

POÉTICAS NO “ENTRE”: SOBRE NARRATIVAS MENORES E/OU FABULAÇÕES E/OU IMAGENS-TEMPO

Fábio Purper Machado¹

Resumo: Este artigo aborda uma pesquisa em arte em movimento entre os campos da escultura, dos quadrinhos e do vídeo, focando-se em suas relações com alguns de seus conceitos operacionais. Entre eles, são enfatizadas a imagem-tempo, a literatura menor e a fabulação a partir de Deleuze, Guattari e Bergson, com breves passagens por outras teorias oriundas das áreas das poéticas visuais, especialmente da fotografia e do vídeo, e também com um referencial oriundo da produção de visões tácteis de José Val Del Omar.

Palavras-chave: Poéticas em movimento; imagem-tempo; fabulação.

Abstract: This article approaches an arts research in movement between the fields of sculpture, comics and video, and focuses on its relations with some of its operational concepts. Among them, image-time, minor literature and fabulation from Deleuze, Guattari and Bergson are emphasized, with brief passages through other theories from the areas of visual poetics, especially photography and video, as well as a reference coming from the production of tactile visions of José Val Del Omar.

Keywords: Poetics in movement; image-time; fabulation.

O que pode acontecer quando poéticas transitam entre linguagens artísticas? Quando em vez de se manterem em uma ou outra, habitam em movimento o espaço pulsante de possibilidades do “entre”? No momento atual de minha trajetória de pesquisa, este pensar parte de um projeto envolvendo escultura, história em quadrinhos e vídeo, e seus desdobramentos conceituais. As fusões, as hibridações, os caminhos possíveis entre estes campos artísticos foram o tema de minha tese de doutorado, desenvolvida na linha de pesquisa de poéticas visuais da pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, com orientação da professora/fotógrafa/cineasta Rosa Berardo, entre 2014 e 2017.

Nesta pesquisa em arte tenho criado, às vezes com barro, às vezes com arame e papel, seres tridimensionais que, após finalizados, se tornam atores dentro de narrativas audiovisuais. Mesclam-se a essas produções elementos estéticos das histórias em quadrinhos, como os balões de fala e sua proposição de relacionar imagem e escrita, e também situações da animação, em manipulações das esculturas ou sequências de fotografias que as proporcionam movimento. Percorrendo trajetos que ligam ou mesmo contrastam estas linguagens umas com as outras, dedico-me a borrar as fronteiras entre elas. Trabalho no entre, em devir, aprendendo com os signos de uma ou outra linguagem quando as habito, mas nelas não crio raízes. Experimento com isso uma proposta de quebra de paradigmas que é comum a certo conjunto de práticas contemporâneas em arte, onde é diminuída a modernista ênfase do “ou”, passando a ser valorizado o “e” do plural, do múltiplo.

¹ Docente temporário no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). Doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG-GO), mestre, licenciado e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS). E-mail: fabiopurper@gmail.com.



Figura 4: Imagem da narrativa audiovisual “Extendit Manus” (Fábio Purper, 2014, 1min 09s)

Imagens-tempo

Emprego o neologismo “videoHQescultura” como denominação para as narrativas visuais que resultam destes processos de criação, dada sua origem nesses três campos artísticos entre os quais escolho transitar. Mas tal apropriação de termos não significa fidelidade a seus cânones, nem mesmo o considerar esta uma poética narrativa vem a significar a necessidade de relatar univocamente conflitos estruturados a partir de elementos como início, meio, fim. Em vez disso busco propor ao espectador um vivenciar, um experimentar da realidade material destes objetos. Acompanha estas experimentações a leitura de estudos de Gilles Deleuze sobre o cinema, especialmente em torno do conceito de imagem-tempo (2005), que se refere a filmes onde esse viés da experiência é valorizado em detrimento dos estímulos sensório-motores de uma cinematografia diretamente narrativa (também estudados pelo autor dentro do conceito de imagem-movimento, 1985).

Nas décadas iniciais de seu estabelecimento, a linguagem do cinema recebeu duras críticas oriundas de diversas vozes legitimadas nos meios acadêmicos e artísticos. Entre elas estão as do filósofo Henri Bergson, que posteriormente vieram a servir como combustível para um pensamento acerca de suas potencialidades na escrita de Deleuze. Para Bergson o movimento, diferentemente do espaço percorrido, escaparia em sua duração concreta ao ser reconstituído através de cortes imóveis, sendo desta forma impossível ao vídeo captar o movimento em sua real duração, a não ser por fragmentos a serem ilusoriamente reunidos pelo olhar do público. Nesse sentido a imagem-tempo surge como um tipo de rompimento com esse compromisso do cinema clássico com o movimento, propondo ao público do filme uma vivência no tempo em contato com fragmentos de realidade captados para o meio audiovisual.

Narrativas menores

Outros conceitos das filosofias da diferença perpassam essa pesquisa. Entre eles tenho pensado o quanto destas narrativas posso chamar de “menor”, não por questões de medida de qualidade ou importância, mas sim por serem fazeres minoritários ou experimentais dentro de uma língua maior. Num sentido que Deleuze e Félix Guattari (2014) desenvolvem em relação a

experiências literárias que realizam movimentos de desterritorialização em relação às línguas nas quais são criadas – a narrativas que não se apegam a cânones e um ou outro feudo do saber, mas se agenciam coletivamente com seu público a partir do micro, do aparentemente desimportante, e de uma expressão cuja realização material costuma preceder elaborações conceituais ou temáticas.

O conceito de “literatura menor”, que aqui operacionalizo, compreende desterritorializações ou alternativas aos usos majoritários, legitimados, de uma língua, aos “mestres” enaltecidos por determinadas culturas e tradições (sua “literatura maior”). Experimentadas por minorias, como um terceiro mundo linguístico desenvolvido dentro de um sistema consolidado, livres de uma importância consensualmente atribuída à literatura maior, as narrativas menores dispensam a necessidade de prolixidade em suas línguas ou linguagens para em vez disso as usarem de um modo vibrante, em expressões de outra ordem que não as legitimadas ou institucionalizadas.

Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressivo, achar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas de terceiro mundo linguísticas por onde uma língua escapa, um animal se enxerta, um agenciamento se instala (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 23).

Deleuze e Guattari desenvolvem este conceito a partir da obra do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), mas é possível também associá-lo ao brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), que se dizia ele mesmo um “poeta menor”, também por abdicar das grandes narrativas e do “lirismo comedido” dos poetas “maiores” de seu contexto. Seu conceito de menor se relaciona ao aqui trabalhado, pois, apesar de sua formação parnasiana, Bandeira escreve, sem rebuscamentos, sobre as pequenas coisas do cotidiano, temas considerados “desqualificados” para a alta cultura da primeira metade do século XX (CAVALCANTI, 2006). Podemos com ele pensar que uma poética pode então ser “menor” nesse sentido; e a partir de questões em comum com a literatura menor, é possível uma narrativa menor se estabelecer.



Figura 5: Imagem da narrativa audiovisual “Se Passa” (Fábio Purper, 2017, 6min 09s)

Extremidades

Nesse universo de borrares de fronteiras dentro dos quais teço minha participação, há considerável quantidade de outras pesquisas que podem ser citadas como referências para ela. Artistas que criam em movimento entre linguagens, sem se prender a uma só, são estudadas por diferentes autores, que vieram a contribuir para as reflexões tecidas em minha escrita de tese. Os “radicantes” descritos pelo francês Nicolas Bourriaud (2011) se diferenciam dos “radicais” da mentalidade modernista em arte, porque não procuram, como estes, recomeçar tudo do zero, de um tipo de essência. Em vez disso exploram possibilidades de conexão entre elementos que parecem heterogêneos, como as diferentes linguagens, os próprios signos da cultura, vivências, fazeres materiais e propostas de pensamento conceitual. A noção de “arte nas extremidades” desenvolvida por Christine Mello (2008) pensa as intersemioses possíveis quando o vídeo surge como agregador entre linguagens, e mesmo como campo de sintonia do próprio pensamento contemporâneo. A autora trata as extremidades das linguagens como ramificações onde estas se tensionam para alcançar diálogos com outras, escapando assim de suas zonas canônicas de conforto.

A partir de diferentes vieses é possível encontrar pontos em comum com as ideias do “campo expandido” de Rosalind Krauss, por ela formuladas em 1979 em relação à escultura mas possíveis de serem operacionalizadas para outros campos, e também com o “cinema expandido” de Gene Youngblood (1970) e a “história em quadrinhos expandida” estudada por pesquisadores brasileiros como Gazy Andraus e Edgar Franco (2017). Comum a estas expansões é um questionamento do lugar ocupado pela linguagem em questão, quando seus signos fogem dos formatos para ela institucionalizados e passam a habitar e a promover estranhamentos em campos outrora reservados a outros fazeres.

São amplas as limitações ao campo da criação advindas de divisões tradicionais, como a do trabalho industrial que aliena os operários da própria noção geral daquilo que eles produzem, e mesmo a das “belas artes”, que se apegam a uma suposta pureza de linguagens. Edgar Franco comenta em seu artigo “Processos de criação artística: uma perspectiva transmidiática” uma percepção da crítica à superespecialização feita por Buckminster Fuller (“Manual de Instruções para a nave espacial Terra”), destacando a notoriedade de artistas do século XX que “tiveram sempre a coragem de romper com seus ‘movimentos’ de origem e experimentar com as múltiplas mídias e formas expressivas de seu tempo” (FRANCO, 2010, p. 102).

A partir dos estudos de poéticas híbridas empreendidos por Raymond Bellour (1997), temos a noção de um “espaço do entre”, habitado por artistas que não se encaixam em categorias estabelecidas por um sistema das artes. Por ser um lugar fora desses campos institucionalizados, este espaço se caracteriza por potencialidades de criação que fogem aos cânones destas. Moacir dos Anjos (2005) estuda tais fenômenos segundo a noção de “arte em trânsito”, enquanto uma “estética da indistinção” abordada por Jacques Rancière (2012) tem como inerente uma situação por ele chamada “caos das materialidades”. Mesmo a partir de autores cujas ideias podem apresentar contrastes entre si, é possível questionarmos fronteiras entre eles e propormos diálogos que construam nossos próprios trajetos por entre estes conceitos.

Mais diretamente atreladas às narrativas criadas nessa poética pessoal estão a noção de “efeito escultura” desenvolvida por Régis Durand e Phillipe Dubois (1993) em relação a experiências onde a fotografia e o espaço tridimensional se cruzam, e a “Teoria da Visão Tátil” do cineasta espanhol José Val del Omar (1992), que pauta criações em vídeo onde esculturas ganham novos vieses narrativos através de um trabalho com luzes pulsantes.



Figura 6: Imagens do filme “*Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)*” (José Val Del Omar, Hermic Films, 1958-1960, 17min) – Fonte: www.valdelomar.com

A fotografia, como uma arte do tempo que lida também com o espaço, é abordada por Durand a partir de sua impossibilidade de transgredir sua dimensão plana, compondo-se a partir daí o conceito de “efeito escultura”, uma valorização de características de tridimensionalidade que se faz presente em diversas obras fotográficas contemporâneas, como as bonecas de Hans Bellmer, as marionetes de Christian Boltanski, os bonecos de cartolina ou de barro de Tom Drahos, etc.

Toda uma população de fetiches obseda essas fotografias com uma presença paradoxal. Pois essas esculturas que precedem a realização da fotografia são, às vezes, de grande complexidade e beleza, mas praticamente jamais são mostradas como tal, só existem em sua versão fotográfica. Tudo ocorre como se o objeto não passasse de uma maquete, de um molde, da qual a fotografia seria depois a prova que se tornou legível (1988, apud DUBOIS, 1993, nota - p. 306).

Essa provisoriedade de figuras escultóricas, que é característica destes artistas, contrasta com a perenidade dos monumentos escolhidos por Val Del Omar em suas obras cinematográficas por ele chamadas “visões tácteis”, ainda que suscite questões em comum com estas:

A fotografia produz então também algo que o termo 'escultura' em seu sentido 'ampliado' pode efetivamente designar bastante bem: (...) colocação no espaço, trabalho sobre a percepção do objeto fotográfico, sobre a posição e a distância com relação ao espectador e com relação ao espaço de exposição... Existe na fotografia contemporânea uma relação que não passa mais apenas pelo olhar (frontal, linear), mas também pelo sentido de volume, do espaço profundo e do ritmo – algo da ordem de um “tocar com o olhar”, que supõe

uma visão aproximada, mas ao mesmo tempo mantida à distância e protegida por sua própria planitude (1988, apud DUBOIS, 1993, nota - p. 306).

O trabalho de Val Del Omar com a alternância entre luzes pulsantes em alta velocidade dá ao espectador uma noção das formas e da textura das esculturas. Enquanto uma luz dura vinda de um lado acentua determinados volumes causando regiões de sombra escura, as outras, vindas de outras direções, fazem o mesmo e alternam nossa visão entre os diferentes planos que compõem as figuras.



Figura 7: Imagem de banco de dados de videoHQesculturas (Fábio Purper, 2017)

Fabulação

Também desenvolvido por Bergson e a partir dele por Deleuze, o conceito de fabulação influencia esta pesquisa como uma abordagem para a narrativa de ficção. Em seu texto “A Literatura e a Vida” (introdução de “Crítica e Clínica”, 1997), Deleuze coloca o escrever como algo do informe, do devir, do inacabamento, para além da matéria vivível ou vivida. Um devir que está sempre no “entre”, no meio, num ponto onde não se é nem uma coisa nem outra. “Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (1997, p. 13). Na fabulação se criam gigantes, um “povo que falta”, e quem sabe a partir daí uma “nova terra”, novas possibilidades de construção não só no âmbito das visualidades, mas também no próprio pensamento.

Para Deleuze, não se escreve com as próprias neuroses, psicoses – estas são as interrupções de um processo que pode até perpassar fatos acontecidos consigo, mas vai além disso, devém outra coisa. A literatura é um delírio que passa pelos povos, que ocupa a história. Ela traz um devir-outro da língua, uma minoração de uma língua maior, onde é inventado um “povo que falta”, uma minoria que assume um papel mítico, gigantesco, intrinsecamente relacionado ao coletivo. Davina Marques (2011) aborda a fabulação através dos neologismos “fabuloviver” e “fabulociar”, e ressalta a função saúde ali proporcionada à narrativa, ao contar

histórias, por essa criação de gigantes: “O povo por vir é o povo que falta, *menor*, coletivo, de certa forma, marginal, um povo inacabado, em constante devir” (p. 60). Ao mesmo tempo é gigante e é menor, como vemos na comparação entre os elementos da fabulação e os da literatura menor tecidos por Ronald Bogue (2011). Segundo ele a máquina literária, na perspectiva de Deleuze, é alimentada por cinco elementos de fabulação: o devir-outro (uma passagem ou desequilíbrio entre categorias), a experimentação no real (a possibilidade de associação da narrativa a diferentes contextos históricos), o “mito” (a inseparabilidade entre o individual e o coletivo), a invenção de um povo por vir (construído junto com o público) e a desterritorialização da linguagem (característica da literatura menor, atuando como dimensão complementar da experimentação do real).

Nem reproduzir, nem registrar memórias, nem imaginação ou imaginário. Em vez de fazer reviver o real, fazer viver o possível, abrir à vida novas possibilidades. Entre as possibilidades que ocorrem na poética da videoHQescultura estão o mundo ficcional composto pelos semblantes, texturas e oratórias tergiversantes de esculturas de papel e sua introdução nos domínios do vídeo. Seres escultóricos que habitam fabulações, narrativas que transitam entre campos artísticos, que se desterritorializam nessas passagens e num experimentar audiovisual que os agiganta pela perspectiva e que os proporciona discursos de significação aberta dentro de balões de fala habitados por palavras inexistentes ou por elementos da natureza.

Algumas ressonâncias

Ainda necessária como referencial para esta abordagem, a produção cinematográfica de José Val del Omar passa, segundo seus estudiosos, por três fases principais, de acordo com seus modos de construção tanto conceitual quanto visual. O primeiro momento é o documentarista, que trabalhou nas *Missiones Populares* e pensava o filme como um instrumento de registro de realidades e como um modo de experiência estética coletiva. O espetáculo da exibição do filme era para ele um grande olho coletivo cuja retina é a tela. A segunda consiste na criação de “Elementais” puramente poéticos, como o “Tríptico Elemental de Espanha”, do qual faz parte a obra “Fuego en Castilla” citada neste artigo. A intenção comunicacional do documentário dá lugar a narrativas que, apesar de se relacionarem com a cultura e o patrimônio espanhol, priorizam um trabalho com sensações estéticas. E a terceira é focada num viés mais voltado ao processual do que à obtenção de resultados finais. Constitui-se nela um banco de dados de imagens desenvolvidas em seu laboratório PLAT (*Picto Lumínica Audio Tactil*).

Numa microescala incomparável à biografia deste profícuo cineasta, considero ter, coincidentemente, passado por etapas semelhantes em minhas incursões no vídeo. Primeiro documentava meus próprios processos de criação (e às vezes destruição) escultórica, especialmente em barro. Alguns anos depois comecei a criar situações em que as esculturas dialogam com narratividades, e entre elas há visualidades que remetem a temáticas relativas aos elementos da natureza. E, mais ao final do ciclo doutoral do qual deriva esta escrita, aproximo minha forma de construir narrativas com o viés do colecionador de pequenos blocos de sensações disponíveis para serem associados uns com os outros. Vou posicionando esculturas de um grupo específico em situações variadas, individuais ou coletivas, e captando ângulos destas situações através do vídeo e de séries de fotografias para *stop-motion*, e muitas vezes isto ocorre sem a necessidade (inerente a uma produção com roteiro) de que cada uma destas cenas seja importante para determinada construção ou encadeamento narrativo.

Há uma série rizomática, incerta e sem fim de desdobramentos conceituais possíveis de serem desenvolvidos ao hibridarmos ou nos movimentarmos entre linguagens artísticas. A videoHQescultura, tanto como imagem-tempo quanto como narrativa menor, fabulação ou visão

tátil, consiste então num convite ao questionamento de limites disciplinares e ao debate sobre as possibilidades de não nos determos a apenas um território do saber, percorrendo diferentes espaços e vivendo processos de criação onde se articulam as aprendizagens deles derivadas.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global*. Arte em Trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.
- BOGUE, Ronald. Por uma Teoria Deleuziana da Fabulação. In: AMORIM, A. C.; MARQUES, D.; DIAS, S. O. (Org.) *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011. p. 17-35.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Manuel bandeira, Poeta Menor? *Revista de Letras*, n. 28, v. 1/2, jan-dez. 2006. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl28Art26.pdf>. Acesso em: 05 set. 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *O Ato de Criação*. Palestra de 1987. Folha de São Paulo, 1999.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. Por uma Literatura Menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FRANCO, Edgar. *Quadrinhos expandidos: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.
- _____. Processos de criação artística: uma perspectiva transmidiática. In: _____ (Org.). *Poéticas visuais e processos de criação*. Goiânia: UFG/FAV; FUNAPE, 2010. Coleção Desenredos, v. 6, p. 107-130.
- GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, v. 8., 1979, p. 30-44.
- MARQUES, Davina. Vida, literatura e cinema: fabuloviver, fabulocriar. In: AMORIM, A. C.; MARQUES, D.; DIAS, S. O. (Org.) *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011. p. 49-62.

MELLO, Christine. Arte nas Extremidades. In: MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*. Três Décadas de Vídeo Brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007. p. 139-168.

_____. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.

VAL DEL OMAR, José. Teoría de la Visión Tactil. In: BURUAGA, Gonzalo Sáenz; VAL DEL OMAR, María José (Org.). *Val del Omar sin fin*. Granada, Diputación de Granada, 1992. p. 118-121.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co. Inc., 1970.