaga** (rei

da mata), **Glaucy Fragoso** (mulher mico)

RENATO Você frequentemente faz uso da palavra em seu trabalho, cujo processo de edição, no caso dos vídeos, ou de montagem, parece obedecer a procedimentos próprios do poema. Para conduzir nossa conversa, queremos que fale sobre sua mais recente exposição, *O amor do pássaro rebelde*, no Parque Lage.

Já faz algum tempo que eu queria trabalhar com a memória da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, porque é um lugar que frequentei como aluna e agora sou professora. Na verdade, todos que moram no Rio de Janeiro têm uma relação afetiva com o Parque Lage. Quando resolvi enviar um projeto de exposição para lá, fiquei com vontade de pesquisar sobre o fato das Cavalariças terem realmente sido um espaço para cavalos. Mas eu havia acabado de fazer uma exposição no Oi Futuro chamada *O que é preciso para voar*, em que comecei a trabalhar com a ideia de voos de uma forma ampla, onde fiz, por exemplo, um filme em que uma maestrina rege um coro invisível com 16 vozes. O nome do filme é *Voar* e as vozes trazem sensações de voos e vertigens. Ainda estava muito ligada espiritualmente a este trabalho anterior e isso acabou me levando à memória da Gabriella Besanzoni, cantora lírica que viveu naquela casa, que hoje é a escola, construída por seu marido Henrique Lage em 1920. Quando cheguei a ela, percebi que havia uma ponte com os voos, que ainda me interessavam

porque, claro, ela era como um pássaro, com seu canto, sua voz, suas vertigens e quedas, mas, afinal, a inspiração na Besanzoni ficou tênue, porque na verdade eu não queria reconstruir sua história, nada tão documental. E resolvi então mergulhar em duas árias da *Carmen* de Bizet – *Carmen* foi a ópera em que Gabriella Besanzoni se consagrou. As árias falam sobre presságios, aprisionamento, liberdade e amor, sentidos a que me sinto atraída, mesmo em outros projetos. Para trabalhar com o canto lírico, convidei o Tim Rescala para me orientar e fazer a direção musical. Ele indicou a Carla Odorizzi, uma mezzo-soprano incrível do Teatro Municipal, que interpretou Bizet nos meus dois filmes. Na exposição, coloquei uma cortina bordô bem teatral e flutuante dividindo o espaço quase que tematicamente nestas duas atmosferas – o amor e a morte. Na entrada da exposição, havia um lustre extremamente próximo do chão, fazendo alusão à queda, com as luzes piscando sugerindo um estado de choque. A morte, para mim, se relaciona principalmente com a ideia de renúncia, e isso também tem a ver com a Besanzoni sair dos palcos para morar na



casa do Parque Lage, mesmo transformando aquele espaço num local festivo, com saraus, etc. A renúncia, nesse caso, é uma volta para casa, um recolhimento, e lembrei que Clarice Lispector um dia escreveu “voltar para casa é como morrer um pouco todo dia”.

RENATO Interessante usar a Clarice como referência; ela tem um romance que chama-se justamente *O lustre*.

Que ótimo, não sabia. Inclusive já havia usado o lustre como escultura [*A queda*] em outra exposição.

RENATO Gosto muito da sua frase sobre a vertigem.

“A vertigem é a memória da gravidade”.

RENATO Sim. É muito precisa, como um verso ou aforismo.

Eu estava no prédio do meu dentista, em Copacabana, quando olhei para baixo naquele pátio interno, que geralmente é um lugar bem feio, quando este pensamento chegou. Ela parece tão óbvia, mas é especial de alguma forma. Alguns versos são assim, não é? Parecem certezas que já conhecemos, só não havíamos ainda lido ou percebido em palavras.

KATIA Fale mais sobre as particularidades do vídeo na instalação.

São escolhas bem intuitivas, sem regras. Um vídeo em uma instalação tem suas particularidades porque se relaciona com o espaço. Essa é a diferença de uma sala tradicional de cinema. Há um percurso do espectador, maior, mais livre, além de outras obras que podem estar se relacionando com aquele vídeo. Eu gosto de pensar nas escalas. No caso do primeiro filme [*Presságio*] da exposição a que estamos nos referindo – nas Cavalariças, a escala de projeção é média. Não uso grandes escalas geralmente; sempre prefiro as menores. Eu queria o close da cantora, porque pensando como espectadora sentiria prazer em ver o rosto bem de perto,



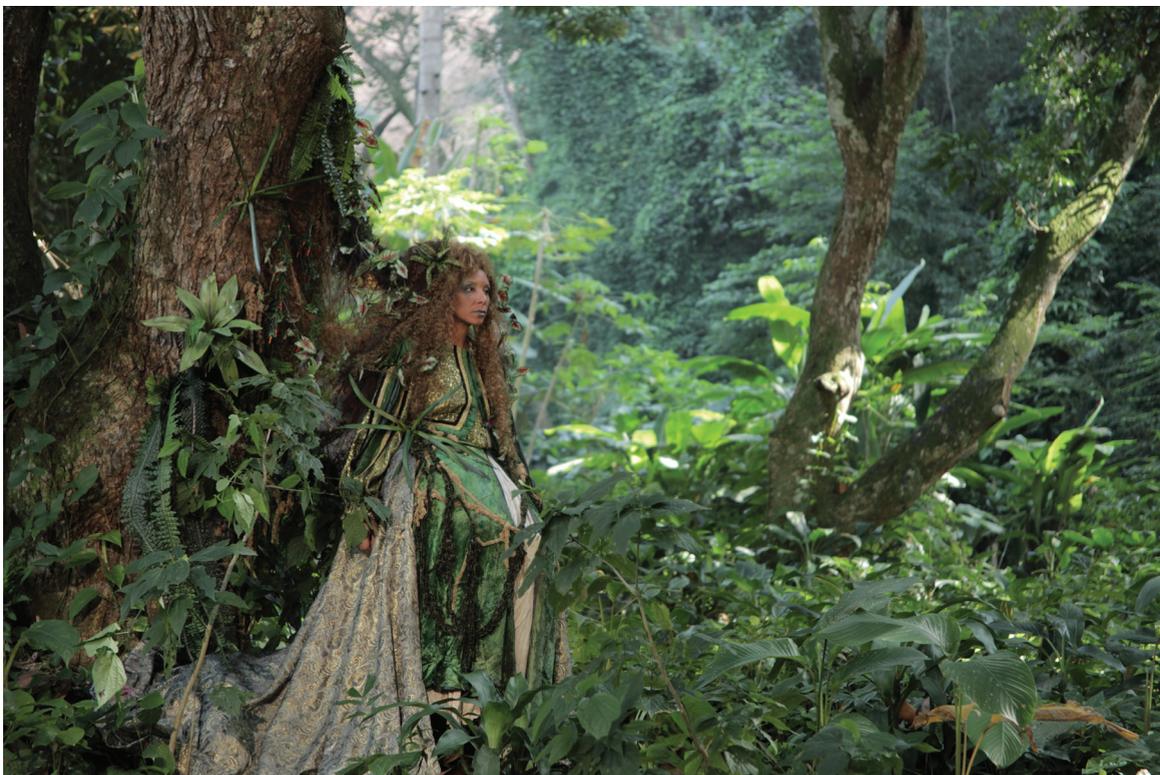
mas também quis trabalhar a escala da cantora em relação à arquitetura da casa do Parque Lage, e precisei usar uma grua para conseguir este resultado. Quando ela fica bem longe, surge, além do espaço arquitetônico, a floresta. É a dimensão também da natureza, na paisagem. Na segunda sala coloquei três filmes, em escala bem reduzida. São os filmes mais fantásticos; fabulescos como *Casa de abelha* e *Maria Farinha Ghost Crab*. Neles, também crio personagens da metamorfose como, por exemplo, um cavaleiro que ao mesmo tempo é um cavalo. Em *O canto do pássaro rebelde*, título que dei a essa obra, os personagens são sempre trazidos de óperas que, quem sabe, foram já encenadas por ali, e ao mesmo tempo, já estão integrados à natureza. São parte das memórias da casa e também são seres da mata; assim também é a mulher com cabelos longos e vermelhos que, usando uma roupa de peles e gola rufo, é também um pouco mico leão dourado. A cantora é uma mulher pássaro, metamorfoseada em uma roupa com penas que transbordam nas mãos, no pescoço, no rosto. E ela canta a ária do pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar. O amor cantado nessa música é o da rebeldia.

RENATO A floresta potencializa os seres fantásticos do seu trabalho, pois normalmente o palco é um local de contenção por ser um local definido, construído. Quando você transfere a ação para o espaço aberto, essa relação é alterada profundamente. Passa a ser uma fabulação da natureza, que entra sempre no mundo da cultura.

KATIA Os mini-palcos que você criou lembraram-me das antigas máquinas de fotografar, que operam a uma distância mítica, que é a da fabulação. Gostaria que você nos falasse um pouco sobre a descoberta, no seu trabalho, dessa dimensão fabular, que está na colmeia, por exemplo, com uma potência poética muito forte em função da capacidade de criar narrativas mitológicas.

Isso foi acontecendo aos poucos; meus trabalhos iniciais são mais realistas, existenciais, têm uma crueza na forma de lidar com a existência, como as ações na casa, cortar paredes, fazer





esculturas com tijolos. Eu adoro observar em que medida que o projeto A coleta da neblina se torna uma passagem para a ficção. É uma ação que, inclusive, começou de uma maneira muito natural, em um sítio que eu frequentava em Saquarema. Eu inicialmente usava roupas comuns e, com o tempo, o trabalho foi se modificando, comecei a inventar vidros, ferramentas e roupas específicas para coletar este improvável. Mais impossível, impossível. E a partir daí vieram *Casa de abelha*, *Maria Farinha Ghost Crab*, o projeto dos voos. Mas vou e volto; a atmosfera da fantasia nem sempre envolve toda a obra. Há sempre outras direções.

RENATO Palavra e imagem aparecem sempre muito bem casados no seu trabalho, e *O amor do pássaro rebelde* está ancorado também no conteúdo poético do libreto da ópera *Carmen*. Como é trazer outro trabalho para o seu trabalho, incorporando, fazendo uma releitura contemporânea daquele libreto, canibalizando um pouco aquilo?



A palavra está presente em alguns dos meus trabalhos, poucos. Por exemplo, *Algumas perguntas* e *Quando fui carpa e quase virei dragão*. Gosto especialmente desse segundo, não só por estar mais próximo da minha poética, mas exatamente pelo uso do texto no filme. O filme acontece pela narração; a ação acontece através da palavra. Sem ela, esse filme não existiria. É um desafio tentar usar a palavra em arte sem entrar em redundância com a imagem; é um campo delicado. No caso do vídeo *Quando fui carpa e quase virei dragão*, a imagem é única e não se altera com a narrativa. Na minha última exposição, também usei duas palavras em néon: “alegria” em azul e “confiança” em vermelho. Eu pensava sobre os voos. Em *Presságio* e em *Canto do pássaro rebelde* o texto vem de uma obra que já existe, que é a letra das músicas, mas ali deslocado para uma exposição, em forma de instalação, a história parece se perder, vira outra coisa. Não é tão importante que seja a morte da cigana Carmen, ou dos amantes, ou até

de Besanzoni. É como se eu passasse por todas as histórias para chegar à essência do amor e da morte. Além disso, a música está em outra língua e o fato de ser um pequeno fragmento da ópera torna tudo mais estranho. A cantora em *Presságio* repete *la mort, la mort, la mort, toujours la mort* durante a interpretação, anunciando alguma morte, qualquer morte, a de todos nós. E o espectador percebe que existe uma dor, uma atmosfera de presságio, e essa sensação é o mais forte para mim.

KATIA Não podemos deixar de observar que todas as personagens que apareceram até agora são mulheres: Gabriella, você, Clarice. Apesar de sempre escapar de convites para participar de exposições do “feminino”, a questão me interessa. Carmen é uma mulher de enfrentamento; sua atitude surpreende a todos e, por isso, ela encontra a morte. Aqueles homens não têm como fazer outra coisa diante daquela mulher. Ela encontra a morte por ser o que é, e por não se recusar e nem renunciar a isso. Por outro lado, Clarice encontra a morte quase todos os dias, convive com a morte, chega a dizer em uma entrevista que está morta e que está falando de dentro de seu túmulo. Como foi tratar dessas mulheres que enfrentam a morte?

Interessante você falar disso, porque ontem no Parque Lage, em um curso que estou lecionando ao lado do Marcelo Campos e do Efrain Almeida, o Efrain trouxe um manifesto da Marina Abramović, um *work in progress* – ela vai escrevendo continuamente tipos de condutas para definir um artista. Em um deles, há a afirmação de que o artista tem que encarar a morte, e que seu último trabalho deve estar relacionado ao seu funeral. Adorei isso, afinal fiz isso praticamente no meu primeiro trabalho; precisei morrer para começar. Há muito tempo essas questões passam pelo meu trabalho. Embora para mim a morte seja principalmente ciclo, força e nascimento. A situação da morte não atravessa apenas meu trabalho. É algo que está passando por nós sempre.

RENATO A geração oitenta surge com uma afirmação de vida muito forte. Não seria simples inserir naquela solaridade toda os elementos de que estamos falando; mas consigo perceber que uma outra história da geração oitenta está sendo escrita, não apenas centrada na virilidade dos pintores, mas resgatando muito do lirismo e do pensamento, presente também, por exemplo, nos trabalhos de Ricardo Basbaum e Alex Cerveny.

KATIA Realmente não precisa ser uma questão de gênero.

Sim, nos anos oitenta havia este espírito de força e monumentalidade. Eu me identifiquei, nesta geração, com artistas que procuraram caminhos mais intimistas, menos estetizados, mais poeticamente conceituais mesmo. Este é o meu vigor, a minha alegria. O Ricardo Basbaum e o João Modé, por exemplo, são grandes referências na minha formação. Na história da arte, mulheres que tiveram a necessidade de afirmar uma arte feminina enquanto gênero estavam lidando com questões de libertação.



Todas as performances da Gina Pane e Valie Export estavam esgarçando o lugar do feminino, fazendo uma arte engajada. E foi um momento da maior importância. Havia também a Hanna Wilke, que se recusava a colocar suas pesquisas dentro de uma questão de gênero, embora ela fosse a deusa das feministas, pois ela acreditava ser um reducionismo na compreensão da sua própria obra (muito mais associada a materialidade e ao pós-minimalismo). No início dos anos 1990, havia um pouco esta conversa no Brasil, muito sutil, pois todas nós somos de uma geração pós-feminista, onde a situação do gênero é muito relativizada. Participei, nos anos 1990, de uma exposição chamada Feminino, com curadoria do Paulo Reis e, mais tarde, a Luiza Interlenghi propôs uma exposição com essa temática, em que convidou vários artistas do sexo masculino para participar. O Alex Cerveny, que você citou, era um dos artistas. O feminino é um princípio da natureza. A ideia do gênero é política.

KATIA Uma das coisas que sempre aparecem quando se trata do feminino é o papel do amor. Oscar Wilde, por exemplo, diz: “Eu não sou Casanova, Casanova é o Swift, três mulheres morreram por causa dele”. A mulher morre de amor por ter sido abandonada; é mais difícil o contrário, uma mulher matar três homens por tê-los abandonado. Carmen Miranda, por exemplo, deixou o Brasil para fazer sucesso e ser a atriz mais bem paga de Hollywood, e morreu do coração por causa do casamento com um ator americano que, depois que ela morreu, ficou com toda a sua fortuna. As mulheres têm um ponto de fragilidade, que é sua entrega.

Talvez. Eu acho que os homens também se entregam e podem chegar a loucuras. Acho que estou falando disso também, de loucuras, de fantasmas, de dramas.

RENATO Os seus fantasmas se relacionam aos seres das florestas, que são seres que existem e não existem, e na verdade eles são sempre um pouco opacos, conduzem nossos afetos, nossas opções de vida, sempre recobertos de mistério.

Há algo não dito, não está claro o que eles estão fazendo, não têm uma razão, estão sempre lá, passando, caminhando, miscigenados com a natureza, carregados de memórias.

RENATO Chamo a atenção para a carga poética do seu trabalho, pois é quase impossível reduzi-lo a um discurso qualquer. Você não está falando só disso ou daquilo; há algo que escapa, que nos impacta, como os animais da floresta, que são fugidios, mas é ali que está o segredo, e nesse sentido está o feminino, onde as fronteiras estão entrelaçadas e não se definem. Creio que, se há uma escrita feminina, ela talvez esteja por aí, no não dito, no impossível de ser dito, mas do qual tentamos nos aproximar de alguma maneira. E é essa abertura que me interessa; algo que você faz extremamente bem.

Quando fiz o projeto, vi que existia o risco de passar para uma narrativa muito explícita, quando é o lugar da estranheza, do silêncio, do incompreensível, que me interessa.

RENATO Você consegue chegar a essa estranheza. Digo isso, pois você poderia tentar e não conseguir, fracassar; mas não é o caso. Como a poesia, que poderíamos definir como algo que quase compreendemos. Isso se faz através das figuras de linguagem, e se ela for compreensível, não é mais poesia, mas outra coisa; a poesia viveja em ambiguidades e sobredeterminações. Por exemplo, ao usar o distanciamento, você cria uma atmosfera em que o tempo é expandido; o que se torna enorme fica visualmente reduzido.

São inversões. Como a Marisa Flório escreveu na sua crítica, “a ordem da ópera é a ordem do espetáculo”, e quando trazemos para o íntimo, com a possibilidade de escutá-la de forma individual, com o uso dos fones de ouvido, trazemos a canção para dentro de nós. É uma alteração do sentido de espetáculo.

KATIA Creio que o artista sempre consegue, mesmo quando ele fracassa, senão não haveria Leonardo da Vinci. Ele é o artista mais fracassado da história. Não terminava nenhum projeto, nada era

do jeito que ele queria, trabalhava em projetos estruturantes da época dele e não obtinha êxito. Por isso digo que o artista consegue sempre, mas tem gradações; e sabe que está melhor em um trabalho do que em outro. Acompanhei seus dois últimos trabalhos muito de perto, e acho que no Parque Lage, atingiu um mistério, como se você tivesse ativado as vozes; porque há de ser ativado o que se vê e o que é visto. Nós nos aproximamos desses seres, fomos atingidos, mais atingidos, creio, do que em outros trabalhos. E isso se relaciona com o processo do artista, que vai elaborando, pensando, sofisticando.

Tenho a sensação de que cada trabalho surge de um zero, e que temos que nos atirar e nos arriscar quando está tudo escuro, com as seguidas noites de insônia, inseguranças, dúvidas. Há de existir energia para esta dor, para todas as nossas vertigens. E muita alegria também. Temos que estar dispostos a morrer todos os dias; esse é o nosso processo de verdade.





FERNANDO
GERHEIM

CINEPOEMA

NO BOSQUE

FERNANDO GERHEIM, EM SEU *CINEPOEMA NO BOSQUE*, CONVOCA A presença da lua como um sortilégio noturno, remetendo-nos, em um jogo especular, por exemplo, à *Viagem à lua* de George Méliès, à lua recortada e montada no compasso da animação de William Kentridge, à lua eletrônica de Nam June Paik, no início da história da videoarte. Em um lençol estendido, num bosque mítico, que poderia ser habitado por faunos e ninfas, a projeção da imagem da lua convida o visitante a confrontá-la com o seu referente, tão longínqua que parece ser uma sombra do que vemos no lençol. O flerte fugidivo entre a lua e a sua imagem é experienciado por nós, espectadores, em nosso percurso no escuro, entre as árvores. Estamos perplexos e atentos ao que se desenrola sob o céu noturno, testemunhas da dança entre duas luas que nos iluminam. Há algo de inaugural no gesto poético de Gerheim, a dissonância entre uma lua e outra não é apenas uma representação, mas a busca pela indistinção entre a coisa e sua imagem, a potencialização da imagem no sentido bergsoniano de uma imagem-coisa; e, ao mesmo tempo, o esgarçamento do sentido, o deslocamento de termos, produzindo uma sombra da língua, uma substância sonhada. Pois em *Cinepoema no bosque*, Fernando Gerheim promove uma *situação cinema* e uma *situação poema*, em que o filme é apenas uma faísca que acende os diversos elementos ali dispostos, deslocando-os da clássica sala de cinema para um *site specific* cinematográfico; e em que, através do uso aleatório de indicadores de enunciação (ou *shifters*) – como “aqui” e “lá” – uma linguagem em estado embrionário forma e dissolve possíveis constelações de sentido. Neste filme-poema experimentado no escuro da floresta, todos somos personagens que habitam a lua ou um mundo sublunar, pois, em meio às sombras, a lua é a nossa única fonte de luz. O vai e vem telescópico é o dispositivo usado pelo artista que nos convida, no uso sensível do movimento e do deslocamento, aos primórdios da linguagem e dos tempos, quando ainda líamos a escrita das estrelas a cada noite.

FERNANDO GERHEIM É ARTISTA, PROFESSOR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
da UFRJ e professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais da UFRJ. Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, é autor de
Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio (Ed.
Zahar, 2008) e de *Signofobia* (Ed. Multifoco 2012). Seu trabalho transita
entre literatura e audiovisual.

Cinepoema no Bosque, videoinstalação, 2010
Dois canais. Um vídeo de 18 minutos em loop,
um vídeo de 3 minutos em loop, dois projetores, um
lençol e uma cortina brancos, duas varas de bambu
e um bosque.

RENATO Fernando, você poderia descrever o trabalho que acabamos de ver?

O *Cinepoema no Bosque* foi um trabalho realizado no bosque do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2010. Usei dois lençóis brancos estendidos em varas de bambus como um misto de tela e bandeira. Captei imagens pensando nessa videoinstalação; eu queria apagar o quadro para fazer com que os objetos ficassem flutuando na noite. Parti da lua cheia e acrescentei imagens como luzes de poste, chama de vela, imagens em que se via apenas um objeto luminoso e o quadro ficava apagado para criar uma situação flutuante no bosque, para que os espectadores pudessem passear vendo as imagens de diferentes ângulos; incluí palavras que são chamadas pela linguística de expressões deísticas, palavras contextuais como “aqui”, “lá”, “ali”, que permanecem iguais, mas mudam de sentido conforme o contexto. No contexto do bosque, “aqui”, “ali” e “lá” se referiam a diferentes posições, criando uma situação labiríntica. Em outra tela, botei um vídeo que já tinha pronto, em que as letras brancas se alternam no quadro preto sem nunca ficarem todas ao mesmo tempo dentro de quadro, e a palavra “TODO” nunca se completa.

KATIA A palavra “todo” era projetada em um lençol e esse outro conjunto com a lua era projetado em outro?

Sim, e era possível vê-los um através do outro, em transparência.

RENATO A primeira coisa que me chama a atenção é o suporte. Você tem uma ampliação total do campo, fazendo com que o próprio ambiente, nesse caso, o bosque, se torne o suporte.

KATIA Isso é cinema fora da moldura, uma expansão do dispositivo cinematográfico, a espacialização do cinema. Isso me fez lembrar, até pela lua, de *Eletronic Moon*, de Nam June Paik. Ocorreu-me a fricção entre a lua real e a lua filmada.

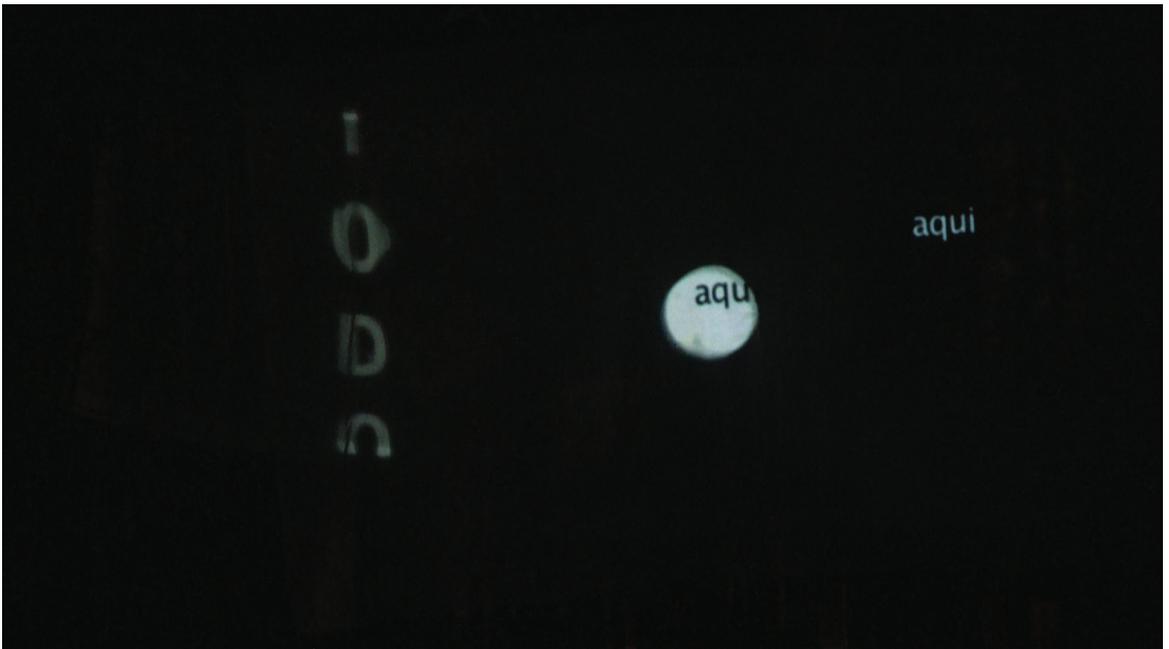
Mas há uma outra referência, da literatura, um livro de que eu gosto muito, *A Invenção de Morel*, porque tem as duas luas e os dois sóis. Sempre fui fissurado nessa ideia. Quando comecei a editar e dupliquei a lua, lembrei dessa imagem que está neste livro do Bioy Casares. Mas havia algo diferente, parecia que uma lua tentava buscar a outra, que as duas queriam se juntar. Gostei disso, mas não tem exatamente a ver com Paik. Quis considerar o que estava fora, aquilo que inscreve uma determinada linguagem. Eu considerei o quadro, que sempre compõe o cinema e o vídeo, como elemento significativo; usei o quadro para sair dele.

RENATO Você se inspira na escrita e trabalha com escrita; esse trabalho inclusive recebe o nome de *Cinepoema* e traz palavras, buscando outras relações com o ambiente criado. Fale sobre a junção literatura/imagem no seu trabalho.

A palavra é simbólica, faz o sentido passar por uma abstração, e sempre me pareceu fascinante, ou um obstáculo, que a percepção estivesse junto da abstração, concebendo ideias sensíveis. Sempre me perguntei pela percepção e a corporeidade da palavra, que é um meio tão simbólico, abstrato e conceitual. Em nossa cultura

hipersemiótica, para trabalhar essa questão, eu ficava pensando em alguma coisa que fosse ao mesmo tempo inscrita em termos culturais, como as placas de trânsito, por exemplo. Eu queria escrever não apenas com palavras, mas com todo o sistema no qual elas estão inscritas. No caso do *Cinepoema no Bosque*, acho que as palavras e as luas, na situação em que elas eram lidas/vistas, de vários ângulos, aqui, ali, lá, também criavam uma convergência entre percepção e pensamento, uma forma de sentido mais sensível e corpórea do que abstrata.

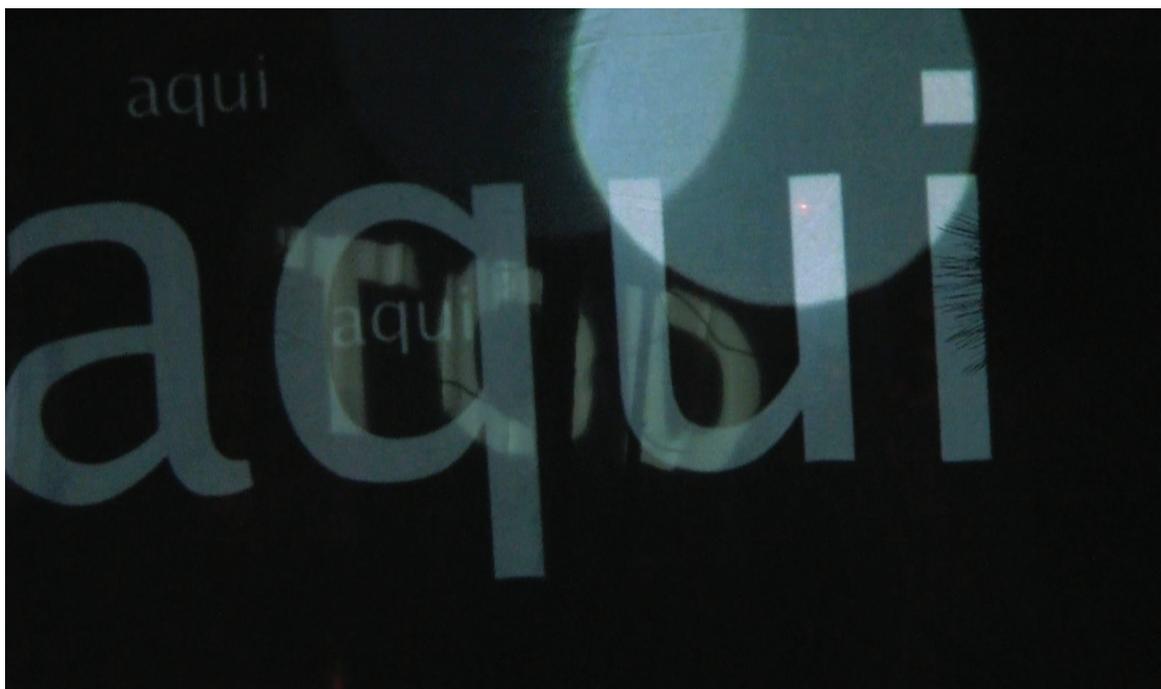
KATIA Se literatura e cinema trabalham com um suporte, seja o suporte tela ou o suporte livro, seu trabalho é um fora da tela e um fora do livro; essa é a beleza. Gosto das palavras “aqui” e “lá”, pois seriam essas as palavras que eu escolheria para falar de cinema e literatura, porque eles são aqui-lá. Você produz um cintilamento quando une vídeo e floresta, e isso reforça o aspecto cinematográfico e literário. Quando você responde com a literatura, citando Casares, nos aproxima mais ainda dos sentidos que queremos buscar, que é junção de escritas e imagens. O extracampo cinematográfico parece ser ressignificado com seu trabalho. Você vê isso? De que forma?



Achei que o cinema devia incorporar o sistema em que o cinema está inscrito como elemento significativo. Quis passar o cinema para o lado de lá, para o fora de campo, não só no sentido da gramática cinematográfica, mas também de sua inscrição num sistema cultural que o codifica de forma material e simbólica. E passar, por outro lado, a realidade para o lado de cá, para o campo. Isso provoca ressignificações. A minha maneira de sair desse campo retangular do dispositivo foi usar elementos luminosos cercados de escuridão, que pudessem fazer a imagem flutuar no bosque, fazendo desaparecer o quadro.

RENATO Estamos falando da experimentação de linguagem que seu trabalho traz; seria a busca de um lugar entre, um lugar outro, talvez. Tenho curiosidade em saber o que você quis que acontecesse naquela noite. Que tipo de experiência você quis promover?

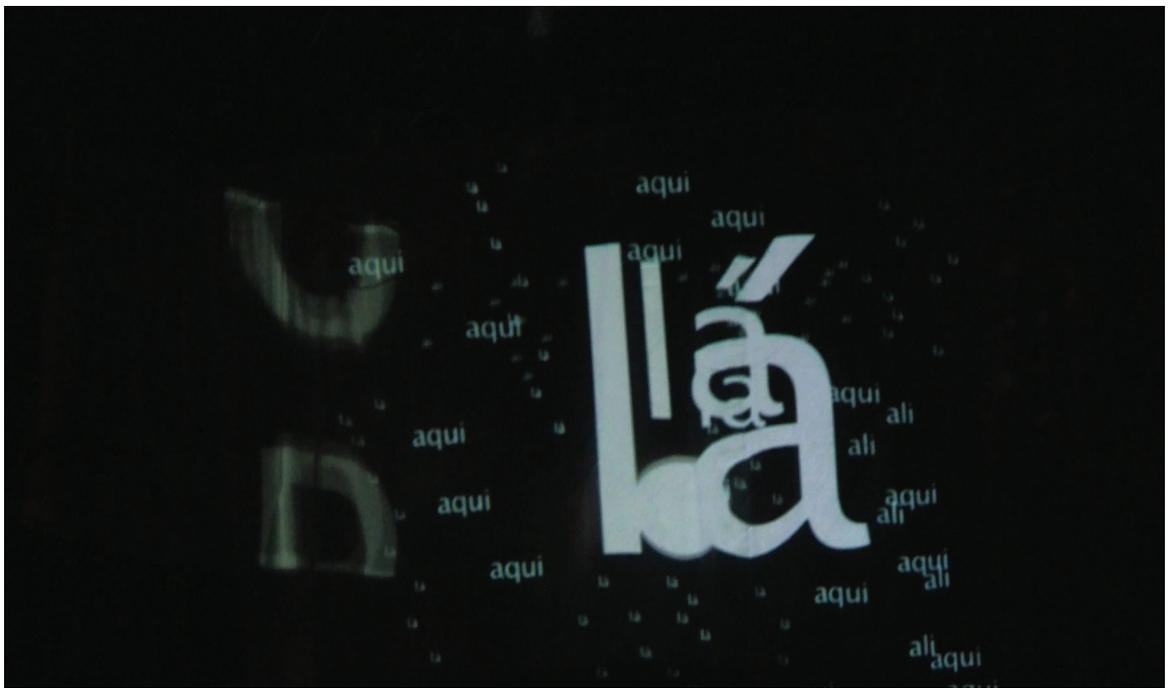
Queria que as pessoas ficassem no bosque. Quis integrar as pessoas ao trabalho sem impor isso a elas. Ao caminhar, as imagens, além de mudarem de ângulo em relação ao movimento do observador, eram entrecortadas pelos troncos escuros. Isso modificava



e integrava as imagens, as pessoas e o espaço. Como os troncos eram similares, e estavam numa distância similar um ao outro, o ali, aqui, lá e as duas luas aumentavam a sensação labiríntica. As situações eram infinitamente variáveis. O vídeo em *loop*, as pessoas ficaram por lá, vendo as duas luas cheias no bosque como numa fábula.

RENATO Passou pela sua cabeça criar uma camada a mais sobre a natureza? Enfeitando ainda mais um bosque à noite? Uma camada que não apagasse a natureza, mas que, pelo contrário, através de transparências, a enriquecesse e ressignificasse?

Sim. O objetivo era também apontar para o bosque. Depois soube que o bosque virou estacionamento. Ainda bem que o aproveitei. Estávamos ali em contato com a natureza, mas havia já uma duplicação. E penso nisso a partir da teoria do cinema do Pasolini. Ele fazia poesia, prosa, cinema e pensava linguagem, criando frases fantásticas como “a realidade é um cinema in natura” ou “o cinema é a escrita do real como linguagem”, ou “com o cinema, podemos empreender a semiótica da realidade”. Tem uma questão em “a realidade é um cinema in natura”; ela nos propõe pensar a realidade como linguagem, produção e registro de sentidos. A realidade tem necessariamente que passar por uma mediação para existir, e a partir disso podemos ver a própria realidade como linguagem. A mídia em geral encarna o realismo, e o vídeo é capaz de transmitir em tempo real, captar e projetar ao mesmo tempo, se fechar num circuito interno. Há um trabalho do Richard Serra, da década de 1970, chamado *Boomerang*, em que ele capta o áudio de uma pessoa falando e o transmite de volta para ela mesma com um ligeiro delay. A pessoa escuta a própria voz e fala sobre ela mesma falando. Esse trabalho é citado pela Rosalind Krauss no texto “Vídeo: a estética do narcisismo”, um questionamento sobre a especificidade da linguagem do vídeo. Eu gostaria de colocar dispositivos óticos em câmeras de segurança, para que apesar de captar o real, ele fosse transmitido de forma alterada.



KATIA Vejo que *Cinepoema* também lida com o tempo real, mas em desdobramentos do que é imagem e do que não é, como a lua que é imagem e a lua que parece ser imagem da imagem em determinada circunstância. Achei interessante que as pessoas presentes nesse trabalho estivessem vivenciando isso; não era uma situação fixada como seria no cinema. Trata-se de uma busca performática na experiência do vídeo.

Sim. Qual é a original e qual é a cópia? E as imagens aguçavam os sentidos para o tempo real das telas penduradas na ponta de varas de bambu, dos projetores jogando nelas a imagem, das pessoas aqui, ali, lá. O mesmo lugar e o mesmo tempo são, ao mesmo tempo e no mesmo lugar, outros lugares e outros tempos.

RENATO Nesse trabalho você desdobra de maneira virtual, uma segunda, uma terceira lua, revelando um ambiente mental que é uma criação poética, pois descobre novas espacialidades e ressonâncias a partir de um ambiente físico. O bosque não é o suficiente; a obra replica luas e situações, traz palavras, criando um novo ambiente que é o lugar onde se dá o trabalho. Ou seja, o bosque é o

suporte e o bosque multiplicado se torna um trabalho, e me parece muito mágico, aconchegante, por causa disso. Faz sentido?

Achei bonita a maneira como você colocou. Tem uma frase do Wittgenstein que diz, com outras palavras, que quando chegamos a um lugar, vindo de determinado ponto, sabemos onde estamos; se chegarmos ao mesmo lugar vindo de outro ponto, não saberemos. O lugar depende da procedência do sujeito, da situação, e ali havia uma ambiência labiríntica, era um ambiente para ser inventado, sob outro tempo. E como inventar? Diz-se que o vídeo é uma falsificação da realidade, pois quando já sabemos que será ao vivo, podemos falsificar o ao vivo, falsificando a realidade. O meu ponto de chegada é sempre uma reflexão sobre linguagem que tem a ver com poesia e literatura.

RENATO Como há duplicação da imagem e as próprias palavras já são duplicações das coisas, embora seja em tempo real imersivo, o trabalho cria *layers*, camadas que tornam a visão mais sofisticada. Nesse sentido questiona-se a realidade das coisas, e o sujeito se torna deslocado entre ali e lá; o sujeito que experiencia se perde, pois não se trata de cinema, nem de literatura; acho que a riqueza do trabalho tem a ver com esse indefinível.

Creio que você tenha razão. A lua replicada e duplicada nos faz olhar diferente para a lua no céu.

KATIA Há a apropriação de várias coisas. A questão do claro-escuro está muito presente no trabalho, e é um dado do cinema, a projeção de luz na escuridão, com a lua que é luz, e outra fonte de luz, que é a projeção. Só a projeção no bosque já seria um poema, mas você cria; o movimento que é gerado na luz é o movimento das palavras, palavras que não são exteriores a essa experiência. Primeiro você coloca uma palavra, depois outra, depois aparecem todas juntas, trabalhando ainda a multiplicação. Isso é conversar com o ambiente, não é projetar algo do exterior na floresta, você está dentro do espírito da floresta.

RENATO Exatamente. Escrevendo sobre a natureza, mas em uma escrita que acontece com ela. Porque não me parece que a lua projetada pelo Fernando seja hierarquicamente inferior à lua original. Parece haver equivalência de peso. Não é um comentário sobre a lua, mas uma projeção no sentido de criar e elaborar sobre. Vejo os elementos que você traz se integrarem ao trabalho, potencializando o que já estava ali.

KATIA A lua é o fundamento, tudo vem dela e nada é mais poderoso no poema. Ela é a origem de todas as coisas, da luz, do poema e da palavra, quem está aqui e lá é a lua. Essas palavras podem ser dirigidas a ela. Ela está aqui e em outro lugar onde só chegamos como astronautas; há o imponderável.

Na relação entre lua, natureza e espaço, trata-se de um trabalho *site specific* para a natureza em um diálogo lírico. Quase ouvi uivos. E também experimental. A câmera de vídeo é interessante porque você sai com ela e filma situações que seriam impossíveis de planejar. Na rodoviária de Juiz de Fora havia luzes compridas, que captei para criar uma relação de verticalidade com os troncos do bosque, coisas que reverberavam criando um jogo de duplicação, mas não duplicação do igual, e sim duplicações que criam a brecha para o diferente. Quando você falou do espaço mental do vídeo, me lembrei de um artigo que escrevi, chamado “Da tela mental ao cinema espacial”, buscando as relações do cinema com o processo de pensamento, que me interessam muito. Como ponto de partida, busco uma dimensão sensível do pensamento, onde a palavra tenha sensorialidade, e gosto de trabalhar com vídeo muito por essa relação de escrita sensorial na montagem. A similaridade aproxima as imagens através de algo que fala por baixo da linguagem, em um subterrâneo da própria linguagem. Ao multiplicar a lua, o *Cinepoema no Bosque* indaga também a reprodutibilidade. Como a lua em *Um cão andaluz*: lua e olho se equivalem pela circularidade, e nuvem e navalha se equivalem pela horizontalidade da nuvem que entra na frente da lua e da navalha que corta o olho.



RENATO Quais foram os seus princípios no ato de montagem e edição desse trabalho?

Parti da ideia de ter pontos luminosos dentro do quadro. Eu tinha que fazer com que as bordas do quadro ficassem invisíveis, queria apagar as bordas. Para conseguir o movimento da lua dançando dentro do quadro filmei, com a câmera na mão, da janela de um veículo em movimento. Quando a lua saía de quadro eu cortava. Já captei as imagens pensando na edição. Isso tem muito a ver com poesia, parte de uma reescrita. Como se montar fosse reescrever com uma língua ao mesmo tempo sensorial e simbólica. Isso sempre me interessou na literatura. Um eixo de montagem era manter o branco no preto para apagar o quadro. O outro eram os temas: a lua, a luz dos postes, as palavras, etc. O trabalho aconteceu durante apenas uma noite, foi performático, como a Katia disse. Registrei, mas não considero esse registro um segundo trabalho. Cinepoema é um termo de Man Ray dos anos 1920. O vídeo aproxima o cinema do experimentalismo. O digital permite ao mesmo tempo o cinema em campo ampliado e uma artesanaria do



fazer, um “faça você mesmo”. O que fiz sem estrutura industrial tem um experimentalismo que remete ao início do cinema, mas me apropriei do nome por causa da junção de cinema e poesia.

KATIA O cinema é pura experimentação no seu início, depois toma vários caminhos. Mas sempre houve o caminho experimental. As características mais surrealistas e oníricas desses cinepoemas também estão incorporadas ao bosque, e o que torna essa intervenção contemporânea é o cintilamento das palavras. Não vemos o verso elaborado e clássico, mas palavras no espaço. Separadas, essas coisas não funcionam.

Aí entra o espectador e o movimento que ele faz. Ele pode fazer os caminhos que quiser. É um desdobramento da tela mental para o cinema espacial. Interessa-me pensar a linguagem nesses termos, e não me fechar na minha mente e introspecção. Se o espaço mental está circunscrito, trabalhar com ele é lidar com o que está fora, a partir do que está fora. Para mim a poesia, quando trabalha com a materialidade da linguagem, fala disso, criando

um novo código dentro do código. No *Cinepoema no Bosque*, há também a nossa inscrição na natureza, na noite astronômica sobre o bosque.

RENATO Você se refere à linguagem o tempo todo, esse trabalho seria uma espécie de metalinguagem?

Sim, mas sem me voltar para a linguagem como um código fechado. Wittgenstein diz que a linguagem é como uma caixa de ferramentas que podem ser usadas de diversas maneiras. Diz-se que, depois dos 1960, a arte passou a trabalhar com operações lógicas a partir de termos culturais, num mundo de sobrelinguagens; as coisas estão circunscritas, e a arte contemporânea parece sempre impelida a considerar o circuito no qual está inserida. A metalinguagem está presente, mas eu prefiro vê-la como um determinado grau de consistência em que a linguagem abre possibilidades, é arejada, está em movimento.



MARILÁ
DARDOT
ENTRE-NÓS

DARDOT – LANCE DE DADOS; PALAVRA ENSAIADA, PALAVRA ESCRITA,
palavra plantada, palavra recortada, palavra montada, palavra escondida, palavra jogada, palavra combinada, palavra decifrada, palavra indecifrável. Marilá e o jardim da linguagem. *Alice no país das maravilhas*. Se, para Wittgenstein, sobre aquilo de que não se pode falar, ou seja, que se encontra para além dos limites da linguagem, deve-se calar, Marilá Dardot acende a letra como visão e sensação, corpo e relação – ou seja, a coloca em jogo. Pois se, também de acordo com o filósofo, arte e jogo se irmanam como finalidades em si mesmas, irmanam-se também no imponderável de seus exercícios, naquilo que podem transformar e transmitir nas entrelinhas, nos entre nós, nos elos e nos laços, alinhando gestos, luminosidades, expectativas, olhares, ódios, seduções... Longe da palavra que comunica, em Marilá Dardot, cada letra, cada sílaba – engendrando uma encarnação (um florescimento), um ato matérico – busca seu caminho próprio e único, ofertadas ao tempo e à sorte daqueles que as experimentam, como rota de escape e formação de sentido. *Entre-nós* funciona como o gesto mallarmaniano de Marilá, consciente de que a arte, e aqui evidentemente se inclui a poesia, constitui um dispositivo único, ambíguo, ao mesmo tempo cerrado e passível de abertura, que em si mesmo, em seus próprios gestos e articulações, pode apontar e desenvolver processos de entropia, epifania e autossuperação. Na forma instalativa proposta pela artista, o jogo promovido entre os jogadores é arrumado em telas como em tabuleiros de xadrez ou damas. O tabuleiro se faz vídeo, os vídeos se fazem dados: *Entre-nós* gera uma multiplicidade de camadas, facetas e ações. Circulamos entre as mesas de jogadores como jogadores também, e como peças, uma vez que aquele que assiste faz parte da partida, interferindo em seus processos sutis, e sendo também influenciado, do mesmo modo como acontece com as subpartículas atômicas do universo da física quântica, do qual afinal somos feitos. Rede de signos e significados em rotação, em mútua interatividade, constantemente lançados. Quais, afinal, os limites da linguagem? Como nos *Jogadores de cartas* de Cézanne ou no xadrez de Duchamp, concentrado diante da mulher despida, somos nós, sempre, os objetos, e as letras. A palavra emerge como operação combinatória, estatística, e como possível ato de escrita. Linguagem como modo de desvio e derivação; instrumento de ficção e aparição, que nos forma, nomeia e une: entre-nós.

MARILÁ DARDOT É ARTISTA VISUAL, MESTRE EM LINGUAGENS VISUAIS
pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Participou de diversas exposições coletivas entre elas: 27ª e a 29ª Bienal de São Paulo (2006 e 2010), Blind Field (Krannert Art Museum and Kinkead Pavillion, Champaign, Illinois, EUA, 2013), Circuitos Cruzados (Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil, 2013), The Storytellers (The Sternersen Museum, Oslo, Noruega, 2012), Chambres Sourdes (Parc Culturel de Rentilly, França, 2011), Proyectos para desconstrucción (MUCA Roma – México DF, 2008), Panorama de Arte Brasileira (MAM-SP, 2005 e 2007). Sua mais recente exposição individual foi A Educação pela Pedra (projeto Intervenções VI, Museu Lasar Segall, São Paulo, 2012).

Entre-nós, videoinstalação, 2006
13 vídeos de duração variável, monitores de tv,
suportes de madeira, cor, som

RENATO Gostaríamos que nos falasse sobre seu trabalho *Entre-nós*, que integrou a última Bienal de São Paulo.

A ideia desse trabalho partiu de uns dados que eu tinha, dados de letras. Na época em que eu morava no Rio, frequentava muito a feira do troca-troca na Praça xv. Era assistente da Rosângela Rennó, e ia para lá atrás de fotos para ela e coisas do tipo. Em uma dessas visitas, comprei dados que tinham letras em vez de números e guardei. Fui convidada por Jochen Volz para participar da Bienal de São Paulo de 2006 e desenvolver um novo trabalho para integrar um núcleo que se remetia à obra do Marcel Broodthaers, um artista que também trabalha com texto, vem da literatura. A curadora geral era Lisette Lagnado, e o tema era “como viver junto”. Esse trabalho nasce dessas três coisas: os dados, que estavam há algum tempo guardados, o tema da Bienal e a referência a um artista poeta. O processo do meu trabalho é muito intuitivo; mesmo que depois pareça racional e organizado, no começo são muitas coisas na minha cabeça. Quando comecei a brincar com esses dados, imaginei um jogo de dados entre pessoas, e as relações entre as pessoas como uma espécie de jogo. O jogo é uma coisa que me interessa, pois ali as pessoas revelam suas personalidades e criam novas relações. Comecei a convidar para jogar algumas pessoas formando duplas que já tinham uma proximidade, como

namorados, irmãos, amigos, e eu iria gravá-las jogando. A única regra era que eles não poderiam falar durante o jogo. Poderiam levar o tempo que quisessem e construiriam suas próprias regras ao jogar. O tabuleiro do jogo era uma situação dada, em que eles tinham que lidar com o acaso e construir com ele. Não pensei nisso na hora, mas o trabalho também se relaciona com Mallarmé, afinal somos carregados de referências em tudo que fazemos, e Mallarmé trabalha o acaso e o vazio na construção da poesia.

RENATO Como eram os objetos desse trabalho?

Eram dados de plástico, com letras azuis. Gravei um monte de duplas, das quais treze foram selecionadas. Os vídeos foram montados com monitores de tv virados para cima como se fossem dados, como a estrutura de um cubo, e organizei a montagem desses monitores no espaço jogando os dados. Primeiro tentei desenhar para eles uma disposição ao acaso, mas, por mais que tentemos, temos regras de composição na cabeça, e esse “acaso” ficava artificial. Então fiz uma maquete do espaço de forma que o tamanho real dos dados era proporcional ao tamanho dos monitores, joguei os dados várias vezes e fotografei. Por essas fotos escolhi uma das disposições, também levando em conta as plantas dos trabalhos dos outros artistas que integravam a sala.

KATIA Jean-Louis Boissier analisa a raiz comum de *contar* [conter] e *contabilizar* [compter], *computare*, para caminhar até *computação*, em francês, ou então até o anglicismo *computer*, que pode significar *computar*, isto é, tratar por meio do computador. Nesse sentido, as palavras *narrar* e *contar* possuem relações etimológicas e também operacionais comuns, como estruturas combinatórias. Vejo uma estrutura combinatoria emaranhada com narrativas em alguns dos seus trabalhos. Você poderia falar sobre a sua relação com a literatura?

A literatura é presente no meu trabalho muito naturalmente, como é presente na minha vida. Acho que cada artista cria a partir

de seu universo próprio, suas referências, que têm a ver com as experiências vividas por cada um: como nascem, crescem, que curiosidades eles têm. *O livro de areia* é o um trabalho que fiz quando ainda estava estudando arte; era uma resposta a um trabalho da escola em que tínhamos que desenvolver um livro de artista, e foi a primeira obra que fiz e considere um trabalho. Até então eu fizera apenas exercícios, mas naquele assumi que era um trabalho, um trabalho meu. Reconheci-me naquela obra, que dialoga com a literatura, mas também com uma série de outras questões que para mim são importantes e que vão aparecer ao longo de minha trajetória. O outro já é incorporado àquelas páginas de espelhos, bem como uma discussão sobre o tempo. Meu trabalho é um diálogo meu com um outro, e esse outro pode ser um autor, um livro, o visitante da exposição, os meus amigos que jogam os dados. Sempre tem algum outro na “jogada”; nunca crio nada sozinha.

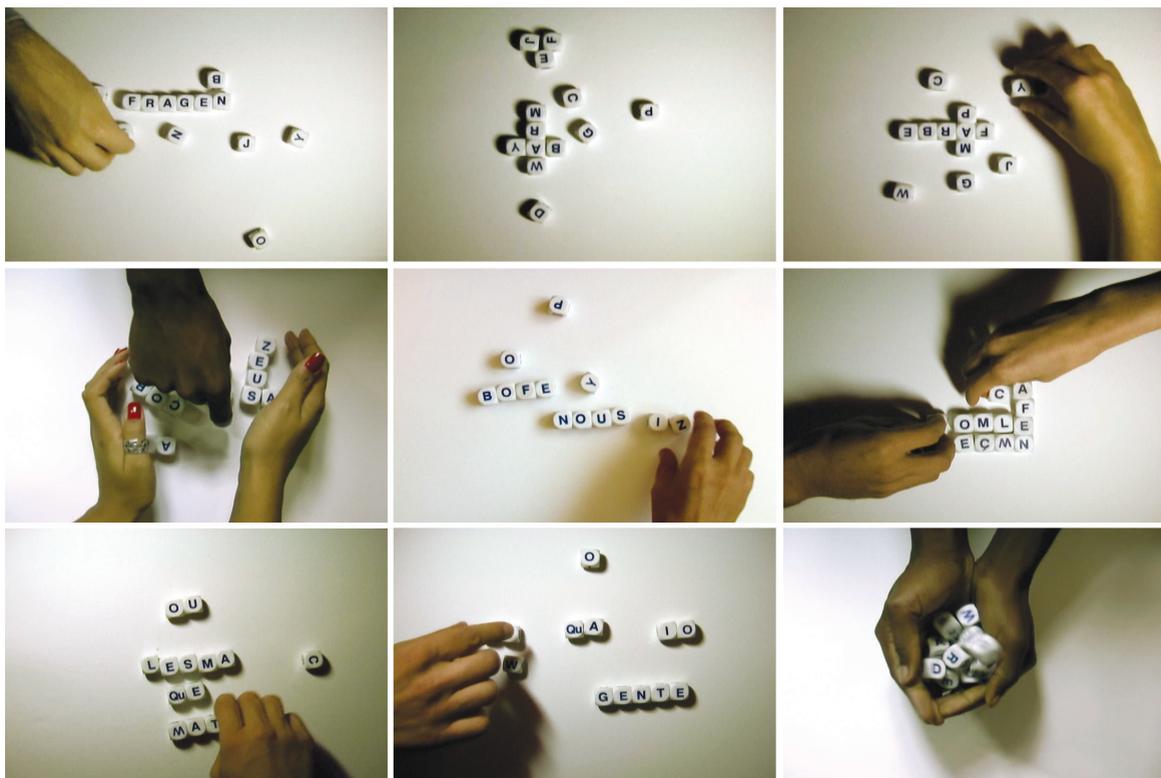
RENATO Há uma relação entre arte e jogo, pois se trata de duas atividades cuja finalidade reside nelas próprias. Wittgenstein, por exemplo, pensa arte e jogo como temas especulares, e você faz esse espelhamento entre arte e jogo, que é muito interessante.

O jogo é uma situação em que nos permitimos sair das regras do cotidiano, pois ele tem suas próprias regras; é um espaço em que se pode sair da realidade, criar outra realidade em processo. Isso é o que quero da arte. Estou no mundo como cidadã, como mãe, como amiga, como namorada, como artista. Cumpro uma série de papéis que tendem a ir se solidificando ao longo do tempo. Quero que a arte me tire desses lugares e me faça olhar para o mundo e o outro com outros olhos. Acho que o jogo faz isso, nos retira do nosso lugar e nos permite imaginar novas situações, viver com o outro de outras maneiras, brincar, ser lúdico, ser inventor. Como na ficção, na poesia. Poesia é brincar, fazer o verbo delirar, e é esse delírio do jogo que me interessa.

KATIA É interessante como você se apropria de uma ideia de jogo possível, que é a ideia de combinar, como *Entre-nós*, como o

trabalho de Inhotim, *A origem da obra de arte*, que é muito bonito; gostei muito dele. Precisamos pegar o trenzinho, subir, subir, subir, chegar lá e encontrar o trabalho; isso é bacana. Ficamos no topo do mundo de alguma maneira, e ali você agrega o cultivo à obra, porque é um jardim de letras. É um jardim que o visitante cultiva, e combina essas letras para formar e declarar o desejo. É um trabalho que traz uma projeção através da ficção. Vi várias pessoas formando palavras como “paz”, “sol”, “sorte”. A obra se torna uma mandala, justamente para os visitantes dali, através do desejo, o que se relaciona com a sua declaração de tirar as pessoas do cotidiano. Nesse trabalho cada letra é um jardim em si, um universo.

A linguagem, através das letras e das palavras, nos dá a possibilidade de criar tudo que quisermos. Precisamos da linguagem para pensar, pensamos por palavras. Aquilo que não conseguimos nomear nem conceituar está fora do nosso alcance. Só entendemos e conseguimos mudar o mundo a partir da linguagem. Vejo essa



potência como transformadora; é por isso que ela aparece tanto e me intriga tanto.

RENATO Fale de sua relação com a tecnologia, pois, por um lado, você tem uma relação quase primordial com a linguagem e, por outro, você se vale das novas tecnologias. Como elas entram em seu trabalho?

Trabalho bastante arcaicamente com a tecnologia. *Entre-nós*, por exemplo, foi um vídeo feito com uma câmera emprestada do meu namorado; nunca tive câmera. A iluminação desse trabalho era feita por uma luminária doméstica que eu levava para cada filmagem. A definição dessas imagens é muito ruim se comparada a vídeos de hoje. Meus vídeos todos têm baixa definição. Sempre usei o que tinha à mão e o que era possível no momento; a tecnologia entrava para resolver uma demanda específica. E às vezes são trabalhos até antitecnológicos, como o vídeo que fiz com Fabio Morais que se chama *Correspondência*, em que trocamos e-mails datilografados.

KATIA E tem também *Hic et nunc*, em que há o processo de apagar palavras, começando e terminando com “esquecer”. Você usa a tecnologia como usaria qualquer outro utensílio. Nós entramos no seu site e adoramos; é superorganizado, encontramos tudo. No site encontramos uma colaboração sua com a Sara Ramo. Como foi esse trabalho conjunto?

Eu e a Sara somos muito próximas, começamos juntas como artistas, já moramos juntas. Eu já tinha trabalhado em parceria com Cinthia Marcelle, Fabio Morais, Matheus Rocha Pitta, mas nunca havia feito um trabalho com a Sara. Esse começou com umas fotos que ela fez em um cárcere em Montevídeu; eram fotos que tinha feito há algum tempo. Foi um processo longo até que conseguíssemos estar juntas para pensar sobre aquelas fotos, que ela achava que precisavam de um texto. Minha parte no trabalho foi encontrar esse texto, e ele saiu de um livro de Ítalo Calvino,

Tiempo cero. Esse livro foi escrito originalmente em italiano, mas a minha versão era em espanhol, e achei que isso fazia sentido porque a Sara, que é meio espanhola, meio brasileira, estava morando na Espanha. O trecho que usamos é de um conto chamado *La blanda luna*, e nosso trabalho se chama *La luna blanda*. Fizemos juntas a seleção dos trechos desse conto, e os digravei como legendas para as fotos. Diferentemente dos meus trabalhos com a Cinthia, que não parecem ser nem meus nem dela, mas de um terceiro, nesse trabalho com a Sara acho que é possível ver o trabalho dela e o meu compondo um híbrido.

RENATO Voltando a *Entre-nós*, quais foram seus critérios para a seleção dos vídeos?

Eram treze dados, por isso escolhi treze vídeos. Elegi os que funcionavam melhor enquanto jogo. Procurei uma maior diversidade entre eles. Por exemplo, é possível enxergar certa violência em alguns desses jogos, tem outros que são mais colaborativos, outros são super-competitivos, ou engraçados.

RENATO E a interação das duplas surpreendeu você?

Sim, por exemplo, um dos casais estava em crise, e essa crise aparecia no jogo. Há um momento em que um estava construindo uma palavra e o outro joga um dado encima da palavra para atrapalhar a combinação. Eu também joguei, estou presente em três dos vídeos, e é engraçado porque também me vejo jogando diferente em cada um deles.

KATIA Os processos de trabalho são tão intensos e, por vezes, tão tensos. Você consegue se divertir?

No começo do processo posso sofrer, ter insônias, mas depois que alguma coisa se encaixa e o trabalho começa a fluir, eu me divirto. Mas é difícil eu ficar tensa com o trabalho; o que pode me deixar tensa mesmo é a montagem.

RENATO Que experiência é a da arte contemporânea? Em *Entre-nós*, há sua experiência como artista e jogadora, há a dos jogadores filmados, e a das pessoas que foram à Bienal e foram tocadas de alguma forma pelo trabalho. Como você enxerga esses três níveis?

Não se trata apenas daquele trabalho que esteve ali presente na Bienal. Ele começa a operar quando convido as pessoas para jogar. Para mim o meu trabalho já começou aí, isso é parte do trabalho. Inclusive os vídeos que não foram incluídos fazem parte do trabalho. Ter feito as pessoas se relacionarem no jogo é parte do trabalho. Há minha experiência de selecionar, jogar e pensar, há a montagem, e há um outro trabalho, que se cria quando os visitantes também começam a jogar. Porque quando o público está assistindo, involuntariamente se torna também um terceiro jogador, e de fora enxergamos várias relações que os jogadores não veem por estar imersos naquela relação. Muitas vezes os jogadores não veem possibilidades de outras construções e combinações, mas quem é espectador consegue enxergar melhor. E isso é uma analogia ao tema da Bienal, “Como viver junto”. Para mim viver junto é tentar construir uma relação com o outro a partir das situações que são dadas. É quando, entre os dados, as pessoas aproveitam as configurações do acaso e constroem algo juntas a partir disso.

RENATO O visitante tem o privilégio de se distanciar daquela situação e lidar com ela de outra maneira. Essa é uma riqueza forte no seu trabalho.

KATIA E é bacana a afirmação de considerar todo o processo como parte do trabalho.



SARA RAMO

OCEANO POSSÍVEL

ENTRE BALDES E BACIAS COM ÁGUA, VEMOS A ARTISTA SARA RAMO, sentada, nua, de costas. Ramo rema em um oceano (im)possível com colher de pau. Depois banha-se com a água da caneca e uma esponja. Sara bebe água. Um mar de possibilidades ofertadas pelo mar construído de objetos cotidianos. O ruído do rádio acentua o dia, em seu rumor dissonante e inóspito, que parece se estender nas ações secas da artista, ao mesmo tempo em que nos recorda o murmúrio do oceano. A profusão de formas e cores dos recipientes contendo água nos faz lembrar também a figuração do banho ao longo da história da arte, em particular o improvisado e o instantâneo na obra de Degas, que fotografa e colore, em seus pastéis, banhos nunca vistos antes, revelando posições inesperadas, distantes das imagens posadas da arte antes do moderno, onde a mulher ideal resplandecia. Como não pensar, também, em Ulysses, explorador de si, resistindo ao canto das sereias? Ou em Fernando Pessoa? Pois, se navegar (transformar a vida em linguagem) é preciso (enquanto viver não é preciso), a navegação (leitura das estrelas) é uma arte de precisão, enquanto a vida é inteiramente imprecisa, incerta, solitária e vulnerável como o corpo nu da artista navegando em seu banheiro. O vídeo é construído em plano-sequência, o que acentua o prolongamento de um universo a outro, ou seja, a continuidade entre oceanos possíveis, desde o poético remar em baldes até o mais trivial dos banhos, em ação una. O que vemos e o que dura é o mesmo quadro, mas com distintas ações que apontam para a infinidade de oceanos. Aqui a obra de Sara Ramo encontra ressonância nos vídeos dos pioneiros da videoarte brasileira que, nos anos 1970, reunidos principalmente no Rio de Janeiro, criaram um repertório de obras que se irmanavam pela gramática breve, sem cortes e focalizada nos corpos dos artistas, como o vídeo *Marca Registrada* (1975) de Letícia Parente, em que a artista costura na planta do pé a marca *Made in Brasil*, e *Sem Título (Feijão)* (1974) de Sonia Andrade, que mostra a artista tomando uma sopa de feijão e desconstruindo progressivamente esta ação. Nas três artistas o que se faz não parece ensaiado ou cronometrado. O que vemos parece estar ali acontecendo no imprevisto da ação, a partir de gestos que se repetem cotidianamente.

SARA RAMO SE FORMOU EM BELAS ARTES NA FACULDADE FEDERAL de Minas Gerais. Entre suas exposições individuais mais recentes se destacam *Sin heroísmos por favor*, CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo), Madrid, Espanha; *Penumbra*, *Projeto Respiração*, Fundação Eva Klavin, Rio de Janeiro, Brasil e *Pano de Fundo*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil, todas elas de 2012; além de *La Banda de losSiete*, EAC – Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2010 ou *Movable Planes*, The Photographer's Gallery, London, UK, 2009.

Oceano Possível, vídeo, 2012, 4 min 4sec

KATIA Ontem conversamos com a Marilá Dardot e falamos sobre o trabalho que fizeram juntas. Gosto muito do que você faz e estamos muito felizes por ter aceitado nosso convite.

RENATO Estamos interessados em pensar a confluência entre vídeo e poesia, da poesia em um campo ampliado, e por que não do vídeo em um campo ampliado? Há algum tempo me questiono sobre o que seria a poesia em campo ampliado, e Katia tem pensado e flertado cada vez mais com a palavra, tanto através do vídeo como com a palavra propriamente dita. Ela escreveu um livro de poemas recentemente. Queremos investigar como os institutos, ou as ferramentas, do poema podem ser encontrados no vídeo, e faremos essa discussão teoricamente e através de entrevistas com artistas que trabalham também com o vídeo, cujo trabalho se valha de ferramentas poéticas e do uso ou não da palavra. Não é um livro para fechar conceitos, mas sim para abrir os critérios do que possa ser um poema, aumentando o leque daquilo que é considerado poesia historicamente pela academia, por exemplo. E para começar nossa conversa, gostaríamos que você descrevesse o seu trabalho *Oceano possível*, tanto o processo que levou ao trabalho, como o que se tornou o trabalho pronto.

Revi *Oceano possível* hoje, pois fazia muito tempo que não olhava para ele com certo distanciamento. A minha observação estava mais focada em checar questões técnicas, por exemplo, se o som estava se escutando claramente e outras coisas desse tipo. Por causa da entrevista, olhei para ele com bastante atenção, e fiquei tentando lembrar como era a minha experiência com a arte naquele momento. Algo que estou ocupada em recuperar, uma experiência muito direta, como se eu estivesse agindo dentro de uma intensa experiência poética. Na época estava assistindo, assiduamente, a aulas de dança contemporânea e, por isso, pensava que esse era um trabalho relacionado diretamente ao corpo no espaço. Refletia sobre como este está muito confinado a espaços fechados. A própria casa, como uma extensão do corpo, faz parte desse confinamento. Concluí que seria algo impossível dar dimensão à imensidão do oceano no espaço concreto do meu cotidiano. Talvez por isso, tentei construir um oceano próprio, que era um oceano imaginado e concreto, limitado pelas bacias e pelas cores. Há certa ironia na tentativa de construir um oceano, o que, ao mesmo tempo, transmite alguma melancolia, para mim trazida pelo som principalmente. Hoje lembrei que, quando fiz esse vídeo, prestei muita atenção ao som: gravei sons do rádio, cantei, toquei gaita, fiz milhões de coisas, usei uma fita cassete com uma qualidade péssima, o que dava um toque um tanto abstrato. Mas, quando estava prestes a mostrar o vídeo pela primeira vez em um espaço público, o curador, que já conhecia o trabalho, me ligou para conferir se o vídeo tinha som. A partir daí percebi que era um trabalho muito visual, mas o som, o movimento, o meu corpo – que no vídeo é um corpo meio torto – trazem junto da ironia certo desamparo.

KATIA Acho estranho que o curador não tenha percebido algo tão marcante. Gostei muito do som do trabalho. No livro *A hora da estrela*, da Clarice, há uma presença forte do som, com a Rádio-relógio, muito ouvida quando eu era pequena, porque dava pequenas informações e notícias, mas que não tinham nada a ver com aquela moça que estava passando roupa, lavando a cozinha. Eram

textos como: “no Egito Antigo, o faraó era nomeado pelos deuses”. E quando vi seu trabalho, pelo acompanhamento do rádio, me lembrei d’A hora da estrela, e concluí que foi uma ideia muito bem utilizada em *Oceano possível*.

O som foi feito a partir dos ruídos que estavam ao meu redor; os meus vizinhos, pessoas que passavam na rua. Nas diferentes vozes que estão sobrepostas no vídeo, às vezes dá para entender um “Gooooo!”, ou alguém cantando; é o barulho que nos envolve quando estamos em casa, que não escolhemos muito. Como acontece com o rádio, onde às vezes – mesmo quando não se trata da Rádio-relógio em que os textos são curtos – estamos ocupados em nossos afazeres e deixamos de escutá-lo. Fica sendo um ruído de fundo; de repente aparece algo que nos interessa e voltamos a ouvi-lo instintivamente.



RENATO Gostei do som por ser indefinível e lembrar de fato o zumbido da cidade; ao mesmo tempo me remeteu ao oceano sonoro dentro do qual estamos perdidos, pensei na fragilidade do corpo tentando reinventar uma imensidão, um horizonte, ainda que perdido, num oceano sem direções ou sentido.

KATIA O humor está presente nesse vídeo. Vi também *Selva-me*, ou *Meia volta, volta e meia*, em que você cria uma circularidade com os objetos do quarto. Há certo humor de circunstância, onde você se vale do que está fazendo ou vivendo e dobra essa situação sobre ela mesma.

Há um auto-humor, uma autoironia. Penso que, em algumas ocasiões, existe uma linha muito sutil entre o triste e o engraçado. É uma forma de transgredir a condição humana, transpor e deslocar a tristeza e o desamparo do que somos para outro lugar. Em *Oceano possível* há o confinamento, muito presente, mas tem humor e também uma vontade transformadora por assumir que não, não estou no mar, não é o mar, mas vou fazer um, assim, com bacias, que é o mar que posso ter agora. Vejo as limitações com humor.

RENATO Há ironia e poesia nas bacias que você usa, baratas, coloridas, no uso dos objetos cotidianos para tentar criar uma imensidão. Isso é irônico, mas é exatamente isso que tentamos fazer com tudo que está a nossa volta...

KATIA Existe um *crescendo* no vídeo, que vai do arrumado ao desarrumado. Em determinado momento você está jogando a água do oceano, depois bebendo; é a transgressão com humor.

Sim, transgressão. Por isso falei que estou tentando recuperar esse momento primeiro. Pois, agora, quando vou fazer qualquer coisa, são dezesseis diferentes tipos de papéis que tenho que preencher sobre o projeto, como será feito, o que será feito, o que será usado, qual será o nome, a descrição do projeto. Entendo que isso



é muito importante para a organização das instituições, antes me sentia pressionada. Agora já consigo dizer quando um determinado projeto não se pode projetar a priori, porque depende muito do que vai acontecer no processo. Aprendo a negociar de uma forma criativa que, em princípio, respeite as duas partes. Com isso, volto ao que busco desde o início: vivenciar uma experiência. Aquilo que eu montava no banheiro, colocando as bacias, estava lá, mas todo o planejado era mais um ponto de partida do que um fim em si. Para mim, havia certa adrenalina em filmar uma ação, ação muito vivida e real. Eu começo a navegar, com duas colheres de pau, fazendo referência àqueles quadros todos de banhistas, mulheres se banhando, e quero transpor a dimensão do oceano, de estar navegando para algo muito cotidiano como tomar banho. Comecei pelo que estava projetado, remar, tomar banho, mas quando fui experimentar com a água, comecei a beber. Há também o pano, sujo, em que me limpo; poderia ser um pano de chão.

Então, as coisas começam a se misturar e começo a desorganizar a função dessas bacias. Elas são água, para remar, para beber, para o banho, água em um sentido muito amplo. Tanto me interessou a experiência que mesmo tendo refilmado o vídeo, usei a primeira versão, porque era espontânea, uma experimentação com a água e com tudo que ela implicava para mim naquele momento.

KATIA O banho é realmente um tema recorrente na História da Arte. Na história do vídeo você vê alguma referência ou aproximação a essa história dos banhos? Porque o início da videoarte no Brasil, com Sonia Andrade, Letícia Parente, Fernando Cocchiarale, tinha algo dessa experimentação, experimentação. Em um trabalho, Sonia Andrade come uma sopa de feijão, primeiro come, depois coloca no cabelo, bebe o feijão e termina jogando tudo na tela, na câmera. Essas ações se davam também dentro da casa, por isso gostaria de saber se elas a influenciaram. Você se identifica com essa história da videoarte no Brasil de alguma forma?

Quando fiz o Oceano Possível, ainda estudava na Faculdade de Belas Artes em Belo Horizonte. Já havia visto o trabalho de artistas como Cildo, Lygia, Hélio, Antônio Manuel, Barrio e inclusive alguns mais novos como Rivane Neuenschwander, Rosângela Rennó ou Adriana Varejão. Mas sempre através de publicações, livros ou fotos. Por algum motivo, não tinha muito acesso a videoarte. Eu via vídeo, dança e também registro fotográfico de vídeos, de exposições e de performances, e me sinto permeada por todo esse material. Somente tive ocasião de ver os vídeos dos artistas que você citou um pouco depois. Mas considero que sim, eles são uma influência, pois fazem parte da vontade de experimentação dos anos 1970 no Brasil, com a qual eu mantinha uma relação de admiração e identificação.

RENATO Seu trabalho remete a toda a tradição poética, desde Homero, ou anterior ainda, desde Heráclito, que fala do tempo como um rio que não cessa. E quando você coloca a água nas bacias, já vejo aquilo como uma tentativa de prender o tempo, conter o que

nos escapa. Há referências a Fernando Pessoa como em “navegar é preciso, viver não é preciso”; há associações imediatas com a tradição poética em seu trabalho, que se torna muito rico ao trazer metáforas e metonímias muito potentes.

Sempre gostei muito de ler poesia, e me identifico com essa linguagem de uma forma muito intensa. Que interessante você citar o Pessoa, de certa forma o subtítulo do trabalho bem poderia ser esse: “navegar é preciso, viver não é preciso”. Há pouco tempo, uma pessoa que não via há muitos anos me perguntou: “você ainda escreve?” e respondi: “eu?”, e completou: “antes você escrevia o tempo inteiro, no ônibus, no metrô, nos bares, compulsivamente”. E eu já não escrevo mais. Aí fui fuçar nos guardados e encontrei meus cadernos de adolescente. Realmente escrevia poesia. Claro que eram somente experimentações, mas já era uma demanda de compreender e condensar coisas que me eram complexas – contradições, sentimentos, desejos – o que acho que a poesia faz muito bem.

RENATO O que está também na imagem.

Exatamente, e nas imagens da poesia.

KATIA Recentemente, levei meus alunos da Escola de Comunicação da UFRJ para visitarem a sua exposição “Penumbra” na Fundação Eva Klabin. Nela você conseguiu dar conta da construção da imagem no espectador. É uma interação profunda dentro do sistema ótico do espectador, pois quando entramos em um ambiente onde não vemos nada e o tempo, a duração implica na visão, é muito impressionante como os objetos viram vídeo, ainda que como objetos. E, além disso, vejo uma continuidade com seus outros trabalhos.

O trabalho *Penumbra*, que foi exposto no Eva Klabin, é um dos meus preferidos. Marcio Doctors foi muito corajoso. Ele me pedia para explicar o projeto e eu enviava um email explicando uma ideia que, na verdade, o resultado final, era pura escuridão. Parti da percepção de que é muito difícil gerar uma imagem naquela

casa já tão cheia de imagens. Fiquei pensando muito na história da Eva, na noite. Ela era uma pessoa muito reclusa e percebi que isso poderia ser um dado importante para o trabalho. Então, parti de duas coisas: daquilo que foi vivido na casa e me permeava, e daquilo que ao mesmo tempo escapava como imagem do lugar. Eva dormia durante o dia e acordava à noite. Imaginei então uma vida na penumbra. Quando eu era criança e as luzes apagavam, via muitas coisas, umas legais e outras aterradoras. Geralmente eram roupas ou brinquedos, ou qualquer bagunça que eu tivesse esquecido em um canto, e no projeto brinquei um pouco com isso, como quando colocamos um casaco em cima de uma cadeira, apagamos a luz e começamos a achar que tem alguém ali; o fantasma que está em nós, que vemos e projetamos. O que fiz foi propor uma imagem de projeção, e era necessário muito tempo, um tempo particular, precisava-se estar lá, esperar até que alguma coisa acontecesse, pois se alguém chegasse e sáísse rapidamente, não daria tempo de os olhos se acostumarem.

KATIA Meus alunos gostaram muito, pois quando um deles via algo, incitava aos outros: “você está vendo aquilo?”, e respondiam: “aquilo, o quê?”, “ali atrás, olha!”, “ah, tem uma pessoa!”. Foi muito interessante, pois havia certo mistério. As pessoas ficavam assustadas e depois passavam a conviver com a escuridão. Foi uma ótima surpresa para mim, não esperava e fiquei encantada.

É importante enfrentar o medo, um lugar que nos assusta. Na própria experiência da arte, justamente para gerar pensamento crítico em relação ao que nos cerca, somos levados a um lugar nem sempre confortável. Essa montagem foi terminada alguns dias antes da inauguração, então resolvemos fazer alguns testes de percepção. Levávamos as pessoas e perguntávamos o que elas viam. Usei somente objetos que estavam no quarto e na casa, coisas conhecidas por muitos dos visitantes. Foram vistos seres de luz, galinha d'Angola gigante, uma mulher peituda e teve gente que ficou muito assustada. Todo mundo lidava com o desconforto que a falta de luz nos causa, e cada um o fazia a seu



modo. O que mais gosto desse trabalho é que ele existe de fato na projeção dos outros, são eles que constroem a imagem e não eu. Nessa dimensão cinematográfica ou fotográfica do quarto escuro, a escuridão gera luz.





RETORNO E REPETIÇÃO

CONVERSA ENTRE

DOIS TRABALHOS

DE RENATO REZENDE

E KATIA MACIEL



Eu não faço ideia do que um poeta seja,
vídeo, 2009, 5min 35 sec
Câmera **Stefania Fernandes**
Edição **Mnu**

Vulto, videoinstalação 2013
Direção de fotografia **João Paulo Toledo Quintella**
Edição **Camila dos Anjos**

RENATO REZENDE É AUTOR DE ÍMPAR (LAMPARINA, 2005, PRÊMIO Alphonse de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional), Noiva (Azougue, 2008), Coletivos (com Felipe Scovino, 2010), Amarração (2011), Caroço (2012), No contemporâneo: arte e escritura expandidas (com Roberto Corrêa dos Santos, 2011), Experiência e arte contemporânea (com Ana Kiffer, 2012) e Conversas com curadores e críticos de arte (com Guilherme Bueno, 2013), entre outros. Entre seus trabalhos como artista visual estão o projeto MY HEART, em parceria com Dirk Vollenbroich, montado na Fundação Baldreit, em Baden-Baden, Alemanha, 2010, e no Instituto Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011; a instalação *Eu posso perfeitamente mastigar abelhas vivas* (Oi Futuro, 2010); e as performances de *Noiva* (UNIRIO, 2009); além da participação em eventos coletivos como a *Draw_drawing_london* biennale, o festival de poesia de Berlim (com o coletivo GRAP), o *Anarcho Art Lab*, em Nova Iorque e a *Documenta* de Kassel, entre outros.

KATIA MACIEL É ARTISTA, POETA, CURADORA, PESQUISADORA DO CNPq e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2001 realizou o pós doutorado em artes interativas na Universidade de Wallis na Inglaterra. Publicou, entre outros, os livros *ZUN* (2012), *Letícia Parente* (org. com André Parente, 2011), *O Livro de Sombras* (org. com André Parente, 2010), *O que se vê, o que é visto* (org. com Antonio Fatorelli, 2009), *Transcinemas* (2009), *Cinema Sim* (2008), *Brasil experimental*, de Guy Brett (org. 2005), *Redes sensoriais* (com André Parente, 2003), *O pensamento de cinema no Brasil* (2000) e *A Arte da Desaparição*, de Jean Baudrillard (org., 1997). Seus filmes, vídeos e instalações foram expostos no Brasil e em vários países, e premiados pela Caixa Cultural Brasília (2011), Funarte de Estímulo à Criação Artística em Artes Visuais (2010), Rumos Itaú Cultural (2009), Sérgio Motta (2005), Petrobrás Mídias Digitais (2003), Transmídia Itaú Cultural (2002), Artes Visuais Rioarte (2000).

KATIA O seu vídeo *eu não faço ideia do que um poeta seja* mostra um poeta em exercício, em movimento de inspiração escolar, não apenas pela forma lembrar a repetição para a melhora da caligrafia, como a repetição como movimento escolar, e o poema que afirma a impossibilidade de se definir o poeta. A poesia aparece na sua própria repetição...

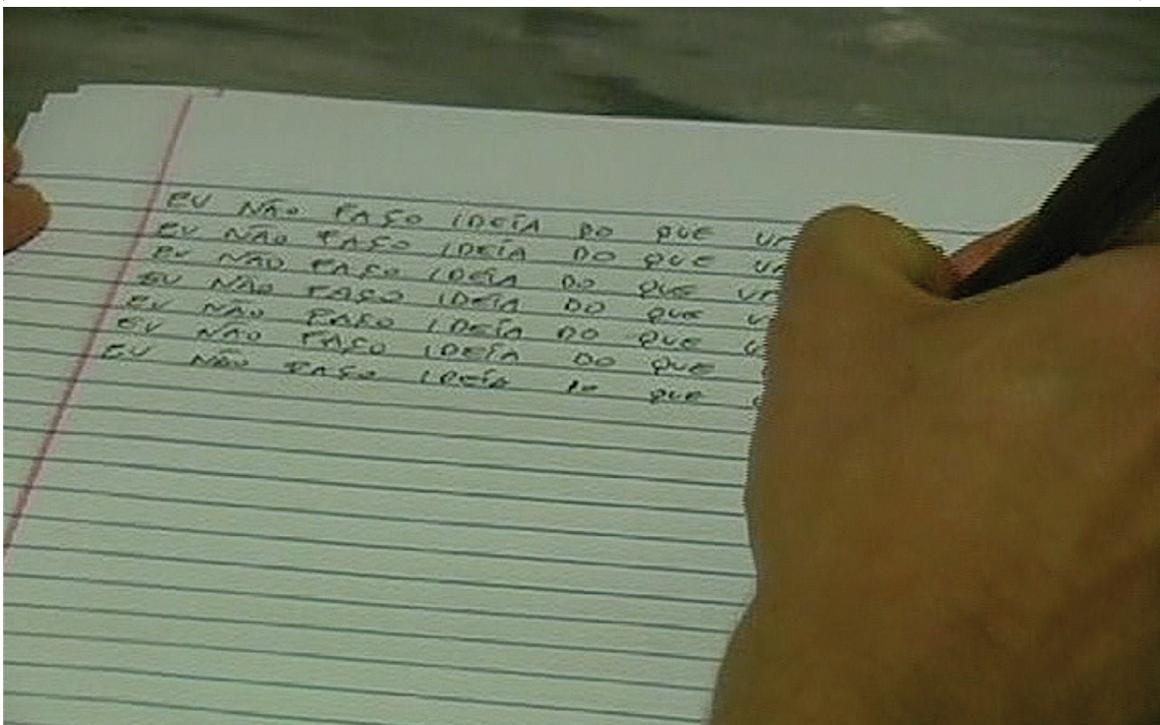
RENATO Esse vídeo é muito simples, conceitualmente, mas creio que traz muitos elementos interessantes, que levantam questões. A questão da repetição, que você menciona, pode ser uma delas. Não sei se um poeta se repete, ou se repete sempre; eu, por exemplo, sinto que, por um lado, me repito pouco, procurando sempre diferentes formas de enunciação, transformando constantemente minha linguagem, de um trabalho para outro; e, por outro lado, sou angustiadamente repetitivo, insistindo sempre nas mesmas teclas, nas mesmas questões, que são as que me movem e me afligem. Nesse sentido, acho que todo artista é repetitivo, todo artista tem, no fundo, duas ou três questões apenas, que explora ao máximo em suas obras. A questão da repetição tem a ver também, evidentemente, com o eterno retorno do sintoma, e eu acho que podemos fazer uma leitura da arte a partir dessa abordagem. Ao contrário de trabalhos em vídeo como *Ímpar* ou *Tango*, mais complexos, em *eu não faço ideia do que um poeta seja* tenho intenções bem mais modestas, pouco metafísicas, quase circunstanciais. O poeta, como num castigo escolar, repete o verso uma infinidade de vezes, até que, supõe-se, aprenda a lição. Ao mesmo tempo, o verso e o gesto afirmam algo, insistentemente, de forma desafiadora: quem, afinal, sabe o que é um poeta? O vídeo está inserido num contexto de crítica que eu faço à crítica de poesia no Brasil, e também a uma série de poetas-críticos, que no momento atual ainda julgam saber o que é poesia, sentem-se donos de uma verdade formal, ainda muito voltados à uma tradição modernista, bastante superada, a meu ver. Essa superação do modernismo em rumo à um momento mais contemporâneo, de campos e enunciações mais ampliados, é mais produtiva no Brasil nas artes visuais do que na poesia, daí também a ironia

de produzir o poema em vídeo, e de considerar o vídeo como poema, pois essa proposição apenas já desmonta um discurso que situa o poema exclusivamente em contexto livresco. O poeta está de castigo, e é obrigado a repetir que ele não sabe quem é. Mas quem o colocou de castigo? É lógico que, para além dessa questão política, podemos, a partir dessa obra, levantar questões mais transcendentais, tipo o que é um poeta e qual sua função, etc., e pensarmos na busca de algum tipo de resgate ou gesto inaugural; busca essa, indagação essa, que nunca se completa, resolve ou responde, confundindo-se com a própria absurdidade da condição humana; e daí, então, o caráter repetitivo e interminável do vídeo. Em *eu não faço ideia do que um poeta seja*, portanto, a repetição ganha um caráter urgente e angustiado, diferente do que sinto acontecer na sua bela vídeo instalação *Vulto*, onde a imagem de seu corpo em movimento pendular, em meio a um ambiente natural, parece indicar uma marcação de tempo como repetição imensurável (mas não interminável, como no eterno retorno), e em constante devir...

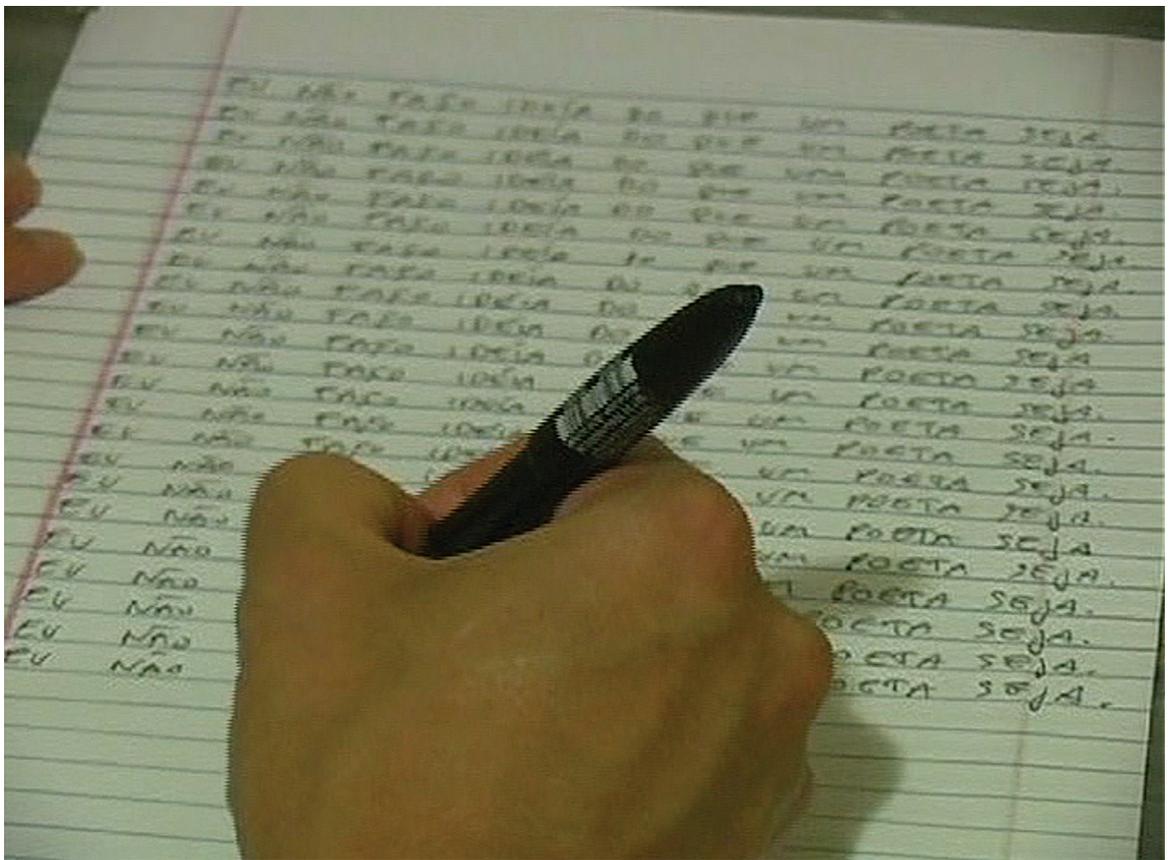
KATIA No meu trabalho, registro o retorno do tempo como repetição. Há uma mudança que opera nos dois sentidos da ação. Em *Vulto*, a imagem mostra a operação de ida e volta de uma ação ou alteração do estado de um objeto. Com a repetição o fim é o começo e o começo o fim. Repetir faz ver o que há e não é visto. No seu trabalho, embora a repetição estruture o seu vídeo-poema, você não cria um *loop* para torná-la infinita, mas caminha para um fim, em um *fade out* que encerra o movimento da escrita no final da página. Os recursos da linguagem videográfica que você utiliza com muita parcimônia, com uma câmera que opera na simplicidade do puro registro, acompanham o poema como uma pontuação. O poema então é vídeo e o vídeo, poema, na dicção da escrita em movimento...

RENATO A denominação “vídeo-poema”, como outras denominações que se referem aos produtos híbridos ou interdisciplinares da arte contemporânea, é um tanto vaga e carece talvez de um





rigor categórico; no entanto, creio que cabe com justiça ao meu trabalho *eu não faço ideia do que um poeta seja*. Ao contrário de *Vulto*, como os outros da série “Suspense”, que eu considero um poema em absoluto, ou seja, completamente articulado em um *medium* não verbal, que é o vídeo, e, portanto, um legítimo representante da vídeo-poesia, pensada como poesia em campo ampliado, o *eu não faço ideia do que um poeta seja* é de fato um vídeo-poema, ou seja, de certa forma, um poema em vídeo, algo escrito e representado, ou traduzido, em vídeo. Evidentemente, não quero dizer que o considero fraco, ou que o uso do vídeo seja aleatório ou anedótico – não é – ou que vídeo e palavra sirvam aqui de ilustração um do outro. Quis justamente ressaltar os recursos de linguagem mais simples dessas duas técnicas, para que o encontro entre ambas, apenas resvalado, pudesse criar uma faísca tímida, mas perceptível. E foi justamente para melhor explorar esses dois registros, que, a meu ver, em *eu não faço ideia do que um poeta seja* singram lado a lado, dialogando entre si de forma paralela, que escolhi não usar o *loop*, muito comum em trabalhos em vídeo, que lidam com a temporalidade, para demarcar algo da ordem



das limitações do espaço: o trabalho termina, como uma folha de papel (que, aliás, é filmada e serve de suporte à escrita que se dá, registrada pelo vídeo), ou uma página chega ao fim. Nesse sentido, me interessa a concepção de *Vulto*, a partir de dois elementos, vamos dizer assim, “semânticos”, que me chamaram a atenção: o fato de a ação se dar em meio à natureza, e o fato da figura feminina (você) estar de costas para o espectador.

KATIA Estar de costas para o espectador é de alguma maneira estar de frente para a natureza. Estou atada por nós ao balanço do ar nas árvores que me sustentam. Em outros vídeos e instalações, como o *Mareando*, *Ondas: Um dia de nuvens listradas vindas do mar* ou *Arvorar* a posição do espectador diante da imagem repete a mesma situação do vídeo, na minha presença ou ausência. Implicar

o espectador no que se vê é muitas vezes estrutural à obra, e isto não se deve apenas a circunstâncias que podem ser interativas, mas a própria construção da imagem e a sua disposição no espaço instalado. Sempre me senti observada pelas imagens fossem elas pinturas, fotografias, ou mesmo em movimento. Produzir imagens é retornar ao ver e ser visto, desviando e distorcendo esta operação sensível, simbólica e estética. *Vulto* é um modo de repetir o infinito no corpo. O vídeo em *loop* mostra o movimento pendular do meu próprio corpo suspenso, pendurado por um fio em uma árvore. A floresta e a névoa tornam a imagem mistério e suspense na medida em que não sabemos o que acontece; ao mesmo tempo em que esperamos que algo aconteça. *Vulto* é o acontecimento por vir, a imagem por vir, um infinito fim. A condição da repetição na maioria dos meus trabalhos é de fazer o tempo resistir ao tempo, neste caso o *loop* nunca é uma figura anexa, mas a própria essência do trabalho poético que opera na imagem. Em *Meio cheio, meio vazio* entorno a água de uma jarra em um copo que permanece sempre pela metade. O instante é duração e o *loop* é portanto expressão, o que passa e não passa é fluxo. O paradoxo contido neste trabalho é o do tempo, o dado constante e inconstante da vida. Em *Timeless* mostro uma ampulheta que verte a areia nas duas direções em um tempo que não passa com o movimento. Variação e não variação na duração e na repetição. Como duração a imagem se estende como um instante que permanece porque não passa nunca, insiste. O registro de uma ação em *loop* implica em ligar as bordas do tempo criando um infinito presente. Mas a imagem não é puro efeito, ela é o registro do que nela se pensa e o que se pensa é o que há na variação que não varia, ou o que varia na não variação, no paradoxo da ação e do sentido...

FONTES ORATOR E FEDRA

GRÁFICA ROTAPRESS