

OS CINCO SENTIDOS E A ESCRITURA DO VÍDEO: DIÁLOGO ENTRE LINGUAGENS

THE FIVE SENSES AND VIDEO SCRIPTURE:
DIALOGUE BETWEEN LANGUAGES

Mateus Dutra Brandão Moreira
UNB

Resumo: O artigo traz uma análise da obra *I walk the line* e traça um diálogo com o livro *Os cinco sentidos, filosofia dos corpos misturados* (2001), de Michel Serres. Na análise são abordados os conceitos do vídeo e da gravura em metal, a natureza de suas linguagens separadamente, mas principalmente o hibridismo do campo videográfico, que permite dialogar com as mais diversas linguagens. As reflexões pertinentes aos temas propostos são conduzidas por leituras, trechos, reminiscências imagéticas e conceituais provenientes de autores como Philippe Dubois (2004), Arlindo Machado (2007), Christine Mello (2008), dentre outros. A soma disso cria obras multifacetadas onde não se identifica mais quem é quem, os corpos se misturam.

Palavras-chave: vídeo, hibridismo, Michel Serres.

Abstract: *The article brings a review of the work I walk the line and draws a dialogue with the book The Five Senses, philosophy of mixed bodies (2001), by Michel Serres. In the analysis are discussed the concepts of video and engraving, the nature of their languages separately, but mainly the hybridity videographic field, that allows dialogue with the various languages. The relevant considerations to the proposed themes are conducted by readings, parts, imagistic and conceptual reminiscences from authors such as Philippe Dubois (2004), Arlindo Machado (2007), Christine Mello (2008), among others. The sum of it creates multifaceted works which does not identify who's who, the bodies are mixed.*

Keywords: video, hybridity, Michel Serres

I walk the line: videogravura

Em uma pequena tela de 8x15cm encontra-se uma paisagem, duas montanhas ligadas por uma enorme ponte. Na verdade, é um viaduto. O que se vê é uma paisagem em tons de cinzas e ocre. A imagem está estática, pela textura, percebe-se que é um desenho, uma gravura. Além do sentido da visão eu consigo escutar algo, um ruído ao fundo. Parece um barulho de trem, de uma locomotiva. Seria uma Maria Fumaça? Não, está mais para uma locomotiva movida a diesel. Não importa, em Minas tudo é trem. Então faço como os jovens da cidade, me endireito e fico à espera só para ver o trem passar. À espera de que o trem chegue com a pessoa amada ou com alguém que ainda não se ama, à espera de algo novo, ou à espera da mesma cena que se repete.

Como diz Mario Quintana em seu Poema Transitório:

...Nisto, o apito da locomotiva
e o trem se afastando
e o trem arquejando
é preciso partir
é preciso chegar
é preciso partir é preciso chegar...
Ah, como esta vida é urgente!
...no entanto
eu gostava era mesmo de partir...
e – até hoje – quando acaso embarco
para alguma parte
acomodo-me no meu lugar
fecho os olhos e sonho:
viajar, viajar
mas pra parte nenhuma...
viajar indefinidamente...
como uma nave espacial perdida entre estrelas.
(QUINTANA, 2006, p. 22)

Eis que surge o trem com seus eternos vagões, que parecem não acabar, você fica ali parado naquele tempo que te remete ao passa-

do, que traz toda uma carga de memórias, das montanhas gerais de Minas, uma carga emotiva, um retrato? Na verdade, um vídeo, pois o trem está em movimento. Serres (2001) diz que o pintor mancha a tela para expressar suas impressões, ele a tatua, expõe sua pele frágil, privada, caótica. O que dizer do gravurista? As ranhuras da gravura revelam suas cicatrizes? A gravura/paisagem aqui é como uma tatuagem, que segundo Serres:

É uma pele historiada que trás e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas” (a terra que é perfurada, ferida e violada para se extrair o minério) “placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas...aí se imprime a memória. A pele, aqui a paisagem, “vira porta-bandeira, quando porta impressões. (SERRES, 2001, p. 18).

Tomando de assalto a gravura em metal de Alessandro Lima¹ (Viaduto do Funil, 2009), a obra *I walk the line*, título também tomado de assalto de uma música de Johnny Cash², traz consigo a estética do arrastão criada por Tom Zé. Essa proposta de arrastão surgiu no CD “Deitado de Fabricação”:

Re-utiliza o lixo civilizado sonoro (sinfonia cotidiana), sejam eles instrumentos convencionais ou não convencionais [...]. Utilizaremos alguns materiais plagiados, pequenas células. Esta prática deliberada pode ser chamada de estética do plágio, uma estética do arrastão que embosca o universo da música famosa e tradicional. Nós estamos ao fim, assim, da era dos compositores, inaugurando a era de plagi-combinator.

Arrastão – uma rede de arrastar; técnica usa-

1 Artista plástico mineiro, bacharel em pintura e gravura pela Universidade Federal de Minas Gerais.

2 Cantor e compositor norte-americano de música country, faleceu em 2003.

Fig 1. Viaduto do Funil, Alessandro Lima, 2009. Coleção particular do autor. Gravura (água forte e água tinta).



da em roubo urbano. Um grupo de pessoas se forma e então corre furiosamente por uma multidão, levando dinheiro, jóia, bolsas, às vezes até mesmo roupas. (Tom Zé em “Defeito de Fabricação” ©1998 Luaka Bop/Warner Bros. Registros.)

A estética do arrastão dialoga perfeitamente com o vídeo, pois, segundo Christine Mello (2008) o vídeo carrega consigo uma contaminação, que amplia o diálogo com outras linguagens na construção de um discurso dialético. Mello ainda define que o discurso videográfico não se perde, nem se dilui em outros discursos,

mas contamina irreversivelmente a outra linguagem criando novos sentidos. Ela chama de lógica do “vídeo +” (como videoclipe, videodança, videoteatro, videoperformance, videocarta, videopoesia, videoinstalação) e a soma dessas linguagens não pode mais ser lida separadamente. Então defino a obra *I walk the line* como videogravura, pois não conseguimos mais separar o vídeo (trem em movimento) da gravura (paisagem do viaduto do funil). É como um copo de água com açúcar, “a mistura e a fusão de um corpo em outro” (SERRES, 2001, p. 170).

Essa característica híbrida do vídeo, de “tomar de arrastão” outros campos e com isso se tornar uma outra linguagem, se deve à sua especificação de um objeto mal determinado, de natureza ambígua, em muitos casos tratado como dispositivo, técnica ou processo, mas também como imagem, arte, obra. Philippe Dubois, em seu livro *Cinema, Vídeo, Godard* (2004), designa o vídeo tanto como objeto quanto como ato de ver. Além de ser frequentemente usado como um complemento nominal (câmera de vídeo, videogame, videocassete), a natureza do vídeo é também lugar de flutuações, de indefinições, que Dubois define como “incomensuráveis problemas de identidade”. Já Arlindo Machado (2003) diz que o discurso videográfico é impuro por natureza, pois ele reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores.



Fig 2. *I walk the line*, Mateus Brandão, 2015. Videoinstalação, 12:19 min.

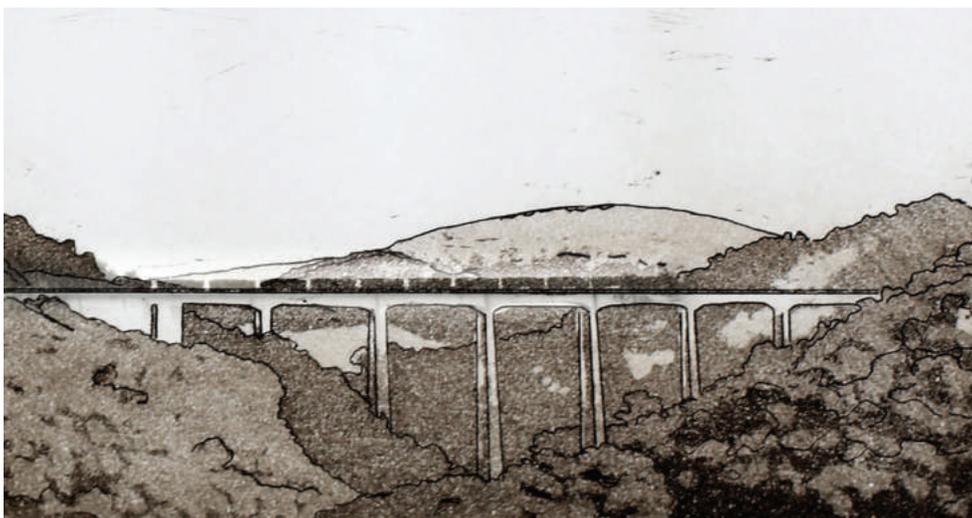


Fig 3. *I walk the line*, Mateus Brandão, 2015. Videoinstalação, 12:19 min.

I walk the line torna-se uma obra híbrida, uma videogravura, ao dialogar com o universo do vídeo e da gravura, são “corpos misturados”. Gravar indica imprimir marcas, inserir sinais. A gravura muitas das vezes evoca tempos outora, a paisagem surge após longos processos de trabalho. São véus, peles, tatuagens, cicatrizes que se vão tecendo desde o puro aço até a obra impressa no papel.

E que paisagem seria essa? Serres revela a paisagem como feição terrestre, cheia de lugares e acontecimentos, com limites, bordas, dobras e sombras.

A paisagem resolve as variações sobre a noção de variedade: delgada ou espessa, leve ou pesada, inerte, viva, sensível, social, atingindo os bordos comuns ou separados do ar e do subsolo, nas vizinhanças longínquas ou conectadas do coletivo e do contentamento individual (SERRES, 2001, p. 253).

Estas características passam pelo tátil e sensível empirismo, costurada por fragmentos, requícios, farrapos. E ainda, segundo Serres, (SERRES apud MARANDOLA JR., 2014), o método de

constituição das paisagens não é o cartesiano: retilíneo, racional, direto, mas um método de rodeio, que cerceia, delinea, sem tocar, ela não é orientada pelo *logos*, mas por rodeios de mil voltas e conexões, um encontro de rodeios que grafam a terra.

Grafar a terra, gravar o metal: gravura em côncavo, diferente da xilogravura, o traço gravado é que recebe a tinta. “A matriz é igual a corpo, a tinta é igual a mente e o papel é igual a alma” (BARTIRA, 2012). Assim como o manto de Arlequim que, por onde passava costurava em seu manto um retalho de pano colhido no lugar, aqui há a gravura e o vídeo, cheios de retalhos do processo de criação.

Segundo Serres, em seu livro *Filosofia Mestiça* (1993), Arlequim, após retornar de viagem às terras lunares, diz para seu povo que em toda parte tudo é idêntico, só mudam os graus de grandeza e beleza. Nada de novo sob o Sol, nada de novo na Lua, desdenhando de todos que o ouviam até que alguém se levanta e diz: Hei! – grita ele – você aí, que diz que tudo em toda parte é como aqui, quer que a gente acredite também que sua capa é feita de uma mesma peça, tanto na frente como na traseira? O manto

é feito de pedaços de diversos tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações, remendados. Nenhuma peça se parece com qualquer outra, nenhuma província poderia jamais ser comparada com tal outra, e todas as culturas diferem. A única saída para Arlequim é, então, tirar o casaco que o desmente. E se despe, deixando cair o casaco desigual. No entanto, um outro aparece, e outro, e outro e assim sucessivamente. Cada um que surge reproduzindo exatamente o anterior. Por fim, fica nu, mas seu corpo é todo tatuado, também estriado, matizado, colorido, tigrado tanto quanto os casacos que estão no chão. Também sua pele desmente a unidade pretendida por suas palavras. Também ela é um casaco de arlequim.

Esta história, aqui adaptada do texto de Serres, ilustra a incapacidade da linguagem de dar ordem ao fragmentado, ao diverso, à sobreposição de camadas que podem existir na gravura e no vídeo.

Os processos de talho, de incisão, podem ser feitos pelos mais diversos instrumentos: buril, buril faca, buril raiado, buril losango, buril para corte, brunidor, raspador, ponta seca, ponta seca unha, *Berceau*, raspador, criam na gravura camadas e mais camadas de cortes, incisão, ruídos, bordas, incontáveis hachuras. O aço e sua pele toda tatuada, retalhada e na sequência vem os ácidos: ácido nítrico, percloreto de ferro, mordente (Hidroclorídrico + Clorato de Potássio). As cicatrizes estão expostas e os vernizes? Verniz duro, verniz mole, o doce e o duro.

E o que falar do vídeo? É tudo igual, em toda parte tudo é idêntico, só mudam os graus de grandeza e beleza, como disse Arlequim? Mas e o XDCAM, Blue Ray, o HDVD, Beta Digital, DV-CPRO, BETACAM, DVCAM, o MiniDV, Super VHS, Hi8, VHS, Hi8 Digital, Video 8, DVD e MiniDVD?

Acho que não cabe falar dos codecs, as “tramas” progressivas e entrelaçadas são milhares. Melhor exportar um mpeg1, 2 ou 4? H.264, AVI ou MOV? E qual padrão de cor? NTSC, PAL-M ou SECAM? E os digitais de alta definição ATSC, DVB, ISDB, ISDB-TB? Melhor saber em qual continente você está.

Para caracterizar a linguagem videográfica muitos autores fazem um paralelo com seus parentes próximos, o cinema e a televisão. Isso permite visualizar, compreender melhor e ou mesmo rotular esse ser híbrido dentro dos estudos das artes visuais. Uma das características mor da linguagem videográfica – diferentemente da linguagem cinematográfica, em que as imagens aparecem quadro a quadro – é que elas aparecem e intercalam-se ao mesmo tempo. Isso graças ao método de sobreimpressão, na qual, por meio de um efeito de transparência, duas imagens se sobrepõem; à justaposição, jogos de janelas com imagens distintas que dividem um mesmo “plano”; e à incrustação ou *chroma key*, efeito pelo qual por meio de uma textura de cor vazada, consegue combinar dois fragmentos de imagem. Essas são as três grandes características do vídeo, propostas por Philippe Dubois (2004), que melhor definem a linguagem videográfica, pelo menos num sentido de categorização.

Além das diversas “camadas técnicas” que o vídeo possui, o que mais emerge nas práticas videográficas são esses modos plásticos – se é que existe um modo do fazer, mas que não podemos ignorá-lo pelo fato de estar inerente à linguagem da videoarte.

Na incrustação (ou *chroma key*) das texturas vazadas e da espessura da imagem, Dubois enxerga a mais importante das três figuras, por ser a mais específica ao funcionamento eletrônico da imagem. É, segundo o autor:

[...] A separação, no sinal do vídeo, entre uma parte da imagem e outra, segundo um tipo de frequência da crominância ou da luminância [...] consiste em combinar dois fragmentos de imagem de origens distintas [...] fronteira fluante, móvel ao sabor das variações da cor ou da luz do real (DUBOIS, 2004, p. 82).

A sobreimpressão (transparência e estratificação), como Dubois coloca, visa sobrepor duas ou várias imagens de modo a produzir um duplo efeito visual. “Cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos perceber outra imagem, como em um palimpsesto” (DUBOIS, 2004, p. 78).

Nos jogos de janelas predominam os recortes e as justaposições. Há uma “divisão de imagens autorizando francas justaposições de fragmentos planos distintos no seio do mesmo quadro [...] não mais um sobre o outro, mas um ao lado do outro” (DUBOIS, 2004, p. 80).

Existe ainda, segundo Dubois (2004), dentro dessa figura de mescla de imagem, alguns efeitos de suma importância para a “estética videográfica”, que são: a “composição de imagem”, a “espessura de imagem”, a “mistura de imagens” e a “imagem como totalizante”. Na análise dessas figuras, Dubois (2004) sempre as contrapõe com as linguagens da imagem cinematográfica. Esses contrapontos são, respectivamente, “escalas de planos”, “profundidade de campo”, “mistura de imagens” e “espaço off”.

No capítulo Por uma estética da imagem do vídeo (DUBOIS, 2004, p.69), o primeiro subtítulo que trata desses contrapontos é “escala de planos x composição de imagem”, nele o autor diz que:

quando se coloca a unidade e a homogeneidade do espaço da imagem a partir de um ponto de vista único, noções de planos (geral, americano, close etc.) perdem senti-

do nos casos da incrustação e da mescla de imagens em geral [...] no vídeo nos deparamos com vários espaços e vários corpos, ou com várias imagens de um mesmo corpo, imbricadas umas nas outras (DUBOIS, 2004, p. 83).

Em “profundidade de campo x espessura de imagem” (DUBOIS, 2004, p. 85), ele explica que não existe mais no vídeo a “profundidade de campo” no mesmo sentido que no cinema, pois não há mais uma imagem única, mas várias. “Embutidas umas nas outras, umas sob as outras, umas nas outras. Cria uma profundidade de superfícies.” (DUBOIS, 2004, p. 86).

No subtítulo “Montagem dos planos x mistura de imagens” (DUBOIS, 2004, p. 89), o princípio de cortes e das direções (cinema) dá lugar às mesclas de imagens do vídeo. São imagens, assim como Dubois afirma, “montadas umas sobre as outras (sobreimpressão), umas ao lado das outras (janelas), umas nas outras (incrustação), mas sempre no interior do quadro” (DUBOIS, 2004, p. 89).

O último elemento comparativo é “Espaço off x imagem totalizante” (DUBOIS, 2004, p. 92). Nele, o autor diz que o cinema “vive fundamentalmente sobre a ideia de um ‘fora’, de um exterior, que dinamiza tanto o seu espaço quanto sua duração, e faz dele, plenamente, uma arte não só da imagem como também do imaginário.” (DUBOIS, 2004, p. 92). E já no vídeo a tendência é retirar a importância do espaço off como peça-chave da sua linguagem, em benefício de uma visão mais totalizante. “Como se dissesse que tudo está ali, na imagem (sobre a imagem, sob a imagem), não há nada a esperar de um “fora” que já foi incorporado e interiorizado desde o início.” (DUBOIS, 2004, p. 93).

Mesmo após vermos essas especificidades da linguagem do vídeo que Dubois coloca, segundo Machado (2005), é difícil traçar uma lin-

guagem videográfica quando se acredita que o vídeo é volátil e encaixa-se sempre ao tempo presente, reformulando-se constantemente.

Em *I walk the line* predomina a sobreimpressão, o trem que ali passa, imprime seu caminho, está tatuado na gravura assim como o seu ruído. Segundo Serres, o ruído está intrínseco à nossa natureza, “lamentos, gritos, soluços, brados, encantamentos nos agridem, muito antes de receberem sentido.” (SERRES, 2001, p. 124). O barulho do trem que surge bem antes dele apontar na ponte nos faz sentir, nosso corpo se orienta no ruído e no sentido entre os ritmos. Faz lembrar a musicalidade do poema Trem de Ferro de Manuel Bandeira:

Café com pão
 Café com pão
 Café com pão
 Virgem Maria que foi isto maquinista?
 Agora sim
 Café com pão
 Agora sim
 Café com pão
 Voa, fumaça
 Corre, cerca
 Ai seu fogueira
 Bota fogo
 Na fornalha
 Que eu preciso
 Muita força
 Muita força
 Muita força
 Oô..
 (BANDEIRA, 1976, p. 96-98)

É impossível conceber a poesia sem a música. Nossos gestos mais profundos seguem os sons. “Contorcemo-nos fascinados pelos chamados e refrãos, como serpentes diante da flauta.” (SERRES, 2001, p. 139).

Assim, pelo que foi apresentado, é impossível não sentir os ruídos, as ranhuras, o hibridismo entre as linguagens (vídeo e gravura), as camadas emotivas que as imagens transmitem, as extremidades estão expostas. Os corpos se misturam em *I walk the line*, o desconhecido tem sabor de aventura e a videogravura gera essa sensação. O que será isso? Um trem que partiu de algum lugar e vai para outro. O que carrega? Parece que a única certeza que temos é que ele anda na linha: *I walk the line*. Mas os caminhos são muitos e os percursos mudam.

O conceito de extremidade, e, aqui usado dentro da linguagem videográfica, refere-se segundo Mello (2007), à expansão do vídeo como dispositivo e espaço sensorial. Em muitas dessas obras criativas (como *I walk the line*):

Observa-se a saída do vídeo do plano-tela do monitor de TV, ou do contexto do chamado vídeo monocanal (*singlechannel video*), para uma abertura de experiências no circuito expositivo. Em seus processos de contaminação com outras linguagens, sem contudo, deixar de existir com seus atributos particulares de código e linguagem (MELLO, 2007, p. 137-138).

Em *I walk the line* percebemos que as funções do vídeo foram ampliadas, passando a ter novas atribuições e abrangências. Assim como a gravura, ele passa a ser solicitado como um circuito expressivo, como um processo de significação híbrido e não necessariamente como uma linguagem compreendida em sua autonomia.

Considerando o exposto, este estudo traz uma discussão sobre alguns conceitos de Serres em seu livro *Os cinco sentidos* de forma a dialogar com a videogravura *I walk the line*, obra híbrida composta por uma gravura e um vídeo, que com os corpos misturados se tornou única. Nesse relacionar, percebemos que as camadas

da videogravura e suas texturas e ranhuras formam uma espécie de manto de Arlequim que passa a ser valorizada como um sistema de conexões entre práticas artísticas, como uma arte livre e múltipla, inserida nas mutabilidades ligadas a contemporaneidade.

Referências

BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. 8 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1976.

BARTIRA, Uíara. **A poética da gravura, processos de criação e pertencimentos**. Disponível em : <<http://www.premioibemagravura.com.br/>>. Acesso: 26 de nov. 2015.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Vídeo, cinema, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

MACHADO, Arlindo (org.). **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MARANDOLA JR., Eduardo. Saberes dos corpos alimentados: ensaio de geografia hedonista. **Geograficidade**, v.4, Número Especial, Outono 2014. Disponível em: < <http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/161>>. Acesso: 01 de dez. 2015.

QUINTANA, Mário. **Baú de espantos**. Org. Tania Franco Carvalhal. São Paulo, Globo, 2006.

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça**. Tradução: *le tiers-instruit*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Mateus Dutra Brandão Moreira - mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arte - Instituto de Artes da UnB (PPG-Arte - Ida/UnB) na área de Arte e Tecnologia.