

Alex Sandro Lindolfo

imagem poética e vídeo: *outras margens*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2013

RESUMO

Esta pesquisa trata das relações intertextuais entre o vídeo, a poesia e conceitos como *imagem poética*, *alegoria*, *apropriação* e *montagem*.

As reflexões pertinentes aos temas em questão são conduzidas a partir de fragmentos de leituras, trechos, reminiscências imagéticas e conceituais provenientes de diversos autores.

No campo da poesia são analisadas as ressonâncias de um pensamento videográfico presentes em alguns livros do escritor português Herberto Helder.

No âmbito da criação videográfica é discutido o caráter fragmentário de um grupo de trabalhos de Jem Cohen e outros artistas do vídeo abarcados pelo pensamento benjaminiano e pelas formas contemporâneas de pensar a poesia.

Outra instância deste trabalho consiste em apresentar os processos, reflexões e resultados pertinentes às minhas experiências pessoais com o vídeo.

ABSTRACT

This research is about the intertextual relations between video, poetry and concepts such as *poetic image*, *allegory*, *appropriation* and *montage*.

The relevant considerations to themes in question are conducted from fragments of readings, excerpts, imagetic and conceptual reminiscences from various authors.

In the poetry field, this work analyzes the resonances of a videographic thought present in some books of portuguese poet Herberto Helder.

In the videographic creation field, I discussed the fragmentary character present in Jem Cohen works and other videoartists encompassed by Walter Benjamin thought and a contemporary point of view about poetry.

In another instance this research presents processes, reflexions and results pertaining to my video personal experiences.

SUMÁRIO

índice de figuras.....	04
capítulo I: <i>vestígios</i>	07
, <i>imagens, poéticas, margens</i>	08
, <i>imagem poética</i>	16
, <i>montagens</i>	20
, <i>alegoria(s)</i>	21
, <i>afinidade(s) eletiva(s), intertextualidades</i>	28
, <i>vídeo(s) digressão para voz off</i>	31
capítulo II: <i>o vídeo helderiano: reflexões sobre a montagem na poesia de Herberto Helder</i>	35
capítulo III: <i>a tela estilhaçada: alegorias do estado-vídeo</i>	52
capítulo IV: <i>cadernos de edição</i>	70
, <i>Janjão Blues</i>	75
, <i>notas sobre o abandono</i>	87
Referências bibliográficas.....	94
Filmografia citada.....	96
Sites.....	97

ÍNDICE DE FIGURAS

1	07
Avenida Getúlio Vargas por volta de 1950. Autor desconhecido. Minduri – MG.	
2 e 3	18
<i>Nightfall</i> , Bas Jan Ader. 1971. Videoperformance.	
4 a 9	27
<i>As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty</i> , Jonas Mekas. EUA, 2000. Documentário autobiográfico.	
10 a 12	28
<i>As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty</i> , Jonas Mekas. EUA, 2000. Documentário autobiográfico.	
13 e 14	31
<i>cadernos de viagem (downloading memories)</i> , Alex Lindolfo. 2009. vídeo digital.	
15 e 16	32
<i>máquinas de rotação contínua</i> , Alex Lindolfo. 2007, vídeo digital.	
17	35
<i>sem título</i> . Alex Lindolfo. 2012, fotografia digital.	
18	52
<i>THIS IS A HISTORY OF NEW YORK (The Golden Dark Age of Reason)</i> , Jem Cohen. EUA, 1987, Super 8.	
19	58
<i>TALK ABOUT THE PASSION</i> , Jem Cohen e R.E.M. EUA, 1988, Super 8.	
20	59
<i>The Americans</i> . Robert Frank. EUA, 1958, Série Fotográfica.	
21 a 23	62
<i>JUST HOLD STILL</i> . Jem Cohen, EUA, 1989. Super 8.	

24 e 25	63
<i>JUST HOLD STILL</i> . Jem Cohen, EUA, 1989. Super 8.	
26 a 29	66
<i>Histoire (s) du Cinema): Fatale Beauté</i> . Jean Luc-Godard, França, 1997. Documentário.	
30 a 32	67
<i>Arbeiter verlassen die fabrik</i> , Harun Farocki. Alemanha,1995. Documentário.	
33	70
Av. Getúlio Vargas por volta de 1950. Autor desconhecido. Minduri – MG.	
34	71
<i>Sem título</i> . Autor desconhecido. Minduri, MG.	
35	74
Avenida Getúlio Vargas por volta de 1950. Autor desconhecido. Minduri – MG.	
36 a 39	82
<i>into the blues</i> , alex Lindolfo. 2011, vídeo digital, 11 min.	
40 a 43	83
<i>9 eyes of Google Street Preview</i> , Jon Rafman. Canadá, 2011, série fotográfica.	
44	87
<i>notas sobre o abandono</i> , Alex Lindolfo. 2011. Vídeo.	
45	92
<i>última manhã de abril</i> , Alex Lindolfo. 2012, vídeo digital.	
46	93
<i>nebula</i> , Alex Lindolfo. 2012. Vídeo digital.	
47	93
<i>instruções para capturar alma de gato</i> , Alex Lindolfo. 2012. Vídeo digital.	
48	93

naufrágio em castanheira queimada, Alex Lindolfo. 2012. Vídeo digital.

49.....**93**

enquanto anoitece, Alex Lindolfo. 2012. Vídeo digital.

I

vestígios



(...) o que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo.

Guimarães Rosa

, *imagens, poéticas, margens*

Proponho, neste capítulo introdutório, uma reflexão situada nas confluências entre as artes do vídeo, da poesia e das relações entre alguns de seus conceitos, tais como: *imagem poética* e *montagem*.

O termo *imagem poética*, advindo do sítio teórico que engloba a poesia e os arredores de sua criação e reflexão crítica, tem uma pretensão interdisciplinar no sentido em que é desenvolvido aqui. Sobre este conceito e seus desdobramentos serão tecidas as questões que sustentam e direcionam a presente pesquisa.

Acredito que o termo abrange não somente a poesia, podendo ser expandido para as áreas do cinema e do vídeo, para a filosofia da imagem e para outros campos do conhecimento. Por isto, é objetivo deste trabalho discutir e pensar o *vídeo* enquanto *poesia* e a *poesia* enquanto *vídeo* nos sentidos da imbricação de seus conceitos e de suas relações dialógicas.

A imagem encontrada no conto *Cara-de-Bronze* de João Guimarães Rosa e escolhida como epígrafe para o presente capítulo traz em sua tentativa de definição do fenômeno poético o ponto inicial sobre o qual a discussão proposta se estabelece, além de fornecer o viés conceitual para alinhar os eixos que compõem a pesquisa em questão.

No referido trecho, o autor pensa a poesia como uma experiência de linguagem, um mecanismo gerador de imagens e transposições de signos, cujos desdobramentos não cessam de ramificar, estilhaçar e fragmentarem-se em outras imagens.

Assim, em função desta e de outras (in)determinâncias e (in)determinações acerca dos estatutos do poético e das possibilidades de articulação e montagem de imagens, esta pesquisa pretende abordar as questões relativas ao conceito literário de *imagem poética*, aplicadas também à linguagem audiovisual, em especial, ao olhar videográfico; tendo o processo artístico e a reflexão crítica como formas de discussão prática e conceitual.

O projeto estabelece como ponto de partida, a pesquisa bibliográfica em torno de autores que trabalham ou lançam questões, obras e reflexões relativas ao tema *imagem poética* e que possuam como fomentadores, práticas e conceitos ligados à imagem e ao poético.

Em um primeiro momento serão abordadas questões que dizem respeito à imagem no campo da poesia, através de autores que abordam questões ligadas à montagem de imagens no corpo de um poema ou determinada obra escrita.

Será focado principalmente um conjunto específico de obras do poeta português Herberto Helder, onde encontramos de formas bastante instigantes questões em torno da montagem, apropriação e intertextualidade. Pretende-se levantar e discutir o que há de videográfico na poesia deste autor no capítulo “*o vídeo helderiano: reflexões sobre a montagem na poesia de Herberto Helder*”.

Numa segunda instância, pretende-se abordar a poesia no vídeo, situar os caracteres do videográfico pertencentes à pesquisa e esmiuçar seus índices de poeticidade; bem como discutir a imagem poética, a montagem e suas confluências no campo do audiovisual.

Serão analisadas, no âmbito do vídeo, uma série específica de trabalhos do cineasta e videoartista nova-iorquino Jem Cohen, composta pelas obras *Just Hold Still*, *The Golden Dark Age of Reason (This is a History of New York)* e *CHAIN* dentre outros, onde encontramos pontos práticos e conceituais em ressonância com as propostas da presente pesquisa.

Conceitos relativos ao pensamento do filósofo Walter Benjamin, tais como alegoria, fragmentação e montagem, bem como as suas relações com a obra de Cohen e os dispositivos do vídeo compõem o cerne de “*A tela estilhaçada: alegorias do estado-vídeo*”.

Num terceiro ponto há as ações práticas no vídeo, suas experiências e experimentações. Neste pretende-se abordar o vídeo cujas formas e processos de materialização situam-se sob a égide de uma montagem calcada na apropriação de fragmentos de leituras, trechos, reminiscências imagéticas e conceituais. Para tanto, propõe-se em paralelo à pesquisa escrita, a realização

do projeto de vídeo *Janjão Blues*, como forma de investigação em torno da expressividade do vídeo, no sentido de veículo discursivo capaz de abarcar as experiências de um estado poético, um estado que pensa e trabalha com imagens, sobretudo, poéticas.

Pretende-se trazer à tona os relatos de processos criativos dispersos em cadernos, esboços de edição de vídeo, notas e apropriações de fragmentos; no afã de buscar outras relações entre as palavras *imagem*, *poética* e *vídeo* e estabelecer similitudes entre o *pensar* e o *montar* uma *imagem poética* no campo do vídeo através da poesia.

Assim, todos os eixos que compõem a pesquisa empreendida são perpassados pela busca e pela indagação em torno do fenômeno poético, trabalhando, sobretudo, com amostragens, citações e re-situações conceituais como João Guimarães Rosa em *Cara-de-Bronze*.

O conto citado trata da história do fazendeiro homônimo que, uma vez impossibilitado de sair de casa por força dos reumatismos e da idade avançada, perscruta entre seus vaqueiros aquele mais apto a visitar e buscar a poesia de sua terra natal, uma vez que ele não podia fazê-lo.

O *Cara-de-Bronze*, diziam seus vaqueiros, indagava “*engraçadas bobéias, como se estivesse caducável*” (ROSA, s/d: 106). As questões que o assolavam não eram mais as *coisas proveitosas*, de caráter prático e objetivo que antes regiam o cotidiano de sua fazenda; interessava-lhe a fugacidade das coisas corriqueiras, “*a rosação das roseiras, o ensol do sol nas pedras (...) o que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo*”. (ROSA, s/d: 107).

J.G. Rosa acentua através das falas de seus personagens que a poesia situa-se em outro estatuto da linguagem, que não o objetivo, o naturalista, o narrativo. Ao longo do conto são lançadas inúmeras imagens poéticas, metáforas, alegorias e outras formas de articulação da linguagem que enfatizam o discurso poético como algo deslocado da representação mimética.

A questão é bem sublinhada pelos personagens, justificando assim a escolha do Grivo como aquele que é apto a buscar a poesia, e reafirma a noção de poético como algo situado numa *outra* margem da linguagem. Assim se referem os vaqueiros ao estado de seu patrão:

“Não queria relatos da campeação, do revirado na lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo, as caças e a vinda das onças, e todos os semoventes, os gados e pastos. Nem não eram outras coisas proveitosas, como saber de estórias de dinheiro enterrado em alguma parte, ou conhecer a virtude medicinal de alguma erva, ou do lugar da vereda que dá o buriti mais vinhoso. Mudara.” (ROSA, s/d: 106).

O Grivo é aquele que pensa poeticamente. Imerso nesta experiência, ele transpõe os limites da linguagem, atinge sua *outra margem*, e consegue assim conversar com o Cara-de-Bronze; ser seus olhos e seu mensageiro. Somente neste estado, os “eleitos” pelo fazendeiro, podem entendê-lo (no sentido das afinidades de leitura de mundo). Imersos em uma linguagem poética estes podem compreender de forma expandida os enunciados e questões lançadas pelo Cara-de-Bronze.

Nesta história fica entendido que, para captar, registrar a poesia e exteriorizá-la, é necessário perscrutar fenomenologicamente o mundo. Ouví-lo, vê-lo e sentí-lo em todas as suas vozes e visões. Assim manuseamos ferramentas para aproximar realidades distantes, e como dito por um de seus personagens-autores; acercar-se de *“toda qualidade de imaginamento de alto a alto... Divertir na diferença semelhante”*. (ROSA, s/d: 92).

Só tocam a *outra margem* aqueles que vêm além dos propósitos habituais da linguagem, aqueles que acercados do discurso poético, percebem através de palavras, imagens e outras possíveis formas as materializações da poesia.

Rosa conta em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizarri, que muitas vezes ao longo do conto colocou nas falas dos vaqueiros *“tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos”* (ROSA, 2003: 93).

Em sua reflexão criativa em torno das definições, estatutos e sentidos do poético, o autor busca essa poesia de várias formas. Passa por relatos de natureza oral, mescla discursos e gêneros (cinema, teatro, música) descreve cenas, compõe quadros, enfim, utiliza-se de todo um vasto aparato arrancado do arcabouço teórico do mundo.

Polifônica é a montagem de Rosa, como podemos constatar no seguinte trecho.

ROTEIRO:

**Interior – Na coberta – Alta
manhã**

**Quadros de filmagem:
Quadros de montagem:
Metragem:
Minutagem:**

1 G.P.G. Int. Coberta.

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações **ad libitum**, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de buriti

Som: O violeiro está tocando uma mazurca.

linho Ti entra no plano, de costas

Som: O fim da mazurca.

linho Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....

Som: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio.

(ROSA, s/d: 98)

Ali, no espaço criado por J.G. Rosa, cada um é leitor, e cada leitor “traduz” o mundo que lê segundo seu próprio alfabeto. No conto *Cara-de-Bronze*, tudo nos propõe uma leitura expandida sobre a natureza da poesia e da linguagem. O extenso inventário de animais e plantas vistas pelo Grivo em sua viagem pelo sertão, assim como as imagens e falas advindas dos vaqueiros são textos e intertextos a cruzarem seus veios e ramificações.

O conto está tomado pelas águas da outra margem. A poesia emerge de todos os lados. Todos os lugares e coisas estão, como se refere o Vaqueiro Adino aos assuntos do *Cara-de-Bronze*, tomados por uma espécie de “*imaginamento em nulo-vejo*”. (ROSA, s/d: 92).

Ou, como escreve Octavio Paz:

Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em “outra coisa”. (PAZ, 1986: 26)

Este caráter de alteridade acerca do estatuto do poético constitui a primeira imagem, o sentido primevo de uma possível definição ou entendimento do que é a poesia. O outro sentido das coisas, a outra função das palavras, a outra face da linguagem. O que serve para outra coisa. Como em Manoel de Barros:

Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia
Um crevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons para poesia (BARROS, 2010: 145).

Octavio Paz nas leituras e considerações sobre poesia e linguagem, de *O arco e a Lira*, aplica a metáfora da pedra às palavras (1986: 25) e nos incita a pensar em imagens ao distinguir prosa e poesia. Para ele o que difere um prosador e um poeta é a maneira que ambos encontram para manipular as palavras. Tanto o poeta lírico quanto o narrador de um texto em prosa trabalham com a mesma matéria. Entretanto, a matéria pedra utilizada na construção de uma escada visa um direcionamento, uma objetividade; assim como a palavra utilizada em um texto em prosa. A pedra utilizada na construção da estátua estaria mais próxima do que seria um discurso lírico, alegórico; alheio ao mundo das significações práticas, claras e objetivas.

Sem permear possíveis gradações, estas últimas considerações podem estabelecer uma situação de “clareza” inicial: uma obra precisa informar, estabelecer coordenadas, lugares, informações para situar seu leitor; enquanto a outra prefere conduzir este leitor(a) a uma *outra margem*, um outro lugar da linguagem onde estatutos preestabelecidos são rediscutidos e re-situados.

É óbvio que um discurso narrativo pode ser tocado pelo poético e com ele caminhar em fusão ou em outro regime dialógico; assim como também pode acontecer de um discurso totalmente subjetivo, codificado segundo o imaginário de um determinado autor, estar em sintonia com uma noção de objetividade narrativa e outros fatores análogos. Pedras e palavras através de

omo são manipuladas, direcionadas e intencionadas assumem formas, funções, processos e conotações distintas.

A *outra margem*, a outra coisa que é a poesia, propõe outros mecanismos de relação sobre os materiais do mundo. Como já dito, cada autor devassa a linguagem à sua maneira, transfigurando assim o material de seu mundo circundante. No entanto, esta noção aqui proposta constitui-se como um desvio, um viés conceitual e fenomenológico para pensarmos a experiência poética.

Em seu contexto original a "outra margem" advinda dos antigos monges *zen* é uma alegoria filosófica muito mais complexa, cujo intento está alhures de uma discussão em torno da linguagem.

Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem... Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente: a isso se chama: a outra margem (SUZUKI, D.T. In PAZ, 1986: 147).

Se uma imagem (poética) é uma imagem transladada de um valor de significância para outro, se é uma operação que incide diretamente no estatuto da linguagem, o que são e o que representam as imagens da memória em T.S. Elliot e em Proust, de rodovias em Kerouac, de ferrovias em Robert Johnson, do sertão em Guimarães Rosa, da pedra em João Cabral e em Octavio Paz, de um espelho convexo em John Ashberry, de guitarras, lua e sangue em García Lorca, satélites, aviões, mercúrio em Herberto Helder?

Cada um dos acima citados tem suas particularidades e idiossincrasias. Embora possuam seu vocabulário e imaginário próprios, estes redispõem uma tradição atrás de si. Dialogam e propõem novos patamares para as imagens que de alguma forma cunharam (mas não sozinhos).

Quais imagens permeiam um imaginário por nós reconhecido e quais nos lançam em um espaço desconhecido, pouco tateado, denso, obscuro e encantatório?

Por que estas imagens incitam um desvelar, deslindar seus sentidos e sua carga poética?

O que seria uma imagem e quais os caracteres e estatutos que ela possui ou deve possuir para que a consideremos poética?

O imaginário de cada autor traz suas imagens, que carregadas pela força das experiências vividas eclodem em “vasos comunicantes”; possíveis e poéticas formas de fluir.

O que a linguagem possui de inclassificável e fragmentário gera a *imagem poética*. Apreendida pelo incompleto, a imagem gera ambivalências e flutuações conceituais. Ou seja, suas manipulações geram montagens possíveis e outras formas de leitura.

A imagem é linguagem. Forma de incidir sobre o mundo e suas coisas independente de atuar buscando representação ou criação. Ou além, como no dizer de Ezra Pound: (...) *imagem é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante* (POUND, 1991: 10).

À imagem não cabe a proposta de delimitar e estabelecer as coisas do mundo. Enquanto forma de linguagem não deve abarcar as coisas, estabelecer limites e pertencimentos, e sim descortinar os possíveis véus de significados sob estas coisas, ao mesmo tempo em que sugere mais formas de leitura.

A imagem, independente de seu suporte ou natureza (fotográfica, videográfica, poética) deve expandir-se semanticamente (independente de ser. Sendo uma projeção, no sentido que o ser humano agrega sentido a ela, deve incitar-nos ao mergulho em seu mundo de significâncias.

Como permear índices de poeticidade em uma imagem ou numa série de imagens? Como dizer sobre a poesia de uma imagem, se esta “*é um feixe de sentidos rebeldes à explicação*” (PAZ, 1986: 41)?

Por não se estabelecerem em nenhum quadro de definições estanques, as noções de imagem e poesia estarão sempre suscetíveis à mutabilidade.

O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixarmos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o encontro entre a poesia e o homem (PAZ, 1986: 17).

O poeta mexicano não nos deixa esquecer este caráter do “inclassificável” em torno dos estatutos da poesia. Lembra-nos das coisas que estão “fora” do universo formal do poema, mas que são e podem estar mais impregnados de poesia do que propriamente o poema.

Certamente, nem tudo o que está “dentro” da forma “poética” como de um soneto, por exemplo, é e pode ser considerado poesia. O encontro entre a poesia e o homem há de acontecer por outras vias e formas de acesso capazes de abarcar a fenomenologia do poético em torno de si.

, *imagem poética*:

Segundo Pierre Reverdy, o termo “*imagem poética*” trata da aproximação de realidades distintas. Quanto mais distantes as realidades aproximadas, mais fortes são suas imagens poéticas (REVERDY In WILLER, 2001). O que abre e oferece possibilidades como:

*Enxofre – mãe – era o teu nome.
as letras cresciam em torno da terra,
as telhas vergavam ao peso
do que me lembro* (HELDER, 2006: 191).

Este trecho de Herberto Helder reitera as colocações anteriores. O poético e a poesia estão situados em outros patamares de significâncias. Patamares alheios aos usos comuns da linguagem e seu universo de signos estabelecidos; onde as letras podem crescer da terra e as telhas vergarem sob o peso da memória e suas reminiscências imagéticas. Onde “*de repente, o terreno baldio de um idioma fatigado se cobre de súbitas flores verbais*” (PAZ, 1986: 42).

A linguagem da poesia transfigura as coisas que toca, traslada os valores de significância das mesmas; transporta esta coisa para alhures do que comumente é visto e sentido.

É permeando estas noções, buscando situar estas imagens, manipular suas células críticas, práticas e teóricas, que intento propor outras relações, “*outras margens*” para as linguagens/formas artísticas aqui analisadas. Como escreve Paz:

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutatória consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações (PAZ, 1986: 24,25)

No entanto, mais do que um mundo povoado de signos poéticos como *lua, sangue, bicicleta, mãe, pedras e palavras*, este lugar da poesia tem seu “*modus operandi*”, seus estatutos e operações que não são facilmente mapeados. Vejamos o seguinte poema de Rimbaud:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O Azul: vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
E, nívea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;
U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verdura, paz dos pastos
Dos anos que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;
O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos;
- Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos (RIMBAUD, 2002: 37).

Ao citar este poema, para tratar do tema *imagem poética*, o poeta, crítico e performer David Antin, diferente dos autores citados anteriormente, pontua outras questões em sua fala:

“A imagem poética não é somente uma maneira de dizer uma coisa querendo dizer outra. É uma arte de apresentação, como em um filme, mas não essencialmente visual. (...) Rimbaud queria produzir duas sucessões simultâneas, uma de cores, uma de vogais na ausência do significado da tradução (...) A ausência de conexão é precisamente necessária para criar um espaço carregado entre vogais e cores” (ANTIN apud PERLOFF, 1993: 294).

Quais os parâmetros e estatutos utilizados por Rimbaud na construção do poema?

Neste, o conceito de imagem poética, segundo a leitura de Antin, ganha uma outra expressividade e traz à tona a força criativa presente nas naturezas díspares das imagens e nas suas próprias indeterminâncias. Vogais e cores em Rimbaud continuam sendo vogais e cores, no entanto, a metaforização proposta pelo autor cria vigor na possível ausência de correlação entre elas.

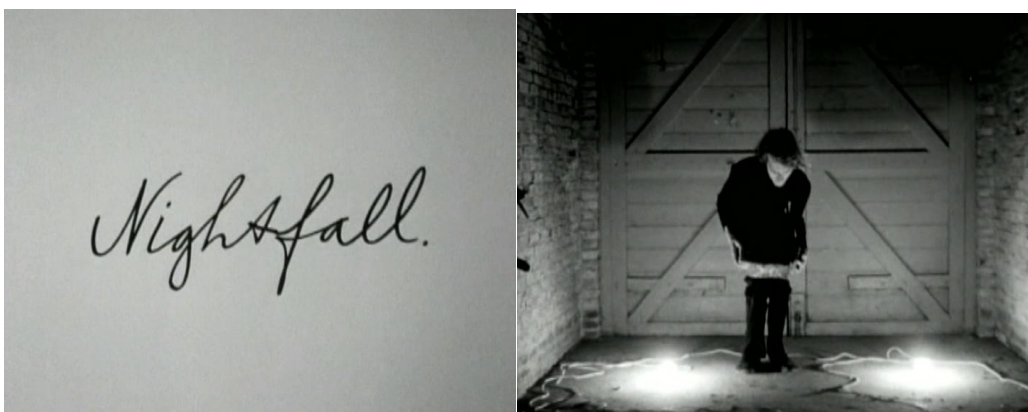
Algo análogo se opera na totêmica imagem cunhada pelo poeta franco uruguaio *Lautréamont* (Isidore Ducasse) em seus *Cantos de Maldoror*, em meados do século XIX: “*Belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*” (LAUTRÉAMONT, 2005: 31).

Como um exemplo máximo de radicalização no sentido da metaforização, a imagem dos “*Cantos*” viria influenciar (prática, metodológica e conceitualmente) vários autores no âmbito das vanguardas artísticas do começo do século XX.

Segundo Julia Kristeva: “os *Cantos de Maldoror e as Poesias são um diálogo constante com o corpus literário precedente, uma contestação perpétua da escritura precedente*”. (KRISTEVA, 1974: 67,68).

Retomado paradigmaticamente por André Breton e os surrealistas, o método lautrémontiano de incidir sobre a linguagem buscando sua força poética (através de processos como plágios, o uso subversivo de termos científicos, adulterações de outros autores e colagens textuais, dentre outros recursos), atuaria também como deflagrador de teorias, ações e práticas criativas que ecoam em trabalhos diversos como os da poesia concreta no Brasil e em procedimentos como os utilizados nas artes plásticas (colagens, *assemblages*, inserções de imagens sobre imagens) e outras formas de reorganização de material poético em busca de uma prosódia particular.

Atuando em um sentido diferente, mas passível de estabelecer relações, encontramos Bas Jan Ader, artista performático holandês que desapareceu no mar na realização de um de seus trabalhos.



Nightfall, Bas Jan Ader. 1971. Videoperformance, 16mm, 4 min 16 seg

Bader, mais conhecido pelo seu vídeo *“I’m too sad to tell you”* (*Eu estou muito triste pra te contar*) no qual sua ação performática consiste em chorar, é também autor de uma série de quedas de cima de telhados, árvores e bicicleta.

Seus vídeos compostos de planos fixos, únicos, sem nenhum outro recurso de edição que não seja a inserção de cartelas (títulos, assinatura e ano) estão a serviço de suas ações performáticas (em sua maioria relações de embate entre homem e a paisagem).

Em *“Night fall”*, Bader esforça-se enormemente para levantar uma pedra que em seguida é lançada sobre as lâmpadas que iluminam a cena, uma de cada vez, até culminar no breu total encobrindo a tela.

A queda da noite ou na noite de Bas Jan Ader é morosa e sofrida. O vídeo em seus quase cinco minutos atua de forma crua e poética sob os mecanismos da linguagem.

A luz artificial é quebrada pela noite primitiva. O imenso monolito que Ader levanta e arremessa sobre a lâmpada atinge um tempo mítico, transforma-se em uma grande metáfora da criação. Vestido de noite o artista é engolido pela escuridão que arremessa sobre si mesmo.

É poético o resultado da concatenação dos elementos texto e imagem neste filme de um plano só de Bas Jan Ader. As noções de montagem e imagem poética pressentem-se na maneira em que naturezas distintas são aproximadas e distanciadas.

Lautréamont lança uma imagem que metodologicamente pode nos oferecer e reafirmar uma fórmula, como a proposta por Reverdy (imagem poética como aproximação de realidades distintas), no entanto nos leva a cogitar possibilidades expressivas além do método.

Sua imagem perscruta por meio da linguagem os meandros não explorados do pensamento, universos oníricos, simbólicos e culturais inerentes a seu autor. Traz à tona imagens interiores, trilhas, meandros e regiões em torno do poético que só uma vivência mais profunda pode tocar.

Este manuseio das imagens do mundo por meio de recortes, transposições, mixagens, sobreimpressões; enfim, de algum mecanismo de

montagem, de algum tipo de redistribuição de elementos sígnicos, em prol de dizer uma coisa através de outra, alegoricamente, pode ser encontrado nos trabalhos de Robert Rauschenberg, nos filmes de Jean-Luc Godard, nas experiências de transposição da cor do espaço bidimensional para espaço tridimensional de Hélio Oiticica e numa série de outras obras e autores.

Seja ou não no campo do vídeo ou da poesia propriamente ditas, estas obras atuam de formas poéticas, arrancando de palavras e imagens desgastadas outras forças expressivas.

As imagens provenientes de Lautréamont da mesa de dissecação, da máquina de costura e do guarda-chuva justapostas em suas cruzeiras e naturezas distantes e distintas abrem as portas para um vasto simbolismo do imaginário coletivo; a psicanálise, a interpretação de sonhos, e para um regime de diálogo da poesia com outros campos do conhecimento.

O princípio metafórico, que perpassa a noção de imagem poética e que está no íntimo de toda função de simbolização, passa a funcionar aqui como um princípio de montagem, incitando novas possibilidades expressivas.

O vídeo, a poesia, enfim, as artes em geral compartilham destas ressonâncias conceituais. Há um vasto e emaranhado arcabouço de textos sob as camadas que revestem suas imagens.

, *montagens:*

Os exemplos e as discussões práticas em torno destes estatutos, índices, resquícios, notas, estilhaços, fragmentos e questões provenientes de uma leitura acerca do poético e da poeticidade anteriormente apresentados são analisados aqui pelo viés da montagem. Esta, no sentido clássico de seu emprego no cinema agrega-se como um subsídio para pensarmos a imagem poética de forma expandida.

Concatenar imagens seja na poesia ou no vídeo requer explorar seus recursos expressivos, a natureza e a relação destas imagens com o imaginário e com o mundo circundante de seus autores. Mais que uma operação de

natureza intelectual e material, pensar uma imagem poética seria uma forma de instauração de uma dialética das imagens pela poeticidade que agregamos a elas.

A montagem é “a operação de agenciamento e encadeamento dos planos/imagens pelos quais o filme inteiro toma corpo” (DUBOIS, 2003: 76).

No entanto, seu léxico e sua gramática abrem-nos para uma discussão além do campo cinematográfico.

O termo montagem como pensado no cinema clássico, “*fratura a cena primitiva e quebra o bloco*” (DUBOIS, 2003: 145) atribuindo assim à imagem inaugural do cinema, a força de outras imagens.

Como vimos nos poemas anteriormente apresentados, podemos encontrar esta dinâmica de articulação de um plano com outros planos (seja de uma imagem em movimento ou não) em outras linguagens.

Segundo o cineasta russo Sergei Eisenstein que propôs diversas possibilidades de montagem (métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual) o seu cerne está no “*conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas*” (EISENSTEIN, 2002: 86).

Uma vez que a reflexão sobre esta operação de agenciamento e encadeamento de imagens e planos pauta-se pelo viés da não literalidade, ou seja, a noção de montagem empregada aqui estaria mais próxima do conceito de imagem poética tal como exemplarmente colocada por Reverdy. O autor que faz uso destes recursos busca associações e justaposições de realidades distintas. Sobretudo, fica claro aqui, que nem sempre esta gestão de imagens no sentido de seu encadeamento, visa à transposição de uma ideia ou mensagem.

A montagem é uma forma de desorganizar o fluxo das imagens do mundo lançando-as sob novos e outros olhares.

, alegoria(s):

Metáfora e *alegoria* constelam-se como assuntos adjacentes aos conceitos e noções que abarcam a ideia de imagem poética; além de permear a noção da montagem enquanto método de transmissão e translação de sentido por meio da justaposição de imagens.

Estes elementos encontrados no discurso poético enquanto sistematizadores de uma prática associam à sua interpretação a ideia de algo não explicitado que este discurso contém de forma disfarçada e de algo manifesto.

Portanto, o primeiro fragmento conceitual em torno da *alegoria* utilizado para fomentar a pesquisa vem de sua origem e acepção tal como situada nos terrenos da Retórica antiga greco-latina, onde está ligada à ideia de ornamentação de um discurso.

O termo pertencente às raízes gregas *allos* (outro) + *agoureuein* (falar na assembleia, na ágora ou na praça usando uma linguagem pública) abre nossa percepção em variados níveis de gradação para as outras margens da linguagem, para noções como “*dizer uma coisa para significar outra*” (ROUANET In BENJAMIN, 1984: 37).

Assim, a alegoria, os jogos de palavras, as expressões verbais classificadas pela retórica trazem em si a ideia de pensar uma coisa e expressá-la através de outra.

A Alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (LAUSBERG In HANSEN, 2005: 7).

Falar para o outro, pensar alegórica e poeticamente é buscar imagens, redimensionamentos de valores e ressignificações.

Esta particularidade do discurso alegórico (conhecida como *alegoria dos poetas* ou *retórica*) tem como característica central ser, além de um ornamento do discurso, uma forma de incidir sobre o estatuto comum da linguagem no afã de explorar novas formas e forças expressivas. Assim, o termo *állegorein*, significa tanto falar, como interpretar alegoricamente.

Dentre as transmutações que a questão passa em seu percurso através da História constatamos várias possibilidades de utilização do discurso alegórico. Todavia, prevalece a ideia de organização de imagens em um enunciado, que podem ou não abarcar as intenções pretendidas de um discurso. Aqui, mais do que estabelecer uma definição comum ou um consenso

entre as possíveis noções de alegoria, é importante que pensemos nestas como “*perspectivas alegóricas*” (XAVIER, 1994: 7).

Numa outra instância, temos Angus Fletcher, que acentua como traço próprio da alegoria o seu carácter descontínuo na organização das imagens. Segundo ele, “*qualquer enunciado fragmentado assume o carácter de mensagem cifrada que solicita o deciframento*” (FLETCHER In XAVIER, 1994: 6).

O discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica.

Um exemplo prático e um modelo expandido de leitura crítica em torno do estatuto do alegórico é o grande projeto inacabado de Walter Benjamin.

“*Das Passagen-Werk*” (*O Trabalho das Passagens*) é um livro sobre a cidade de Paris no século XIX, composto por fragmentos, transcrições de textos de outros autores, comentários, notas e citações coletadas ao longo de treze anos. Publicado postumamente, o livro trata de diversos temas e questões filosóficas traspassados pelos paradigmas da modernidade.

O método de construção de Benjamin incluía apropriações e livres associações que, organizados em pastas, corrobora com os conceitos de *imagem, poética, montagem e alegoria*.

Um ponto importante na discussão em torno dos estatutos da imagem no campo da filosofia e do pensamento condizentes com este trabalho está no caderno N de *O Trabalho das Passagens*, no qual seu autor trata das teorias do Conhecimento e do Progresso. Benjamin enfatiza que sua teoria está intimamente ligada à ideia de *montagem literária*.

Seu método é “*mostrar, apresentar e utilizar os farrapos e os resíduos, não inventariando-os*” (BENJAMIN, 2006: 502).

Por meio desta utilização de fragmentos, o autor oferece-nos uma possibilidade de leitura e imersão no texto pelo viés do não ordenado, cronológico ou sequencial. Atua poeticamente na sua forma de pensar e apresentar passagens exumadas, re-experimentadas; ao manipular células críticas, propor montagens e não recapitulações.

Ao lançar imagens para se visitar a história, a cultura e a cidade, tendo a transitoriedade como chave para pensá-las sob um prisma poético, Walter Benjamin atinge uma “*outra margem*”.

A *alegoria*, assim como a noção de imagem poética, representa a expansão dos sentidos da linguagem em sua abrangência semântica e conceitual.

Sem deixar de incidir nos eixos “sentido próprio/sentido figurado”, sem deixar de atuar na bipolaridade sentido/representação, mas assumindo um caráter fragmentário, a montagem a partir do modelo *benjaminiano* vem estimular uma abordagem que nos possibilita abrir a reflexão para um regime de diálogo e confluência conceitual com a arte do vídeo.

A interpretação em torno do pensar e do fazer alegórico, como um procedimento inventariante que envolve pesquisas, amostragens, recortes de fragmentos, resíduos e colagens textuais, aponta para uma outra perspectiva crítica.

Se “*as ruínas são para o reino das coisas, o que são as alegorias para o reino dos pensamentos*” (BENJAMIN, 1984: 200), como o filósofo nos deixa a imaginar, há que se buscar uma imagem para a memória enquanto receptáculo onde são armazenadas as ruínas e alegorias do mundo.

Que lugar do pensamento corresponde ao arcabouço das imagens?

“*A memória é uma ilha de edição*” (SALOMÃO, 2001: 75) e como tal: cheia de estilhaços da visualidade do mundo, seus fotogramas estourados, originais desaparecidos, trechos apagados, fragmentos.

Olhar sobre as ruínas enquanto fragmentos imagéticos e indagar para onde vão as imagens depois de desvanecidas oferece-nos um veio para pensar o vídeo dentro de uma perspectiva poética. Assim a alegoria da memória seria a própria fugacidade do dispositivo vídeo.

Pier Paolo Pasolini, em seus escritos referentes ao que ele chama de *cinema de poesia*, acentua que neste, o olhar da câmera atua indiretamente, por meio do que o cineasta chama de “*subjectiva indirecta livre*” (PASOLINI In SAVERNINI, 2004: 45) evidenciando a montagem.

O discurso indireto livre é como a língua de uma primeira pessoa que vê o mundo através de uma inspiração substancialmente irracional: e que para expressar-se, deve, portanto, recorrer aos meios técnicos da língua da poesia.

Este trabalho com fragmentos, com o incompleto, com as reminiscências imagéticas e conceituais, com estes resíduos do pensamento é caro tanto ao discurso poético quanto ao videográfico. Por estar de certa forma alheio ao discurso do cinema de prosa e, por ser uma forma de olhar, de estar no mundo, de uma maneira livre, e de certa forma, também alheia aos imperativos da narrativa, o vídeo se estabelece como uma forma poética, como confirma Phillippe Dubois:

A instauração de uma narrativa (ficção com personagens, ações, organização do tempo, desenvolvimento de acontecimentos, crença do espectador, etc) não representa o modo discursivo dominante do vídeo (DUBOIS, 2003: 77)

O caráter poético da imagem cinematográfica discutida por Pasolini estaria em sua expressividade enquanto veículo discursivo capaz de abarcar as experiências de um estado que pensa e trabalha com imagens sobretudo poéticas. Como o discurso predominante no vídeo é distante do cinema de prosa, esse não é narrativo, não é organizado segundo os preceitos estabelecidos pelo cinema clássico, como narrativa e verossimilhança.

Mesmo considerando a existência de prosas poéticas e poemas em prosa ou narrativos, essa distinção é válida para pontuar uma questão dicotômica em torno da imagem enquanto forma de expressão e, que abrange as suas particularidades em um discurso de prosa e em um discurso poético.

A noção de Paz sobre a matéria pedra utilizada na construção de obras distintas como escadas ou estátuas retorna aqui para ser redimensionada em outras instâncias. Serve para buscar confluências entre a noção de montagem presente nas acepções de *imagem poética* e vídeo.

Esta distância, essa operação diferenciada do estatuto comum da linguagem quer, nos dois casos, propor novas possibilidades expressivas e criativas, outros arredores semânticos. No caso da poesia, lidando com a linguagem verbal e, no caso do vídeo, com a linguagem audiovisual.

Assim as alegorias e as imagens poéticas, faces de uma mesma moeda, atravessam estas reflexões em torno do vídeo.

A partir do redimensionamento e da expansão do conceito de alegoria para um modo de organização e reinterpretação do mundo pautado na fragmentação, configuro um outro indício, um índice de poeticidade do vídeo sobre o qual nos debruçarmos.

Este substrato teórico para pensarmos a imagem poética (sua fragmentação, seu caráter alegórico, sua montagem e seus caracteres videográficos) está nas histórias culturais da imagem e do pensamento, a partir da segunda metade do século XIX.

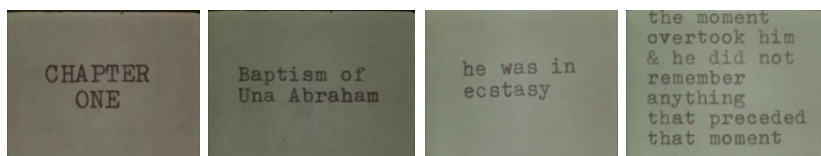
Realizando uma leitura sobre os ambientes que precedem o cinema e as condições para seu surgimento, o leitor encontrará nas discussões sobre a filosofia da imagem na modernidade vastas e profusas elucubrações sobre as relações entre o momentâneo e a experiência da visão. Estes caracteres contribuem expressivamente para o léxico e a experiência do vídeo.

A experiência da imagem passa pelo fragmentário desde o momento de sua apreensão pelos sentidos. Esta é a poética do vídeo, o fenômeno do instante, o encantamento para com a fugacidade do mundo e a inapreensibilidade de suas coisas.

Este estado poético do olhar pode ser notado nas instâncias videográficas através do contato com alguns trabalhos de Jonas Mekas e Jem Cohen; onde as experiências de reconhecimento em torno do caráter fragmentário das imagens, de sua não totalidade e de sua descontinuidade são transpostas na forma de um colecionismo investigativo e subjetivamente organizado no corpo fílmico.

Os breves instantes de beleza do filme “*As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*” de Jonas Mekas exploram esse vocabulário e essa realidade. Neste minucioso e descontínuo inventário doméstico há uma profusa utilização de trechos muito curtos, imagens mínimas, ruínas, estilhaços de filmagens captados ao longo dos anos.

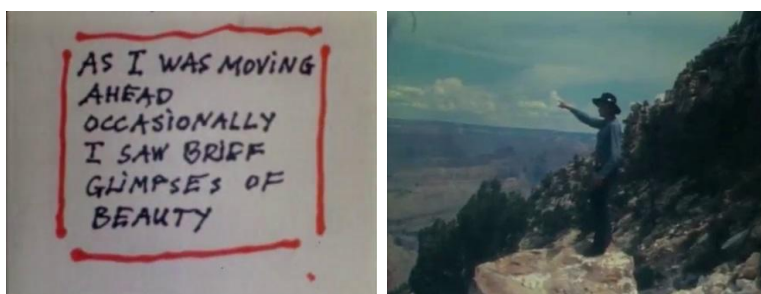
A montagem privilegia o incompleto. Através da inserção de um monólogo do próprio autor, acompanhamos sua vida; suas impressões sobre o mundo, sua história, seus entes queridos, suas imagens e suas experiências de imigrante lituano que no pós-guerra adota um país estrangeiro como casa.



As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty, Jonas Mekas. EUA, 2000.

Documentário biográfico, 320 min.

Toda sua poética é atravessada pela vida e a força deambulatória de seu fluxo. Como em um diário, o artista datilografa sua história, insere cartelas escritas como pequenas sinopses, capítulos, *hai-kais*, narrativas e a polifonia de suas imagens de texturas, cores e formatos variados.



As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty, Jonas Mekas. EUA, 2000.

Documentário biográfico, 320 min.

Em texto intitulado “*notas sobre a câmera vacilante*” Jonas Mekas fala da natureza do vídeo, seu aparato gramatical, seus recursos expressivos e seu modo de operar poeticamente, corroborando assim o pensamento em torno desta experiência:

(...) só este cinema desperto e mutável pode revelar, descobrir e nos fazer conscientes, apontar o que realmente somos ou não somos, ou cantar a beleza autêntica e fugaz do mundo que nos rodeia.

Se estudamos a moderna poesia cinematográfica, descobrimos que mesmo os erros, os planos desfocados, os passos inseguros, os movimentos vacilantes, os fragmentos de muita ou escassa exposição, converteram em uma parte do novo vocabulário

do cinema. E são parte da realidade psicológica e social do homem moderno (MEKAS In: ROMAGUERA Y RAMIO, 1989: 289, 290).

Há nestes exemplos de Mekas, assim como nos vídeos de Jem Cohen que serão discutidos no capítulo III, uma imanência alegórica que traz à tona questões para situar os estados do poético e do videográfico sobre o qual reportam esta pesquisa. Ambos propõem indiretamente (e diretamente como em alguns trabalhos deste último) uma afinidade com os processos do pensamento *benjaminiano*, tais como descontinuidade, fragmentação e montagem.



As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty, Jonas Mekas. EUA, 2000.

Documentário biográfico, 320 min.

Assim, o entendido por *vídeo* possui uma relação de permeabilidade com a narrativa cinematográfica tradicional, sendo perpassada por questões e princípios do cinema; não sendo, no entanto, esta a sua tônica. Nesta outra noção de vídeo, o cerne são os seus caracteres poéticos.

, afinidade(s) eletiva(s), intertextualidades:

O termo *afinidade eletiva*, segundo Michael Löwy, é encontrado em várias áreas do conhecimento; da química medieval e sociologia até a literatura romanesca.

A mesma noção em Wolfgang Von Goethe - representa quando dois seres ou elementos “*buscam-se um ao outro, atraem-se, ligam-se um ao outro e, a seguir, ressurgem dessa união íntima numa forma (Gestalt) renovada e imprevista*” (GOETHE apud LÖWY, 1989: 15).

Por outro lado, como estabelecido por Julia Kristeva, o conceito de intertextualidade é entendido como operador de construção e leitura dos textos literários. Essa autora, considerando que “(...) *todo texto se constrói como mosaico de citações, afirma serem os textos literários, bem como suas interpretações em geral “absorção e transformação de outro texto”* (KRISTEVA, 1974: 64).

Para a autora, “*o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético, vários outros discursos*” (KRISTEVA, 1974: 174).

Assim a intertextualidade diz respeito à “*gama textual pré-existente a um texto*” ou o “*interesse que todo crítico tem em detectar a relação entre um determinado texto e todos os outros*” (KRISTEVA In MARINHO, 1982: 197).

O procedimento, tal como é colocado pela crítica literária visa “*detectar*” na tessitura de um texto, os outros textos subjacentes a este, buscar citações, alusões e pequenos fragmentos de obras de outros autores. Sob este viés, pode a intertextualidade manifestar-se implícita, explícita, remota ou restritamente.

À ideia de intertextualidade, proponho uma aproximação com a noção de *afinidades eletivas*, no sentido em que cada autor traz subjacentes em sua obra as referências pregressas. Estas relações de combinações e articulações capazes de chegar a uma “*fusão*”, um estado de reciprocidade, confluência e que, enfim, passam por algum tipo de transmutação; incitam uma discussão em torno das imbricações entre vídeo e poesia.

Pensando a partir destes exemplos (intertextualidade e afinidades eletivas), teço analogias entre poesia e vídeo.

Ambos transitam no campo das transmutações, buscam suas forças expressivas pelo viés da translação dos sentidos. Suas formas de atuar como modelos alegóricos de organização propõem o estreitamento de suas fronteiras enquanto linguagens distintas e incitam outros valores de significância sobre a linguagem e as imagens do mundo.

Os autores no campo do vídeo sob a égide destas interpenetrações conceituais advindas da poesia e os poetas “*lidos*” sob o crivo do cinema de poesia, do vídeo e da montagem, foram pensados segundo *afinidades eletivas*.

Assim, a pesquisa define seus temas sob este critério, no sentido de buscar relações entre obras e autores e entrecruzar suas referências em comum, suas formas análogas de trabalhar com linguagens diferentes; enfim, seus intertextos.

Considerando que uma relação de influência dá-se de ambos os lados (quando elementos distintos atraem-se, ligam-se e ressurgem desta união de forma renovada) busco formas de confluência entre os processos do pensamento benjaminiano e do videográfico em Jem Cohen, assim como em outros autores.

Através de amostragens e apropriações de fragmentos imagético-textuais proponho estabelecer exemplos de afinidades eletivas/intertextos, como a questão da descontinuidade presente no procedimento alegórico empregados no vídeo e na poesia. Desta forma, é possível a imersão em questões como a obsessão investigativa comum a Benjamin e Cohen, transposta no empenho de construir com fragmentos um todo incompleto.

Esta obsessão materializada na forma de um colecionismo construído de maneira organizada e subjetiva pode ser encontrada em ambos enquanto “*vasos comunicantes*”. Seus regimes dialógicos são estabelecidos em seus intertextos e nas afinidades por eles eleitas.

Retomando o viés conceitual do Cara-de-Bronze para costurar e situar os caracteres do poético e do videográfico em torno dos quais gira a pesquisa, temos como forças motrizes as seguintes indeterminações:

As imagens contam suas histórias, se expandem, buscam outras imagens, geram imagens, desdobram-se, estilhaçam-se no *que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo*.

A “criação” de um vídeo, assim como de um poema dá-se no momento mesmo de sua “descoberta”, de sua absorção pelos sentidos, no instante de sua reconhecibilidade enquanto experiência sensível.

Cada imagem instaura sua dialética; e por meio das relações que criamos com esse poético/videográfico, tateamos, ou não, *a outra margem* subjacente às imagens de determinado autor.

A noção de fragmentação e a instauração do instante como conceito filosófico ligado à experiência da visão são temas pertinentes aos recursos expressivos do vídeo e da poesia cujas confluências visó ressaltar aqui.

, **vídeo(s)** digressão para voz *off*:

Vídeo enquanto cinema doméstico, *home-movie*, filme de casa, feito em casa.

Vídeo que registra arredores domésticos, afetivos, imagens familiares, *vídeo* atravessado por questões autobiográficas.

Vídeo que arranca objetos do cotidiano, das vicissitudes do dia-a-dia e faz destes as suas imagens poéticas.

Vídeo vacilante, câmera na mão. *Vídeo* estático, de planos estáticos e ações de ordem mínima, vídeo em busca de “*mise-en-scène*”, à espera de qualquer acontecimento; o próprio acontecimento.



cadernos de viagem (downloading memories), Alex Lindolfo. 2009. Vídeo, 5 min 30 seg.

Vídeo cuja prática instaura certo primitivismo, motivos primitivos, pesquisas de *outras* índoles, contemplações, pequenas narrativas, estilhaços de vivências domésticas, passagens, reminiscências.

Vídeo cuja “criação” dá-se no momento mesmo de sua “descoberta”, de sua absorção pelos sentidos.

Vídeo que começa antes do próprio filme e continua ecoando nas galerias da memória. Vídeo se exercendo muito além do filme.

Vídeo enquanto poética da imagem, enquanto alegoria da memória; enquanto trabalho de escrita, fazer calcado na captação, gerenciamento,

edição e montagem de imagens. Forma de olhar pra si e para o seu mundo circundante.

Vídeo re-vivência, *vídeo* evocação, *vídeo* presentificação de experiências anteriores transmutadas.

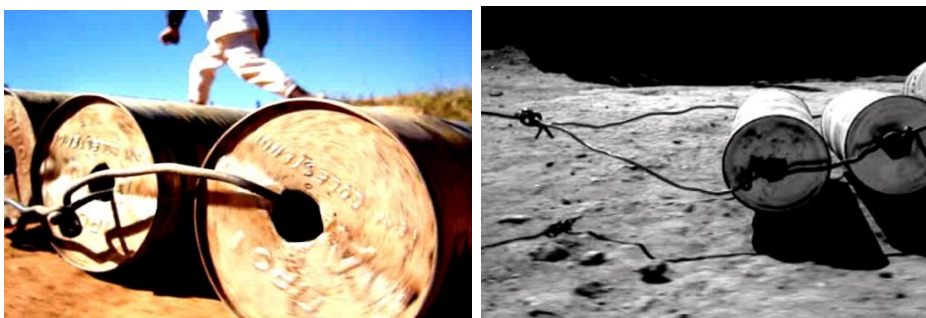
Vídeo que lança ou trabalha com conceitos intrínsecos a seu autor, que busca implícita ou explicitamente dialogar com seus precedentes, predecessores, seus contemporâneos, com outras áreas. *Vídeo* que reconhece-se herdeiro de uma prática, e constrói-se como uma forma inserida em um oceano de histórias.

Vídeo primeira pessoa do singular do indicativo do presente do verbo ver. Olhar se exercendo por um sujeito em ação.

Vídeo que está no infinitivo. Diferente do “*eu vi*” da foto passadista. Diferente do “*eu creio ver*” do cinema. Diferente do “*eu poderia ver*” da imagem virtual e utopista dos ambientes computacionais (DUBOIS, 2004: 72)

Vídeo (do latim *vídeo=eu vejo*) experiência do olhar que tangencia todas as outras experiências da imagem.

Vídeo como ação em curso, em processo. *Vídeo* como um agente operando um sujeito.



máquinas de rotação contínua, Alex Lindolfo. 2007, vídeo, 5min.

Vídeo em relação de permeio com outras formas e meios de comunicação.

Vídeo cujas formas alegóricas são levadas aos planos do pensar e do fazer.

Vídeo que registra, documenta e esbarra na esfera do fabular, do ficcional. *Vídeo* que passa pela história do *vídeo*, pela história do cinema, das

artes plásticas, da música. Mutável e instável porque agrega os sentidos e meios de produção de sua época, *vídeo digital, super 8, 35 mm, VHS, Mini DV*.

Vídeo enquanto ação ao vivo, forma de perceber o mundo e pensar imagens ou perceber imagens para pensar o mundo.

Vídeo que busca a expressividade em qualquer suporte e que não escolhe tecnologias para materializar-se enquanto vídeo.

Vídeo que recorta, registra e agrega as vicissitudes da vida, a ausência de roteiros, planos estabelecidos, as instabilidades, os focos destoantes.

Vídeo enquanto experiência de fragmentação, de imagens captadas na fugacidade do mundo, nos percursos. Imagens fragmentadas que não se propõem ao todo, ao totalizante, visam os breves instantes, estilhaços de uma imersão poética na esfera da fugacidade.

Vídeo que agrega sentidos, caracteres, ícones, instabilidades, flutuâncias.

Vídeo entre os pólos da necessidade narrativa, da prosa, da comunicação, da reprodução realista e documental e entre os pólos da transformação do real, da subjetividade, da poesia e da expressividade. *Vídeo* intertextual.

Vídeo arte *pòvera*: a crueza do ato instantâneo de enxergar *eu vejo* agregada a qualquer recurso tecnológico. *Vídeo* de trucagens, cortes, recursos expressivos amadores.

Vídeo que assume como recursos expressivos as suas domesticidades e nelas busca sua plasticidade, seu *modus operandi*, suas formas de lidar com imagens, sobre imagens.

Vídeo que se sustenta nas “*dicotomias fundamentais do cinema*” (SAVERNINI, 2004: 19).

Vídeo que registra, inventaria, que faz uso de recursos gramaticais básicos do cinema como concatenação de planos e outras formas de montagem; no entanto busca também explorar o extra-plano, o que não está situado dentro do quadro e que não pode ser encontrado somente pelo viés da objetividade da imagem.

Vídeo que busca a poeticidade em histórias e coisas mínimas, fragmentos de imagens do mundo, atravessado passa pela objetividade da

imagem do cinema, no entanto já nasce transpondo esta imagem do mundo para uma outra instância, uma outra margem.

Vídeo como alegoria do olhar e da memória ordinária, mínima, fragmentada, *mímesis* torta do *eu vejo*; *vídeo* de *eu vejo* porque busca o máximo de expressividade com o mínimo de recurso. *Vídeo* (eu vejo) porque acredita (o) na poética das imagens, na *vida secreta das imagens*, *vídeo* que imagina e recompõe em sua fragmentação uma história sub-reptícia na vida monumental de uma cidade.

II

o vídeo *helderiano*:

reflexões sobre a montagem
na poesia de Herberto Helder



O que tu vês é belo; mais belo o que suspeitas;
e o que ignoras muito mais belo ainda.

autor desconhecido

Herberto Helder é um autor português que desde os finais dos anos 50 do século XX empreende uma inquieta, indeterminante e profusa produção no campo da poesia. Com o crescente interesse e a apreciação de seu trabalho por instâncias diversas, vêm-se desdobrando também nos últimos anos, extensas leituras, pesquisas e outras produções acerca de sua obra.

Ao discutir a poesia helderiana, intensamente imagética, impossível não resvalar em temas como a antropologia, o xamanismo, o cinema e a alquimia, bem como um vasto leque de outras questões que se abrem, rizomaticamente.

Ninguém sabe se o vento arrasta a lua ou se a lua
arranca um vento às escuras.
As salas contemplam a noite com uma atenção extasiada.
Fazemos álgebra, música, astronomia,
um mapa
intuitivo do mundo. O sobressalto,
a agonia, às vezes um monstruoso júbilo,
desencadeiam
abruptamente o ritmo.
- Um dedo toca nas têmporas, mergulha tão fundo
que todo o sangue do corpo vem à boca
numa palavra.
E o vento dessa palavra é uma expansão da terra.
(HELDER, 2006a: 423)

É pelo viés da inapreensibilidade e da inconstância de suas imagens, de naturezas extremamente transmutáveis, que pretendo empreender uma leitura acerca da poesia de Herberto Helder.

Através de algumas de suas obras, estabelecer conjecturas de pensamento e ações práticas, entre o cinema, a poesia, o vídeo e seus mecanismos de montagem.

A biografia de Herberto Helder compreende sua passagem pelo curso de Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa, uma estadia na África como repórter, o livro de contos *Os Passos em Volta* escrito em trânsito por alguns países da Europa, assim como experiências em variadas profissões nem sempre ligadas à literatura.

Estes, como outros fatos que seus biógrafos enumeram, revelam uma total incongruência do autor para com formas estabelecidas e estagnadas de pensamento e criação.

A própria revisão constante a que vem submetendo sua própria obra é um bom exemplo disto e suscita-nos, analogicamente, a obsessão de um

montador, um editor, alguém que gerencia, no sentido informacional, arquivos e pastas e, submete este seu material a um constante processo de edição.

Há que frisar-se também aqui, sua relação bastante estreita com os meios audiovisuais. Sabemos que participou em 1969 como ator no filme *Deambulações do Mensageiro Alado* de Edgar Gonçalves Preto. Nesta película na qual um anjo vaga pela sociedade lisboeta, Helder personifica uma das figuras com as quais o mensageiro encontra em seu vagar aleatório.

Na obra essencialmente imagética de Herberto Helder podemos destacar alguns livros que dialogam de forma mais direta com os conceitos de montagem e filmagem, enfim, com questões ligadas ao cinema e ao vídeo, podendo abranger também a fotografia e todo um imaginário das artes visuais.

A máquina de emaranhar paisagens, *A máquina lírica*, *Flash* e *Photomaton & Vox* são casos exemplares onde podemos notar relações entre as imagens.

Essas imagens de Helder, carregadas de sentidos diversos pautados pelas experiências da visão, talvez estejam situadas numa região tênue onde a pintura, a poesia, o cinema, a fotografia e o vídeo se entrelaçam.

Para este autor, o termo representa o lugar de passagem entre as formas da fotografia, do cinema e do vídeo. Assim, a imagem de Helder estaria atravessada pelos eixos pictórico/cinematográfico e retórico/fotográfico.

Quase ou toda a sua obra está permeada pela questão da montagem. Em *Comunicação Académica* (1963), por exemplo, há um jogo, um aspecto lúdico na organização destas imagens:

Gato dormindo debaixo de um pimenteiro: gato amarelo folhas verdíssimas pimentos vermelhos: sono redondo: sombras pequenas de pimentos vermelhos no sono do gato: folhas sombrias dentro do amarelo: pimentos dormindo num gato vermelho: verdes redondos no sono do pimenteiro: o amarelo: da cabeça do gato nascem pimentos verdíssimos de sono: sono vermelho: sombras amarelas no gato redondo de sono verdíssimo debaixo de um pimenteiro amarelo: a sombra do gato dando folhas redondas sonhando amarelo (HELDER, 2006a: 186)

A imagem do gato, a paisagem, o bucolismo da cena descrita compõem um quadro em constante metamorfose. O gato debaixo de um pé de pimentos assume um tom impressionista na medida em que as nuances da luz nesta

paisagem causam transtornos à linguagem. Podemos falar da fragmentação presente na montagem das imagens deste texto, uma vez que a cena descrita é a “mesma”, com variações em sua apresentação.

Como abarcar a profusão de vozes no momento descrito, a fugacidade das coisas do mundo, as vicissitudes da luz e a transmutação contínua dos atores em cena?

Pode a aura de transitoriedade que atravessa as imagens do mundo estar presente em suas outras formas de apresentação, no caso a poesia?

Em Helder, a organicidade e o fluxo metamórfico do mundo deságuam no poema.

O termo *impressionista* parece apropriado, uma vez que seus referenciais na pintura trazem à tona questões tais como o traslado da luz na atmosfera e suas impressões sobre os mecanismos da visão. Este caráter do instantâneo lança-nos numa discussão mais profunda acerca da imagem poética, sua linguagem e suas formas de lidar com o mundo e seus signos.

É bem cabível nas questões levantadas por este exemplo, uma analogia com a narração do pintor que se dedica a pintar um peixe de cores transmutáveis no conto *Teoria das Cores* desse mesmo autor:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe acompanhado tranquilamente pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada (...)

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava (...)

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2005: 19, 20).

A cada vez que o artista debruça-se sobre a linguagem, nem ela e nem o mundo já são os mesmos, como na máxima do filósofo grego Heráclito acerca do homem que não se banha duas vezes no mesmo rio.

Em “*A Máquina Lírica*” (1967) edição “mudada” (visto que o título é convertido assim como o conteúdo) de *Electronicolírica*, publicado três anos antes, Helder trabalha com a ideia de montagem das imagens e das formas de

montagens presentes nos poemas. Sobre o processo criativo refere-se o autor à obra da seguinte maneira:

Assim, utilizando um limitado número de expressões e palavras mestras, promoveu [o autor destes poemas] a sua transferência ao longo de cada poema, sem no entanto se cingir a qualquer regra. Sempre que lhe apeteceu, recusou os núcleos vocabulares iniciais e introduziu outros novos, que passavam a combinar-se com os primeiros ou simplesmente entre si. O princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética (HELDER In MARINHO, 1982: 91)

A questão do processo maquínico-mecanicista é presentificada tanto pelo fluxo contínuo e metamórfico do poema, quanto pela intenção do autor em “desmantelar” a sua “máquina poética” cujos “eixos de rotação” comportam seus motivos próprios, motes, símbolos, processos, cartografias conhecidas ou usuais de escrita.

Herberto Helder realiza uma experiência de transposição para a linguagem da poesia, de símbolos e signos sob os quais seu mundo gravita, tocando em uma memória coletiva, no entanto deslocando-a completamente para outras paragens. Cifrando totalmente a realidade com seus próprios caracteres.

O livro *A Máquina Lírica* é composto pelos poemas “*Em Marte aparece a tua cabeça*”, “*a bicicleta pela lua dentro - mãe, mãe -*”, “*a menstruação quando na cidade passava*”, “*em silêncio descobri essa cidade no mapa*”, “*mulheres correndo, correndo pela noite*”, “*era uma vez toda a força com a boca nos jornais*”, “*todas pálidas as redes medidas na voz*”, “*tinha as mão de gesso. ao lado os mal-*” e “*joelho, salsa, lábios, mapa*”.

Nos títulos destes poemas, que seguem a lógica nominal dos primeiros versos, presenciamos um denso e onírico embaralhamento sígnico, paisagens a emaranharem-se e a reconfigurarem-se aqui e agora.

Pensando no sentido audiovisual do “*looping*”, como imagem do infinito circuito fílmico gerado com a experiência de leitura destes poemas, noto em Helder, muitas afinidades com o estado videográfico referido por Phillippe Dubois.

Este último parte da noção advinda do latim, na qual:

“*video é um verbo conjugado, que corresponde à primeira pessoa do singular do indicativo presente do verbo ver*”; ou seja “*video enquanto ato de olhar se exercendo por um sujeito em ação*” (DUBOIS, 2004: 72).

Assim, o “*eu vejo*” do vídeo em sua conjugação na primeira pessoa implica a ideia de algo a fazer-se, feito e fazendo-se.

Este conceito de caráter “*gerúndico*” presente na experiência do vídeo é o que tangencia pensar “*videograficamente*” alguns aspectos da poesia helderiana.

Os poemas de Herberto Helder são prenhes de imagens arrancadas do caos do mundo. Mundo, que por sua vez é forjado através de “*princípios combinatórios*” empregados em prol de uma linguagem que em sua multiplicidade faça jorrar novas forças expressivas no bojo do idioma.

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos - e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
Eram cravos na neve. As raparigas
riam, gritavam – e as figueiras soprando de dentro
os figos, com seus pulmões de esponja
branca e as raparigas
comiam cravos pelo ar.
E elas riam na neve e gritavam: era
o tempo da menstruação.

As maçãs resvalavam na casa.
Alguém falava: neve. A noite vinha
partir a cabeça das estátuas, e as maçãs
resvalavam no telhado – alguém
falava: sangue.
Na casa, elas riam – e a menstruação
corria pelas cavernas brancas das esponjas,
e partiam-se as cabeças das estátuas.
Cravos – era alguém que falava assim.
e as raparigas respirando, comendo
figos na neve.
Alguém falava: maçãs. E era o tempo.
(HELDER, 2006a: 194)

Há em “*A menstruação quando na cidade passava*” uma sobreposição de imagens, no sentido que Walter Benjamin aplica à relação entre os sentidos do ocorrido e o agora; “*imagem que irrompe*” ou imagem como “*aquilo onde o que já foi e o agora se reúnem de forma relampejante em uma constelação*” (BENJAMIN, 2006: 504).

Instaura-se no poema uma fulgurância na relação entre “o que já foi” e “o agora” que podemos permear em trechos como “*eram cravos na neve*”. Os cravos o eram na neve, no passado; já foram, mas continuam acontecendo.

O caráter fragmentário e entrecortado do poema leva os signos/símbolos a momentos de total embaralhamento. Uma imagem derrama em outra a carga de sua força e de sua significância. A sobreposição entre estas gera vazamentos e interpenetrações semânticas.

As raparigas, as maçãs, as cabeças das estátuas e a menstruação compõem isoladamente um ritmo e uma força poética, no entanto parecem ser todas a mesma coisa e compartilham da mesma natureza.

Se “*o presente é o local onde o passado e o futuro colidem; o cinema seria a forma de arte que refletiria essa realidade temporal*” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2004: 326), assim como a poesia de Helder. Sua “*Máquina Lírica*” lança-nos em um intrincado labirinto textual de imagens profundas, adensando-se mais e mais, à medida que adentramos nestas.

O movimento contínuo do mundo, o seu fluxo e o das coisas que o compõem são atravessados pela linguagem do autor e seu poema. Tudo entranha-se no ofício de existir e fazer.

A poesia está acontecendo, e é capturada em movimento, é um instantâneo móvel, um vídeo a desenvolver-se como no seguinte caso:

Mulheres correndo, correndo pela noite.
O som de mulheres correndo, lembradas, correndo
como éguas abertas, como sonoras
corredoras magnólias.
Mulheres correndo pela noite dentro levando nas patas
grandiosos lenços brancos.
Correndo com lenços muito vivos nas patas
pela noite dentro.
Lenços vivos com suas patas abertas
como magnólias
correndo, lembradas, patas pela noite
viva. Levando, lembrando, correndo.
(HELDER, 2006a: 199)

Em “*A máquina de emaranhar paisagens*” o que presenciamos no aspecto da montagem é o deslocamento contínuo de fragmentos e estilhaços de imagens oriundas do Gênesis, do Apocalipse e de autores como François

Villon, Dante, Camões além do próprio autor, que unidos em polifonia agregam-se, entrecruzam-se e compõem com novas vozes e imagens poéticas o referido poema. Suas imagens e interpenetrações ramificam-se em um novo texto cuja tessitura acompanhamos *in loco*:

E chamou deus à luz dia; e às trevas chamou noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro (...) Génesis

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento. (...) Apocalipse

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante)

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações. (François Villon)

E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas ,estalavam as cúpulas (HELDER, 2006a: 215).

No ápice do embaralhamento, a configuração textual assume a seguinte forma:

Na maravilha desta luz inextricável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíam da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que rasgou um grande terramoto de águas verdes no céu de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos.

E havia águas negras na luz abalada, nas ásperas florestas dos limbos, e as ilhas vermelhas e os montes arrastados amadureciam no terror da nossa idade. No espaço das fábulas os mortos, cegamente presos, estavam aniquilados pelos lábios e beijavam a grande luz, a grande morte. E fez-se a separação entre a boca e os livros. E quando as águas e a noite estavam dentro do céu, de cuja antiga lembrança custa falar, eu vi os mortos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes. E estavam todos mortos. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso (HELDER, 2006a: 218)

Algo análogo processa-se no trabalho realizado em *“Húmus”*. A partir da obra original publicada em 1917 de seu conterrâneo Raul Brandão, Herberto Helder realiza uma outra versão do texto através de apropriações e montagens.

O *“Húmus”* original concebido dentro do contexto que o estudioso Victor Viçoso chama de *“decadentismo onírico”* (VIÇOSO In BRANDÃO, 1978: 20)

trata de uma vila estagnada onde de repente irrompe o sonho. A imagem do húmus atua como uma alegoria dos costumes entranhados, de hábitos seculares que se configuram em máscaras grotescas.

Com o afã de perscrutar o processo criativo por intermédio da montagem através de apropriações e redimensionamentos de imagens, insiro trechos dos dois livros para análise. Helder apresenta seu texto da seguinte forma: *“material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do húmus de Raul Brandão. regra: liberdade, liberdades”* (HELDER, 2006a: 222). O poema:

Pátios de lajes soerguidas pelo único
esforço da erva; o castelo –
a escada, a torre, a porta,
a praça (HELDER, 2006a: 223).

Em Brandão somos apresentados a esta vila cujos habitantes estão imersos em um viver letárgico, sob a forma de diários, pequenos fragmentos datados. Em grifo as imagens apropriadas por Helder.

A vila
13 de novembro

(...) Uma vila encardida – ruas desertas, pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – restos intactos de muralha que não tem serventia. Uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. (...) a torre – a porta da sé com os santos nos seus nichos. A praça com as árvores raquíticas e um coreto de zinco (BRANDÃO, 1978: 41).

É permeável e possível, até certo ponto recobrar nos dois textos as imagens que os constituem. No entanto, à medida que avançamos no texto original do Húmus, buscando as imagens apossadas e apropriadas por Helder, notamos que a montagem do poeta transforma totalmente o texto progresso, tornando essas imagens cada vez mais livres, rarefeitas e menos constatáveis. Ou seja, o poeta afasta-se do original.

O carácter descritivo-narrativo presente em certos momentos do texto original dilui-se totalmente na nova versão. Em Raul Brandão encontramos a imagem *“debaixo de água”* amarrada ao seguinte contexto: *“Tudo isto parece que flutua debaixo de água, que esverdeia debaixo de água. Não sei bem se*

estou morto ou se estou vivo... decorre um ano e outro ainda” (BRANDÃO, 1978: 44).

A versão de Helder desloca-se para algo mais da índole do sensorial, trazendo as reverberações oníricas de uma outra forma, “simplesmente” repetindo a imagem e cortando o que não interessa em seu novo discurso:

“Tudo isto flutua debaixo de água, debaixo de água” (HELDER, 2006a: 223).

Ou ainda em Brandão:

“Fazer de ti e de mim mania e só mania! – dois castiçais de prata foram a minha vida. Pensei neles com minúcia” (BRANDÃO, 1978: 113) cujos estilhaços em Helder vêm ecoar da seguinte forma:

Dois castiçais de prata foram a minha vida.
As aranhas envelhecem,
As sombras caminham,
dessa pata monstruosa escorre sempre ternura
(HELDER, 2006a: 234).

A imagem *“as aranhas envelhecem”*, por exemplo, advinda de um momento mais avançado do texto, vem através de uma montagem rica em incrustações e sobreposições fundir-se com imagens de vinte ou trinta páginas atrás.

Neste contexto, é totêmica a citação de Julia Kristeva em sua *“Introdução a semanálise”*:

“...o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumçar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1974: 67).

Com o diferencial que em Helder não cabe a ideia de ambivalência, e sim de uma polivalência na qual o sujeito funde-se com sua escritura.

Acerca de um tom alquímico, notado por vários de seus comentadores, que perpassa seus vários textos acho interessante ater-me ao tema do

movimento. Noção esta, que estabeleço como uma das principais afinidades eletivas com o vídeo (*video* no sentido do fazer-se aqui e agora, enquanto ação acontecendo). Maria Lúcia Dal Farra em texto posfacial publicado na edição brasileira de “*O corpo, o luxo, a obra*” acentua:

(...) o poeta colhe um certo passo do processo de um fenômeno, portanto, sem se apoderar do objeto já completo, de modo a manipulá-lo no instante mesmo, na iminência de sua formação, justo entre uma e outra sequência da cadeia de seu devir natural (DAL FARRA In HELDER, 2000: 155).

Assim, de certa forma, o *modus operandi* da poesia *helderiana* é o *devir*. Suas imagens vivem em estado de transformação.

De outro lado, para acessar os mecanismos de montagem que envolvem esta poesia é preciso perguntar-se de onde vêm estas imagens. As imagens formadoras, recorrentes, que compõem o corpo desta obra.

Em que sítio teórico buscar e sondar por conceitos, autores, histórias, poesias, vivências e outras possíveis afinidades eletivas, intertextos, partículas e estilhaços fomentadores das obras e do tipo de recorte a que me reporto?

Na psicanálise, na história da arte (na relação do poeta com as vanguardas artísticas dos anos 1960, os poetas do Café Gelo, o surrealismo “tardio”, o concretismo) ou na movimentação errática de sua biografia?

Com relação às intenções de escrutínio crítico, o próprio posiciona-se com veemência: “*Mitologia, linguística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas*” (HELDER, 2006b: 136).

Acredito que a busca por “*explicações*” e subsídios de leitura para penetrar no intrincado labirinto em que a sua poesia nos lança está situada onde as fronteiras teóricas e disciplinares se afrouxam.

Herberto Helder vive em “*estado de babel*”, como o poliglota a que ele refere-se em um de seus textos, vivendo um “*dia-a-dia animado por um ininterrupto movimento de deslocações, transmutações, permutas e exaltantes caçadas de equivalências sob o signo da afinidade*” (HELDER, 2006b: 67)

Sob a égide de uma língua que é todas, são estabelecidas pontes para outras línguas e culturas em seus poemas e outros escritos. O poeta enquanto leitor visita a tradição a poesia épica portuguesa, e de um fragmento de Camões ele tece:

Transforma-se o amador na coisa amada
(...)
e a coisa amada é uma baía estanque.
(...)
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
que transforma a coisa amada (HELDER, 2006a: 11, 12).

Sob a obscuridade e a luz da linguagem, Herberto Helder apropria-se da imagem do amador transformado na coisa amada e tece um outro poema. Valendo-se da imagem poética de Camões, seu conterrâneo cita-a sem aspas, redistribuindo-a em uma nova organização textual.

Assim, o autor caminha também pela tradição oral da poesia em suas versões mudadas de cantos ameríndios, canções astecas, poesia dos índios caxinauás da Amazônia, e outros poemas cujas línguas “não domina” (uma vez que não se dedica a traduzir poemas e sim a mudá-los).

Pretende-se buscar aqui, através dos recortes feitos e das leituras propostas, formas de interpenetrações e imbricações entre o discurso poético e outras linguagens. Enveredar na poesia apresentada sob o prisma do videográfico, pensando “*na força hipnótica de suas montagens, desentendidas, complexas e ambíguas*”(HELDER, 2006b: 143).

Montagens que vão privilegiar o onírico, a exploração do inconsciente e seus surreais desdobramentos atravessam toda a sua própria obra. Nesta, presenciamos a expansão da poesia para várias áreas do conhecimento, do consciente e inconsciente coletivo; suas etnografias, antropologias e antropofagias.

Assim, dentro do que Julia Kristeva discute acerca do intertextual, Helder também “*tem a vista a escritura como leitura do corpus literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto*” (KRISTEVA, 1974: 67).

No caso da escritura poética do autor português, podemos falar até de uma réplica a si mesmo. Lembremos que desde os anos 80 do século passado até os dias atuais, a antologia poética de Herberto Helder passou por títulos diferentes designados pelo autor. São estes: “*Poesia toda,*” “*ou o poema contínuo*” e “*ofício cantante*”. Fato este que enuncia de maneira clara as noções de edição, reescrita e montagem.

Esse caráter significativo da poesia helderiana, expresso nas formas de apropriações, recortes e manipulações, vem encontrar reverberações e confluências em procedimentos e ações práticas na arte e na poesia contemporâneas. Sob a luz desta última, Helder estaria bem abarcado no grupo dos indeterminados ou das “*poéticas da indeterminância*” como Marjorie Perloff classifica os outros poetas “*obscuros*” em seu livro homônimo.

Em “*The Poetics of Indeterminacy*” de 1993, a autora austríaca tece um intrincado emaranhado de relações intertextuais que vão de Rimbaud a John Cage. Neste livro, Perloff aborda, sob o prisma das afinidades entre as artes plásticas e a poesia, diversos autores a partir do Modernismo;

Utilizando recortes de poemas, entrevistas e outros trechos dos autores que analisa, esta autora parece operar em suas leituras críticas em afinidade com os procedimentos empregados por esses autores. Em “*The Poetics of Indeterminacy*”, Perloff apropria-se de imagens de John Cage, Samuel Beckett, John Ashbery, William Carlos Williams, Rimbaud, Ezra Pound e Gertrude Stein dentre outros, para tecer seus capítulos. Isto somado à ideia do “*close reading*”, um termo da crítica literária que consiste numa análise centrada em aspectos específicos do texto, assim como numa necessária contextualização em torno de aspectos históricos e culturais.

Assim, a escritora vem incitar, sugerir e redirecionar “*vasos comunicantes*” entre poéticas e autores, além de estudar em seus livros posteriores o impacto das novas mídias da contemporaneidade sobre a criação

e a recepção da poesia pelas vias da reescrita, da apropriação e de outras formas de visitar essa linguagem.

Marjorie Perloff também é autora de “*Radical Artifice - Writing Poetry in the Age of Media*” (Escrevendo poesia na Idade da Mídia, 1992) e de “*Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in The New Century*” (Gênio Não Original: Poesia por outros meios no novo século, 2010). Nestes podemos constatar que em suas colocações e leituras críticas, Perloff enfatiza e reitera questões como a apropriação, a citação, o *texto encontrado* e o impacto da cultura eletrônica sobre a criação e recepção de poesia. Suas ponderações abrem-nos para outras formas de visitar essa linguagem, bem como autores contemporâneos estão trabalhando na criação de uma poética da reinvenção, citação e tradução.

Em entrevista ao jornalista, poeta, crítico e tradutor Rodrigo Garcia Lopes, a autora cita os exemplos de Charles Bernstein que em sua ópera *Shadowtime*, cita passagens de Walter Benjamin repaginando-as, montando um outro corpo a partir do material textual benjaminiano. Bernstein aborda a morte e a vida de Benjamin a partir de seus fragmentos e vale-se da máxima do autor alemão “*não tenho nada a dizer, somente a mostrar*” (BENJAMIN, 2005: 502). Perloff ainda pontua os interesses de sua pesquisa, situando-a em arredores análogos à prática helderiana:

Estou bastante interessada na noção de escrita “descritiva” de Kenneth Goldsmith, o fundador da Ubuweb (...). Ele aponta que, na era da informação, nós não devemos nos preocupar tanto em fazer nossos textos quanto em aprender a emoldurar, adaptar, reescrever, e transcrever o que já existe. É por isto que estou interessada em textos que se apropriam de outros textos. Também estou interessada na ideia de escrita que não é feita na língua original do poeta, como faz Yoko Tawada, o poeta alemão-japonês. A própria língua como limitação. (PERLOFF, 2010b: 45)

Toda esta polifonia cultural compõe a voz de Helder e pode em suas noções ser encontrada em sua poesia. Claro que o autor português não pauta-se unicamente na questão da apropriação; a polifonia referida aqui está nas múltiplas formas que assume a linguagem em seus exercícios de transmutação.

O que posso dizer depois da busca de várias maneiras de imergir na leitura da poesia de Herberto Helder, é que esta é uma forma inquieta, animal e instintiva; porém burilada com o escrutínio do alquimista, daquele que se encanta com o ouro, mas antes de tudo com a busca, com o processo. Como a serpente que engole a própria cauda, o símbolo do *ourobòros*, imagem também alquímica evocando as noções de forças centrífugas e centrípetas que regem a teoria do caos. Poesia hermética no sentido de uma ciência obscura, que manipula matérias e imagens obscuras.

Poesia que pode ser abordada pela ótica do “*work in progress*” no sentido da arte contemporânea. Obra de arte expandida: pintura-processo como na história do pintor, do quadro, do peixe e de uma cor a metamorfosear-se. Quadro a fazer-se fazendo, “*happening*” que abarca o enquanto “*eu estou vendo*”. Neste sentido, uma forma videográfica.

Intento arrematar a reflexão inserindo ainda dois fragmentos de textos seus. Um do livro “*Antropofagias*”, no qual os caracteres da animalidade e da organicidade presentes em sua poesia podem ser vislumbrados:

Tenho uma pequena coisa africana para dizer aos senhores
“ um velho negro num mercado indígena
a entrançar tabaco”(…)

E percebe-se então o “sangue” a ir e vir
sempre “entrançando” o movimento dos dias e das noites
sobre a tranquila “germinação”
e a terra como um monstro “maternal” que parece dormir
planetas a gravitar em redor dos dedos
uma dolorosa absorção do tabaco pelo ritmo
assim “é isto o estilo?” até que a cabeça
é como “a vista” e a ideia desta coisa se transforma
“nesta coisa” (HELDER, 2006a: 283, 284)

Neste trecho, o carácter alquímico da poesia de Helder mencionado por Maria Lucia Dal Farra em sua leitura crítica é expresso em imagens que ratificam a própria noção de poema contínuo e sua *práxis*. A linguagem é colocada em prática nas coisas e no ofício do “*homem a entrançar tabaco no mercado indígena*”. Está entranhada na imagem e ambas complementam-se

em suas naturezas distintas eclodindo em outras margens, o próprio estado transmutatório da poesia helderiana.

Imagem entre aspas porque recortada do mundo, de uma revista, um jornal, uma fotografia, um filme, um quadro, um desenho. Imagem alegórica e fragmentada que no *zoom* violento do mundo abre vários extra-campos, coisas a imaginar e experienciar, e que não estão impressas no quadro.

O segundo fragmento deixa ecoando o conceito do *"illisible"* no sentido da ilegibilidade da imagem. Imagem apreendida e nunca apreendida em sua totalidade.

Um espelho em frente de um espelho: imagem
que arranca da imagem, oh
maravilha do profundo de si, fonte fechada
na sua obra, luz que se faz
para se ver a luz (HELDER, 2006a: 519).

Este poema-processo abarca o simbolismo da transfiguração que atravessa a experiência da visão tal como é discutida aqui. A imagem gera seus próprios mecanismos, e o poema, como um moto-contínuo gera seu próprio poema.

Propor-se a ler um poema de Helder é antes de tudo pressupor uma experiência da imagem por vários eixos e prismas. É entender que um poema pode dialogar com Eisenstein, Rimbaud, Patti Smith, Murilo Mendes, Jean-Luc Godard, Gregory Corso, Orson Welles, Raul Brandão, Dante e Camões, bem como uma extensa lista de temas e autores. E, ainda assim, focalizar-se em um centro.

Encerrando a discussão, um eco de Marjorie Perloff em sua leitura acerca da poesia de Cantos de Ezra Pound, caracteres que podem facilmente serem transpostos para o contexto sobre o qual reportamos aqui.

Mas o que acontece quando não há mais uma voz dominante para avaliar os "fragmentos"? Em um mundo de comunicação global implacável, a poesia começou a preocupar-se com o tratamento e absorção do "estrangeiro" em si, tendo em conta os caprichos das viagens e migrações ou de amostras de fala e formas de escrita. (PERLOFF, 2010b: 129)

Que voz seria esta que se materializa também por meio de outras vozes e, em um exercício de alteridade, faz de todas estas a sua onipresente voz? No âmbito da poesia helderiana, a voz dominante estaria situada em um estado de fusão alquímica entre palavras e imagens, afinidades eletivas e circunvoluções em torno destas linguagens.

III

a tela estilhaçada:
alegorias do estado-vídeo

As alegorias são no reino dos pensamentos,
o que são as ruínas no reino das coisas.

Walter Benjamin



Phillipe Dubois escreve sobre o vídeo como um sistema de imagens tecnológicas que oscila entre classificações, transitando em um terreno de possibilidades muito variadas, nos entremeios “*ficção/realidade, filme/televisão e arte/comunicação*” (DUBOIS, 2004: 69).

Parte o autor da posição sintática flutuante do termo vídeo. Segundo ele, lexicalmente é dificultoso estabelecer com precisão alguma coisa sobre o assunto, dada a profusão de palavras e/ou expressões em que aparece o substantivo/termo em várias línguas (*Videotape, Videogame, Videoarte, Videoclipe, Videocassete, trucagem de vídeo, etc.*).

Como sufixo ou como prefixo, o termo *video* é um adjetivo invariável, mas como substantivo parece necessitar, em todas as suas acepções, de adendos e outras combinações (imagem de vídeo, câmera de vídeo, sinal de vídeo, etc.). Desta forma, em sua reflexão sobre o assunto em uma série de artigos, o autor situa o vídeo, não como um objeto, mas como um estado do olhar.

Como constatado em torno da etimologia da palavra, o termo vídeo não designa algo estático. Sua natureza não é pautada, se pensarmos assim, pela materialidade, uma vez que, como já indiquei, *video*, do latim *videre*, significa “eu vejo” (DUBOIS, 2004: 71).

Esta forma mutável que chamamos de vídeo, assumiu no decorrer dos anos (de sua “invenção” até os dias de hoje) diversas faces, fases e particularidades. Atravessou e foi atravessado pelo cinema, as artes plásticas, a música e a poesia. Absorveu parte deste imaginário e deixou nestes algo de si.

Sua expressividade reside nestes interstícios, nestas imprecisões conceituais e nas possibilidades de leituras abertas por esta via das interpenetrações.

Quando assisti pela primeira vez um trabalho de Jem Cohen em alguma mostra ou por intermédio de amigos, fui imediatamente arrebatado por sua força expressiva. Suas imagens conduziam a vários lugares, permeavam o cinema, a música, os vídeos domésticos (sem pretensões estéticas) e a poesia.

Notava-se uma sensibilidade para com o dispositivo videográfico transposta na materialidade da imagem, no caráter evanescente de seu preto-

e-branco e em outros fatores como “as câmeras na mão”. Porém, esta exploração da linguagem do vídeo não residia em seu domínio técnico. Naqueles trabalhos fui apresentado a “outros” vieses ou formas (expandidas) de pensar a imagem.

Em *This is a History of New York (The Golden Dark Age of Reason)* (1987), Cohen propõe contar a história de Nova Iorque desde sua *Pré-História*. Para isto, utiliza-se de imagens que capturou em épocas distintas e agora são postas a compactuar do mesmo todo.

Como em um ensaio visual, o artista associa realidades e imagens distintas de tempos, eventos, fatos e situações tomadas ao longo dos anos. Suas associações, no entanto não são tangenciadas unicamente por um impulso narrativo, e sim por um olhar poético e intertextual.

Tendo como banco de imagens a própria cidade e os fragmentos audiovisuais de suas vivências variadas, o autor cria vídeos em torno de questões como a solidão, o capitalismo, a vida líquida do mundo contemporâneo e os seus “*não-lugares*”.

Cohen associa estes últimos, retratados principalmente em *Chain*, a imagens de “*espaços que não criam nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança*” (AUGÉ, 2009: 87).

Atuando de forma alegórica, o autor constrói em *This is a History of New York* uma espécie de tratado, livro ou ensaio, no qual transpõe a noção de “linha do tempo” da História para outro lugar semântico.

Se o real pode ser lido como um texto (BENJAMIN, 2006: 506) é como se este, em todas as suas vicissitudes, se oferecesse ao leitor. No entanto, entrevemos na grandiloquência de seu enunciado, as ruínas e fragmentos que o sustentam.

O tom científico é subvertido por uma lógica ou pensamentos tocados pelo poético. Como imagens da *Pré-História*, o videoartista oferece-nos arbustos, matas, transeuntes indefinidos, máquinas, construções, caminhões e outros aparatos decadentes simulando a fauna e a flora primitivas; suas bestas jurássicas, pterodátilos, tiranossauros e cavernas, assim como os homens primitivos em seus ofícios. Imagens de catadores de lixo, coletores, mendigos,

trapeiros, cães farejadores e outras figuras compõem os primórdios dessa civilização.

O longo *Período Medieval* de Cohen abarca em seu processo de alegorização, imagens da imponência e grandiosidade imperscrutável dos edifícios e arranha-céus da Nova Iorque da década de 1980.

Em uma expressiva passagem em certa altura deste capítulo, o artista insere sobre as imagens um trecho de canto gregoriano. Este procedimento, enquanto gerador de uma imagem poética, reveste o assunto tratado de uma curiosa carga epifânica. Epifania que se instaura para ser em seguida destroçada por uma concatenação frenética de imagens.

O ponto alto dessa Idade Média explode na forma de um grito espasmódico acompanhado de bateria e guitarra, conduzindo epileticamente o capítulo para o seu desfecho.

O ritmo catártico e o ruído da trilha atuam como outro material textual, compondo com as imagens da desolação e do abandono (bichos de pelúcia dependurados em fios elétricos, caminhões de lixo carregados de carne podre, ameaçadores *dobermanns* e um edifício com a inscrição Graça) o simulacro de uma cidade (ou feudo) cuja pequena vida ordinária é engolida por um capital insurgente e indefinido, com seus desperdícios e suas contradições.

Num caso especificamente interessante, assistimos um pregador em primeiro plano e ao fundo anúncios e outdoors, iconografias da cultura *pop*, Marilyn Monroe e as promessas de infalibilidade de produtos que “*duram tanto quanto uma lenda*”, o nome *Jesus* numa banca improvisada e um edifício com o número 666 na fachada.

Nestas sequências, a alegoria opera retoricamente, tanto quanto um organismo discursivo e crítico, tanto quanto uma forma de montagem e organização.

A *Idade Dourada (The Golden Age)* traz uma espécie de “utopia do progresso”, explicitada no fluxo dos anônimos, provavelmente trabalhadores oriundos dos escritórios e empresas situadas na imensidão dos edifícios do centro comercial de Manhattan.

Cohen parece abarcar neste capítulo, o período que vai do Renascimento ao Iluminismo. Seu material semântico são ainda as grandes

construções, arranha-céus, zepelins e os prodígios do progresso técnico deste *admirável mundo novo*.

Nesta re-situação, o artista ainda passeia pela *Indústria* (em um dos capítulos mais curtos) onde antevemos a fachada de um edifício cinzento, como uma ilha obscura e nebulosa, sob cuja sombra não avistamos ninguém; pela *Idade da Razão (The Age of Reason)* onde vislumbramos o trabalho indefinido das bolsas de valores, do mundo dos negócios, das torres gêmeas e outros monumentos do capitalismo bem como suas sombras, seus duplos, suas figuras espelhadas e seus novos simulacros; e pela *Idade espacial (The Space Age)* onde Cohen encerra seu percurso alegorizante através da História de Nova Iorque com imagens de caças e aviões supersônicos, tecnologias espaciais, ogivas e foguetes imobilizados em forma expositiva. Um solitário homem fuma em frente a um destes solitários monumentos aeronáuticos.

Sobre um acervo contínuo de imagens, Jem Cohen vai debruçar-se como por sobre uma enciclopédia de temas. O material de suas filmagens migra dentro de sua própria obra. As imagens que antes havia utilizado em *THIS IS A HISTORY OF NEW YORK*, são retomadas em uma outra montagem, como no caso do videoclipe *Talk About The Passion* da banda *R.E.M.*

Para mim, enquanto espectador acostumado a certos vestígios poéticos (como a noção de imagem poética), *THIS IS A HISTORY* ganhava força, quando suas discrepâncias e suas alegorias faziam-se notar, incitando outras forças expressivas a brotarem no terreno do idioma videográfico.

Havia algo de encantatório naqueles trabalhos, uma força poética muito intensa naquelas imagens e sons e nas suas formas de concatenação. Algo de cinema, mas não todo cinema; algo de vídeo, mas não inteiramente vídeo.

Noções cinematográficas, em seu sentido clássico, como “montagem” faziam-se notar; no entanto, outras possibilidades advindas de meios como a fotografia *still*, assim como dos elementos paratextuais (as cartelas com os nomes dos capítulos) comunicavam-me que ali naquele espaço (ficcional ou não) certas noções e conceitos não precisavam ser estabelecidos.

Este trabalho em específico, assim como outros do mesmo autor lançavam vasos comunicantes e suscitavam a pensar poeticamente de acordo com a noção de Reverdy (*imagem poética* enquanto aproximação de realidades distintas).

Porque aquela América de centros urbanos opressores apresentada na forma de uma intensa e apaixonada *flânerie* captada pelo vídeo instaurava-se como um espaço poético?

Provavelmente porque do mesmo modo, este lugar poderia ser arremetido imediatamente por uma força oposta fazendo com que imagens de arredores rurais eclodissem no interior de um obscuro apartamento, como no caso de *DRINK DEEP* (1991).

Este vídeo intimista e nostálgico metaboliza a noção de realidades distintas enquanto geradoras de imagens poéticas. Corpos nus, água, memória e histórias submersas fundem-se na luz e na obscuridade dos planos filmados.

Articulando recursos como aceleração e desaceleração na velocidade destes planos, bem como variações nos formatos de captação, Cohen constrói um sensível poema justapondo realidades. A água em seu *habitat* natural é libertadora e transfigura todos os corpos em sua beleza; enquanto a outra, a cidadina, reflete as cinzentas gradações da metrópole.

Em um momento particularmente representativo neste sentido, suas transições fundem em um jogo lúdico de imagens, planos filmados em um tom de azul na cachoeira aos planos em preto-e-branco de um entardecer na cidade. Duas jovens saltam sobre uma poça de água em uma avenida e pessoas atravessam a rua sob a chuva.

O filme, como o título *DRINK DEEP* retirado de uma canção de *Rites of Spring*, devolve ao mundo as suas imagens, funde-se ao material de onde se origina. A trilha composta por Stephen Vitiello permeia e pontua suas outras margens; seu estado de poesia.

Provavelmente Cohen queria atentar-nos para as distâncias presentes na bipolaridade cidade/campo presente no vídeo; mas também para “o que não se vê de propósito”, e como Octavio Paz e J.G. Rosa, o videoartista deixa ecoando (às vezes sub-reptícia e às vezes diretamente) que a dimensão poética está situada em um outro lugar da linguagem; numa outra margem.

Outro plano particularmente interessante que acentua este aspecto de poeticidade está em *JUST HOLD STILL* (1989). Com sua câmera nas mãos, Cohen passeia por uma rua movimentada buscando ações e coisas a serem filmadas. Persegue transeuntes, crianças e outras figuras. Algo que quebre com a previsibilidade daquele ambiente. Neste ofício deambulatório, o artista é surpreendido por uma revoada de pássaros que corta o céu e desaparece entre os edifícios. A câmera a segue, e subitamente, esses pássaros instauram um sentido e uma dinâmica de câmera, como se a própria natureza do filme fosse o acaso de sua aparição.

O processo criativo deste videoartista radicado em Nova York, e reconhecido por seu trabalho multifacetado no âmbito do vídeo, é expressivamente tocado por questões onde os intertextos e os enunciados alegóricos presentificam-se.

A formação e a trajetória de Cohen revelam um artista múltiplo e interdisciplinar. Seus trabalhos, realizados em vários formatos midiáticos (16mm, Super 8, vídeo digital), são frutos de uma perene deambulação pelo espaço físico das cidades em busca de imagens, situações, locações e personagens.

Seja em seus trabalhos autorais (bem como em suas colaborações com artistas como Elliott Smith, Vic Chesnutt, Cat Power, Benjamin Smoke e bandas como *R.E.M*, *Godspeed You Black Emperor!* e Fugazi), Jem Cohen oscila entre o narrativo e o poético em seus filmes não se atendo a gênero nenhum. Ao mesmo tempo, caminha com presteza pelo cinema, a música, a videoarte e a videoinstalação, bem como por seus arredores e subgêneros.



Talk about the Passion (Jem Cohen e R.E.M. EUA, 1988, Super 8, 3 min, 20seg.)

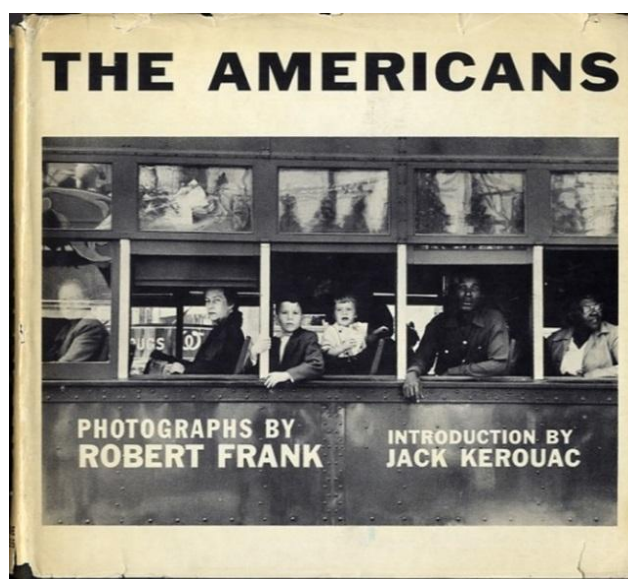
Captados, em sua precariedade cotidiana e articulados por diversos recursos de montagem, seus vídeos procedem poeticamente sobre mundos distintos, aproximando-os e buscando ambivalências, associando realidades por intermédio da fugacidade de suas imagens, propondo na maioria das vezes, uma série de reflexões sobre o estado ou sobre as formas de administrar e catalogar o infindável acervo da memória.

Tomado pelo impulso de gravar cotidianamente as coisas tal como acontecem, sem roteiro ou uma noção pré-estabelecida de direção, Cohen situa-se dentro de uma tradição fotográfica de rua, que tem em Robert Frank autor da série *The Americans*, um de seus maiores expoentes.

A imagem poética em Frank, assim como em Cohen, atua na força das realidades distintas aproximadas. Todavia, um dos mais significativos traços em comum entre *This is a History of New York* e *The Americans*, reside na questão do fragmentário. Frank registrou cerca de 20.000 fotogramas de sua viagem pelos E.U.A. durante a década de 1950 e publicou apenas 87 destes em seu livro.

Este caráter advindo do constante movimento de deriva presente nestes trabalhos atua como um método de escrita e de organização do incompleto.

Os estilhaços e as imagens fragmentadas deslocam o discurso para outras possibilidades expressivas e a alegoria é levada ao plano prático.



The Americans, Robert Frank. EUA, 1958. Série fotográfica.

Ao tocar nos meandros das contradições culturais e políticas norte-americanas ambos também confluem dialogicamente para uma espécie de “poética da pobreza”. Sob vários aspectos, aos dois artistas o que interessa é o outro lado da América, sua outra margem, o outro lado de sua história e as outras margens das imagens.

Além de debruçar-se sobre a fugacidade e o momentâneo, Frank também toca, com este trabalho em específico, na esfera do documental ao registrar em suas fotografias as tensões entre o otimismo da classe social emergente durante o *macarthismo* dos anos 50 e as lutas raciais e diferenças sociais acontecendo por todo aquele país.

A descontinuidade presente no procedimento alegórico instaura um regime de confluência acerca dos processos pertinentes ao pensamento de Walter Benjamin e a prática videográfica de Jem Cohen.

Benjamin, uma das figuras mais proeminentes do pensamento filosófico no século XX, deixou inacabado seu grande projeto: um livro sobre a cidade de Paris no século XIX, como já vimos. *O Trabalho das Passagens* foi publicado em cadernos organizados alfabeticamente, porém sua multiplicidade de temas não segue uma ordem linear, podendo ser lida e visitada de diversas formas.

Assim, aos dois autores podemos atribuir uma obsessão investigativa em construir com fragmentos um todo incompleto. Obsessão transposta na forma de um colecionismo construído de maneira subjetiva e conscientemente organizada.

Os diálogos intertextuais entre eles tangenciam-se sob o crivo de um “*modus operandi*” que abarca princípios de natureza taxonômica. Esta lei ou ciência de administrar o material coletado em Cohen e Benjamin é pautada por uma poética da apropriação, da citação e da re-significação.

A profusão de vozes e disjunção de ideias reflete o sentido da “*experiência da modernidade como algo repleto de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontroláveis*” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2004: 322). Esta acepção cabe com presteza para

situar os filmes de Cohen. Nestes, muitos dos diálogos vêm na forma de monólogos interiores, vozes indiretas e sobrepostas.

Em *Never Change* (1988), por exemplo, o texto de Blake Nelson é lido enquanto são projetadas imagens de estradas, imagens subjetivas de alguém em um automóvel cruzando paisagens solitárias. A voz enfatiza no poema como em um mote; "eu gostaria de estar" em San Diego, Seattle, São Francisco, bem como outras inúmeras cidades, cartões postais, pontos turísticos e lugares específicos. Todavia, o vídeo nos oferece imagens de outros lugares, por sua vez lúgubres e indefinidos, a dissolverem-se no fluxo poético e incerto da fala.

A relação de Cohen com o filósofo Walter Benjamin é mencionada pelo próprio diretor em suas entrevistas e descrições acerca de seu trabalho. Em alguns casos esta menção pode ser constatada de maneiras sutis e indiretas; e em outros como *Lost Book Found*, *Chain* e *The Passage Clock*, o artista visita o filósofo trazendo seu imaginário e suas questões para dialogarem diretamente com os dispositivos do vídeo.

Podemos dizer que Walter Benjamin assim como Chris Marker (autor da filosófica ficção científica *La Jetée* (1962) (toda realizada com fotografias) são operadores teóricos para Cohen.

Em *Lost Book Found* (1996), há um trabalho associativo entre Cohen, o *flâneur* baudelaireano e a prática de montagem e recortes de Benjamin. Fruto de cinco anos de filmagem em *Super-8* e *16 mm* pelas ruas de Nova Iorque, o filme trata de um caderno repleto de listas aparentemente desconexas encontrado por alguém. Seu conhecimento desencadeia um processo de imersão nos interstícios e fragmentos da cidade. Seus personagens e objetos compõem uma densa meditação sobre o espaço e a memória.

Em *The Passage Clock* (2008), Cohen presta sua homenagem a Benjamin filmando a Biblioteca Nacional de Paris, onde o filósofo encontrou refúgio para redigir "O Trabalho das Passagens". Utilizando definições do termo "passagens" provenientes de diversos dicionários lidas por Patti Smith, o cineasta apropria-se dos conceitos de Benjamin, arrancando-os do livro e seu

espaço mítico e redimensionando-os no espaço atual da biblioteca registrada pelo vídeo.

Just Hold Still (1989) inicia-se com os sugestivos dizeres: “*por favor assista numa sala escura. Obrigado*” Desta série composta por vários fragmentos de vídeos que podem ser vistos tanto separadamente quanto como componentes de um todo, destaco a segunda parte intitulada *City Songs*.

Aqui, somos apresentados a esta cidade na forma de vídeos muito curtos, em preto e branco e sem som; acompanhados de cartelas como pequenos poemas ou enunciados que batizam estes fragmentos: *Motorcycle Christ, Spiderman, My River* e *Free Shadow Movies*.

Este último é uma fugaz e lúdica reflexão sobre as sombras e projeções que Cohen recorta da cidade. Neste extrato ou pequeno tratado sobre silhuetas móveis, o artista remonta-nos às máquinas de silhuetar e por sua vez ao dispositivo primordial do vídeo (“eu vejo”) fundindo assim o conceito à prática

Nesta antologia podemos notar algumas espécies de preâmbulos e epígrafes, pequenos textos poéticos compondo com as imagens e corroborando com a noção de alegoria, tal como discutida em seu caráter fragmentário.



Just Hold Still, Jem Cohen, EUA, 1989. Vídeo Super 8, 32 min.

Em seu trabalho somos apresentados à poesia não pelo todo, mas pelos fragmentos; e algum caráter de esboço prevalece no vídeo finalizado, como se por estas vias residisse uma forma de gerir o acervo das imagens do mundo.

Diferente de um diretor de cinema tradicional, Cohen não coloca as coisas para serem filmadas, ele as encontra. Não procura criar uma ação para o quadro no sentido de ensaiar atores e criar locações e *mise-en-scènes*. Estes simplesmente existem; estão aí e o artista busca-os em seu lugar de origem,

seu *habitat* natural. Ninguém na maioria de seus filmes é ator ou está consciente que sua imagem arrancada do mundo está servindo para um outro propósito. Poucos de seus “personagens” sabem que estão participando de um filme e estão servindo de alegorias para o discurso de outrem.

As formas que esse artista encontra para filmar e lidar com seu mundo circundante revelam-nos uma noção expandida do vídeo enquanto pensamento e imagem. O aspecto material do videográfico explorado pelas imagens domésticas em seu caráter ordinário é tocado enquanto potencialidades e forças expressivas. O autor elege suas imagens e opera de formas alegóricas na montagem; re-situando a história, a poesia e o vídeo

Quanto às instâncias onde seus conceitos brotam, têm raízes ou confluências, o autor elege-as por afinidades. Estas últimas nem sempre detectáveis esboçam-se à medida que caminhamos no sentido da leitura de seus trabalhos. Assim, Walter Benjamin, Robert Frank e Chris Marker deixam seus ecos nas obras de Cohen.



Just Hold Still, Jem Cohen, EUA, 1989. Vídeo Super 8, 32 min.

Em entrevista ao jornalista Tom Charity, publicada na revista *CINEMASCOPE*, na ocasião do lançamento de *CHAIN* (2004), Cohen cita o diretor iraniano Abbas Kiarostami e os irmãos belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne como autores que admira no cinema contemporâneo.

Tanto Kiarostami, de *O vento nos levará* (1999) quanto os Dardenne, de *Rosetta* (2003) e *O Garoto da Bicicleta* (2011) revelam em suas filmografias, uma ocupação para com o mínimo, para com as histórias do dia-a-dia, suas imagens e alegorias. As *mise-en-scènes* de ambos são tocadas pelo acaso e

pela improvisação, compondo um cinema feito de espaços comuns, cotidianos e universais. Ambos buscam em seus filmes, por meio de um olhar próximo à realidade, o fluxo da vida; sem artifícios; sem efeitos e sem diálogos prontos.

De maneira análoga à que Jem Cohen lida com a topografia do mundo, principalmente os espaços das cidades em suas obras, Kiarostami debruça-se sobre a paisagem em suas fotografias. Sobre estas falou Youssef Ishagpour: “*imagens da natureza sem homens, revelando-se ao olhar de uma solidão essencial em busca de absoluto*” (ISHAGHPOUR In KIAROSTAMI, 2004: 89). Esta força poética vem atuar de formas distintas em *CHAIN*. Nesta “*distópica ficção-científica do presente*” (CHARITY, 2005), Cohen constrói uma colagem de imagens de *shoppings centers* e seus arredores, capturadas durante mais de dez anos de viagens por onze países. Operando como um “*flâneur*”, ele vagueia pela homogênea paisagem global de concreto, recolhendo estilhaços e fragmentos de imagens e trazendo à tona, em uma panóplia de vozes, suas desoladas e poéticas impressões.

Basicamente o enredo de *CHAIN* trata das relações travadas entre o ser humano e o espaço que o circunda. As personagens Tamiko e Amanda atuam como desdobramentos de consciência, vultos ou fantasmas destroçados que habitam este espaço. Amanda, vaga erraticamente pelo mundo, utiliza clandestinamente o espaço dos *shoppings*, realiza trabalhos esporádicos de faxina em hotéis e grava durante a noite as impossíveis cartas para uma irmã distante. Tamiko é a imagem oposta. Afigura-se como a habitante deste espaço de passagem, estuda o idioma inglês por meio da cartilha da companhia em que trabalha. Sua linguagem é toda pautada por termos técnicos, como se falasse o idioma dos sistemas monetários, dos bancos e dos investimentos. Não pertencendo aos lugares que visita, é totalmente dissolvida na “rede”. Opostamente, Amanda vive o lado decadente desse sistema e inventaria as ruínas de seu passado e presente.

O fato de Jem Cohen ter pensado em abordar no início das filmagens, somente questões pertinentes à paisagem e à topografia, faz desta uma obra abarcada pela acepção de Ishagpour; *CHAIN* trata poeticamente de uma natureza sem homens, ou homens sem natureza, revelando em fragmentos e estilhaços suas solidões em busca de absoluto.

No filme, a deambulação pela paisagem pós-moderna estabelece-se como o moto-contínuo existencial das personagens. Estas vivem, mesmo distantes ou inconscientes, um estado de comunhão com elementos do ambiente que as rodeia. Estão ambos (ambientes e sujeitos) interligados enquanto faces opostas de um mesmo sistema ou como as conexões em um “hipertexto” sub-reptício. As noções de “rede” ou “corrente” expressas em seu título passam a atuar de forma expandida. Mais que um lugar ou uma coisa, a rede configura-se enquanto estado alegórico do mundo apresentado.

Gerando imagens poéticas a partir de realidades distintas aproximadas, o filme de Cohen imprime a paisagem nos sujeitos e *vice-versa*.

CHAIN (obra pensada e apresentada inicialmente como uma videoinstalação para três canais de projeção e apresentação com trilha musical da banda *GodspeedYou Black Emperor*) migrou do instalacional para o cinematográfico e agregou neste processo as personagens aos seus elementos.

Este, por ser o mais longo dos filmes analisados aqui e aquele cujo processo parece ter demandado de seu autor um tempo maior de imersão, é composto certamente por um mais extenso e significativo (quantitativamente falando) material audiovisual.

Neste ponto tocamos novamente na questão do fragmentário enquanto caráter alegórico e permeamos assim, as perspectivas de leitura abertas pelo processo inventariante.

Quando pensamos em inventário e cinema vem-nos à mente autores e gêneros que de alguma forma se apropriaram de imagens pré-existentes; que levantaram imagens “alheias” para comporem o corpo de suas obras.

Sob este aspecto do autoral pautado pela apropriação, temos como paradigma a obra (*Histoire(s) du Cinéma*) (1988-1998) de Jean-Luc Godard.

Nesta série de documentários realizados em vídeo, transitando entre o ensaio, o documentário, a poesia e as artes plásticas, Godard compõe seu inventário afetivo do cinema. Apropriando-se de uma gama enciclopédica de diversos textos, imagens e músicas o autor francês conta as suas “*História(s) do Cinema*”.

Para dialogar com o material advindo dos fotogramas, trechos e sequências apossadas, o diretor filma interstícios, insere trilhas sonoras e re-arranja originais em deambulações experimentais e poéticas.



(*Histoire(s) du Cinéma*): *Fatale beauté*, Jean-Luc Godard. França, 1997. Documentário, 29 min.

A matéria fílmica é exposta como na mesa de dissecação da imagem lautremontiana. Godard vagueia sobre um imaginário decomposto em sua ilha de edição e reescreve, remontando por meio dessas imagens arrancadas do mundo, o seu inventário cinematográfico fragmentado. Datilografando seu filme para o espectador, o artista faz do exercício de montagem e seus ritmos internos a própria natureza de sua(s) história(s).

No caso do diretor francês, a discussão em torno do conceito de História assume um tom que não é visado no filme de Cohen. A confluência expressiva entre ambos que visou ressaltar aqui, reside no procedimento de assumir fragmentos e ruínas enquanto material poético.

Ainda no âmbito das noções de inventário, fragmentação e montagem utilizadas de forma análoga, encontramos outro vaso comunicante nas obras do alemão Harun Farocki. Sobre o mote da imagem inaugural do cinema, o plano dos irmãos Lumière dos “operários saindo da fábrica”, Farocki constrói o seu instigante filme-ensaio, “*Arbeiter verlassen die Fabrik*” (1995).

A partir desta imagem e uma dialética do trabalho agregada a ela, o cineasta contrapõe outras imagens de operários saindo de fábricas ao longo do século XX; tocando de forma contundente em temas sociais, culturais e econômicos.

Atravessada pelo meio de produção cinematográfico, sua ácida reflexão potencializa-se em *off*, através da inserção de uma faixa de áudio na qual o

autor-narrador amarra suas leituras críticas, dialoga e cria contrapontos para as imagens apresentadas.

Em seus filmes, Farocki não busca imagens em um acervo exclusivo do cinema. Ao corpo de seus trabalhos soma-se um inventário composto por câmeras de vigilância e outras imagens de registro com fins alheios à preocupação estética.



Arbeiter verlassen die Fabrik, Harun Farocki. Alemanha, 1995. Documentário, 36 min.

Caro a todos é o trato dispensado para com a mesma “*matéria nobre*” da criação barroca; constituída pelo “*que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço*” (BENJAMIN, 1984, 200). Esta “*matéria nobre*” está expressa em seus trabalhos nas formas de olhar, refletir e atuar sobre as imagens do mundo recolhidas por esses nas formas do recorte, da apropriação, da citação e da montagem.

Assim, as alegorias do estado vídeo tratadas aqui, abarcam em suas acepções os caracteres da não-totalidade, uma vez que “*na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento*” (BENJAMIN, 1984: 198).

A princípio esse caráter fragmentário sobre o qual remontam as obras comentadas atua como um elemento unificador que, em seguida, é levado para as esferas da dispersão, da descontinuidade e das significações transitórias. Grosso modo, nesses autores que criam um banco de dados com recortes, a alegoria enquanto um princípio taxonômico converte-se em uma distopia da organização.

O que de peculiar Jem Cohen realiza neste emaranhado de relações intertextuais em que está inserido, é criar seu próprio inventário a partir das imagens que busca, não no cinema como Godard e Farocki anteriormente

mencionados, mas no mundo e na cidade que escolheu para viver e empreender sua poética.

Seus trabalhos aqui citados, compreendidos em um espaço de duas décadas, situam-se na área tênue e limítrofe onde os estatutos das imagens se misturam. Neste espaço poético para além do topográfico e para além das fronteiras artísticas, Cohen inscreve sua iconografia; um grande livro sem dono, inventário e acervo visual de expatriados, poetas, errantes e outros anônimos na multidão.

Nas leituras anteriores, sob o crivo de um diálogo crítico, prático e conceitual entre autores, busquei discutir a poética do videoartista Cohen sob aspectos do pensamento benjaminiano (tais como ruína, fragmentação, apropriação e montagem). Nestas considerações finais sobre as alegorias do “estado-vídeo” em Cohen, intento o contrário; buscar um caráter videográfico na obra de Benjamin para além da questão fragmentária.

Se o *“vídeo é ato mesmo do olhar que está presente em todas as outras artes da imagem, seja qual for seu suporte e seu modo de constituição”* (DUBOIS, 2004: 70), seu percurso abrangeria as experiências de um estado poético, como o descrito em uma peculiar passagem de Benjamin. Pouco antes de falar sobre sua metodologia de montagem e o impulso não inventariante que o impele, o filósofo alemão escreve:

A redação deste texto que trata das passagens parisienses foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul sem nuvens, arcado como uma abóbada sobre a folhagem e que, no entanto, foi coberto com o pó dos séculos por milhões de folhas, nas quais rumborejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade. Pois o céu de verão pintado nas arcadas, que se debruça sobre a sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, estendeu sobre ela seu manto opaco e sonhador (BENJAMIN, 2005: 500).

Neste fragmento, a escritura benjaminiana absorve realidades temporais distintas em sua tessitura. O caráter videográfico das passagens vem à tona durante a fenomenologia do processo de escrita e as relações com seu entorno. Como em uma fotografia revelando-se, o “vídeo” imprime-se no agora de sua reconhecibilidade, quando camadas de tempo e histórias submersas

vêm à tona e são sobrepostas. Assim, Walter Benjamin agrega diversos materiais à sua escrita.

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo que estamos pensando diante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a este trabalho (BENJAMIN, 2005: 499).

Acredito que a confluência mais expressiva entre as imagens poéticas de Benjamin e Cohen reside na efemeridade das mesmas, assim como na forma de organizar esses fragmentos do mundo

Esse primeiro aspecto referido aqui como fenomenologia do instante e também por meio de outros termos como *“agora da reconhecibilidade”* ou *“agora da cognoscibilidade”* são acepções permeadas por Leo Charney em seu ensaio *“num instante: o cinema e a filosofia da vida moderna”*. Segundo este, a *“ênfase na sensação momentânea”* advém de Georg Simmel, Kracauer, Walter Benjamin e Martin Heidegger, *“que associaram o momentâneo à experiência da visão”* (CHARNEY, 2004: 319). Esse ato do olhar (videográfico, pois evidencia-se enquanto forma expressiva no momento mesmo de sua descoberta) incita uma reflexão acerca de seu estatuto; no entanto as formas para tanto esvaem-se, como na seguinte passagem de Phillipe Dubois:

No fundo, a imagem de cinema não existe enquanto objeto ou matéria. Ela consiste numa breve passagem, espécie de intervalo permanente que nos ilude enquanto o olhamos, mas se desvanece logo depois de entrevista, para não mais existir senão na memória do espectador (DUBOIS, 2004: 63)

Esta ressonância imagética do momento configura-se paralelamente a sentença de abertura da *“teoria do conhecimento”* de Benjamin: *“Nos domínios do que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”* (BENJAMIN, 2005: 499).

Os textos ou trovões que continuam ecoando após essa apresentação de imagens vazam de seus interstícios, de suas concatenações de planos e estados do olhar; de seus domínios distintos aproximados e de suas imbricações conceituais.

IV

cadernos de edição

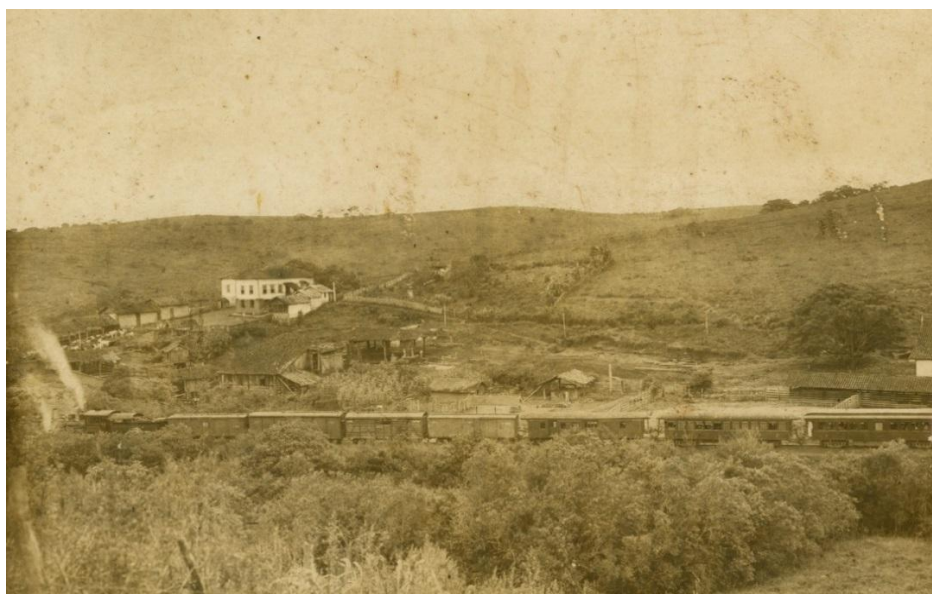


Este mundo é o filme daquilo que todas as coisas são, é um filme, feito inteiramente da mesma coisa, pertencente a ninguém, que é o que tudo é.

Jack Kerouac

O presente capítulo é composto a partir de fragmentos de leituras e células críticas recortadas de textos diversos. As reflexões e práticas em torno da expressividade da poesia e do vídeo aqui ressaltadas são pensadas sob a reverberação desses fragmentos enquanto centros de irradiação poética.

Estes “*cadernos de edição*” pretendem abarcar o eixo prático da pesquisa e os processos relativos aos últimos vídeos que compreendem o projeto “*Janjão Blues*”, trazendo ao primeiro plano os diálogos criativos estabelecidos entre imagens poéticas, bem como seus desdobramentos.



Sem título, autor desconhecido. Fotografia. Fonte: Acervo fotográfico do Centro Cultural Manduri. Secretaria Municipal de Cultura de Minduri - MG.

No conto *Holanda* de Herberto Helder, acompanhamos um poeta vivendo algo parecido com um auto-exílio no país de mesmo nome. Em sua deambulação bucólica, o autor pensa na tradição e lança com perplexidade a seguinte imagem: “*eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens*” (HELDER, 2005: 14)”

Nesta alegórica reflexão sobre o estatuto do autor, vejo um poeta submerso em um oceano de referências culturais. Tomado pelo alheio, ele constata seu *des*-pertencimento daquela comunidade; ao mesmo tempo em que encontra seus pares, sua linguagem e as condições de seu ofício em uma outra noção de pertencimento.

Acredito que ser “*alimentado pelos séculos*” e viver “*afogado na história de outros homens*” é assumir-se forçosamente herdeiro de uma tradição. É conscientizar-se assinalado por esta; situado sob sua gramática, seu idioma e sua linguagem; enfim, sob um léxico, um campo teórico ou técnico que, previamente estabelecidos através dos séculos, alimentam e afogam.

Preciso aprender. Mas parece que na comunidade já tudo se aprendera, estava tudo ensinado e sabido desde sempre. E os homens pensavam unicamente em preservar-se do sofrimento; desejavam que a linguagem ficasse intacta, sem mácula. (HELDER, 2005: 17).

Na comunidade do conto, a linguagem está atrelada ao mundo prático das pedras que nunca viram estátuas, como na imagem de Octavio Paz comentada no primeiro capítulo.

Uma linguagem intacta e sem mácula é estática e estanque. Uma vez “parada”, esta não abarca em suas acepções uma noção poética, nem consegue permear outras margens e possibilidades expressivas em seu discurso.

O poeta afogado em seu degredo estrangeiro talvez tenha chegado ao limite de sua exaustão criativa; ou à consciência que na vastidão dos universos culturais todas as histórias “já foram contadas”. Desta forma, há que encontrar sua própria voz enquanto sujeito; trabalhar outras maneiras de esmiuçar a linguagem, uma vez que esta e a comunidade na qual se encontram estão amarradas ao mundo prático, satisfeitas com os lugares semânticos estabelecidos.

No conto, a angústia existencial do personagem expressa a própria resolução última das coisas.

E sempre assim, sempre: cidades inexplicáveis no meio da terra ou prados imensos onde se tem medo. Prados para vacas, não para um poeta di-la-ce-ra-do por uma tormentosa inocência. Já não escreve poemas nem pergunta às pessoas o seu nome. Ele próprio, visto estar destinado à inteira perdição, vai perdendo o nome pelo país adiante (HELDER, 2005: 15).

O fragmento do livro *Os Vagabundos Iluminados*, do escritor *beat* Jack Kerouac, escolhido como epígrafe deste capítulo e como paradigma para pensar o processo criativo em vídeo sob a égide da imagem poética, atua

como um mote e uma resposta alegórica à perplexidade do personagem de Helder que pensa no peso da tradição.

Kerouac conclama a todos para comporem seus próprios filmes. Para este último, a memória representa um todo coletivo e disperso, no qual acessamos nossa voz poética e encontramos quadros, cenas, sequências e outros fragmentos imagéticos que nos permitem remontar as peças do imaginário “*que tudo é*”.

Acredito que no cinema e nas artes visuais a noção de afogamento na história de outros homens também atua de maneira notável e intensa

Perdemos o nosso nome quando avançamos adiante no país fílmico e nos lançamos aos processos inerentes ao seu idioma.

Para compor o “filme pertencente a ninguém” (KEROUAC: 2010: 187) que é a poesia, é preciso conectar-se ao outro e absorver a sua voz. É preciso embrenhar-se na densa selva das palavras, das imagens e dos signos linguísticos. Na medida em que assume sua empírica consciência fílmica, o personagem de Keroauc “perde o próprio nome pelo país adiante”, e constata que “este mundo é um filme pertencente a ninguém, que é o que tudo é”.

Sobre o mesmo assunto parece falar Ivan Junqueira, ao justapor em uma leitura comparativa os poetas T.S. Elliot e Jules Laforgue:

Elliot nada mais fez que ratificar a sua crença de que a poesia é, basicamente, “um fenômeno de cultura”, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores (JUNQUEIRA In ELLIOT, 1981: 19, 20)

Assim, neste *continuum* da poesia e sua tradição histórica, destinadas à eterna re-inscrição e redistribuição de sentidos, a experiência de apropriação de imagens de Laforgue por Elliot é vista pelo tradutor e poeta brasileiro como um procedimento natural.

Na linha das poéticas da indeterminação, dos eus diluídos e atravessados pelos eixos da fragmentação e da montagem, o poeta não

esconde o arcabouço teórico referencial que subjaz a toda criação. Pelo contrário, faz com que estes elementos intertextuais eclodam em suas obras.

Se um único rolo de filme compusesse o nosso imaginário; segundo a imagem de Keroauc; esta grande bobina girando, alimentada pelas nossas experiências, estaria em um processo de mutação contínua, gerando novas e outras formas de expressão e sentidos à medida que projeta as suas imagens.

Sobre estas são tecidas as vozes dos colecionadores e alegoristas, no afã de vivenciar e propor novas e outras experiências com a linguagem.

Acredito que as assimilações dessas noções anteriormente citadas acontecem nos dias atuais em autores do cinema, do vídeo e da poesia de formas variadamente expressivas. Como vimos; Farocki, Godard, Cohen, Helder e Elliot exploram e desenvolvem suas obras a partir de relações de apropriações. À parte os aspectos intrínsecos e individuais de suas obras, todos reportam em maior ou menor grau ao uso de imagens encontradas em acervos e arquivos; ou recortadas enquanto fragmentos de uma memória coletiva, estilhaços do grande *corpus* textual do mundo pertencente a todos e a ninguém.



Avenida Getúlio Vargas na década de 1950, autor desconhecido. Fotografia. Fonte: Acervo fotográfico do Centro Cultural Manduri. Secretaria Municipal de Cultura de Minduri - MG.

, *Janjão Blues*

As pesquisas do projeto *Janjão Blues* iniciaram-se no ano de 2009, quando trabalhando em digitalização de acervo fotográfico na Secretaria de Cultura de Minduri – MG, tive acesso a uma série de imagens antigas daquela cidade.

As fotografias do início do século XX, sem maiores informações e dados precisos acerca de suas datas e autores, tratavam de cenas típicas de um povoado do interior em seus primórdios marcados fortemente pela ruralidade.

O conhecimento destas imagens e a força das possíveis histórias entrevistas nos retratos daquelas vidas anônimas incitaram novos registros daqueles arredores, como numa tentativa, ainda sem formatação, de criação e manutenção de um museu iconográfico da memória, um inventário imagético daquele homem comum, nascido ali, no Janjão, em Andradina, ou no Paiol (antigos nomes referentes ao lugar em questão).

Aquele ambiente, cuja crueza cenográfica me remeteu a personagens e situações dos primórdios do cinema, trouxe à tona outras imagens.

A estação ferroviária que incitou o surgimento da cidade, seu percurso através do tempo, as casas ao redor e as vidas que por ali passaram se tornaram a matéria do *Janjão Blues*.

Pautada por uma força documental em seu início, esta pesquisa em torno da memória, nascida sob um influxo inventariante, migrou em quatro anos para um lugar indefinido.

O perdido, o esquecido e o não datado (caracteres que permearam o trabalho de alguma forma) começaram a gerar possibilidades criativas; a constelar ações e práticas aleatórias sob a égide do poético. Possíveis filmes, poemas e contos poderiam ser agregados ao Janjão ou fazer parte dele.

As imagens poéticas advindas da ressonância das antigas fotografias “tinham a particularidade de *“um ser próprio, um dinamismo próprio”* (BACHELARD, 2008: 2)

A partir desse material conceitual, composto de acervo fotográfico referente ao lugar, relatos de narrativa oral e reminiscências poéticas, surgiu a ideia de reconstruir o Janjão na forma de fragmentos videográficos.

A proposta criativa a partir da apropriação de imagens, a princípio unificadoras, levaram ao longo do processo o trabalho à dispersão e à descontinuidade. Os conceitos e histórias ligados ao *Janjão Blues* situaram-se em um lugar de significações transitórias, onde o pensar alegórico taxonomizante transformava-se em uma organização distópica que abarcava, sobretudo, seu possível desdobramento para outras mídias.

Neste íterim, enquanto me debruçava sobre a prática criativa de edição dos pequenos vídeos que desenvolvia pautados nestas questões, encontrei na leitura do livro *Quatro Quartetos* do poeta norte-americano T.S. Elliott outros elementos e reflexões que incitavam procedimentos no âmbito da criação videográfica e poética.

Esse longo poema metafísico, publicado em 1943, tem cada um seus quartetos dedicados a um lugar específico ligado ao passado ou a memória de Elliot. São estes: *Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages* e *Little Gidding*.

Acredito que além de refletir sobre a natureza, fugacidade e permanência do tempo com base em suas incursões pela filosofia e pelo misticismo, Elliot atua sob um eixo videográfico, vivenciando imagens enquanto fenômenos do instante; presentificando em sua escritura “o tempo presente e o tempo passado (...) reunidos no tempo futuro e o tempo futuro contido no tempo passado” (ELLIOT, 1981: 199).

A noção de um olhar acontecendo e de uma imagem transfigurando e sendo transfigurada, tecida sob as reverberações em torno do termo *video* do latim *eu vejo*, como proposta por Phillippe Dubois, pode ser permeada na imagem do rio em *The Dry Salvages*.

Esse “*poderoso deus castanho – taciturno, indômito e intratável*” (ELLIOT, 1981: 217) cuja fúria primitiva é absorvida pelos ritmos da vida e da natureza, expressa a noção de um tempo mítico que perpassa todo o poema:

“O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados (...) seu ritmo estava presente no quarto das crianças (...) no halo vespertino dos lampiões de inverno (ELLIOT, 1981: 217)

Outro caso exemplar está presente em *East Coker* e no tempo cíclico reiterado pela ecoante imagem “*em meu princípio está meu fim*” (ELLIOT, 1981: 207).

Nas referências elencadas por Ivan Junqueira em suas notas de tradução encontramos empregadas no texto de Elliot, uma série de imagens provenientes de autores como John Milton e Dante Alighieri, além de livros como a Bíblia e o *Bhagavad-Gita*, dentre outros relacionados à filosofia e religião.

Assim, o processo de escrita e construção do trabalho de T.S. Elliot, se pensado sob o prisma dos intertextos, atua agregando uma dialética de montagem ao seu material poético. Este material, vale frisar, é o próprio inventário fragmentado composto por imagens apropriadas, fagulhas de memórias arrancadas do *continuum* textual que é a poesia que antecede Elliot.

Em sua deambulação pelo espaço da memória dos homens e das coisas, *Quatro Quartetos* trouxe outras margens de leitura acerca do mecanismo das imagens, além de uma fonte iluminadora para a tessitura do *Janjão Blues*, oferecendo imagens poéticas, motes práticos e conceituais para o desenvolvimento do projeto

Durante aproximadamente um ano, as filmagens e os vídeos giravam em torno dos fragmentos que havia recolhido nesse livro. Esses vídeos, rascunhos, obras em processo, anotações audiovisuais, cadernos de filmagem do mundo expostos em filmes inacabados eram “fechados” ou finalizados em edições dinâmicas de até quinze minutos.

Livremente inspirado pelas imagens de Elliot, visava discutir a força das imagens fotográficas e sua poeticidade no permeio com o vídeo; construindo um corpo textual hipotético para o filme a partir dos seguintes fragmentos: “*alho e safiras na lama*” (ELLIOT, 1981: 200), “*no imóvel ponto do mundo que gira*” (ELLIOT, 1981: 201), “*em meu começo está meu fim*” (ELLIOT, 1981: 207), “*metálicos caminhos de tempo passado e tempo futuro*” (ELLIOT, 1981: 203), “*homens e pedaços de papel rodopiados pelo vento frio que sopra antes e depois do tempo*” (ELLIOT, 1981: 202) e “*o mar tem muitas vozes, muitos deuses e muitas vozes*” (ELLIOT, 1981: 218).

No texto de Elliot, por mais específicas que sejam as referências das ruínas materiais sobre as quais debruça-se o poeta, o poema é o lugar do “*encontro entre a poesia e o homem*” (PAZ, 1986: 17) e esse desloca-nos para além das determinâncias de qualquer natureza. *Quatro Quartetos* trata, a partir da cosmologia e vivência de seu autor, das experiências universais da finitude

e da transcendentalidade. Os lugares para os quais o poeta dedica seus poemas assumem o tom de uma fantasmagoria coletiva e ao mesmo tempo individual; um vasto dispositivo alegórico acerca da memória.

Estilisticamente, o exemplo de Elliot configura-se paradigmático nas utilizações de apropriações e citações em sua escritura poética. O poeta norte-americano trazia de maneira alusiva em seu texto, convergindo para um mesmo centro, um emaranhado de outros autores.

Em um sentido alegórico mais tradicional, no sentido de uma coisa utilizada para dizer outra, acreditava que o processo criativo do *Janjão Blues* reportava para um estado análogo ao dos *Quartetos*, uma vez que este também era um meio de metabolizar uma experiência de morte e de vida por meio de fragmentos poéticos e memorialísticos como imagens, filmes, poemas, expressões, nomes, enfim um vasto arcabouço de referências.

Como revisitar o passado impreciso na genealogia de minha família? De alguma forma queria escrever o meu quarteto, minha ode ou vídeo dedicado a esse lugar que não conseguiria mais alcançar; e “o passado ao futuro *cerzir num remendo inconsútil*” (ELLIOT, 1981: 218).

No âmbito de uma metodologia pessoal do vídeo, concluí, que a cada saída de campo, no sentido de um trabalho de filmagem ou imersão que levasse a um registro videográfico, o material captado seria editado sem delongas, partindo de uma logística do “primeiro corte” (em um jargão técnico o primeiro corte representa uma primeira versão). Mesmo que fossem precisas mais sessões de edição para finalizá-los, ficava de alguma forma estabelecido que aqueles vídeos representavam uma experiência inventariante necessária, urgente e que deveria ser realizada com os meios disponíveis. De qualquer modo, todos esses vídeos estariam submetidos à metodologia dos cadernos de edição, ou seja; ao término de cada experiência captada em vídeo, realizar-se-ia uma célula fílmica, como que aparando arestas, inserindo cartelas, criando e gerando formas de montagem e de articulação deste material.

Na realização do *Janjão Blues*, trabalhei sempre no intuito de construir um corpo textual e videográfico para que o mesmo fosse depois revirado,

reorganizado e remontado constantemente, de forma a explorar o máximo de suas forças expressivas.

Sob a égide dos fragmentos conceituais e imagens poéticas recolhidas de outros autores que começaram a constelar ao redor da pesquisa, lançava questões instigadoras para o trabalho. O poema *Carta Aberta a John Ashberry*, de Waly Salomão foi um dos que, expressivamente mais contribuíram com imagens para as reflexões.

A memória é uma ilha de edição - um qualquer
passante diz, em um estilo *nonchalant*,
e imediatamente apaga a tecla e também
o sentido do que queria dizer.

...

Onde e como armazenar a cor de cada instante?
Que traço reter da translúcida aurora?

(...)...

A vida não é uma tela e jamais adquire
o significado estrito que se deseja imprimir nela.
Tampouco é uma estória em que cada minúcia
encerra uma moral.

Ela é recheada de locais de desova, presuntos,
liquidações, queimas de arquivos, divisões de capturas,
apagamentos de trechos, sumiços de originais,
grupos de extermínios e fotogramas estourados.

(...)

Antes que o amanhã desabe aqui,
ainda hoje será esquecido
o que traz a marca d'água d'hoje (SALOMÃO, 2001: 75).

Salomão desloca o espaço da memória e do poético para um sítio no ciberespaço ou no disco rígido de um computador. Nestes, não sabemos onde e como armazenar a cor de cada instante.

O poeta baiano toca as ruínas no que elas têm de virtual, situando estas *“imagens em farrapos dos dias findos”* em um interstício entre o material e o intangível. Absorvendo critérios de nossa época e mesclando-os a um mundo onírico e surreal, Salomão justapõe estados do olhar criando uma das mais potentes alegorias acerca da memória, do vídeo, da poesia e seus mecanismos de montagem.

Hienas aguardam na tocaia da moita enquanto
os cães de fila do tempo fazem um arquipélago
de fiapos do terno da memória.
Ilhotas. Imagens em farrapos dos dias findos.
Numerosas crateras ozonais.

Os laços de família tornados lapsos.
Oco e cárie e cava e prótese,
assim o mundo vai parindo o defunto
de sua sinopse.
Sem nenhuma explosão final.

...

Nulla dies sine linea. Nenhum dia sem um traço.
Um, sem nome e com vontade aguada,
ergue este lema como uma barragem
anti-entropia.

...

É os dias sucedem-se e é firmada a intenção
de transmutar todo veneno e ferrugem
em pedaço do paraíso. Ou vice-versa.
Ao prazer do bel-prazer,
como quem aperta um botão da mesa
de uma ilha de edição
e um deus irrompe afinal para resgatar o humano fardo.

...

Corrigindo:

.....o humano fado. (SALOMÃO, 2001: 75)

Como e onde buscar esse espaço da memória e as noções referentes ao Janjão?

Estariam presentes nas ruínas de um espaço físico específico ou diluídas no ofício coletivo do imaginário?

Não importa, parece ser a resposta, como na sentença de Keroauc, “*o mundo é um filme pertencente a ninguém*”.

Nesta panóplia de vozes, parece que ouvimos ecoar: “*nenhum dia sem um traço*” é o que importa. Nesta incitação ao olhar e aos seus trabalhos está o cerne dessa relação entre o vídeo e a poesia.

A noção de *blues* permeou o trabalho desde seu início. Impactado pela força da música que vinha paulatinamente se descortinando na forma de documentários, discos, narrativas, histórias em quadrinhos e todo um amplo universo de imagens, sons e poesia, agreguei-a no sentido de uma realidade distante aproximada ao Janjão, no afã de experienciar imagens poéticas. Enquanto exercício de montagem de imagens por meio da justaposição de realidades distintas, o nome se mostrou instigante enquanto gerador de ações poéticas.

Embora a noção remetesse ao imaginário iconográfico do *blues* e suas deambulações, solidões, vagares, mitologias de encruzilhadas, origens,

expedições e outros temas concernentes a esse universo, o *blues* reportado aqui não era somente um termo musical designativo.

A cada novo contato com possíveis acepções da palavra, o *blues* ampliava-se enquanto forma poética.

Transcrevo algumas destas utilizações em contextos distintos: “a expressão *to look blue*, no sentido de estar sofrendo de medo, ansiedade, tristeza ou depressão, já era corrente em 1550” (MUGGIATI, 1995: 15).

Ou no emprego da expressão sem itálico como em: “A sombra da figueira brava que sobe pelas tuas costas cresce um blues furioso, uma flor a quem alguém chama pelo nome de futuro” (HANSEN, 2013: 13).

Nesta bela imagem de Júlia de Carvalho Hansen, a aproximação de realidades distintas desloca o *blues* para outra margem. Assumindo um tom visionário e elegíaco, o termo não suscita nenhuma reverberação nostálgica ou passadista; e como em Benjamin, a abolição das aspas reitera a ideia de apropriação.

Como buscar uma equivalência entre as imagens digitais atuais e a crua e primitiva matéria do *blues* também expressa em passagens alusivas como a de Guimarães Rosa?

- Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo assim tão grande...
Estava só. E as árvores?
- As árvores são cabeças de vento...
Alguma saudade?
- A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas não se deve-de...
ROSA, s/d: 118)

A tristeza azul tarde referida pelo personagem de Rosa é um substantivo composto. Ecoa como um motivo condutor nos sentidos da expansão semântica do termo *blues* para algo como o banzo, tristeza ou saudade.

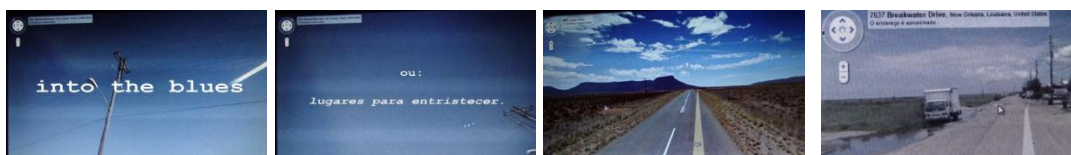
Partindo do pressuposto que o estado poético do *blues* poderia ser disposto analogamente a um estado do vídeo e do olhar; pretendia abordar a questão através da edição do material já existente e novas filmagens, tendo como tema as matérias imagéticas e poéticas que se constelaram ao redor do termo.

A esta altura estava claro no processo criativo que o projeto em vídeo empreendido por mim estava exemplarmente abarcado nas reflexões pertinentes ao poema de Waly Salomão: “a vida não é uma tela e jamais adquire o significado estrito que se deseja imprimir nela” (SALOMÃO, 2001: 75).

Desencadeado o processo de pesquisa tangenciado por destroços conceituais advindos de vários sítios teóricos, as imagens poéticas recolhidas passaram também a atuar como um modelo organizacional sugerindo nomes de pastas e arquivos.

O projeto empreendido estava para além do lugar e dos caminhos da documentação tradicional. Assumia o caráter mesmo de um lugar fictício cujas relações de afinidades eram eleitas mais pela poesia do que por outras forças. Imaginando um distanciamento dos elementos telúricos, que de certo modo permearam esse trabalho, gerei algumas propostas de deslocamento desse espaço. Assim, iniciei um vídeo que se apropriava de imagens do *Google Maps*.

“*Into the blues*” é o registro de uma deambulação *on-line* na qual busquei fazer um mapeamento de áreas de banzo ou lugares onde entristecer-se.



into the blues, Alex Lindolfo. 2011, vídeo digital, 11 min,

Aleatoriamente absorvi critérios dispersivos no trato para com as imagens apropriadas e *sampleadas* e dispus-me a seguir as trilhas traçadas pelos autores envolvidos na pesquisa.

Pensando na noção de “*escrita descritiva*” mencionada por Marjorie Perloff no capítulo sobre a poesia de Herberto Helder, pontuo brevemente o trabalho do artista canadense Jon Rafman.

Este unusual e “desoriginal” fotógrafo vasculha os ambientes de pré-visualização do *Google* recolhendo imagens para compor o seu projeto *9 Eyes of Google Street Preview*.

Seu acervo abarca as mais diversas circunstâncias; desde paisagens peculiares do cotidiano e outros incidentes “poéticos” como deformações plásticas na imagem até situações de denúncia, abandono, acidentes e flagrantes.

Ao criar um corpus imagético arranjado a partir de um autor anterior, o trabalho de Rafman constitui-se enquanto filamento intertextual inerente ao Janjão e às poéticas da indeterminação.



9 eyes of Google Street Preview, Jon Rafman. Canadá, 2011, série fotográfica

Esta poética da interdisciplinaridade e da intertextualidade, que permeia trabalhos e autores aqui citados, encontra seus centros irradiadores em recortes teóricos como os propostos por Marjorie Perloff no livro *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*.

No primeiro capítulo deste livro, a autora cita o exemplo da obra *The Fake Novel About the Life of Rimbaud*, no qual seu autor (Jack Spicer) apropria-se de imagens rimbaudianas, parafraseando localidades (como Charleville em Charleyville) e fatos ligados à biografia do poeta francês; construindo assim uma outra narrativa. Recolhendo e recortando trechos, imagens e fragmentos de Rimbaud, Spicer agrega um outro enunciado textual e poético a um universo previamente estabelecido. (PERLOFF, 1993: 7).

Sob esta ótica, Jon Rafman é um jovem artista do século XXI em consonância com as possibilidades surgidas com os “novos meios”.

Sua originalidade está em inventariar imagens pré-existentes a partir de dispositivos caros à contemporaneidade. Ao invés de situar-se sob a égide de uma figura poética em específico, Rafman toca em temas relativos aos atuais mecanismos geradores de imagens e suas formas subjetivas.

Presenciamos em suas fotos, além da dissolução de um sujeito cada vez mais indeterminado, até aspectos mais particulares do que chamaremos aqui de fotografia viajante, no sentido que Rafman, (assim como Jem Cohen em CHAIN) enquanto um *flâneur* das novas passagens, apropria-se de vozes e imagens alheias para tecer as suas.

Sobre a questão dos novos meios, encontramos-a em acepções como:

Não existe hoje nenhuma paisagem que não esteja contaminada pelos sons dos bytes e blips do computador, nenhum pico montanhoso ou vale solitário que esteja além do alcance do celular. (PERLOFF, 2010: 44).

Utilizando as ferramentas de sua época, o artista contemporâneo faz do espaço estrangeiro um lugar preñado de intertextos enquanto experiências a serem vivenciadas. A era da informação possibilitou o acesso a determinados conteúdos e formas organizacionais que a cada dia mais vão sendo incorporadas pelo vídeo e pela poesia. De maneira progressiva, estes meios também absorvem as idiossincrasias do pensar de sua época enquanto formas discursivas. As influências se dão de todos os lados.

A *internet* e as possibilidades críticas de suas abordagens sob prismas variados geraram outras formas de experienciar a imagem nos dias atuais.

Outro fato que contribui para isto é possuímos uma câmera ou filmadora ao acesso da mão em tempo quase que integral. As noções de interatividade abertas por estes dois elementos, essas duas novas mídias, transfiguraram em um giro abrupto os papéis do espectador e do autor. E estes por sua vez, os papéis do artista e seus arredores.

Estamos em um outro patamar na história das imagens. Vivemos na época dos micro HDs portáteis, dos *Ipods* e *E-books*, da televisão de alta definição, dos *tablets*, celulares, câmeras e computadores sensíveis ao toque

Mesmo os formatos domésticos de película muito difundidos a partir da década de 1940 não ofereciam a seus usuários a independência total em todas as etapas de feitura de seus filmes.

A possibilidade de autoria plena no sentido do domínio de todas as etapas de filmagem foi algo trazido pela portabilidade dos aparelhos de vídeo e o conseqüente acesso aos meios de pós-produção como a edição e a reprodução de imagens.

A câmera de vídeo, seja ela qual for, veio tornar mais próxima de todos nós a vivência da captação, da criação, produção e reprodução de imagens em movimento, antes restrita ao terreno técnico do cinema. Isto porque “o vídeo registrava e revelava o tempo instantâneo, ao passo que o filme tinha que ser tratado e processado” (RUSH, 2006: 78).

O vídeo digital por sua vez agrega outras questões à discussão. Visualizando este ofício sob a luz do virtual (os canais de vídeo como *Youtube* e *Vimeo*, assim como as redes sociais e a expansão dos dispositivos de exibição de vídeos) podemos constatar que entre seus caracteres mais expressivos estão as noções de reprodutibilidade e difusão.

Esse estado do olhar que representa o termo vídeo abarca em sua atividade desde os primórdios de uma fenomenologia da imagem em movimento (como em Benjamin) até as ideias de “*escrita descritiva*” caras ao momento atual.

Marcado pelo caráter instantâneo da experiência da visão, o vídeo está indissociavelmente ligado à ideia de poesia e, como a imagem poética no dizer de Ezra Pound; “*é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante*” (POUND, 1991: 10).

Passando por extremos, o videográfico (no sentido de um trabalho exercido) é fruto desse ambiente híbrido no qual a poesia e a imagem esfacelam-se em suas teorias e práticas. Suas formas apontam para um imbricamento de referências e para a fusão de linguagens.

Assim, indagar acerca de uma poética que traspassa todas as já discutidas concepções de vídeo até hoje é esperar por uma resposta que agregue seu caráter multifacetado.

O vídeo, mesmo em sua concepção comum, não possui um rosto fixo. Como pontuado por muitos autores esse vídeo não é cinema e durante muito tempo o primeiro viveu sob a sombra e o “*modus operandi*” do segundo, sendo tratado em vários contextos como um subproduto da grande imagem do cinema.

No entanto esta “*forma que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham*” (DUBOIS, 2004: 100) engendrou esculturas como no caso das obras de Nam June Paik, instalações como em Gary Hill, registros de ações performáticas em Ban Jai Ader, experiências sobre a materialidade da imagem como as incrustações e fusões em *Histoire(s) du Cinéma* de Godard.

A noção de afinidade eletiva, no sentido alquímico referente ao estado de fusão entre elementos, atravessa as poéticas da contemporaneidade, abarcando em obras distintas, as outras margens das imagens e suas migrações e transmutações semânticas.

O vídeo enquanto estado do olhar está diluído no *continuum* pertencente a todos e a ninguém, e sua poeticidade reside na relação transfiguratória com o mundo.

Do ofício de tecer vídeos a partir de fragmentos de poemas e apropriações, tendo suas imagens como elementos conceituais, concluí que organizá-las em seu ofício de proliferação pode ser algo tão instigante quanto buscar capturá-las ou transpô-las em fotografias, desenho ou poesia.

Acredito que neste trabalho com o vídeo, os elementos mais representativos advêm de lugares extra-videográficos, ou seja, provenientes de outras relações com a imagem e não diretamente com o vídeo.

Da imagem fotográfica do Janjão, sem autor e sem data precisa, encontrada e recortada do acervo da biblioteca de Minduri, até os dias de hoje há muito de “*oco e cava e prótese*” (SALOMÃO, 2001: 75) no sentido fragmentário que estas últimas agregam. No entanto, nas ausências e fantasmagorias suscitadas pelas distintas formas dessa imagem, entrevejo estados poéticos e recursos expressivos a serem esmiuçados.

, *notas sobre o abandono*



notas sobre o abandono, Alex Lindolfo. 2011. Vídeo, 3 min 4 seg.

Pensando em como encerrar essas deambulações sobre ruínas, realizei em 2011, o vídeo *notas sobre o abandono*. Nas imagens internas captadas em uma casa em processo de demolição, depus as questões acerca do estado de esfacelamento em que se encontrava o projeto.

Estas filmagens metabolizariam e ajudariam a compor de forma prática o caráter inventariante e alegórico do *Janjão Blues*.

Sobre estas imagens foi inserido um canal de áudio com a leitura de trechos de poetas que traziam imagens de ruínas em seus textos.

Dentre as imagens recortadas, sublinho as do livro *filmagens*, escrito entre 1980-81 pelo poeta português Al Berto. Neste, o autor compõe pequenos roteiros, esboços de um filme a ser realizado.

A expressividade de suas imagens reside na bipolaridade expressa pelo caráter narrativo do poema e pela deambulação videográfica sobre as ruínas de memórias fugazes entrevistadas pelo autor. Al Berto aproxima o vídeo da poesia ao apresentar quadros, e a poesia do vídeo ao experiênciá-la “*enquanto ato mesmo do olhar*” (DUBOIS, 2004: 71).

eles preparam a noite provocando o fogo
num canto retirado da casa
as pedras permanecem imutáveis
ele sonha

nas vertentes da colina lateja
um pequeno cemitério de automóveis
utilizável num próximo filme

ela diz:
há a possibilidade de reter um pouco de água na boca
uma serpente de fogos amolga a erva interrompendo o monólogo
extinguem-se as estrelas é tarde
a noite consome-se velocíssima

manhã alta recomeçamos a filmar
as flores estavam de novo hirtas intactas
e dos corpos não se notavam mais sinais (BERTO, 2005: 203)

Os textos/filmagens do poeta configuram pequenas anotações, trechos, diários de um caderno audiovisual. Suas imagens advindas de uma estreita relação com o pictórico são potencializadas, ao serem justapostas às cenas descritas de modo sucinto e objetivo como em um roteiro.

Por meio de planos escapistas, instantâneos dissolvidos de momentos registrados pelos dispositivos poéticos de sua “subjativa indireta livre”, Al Berto engendra ficções e extratos narrativos através de um jogo entre imagens, interstícios, cortes, recortes e montagens e compõe em fragmentos suas filmagens, estilhaços de uma história nunca apresentada em sua totalidade.

Sobre isto em específico podemos constatar no desfecho do livro:

um gravador esquecido
regista os passos que se afastam devagar
não sabemos para onde (BERTO, 2005: 205)

Entre 1984-85, o poeta escreveu *A Secreta Vida das Imagens*. Dividido em três partes, o livro é composto de poemas dedicados a obras e autores desde o Renascimento até a contemporaneidade das artes visuais portuguesas.

Como em *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard, Al Berto apropria-se de imagens da História da Arte e constrói seu próprio inventário, a sua própria História da Arte; reescrevendo-a de Giotto a Rui Chafes, passando por Zurbarán, Cézanne, Modigliani, Chagall, Andy Warhol, Hilda David, António Correia dentre outros.

Deste livro transcrevo o trecho inicial de Última carta de Van Gogh a Théo:

nunca me preocupei em reproduzir exatamente
aquilo que vejo e observo
a cor serve para me exprimir théo: amarelo
terra azul corvo lilás sol branco pomar vermelho
arles
sulfurosas cores cintilando sob o mistério
das estrelas na profunda noite afundadas onde
me alimento de café absinto tabaco visões e
um pedaço de pão théo
que o padeiro teve a bondade de fiar

o mistral sopra mesmo quando não sopra
os pomares estão em flor
o mistral torna-se róseo nas copas das ameixeiras
arde continuou a arder quando tentei matar aquele
que viu minha paleta tornar-se límpida
mas acabei por desferir um golpe contra mim mesmo
théo
cortei-me uma orelha e o mistral sopra agora
só de um lado do meu corpo os pomares estão em flor
e arles théo continua a arder sob a orelha cortada (BERTO, 2005:
428)

Reduzindo o material verbal a poucos signos linguísticos como nos procedimentos empregados na Poesia Concreta, em passagens como “*amarelo terra azul corvo lilás sol branco pomar vermelho*” (BERTO, 2005: 428), o poeta desvenda-nos as particularidades do olhar do pintor que “*nunca se preocupou em representar exatamente aquilo que vê e observa*”.

Al Berto tece o poema na primeira pessoa e abarca na voz em *off* de Van Gogh as sensações e transfigurações provocadas por um vórtice de imagens e cores justapostas. Costurando poesia e narrativa em sua viagem empreendida à biografia do pintor, bem como aos fatos, lugares e circunstâncias que permeiam sua morte e sua obra, o poeta suscita em seu texto outras experiências acerca do novo olhar que as imagens do holandês instauram. Assim, a poesia está presente na força dos fragmentos, como na imagem do vento que sopra somente de um lado do corpo, recortada do poema citado.

Neste, somos apresentados a uma consciência e a uma narrativa que se estiolam. À medida que a última carta a Théo se desenvolve, as imagens do mundo transfiguram-se e inscrevem em uníssono a paleta expressionista do poema.

Neste livro, ao visitar obras e autores que admira, Al Berto busca e situa a poeticidade destes em outras margens, nos interstícios entre palavras e imagens.

Lembremos, que neste espaço textual múltiplo mais que uma mera transposição de sentido no âmbito da linguagem o termo “outra margem” é empregado tal como por Octavio Paz:

“outra margem” subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas a “outra margem” está em nós mesmos. Sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados,

movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós. Deixa-nos fora e ao mesmo tempo nos empurra para dentro de nós (PAZ, 1986: 148).

Neste encontro com a poesia caracterizado por uma mudança de natureza, um estado de transfiguração do olhar, a secreta vida das imagens vai tecer subjetividades cada vez mais indeterminadas nos campos do vídeo, das artes e da poesia, como podemos constatar.

Acredito que naquilo que o poeta mexicano denomina de “outridade” (PAZ, 1986: 189) reside o principal ponto de referências entre experiências poéticas.

Nos desafios impostos pelas tentativas de situar esse espaço poético em imagens e nas possibilidades reflexivas acerca das montagens geradas por viagens, trabalhos de campo e nas intersecções construídas por textos e imagens, retomo as questões levantadas pelo texto de Guimarães Rosa à guisa de conclusão:

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido):
Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou com muita cordura: Eu disse: - “Nhor vi.” Aí ele quis: “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” **(Pausa.)**

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios. (ROSA, s/d: 135)

Rosa relata de maneira informal na correspondência com seu tradutor italiano que nesta passagem:

há um desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso (...): “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante= apô éZ ía, : a Poesia... (ROSA, 2003: 93)

Após percorrer todo um vasto dispositivo acerca do poético, o escritor mineiro como que constata no caráter do acaso, a possível morada da poesia. Esta, como se estivesse cifrada, é encontrável no detrás para adiante do manuseio da linguagem, ou entranhada de tal forma no discurso que só os mais perspicazes às suas nuances são capazes de acessá-la.

Neste lúdico desabafo, Rosa oferece-nos não somente a materialidade da palavra *poesia* encontrada de formas alegóricas nos discursos de seus vaqueiros, como também o mundo transfigurado por esta poesia.

Por meio de “*palavras-cantigas*” o autor tece sua “*rede que não tem fios*”, permeando a “*outra margem*” de formas sutis, pontuando o poético ao longo de seu texto como os lugares onde as imagens são prenhes de sentidos.

Segundo Paulo Rónai, sobre o papel do Grivo, o personagem responsável pelo inventário poético do Cara-de-Bronze.

(...) “a sua missão (...) consistiu em trazer ao moribundo paralítico uma multidão de observações aparentemente desconexas e frívolas de seu antigo mundo, elementos que lhe permitem reconstruir para seu próprio uso a realidade íntima do passado, uma visão poética do seu universo. O material reunido pelo emissário é de uma riqueza disparatada e barroca, transborda do texto da história e se espalha por uma série de notas” (RÓNAI In ROSA, 2003: 93).

As considerações de Rónai e Rosa traduzem, alegoricamente, o caráter inventariante discutido em Benjamin, assim como atravessam as leituras acerca da poesia empreendidas aqui.

Se “*os textos poéticos da modernidade (...) se constroem absorvendo e destruindo concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual*” (KRISTEVA, 1974: 176), estes são transpostos tanto nas práticas da apropriação empregadas na poesia, quanto nas formas mutáveis do vídeo.

Este aspecto de uma bricolagem “*disparatada e barroca*”, transposto em imagens poéticas que transbordam para além do texto, perpassam as práticas de Cohen, Farocki, Godard, Rafman, Helder e Benjamin.

Assim, ao material reunido pelo Grivo e suas formas de incidir sob esse imaginário, podemos atribuir questões como apropriação e montagem.

Este conto, em confluência com as ideias de Perloff, trabalha com uma dialética da indeterminância, expandindo e fragmentando suas vozes. O transbordamento destas, por sua vez, corrobora para com a noção de esfacelamento de fronteiras críticas.

Além de estabelecer o poético em outra instância da linguagem, Rosa vagueia sobre as formas de materialização da poesia, engendrando uma série de elementos e circunstâncias banhados pela outra margem.

As notas do Grivo que se espalham pelos rodapés do texto em longas listas de animais e plantas vão de encontro à mencionada “*matéria nobre da criação barroca*” (BENJAMIN, 1984: 200) citada pelo filósofo alemão.

No inventário de ruínas feito pelo personagem de Rosa estão presentes células de um pensamento crítico, bem como anotações caras ao processo criativo pautado pela apropriação de recortes e fragmentos do mundo.

O conto do autor mineiro, assim como a série de obras aqui referidas, toma imagens emprestadas da memória alheia para compor seu corpo poético e textual. Estas obras rapsódicas (nos sentidos da apropriação e da citação de temas) abarcam, como um grande caderno de filmagem e edição, os múltiplos sentidos de montagem e as possibilidades expressivas advindos do trabalho com o fragmentário.

Tendo essas leituras acerca da imagem também como elementos incitadores de práticas em vídeo, realizei neste íterim os seguintes trabalhos: *nebula*, *última manhã de abril*, *enquanto anoitece* e *instruções para capturar alma de gato*.

Apropriando-me das palavras de Paulo Rónai, acredito que esses vídeos, extratos e pílulas fílmicas são “*observações aparentemente desconexas*” do mundo; e que por meio destes consigo permear os mecanismos da imagem e construir minha visão poética acerca desse universo.



última manhã de abril, Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 1 min. 46 seg.



nebula, Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 1min. 38seg.



instruções para capturar alma de gato, Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 2 min. 57 seg.



navrágio em castanheira queimada, Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 3min. 32 seg.



enquanto anoitece, Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 2 min. 48 seg.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009.
- BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BERTO, Al. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos) apresentação crítica, seleção e notas e sugestões para análise de Victor Viçoso. Lisboa: Seara Nova, 1978.
- CHARITY, Tom. *Chain Reaction*. Cinemascope nº 21, 2005. Disponível em <http://www.cinema-scope.com/cs21/int_charity_cohen.html>. Acesso em 21 de Março de 2012.
- CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUBOIS, Phillippe. *Cinema, video, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002
- ELLIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRANK, Robert. *The Americans*. New York: Grove Press Inc, 1959.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.
- HANSEN, Júlia de Carvalho. *Alforria blues ou Poemas do Destino do Mar*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2013.

- HELDER, Herberto. *O corpo, o luxo, a obra*. Seleção e apresentação: Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- _____. *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006a.
- _____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 4ª edição, 2006b.
- KEROUAC, Jack. *Os Vagabundos Iluminados*. Tradução Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. Tradução Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia. O Judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: A obra e o homem*. Lisboa. Editora Arcádia, 1982.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. Tradução Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- _____. *Poesia na Era da Dispersão*. Entrevista cedida a Rodrigo Garcia Lopes. Coyote: Revista de Literatura e Arte nº 21. Londrina: Editora Kan, 2010a.
- _____. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2010b.
- POUND, Ezra. *A arte da Poesia: Ensaios Escolhidos*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1991.
- RAMIÓ, Joaquim Romaguera i; THEVENET, Homero Alsina (orgs.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

- RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, No Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/Nova Fronteira, 2003.
- RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SALOMÃO, Waly. *O Mel do Melhor*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2001.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieślowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WILLER, Cláudio. *Herberto Helder e a grande poesia portuguesa contemporânea*. Agulha: Revista de Cultura nº 9. Fevereiro de 2001. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9helder.htm>>. Acesso em 13 de Março de 2013.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FILMOGRAFIA CITADA

- Arbeiter verlassen die Fabrik*, Harun Farocki. Alemanha, 1995. Documentário, 36 min.
- As I was moving ahead I saw brief glimpses of beauty*, Jonas Mekas. EUA, 2000, documentário biográfico.
- Bad ma ra khahad bord (O Vento nos Levará)*, Abbas Kiarostami. França, 1999, 118 min.
- cadernos de viagem (downloading memories)*, Alex Lindolfo. Brasil, 2009. Vídeo, 5 min 30 seg.
- Chain*, Jem Cohen. E.U.A., 2004. 16mm, 99 min.
- Drink Deep*, Jem Cohen. EUA, (1991, Super 8, 10 min.)
- enquanto anoitece*. Alex Lindolfo. 2012. vídeo digital, 2 min. 48 seg.
- (Histoire(s) du Cinéma)*, Jean-Luc Godard. 1988-1998, ensaio documental, 255 minutos

instruções para capturar alma de gato. Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 2 min. 57 seg.

into the blues. Alex Lindolfo. 2011, vídeo digital, 11min,

JUST HOLD STILL, Jem Cohen. E.U.A., 1989. Super 8, 32 min.

La Jetée, Chris Marker. França, 1962, 28 min.

Le gamin au vélo (O Garoto de Bicicleta), Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Bélgica, 2011, 87 min.

Lost Book Found, Jem Cohen. EUA, 1996, Super 8/16mm, 37 min.

Máquinas de rotação contínua, Alex Lindolfo. Brasil, 2007, vídeo, 5min.

Navrágio em castanheira queimada, Alex Lindolfo. Brasil, 2012. vídeo digital, 3min. 32 seg.

nebula. Alex Lindolfo. 2012. vídeo digital, 1min. 38seg.

NEVER CHANGE, Jem Cohen. E.U.A., 1988, Super8, 5 min.

Nightfall, Bas Jan Ader. 1971. Videoperformance, 16mm, 4 min 16 seg.

Notas sobre o abandono, Alex Lindolfo. Brasil, 2011. Vídeo digital, 3 min. 4 seg.

Rosetta, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne. Bélgica, 1999, 95 min.

TALK ABOUT THE PASSION, Jem Cohen e R.E.M. EUA, 1988, Super 8, 3 min, 20seg.

The Passage Clock (for Walter Benjamin), Jem Cohen. EUA, 2008, 16mm, 10min. with Patti Smith

This is a History of New York (The Golden Dark Age of Reason), Jem Cohen. EUA, 1987, Super 8, 23 min.

última manhã de abril. Alex Lindolfo. 2012. vídeo, 1 min. 46 seg.

SITES

<http://engastalho.blogspot.com.br/>

<http://jemcohenfilms.com/>

<http://9-eyes.com/>