

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES
JACKSONILSON DOS SANTOS CASTRO**

VIDEOESCRITURA: UM OBJETO-QUASE...

**BELÉM
2012**

JACKSONILSON DOS SANTOS CASTRO

VIDEOESCRITURA: UM OBJETO-QUASE...

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Artes, elaborado sob a orientação da Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio.

BELÉM
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Castro, Jacksonilson dos Santos

Videoescritura: um objeto quase... / Jacksonilson dos Santos Castro; orientador Prof^a Dr^a Valzeli Figueira Sampaio. 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012

1. Videoescritura. 2. Linguagem e comunicação. 3. Semiótica - vídeo.
4. Vídeo artístico. I. Título.

CDD - 22. ed. 401.41



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de março do ano de dois mil e doze (2012), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Valzeli Figueira Sampaio ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Jacksonilson dos Santos Castro**, intitulada: **Videoescritura: um objeto-quase...** perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Benedita Afonso Martins da Universidade Federal do Pará e Luis heleno Montoril Del Castilo, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com distinção e recomendação de publicação integral. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa., 28 de Março de 2012.

Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Valzeli Figueira Sampaio

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Luis heleno Montoril Del Castilo

Luis heleno Montoril Del Castilo

Jacksonilson dos Santos Castro

Jacksonilson dos Santos Castro

Escreverei meus pensamentos sem ordem e não, talvez, numa confusão sem desígnio; eis a verdadeira ordem e a que marcará sempre meu objeto pela própria desordem. Seria prestigiar demais meu assunto tratá-lo com ordem, visto que desejo mostrar ser ele incapaz disto.

Pascal

Escreverei meus pensamentos com ordem, através de um desígnio sem confusão. Se eles estão corretos, o primeiro que vier será consequência dos outros. Eis a verdadeira ordem. Ela marca meu objeto pela desordem caligráfica. Seria desprestigiar demais meu assunto se não o tratasse com ordem. Desejo mostrar ser ele capaz disto.

Lautréamont

O próprio gesto de considerá-lo como um objeto o levaria a esquecer o seu sentido, e que se trata antes de mais nada de uma aventura do olhar, de uma conversão na maneira de questionar todo o objeto.

Derrida

Dedicatória

À meu pai, seu Jackson (*in memoriam*).

Agradecimentos

À minha orientadora Valzeli Sampaio Figueira, pela paciência e diálogo.

À meu pai e meus irmãos.

À Ranny, doce companheira de todas as horas.

À Gabriel, João e Noel, pelas travessuras.

Aos meus colegas de Mestrado, colegas de copo e de cruz.

Aos professores Luizan Pinheiro, Bene Martins, Joel Cardoso, Cesário Augusto,

Paes Loureiro e Afonso Medeiros.

Aos professores Luis Heleno e Bene Martins, pelas considerações na Qualificação.

Às madrugadas, livros, café e cigarros.

RESUMO

CASTRO, Jacksonilson dos Santos. Videoescritura: um objeto-quase.
Orientadora: SAMPAIO, Valzeli Figueira.

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo uma abordagem do vídeo artístico através de conceitos da filosofia e dos estudos literários, tomando a noção de escritura como procedimento do vídeo. A videoescritura, potência escritural do vídeo, se apresenta como o entrelaçamento de signos eletrônicos do vídeo com as noções de escritura, texto, textualidade, oriundas dos estudos literários em autores como Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Neiva Pitta Kadota, Julia Kristeva e outros, assim como das noções de escritura e diferença presentes na filosofia, especialmente em autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre outros. A linguagem do vídeo é abordada a partir de Arlindo Machado, Christine Mello, Philippe Dubois e outros que são trazidos para aproximar campos distintos do saber, mas que operam com códigos comuns de expressão. A partir de um olhar transdisciplinar, estes diferentes campos se juntam para projetar um objeto-quase, objeto dinâmico, híbrido e que dialoga com diferentes linguagens (literatura, cinema, filosofia, etc) formando um corpo diverso e sempre em deslocamento: a videoescritura.

Palavras-chave: vídeo - escritura - texto - diferença - Literatura - Filosofia

ABSTRACT

CASTRO, Jacksonilson dos Santos. Videowriting: a quasi-object.
Orientadora: SAMPAIO, Valzeli Figueira.

This present master thesis brings as its research object artistic vídeos by means of concepts of philosophy and literary studies, taking the concept of writing as a procedure of the video. Videowriting, writing power of the video, presents the interlacement of electronic signs of the video with the notions of writing, text, textuality, originally from the literary studies in authors like Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Neiva Pitta Kadota, Julia Kristeva and others, as well as the present notions of writing and difference in the philosophy, specially in authors like Jacques Derrida, Gilles Deleuze, between others. The language of the video is boarded from Arlindo Machado, Christine Mello, Philippe Dubois and others that are brought to bring near different fields of the knowledge, but that operate with common codes of expression. From a transdisciplinary gaze , these different fields are joined to project a quasi-object, dynamic and hybrid object and what talks to different languages (literature, cinema, philosophy, etc.) forming a different body and always in dislocation: the videowriting.

Keywords: video - writing - text - difference - Literature - Philosophy

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Frame de TVGRAMA 4 – Erratum</i>	74
Figura 02 – <i>Pulsar</i> , poema de Augusto de Campos.....	75
Figura 03 – Detalhe de um <i>frame de TVGRAMA 4 – Erratum</i>	78
Figura 04 – <i>Frame de TVGRAMA 4 – Erratum</i>	78
Figuras de 05 a 11 – <i>Frames de Carnaval</i>	84

SUMÁRIO

META-APRESENTAÇÃO, METACAMPO, OUTRAS METAS E OUTROS CAMPOS	13
1. DO LINHO À LINHA	18
Este capítulo trata do percurso das conexões entre pensamento e imagem e suas possibilidades de articulação.	
1.1 A mão e a mente – imagem e escrita	19
Na fronteira entre o mental e o material, uma espécie de genealogia (e não pré-história) do pensamento articulado com uma sua codificação; como se dá a passagem do pensamento à inscrição.	
1.2 A trama da linguagem – imagem, poder, ocidente, oriente: outras formas de escritura	26
Estudo das relações de poder impressas na imagem; deslocamento da lógica aristotélica como forma de entender a imagem pelos caracteres e estrutura oriental de composição; o Oriente como outro do Ocidente.	
1.3 As profanas escrituras	34
Noções de texto e escritura; linguagem poética (potência literária no não literário) e diferença (especulação da arte como campo do saber que opera pela diferença).	
2. O VÍDEO: NA REAL E DE VIÉS	45
Capítulo que fala da configuração de uma linguagem do vídeo, suas relações com outros campos do saber e sua constituição enquanto objeto artístico.	
2.1 E-stórias do vídeo: as linguagens do vídeo	46
O vídeo enquanto linguagem e as possibilidades do vídeo: meio história, meio verdade, meias verdades e outros meios.	
2.3 Margens da tela, tela de margens	52
Outras experiências do vídeo, o vídeo como arte: videoarte, videopoesia, videoperformance, videoinstalação, etc...	
2.3 Como um objeto não identificado: o objeto-quase	58
Pela escritura e pela diferença o vídeo se torna um “objeto-quase”; transdisciplinaridade, alguns delírios de metodologia e o diálogo com outros campos.	

3. VÍDEO VIDE ESCRITURA.....	64
Capítulo que aborda o vídeo como texto escritural, videoescritura, escritura da diferença, através do alinhavo dos aspectos desenvolvidos nos capítulos anteriores, que culminará com a leitura de alguns vídeos sob a luz e a escuridão da teoria desenvolvida anteriormente.	
3.1 Texturas do vídeo & o vídeo ao infinito e além.....	65
A potência textual do vídeo, a tessitura do vídeo enquanto escritura da diferença, encontros entre os estudos do vídeo e os estudos literário-filosóficos; vídeo como texto e para além do texto.	
3.2 Enlouquecendo o objeto-quase: duas leituras.....	69
Leituras de vídeos artísticos: a videoescritura em movimento.	
3.3.1. Mapas do acaso: navegar impreciso.....	70
3.3.2. <i>Carnaval</i>, festa dos signos.....	79
ÚLTIMAS DOBRAS DA VIDEOESCRITURA.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	92

META-APRESENTAÇÃO, METACAMPO, OUTRAS METAS E OUTROS CAMPOS

Como se faz uma dissertação? Parodiando a fé estrutural de Umberto Eco, inclusive lançando mão da ironia como expediente “pós-moderno” (com a precaução das devidas aspas), talvez seja esta uma pergunta pertinente, do mesmo modo que é elementar, como uma provocação metodológica.

A preescrição de uma fórmula ou estrutura fixa que sirva de norte a um trabalho é um expediente tanto necessário quanto perigoso, na medida em que traça um quadrado, como as bordas em uma pintura, um horizonte de possibilidades do que se vai ter pela frente, o recorte, e, ao mesmo tempo, lança o risco das linhas deste horizonte/quadrado/recorte enquadrarem demais (a redundância se faz necessária) a empreitada, deixando do lado de fora algo que, por temor, possa ser tomado como desnecessário ou até mesmo como um defeito na construção do edifício de um pensamento, mas que num outro plano pode se revelar como a própria sustentação do edifício inteiro.

Desta maneira, o esforço principal de um trabalho é estabelecer a relação do dentro com o fora, tal qual Deleuze trata o aforismo na obra de Nietzsche, lançando mão da metáfora do quadro, (“longe de ser a delimitação da superfície pictórica, o quadro é quase o contrário, é o estabelecimento de uma relação imediata com o fora”). Deleuze também fala de “um certo direito ao contra-senso” presente nos textos do filósofo torto alemão, e que deve ser, esta sim, a reivindicação suprema deste trabalho.

O vídeo em sua inabalável errância epistemológica, misto de dispositivo tecnológico – neopanóptico da era da liberdade maquinalmente vigiada –, artifício tecnológico e objeto artístico, se constitui como um objeto em constante mutação, deslocamento, por operar com signos que projetam sentidos extremamente movediços. Estudar o vídeo a partir de leituras dos estudos literários e da filosofia pode parecer à primeira vista uma incongruência metodológica sem medida ou talvez apenas uma esquisitice teórica de valor questionável, no entanto, parece cada vez mais importante perceber o vídeo, dentro do processo de desmaterialização da arte e do objeto artístico, como um dos principais operadores de um novo nível no trânsito entre arte e pensamento, ternura e tecnologia, o vídeo como disparador de sentidos, máquina de signos em rotação.

A partir de processos e transformações que assolaram antes o campo socio-econômico-cultural, os territórios das artes sofreram uma série de reversões em sua ordem, especialmente a partir de meados do século XIX, assim diz a historiografia oficial e pode de fato ser percebido em inúmeros casos como quando do surgimento da fotografia e do cinema e nas mudanças de paradigmas ocorridos na pintura e nas outras artes plásticas. A literatura também atravessou um turbilhão que desembocou em intrincadas experimentações com a palavra por parte dos poetas simbolistas até chegar ao território pouco hospitaleiro da chamada literatura moderna, o que por sua vez refletiu em uma poderosa desconstrução da própria noção de crítica e teoria literária, tramada em conjunto com alguns conceitos da filosofia. Cada disciplina conta sua história, mesmo que algumas delas de forma indisciplinada ou sem a unidade que às vezes um olhar mais cientificista desejaria que houvesse, e ainda hoje é interessante observar como essas “histórias” se cruzam em diversas passagens, dando muitas vezes a impressão de que obedecem a uma força que é anterior e maior que tudo, ou seja, disfarçando sua face de discurso.

Os rumos deste trabalho naturalmente atravessarão estes lugares históricos e suas presenças serão sentidas provavelmente em inúmeras passagens, no entanto, os cortes operados aqui serão de uma natureza outra, mais abrangente no que toca a própria história enquanto campo de saber, bem como de uma visão sua mais atravessada, de través, em relação à alocação dos fatos. Não que se negue a importância ou a coerência do tal campo, ao contrário, mas que para um entendimento mais em acordo com a aposta teórica e o objeto diverso deste estudo, as linhas da história provavelmente sofrerão desdobramentos que acompanharão o nexo dos outros campos que circundam o objeto aqui pesquisado.

Inicialmente, tratar o vídeo como “objeto-quase” – no momento oportuno estas aspas cairão – é fruto de uma aposta nos estudos literários e na filosofia como possibilidades de abertura do olhar, visando o deslocamento metafórico do objeto de estudo, o vídeo em sua potência artística, partindo da noção de escritura como a escrita artística – para além da escrita considerada apenas em caracteres linguísticos, mas voltada à produção de imagens e análoga à produção da escritura “diferente” de certa literatura, em especial a moderna, de James Joyce, Marcel Proust, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Samuel Beckett, entre outros. Esta pesquisa observará que certos procedimentos de escritura, em sua malha literária e

filosófica, podem ser traduzidos pelo vídeo artístico, tratando videopoesia, videoarte, videoinstalação e videoperformance como designações taxinômicas específicas para aludir à videoescritura, a grande área que reuniria a capacidade de cometer a escritura através do vídeo, levando em conta seus elementos formais e sua natureza estrutural.

Obviamente, desde o título, há uma referência a um livro de José Saramago chamado *Objecto quase*, ressaltando assim, também, o espírito intertextual e transdisciplinar da leitura, assim como à noção de *quase-cinema*, de Hélio Oiticica. O *Objecto quase* de Saramago atravessa este trabalho na medida em que ambos, o texto literário e este trabalho acadêmico, apresentam um olhar – literário, no caso da coletânea de contos do escritor português – em direção ao universo humano e sua relação com as máquinas e objetos do cotidiano, de uma forma que provoca perturbações na distinção naturalista entre o real e o ficcional, elementos da representação literária. Também é intenção deste trabalho apostar no afrouxamento das conexões naturalistas entre a escrita de uma dissertação e o seu referencial do mundo natural, apostando numa estratégia antinaturalista tanto de escritura como na de percepção do objeto estudado, vertido aqui em objeto-quase. Além disso, há, ainda em comum com o texto de Saramago, o tratamento do vídeo em seu aspecto de máquina tecnológica e de objeto cotidiano, acrescido dos sentidos de objeto artístico e objeto de estudo.

As conexões com a noção de *quase-cinema*, de Hélio Oiticica se dão tanto no aspecto de referência intertextual e conceitual e no jogo de semelhança com o título, quanto a partir do que Christine Mello chama de “ambiente de trocas e de reconfigurações de significados”¹, comum ao universo de criação de Oiticica, desde suas experimentações plásticas até as midiáticas, que esta pesquisa emula no momento em que abre espaço para o território da significação, que é o lugar onde se operam os deslocamentos de sentidos. Além disso, o *quase-cinema* traçado por Hélio Oiticica em parceria com o cineasta Neville de Almeida, se encaixa nas ambições deste trabalho ao transformar reflexão, experimentação e escritura em ataques contra um entendimento convencional da linguagem, da mesma forma que faz todo o programa artístico de Oiticica, sem distinção entre arte e vida, audiovisual e literatura ou filosofia, como chama atenção Frederico Oliveira Coelho:

¹ MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. 2008. P. 78.

Os “momentos-linguagem” da escrita – a capacidade de incorporar as vivências imediatas em forma de linguagem – dialogam com os “momentos-frame” do quase-cinema desenvolvido por Hélio e Neville. Assim como as CCs [Cosmococas, projeto visual-textual empreendido por Hélio, do qual fazia parte o quase-cinema] apresentam fotogramas como slides para formarem, em última instância, um “quase-filme” (em um “quase cinema”), seus textos costuram fragmentos de textos próprios e alheios para formar em seu todo um “quase-texto” (uma “quase literatura”?).²

Também cabem aqui alguns comentários relacionados ao termo objeto, lastreado pela imprecisão do quase, partícula formadora da ambivalência do título. O uso do termo objeto ressalta o aspecto metodológico no jogo escritural – objeto como um componente básico de uma pesquisa científica – e também consiste em um expediente metadiscursivo por chamar a atenção para um elemento do trabalho acadêmico que será posto em discussão no próprio corpo do trabalho. Ainda reverberando traços da metodologia (braço do conhecimento sistematizado e da ciência), e já deixando entrever traços do poético (território do impreciso, logo das artes), duas forças que se comprimem e se dilatam dentro da pesquisa, o termo objeto arrasta consigo a própria assinatura do oblíquo que é o *quase*, ecoando o “quase-método” de Paul Valéry lendo Leonardo da Vinci, ou a “quase-estética” e os outros *quase* de Charles Sanders Peirce, ambos detectados pelo olho-mente de Décio Pignatari, afastando o objeto de suas determinações objetivas e aproximando-o do uso desviante do imaginário: desvio técnico, delírio funcional, desígnios do termo no sentido de objeto artístico, caro à crítica e historiografia de arte e ao universo de criação artística, de uma forma geral. Mais sentidos e aproximações com os termos do título deverão surgir no decorrer do texto, bem como outros serão projetados no espaço mental do leitor.

Retoma-se agora o *Como se faz uma tese*, de Eco, agora sob a desculpa-proposta de seu atravessamento por *A Crise da Filosofia Messiânica*, tese de Oswald de Andrade. A proposta não é original, deve-se sem vergonha admitir, pois Gonzalo Aguilar traça este paralelo em *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na*

² COELHO, Frederico Oliveira. LIVRO OU LIVRO-ME: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978). 2008. P. 151.

encruzilhada modernista, porém no corpo desta pesquisa ganha outras dimensões de sentido, mesmo conservando o tom anedótico.

Em 1950, Oswald escreve a tese citada para concorrer ao cargo de Professor de Filosofia na Universidade de São Paulo, o que não se realiza pelo fato de uma mudança curricular exigir formação em filosofia, o que acaba tirando o escritor modernista da jogada. Aguilar chama a atenção para o modo como Oswald estrutura sua tese ao confrontar cidade (“lugar de múltiplas entradas livres e não controladas”) e castelo (mundo sacralizado, defendido por muralhas), contrariando ponto por ponto a lógica normativa da tese enquanto gênero e sugerindo a invasão da universidade, utilizando a escritura como um “Cavalo de Tróia” que permitiria “conquistar o espaço acadêmico” de feições monásticas, que teria como avatar o texto generalista e regulador de *Como se faz uma tese*, de Eco.

Corroborando a noção de tese como cavalo de Tróia, este trabalho, que toma o ambiente virtual da imagem eletrônica como um dos lugares da pesquisa, acrescenta o sentido de cavalo de Tróia como invasor de ambientes virtuais dos computadores (os *Trojans*, de *Trojan Horse*, em inglês, Cavalo de Tróia, aludindo à antiga história do “presente de grego”). Um *trojan* é um programa que oculta seu objetivo principal de corromper e causar malefícios em um computador (roubar senhas e acessar arquivos dos usuários), se fazendo passar por uma ferramenta de funcionalidade útil. Um trojan, diferentemente de um vírus, não precisa infectar outros programas para executar suas funções, necessitando apenas ser executado pelo usuário incauto, que pensando se tratar de um programa útil, coloca em risco suas informações, iludido pela aparente forma utilitária do programa acessado.

Fazer do trabalho acadêmico um cavalo de Tróia, um *trojan*, fortalece a idéia de utilizar as ferramentas do próprio meio acadêmico para tomá-lo de assalto, infectá-lo, ou, antes ainda, inverter a lógica prescritiva de uma escrita normativa acadêmica anêmica para transformar a potência discursiva da escritura em máquina. Da máquina à máquina.

DO LINHO À LINHA

Primeiramente, pois tudo precisa de ter um princípio, mesmo sendo esse princípio aquele ponto de fim que dele se não pode separar, e dizer “não pode” não é dizer “não quer” ou “não deve”, é o estreme não poder, porque se tal separação se pudesse, é sabido que todo universo desabaria, porquanto o universo é uma construção frágil que não aguentaria soluções de continuidade.

José Saramago, *Refluxo, Objeto quase*

Podem-se queimar todos os suportes de papel, o papiro, os pergaminhos, as bibliotecas de subjétil, não se destruirá a força.

Jacques Derrida, *Enlouquecer o subjétil*

1.1. A mão e a mente – imagem e escrita

Entre uma letra e um desenho existem bem mais relações do que sonha uma vã filosofia da linguagem. Imagem e escrita guardam relações que remetem à sua etimologia, posto que gráfico, representação por desenho ou figura, do grego *graphikos*, deriva de *graphein*, escrever, o que faz com que se atente ao fato de que uma distinção mais precisa entre os dois termos, bem como dos respectivos procedimentos, consiste mais em um esforço bem intencionado de linguagem, visando uma melhor compreensão, mas que tomada de uma obsessão racional pode gerar uma cristalização do pensamento, o que acaba por acomodar os conceitos em espaços compartimentados. Está claro que a formulação de conceitos, braço importante de qualquer formulação sistemática, é importante como desencadeador de novas formas de articulação dos sentidos de um determinado assunto, o que, naturalmente, se mostra como um exercício extremamente saudável do pensamento.

Entretanto, o que se discute aqui não é meramente o estabelecimento desta ou daquela sistematização de sentido, mas sim de que qualquer uma delas, entendida de uma maneira mais aberta, bem ao gosto dos conceitos artísticos, visto que esta pesquisa trata de objeto artístico, pode resultar em uma experiência bem mais rica e plural. Se o senso comum ocidental praticamente relegou ao segundo plano as articulações possíveis entre imagem e escrita, cabe a um outro pensamento retomar tópicos e expandir o campo de significação entre os dois termos, de forma a salientar e aproximar novamente esses dois termos, visto que no

ambiente da criação artística esta relação sempre se mostrou intensamente explorada.

Muito se fala do ostensivo interesse de artistas plásticos de fins do século XIX e início do século XX pela arte oriental, mas geralmente pouco se alonga nos desdobramentos que tais incursões artísticas guardavam. O que todas estas experiências parecem mostrar é que o percurso que leva à produção de imagens está intimamente ligado à articulação do signo inscrito, ou se diria escrito, a ponto de em certos estágios não se poder distinguir uma forma de outra.

Esta seção busca rearticular os dois territórios como forma de esclarecer pontos que levam à construção da imagem, esta ainda em estado original, praticamente ideal, até chegar à imagem sintética, digital; se debater com a questão da linguagem na fronteira entre o mental e o material, da passagem do pensamento até sua inscrição, uma espécie de arqueologia do pensamento articulado com uma sua codificação. No meio deste caminho surgirão pedras, pixels, linhas, bits, fios, bytes e dúvidas, naturalmente, porém, mais interessante do que chegar a um destino é, sem dúvida, curtir a viagem. Aperte o cinto, o piloto sumiu.

Friedrich Nietzsche atentou para a palavra como desencadeadora e produtora de sentidos e especialmente para seu caráter transitório, como signo em rotação que a cada novo lance se transmuta e produz uma nova imagem em um fluxo ininterrupto, pensamento do qual, mais tarde, muitos outros filósofos, estudiosos da linguagem e poetas se ocupariam, postulando ao signo linguístico o papel de potente plasmador de imagens:

O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão. (...). Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova.³

³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In Obras incompletas, 1987. P. 33.

Dispõe-se, então, como que em um tabuleiro, o jogo das semelhanças, em que o pensamento racional, interessadamente evocado aí por Nietzsche como “aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão”, atribui a identificação de uma coisa pelo reconhecimento de similaridade com outra, sem, no entanto, levar em consideração as diferenças individuais, erguendo os conceitos pela supressão da diferença:

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação como se na natureza além das folhas houvesse algo, que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial.⁴

Nietzsche trata do estatuto da verdade e seus desdobramentos na vida social, e através da figura da folha traz à tona a discussão da imagem e seu distrito de verdade, através da formulação dobrada do conceito de conceito como desconsideração do individual. Ainda afirma que o conceito dá a forma e que a natureza não conhece a forma nem os conceitos.

É instigante observar como o filósofo alemão opera com formulações que depois serão retomadas pela filosofia contemporânea, especialmente a de matriz francesa, como pode ser percebido pelo tratamento que Michel Foucault dá à semelhança como paradigma, *episteme*, do século XVI, comentando que “colocando como nexos entre o signo e o que ele indica a semelhança (ao mesmo tempo potência e poder único), o saber do século XVI condenou-se a conhecer sempre a mesma coisa”⁵.

A atenção que Nietzsche dá à figura da folha também não deixa de ser mais uma das investidas do filósofo alemão contra o castelo platônico, assumindo uma condição de ironizar o algo “além das folhas”, uma “folha primordial” que

⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. In Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. 1987. P. 34.

⁵ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. 1967. P. 52.

resumisse a noção que temos de folha pela equalização dos caracteres de diferença existentes entre todas elas (as folhas), buscando encontrar a semelhança no seio das diferenças, passando a vigorar, assim, a imagem, a figura da folha como uma, una e capaz de representar todas as outras. Assim são construídos os alicerces do edifício da semelhança, de que comenta Foucault, citado anteriormente, e que sobrevive por séculos na história do pensamento ocidental, resistindo às “intempéries”.

A menção às “mãos inábeis” que produzem as folhas que conhecemos traz à tona toda a discussão de mimese e representação que reverbera o ancestral e ainda muito pertinente poderio clássico de Platão e Aristóteles. A mimese ocupa o terceiro lugar na ordem descendente que parte do rei, ou seja, a verdade, no que tange ao pensamento platônico d’A República, sendo o primeiro lugar ocupado pela idéia de cada coisa, criada por Deus, algo similar ao conceito da folha primordial; e o segundo, pelos objetos criados pelas mãos de operários ou artesãos, cópias da realidade, designando a mimese como cópia da cópia, ou cópia decaída. Nesta corrente, posto que quanto mais distante da verdade, a semelhança ou a fidelidade ao modelo se perverte, a cópia da cópia é considerada uma cópia degradada.

Estas considerações são praticamente o marco zero de toda teoria da representação, desde Aristóteles até a semiótica/semiologia, psicologia, ciências sociais etc.; e nesse contínuo movimento de verter a idéia em objeto, que se desdobra inclusive nas teorizações sobre o objeto de arte, a noção de signo se torna uma importante ferramenta de leitura deste trânsito, como pode ser percebido no seguinte excerto de Charles Sanders Peirce:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia (...).⁶

⁶ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 1977. P. 46.

Neste fragmento é possível notar a obsessão pela divisão triádica de Peirce em seus estudos do signo (signo, objeto e interpretante) e observar como o engenhoso pensamento do lógico norte-americano traça um interessante eixo que lança o signo sempre para além do significado fixo, sempre dobrando suas possibilidades, como bem percebe um seu exímio leitor, Décio Pignatari, que também registra como descoberta de Peirce que o significado de um signo seja um outro signo (“descoberta” esta que muito interessa aos rumos desta pesquisa):

(...) Peirce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante, que é o signo de um signo, ou (...) um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos.⁷

Em Ferdinand de Saussure, o signo aparece dividido em significado e significante, o primeiro na condição de “representação psíquica” de uma coisa, seu conceito; e o segundo apontado como a “imagem acústica” da coisa representada. O plano dos significantes compõe o plano de expressão, assim como o plano dos significados o plano de conteúdo. As proposições de Saussure são cuidadosamente e convenientemente comportadas em ambições linguísticas (tanto que, como se pode perceber no excerto abaixo, sua divisão do signo é estritamente do “signo linguístico”), tendo em vista que ele considera a linguística como parte da semiologia, ou seja, a linguística estaria subordinada a uma unidade maior e mais complexa, que é a semiologia, a ciência geral dos signos:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato.⁸

⁷ PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 2004. P. 49.

⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 2006. P. 80.

O curioso é perceber que na introdução de seu *Elementos de semiologia*, Roland Barthes, que passa boa parte do livro debruçado sobre as considerações de Saussure, propõe uma inversão de polaridades, “remixando” a máxima saussuriana: para o escritor francês, a semiologia é que estaria subordinada à linguística, sendo esta última a grande área “que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso”, posto que todo esforço intelectual, em qualquer campo, sempre passará pelo crivo de papel da linguagem. No mesmo livro, o mesmo Barthes, comenta que:

Em Linguística, a natureza do significado deu lugar a discussões sobretudo referentes a seu grau de “realidade”; todas [as discussões] concordam, entretanto, quanto a insistir no fato de que o significado não é uma “coisa”, mas uma representação psíquica da “coisa”; (...) o próprio Saussure notou bem a natureza psíquica do significado ao denominá-lo *conceito*.⁹

Importante atentar para o posterior prestígio do termo linguagem no campo das ciências humanas, em que certos deslocamentos metafóricos tendem a ser naturalizados, uma vez que uma filiação aos estudos da linguística é muitas vezes mascarada, levando a crer que as linguagens são tão naturais como o fato de existir um ar que se respira. Muito longe de se querer provar ou mostrar que a linguística é a mãe de todas as ciências, a intenção é apenas salientar certos procedimentos estruturais tomados pela linguística, alguns inclusive de outras ciências, podem ajudar a entender melhor como se dá a passagem de um termo de um campo para outro. No sonho de fundação de uma ciência da linguagem, Ferdinand de Saussure, manifesta este movimento de deslocamento conceitual que sedimentou o que a linguística por fim se tornou:

Saussure, ao discutir a articulação da linguagem verbal, observa a inter-relação de vários fenômenos agindo simultaneamente para a produção da linguagem, ou seja, a entrada em operação de um sistema composto por uma unidade acústico-vocal (o som), aliada a uma unidade fisiológico-mental (a idéia) – de altíssima complexidade,

⁹ SAUSSURE, Ferdinand de. *Ibidem*. P. 80.

sabemos hoje –, que irá colocar em interação os indivíduos e dar suporte às relações em sociedade, possibilitando a transmissão e o intercâmbio do universo de conhecimentos, percepções e sensações, alterando radicalmente a perspectiva dos estudos até então.¹⁰

Quando Gilles Deleuze diz que “um grito não se assemelha ao que ele assinala, tanto quanto uma palavra não se assemelha ao que ela designa”¹¹, corrobora a noção de desdobramento do signo pela linguagem que retoma algumas considerações de Saussure. Uma retomada, no entanto, sem mais a fé na fundação ou propagação de uma ciência da linguagem, entendida dentro dos moldes tradicionais, mas talvez mais interessada num desmonte da estrutura (mais próxima de um pós-estruturalismo).

Isto posto, vale a pena concentrar a atenção no que a maioria dessas teorias postula: uma relação de ausência e presença na natureza do signo. Assim, superando a noção de que o signo alcança o estatuto de representação no qual avulta o papel da semelhança, torna-se mais importante ressaltar sua natureza movediça, como um jogo de mostrar e esconder, de presença e ausência, situada na intermitência – erótica, bem frisou Barthes – na “encenação de um aparecimento-desaparecimento”¹² que translada a informação de maneira oblíqua, o que torna toda esta seção uma preliminar para o entendimento de elementos fundamentais na observação do objeto eminentemente artístico desta pesquisa.

Aqui, mais distante dos imbróglios entre semióticos e semiologistas ou das divagações sobre estruturalismo e pós-estruturalismo, a questão é atravessar a floresta de signos (ir de través, obliquamente) ou, com as folhas de Nietzsche, as árvores de Saussure e as equações do pensamento de Peirce, criar uma “outra floresta”, ou, ainda, uma alegoria carnavalesca de floresta, de modo a entender que os conceitos de mímese, representação, espelhamento, entre muitos outros tramados pelo concurso da semelhança e da percepção do signo em seus movimentos, podem ser tomados metaforicamente como operadores do trânsito entre imagem e pensamento, num percurso que vai da mão à mente, juntando imagem e escrita justamente para retomá-las e lê-las para além de uma trama que

¹⁰ KADOTA, Neiva Pitta. A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade. 1999. P. 21.

¹¹ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. 2007. P. 115.

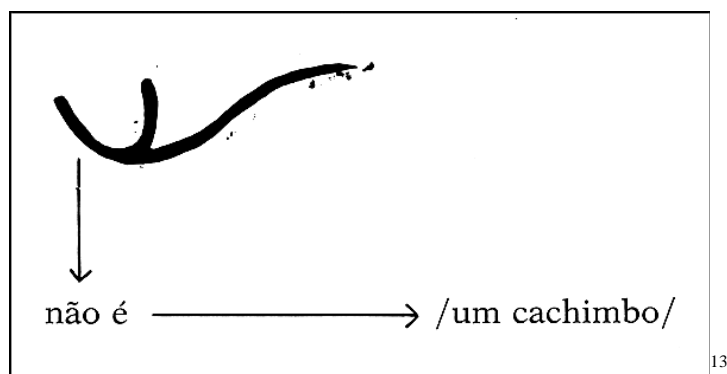
¹² BARTHES, Roland. O prazer do texto. 2002. P. 16.

parece sustentar a fé ocidental em uma metafísica que dicotomiza e aparta o pensamento da imagem.

1.2 A trama da linguagem – imagem, poder, ocidente, oriente: outras formas de escritura

Pensar que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa remete a uma ordem do pensamento que retoma certos preceitos dicotômicos dialéticos. Talvez um dos maiores legados do Ocidente – cometendo a já velha e velha mania ocidental de determinar – seja o da distinção, separação, importante para o desbravamento de inúmeros saberes, mas que levado ao extremo também é capaz de inomináveis atrocidades.

A imagem não é só a imagem, tal qual a conhecemos em seu uso corrente. Hospedeira de ideologias e discursos mascarados, quando se vê a fotografia de uma pedra, nela se lê toda uma carga anterior, uma espécie de alma essencial daquela pedra, uma pedra primordial, que tece toda a *perspectiva* do que ali se vê, sussurrando inadvertidamente “isto é uma pedra” e trazendo à tona a voz natural de uma semiologia e o discurso velado da imagem, como que resguardando *um* seu sentido para que este não se perca. É preciso que venha a arte e diga “isto não é uma pedra”, como o fez Magritte com seu famigerado cachimbo, ou que a filosofia retorne (sem nunca ter ido) e diga (que)



¹³ Figura tomada de *Isto não é um cachimbo*, de Michel Foucault, em que o filósofo dobra e desdobra a famosa pintura de René Magritte em uma série de possibilidades que permitem interessantíssimos movimentos entre palavra e imagem.

como fez Foucault, para que se retome uma leitura mais solta e fluida. Ou ainda que se diga “pedra é pluma”, como afirma a dicção poética de Octavio Paz sobre os signos em rotação.

Todo este surf de possibilidades garante não um interesse na fixidez do sentido, “moeda gasta”, falando com Walter Benjamin, mas justamente em sua distorção ou distorções, bem ao modo das operações artísticas. Há o interesse, nesta passagem deste trabalho, em discutir as dobras da linguagem antes dela perder a sua dimensão de imagem, ainda como registro gráfico, *graphos*, que assenta no corpo a relação com a escritura, como uma forma de entrever os desdobramentos que levam do linho, o têxtil, o tecido, ao texto, esse complexo diagrama que foi vertido em tabuleiro da civilização ocidental e que hoje está presente em editores de texto virtuais (nova dobra do deslocamento metafórico original), nas telas de computadores de todos os tamanhos, *videogames*, celulares, anúncios luminosos e que em todo lugar dá a idéia de imagem que hoje temos.

A idéia inicial deste item era tratar da distinção entre o analógico e o digital, traçando um percurso do orgânico e do sintético no campo das artes. Vale salientar, entretanto, que tanto a organicidade quanto a síntese aqui seriam deslocadas de seus sentidos mais duros, cientificizantes, convencionados, para dar lugar a entendimentos mais discursivos, sem a máscara da objetividade que muitas vezes cobre a face dos estudos acadêmicos. Obviamente, há várias formas de se entender o significado de orgânico e sintético em objetos artísticos, desde a sua apreensão pelo uso do material até as formas mais discursivas, filosóficas, poder-se-ia dizer; chegando, por fim, ao analógico e digital do ambiente tecnológico científico, que se ligam mais naturalmente à linguagem artística do vídeo, afinal, como já havia dito Décio Pignatari, “o estudo das relações entre a ciência e a arte é, em boa parte, o estudo das relações entre as comunicações digitais e as comunicações analógicas”¹⁴.

Entretanto, é interessante observar como Gilles Deleuze, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, tratando do analógico e do digital tome como exemplo os sintetizadores musicais. Há, ali, um deslocamento de campos em benefício da experimentação teórico-filosófica, pelo fato dele estar lendo o trabalho de um pintor a partir da filosofia e que o estudo acabe desaguando em outro território, o da

¹⁴ PIGNATARI, Décio. 2003. P. 24.

música. No entanto, esta prática, comum nos escritos deste filósofo, parece iluminar procedimentos de leitura que concentram seus esforços em uma não centralização do objeto estudado, mas sim na abertura de linhas de fuga para um seu melhor entendimento.

Há muito o poder da imagem está intimamente associado à imagem do poder, desde os rituais xamânicos e suas simbologias fantásticas até as serigrafias pop das latas de sopas Campbell's, de Andy Wharol. Da revolução tecnológica do cinema e do advento do vídeo até as câmeras de vigilância 24 horas. Neste percurso, passagens de signos, esboça-se toda uma dimensão de poder que se descola e cola novamente na imagem, principalmente na imagem multi-reproduzida, industrial. Como o objeto deste estudo se move especialmente em ambientes tecnológicos – e sabe-se muito bem que a indústria da informática se movimenta em poderosos círculos de influência –, o próprio meio virtual tornou-se o meio real por onde passam os principais interesses mercadológicos.

Julia Kristeva comenta de forma arguciosa a maneira como Karl Marx pensou o social arquitetando um engenhoso sistema semiótico de leitura que serviu para traçar os fios da trama do sistema capitalista, vista como a operação de um sistema de signos:

A grande novidade da economia marxista era, sublinhou-se diversas vezes, pensar o social como um *modo de produção* específico. O trabalho deixa de ser uma *subjetividade* ou uma *essência* do homem: Marx substitui o conceito de “um poder sobrenatural de criação” (...) pelo da “produção”, vista sob seu duplo aspecto: processo de trabalho e relações sociais de produção, cujos elementos participam de uma combinatória de lógica particular.¹⁵

Conversão é um termo que pode transitar tanto em regimes financeiros quanto em regimes artísticos; e certas operações financeiras lidam com a abstração da mesma forma que algumas leituras de textos artísticos, e em ambos a questão do valor é algo de extrema importância. Também Jacques Derrida, trabalhando sobre os escritos de Jean-Jacques Rousseau, já havia notado que a circulação de signos está bem aproximada da circulação de dinheiro:

¹⁵ KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. 1974. P. 34.

Este movimento de abstração analítica na circulação dos signos arbitrários é realmente paralelo ao em que se constitui a moeda. O dinheiro substitui as coisas por seus signos. Não apenas no interior de uma sociedade, mas de uma cultura para outra, ou de uma organização econômica para outra.¹⁶

Mas não é apenas na figura da moeda que poder e imagem se encontram. Especialmente em uma época pouco afeita a discursos políticos mais claros e em que a própria palavra dinheiro parece suja demais para valer a pena ser mencionada em textos sobre arte: no jogo de poder atual, subtrai-se a palavra dinheiro, quando não às vezes o próprio dinheiro, com a entrada em jogo de interesses mais excusos.

Com a intenção de observar como os sistemas de linguagens podem se converter em sistemas de poder, aqui serão apresentados alguns traços do desdobramento da imagem pelo pensamento oriental, como no caso da escrita ideográfica, que se articula por uma lógica outra, que não aparta a imagem do pensamento, pendendo para uma relação simbiótica entre ambos, num movimento de superação das oposições binárias estratificadas pela força do pensamento racionalista ocidental, sua contrapartida tanto em aspectos de estrutura de linguagem quanto seu outro lado da moeda no que tange à história (colonização e uso da força em alguns casos e uma posterior e tácita dominação cultural), como forma de promover a leitura mais plural das formas de escritura e linguagem de uma maneira geral, o que ajuda, também, a entender como certos elementos formadores da linguagem do vídeo, elementos estes importantes para o entendimento da organização de seus arranjos artísticos como um todo, sugerem a leitura de uma estrutura outra de linguagem, mais aproximada de certas formas orientais, sem deixar, de atentar, no entanto e nas entrelinhas, para o fato de que quando se fala em oriente fala-se também de ocidente¹⁷.

¹⁶ DERRIDA, Jacques. Gramatologia. 2006. P. 367.

¹⁷ “Onde se lê ‘Oriente’, leia-se ‘Ocidente’. Para Eisenstein, falar da China ou do Japão é um ardil para falar de si mesmo e do contexto cultural onde ele opera. (...) o Oriente só interessa na medida em que, por analogia ou oposição, ele nos permita ver a nós mesmos no espelho de suas regras que nos desafiam e nos incitam.” MACHADO, Arlindo. 1981. P. 67.

Arlindo Machado trata em *Eisenstein e o Oriente* a associação com certos arranjos estilísticos orientais na concepção de montagem do cineasta russo, bem como no seu entendimento de cinema e de arte no geral, ressaltando a desconfiança com que ele vê o interesse ocidental pelo Oriente:

É preciso ultrapassar a estupefação dos turistas diante de fenômenos que eles não sabem explicar e cujo sentido eles não podem entender, englobando-os então sob a rubrica geral de “exotismo” com o intuito de impressionar aqueles que, por não poder contemplar o espetáculo, se entregam com inveja aos relatos dos viajantes.¹⁸

Esta espécie de obsessão pelo Oriente, esta insistência na retomada do olhar estrangeiro que alguns artistas e pensadores ocidentais impetraram naquela cultura diversa da sua talvez seja ainda a manifestação do velho desejo pelo exótico de que fala Eisenstein. No entanto, é preciso ousar, como fez Barthes, chamando de “Japão” certos traços do país que visitou, o Japão, deslocando o centro de identificação do eu para um outro e ressaltando o caráter de artifício deste tipo de sentença, solicitando uma nova volta na espiral do código de identificação, fundada na diferença.

Edward W. Said chama de Orientalismo o sistema de conhecimento sobre o Oriente produzido no Ocidente, que “ganhou força e identidade ao se contrastar com o Oriente, visto como uma espécie de eu substituto e até subterrâneo”¹⁹. Este sistema, que criou complexos mecanismos de entender o vasto e diverso Oriente, por vezes sob o suspeito e reducionista rótulo de “cultura oriental”, visava inicialmente à expansão e manutenção dos poderes coloniais, mas com o passar dos anos tendeu a naturalizar-se e a transformar-se em uma espécie de verdade absoluta no senso comum. Said trata de chamar a atenção para o caráter de constructo destas distinções, artificiosas mesmo por trás da máscara de seriedade e naturalidade emprestadas por certos estudos acadêmicos, atestando que:

¹⁸ EISENSTEIN, Serguei *apud* MACHADO, Arlindo. Eisenstein e o Oriente. In Revista DeSignos, n 6, p. 67-88, 1981. P. 67.

¹⁹ SAID. Edward W. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. 2007. P. 30.

(...) tanto quanto o próprio Ocidente, o próprio Oriente é uma idéia e uma história que tem uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra.²⁰

Estas reflexões se prestam a dizer que considerar uma unidade diversa de pensamento, como a do Oriente, e chamá-la de oriental – os próprios termos Oriente e/ou Ocidente, tanto quanto oriental e/ou ocidental já são, em certa medida, arbitrários e simplificadores – pode ser um procedimento necessário, mas nem por isso isento de riscos, que aqui na própria exposição desta preocupação são assumidos, sob a pena de incorrer nos mesmos equívocos expostos.

Quando se opta por trazer à luz estratificações da “cultura oriental” leia-se o desejo de ultrapassar as considerações dicotômicas excludentes que consideram a identidade o seu fio condutor. Assim como na concepção de diferença em Derrida, vê-se a necessidade de superação da visada dicotômica de termos do conhecimento, apreendidos pela lógica ocidental desde a concepção de Lógica de Aristóteles.

Vale lembrar que o ataque à “tirania da lógica”, esteio do pensamento racionalista ocidental, foi oportunamente empreendido por Ernest Fenollosa em seu seminal ensaio *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia*, no qual o filósofo e orientalista norte-americano, constesta, numa interessante e um tanto quanto irônica imagem, a estrutura silogística de ordenação da linguagem:

De acordo com essa Lógica européia, o pensamento é uma espécie de olaria. Cozeram-no em pequenas e rígidas unidades ou conceitos. Estes são empilhados em fileiras, segundo o tamanho, e depois rotulados com palavras para utilização futura. Utilização que consiste em apanhar alguns tijolos, escolhidos pelo rótulo adequado, e colocá-los lado a lado, numa espécie de muro chamado sentença, juntando-os ou com o cimento branco da copulativa positiva “é” ou com o cimento negro da copulativa negativa “não é”. Produzimos assim proposições admiráveis como “Um babuíno de cauda malhada não é uma assembléia constitucional”.²¹

²⁰ *Ibidem*. P. 31.

²¹ FENOLLOSA, Ernest. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. 2000. P. 130.

Contra a lógica da identidade ocidental, na qual se fundamenta o silogismo, a estruturação do pensamento chinês prefere uma “lógica de correlação” ou da “dualidade correlativa”, onde os opostos se inter-relacionam complementarmente, são integrados e não se excluem, como esclarece o filósofo chinês Chang Tung-Sun, afirmando que com a gramática e a estrutura da frase surge a lógica, pois:

Na medida em que o objeto da Lógica está nas regras de raciocínio implícitas na linguagem, a expressão desse raciocínio deve ser implicitamente influenciada pela estrutura da linguagem, e as diferentes línguas terão formas mais ou menos diferentes. Daí a diferença entre a Lógica chinesa e a Lógica aristotélica. O tipo tradicional de proposição “sujeito-predicado” não existe na Lógica chinesa. Segundo a norma da Lógica ocidental, numa sentença como “A se relaciona com B”, a forma não constitui uma proposição com sujeito e predicado e sim uma proposição relacional. Porém, a sentença “A está relacionado com B”, vem na forma em questão, porque existe uma distinção entre o sujeito e o predicado.²²

Nesta torrente que desagua no discurso da identidade, amplamente afirmado pela filosofia clássica ocidental, a constituição do ser se dá como fundamento para a prescrição do sentido em termos indefinidos (de uma frase, de um texto, de um livro, um filme, um vídeo, em suma, da vida...),

(...) Como se vê na sentença inglesa “it is”, que significa “existe”. O verbo “ser” tem significado de existência, e a Lógica ocidental está intimamente ligada ao verbo “ser” nas línguas ocidentais. (...) Dele decorrem muitos problemas filosóficos. Por ter o verbo “ser” um significado de existência, a “lei da identidade” é inerente à Lógica ocidental; sem ela, não pode haver inferência lógica. Por consequência, a Lógica ocidental pode ser qualificada de “lógica da identidade”.²³

²² TUNG-SUN, Chang. *Ibidem*. P. 177.

²³ *Ibidem*. P. 179.

O vídeo artístico reúne uma complexa rede de caracteres do pensamento lógico – visto que sua constituição como suporte opera no meio virtual, digital, da linguagem de síntese numérica, matemática, tradicionalmente atrelada ao universo da ciência racional aristotélica, cartesiana –, porém empreende operações de deslocamento desses signos fundadores sob uma lógica outra, da diferença, na criação de uma linguagem híbrida, plural e de disseminação²⁴. A esta linguagem desviada abre-se a possibilidade de leitura pela via da correlatividade oriental, de sua escrita icônica e de forte apelo visual. Julio Plaza, artista plástico, professor e incansável pensador das vocações icônicas das letras percebeu a diferença entre os modelos ocidental e oriental no que tange às estruturas de composição:

A lógica ocidental permite organizar os meios em sistemas e redes universais, utilizados como suportes de reprodução de linguagens, ou seja, como veículos de comunicação, inteligibilidade, representação simbólica e memória. A analógica oriental, entretanto, permite a transgressão desses caracteres e a criação de imagens próprias. É a produção de contra-comunicação, o lado sensível da prática tecnológica. Se a comunicação permite que “os fins justifiquem os meios” (valor de troca), a criação permite que “os meios justifiquem os fins” (valor de uso).²⁵

O apelo icônico/analógico da escrita ideográfica chinesa também é um fator que justifica o interesse no nexo relacional da estrutura da linguagem oriental, visto que o objeto desta pesquisa compartilha com ela algumas características e, assim como Eisenstein utilizou estas características na formulação de sua teoria da montagem e em seu cinema, ambos marcados pelo tom discursivo, experimental e de inclinação poética como contraponto à teoria e ao cinema realista de montagem transparente, projetam-se aqui possibilidade de diálogos teóricos, notando esses traços em comum. Haroldo de Campos comentou este traço de analogia presente nos pictogramas chineses e a concepção de diferença impressa neles:

²⁴ Os termos *plural* e *disseminação* remetem, respectivamente, às opções teóricas de Roland Barthes e Jacques Derrida como substitutos para *texto polissêmico* e *polissemia*, visto estes termos estarem mais associados a uma perscrutação do sentido nos moldes hermenêuticos, em que o texto literário expressaria ou representaria uma verdade, um sentido unívoco.

²⁵ PLAZA, Julio. In PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 1993. P. 86.

Desde logo, o “pictograma” é decididamente um “ícone”: é uma pintura que, em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora essa “qualidade representativa” possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações, segundo um critério seletivo e criativo (...); o “pictograma”, no seu quadrículo virtual (...) era já uma pequena pintura cubista, uma metáfora agressivamente metonimizada.²⁶

O ícone, um quase-objeto para Peirce, pura ficção quanto à sua existência, abre a possibilidade de olhar a imagem do vídeo como seu par, similar, que pelo expediente da escritura, num processo de inversão, nova dobra, torna-se um objeto-quase.

1.3 As profanas escrituras

A escrita identifica o ser, torna-o social, cultural. Marco de uma civilização que reconhece e autentica pelo documento, corrobora a ordem e o bom convívio: a Lei. A unidade do signo escrito é desejada e necessária para a ordem de um certo sistema. Assim, como qualquer código social, para que haja um seu entendimento e bom uso, é necessário que sua compreensão se dê em níveis primários. Partindo da língua como código primeiro e comum – divina, natural e perfeita, segundo os gregos, em oposição à fala, imperfeita e humana – a estratificação da linguagem, até chegar ao código escrito (ou aos códigos escritos) toma um percurso de identificação e reconhecimento de caracteres, signos, de forma que possam ser (re)produzidos e consumidos por uma sociedade.

Nem tão metaforicamente assim, o uso da língua também cristaliza a unidade do poder, daí o “a língua é fascista” de Barthes, pois a ordem da linguagem é necessária tanto para evitar um caos comunicacional quanto para evitar uma dissidência que pode partir da linguagem e chegar até as vias do pensamento (quando não às vias de fato), diferença que pode afetar a manutenção do poder de uns sobre outros, fato que ocorre desde tempos remotos, pois “a liberdade é plural,

²⁶ CAMPOS, Haroldo de. In CAMPOS, Haroldo de (org.). 2000. *Op. cit.* P. 48/49.

contraditória e vive da tensão dos contrários; em contrapartida, a opressão é monotônica, linear, unidirecional”²⁷. Kadota comenta isso:

O conceito clássico de língua nada tem de ingênuo em sua formulação e sempre atendeu às necessidades dos poderosos quanto à importância de mantê-la em seu estágio original, da língua perfeita, apoiando-se na inadmissão de desvios de qualquer ordem, o que lhe permitiu estabelecer, e quase sempre manter, as diferenças entre classes sociais e os povos ditos superiores e inferiores, divididos por culturas distintas. Assim, o domínio das culturas “mais adiantadas” sobre as menos favorecidas tem levado a seculares subordinações passivas, como se observa de longa data, e ainda hoje, nos territórios latino-americanos e africanos.²⁸

Se a escrita é a codificação da fala de uma língua para um sistema de signos inscritos (retomando aqui a noção primeira de inscrição, gravação sobre uma superfície com o uso de algum instrumento, tal como a gravura o faz), há aí uma retomada da questão signo/referente, que se remonta às noções de mimese, representação etc. Entretanto, se o signo representa seu referente, o faz, apresenta, de uma outra forma: diferente. Assim fica patente que no movimento mais simples de inscrição (escrita), há sempre o atravessamento de um sentido a outro. É como se dá a tradução, muito bem salientada por Valéry na operação da escrita:

Escrever o que quer que seja, uma vez que o ato de escrever exige a reflexão e não é a inscrição mecânica e sem interrupção de uma palavra interna toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua na outra.²⁹

A escritura pode ser entendida como uma escrita da diferença, uma escrita que retoma o gesto – talvez gesto com uma finalidade sem fim – da inscrição corporal, tal qual a criança que retorce o corpo para alcançar e riscar um lugar mais

²⁷ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.* P. 84, 1981.

²⁸ KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade.* 1999. P. 26.

²⁹ VALÉRY *apud* SELIGMANN-SILVA. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.* 2005. P. 189.

alto da parede. Transgressão da escrita entendida em seu sentido comum, dobra do gesto de inscrição, da fixação da palavra em um suporte: perversão do sentido absoluto, metafísico.

Desta maneira, a inserção do termo *escritura* na acepção aqui utilizada marca uma aproximação desta pesquisa com o universo teórico literário e filosófico, que também se manifesta no uso alargado de termos como texto e linguagem poética – sem, no entanto, fazer questão de distinguir rigorosamente poesia e prosa, preferindo o uso de *poético* como uma forma que contém tanto o discurso da poesia quanto o da prosa, entrevendo a potência literária no não literário, e sem muito rigor quanto aos imperativos categóricos do sistema literário.

Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, Crítica, Escritura*, atribui a Roland Barthes em seu *O grau zero da escritura* o uso do termo *écriture* no sentido que lhe é atribuído hoje em dia, e que é adotado nesta pesquisa. Importante salientar que não existe uma distinção lexical muito rígida em língua portuguesa entre escrita e escritura, mas há uma clara opção por parte de muitos tradutores brasileiros pelo uso de escritura no lugar de escrita como uma tradução possível para o termo *écriture* (francês, no original) quando está em jogo certas afinidades conceituais, em que escritura aparece como um termo mais vinculado ao estatuto do literário, ao trabalho do escritor, enquanto que escrita estaria mais ligado às noções tradicionais de oposição à fala e/ou leitura:

A adoção do termo *escritura* – tomado em seu sentido mais distante da concepção de texto religioso, Sagradas Escrituras, ou do jargão do tabelionato, mas, também, em certa medida, impregnado destas ambiências – se liga à concepção da escrita como lugar da diferença (...), na disposição do texto como produtor de um discurso em que a linguagem (...) é encenada, teatralizada, posta em lugar de destaque na cena.³⁰

Neste trabalho, desde o título, vertido em neologismo dentro dos espaços em que é discutido o assunto, o uso de escritura é nitidamente tributário à leitura de Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, entre outros estrangeiros, e Leyla

³⁰ CASTRO, Jacksonilson dos Santos. Palavra e imagem: encontros da escritura literária com a escritura cinematográfica. 2010. P. 16.

Perrone-Moisés, Neiva Pitta Kadota, Maria do Carmo Peixoto Pandolfo, entre outros brasileiros, que tomam o texto como o lugar da escritura, daí porque para que se entenda bem esta noção de escritura é importante atentar para a noção de texto.

Texto é tecido, fios de sentidos que serão enredados pela palavra e que se multiplicarão alucinadamente para compor a trama textual. Julia Kristeva propõe o conceito de *significância* no lugar de significação como forma de expandir os caminhos do sentido, um trabalho de diferenciação que atravessa o sujeito e o signo em direção a um confronto com uma unidade de comunicação, impedindo a identificação da linguagem como sistema de comunicação de *um* sentido, diferentemente da postura de uma ciência mais tradicional que normalmente entende a linguagem e seu papel na constituição de um objeto de estudo de modo mais linear:

(...) o texto inscreve seu domínio fora da ciência e através da ideologia, como uma verbalização (*mise-en-langue*) da notação científica. O texto transpõe para a linguagem, para a história social, portanto, os remanejamentos históricos da significância, evocando aqueles que encontramos marcados em seu domínio próprio pela descoberta científica.³¹

Esta proposição atinge em cheio o cerne da totalização do pensamento – atribuído às chamadas ciências duras, aquelas dotadas de uma centralidade do sentido e de um entendimento cartesiano da fundação do conhecimento –, negando uma compreensão da realidade social como um fator natural, linear e que possui um sentido histórico absoluto. Como Barthes, Kristeva vê o texto como uma possibilidade de saída dos ditames do pensamento, pois é preciso “introduzir nesse imaginário racionalista a semente do desejo, a reivindicação do corpo; é então o Texto, a teoria do Texto”³². Sua teoria da produção textual impõe outra forma de entender esta estrutura:

³¹ KRISTEVA, Julia. *Op. Cit.* 1974. P. 16/17.

³² BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. 2003. P. 16.

Fazendo romper a superfície da língua, o texto é o “objeto” que permitirá quebrar a mecânica conceitual que põe em foco uma linearidade histórica, e ler uma *história estratificada*: de temporalidade cortada, recursiva, dialética, irreduzível a um único sentido, mas feita de tipos de *práticas significantes* nas quais a série plural resta sem origem nem fim. Uma outra história se perfilará assim, que serve de base para a história linear: a história recursivamente estratificada das significâncias, da qual a linguagem comunicativa e sua ideologia subjacente (sociológica, historicista, ou subjetivista) representam apenas sua faceta superficial.³³

Deixando para trás o nexos tributário a uma identificação da voz do texto com uma fala toda interna de um sujeito, o texto – ultrapassando assim a noção de texto literário ou de obra literária, visto que o estatuto do literário estaria mais ligado à era da representação, coisa que a escritura visa superar – ergue uma outra voz, desguiada, de inflexão poética, que a leitura transmuta em um novo texto-outro.

Jacques Derrida, um incansável estudioso e experimentador das possibilidades da escritura e dos desdobramentos do texto, observa de perto no texto sua natureza têxtil (aquilo que se pode tecer, de que se fazem os tecidos), responsável pela vocação de enredamento de sentidos outros, novos e diferentes, o que muitas vezes se tenta negar quando se dá a um texto um sentido fechado, porém que na experiência da leitura sempre gera uma renovação:

A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não aqui senão dar a ler.³⁴

³³ KRISTEVA, Julia. Op. cit. P. 14/15.

³⁴ DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. 1997. P. 7.

Interessante notar como o filósofo francês vê que na constituição do texto, esse tecido de signos, a formação do sentido se dá pela participação do corpo, da leitura, algo próximo ao que Barthes observa na escritura, retomando o gesto primitivo da mão tecer os fios e fazer o tecido ou escrever o texto de próprio punho: “a relação com a escritura é a relação com o corpo”³⁵, visto que “o prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (...), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica”³⁶. Texto, corpo e escritura se conjugam em uma unidade diversa, que desloca o sentido de um núcleo e o derrama sobre outras superfícies.

Destas superfícies emergem novos sentidos que corroboram a natureza ambígua do signo, que a escritura imprime sobre o texto. O trabalho da escritura põe em jogo materiais diversos na unidade complexa do texto, materiais que a tarefa da leitura torna a significar, tornando-os novos materiais para outras leituras em uma operação inesgotável e irrepitível. Esta dimensão de ambivalência do texto, praticado pela escritura/leitura pode ser percebida no comentário de Neiva Pitta Kadota:

Em um ato de escritura, a dispersão e reorganização sígnica é uma atividade de motivação semiótica de sobreposição e entrecruzamento de códigos e discursos que possibilita, à leitura, múltiplas travessias de sentido. É uma recirculação e rearticulação dos signos no espaço textual que parte de rupturas constitutivas de materiais gráficos/sonoros numa outra combinatória, visando atingir uma produção de vozes diferenciadas, chegar a uma dimensão semântica regenerativa que se poderia denominar escrita-montagem pelos recortes de que se compõe.³⁷

É bom atentar para o fato de que toda experiência com o texto, de sua leitura, bem como antes do ato de sua escritura ou, ainda antes, remetendo à aventura inicial do signo, em sua condição de presença e ausência, contém um sentido de perda, de impossibilidade, daí a interdição da escritura, feita por Platão, pela voz de Sócrates, que Derrida trata em *A farmácia de Platão*, chamando a

³⁵ BARTHES, Roland *apud* CASANOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. 2008. P. 119.

³⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 2002. P. 24.

³⁷ KADOTA, Neiva Pitta. 1999. *Op. cit.* P. 55.

atenção para este caráter de inconstância, instabilidade de sentido que a escritura carrega.

Aqui, no lugar de fazer um breve resumo da proposição de Derrida, será usada uma passagem de *Subterrâneos do texto*³⁸, de Maria do Carmo Peixoto Pandolfo, tanto por ser ela já suficientemente bem concebida como por motivos táticos, visto que ele alude tanto ao texto de filósofo francês (lendo as entrelinhas de Platão/Sócrates) quanto ao do próprio Platão, em que o uso do termo *phármakon* é designado para a prática da escritura:

A escrita sempre pareceu suspeita à ordem, à Lei. Desde o mito de sua invenção, tal como nos é contado por Sócrates, no Fedro. O deus Thot apresenta a Tamuz, rei dos deuses, o mais recente fruto de seu engenho: os caracteres da escrita (*grámmata*). Gaba-lhe a utilidade deste invento, auxiliar, segundo ele, tanto para a memória quanto para a instrução. Mas é Tamuz-Amon, instância suprema e, como tal, origem do valor, que decidirá sobre sua eficácia. E, pela autoridade de sua palavra, o Rei-Deus deprecia o *phármakon* apresentado. Jogando com este significante ambíguo, o mesmo usado por Thot que, evidentemente, o inflete para *remédio*, qualifica a escrita de nociva, pois favorece ademais não a realidade (*alétheian*), mas sua representação infiel. O Logos divino lança sobre a escrita, exterior e secundária, produto de um subalterno, a desconfiança com que a metafísica ocidental sempre a envolveu.³⁹

Há, aí, a referência às mitologias grega e egípcia como autenticadoras do interdito da escritura, por sua vocação errante e por ela se mostrar nefasta, inapropriada ao uso corrente, desafiando os ditames da boa comunicação e impingindo a norma, a ordem, o que garantiu a desconfiança e a depreciação do Rei-Deus e de Sócrates. Existe em Derrida, também, uma atenção especial dada ao sentido ambivalente de *phármakon* em Platão, ao mesmo tempo remédio e veneno:

Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro,

³⁸ Em *Subterrâneos do texto*, a estudiosa faz uma leitura do texto de André Gide, *Subterrâneos do Vaticano*, utilizando um prodigioso referencial bibliográfico que conta, além de Derrida e Platão, com nomes como Roland Barthes, Julia Kristeva, entre outros.

³⁹ PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Subterrâneos do texto*. 1985. P. 128/129.

ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternadamente ou simultaneamente – benéficas e maléficas.⁴⁰

A escritura passa a questionar o modelo de representação pela palavra, tradicionalmente atribuído à literatura. Assim, o nexos de isto querer dizer aquilo cai por terra com a inflamação dos signos, estabelecendo uma cadeia de significações, ou *significâncias*, melhor diria Kristeva, que operam o tempo todo em deslocamento. Desvios e delírios conduzem a nau do signo: nau à deriva:

A escritura é perigosa desde que a representação quer nela se dar pela presença e o signo pela própria coisa. E, há uma necessidade fatal, inscrita no próprio funcionamento do signo; em que o substituto faça esquecer sua função de vicariância e se faça passar pela plenitude de uma fala cuja carência e enfermidade ele, no entanto, só faz suprir.⁴¹

Como lugar da escritura, vê-se o texto, assim, tomado pela ambiguidade, pela errância de sentidos, o que acarretaria numa suspeição por ele se produzir de maneira fora-da-ordem. Esse fora-da-ordem, fora-da-lei, contesta o discurso da “verdade” oferecido pela filosofia clássica e tomado como paradigma do pensamento sistemático ocidental. É o que Kristeva atenta ao dizer que:

A “verdade” da produtividade textual não é passível de prova nem de verificação, o que significaria que a produtividade textual depende de um outro domínio que não o verossímil. A “verdade”, ou sua pertinência, da prática da escritura é de uma outra ordem: ela é indecível (não-comparável, não-verificável) e consiste no *acabamento* do gesto produtivo, ou seja, do trajeto da escritura a construir-se e a destruir-se a si mesma, no processo de correlacionamento de termos opostos ou contraditórios.⁴²

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. Op cit. P. 22.

⁴¹ DERRIDA, Jacques. Op cit. P. 22.

⁴² KRISTEVA, Julia. Op cit. P. 160.

O estatuto da dúvida como propulsor da “máquina escrituraria” é o que marca a diferença da linguagem poética, entendendo-se por poético a abrangência tanto da linguagem “de poesia” quanto à linguagem “de prosa”. Leyla Perrone-Moisés vê no pensamento de Roman Jakobson sobre a mensagem poética uma aproximação com a teoria da escritura de Roland Barthes, pois ambas (mensagem poética e escritura) apresentam como traços “seu caráter intransitivo, sua inseparabilidade em termos de forma e conteúdo, a ênfase posta pela mensagem em si mesma, sua autodesignação, sua auto-referência, em suma, seu caráter auto-reflexivo”⁴³. Jakobson afirma que:

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida, conforme o expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fada dos diversos povos (...).⁴⁴

Barthes percebeu a ambiguidade referida nos conceitos do linguista que tem seu nome vinculado ao Círculo Lingüístico de Moscou e ao Círculo Lingüístico de Praga da seguinte maneira:

R. Jakobson insistiu sobre a ambiguidade constitutiva da mensagem poética (literária); isto quer dizer que essa ambiguidade não depende de uma visão estética das “liberdades” da interpretação, ainda menos de uma moral sobre seus riscos, mas que podemos formulá-la em termos de código: a língua simbólica à qual pertencem as obras literárias é *por estrutura* uma língua plural, cujo código é feito de tal sorte que toda palavra (toda obra) por ele engendrada tem sentidos múltiplos. Essa disposição já existe na língua propriamente dita, que comporta muito mais incertezas do que se diz (...).⁴⁵

Esta ambiguidade acaba por se mostrar como uma diferença do discurso poético, ao qual a escritura aqui estudada se vincula, posto que, seja no poema, no

⁴³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. 2005. P. 40.

⁴⁴ JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. S/d. P. 149.

⁴⁵ BARTHES, Roland. Crítica e verdade. 1970. P. 214/215.

texto em prosa, no cinema ou no vídeo, esta característica toma a frente. Referindo-se a poesia moderna, Octavio Paz diz que suas singularidades não vêm das idéias ou atitudes do poeta e sim “de sua voz. Melhor dizendo: do sotaque de sua voz. É uma modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*. É a marca, não do pecado, e sim da diferença original”⁴⁶. Esta “diferença original”, em interessante contraponto com a noção religiosa de “pecado original”⁴⁷, é traço de sua distinção que pode ser chamada de literária, poética: artística. Seria então a arte o campo do saber que opera pela diferença.

A partir do questionamento da linguagem enquanto lugar da identidade, do ser, da presença, cultivada pelo processo de significação do signo linguístico, que vê na escrita uma forma subserviente e decalcada da fala, expostas nas sentenças de Saussure (“língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”) e de Aristóteles (“os sons emitidos pela voz são o símbolo dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”), Derrida penetra surdamente no labirinto dos conceitos e traz à tona, falando de estrutura e centro, uma outra noção de linguagem:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal, foi então que, na ausência de centro ou origem, tudo se torna discurso (...), isto é, sistema no qual o significado central originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.⁴⁸

A questão do centro é aqui deslocada de uma visão natural, de uma metafísica da presença, mas tomada como código, deslocamento incessante de signos, em que o centro não é pensado como um lugar fixo e sim como uma função,

⁴⁶ PAZ, Octavio. *A outra voz*. 1993. P. 141.

⁴⁷ Interessante observar que André Bazin, ensaísta e crítico de cinema, afirmou ser a perspectiva o pecado original da pintura ocidental (BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983).

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *A escritura e diferença*. P. 409/410.

uma “espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”⁴⁹.

Talvez rechaçando a pretendida supremacia linguística da fala sobre a escrita, Derrida lança mão de um jogo semelhança fônica/alteridade gráfica para a criação de um neologismo cuja diferença se mostra na escritura: *différance*⁵⁰ – sem diferença fonética do termo de língua francesa *différence* –, a própria escritura da diferença ou diferença no seio da escritura. *Différance* cumpre o duplo movimento de significação, a do verbo francês *différer*, em português, diferir, adiar, retardar; e do ato de diferenciar, corroborando o jogo presença/ausência:

(...) a diferença⁵¹ [*différance*] torna possível a oposição da presença e da ausência. Sem a possibilidade da diferença [*différance*], o desejo da presença como tal não encontraria sua respiração. Isto quer dizer ao mesmo tempo que este desejo traz nele o destino de sua insaciedade. A diferença [*différance*] produz o que proíbe, torna possível aquilo mesmo que torna impossível⁵².

Pelo expediente da escritura é projetada assim a disseminação da diferença, numa euforia aporética que atravessa línguas, formas de escrita, leituras, modelos e perpetrando no próprio ato da linguagem seus limites de possibilidades e impossibilidades, não obedecendo nem distinguindo objetos, recortes, fórmulas ou prescrições metodológicas.

⁴⁹ *Ibidem*. P. 409.

⁵⁰ Em língua portuguesa, o termo teve inúmeras traduções (diferância, diferença, diferença, diferença, difer-ença, diferença, diferença, diferença, diferença, diferença), o que atesta uma proliferação de sentidos indefinidamente. Paulo Ottoni sabiamente resume essas experiências de tradução: “Essa disseminação é um acontecimento que encena, de modo magistral, ao mesmo tempo, o próprio jogo da *différance*, (con)fundindo desconstrução e tradução, traduzindo e não traduzindo *différance*”. OTTONI, Paulo. *O tradutor de Jacques Derrida: double bind e dupla tradução*. Comunicação apresentada no V Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre no dia 3 de setembro de 1998. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/traduzirderrida/folheto4.htm>.

⁵¹ A tradução de *différance* neste trecho é a utilizada originalmente pelos tradutores de Gramatologia, Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro, tomando-se aqui apenas a precaução de manter o termo original, em francês, entre colchetes.

⁵² DERRIDA, Jacques. Gramatologia. P. 176

O VÍDEO: NA REAL E DE VIÉS

Livros, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem.
Caetano Veloso, *Língua*

2.1. E-stórias do vídeo: as linguagens do vídeo

Muito embora o dicionário recomende o uso exclusivo do termo *história*, optou-se aqui pelo uso corrompido de *estória*: *e-stória*. Tanto pelo lastro literário, escritural, que o termo projeta – vide as *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa –, quanto por apostar na estória como um outro da história entendida no sentido convencional, diferença, uma história escritural, que abriga o dado ficcional nas malhas do texto acadêmico de traço documental. O *e* emprestado a *e-stória* também reverbera o ambiente virtual, digital, o *eletronic* (eletrônico) presente em *e-mail* (correspondência eletrônica), *e-book* (*livro eletrônico*) e tantas outras *e-coisas* que proliferam no mundo atual, além de ressaltar um aspecto de artifício de linguagem, importante para a concepção desta pesquisa como um todo.

A abordagem de uma história do vídeo aqui está fora de propósito, bem como o levantamento de sua evolução enquanto aparato tecnológico, tendo em vista que outros trabalhos cumpriram estas funções de maneira louvável e que a intenção desta pesquisa é outra, mais no lugar de uma percepção do vídeo enquanto objeto escritural de caráter epistemológico errante, trazendo à tona toda uma linha de pensamentos que corroboram prerrogativas de abertura de leitura, o que um olhar mais historicista colocaria em segundo plano.

Como acontece com o cinema, em que o estabelecimento de uma linguagem própria com uma gramática específica está longe de ser assunto pacífico, isto que se chama “linguagem do vídeo” é uma denominação não isenta de problemas, pois também o vídeo é uma unidade complexa, híbrida e diversa, que se faz de uma constituição e uso variados. Vale lembrar que, ainda em 1970, Gene Youngblood parecia fazer pouco caso de uma especificidade no que se refere à linguagem de cinema, lançando o conceito de “cinema expandido” como tática de retalhamento e retalhamento às e das teorias muito rígidas sobre aquilo que hoje é

chamado de audiovisual, tratando de inserir aspectos de seu então mais novo aliado, o vídeo.

O importante a ser discutido aqui é que o surgimento da arte do vídeo abre uma linha de fuga que coloca em desconfiância a noção de representação, entendida dentro dos moldes mais convencionados, pois se liga a um percurso de perda da figura presa ao sistema figurativo do renascimento e, retomando questões importantes do pensamento projetados por artistas plásticos como Mondrian, Malevitch e Kandinsky, se distancia da lógica da perspectiva geométrica. Assim, o vídeo como elemento estrutural, produz a perda do fio condutor da figuração, pois o referente de sua imagem não recai mais sobre o real, mas sobre seus próprios constituintes, eletrônicos por natureza.

Pause. Play backwards.

Em 1984, Candido José Mendes de Almeida, cujo nome já parece figurar sua própria inscrição bibliográfica, lança *O que é vídeo*, livro pequeno e de pretensões didáticas relativamente modestas que contrariam a abrangência do título. Está claro que o “*o que é...*” do título constitui opção da linha editorial – o livro pertence à coleção *Primeiros Passos* em que os assuntos são abordados de maneira bastante simplificada e atendem por títulos dentro de uma fórmula “o que é cinema”, “o que é alquimia”, etc –, porém é interessante observar como, em uma época de relativamente pouca circulação de material bibliográfico sobre o assunto em língua portuguesa, o autor empreende uma interessante leitura daquele código que era considerado novo e de alto poder de obsolescência. Aliás, o próprio Almeida percebe este fator nas linhas de seu livro quando diz que “a tecnologia deste setor tem se desenvolvido com rapidez espantosa. A cada produto oferecido ao mercado, novos e mais modernos recursos são acoplados, estimulando a obsolescência de modelos mais antigos numa aplicação exemplar do capitalismo autofágico”⁵³.

Vista de longe, a tarefa empreendida pelo autor é árdua - escrever sobre um assunto relativamente novo em que as informações disponíveis são relativamente poucas e cuja obsolescência de seu material e linguagem é incrivelmente dinâmica –, o que por vezes compromete o rigor do texto por emitir considerações apressadas e confusas quando na verdade a própria matéria do vídeo poderia sugerir os princípios de tratamento do assunto. Em certas passagens,

⁵³ ALMEIDA, Candido José Mendes de. *O que é vídeo*. 1985. P. 31.

Almeida deixa entrever certo ranço hermenêutico ao falar de forma um tanto quanto esquemática das possibilidades da videoarte⁵⁴ (da qual ele considera como gêneros subsidiários a instalação e a performance), pois justamente por se tratar de um modelo novo, a cautela na hora de emitir sentenças muito rígidas parecia ser um caminho mais prudente:

Os limites entre o compreensível e o indecifrável, porém, são extremamente frágeis quando se fala em vídeo-arte. Talvez uma resposta ao monumento, ao óbvio em que se transformou a televisão, a vídeo-arte lida essencialmente com o conceito, estimulando a participação intelectual do público dentro do processo de decifração da mensagem.⁵⁵

Em certos momentos o autor parece entre deslumbrado, confuso ou incomodado com a capacidade suspeita do novo modelo em emitir “sentidos” verdadeiramente compreensíveis como, por exemplo, quando diz que a videoarte “por se constituir em uma proposta conceitual, não-explicita”, lida com “códigos e informações situados acima da compreensão do público médio” ou quando afirma que “se o vídeo debruça-se sobre a realidade, o instante presente, o cinema segue uma linha mais voltada para o sonho, a fantasia”, em que tanto deixa de lado a própria videoarte e os videoclipes, vertentes que de muitas formas podem ser apontadas como aventuras da fantasia e da imaginação no audiovisual, quanto parece reduzir o cinema a uma matriz fantasiosa, o que é facilmente contestável pela constituição inequivocamente diversa do cinema, em que modelos de criação tão díspares atendem à mesma unidade artística.

No entanto, em outras passagens, o autor parece atentar acertadamente para elementos importantes na constituição da nova linguagem: “o tempo do vídeo é o ‘aqui-agora’”, ou “o contemporâneo é uma marca muito forte dessa produção”, ou, ainda, quando evoca o trabalho de Godard, pioneiro “ao combinar a formação de

⁵⁴ Aqui se optou pela grafia *videoarte* numa vinculação a uma tendência contemporânea da utilização desta forma no lugar de *vídeo-arte*. As citações manterão a grafia utilizada pelos autores no original e nos comentários faz-se sempre o uso do termo sem o acento e o hífen, sem, no entanto, fazer qualquer distinção de significado entre ambos.

⁵⁵ *Ibidem*. P. 47.

cinematista com a manipulação de meios eletrônicos” e, finalmente, afirmando que “a produção videográfica é essencialmente literária”.

No outro extremo destas e-stórias, distante apenas quatro anos da experiência supracitada de Candido José Mendes de Almeida está o lançamento de *A arte do vídeo*, de Arlindo Machado. Situado em outro contexto, de maior rigor científico e acadêmico, bem como cercado de uma maior cautela que o exame de um material tão vasto e errante quanto o do vídeo solicita, sem no entanto deixar de ousar, Machado empreende um trabalho detalhado e atentíssimo às nuances movediças da linguagem a que se dedicara, contrariando a especificidade sugerida pelo título, indo além do que se vê.

Logo de início, Machado estabelece o recorte e deixa claro não fazer distinção entre vídeo e televisão, concedendo a esta última uma “função modular”, extremamente afinada com suas vocações atuais de exibição e monitoração. O autor prefere dizer que seu estudo se concentra sobre a “imagem eletrônica”, esboçando uma definição incrivelmente sucinta e precisa: “o termo vídeo abrange o conjunto de (...) fenômenos significantes que se deixam estruturar na forma simbólica da imagem eletrônica, ou seja, como imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas”⁵⁶.

Distinguindo a imagem do cinema da do vídeo, Machado, ultrapassa a noção que persistiu durante muito tempo de que a televisão era a rival imediata do cinema pelo fato das duas tomarem os mesmos traços materiais, pensamento compartilhado até por gente do porte de Christian Metz, renomado semiólogo da imagem cinematográfica. Segundo o autor brasileiro, enquanto a imagem cinematográfica é gravada em quadro fixo e na sua totalidade de uma só vez, a imagem televisual ou videográfica é “escrita” sequencialmente por meio de linhas de varredura, durante um intervalo de tempo, característica que dá à imagem videográfica um de seus caracteres distintivos, pois ela “retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada”⁵⁷.

⁵⁶ MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 1988. P. 7.

⁵⁷ *Ibidem*. P. 41.

Esta estrutura fragmentada faz com que a unidade da imagem videográfica seja múltipla e indecomponível em níveis convencionais e fixos, além de garantir a ela aspectos de textualidade, como atesta Arlindo Machado:

Não seria exagero dizer que a câmera de vídeo é uma máquina de “escrever” imagens, porque, tal com na escrita verbal, a inscrição da figura se faz em *linhas* individuais, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Cada imagem completa de 525 ou 625 linhas corresponde a uma “página” de texto pictórico, cujos “morfemas” seriam os sinais elementares de informação de tonalidade, saturação e cor. Só que o “texto” assim construído deve ser entendido como uma entidade móvel, inclusive na sua unidade constitutiva.⁵⁸

É interessante notar como essas considerações reverberam a noção de escritura como gesto de inscrição gráfica em Jacques Derrida, que alça a mensagem poética para além dos limites de seu suporte:

(...) só a inscrição – embora esteja longe de o fazer sempre – tem o poder de poesia, isto é, de invocar a palavra arracando-a ao seu sono de signo. (...) Eis porque a escritura jamais será a simples ‘pintura da voz’ (Voltaire). Cria o sentido ao consigná-lo, ao confiá-lo a uma gravura, a um sulco, a um relevo, uma superfície que pretendemos que seja transmissível ao infinito.⁵⁹

Como notara o próprio Arlindo Machado, a noção da “origem da escrita, no segundo milênio a.C., se baseou no retalhamento das imagens, desfiando-as em linhas (pictogramas, ideogramas) como forma de abrir a visão para os processos invisíveis”, mencionando como referência a leitura de Vilém Flusser, que é trazido aqui para estreitar o diálogo entre o universo do vídeo e o surgimento da escrita, através do olhar da filosofia:

⁵⁸ *Ibidem*. P. 43/44.

⁵⁹ DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. P.16.

Surgiram pessoas empenhadas no “relembramento” da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imaginísticos. Eis como foi inventada a escrita linear.⁶⁰

Stop. Fast forward. Play.

Anos mais tarde, com a chancela de Arlindo Machado, que não à toa tornou-se referência nos estudos da imagem eletrônica, Christine Mello retoma a discurso escritural sobre o vídeo, apontando o aspecto meta-crítico da linguagem e a hibridez, numa leitura de suas extremidades:

(...) o vídeo (...), em sua lógica de escritura eletrônica acrescentou à experiência da televisão o potencial crítico da linguagem, chamando a atenção para a dimensão temporal-performática da imagem e do som em movimento, para o seu processamento e para a hibridez das formas no campo da arte.⁶¹

A hibridez do vídeo projeta sua inespecificidade enquanto linguagem, desviando da rota da fixidez sistemática acadêmica, enquanto categoria de estudo e firmando seu lugar na contaminação, dissolução e simbiose com outros campos, desvios esses contemplados em *Extremidades do vídeo*, de Christine Mello: “os processos acelerados de semiose no vídeo são os processos de conexão do vídeo com outros signos, ou com outras linguagens, que introjetam no sistema simbólico uma informação nova, ou uma nova relação de sentidos”⁶².

Esta contaminação de signos assume papel importante na forma como o vídeo se configura, através de uma identidade fugidia, camaleônica, que lhe assegura “um senso constante de ensaio, experimentação, da pesquisa, da inovação”, nas palavras de Philippe Dubois, como dimensões que desafiam uma lógica narrativa que o cinema e a televisão de interesses mais comerciais implementam. A propósito, Dubois em *Cinema, vídeo, Godard* traça uma

⁶⁰ FLUSSER, Vilém. A filosofia da caixa preta. P. 8.

⁶¹ MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. P. 26.

⁶² *Ibidem*. P. 29.

interessantíssima trama lexico-etimológica do termo vídeo (do latim “eu vejo”), apontando já aí seu lugar errante, fundador de sua ambiguidade fundamental:

O vídeo não é uma raiz, um centro, um objeto específico identificável, nem por isso deixa de ser, enquanto verbo, a expressão de uma ação que, ela sim, está na raiz mesma de todas as formas de representação visual [“eu vejo”]. Assim, mesmo que não se constitua, conceitualmente, num corpo próprio, o “vídeo” é o ato fundador de todos os corpos de imagem existentes. Provavelmente por isso, a palavra está e permanece em latim, língua fora do tempo, inatural e matricial, generalista e genérica.⁶³

Arquitetura da era das máquinas, de corpo indistinguível, o vídeo faz de seu caráter escritural a ponte que atravessa as linguagens e chega à terceira margem do sentido, pelas extremidades, contaminado e disseminando signos em constante rotação, tornando-se moradia sem muito conforto para a arte, o lugar do sempre-outro, das margens da tela fundando sua tela de margens.

2.3 Margens da tela, tela de margens

Com o advento da fotografia, no século XIX, o estatuto da imagem artística sofreu sérios abalos, tanto pela natureza técnica do novo meio quanto pelas novas formas de percepção que ela instaurou, dando início àquilo que se chama de crise da representação, que se estabelece definitivamente no século XIX, em que a percepção do objeto artístico, tomado historicamente como obra de arte, um produto acabado, dá lugar a um processo, um acontecimento, em que não mais apenas o objeto, mas o contexto passa participar do processo de significação da obra, superando a noção clássica de representação. Mello comenta esta passagem:

(...) observamos, ao longo do século XX, uma trajetória calcada na dimensão imaterial, de base tecnológica ou não. Nesse arco do

⁶³ DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. 2004. P. 72.

tempo, é possibilitada a passagem entre uma arte fixa, objetual, propícia ao acabamento para uma arte livre da dependência do objeto, considerada efêmera e descontínua, que rompe com o próprio ato da contemplação e com o conceito tradicional de obra como produto, sendo acrescida a ela a noção de obra como processo.⁶⁴

A partir de então, a relação entre arte e materialidade não seria mais a mesma: a pintura, questionando o estatuto da figura esquadrihada pela perspectiva renascentista, traz à tona todo um esforço no sentido de uma retomada do olhar sobre sua estrutura matricial, encetando uma série de transformações do campo perceptivo que a resgatam enquanto superfície plana coberta de cores. Edmond Couchot vê neste dado uma contribuição dos artistas daquele período para a pesquisa da imagem que vai desencadear em importantes revelações especialmente para o entendimento da imagem sintética:

O Impressionismo e sobretudo o Pós-Impressionismo, apoiando-se na técnica do divisionismo e do pontilismo, tentaram sintetizar as formas coloridas da pintura a partir da mistura (ótica) de pinceladas de pigmentos puros, pontos de cores justapostos funcionando como constituintes elementares.⁶⁵

Numa era de profundas transformações, uma nova concepção da realidade é projetada no imaginário através de máquinas e da velocidade; da fotografia à pintura, dos panorâmicos ao trem, um turbilhão desencadeia uma série de transformações na percepção da imagem pelo homem da multidão. Embaralhada pela velocidade, esta percepção, como as manchas nas telas dos pintores impressionistas, irá entrar num fluxo de constante deslocamento, legando ao olhar, entre confuso e deslumbrado pela nova visão, uma outra concepção de imagem. Victor Hugo, que já vira a arquitetura como escritura em *Isto há de matar aquilo*, reitera o aforismo poundiano do artista como antena da raça, percebendo que:

⁶⁴ MELLO, Christine. *Op. cit.* P. 41.

⁶⁵ COUCHOT, Edmond. In PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual.* P. 38.

As flores já não são flores senão manchas de cor; ou melhor, são vermelhas ou brancas, já não têm mais pontos, tudo são linhas. As plantações de trigos se convertem em amplas plantações amarelas. (...). As cidades, os campanários, as árvores executam um baile e se mesclam disparadamente com o horizonte. De vez em quando aparece um umbral, uma sombra, uma figura, um fantasma e desaparece como um raio. É a imagem trazida pela imagem do trem.⁶⁶

Em meio ao surgimento de inúmeros outros inventos ópticos – alguns simplesmente atropelados e deixados pra trás pelo trem da história –, o cinematógrafo surge dialogando com este contexto, capitaneado pela velocidade da imagem tecnicamente produzida e cruzando máquina e imaginário numa nova concepção do espaço e do tempo, para aqueles que sentiram no corpo e no olho móveis aquelas transformações:

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva –, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva: mecânicas, metálicas, típicas do imaginário engenheiro do século, e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento (...).⁶⁷

Conforme ilustrado na perspicaz observação de Victor Hugo citada anteriormente todas essas transformações serão percebidas e processadas no universo artístico e deixará os olhos, as mãos e as mentes dos artistas atentos para perceber que, num movimento que vai do Impressionismo ao formalismo plástico de um Mondrian, da estrutura ideogramática da poesia concreta até a tela estilhaçada do vídeoclipe, com a incorporação da técnica como parte do programa artístico, não é mais possível estabelecer um limite fixo para a pintura, a poesia, o filme ou o vídeo, desmontando em pouco mais de um século a visão taxonômica de uma história da arte mais dura.

⁶⁶ HUGO, Victor. In MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. P. 46.

⁶⁷ AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. P. 53.

As imagens técnicas do cinema e da fotografia no uso corrente são codificadas por uma objetividade que dá a quem as vê a clara sensação de semelhança com a realidade, percepção esta construída historicamente em um processo longo e gradativo, tornado convenção às vezes de forma nem tão natural⁶⁸. A imagem eletrônica do vídeo, embora capitaneada em larga escala pelo uso figurativo que a televisão lhe empresta, está mais próxima das artes de aspirações abstratas que do cinema e da fotografia de cunho realista – a imagem videográfica entendida estruturalmente, em sua constituição de pixels e linhas de varredura.

O aparecimento da arte do vídeo tomou o uso dos caracteres estruturais videográficos como um expediente expressivo que ressaltava o seu baixo aspecto de verossimilhança. Não se pode mais falar de um referente fora da imagem quando ela é toda produzida pela lógica numérica dos computadores, daí o estranhamento que experiências radicais com a imagem do vídeo causam a olhos acostumados com os sistemas figurativos imperiosos. Este estranhamento está no cerne da imagem eletrônica do vídeo e quebra a lógica da representação cujo modelo perspectivista fornecia à visão a reprodução do mundo.

Edmond Couchot distingue a imagem ótica da imagem numérica, apontando a primeira como ligada ao modelo geral de figuração, numa linha que descende da lógica figurativa da imagem perspectiva do renascimento, que imprime a noção de analogia, de vínculo direto com o real, dado pela semelhança; a segunda substitui o real originário, o real em estado bruto, material, tomado para a representação, e impõe uma lógica da síntese, produzindo uma imagem virtual, sintetizada, artificial, que simula o real, como as imagens produzidas nos computadores:

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de *qualquer objeto real preexistente* corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual,

⁶⁸ As primeiras imagens fotográficas e cinematográficas não passavam de um aglomerado de borrões, se forem vistas dentro da percepção convencional de imagem da atualidade. É interessante atentar para o fato de que o alargado uso atual de efeitos e de câmeras digitais deve impor transformações na percepção da imagem, de uma maneira geral, que pode promover mudanças significantes nos parâmetros da imagem fotográfica ou audiovisual, mudanças estas que não serão percebidas de imediato, pois ocorrem lenta e gradativamente.

materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa.⁶⁹

Em uma pintura ou em um desenho, o traço ou pincelada remetem à relação direta, táctil, do material utilizado pelo artista e a ação do corpo deste sobre uma superfície; na fotografia, embora esta relação se dê em graus diferentes (há um achatamento da imagem e não existe espessura da matéria), a foto, como objeto físico, projeta numa certa simbologia a relação de intimidade que não está separada de sua condição de objeto que se manuseia. O cinema tende a obscurecer este caráter “objetal”⁷⁰, tornando a imagem cinematográfica imaterial, tanto pelo expediente de projeção quanto pelo da impossibilidade táctil (pode-se tocar a tela, mas não sua imagem, que é fantasmática). No entanto, o fotograma guarda a materialidade da imagem cinematográfica, mesmo sem sê-la propriamente, pois é ainda fotografia: a imagem-movimento é uma imagem mental.

Daí que o vídeo radicalize todas as premissas do cinema em relação à materialidade da imagem, pois enquanto linguagem voltada para si, o vídeo não dá a ver nenhuma referência de realidade no sentido convencional, a realidade do vídeo são seus próprios elementos constitutivos. A imagem produzida em vídeo não conta a priori com um referente exterior, tendo em vista que ela é mais um processo do que uma unidade, o que é considerado ponto pacífico entre grande parte dos teóricos do assunto, como pode ser observado no comentário de Arlindo Machado:

Na realidade, imagem alguma é armazenada num arquivo de computação gráfica, mas apenas funções matemáticas organizadas num programa. O que a memória de um computador “guarda”, em geral, é um modelo geométrico, ou seja, uma “imagem” puramente estrutural do objeto, mais exatamente ainda o objeto entendido como uma trama de relações numéricas.⁷¹

⁶⁹ COUCHOT, Edmond. *Op. cit.* P. 42.

⁷⁰ Em *Cinema, video, Godard*, de Philippe Dubois, o tradutor usa *objetal* como tradução do termo francês *objectal*, que em nota ele designa como “caráter de objeto em si mesmo” e não “a objetividade da imagem” (DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. P. 60).

⁷¹ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.* 1988. P. 140/141.

Em Philippe Dubois, o próprio estatuto de imagem é questionado pela imagem eletrônica, sendo ela simplesmente impulsos elétricos codificados, o que só ressalta seu aspecto de artifício maquínico e matemático:

Pois o que é propriamente a imagem eletrônica? Muitas coisas, mas nunca uma imagem. Ela é sempre um mero processo. Ela pode ser também o famoso “sinal” de vídeo, base tecnológica do dispositivo, necessária para a transmissão e a propagação da informação (por onda ou cabo), mas que não passa de um “simples” impulso elétrico (composto, é verdade, de três entidades: os sinais de crominância, luminância e sincronização), e nunca é visível como imagem.⁷²

Edmond Couchot, outro arauto das imagens sintéticas, vê na errância da imagem eletrônica a destituição da representação, que tem como lugar uma realidade referente que a subsidia, fazendo ecoar a máxima de Paul Klee de “não mais representar o visível, mas tornar visível”:

A realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador, uma realidade cuja única realidade é virtual. (...) Pode-se dizer que a imagem-matriz digital não apresenta mais nenhuma aderência ao real: libera-se dele. Faz entrar a lógica da figuração na era da Simulação.⁷³

Por isso, o vídeo artístico, videoescritura por natureza, põe em prática um antigo sonho das artes plásticas: a volta ao ponto (pixel) e à linha (linhas de varredura), jogando, brincando com os dispositivos imagéticos produzidos pelo meio eletrônico, tornando difícil a associação com qualquer referente entendido comumente como real.

Discutindo a trajetória das máquinas a serviço da imaginação, Arlindo Machado atenta para o uso desviante das máquinas pelos artistas e que invenções como a do cinematógrafo se devem, além do investimento em pesquisas no campo

⁷² DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* P. 63/64.

⁷³ COUCHOT, Edmond. *Op. cit.* P. 42.

da técnica, também às experiências em campos tão diversos como a magia, arte, loucura e diversão de massas, superando a crença simplificadora na vinculação das máquinas unicamente ao universo científico e suas derivações tecnológicas, como se estes campos fossem auto-suficientes e isolados do ambiente social.

2.3 Como um objeto não identificado: o objeto-quase

O sistema dos objetos é uma ciência rígida, não permite devaneios. Por ser objetivo, enquanto sistema pressupõe uma identidade, a determinação do ser, uma presença. A ciência é objetiva, técnica, carece de certos imperativos categóricos para resguardar suas verdades. A identificação de um objeto é tarefa imediata de qualquer pesquisa científica, a desta também.

Pelo lastro da poesia visual⁷⁴, poder-se-ia dizer que o parágrafo acima não é verdadeiro, criando uma antinomia não desejável do ponto de vista do rigor científico, no entanto habitual do ponto de vista da maleabilidade do discurso artístico. Anula-se uma sentença em benefício de outra que devolve a contra-argumentação na mesma moeda fundando um jogo de espelhamento torto da primeira, instaurando um estado de devir do sentido.

De outra forma, bem ao gosto das discussões filosóficas, poder-se-ia dizer que o sistema dos objetos é uma arte que permite devaneios, que pressupõe a diferença, a indeterminação do ser, uma ausência, e que o parágrafo acima também não é verdadeiro. Assim, toma-se ciência, arte e filosofia como lugares do discurso, lugares que este trabalho propõe transformar em um campo misto, de múltiplos

⁷⁴ Usa-se aqui como referência intertextual e transdisciplinar o poema *Frase*, de José Lino Grunewald (abaixo), como mote para o argumento de que a escritura pode inscrever em seu próprio seio mecanismos de desmistificação do discurso, numa atitude reflexiva cara à linguagem poética, mas que se manifesta também em outros tipos de linguagem.

a frase ao lado é verdadeira

a frase abaixo é mentirosa

a frase acima é verdadeira

a frase ao lado é mentirosa

atravessamentos, de embaralhamento de signos, “lugar semiótico (...) que remaneja a distinção filosofia/ciência: nesse lugar, e a partir dele, a filosofia não pode ignorar os discursos – os sistemas significantes – das ciências, e as ciências não podem esquecer que são discursos, sistemas significantes”⁷⁵.

Roland de Azeredo Campos trata do entrecruzamento arte/ciência com insuspeitado rigor, a ponto de denominá-lo arteciência, não apartando um termo do outro e investindo na “afluência de signos co-moventes”:

Frequentemente se alega que a obra de arte, em conflito com a objetividade científica, tem interpretação subjetiva. (...) Contudo vejamos a questão por outro ângulo. O fluxo e refluxo das idéias na ciência, com a eventual recuperação de intuições antes rejeitadas, mostra que aí não há objetividades definidas nem verdades peremptórias.⁷⁶

A opção de abrir uma senda literário-filosófica como ferramentas de leitura do vídeo enquanto expediente artístico denota um desejo de atravessamento de disciplinas, numa prática que poderia ser chamada de poética. Prática poética mais do que pesquisa poética. No lugar de um compêndio das experiências videográficas ou de um manual de possibilidades técnico-expressivas do vídeo, optou-se por um desenvolvimento ensaístico-filosófico de seus expedientes, todos marcados por uma extrema mobilidade, como fora observada em inúmeros pensadores do assunto. Esta mobilidade gera um objeto débil, uma modalidade artística errante, que exige um tratamento que partilhe e se coloque em sintonia com esta condição do objeto, lançando o uso da transdisciplinaridade como procedimento que permeia e permite o tratamento do objeto.

Vale ressaltar que uma metodologia transdisciplinar permite o surgimento de um olhar cruzado e oblíquo que vê de forma desviada o objeto da pesquisa, tomando como lugar o campo das disciplinas constituídas e consolidadas, pois é lá:

⁷⁵ KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. 1974. P. 22.

⁷⁶ CAMPOS, Rolando de Azeredo. Arteciência: afluência de signos co-moventes. P. 66.

(...) que o *trans* vai buscar sua ancoragem, e é partir de lá, tendo-a encontrado, ensejando programas de pesquisa compartilhados, que nos convidará a ir *além* delas, preencher os espaços existentes *entre* elas e alargar as fronteiras do saber *através* delas, *contra* elas e *independentemente* delas.⁷⁷

O uso da filosofia franqueia uma abertura do ponto de vista da linguagem que, desembotando uma visão fixa do objeto vídeo artístico, permite, através de cortes na matéria do pensamento, colocá-lo na perspectiva de um constructo, sendo o “recorte menos um dado de fato ou de realidade do que um artifício do engenho humano, construído com as ferramentas do pensamento e os dispositivos do sujeito”⁷⁸.

Gilles Deleuze, lançando o olhar sobre a dobra, tomado por ele como conceito operatório do Barroco, fala das linhas e das curvas em variações infinitas como produtora de dobras, produzindo uma nova noção de objeto, o “objéctil”, relacionando-o a uma “concepção muito moderna de objeto tecnológico”, em que:

(...) o objeto ocupa lugar em um contínuo por variação, quando a prodútica, a máquina que funciona por controle numérico, substitui a prensa. Pelo seu novo estatuto, o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma.⁷⁹

Sem uma forma essencial, o “objéctil” ocupa o lugar em um contínuo por variação, mais temporal (pela modulação) do que espacial (pelo molde), pois a modulação permite uma variação contínua⁸⁰, um desenvolvimento contínuo da forma, aspectos que permitem alinhar o “objéctil” como um eterno presente, um eterno

⁷⁷ DOMINGUES, Ivan. In DOMINGUES, Ivan (org.). Conhecimento e transdisciplinaridade II: Aspectos metodológicos. 2005. P. 39.

⁷⁸ *Ibidem*. P. 21.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. 1991. P. 38.

⁸⁰ A respeito de uma relação entre molde, modulação e vídeo, é interessante observar que Deleuze afirma que a modulação “é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica)” ou “a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de constituir a identidade da imagem e do objeto” (DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. 2007. P. 40).

quase do objeto, pois a variação contínua não permite a sua configuração como objeto propriamente dito, fixo, mas como objeto-quase. Esses traços tornam possível uma aproximação com o estatuto contemporâneo do objeto produzido pela síntese numérica dos computadores, na conformação daquilo que talvez nem mais possa ser chamado de objeto, mas sim como potência do atual, ou seja, o virtual: a videoescritura.

Com as dobras e desdobras do objeto, a variação do ponto de vista vai atingir em cheio justamente a noção de centro da figuração ou de uma configuração, fundamentos do perspectivismo, pois também a noção de sujeito é deslocada, correlativamente ao deslocamento do objeto. O sujeito deixa de ser o sub-jecto e passa a ser o *superjecto*, o outro do sujeito, o “subjeito-quase” ou o *subjétit*⁸¹. Nesta trama de dobras, desdobras e sobras da linguagem, emerge a videoescritura, o outro do vídeo, que em sua condição de escrita eletrônica ainda presunha um sujeito da inscrição (o autor?).

Arlindo Machado vê na constituição do vídeo uma potência de imagem sem objeto, potência de fantasma, em que o quadro funciona como uma anti-janela naturalista do mundo, desacreditando a representação renascentista que tinha a perspectiva como modelo. Na proposição daquilo que chama “anamorfoses cronotópicas”, o autor chama a atenção para o conceito original de anamorfose que consistia em distorcer o modelo realista renascentista de representação figurativa através do deslocamento do ponto de vista perspectivista. Aqui, atravessando a noção de espaço e tempo enviadas pelas reflexões de Deleuze sobre a dobra, toma-se o texto de Machado afirmando que:

A imagem completa, o quadro videográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. A imagem eletrônica não é mais, como eram todas as anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas a síntese temporal de um conjunto de formas de mutação.⁸²

⁸¹ Aqui se entrelaçam as noções de *superjecto*, de A. N. Whitehead, citado por Deleuze (DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 1991. P. 39.), com a de objeto-quase, termo/noção proposto por este trabalho, e um seu possível jogo/outro escritural, *subjeito-quase*, com *subjétit*, termo emprestado de Antonin Artaud (que o havia recuperado da tradição da pintura e escultura renascentistas), que Jacques Derrida retoma, revela e dissimula numa trama de enlouquecer a possibilidades de sentido (DERRIDA, Jacques & BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétit*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998).

⁸² MACHADO, Arlindo. *Anamorfoses cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In PARENTE, André (org.) 1993, P. 114.

para dizer que “o quadro janela é substituído pela tabulação, pela tábua na qual são inscritos linhas, números, caracteres cambiantes (o objectil)”⁸³, ou seja, um objeto-quase, a videoescritura.

Para tanto, numa atitude trans-artística, a videoescritura põe em prática um antigo programa das artes plásticas e sua correlativa associação com os primórdios da escritura, cruzamento do trabalho manual (a manufatura, o fabril) com o seu contraponto industrial (a fábrica) em um entrelaçamento aqui lido pelo mental, filosófico: a volta ao ponto (pixel) e à linha (linhas de varredura), jogando, brincando com os dispositivos imagéticos produzidos pelo meio eletrônico, tornando difícil a associação com qualquer referente entendido naturalisticamente como real. Isto fica claro na percepção que Nam June Paik, considerado um dos precursores da videoarte, tem do vídeo:

Tudo é invenção pura, tudo se produz a partir de um entrelaçamento eletrônico artificialmente produzido. (...) Não é a imagem que me interessa, mas a fabricação da imagem: as condições técnicas e materiais de sua fabricação, ou, dito de outra forma, a exploração vertical e horizontal das linhas de varredura.⁸⁴

O trabalho da significação (ou da significância, retomando o apelo de Kristeva) tramado pelo concurso das máquinas de imagem cria um objeto difuso, híbrido, múltiplo, um objeto-quase: a arte como magia e técnica, em que a determinação do poético em seu código, no caso do vídeo, estendendo e entendendo o poético como sinônimo de artístico, é dada pela medida desmesurada do termo *quase*, uma determinação indeterminada desta pesquisa.

Décio Pignatari diz que “o homem é o quase signo por definição e indefinição”⁸⁵ e imediatamente depois salienta que Charles Sanders Peirce “gosta do quase”, usando o teórico norte-americano da ciência das múltiplas passagens e paragens como exemplo (Peirce faz uso dos termos “*quasi-mind*”, “*quasi-flow*” –

⁸³ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* P. 54.

⁸⁴ PAIK, Nam June *apud* MACHADO, Arlindo. A arte do video. 1988. P. 131.

⁸⁵ PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 2004. P. 76.

quasi, em latim, no original, que quer dizer “como se”). Do ponto de vista da ciência em sua acepção normativa e normal, no entanto, o *quase* não dá a ver nenhuma objetividade. Será isto um problema de proposição?

Na real e de viés, o vídeo parece abusar do expediente do *quase*: “quase cinema” (uso deslocado da noção de movimento do cinema, assim como alguns de seus recursos formais e expressivos; ou ainda através da dicção babélica de Hélio Oiticica), “quase televisão” (aparato tecnológico e uso expressivo), “quase literatura” (a partir da concepção de linguagem e da videopoesia), e até mesmo “quase pintura” (noções de cores, quadro, pontilhismo e o retalhamento da figura, vide pintura abstrata, etc.), o vídeo se torna um objeto-quase pelo fato de ser um outro do objeto tomado como base e entendido em nível objetivo: é como se o vídeo gritasse “eu é outro”.

Este dado confirma a natureza pouco objetiva ou objetual do vídeo, que processa na tela sua imaterialidade intrínseca, esvaziando a imagem para “quebrar seu estatuto de dependência ontológica do objeto”⁸⁶. De uma realidade não objetual, a imagem do vídeo leva ao extremo o processo de desmaterialização da arte, legando ao espaço do mental e do virtual o lugar de sua produção. Virtual, aliás, como ressalta Deleuze, não como oposição ao real, mas ao atual, pois “o virtual possui uma realidade plena enquanto virtual”⁸⁷.

⁸⁶ WEISSBERG, Jean-Loius. In PARENTE, André. Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual. 1993. P. 117.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. 2006. P. 294.

VÍDEO VIDE ESCRITURA

(...) o objeto do artista não é tanto a obra, mas o que ela fará dizer, e que nunca depende simplesmente do que ela é.
Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*

3.1 Texturas do vídeo & o vídeo ao infinito e além

A potência textual do vídeo pode ser entendida para muito além das relações de narratividade empregadas pela televisão. É preciso que se repense a metáfora da textualidade a partir de deslocamentos e desvios que fazem do têxtil um elemento não apenas de amarrações seguras, mas também de alinhavos de des-sentidos. É preciso voltar no tempo e pensar o ato de coser antes da costura como meio de sobrevivência, rito social ou produção industrial, mas como ato, performance das mãos e do corpo todo, que dá prazer a quem o pratica antes de servir para a feitura do objeto têxtil.

Como no já antigo costume de algumas senhoras muito velhas ou de moças ainda muito jovens, que se entregavam ao ato da costura sem a finalidade específica de uma peça (colcha, toalha de mesa, babadouro, camisa, etc.), mas pelo próprio prazer do ato, um exercício, saber intransitivo, dotado de uma afetividade que pode até desencadear a generosidade do desapego e doação da peça quando finalizada.

O campo literário exala desde há muito as metáforas do tecido (texto, enredo, trama, novela [de novelo], etc.) para compor os fios da estrutura narrativa e faz dessa tessitura o próprio entrelaçamento do ato de narrar com o trabalho têxtil⁸⁸. Talvez o fluxo mental de uma pessoa que costura por prazer, sem uma finalidade específica, seja uma chave para aliar pensamento e produção – não no sentido capilatista do termo –, arte e técnica, um ato que seja ao mesmo tempo matéria de ligamento e desligamento do mundo.

Os estudos literários, especialmente os de inclinação pós-estruturalista, entendem o texto, matéria escritural, como uma unidade diversa, ambivalente, plural,

⁸⁸ Ana Maria Machado, em seu livro *Texturas: sobre leitura e escritos*, traça, em um belíssimo texto chamado *O Tao da teia – sobre textos e têxteis*, o percurso dos encontros entre o ato de narrar e o trabalho de tecer (In MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leitura e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. P. 11-52).

que detona a condição de movência de sua constituição, como pode ser atestado em Kristeva:

O texto não *denomina* nem *determina* um exterior: designa como um *atributo* (uma *concordância*) esta mobilidade heraclitiana que nenhuma teoria da linguagem-signo pôde admitir e que desafia os postulados platônicos da *essência* das coisas e de sua *forma*, substituindo-os por uma outra linguagem, um outro conhecimento, cuja materialidade no texto apenas agora começamos a perceber. O texto está pois, duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso.⁸⁹

Esta abertura de entendimento toma o lugar de uma fixidez da noção de texto, o que permite uma manipulação de seu conceito, como um artesão que manipula o barro para lhe dar a forma desejada, de forma mais aproximada do caráter dinâmico do objeto deste trabalho, pois o texto “cria para si uma zona de multiplicidade de marcas e de intervalos, cuja inscrição não-centrada põe em prática uma polivalência sem unidade possível”⁹⁰.

O videoescritura, o uso do vídeo como procedimento artístico à luz de sua composição escritural, atenta para uma sua constituição como texto da diferença. “Arquiescritura”, diz Derrida, nomeando uma escritura primeira sem a precedência histórica, mas como uma forma que se liberta da representação secundária e decaída da palavra falada. Aliado a isso, toda a concepção do *quase* na qualidade de proto, primitivo, primeiro sem essência, signo sem metafísica: escritura primeira, derradeira estação da imagem. Décio Pignatari comenta:

O signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um *proto-signo* ou *quase-signo*. (...) É pré-constelacional, tal como o quasar, fonte de energia dos chamados corpos quase-estelares. (...) Já não é o caos, ainda não é a ordem. É um primeiro primeiro, o primeiro *bit* de informação da linguagem, a primeira precisão da imprecisão, a primeira determinação da indeterminação, entendendo-se por

⁸⁹ KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. 1974. P. 12.

⁹⁰ *Op cit.* P. 13.

primeiro um processo de ser primeiro sem ser o primeiro sendo primeiro; fosse possível eliminar o verbo ser: primeiro primeiro.⁹¹

A tela do vídeo se expande para o texto e para além do texto, para além da tela e da representação: apresentação primeira, inquieta, num constante movimento de “dilacerar’ e ‘manifestar’ ao mesmo tempo, dilacerar para manifestar, gesto propriamente revelador que se levanta contra o véu. Rasgado o véu, desvelada a verdade, a estrutura do têxtil então encetado lembra a tela”⁹².

Muitos teóricos apontam no vídeo uma inclinação textual que pode ser atestada pela função que os pixels e as linhas de varredura têm na composição da imagem videográfica, o que por outro lado também lhe confere uma potência escritural análoga à condição do ponto e da linha nos mecanismos de inscrição gráfica sobre uma superfície (desenho, gravura, escrita fonética, hieróglifo, etc.), sem esquecer que ponto e linha também fazem parte do universo da costura, projetando uma reativação da metáfora primeira do tecido/costura, o vídeo como tecido sintético, fenda de leitura para a hibridez que constitui a sua linguagem de videoescritura.

Vale ressaltar que o uso repetido do termo texto como produto da linguagem verbal, hoje plenamente convencionalizado, faz esquecer que se trata de um deslocamento metafórico. Arlindo Machado soube bem perceber o lado textual do vídeo (“máquina de escrever imagens”), porém foi além, encontrando outras associações mais sutis entre os dois campos:

Na realidade, as câmeras eletrônicas constituem os primeiros dispositivos enunciativos realmente capazes de anotar o tempo em imagens sequências, uma vez que o cinema apenas simula um efeito de duração através de uma sucessão de fotogramas fixos. Isso quer dizer que a real cinematografia, levando-se em consideração a etimologia da palavra (do grego *kínema-éματος* + *gráphein*, “escrita do movimento”, encontra-se materializada no vídeo e na televisão, mais do que no cinema propriamente dito.⁹³

⁹¹ PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 2004. P. 74/75.

⁹² DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. 1998. P. 57.

⁹³ MACHADO, Arlindo. In PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 1993. P. 114.

Dentro desta perspectiva, a intenção desta pesquisa não é encontrar o limite entre o texto propriamente verbal (o literário e o filosófico) e o videográfico (a videoescritura), mas trabalhar nas intermitências, nas fendas que permitem ir além do visível, do óptico, para encontrar novas veredas, outras formas de ver o vídeo, como um objeto-quase. Por isso, é interessante olhar a textualidade do vídeo como uma passagem da videoescritura, uma vereda que leva a outros lugares, pelo lastro do literário e do filosófico operando em níveis diferentes daqueles que habitualmente eles desempenham.

Daí entende-se o literário para além “da literatura” em seu sentido convencional, das belas letras. O estatuto do literário aqui se desenha como desdobramento da escritura, mas também, ou antes, como caráter de texto escrito em qualquer superfície, meio, arranjo ou estilo. Por isso o *literário* se faz mais importante do que a *literatura*, por lidar com a disseminação da textualidade, abrindo novas portas para o deslocamento metafórico inicial que levou o tecido até a letra. O filosófico também se encaixa aqui da mesma forma, como o trabalho de colocar uma escada sobre as nuvens querendo chegar num outro plano dos conceitos. Longe de desejar interpretações seguras do código da escrita ou de discursos sobre o texto, pois a videoescritura é tecida em devir, esta pesquisa projeta o devir-literatura e o devir-filosofia do vídeo, fugindo de uma identificação do vídeo com o literário ou o filosófico, que estariam mais vinculados a uma noção de representação. Corroborando esta concepção, pode-se tomar o comentário de Gilles Deleuze, tratando de literatura e vida, ao afirmar o devir como potência que está sempre “entre” ou “no meio”:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, *um* animal ou de *uma* molécula (...).⁹⁴

Potência e desvio como projeção de diferenças, pois:

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 1997. P. 11.

A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.⁹⁵

A videoescritura traz consigo o rastro da diferença pela ausência de um centro enquanto linguagem artística, por não ser portadora de significado transcendental, possibilitando aí o movimento da complementaridade no campo da linguagem do vídeo⁹⁶. A videoescritura como suplemento contraria o discurso de identidade, daí ela ser um objeto-quase e estas reflexões sobre texto, textualidade e texturas do vídeo tornado escritura, tornam-se, finalmente, importantíssimos como uma forma de fugir de uma dissimulação histórica da arquescritura, que trabalhou para reduzir a sua marca da diferença, pois “escrever é saber que o que ainda não se produziu na letra não tem qualquer outra morada, não nos espera como prescrição em qualquer entendimento divino. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio”⁹⁷.

3.2 Enlouquecendo o objeto-quase: duas leituras

Esta parte da pesquisa se presta às leituras de duas videoescrituras com a finalidade de operar a experimentação das teorias e conceitos estudados até aqui. É importante atentar para o uso do termo *leitura* no lugar do comumente usado *análise*, não pelo fato de ser menos comum, mas por reunir em si elementos que permitem um maior trânsito com o material teórico utilizado, além do rastro literário

⁹⁵ *Ibidem*. P. 12.

⁹⁶ Aqui, o termo complementaridade é utilizado no sentido que Derrida lhe empresta: “A lógica do suplemento, da diferença, se distingue, em Derrida, da lógica da complementaridade, ou da identidade, e da oposição binária em que se fundamenta a filosofia clássica, por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições, ainda que desorganize este sistema. A compreensão do jogo suplementar (*jeu supplémentaire*), das substituições suplementares, só se torna possível fora do fechamento da metafísica da presença, isto é, no espaço da desconstrução que instala a possibilidade de configuração do signo (signo sem verdade presente) como suplemento e do estatuto da escritura como complementaridade”. In SANTIAGO, Silviano (org.). Glossário de Derrida. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. P. 88).

⁹⁷ Derrida, Jacques. Gramatologia. 2006. P. 69.

bem como de uma maior abertura frente ao que convencionalmente se chama de científico, sem deixar de sê-lo, naturalmente.

As videoescrituras que serão lidas são *TVGRAMA 4 – Erratum*, de Augusto de Campos, e *Carnaval*, de Arnaldo Antunes. A razão das leituras é o desenvolvimento dos tópicos mais importantes apresentados no corpo teórico da dissertação a partir do exemplo de vídeos que expressem bem essas reflexões sobre a videoescritura. O tom das leituras é ensaístico e prevalece a utilização dos campos envolvidos no corpo da dissertação, assim como de boa parte dos autores e textos, sem, no entanto, deixar de inserir, pela especificidade de cada leitura, outros textos/autores para complementar pontos específicos que forem julgados necessários.

3.3.1. MAPAS DO ACASO: NAVEGAR IMPRECISO

Dados iniciais

No complexo universo dos contemporâneos meios de criação artística, apesar de toda diversidade propalada por artistas e críticos, há alguns traços comuns que parecem dar a tônica da produção atual: a contaminação entre campos artísticos e a hibridez na manipulação das linguagens são dois deles. Videoperformances, videoinstalações, poemas-pinturas, etc. trazem à tona a multiplicidade do objeto artístico, o que vem constituir um interessante paradigma da arte na atualidade, embora não consista exatamente em novidade, visto que parece ser ainda uma realimentação do antigo ideário das vanguardas.

Esta leitura traçará a viagem que palavra e imagem empreendem em *TVGRAMA 4 – Erratum*⁹⁸, clip-poema de Augusto de Campos, que parece estar na fronteira entre o que é considerado videoarte, videoclípe e videopoesia. No entanto, vale lembrar que a intenção deste estudo não é estabelecer limites, distinguir gêneros ou tipologias, mas, ao contrário, operar no trânsito entre as linguagens, desfocando os limites, borrando as bordas, fronteiras e apostando na diferença como produtora de uma imagem outra: a videoescritura.

⁹⁸ Disponível em http://www.erratica.com.br/abre_obra.php?id=98.

Atendendo a um chamamento da imagem pela palavra e da palavra pela imagem, comum ao tema deste trabalho, é interessante observar como surgem novas conexões entre a linguagem verbal e as linguagens propriamente visuais, tradicionalmente entendidas de forma apartada, o que permite um entrecruzamento que descentraliza a leitura do objeto artístico, projetando uma recriação desse objeto ou sua nova constituição, como objeto outro, objeto-quase. Félix Guattari observa este tipo de fenômeno:

(...) todo descentramento dos pontos de vista, toda multiplicação polifônica dos componentes de expressão, passam pelo pré-requisito de uma desconstrução das estruturas e dos códigos em vigor e por um banho de caósmico nas matérias de sensação, a partir das quais tornar-se-á possível uma recomposição, uma recriação, um enriquecimento do mundo (...), uma proliferação não apenas das formas, mas das modalidades de ser.⁹⁹

O lugar do poético e seus entrelaçamentos entre imagem e palavra, sobretudo no espaço da imagem de síntese, galáxia digital, origem e morada do tal clip-poema, indicam um caminho de leitura que processa uma intensa intertextualidade e deslocamento dos signos. O viés adotado para a abordagem desta relação vem da noção de escritura estendida para além dos textos literários, como “deslocamento metafórico”, em expressão de Jacques Derrida, e prática de estudo do signo inscrito como uma unidade complexa e múltipla que opera incessantemente na produção de sentidos, valorizando a prática significante.

Também serão consideradas algumas relações entre os procedimentos do texto literário e o do vídeo, traçados por uma noção de tradução, cujo produto é a imagem, seja ela verbal ou icônica. Aliás, a tradução ocupa um lugar de destaque no projeto concretista, incorporado tanto na aventura crítica como na prática poética e projetando no termo “intradução”, ao mesmo tempo, sua possibilidade e impossibilidade, afinal, poesia é risco¹⁰⁰. Haroldo de Campos, atento a este caráter

⁹⁹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1992. P. 115.

¹⁰⁰ *Poesia é risco* é o nome da antologia poético-musical produzida por Augusto de Campos em colaboração com o músico Cid Campos. Interessante observar que o “risco” do título pode ser entendido como a possibilidade de perigo que a experiência poética projeta (tanto como prática social de resistência, quanto pela (im)possibilidade semântica do projeto artístico de uma maneira geral); e também como traço sobre uma superfície (como o desenho, a gravura e a própria escritura).

poético da tradução, cita um excerto de *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, que trata das traduções para o alemão de Sófocles, feitas por Hoelderlin, que foram recebidas com escárnio em sua época, aludindo “aquele imenso perigo primordial de toda tradução: os portais de uma linguagem tão ampliada e tão completamente dominada ameaçam abater-se e emurar o tradutor no silêncio”, pois “o sentido rola de abismo em abismo até quase perder-se nas insondáveis profundezas da linguagem”¹⁰¹.

A noção de escritura adotada nesta leitura se liga à concepção da escrita como lugar da diferença, na disposição do texto como produtor de um discurso outro em que a linguagem é encenada, teatralizada, promovendo, assim, o deslocamento de uma noção mais tradicional presa à idéia de representação, mimese, que tomava o texto como transitivo de um referencial anterior e exterior. A respeito da escritura, Leyla Perrone-Moisés tece, a partir de algumas noções de Roland Barthes, a seguinte consideração:

Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambiguidade não é de fim mas de fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta.¹⁰²

Processando os dados

Giselle Beiguelman, em seu instigante *O livro depois do livro*, comenta, a respeito da leitura em suportes materiais e virtuais, o problemático uso do verbo *navegar* no meio virtual, atentando para o fato de que o verbo original, *to browse*, em inglês, teria o sentido de ler, passear ou comer descompromissadamente, isto é, fazer uma coisa sem tê-la planejado antes. No entanto, o termo em português (navegar) “implica ter uma bússola, noção de percurso, rumo entre pontos de partida

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter *apud* CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. 1977. P. 95.

¹⁰² PERRONE-MOISÉS, Leyla. Texto, crítica, escritura. 2005. P. 33.

e de chegada. Em suma, implica prevenir-se para não ficar à deriva¹⁰³, corroborando, assim, uma noção de estabilidade de leitura que seria mais compatível com os suportes impressos tradicionais.

Augusto de Campos subverte este aparente paradoxo terminológico em sua proposição de escritura/leitura. *TVGRAMA 4 - Erratum*, definido pelo próprio autor como clip-poema, desloca o programa da poesia concreta para o ambiente virtual, digital, lugar da imagem sintética:

O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta, e a linguagem do vídeo. (...) E esta linguagem mais ágil, que não tem muitos conectivos, de curso não-linear, ela é apropriada para o vídeo, então há uma certa facilidade de adequação. Por outro lado, você tem o som e a imagem. Isso tudo parece que dá muito certo. (...) eu acho que é um caminho extraordinário, que pode dar margem a coisas muito interessantes. Abre o horizonte para a poesia, que parecia fechado.¹⁰⁴

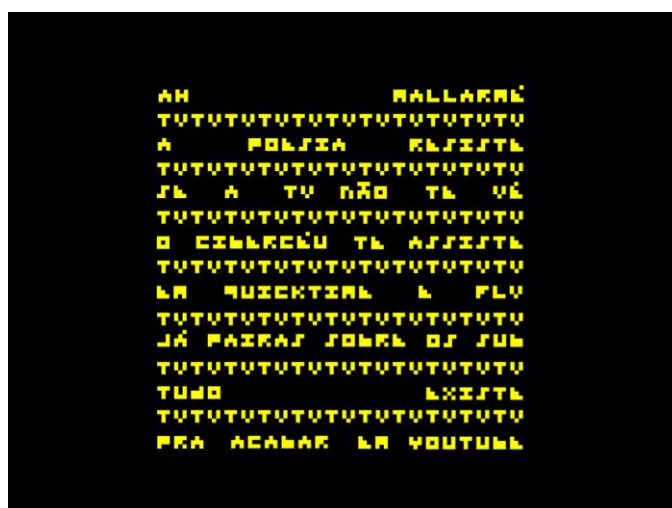
O clip-poema de Augusto se inicia com a inscrição eletrônica (lançamento) de um poema (dado) na tela (página) ao mesmo tempo em que o poema é lido, palavra a palavra, ao som da palavra *tv* falada abafada e sussurradamente, sugerindo o ruído de uma máquina de escrever ou de um motor de barco ou trem. A palavra *tv* é falada continuamente e seu som serve de fundo para o poema lido, sua inscrição verbal pode ser entendida tanto como linha de intervalo para cada verso do poema quanto como um verso que se repete ao longo de todo o poema, num procedimento visual muito utilizado pela poesia concreta para marcar os intervalos e silêncios do texto verbal pela saturação do verbal. Saturação também é uma das dimensões no estudo da cor (neste vídeo as letras estão em amarelo sobre um fundo preto) e um recurso comum nos aparelhos de televisão e nos *softwares* de edição de imagem.

Desta forma, logo de início se estabelece a articulação de palavra, som e imagem, naquilo que os poetas concretos chamavam de *verbivocovisual*, em termo

¹⁰³ BEIGUELMAN, Giselle. O livro depois do livro. 2003. P. 64/65.

¹⁰⁴ CAMPOS, Augusto de *apud* PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. In Revista Poesia Sempre. 2004. P. 37.

emprestado de James Joyce. A parte seguinte do clip-poema é a inserção de um trecho de um vídeo polonês retirado da Internet, do *youtube*, em que aparecem imagens da capa de edições de *Lance de Dados*, de Stéphane Mallarmé, em versão francesa e polonesa. A referência (inter)textual a este poema de Mallarmé retoma a palavra *dado* em múltiplo sentido, incluindo o da informática, como elemento para armazenamento, processamento ou transmissão de informação por meio eletrônico. Importante salientar que o clip-poema deve ser entendido como todo o corpo *verbivocovisual*, visto que a sua compreensão a partir de apenas um de seus elementos (como a estrutura dos versos, por exemplo, contida no vídeo) corre o risco de desprezar justamente aquilo que promove a potência sígnica daquela videoescritura, que é o seu caráter híbrido e plural, daí esta leitura privilegiar especialmente a organização total do material expressivo, que se dá pela articulação dos diversos códigos envolvidos, que criam um corpo uno e diverso, ao mesmo tempo.



(A letra amarela e a tela preta)

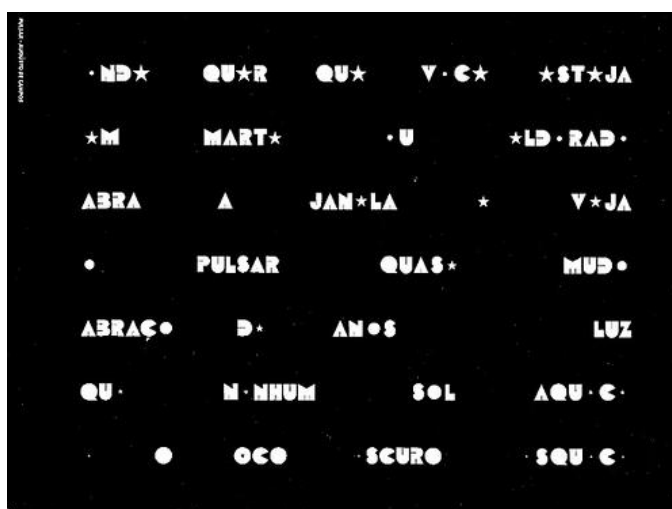
É possível perceber no vídeo a menção a vários termos que remetem ao universo virtual (“cibercéu”, “*Quicktime*”, “*flv*”, “*Youtube*”, “*sub*”¹⁰⁵), e a estrutura em que se desenha o texto na tela, vertida em página, suporte da videoescritura, que

¹⁰⁵ “*Quicktime*”, “*flv*”, “*Youtube*” e “*sub*” são termos do universo da informática que mantêm relação com a visualidade e passaram fazer parte do vocabulário de quem utiliza o meio virtual: *Quicktime*, suporte multimídia criado pela empresa Apple, que manipula formatos de vídeo digital, texto, animação, música, etc.; *flv*, formato desenvolvido pela Macromedia para visualização de arquivos Flash Vídeo, suporte para animações e vídeos comumente usados para a disponibilização online; *Youtube*, popular website em que se pode exibir, compartilhar e visualizar vídeos online; *sub*, de *sub-nick*, espaço que aplicativos de bate-papo virtual, como o MSN, reservam para que se coloque, abaixo do nome/apelido, frases e/ou figuras.

deixa de ser branca e mimetiza o espaço sideral, lembra a de um outro famoso poema de Augusto, *Pulsar*, em forma de constelação textual. Este intertexto permite a abertura de todo um universo constelar, tomado pelos poetas concretos como análogo do espaço da página/tela: espaço sideral, ciberespaço e espaço do pensamento, conjugação de espaços e condensação do corpo poético que a leitura desvenda¹⁰⁶.

Também é interessante o uso do termo *ciberespaço*, o espaço virtual, matemático, numérico e não matérico, que foi trazido ao ambiente acadêmico do contexto original da ficção científica, e que agora aqui é retomado pelo encontro da literatura com o virtual tecnológico. Toda essa trama intertextual serve para assinalar o caráter volátil e volúvel, traços que podem ser relacionados com um aspecto próprio da linguagem videográfica, dado de sua impureza e errância epistemológica:

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (...) A mídia eletrônica opera numa fronteira de interseção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade.¹⁰⁷



(*Pulsar*, o poema estelar)

¹⁰⁶ A relação entre poesia e espaço, universo (cosmo), entoada pelos poetas concretos, ecoam o comentário de Paul Claudel sobre *Um lance de dados*: “grande poema tipográfico e cosmogônico”.

¹⁰⁷ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 1997. P. 190/191.

Na transformação paradigmática do espaço do texto poético, atribuída ao famoso poema de Mallarmé, a palavra se projeta no espaço, rompendo com a versificação e abrindo novos territórios de projeção de sentidos, a partir de um desnudamento discursivo que chama a atenção para o fracasso da linguagem. Também é reconhecido há muito a influência do poeta francês em boa parte da moderna poesia, em especial na produção do trio fundador da poesia concreta (além de Augusto, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari), que inclusive selecionou, traduziu e organizou a histórica publicação de *Mallarmé*, em 1972. Em um dos textos deste livro, Augusto de Campos afirma que:

(...) Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de Dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e dos modernos meios de comunicação, do “mosaico do jornal” ao cinema (...) e às técnicas publicitárias. E assim como a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema.¹⁰⁸

A questão da superação do formato livro tem a ver com a conquista da espacialização na construção da palavra poética em articulação com uma nova configuração do tempo, de forma que ocorre uma transgressão da palavra, antes presa ao papel. A partir daí, a tarefa do poeta e a do artista plástico se encontram para a criação de um objeto múltiplo e indefinido e de leitura mais complexa. Os aspectos espacial e temporal são conjugados desta maneira em *Lance de Dados*, sob a potência da escritura, dados que serão relançados mais tarde pela imagem eletrônica do vídeo cometendo a videoescritura.

Segundo Arlindo Machado, a imagem eletrônica do vídeo propõe uma nova configuração da imagem em seu aspecto espaço-temporal. Pare ele, o vídeo apresenta a verdadeira escrita do movimento:

¹⁰⁸ CAMPOS, Augusto de. In Mallarmé. 1991, P. 26/27.

(...) isto que nós chamamos de “imagem” no universo do vídeo já nem é uma representação pictórica no sentido tradicional do termo, ou seja, uma inscrição no espaço. A rigor, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel* aceso, um ponto elementar de informação de luz.¹⁰⁹

Da mesma maneira que o vídeo, o poema de Mallarmé, *Lance de dados*, intertexto primordial de *TVGrama 4 – Erratum*, não ocupa uma topografia da página e sim uma cronotopografia (espaço e tempo). O vídeo de Augusto de Campos tece toda uma trama de contaminações em que a impureza aparece com lugar de destaque. Este processo deslocador de um eixo fixo também pode ser percebido no uso da fonte Nanotech, que retoma e atualiza os caracteres tipográficos empregados pelos poetas concretos, impondo uma leitura fugidia e imprecisa que “amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação”¹¹⁰.

Não obstante, a palavra *erratum* do título do clip-poema lança a mais interessante chave para a navegação do texto: a travessia de sentidos em *TVGrama 4 – Erratum* se dá pela lógica da deriva, errância: alguns códigos indicam um norte, outros projetam desvios. A palavra *erratum* designa erro tipográfico, em uma obra escrita ou em parte dela, que pode ser impresso e acompanhar a edição com o tal erro e depois passa a integrar edições futuras. O uso mais conhecido é sua forma no plural: *errata*, do latim *errata*, “coisas erradas”. Também do latim vem o verbo *errare*, de *errare*, “vagar sem destino”, “desviar-se do caminho”.

A poesia e a citação de Mallarmé, além de inscrever o vídeo em toda uma trajetória histórica do uso da navegação como metáfora do ofício do escritor, o trabalho da escritura, são signos dessa errância, desvios de rota no mar dos sentidos, em que o vídeo de Augusto de Campos parece navegar ao sabor do acaso. Entretanto, é interessante observar que até mesmo o termo navegar comporta a possibilidade de errância e acaso, que pode se tornar fracasso pelo contexto da navegação marítima assim como se dá o fracasso quando a linguagem não consegue projetar o sentido que pretendeu: se perder ou se achar – afastando toda e qualquer metáfora colonialista sobre descoberta e descobridores, bem como

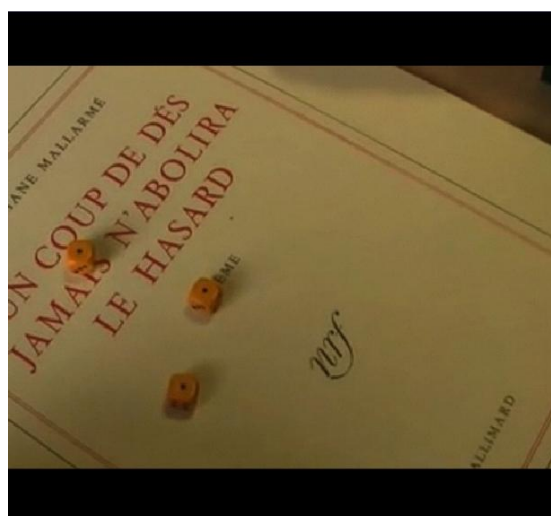
¹⁰⁹ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.* 1997. P. 247.

¹¹⁰ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* 2009, P. 410.

qualquer lógica hermenêutica purista de investigação do sentido – também pode ser o desfecho de uma viagem e de uma leitura, e por mais estável que pareça o meio de transporte ou suporte de leitura, há sempre o risco de se naufragar, o que no caso da videoescritura, mesmo que não seja um destino planejado pelo condutor não faz nenhum mal ao viajante.

AH MALLARMÉ
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 A POESIA RESISTE
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 SE A TV NÃO TE VÊ
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 O CIBERCÉU TE ASSISTE
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 EM QUICKTIME E FLV
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 JÁ PAIRAS SOBRE OS SUB
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 TUDO EXISTE
 TVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTVTV
 PRA ACABAR EM YOUTUBE

(A escritura)



(A videoescritura e o vídeo dentro da videoescritura)

3.3.2. CARNAVAL, FESTA DOS SIGNOS

Vamos pra avenida
Desfilar a vida
Carnavalizar.

Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, *Carnavália*

Entre o ler e o ver

O mesmo olho que lê um poema vê uma pintura, um vídeo, uma escultura, uma casa. A imagem se mostra e ao ser mostrada, é vista e ao ser vista, é incessantemente significada. As imagens em um vídeo estão, assim, para os olhos, como as imagens de um poema, pintura, escultura, casa. Tudo é imagem. O trabalho do poeta da imagem é igual ao trabalho do poeta da palavra. Tudo é imagem. Palavra também é imagem. O entendimento de um poema se configura na experiência com as palavras, na convivência com os signos lingüísticos que lançam mão e mente de estratégias que fazem com que os signos girem em propulsão. Assim sucede com os entendimentos de outros tipos de discursos imagéticos. Ler é entender. Entender como decodificar, operar traduções com os signos, transmutá-los, traduzi-los. Ler é traduzir, assim como escrever também é traduzir. Tudo é tradução.

O encontro entre literatura e artes visuais propiciou um desdobramento do entendimento da escrita para além dos moldes convencionais atrelados à linguagem verbal, fazendo da escrita escritura. O signo lingüístico, principalmente a partir da poesia simbolista, das experiências plásticas das vanguardas, da literatura modernista e da poesia concreta penetrou espaços pouco explorados pelo universo literário mais tradicional, conduzindo a uma constante atualização da própria noção de escritura, do verbal ao icônico-visual até o mental.

Ultrapassando o campo teórico de uma visualidade mais pautada na imagem icônica, esta leitura tratará da experiência da palavra com a imagem em *Carnaval*, videoescritura de Arnaldo Antunes, através do atravessamento pela via literária e filosófica, numa inserção do literário pelo viés da “imagem mental”, que segundo Gilles Deleuze:

(...) é uma imagem que toma por objetos *de* pensamento objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. *É uma imagem que toma relações por objeto, acções simbólicas, sentimentos intelectuais.* Ela pode ser, mas não é necessariamente mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, directa, inteiramente distinta das outras imagens.¹¹¹

Deleuze fala da imagem-mental a respeito dos filmes de Alfred Hitchcock como uma imagem que se dá pela relação, como um raciocínio ou equação matemática, em que a narrativa é encadeada por uma relação mental, o que leva a imagem-movimento a uma crise. Para Deleuze, a imagem-movimento é como se processa a imagem no cinema narrativo clássico, cujo processo se dá dentro das leis de um esquema narrativo que apela ao sensório-motor, em contrapartida à imagem-tempo do cinema moderno, de ligação elíptica e dispersiva com a realidade de suas situações “óptico-sonoras puras”. Hitchcock está no limite da imagem-movimento, pois já acena para a imagem-tempo através da substituição da simples visão pela vidência:

A imagem mental não seria tanto uma consumação da imagem-ação, e das outras imagens, mas um novo questionamento de sua natureza e de seu estatuto. Mais ainda, toda a imagem-movimento é que seria posta em questão, através da ruptura dos vínculos sensório-motores neste ou naquele personagem. O que Hitchcock desejava evitar, uma crise da imagem tradicional no cinema, adviria entretanto após Hitchcock, e em parte por meio de suas inovações.¹¹²

Deleuze, o cinema, Hitchcock e a imagem mental atravessam a videoescritura de Arnaldo Antunes e conduz a imagem pelo viés do pensamento, pois, apesar do forte poder de verossimilhança presente neste vídeo, o esquema sensório-motor é ancorado pelo mental em uma relação que supera a identificação do visível com o verdadeiro, e assim, as imagens icônicas podem ser entendidas não como consequência do mundo real, natural, mas como devires e desvios do

¹¹¹ DELEUZE, Gilles. Cinema 1: A imagem-movimento. 2004. P. 263.

¹¹² DELEUZE, Gilles. Cinema 1: A imagem-movimento. 2004. P. 263.

real, operado pela vidência e impregnando o quadro videográfico de indefinição ao tomar a visão de assalto.

Uma canção singela, brasileira

O cancionário popular brasileiro é rico em experiências bem sucedidas em que as letras das canções dimensionam a imagem através da palavra, desde as narrativas urbanas, de Noel Rosa ou Cartola, até o lirismo da Bossa Nova. Mas é principalmente a partir da Tropicália que essas possibilidades são potencializadas por um cruzamento entre palavra e imagem que promove novas perspectivas formais, fortemente inspiradas no legado das transgressões vanguardistas do início do século XX, na poética modernista e especialmente na poesia concreta.

Esta leitura se deterá em *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, texto audiovisual em toda sua potência: imagem (verbal e icônica, palavra e vídeo); som (melodia e harmonia, música cantada e articulação de sons verbais); e letra (signo lingüístico, imagem gráfica e mental). Este texto, múltiplo em sua unidade, chama a atenção pela forma como articula imagem e palavra, utilizando os elementos do vídeo como deflagradores de uma escritura outra.

Sem grandes efeitos eletrônicos, sendo o vídeo utilizado mais como suporte, corpo de inscrição, seus elementos formais não são explorados de maneira radical, porém, seu devir-digital conduz a imagem pelo que ela tem de banal (mão, quadro branco e caneta), legando à imagem um tom levemente familiar, cotidiano, de realidade, que é, ao mesmo tempo, transgredido pela sua condição lúdica enquanto linguagem.

A escritura é utilizada neste vídeo em toda sua potência sígnica: elemento gráfico, rabisco, risco, rasura e saturação, o texto e suas texturas como operações de desmonte e remonte de signos apontando para um devir-imagem da palavra, território sem fronteiras e inscrição da diferença, fazendo do dispositivo eletrônico, o vídeo, um suporte para o analógico, a escritura manual. Interessante observar o signo mão alçado à aventura lingüística e visual, verdadeiro signo do encontro entre palavra e imagem, mediado pelo corpo.

Carnaval (Arnaldo Antunes)

árvore
 pode ser chamada de
 pássaro
 pode ser chamado de
 máquina
 pode ser chamada de
 carnaval
 carnaval
 carnaval

A letra da canção¹¹³, conforme se lê acima, se compõe em uma estrutura que apresenta quatro substantivos (“*árvore*”; “*pássaro*”; “*máquina*”; e “*carnaval*”), intercalados por uma sentença (“*pode ser chamad(o)a de*”) e cada um desses substantivos, nomes, pode ser tomado como uma palavra-chave. Cada palavra-chave é também um desfile (como um desfile carnavalesco) de idéias que remetem aos primórdios da relação palavra/coisa (impressa no próprio título do DVD que contém este vídeo: *Nome*), fazendo vibrar noções de Ferdinand de Saussure, que inclusive utiliza as palavras “árvore” e “pássaro” em seu *Curso de Linguística Geral*; Roland Barthes, em sua fase estruturalista de *Elementos de Semiologia*, ecoando o mesmo Saussure; Julia Kristeva e sua *História da Linguagem*; e, finalmente, o Michel Foucault de *As Palavras e as Coisas*. Estas referências inscrevem no texto como uma relação de intertextualidade, não apresentadas de modo linear, até por se tratar de um texto poético, mas que uma leitura transdisciplinar pode fazer perceber.

O próprio encadeamento das palavras-chave sugere uma gradação que vai de dois elementos naturais (“árvore” e “pássaro”), essencialmente primitivos e matéricos a outros dois artificiais (“carnaval” e “máquina”), de forte poder simbólico e nos quais irá se concentrar majoritariamente esta leitura, até pra reforçar o caráter de artifício do texto. A palavra *máquina* remete a toda uma série de relações históricas que no universo da arte poderia ser atestada pela dimensão irônica ou glorificadora (índice de desenvolvimento, progresso e também da superação da relação do homem com a natureza) que as vanguardas do início do século XX lhe atribuíam, especialmente o Futurismo.

¹¹³ Interessante observar que a parte verbal de uma canção é comumente chamada *letra*, sinal gráfico que designa os vocábulos em uma língua escrita. Letra, do latim *littera* também originou a palavra literatura.

Também no terreno da intertextualidade, pode-se pensar em textos como *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, este já um intertexto de Camões, para ressaltar os aspectos textuais de *Carnaval*, máquina de costura poética que se dá pelo entrelaçamento de fios ou “trama de signos”, como diria Derrida, remetendo à metáfora originária da palavra texto: tecido. A palavra máquina pode ser ainda estendida à própria idéia de carnaval como aparelho de um sistema que prima pela organização e mercantilização de seus bens culturais, como se tornou o desfile das escolas de samba, signo de festa e negócios: *showbusiness*.

Ressaltando o aspecto escritural do texto, pode-se salientar a imagem da tela em branco como espaço de escritura, suporte para a inscrição em relação com o corpo, remetendo a toda história da escrita e da poesia, trazendo à tona a angústia do escritor diante da página em branco, marco inicial da criação poética vertida em escritura. Arnaldo Antunes, espécie de pupilo tardio da geração de poetas concretos, parece fazer referência ou reverência ao poeta que é considerado por esta geração como o principal responsável pela reconfiguração da relação da palavra com a imagem, transformando radicalmente a dimensão espaço/tempo no texto poético, que é Stephanie Mallarmé. Mallarmé, com seu poema *Lance de Dados*, praticamente inaugurou a moderna poesia, criou a palavra lançada na página de forma aleatória transgredindo a ordem do discurso poético e subvertendo a lógica da linearidade e fazendo da leitura uma verdadeira experiência de criação de sentido.

Carnaval remete ao célebre poema do escritor francês ao lançar as palavras na tela/página em branco, só que, diferentemente de *Lance de Dados*, que abusa de vários caracteres tipográficos, é a mão que lança os signos linguísticos, capturados pelo vídeo e marcando a relação do corpo com a escritura, retomando o sentido de inscrição gráfica pela mão, riscos e rabiscos, rasuras, apagamentos sobre a superfície da tela/página, signos da relação de afetividade do corpo do artista e sua obra, pois, como diria Barthes, “a relação com a escritura é a relação com o corpo”¹¹⁴. Poesia é risco:

¹¹⁴ BARTHES, Roland *apud* CASANOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*, 2008. P. 119.



(Videoescritura: poesia e risco)

Sem grandes efeitos eletrônicos, a tela do vídeo se mostra como espaço de inscrição e projeção de imagens, o vídeo utilizado como suporte, corpo, mesmo

que seus elementos formais não sejam explorados de maneira radical, pois seu devir-digital condiciona a imagem pelo que ela tem de banal, familiar, vertidos em linguagem poética pelo uso articulado com a canção. As palavras inscritas na superfície branca acompanham vagamente a letra da canção, como se colhesse dela só as principais informações, daí a denominação aqui de palavras-chave, para sua apresentação imagética.

Os outros termos, de ordem sintática e semântica, que garantem o fluxo linear e narrativo à letra são expulsos do contexto da tela do vídeo, como em uma reversão do platonismo de *República* – no qual o poético é designado como indigno do convívio social, portanto expulso da cidade por seus aspectos transgressores – fazendo da palavra poética, não-linear (inclusive não há linhas na tela/texto), um sopro, salto para além da sintaxe da língua, deixando ficarem os elementos dispersos, soltos, “em estado de dicionário”, diria Drummond, corroborando a idéia de que este tipo de discurso é o lugar privilegiado da poesia, procedimento que reforça o caráter artificial da linguagem, tanto a verbal como a audiovisual, como ressalta Machado:

(...) no terreno dos modernos meios audiovisuais, “linguagens” nunca são fenômenos naturais, como são ou parecem ser (mas isso também é um assunto muito controverso) as línguas chamadas “naturais”, de extração verbal. Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também de demandas imaginárias, subjetivas, ou, se quiserem, estéticas, de uma época ou lugar.¹¹⁵

Outro aspecto interessante de se observar nesta videoescritura é a forma que é usada o quadro. Jacques Aumont, tratando das relações pictóricas no enquadramento do cinema, fala do “quadro-limite” como aquele que estabelece o “limite físico (...) e sobretudo limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição”¹¹⁶. Para Aumont, que ainda trabalha com algumas noções de Rudolf Arnheim, a organização do quadro se

¹¹⁵ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 1997. P. 191.

¹¹⁶ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. 2004. P. 113.

dá levando em conta idéias de centralização e ordenação para criar a composição, o que faria a tela falar, criando uma espécie de retórica visual, concepção esta que a linguagem do vídeo também abarcou, especialmente em sua vertente televisual.

Porém, a videoescritura de Antunes transgride uma idéia mais ordenadora de *composição* – que o próprio Aumont admite ser um termo de difícil definição –, pois ali a tela fala de outras formas, como que brincando com a possibilidade de limite: as palavras falam para transgredir os limites do quadro, desmonta-se a noção de composição de enquadramento ao paralisar o quadro e utilizar praticamente todas as suas áreas sem que seja estabelecido um ponto de equilíbrio: o enquadramento é claustrofóbico. Aumont, ao tratar de quadro, enquadramento e composição corrobora um discurso de identidade, da tela como espaço de representação, em que predomina uma leitura da imagem ainda investida da noção de essência, da imagem portadora de um sentido, enquanto aqui prefere-se ver o sentido como algo em constante deslocamento, o que em Antunes e em outros experimentadores do vídeo, como Jean-Luc Godard ou Peter Greenaway, pode ser observado salientando que a tela fala a voz da diferença, a “outra voz”, como defende Octavio Paz.

Este uso deslocador dos eixos de sentidos fixos pode ser atribuído a um uso especial dos elementos do vídeo ou identificados com um elemento próprio da linguagem videográfica, dado de sua impureza:

O discurso videográfico é impuro por natureza, ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições. (...) a mídia eletrônica opera numa fronteira de interseção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade.¹¹⁷

Mas o aspecto mais interessante de *Carnaval* parece se referir ao seu próprio título, elemento aglutinador de toda sua diversidade enquanto unidade textual. Dentre as palavras-chave, os substantivos da letra da canção, “carnaval” é a única que se repete, e repete por várias e várias vezes, assim como também é a

¹¹⁷ MACHADO, Arlindo. *Op. cit.* 1997. P. 190/191.

única que é inscrita por várias e várias vezes, até o esgotamento do espaço em branco da tela. Este fato parece querer dizer mais dessa palavra em relação às outras.

Aqui se retoma a noção de intertextualidade para chegar ao carnaval de Arnaldo Antunes: a noção de originalidade passa a ser questionada por uma relação de intensa intertextualidade, que vê o *mundo como texto* e os textos como tributários de outros textos anteriores ou, como observa Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹¹⁸. Estas definições encontram eco na concepção de dialogismo, de Bakhtin, que serviu de base para que Kristeva postulasse sobre a intertextualidade. O dialogismo se estabelece como o discurso que se faz tomando outros discursos, a identificação de várias vozes em um texto, em que a relação de alteridade se destaca como um elemento constituidor de um novo texto, fundado na “atração e rejeição, resgate e repelência”¹¹⁹ de textos anteriores.

Bakhtin estabelece o dialógico, polifônico, de múltiplas vozes, como o elemento que se opõe ao monológico, dogmático e sério, e que rege o estatuto das coisas e do sistema social que as circunda com uma tendência ao sentido unívoco, absoluto. O dialogismo instaura o múltiplo e vê no Carnaval um fenômeno que expressa essa diversidade e subversão da ordem social:

Bakhtin enfoca o Carnaval como a forma dialógica, e o discurso carnavalesco instaurando um estado de mundo dinâmico porque ambivalente e contraditório. Diferentemente do texto monológico, centrado em si mesmo, “oficial”, autoritário, há um outro discurso em que várias vozes dialogam (polifonia) numa intertextualidade contínua.¹²⁰

É aí que se encaixa o *Carnaval* de Antunes, como um outro discurso que dialoga com outras vozes (as referências linguísticas, musicais, poéticas e videográficas) fazendo do texto, projetado pela escritura (a cometida pela mão e a videográfica), uma aventura dos signos ou, dialogando com Barthes, “a escritura faz

¹¹⁸ KRISTEVA, Julia apud SAMOYAL, Tiphaine. A intertextualidade, 2008. P. 16.

¹¹⁹ FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. 2003. P. 50.

¹²⁰ FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. 2003. P. 51.

do saber uma festa”¹²¹. O diálogo com a música se estabelece pelo canto (as vozes de Arnaldo e Marisa Monte, que divide o vocal com ele) e pelo instrumental, um batuque carnavalesco sintetizado (produzido por instrumentos eletrônicos) que salienta o caráter artificial da canção e do vídeo, linguagens forjadas para dialogar com outras linguagens. Arte e artifício, técnica e ternura: escritura como festa dos signos, Antunes escreve um vídeo em que a diferença é o lugar de outras maneiras de se entender os sentidos de um texto, pela percepção de linguagens que, embora distintas, podem muito bem harmonizar juntas.

¹²¹ BARTHES, Roland. Aula, 2007. P. 20.

ÚLTIMAS DOBRAS DA VIDEOESCRITURA

Escrever *sobre* o vídeo não é tarefa das mais fáceis. Talvez por isso desde o início a principal reivindicação desta pesquisa tenha repousado sobre outras camadas de formulação e abordagem do problema. Refletir *sobre* algo remete a dar uma espiadela (mesmo que não desatenta) ao espelho que representa o campo visado, e uma visada na representação nunca foi a intensão desta pesquisa, até porque não havia espelho a ser mirado por perto.

Porém, a imagem do espelho ainda serve e pode ser trazida à tona de outra forma na figura não de um espelho, mas de vários pedaços de espelhos estilhaçados que criam não um reflexo perfeito ou mesmo distorcido de uma figura original, mas dobras de fragmentos de reflexos sobre fragmentos de outros reflexos, formando um corpo caleidoscópico que faz perder a noção de unidade da imagem: a fragmentação da figura do texto.

A dicção filosófico-literária da abordagem do vídeo instaurou a traição das linhas fixas da significação, como nas várias línguas numa mesma língua para desequilibrar a língua padrão, em Deleuze e Guattari. Num mesmo discurso foram projetados diversos discursos outros fundando uma babel transdisciplinar do pensamento acadêmico.

Riscos de toda natureza estiveram presentes na empresa: uma certa superficialidade no tratamento de desdobramentos do assunto; pouco rigor formal no uso de vários tipos de discursos; perda da precisão do foco em nome de um desfocamento dado pelas numerosas lucubrações filosóficas; entre muitos outros riscos assumidos sob a pena de eventuais fracassos. Entretanto, o fracasso também foi cautelosamente tomado como potência criadora capaz de iluminar as veredas do percurso.

Por isso, uma conclusão definitiva é evitada a todo custo aqui sob o risco decisivo de lançar sobre o trabalho o fechamento que o tratamento escritural e metodológico evitou o tempo todo. Então não haverá sentenças definitivas sobre o vídeo “ser ou não ser” uma escritura (um prolongamento desinteressante e desnecessário do axioma shakespeariano) ou, ainda, no caso dele ser, a videoescritura logo tornar-se um objeto-quase (pós-macaqueamento do *cogito* cartesiano). Conforme dito na meta-apresentação deste trabalho, Deleuze fala de

“um certo direito ao contra-senso” como um traço que poderia ser legado à juventude pelos textos de Nietzsche. Talvez a reivindicação final e não-conclusiva deste trabalho repouse sobre o direito ao contra-senso, não um contra-senso gratuito e inócuo, mas o contra-senso como forma de modular os conceitos, projetando outros conceitos e/ou tratando-os de outra forma, diferente da fonte, o que é uma licença filosófica e uma nova forma de ver a imagem. Talvez não uma imagem justa, mas justo uma imagem.

A aposta deleuziana sobre tal característica da escritura nietzschiana não deixa de levar em conta uma dose de ironia na proposição de estar em um sistema com convenções definidas, regras estabelecidas (como um Programa de Pós-Graduação) e reivindicar ao mesmo tempo a saída deste sistema, estar do lado de fora estando do lado de dentro: “não penso, nem por isso deixo de ser”, “sou e não-sou”.

Escrever um trabalho sobre a escritura, tema normalmente acolhido pelas letras, em uma pós-graduação em artes, empresta além de um tom de experimentação teórica, a potência de fazer ver em um campo estratos de um outro campo. Exercício transdisciplinar mais do que multidisciplinar ou interdisciplinar, visto que trabalha por *entre* as disciplinas, *através* delas, e *contra* elas, distante de uma idéia de colaboração pacífica. Dito isto, saltam alguns pontos que chamaram a atenção, no que tange aos campos encharcados que se entrelaçaram, durante o percurso deste trabalho que chega ao fim sem uma conclusão definitiva:

1. As artes visuais emprestaram tanto o lado artístico quanto o visual e as teorias do vídeo trouxeram o arcabouço para que o objeto pudesse ser discutido com o cuidado e o conhecimento necessário, sempre primando por uma leitura aberta dos textos utilizados, em movimentos de cruzá-los, atravessá-los pelos dos outros campos envolvidos, numa espécie de elogio e traição do objeto.

2. O viés literário (chamando de literário os estudos da linguística e praticamente toda a malha textual envolvida nos processos de escritura desta dissertação), talvez o campo de origem da escritura, forneceu munição para a artilharia textual da tese proposta, afinal, veio das reflexões sobre o texto literário em Rolando Barthes e seus seguidores o uso de escritura que foi aqui destecido. A torção das linhas se deu tanto pela trama literária quanto pela filosófica.

3. Uma vez talhada a indumentária desta pesquisa (talhar no sentido de cortar um pano à feição do corpo, preparando-o para a costura), as linhas de fuga

foram instauradas pela filosofia, que soube descosturar e rescosturar novamente os panos sem amarrá-los em uma costura muito forte, definitiva, pois as linhas das artes visuais (do vídeo e além) e da literatura (poesia, prosa, linguística e além) em certos estágios já estavam enredadas de tal forma que quando se juntaram às da filosofia não havia mais como evitar que dali resultasse uma roupa rota.

Um trabalho acadêmico sobre a arte do vídeo com a dicção, o sotaque, filosófico e literário com a intenção de libertar o pensamento dos muros da escola, converter a potência da contradição em máquina aporética. Um tema das artes visuais, um objeto tornado quase pelo tratamento a partir do literário e filosófico.

Fica, ainda, o desejo de sobrepor novas cores e linhas no tecido já vestido no corpo (vertido em *corpus*) e inserir outras e novas voltas no espiral da videoescritura, quem sabe a partir da experimentação da própria videoescritura em corpo de objeto-quase (a criação de vídeos), ou, talvez, na produção de novas leituras que utilizem o mesmo tratamento e material teórico, tendo em vista que as dobras deste trabalho já se ligavam antes a um percurso de estudos do audiovisual e da escritura como dispositivos discursivos capazes de fazer ver sutis camadas de pensamento no corpo de objetos artísticos que às vezes escondem em sua composição diálogos com outras linguagens: imagens e palavras.

Ou então deixar a aventura da videoescritura seguir seu próprio rumo e se perder no mundo, quem sabe ela não fique à espreita esperando o momento de voltar à superfície para completar suas travessuras e sua travessia.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALMEIDA, Candido José Mendes de. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de, et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CASANOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTRO, Jacksonilson dos Santos. **A PAIXÃO segundo JLG**. V Fórum Bial de Pesquisa em Artes: Anais. Provocações, transformações, revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010.

CASTRO, Jacksonilson dos Santos. **Palavra e imagem: encontros da escritura literária com a escritura cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2010.

COELHO, Frederico Oliveira. **LIVRO OU LIVRO-ME: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo de Oliveira; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Ilunimuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. Ilustrações de Lena Bergstein; tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Passos de & FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Portugalíia Editora, 1967.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. Tradução do autor. Editora Hucitec: São Paulo, 1985

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

KADOTA, Neiva Pitta. **A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade**. São Paulo: Estação Liberdade. 1999.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

OLINTO, Krieger Heidrun & SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

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

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus. 1997.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein e o Oriente**. In Revista DeSignos, n 6, p. 67-88, 1981. Cortez Editora.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural: 1987.

NOME. Direção: Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Produção: Leonardo Netto. Roteiro: Arnaldo Antunes. Brasil: Sony/BMG - Cor, 2006.

PARENTE, André. **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. **Subterrâneos do texto**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1985.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. In **Revista Poesia Sempre**, São Paulo (SP), n 19, dez 2004. Editora da Biblioteca Nacional.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, Décio. **Informação linguagem comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Glossário de Derrida**. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. Toronto/Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.