

**POESIA E VÍDEO:
A GRANDE PARATAXE EM LAURA ERBER**

Sara Sabino

(Graduanda em Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)

RESUMO

Este ensaio pretende analisar as videoinstalações “História Antiga”, “Vênus Titubeantis” e “O funâmbulo e o escafandrista” da artista carioca Laura Erber como “poesia em campo ampliado”, termo utilizado por Renato Rezende e Kátia Maciel. Nesses trabalhos, poesia e vídeo se fundem em trabalhos intermidiáticos, que colocam em tensão a relação entre palavra e imagem, ampliando o espaço da poesia. Palavras, imagens e sons são tomados em conjunto, sem ordem hierárquica entre eles. Observamos que tais práticas artísticas se aproximam, assim, do que o filósofo francês Jacques Ranciére chama de “grande parataxe”, que é a justaposição de sistemas sígnicos diversos e não apenas de elementos linguísticos.

Palavras-chave: vídeo; campo ampliado; grande parataxe; Laura Erber; arte contemporânea.

Este ensaio é um desdobramento do subprojeto de Iniciação Científica “A poesia em campo ampliado: as videoinstalações da artista carioca Laura Erber”, sob a orientação da professora Drª. Carla Miguelote. Trata-se de estudar os trabalhos de Laura Erber, sobretudo as videoinstalações *História Antiga* (2005), *O funâmbulo e o Escafandrista* (2008) e *Vênus Titubeantis* (2010). Na esteira das reflexões de Renato Rezende e Katia Maciel, no livro *Poesia e videoarte*, propomos considerar esses trabalhos como “poesia em campo ampliado”. Primeiro, porque ampliam o espaço de circulação de poemas já existentes. Segundo, porque as instalações em seu conjunto, articulando poema, imagens, sons e outros materiais, podem elas mesmas serem consideradas como novos poemas.

A noção de “campo ampliado”¹ ganhou força com a publicação, em 1979, do artigo “A escultura em campo ampliado”, de Rosalind Krauss. Segundo a historiadora e crítica de arte norte-americana, a partir da década de 1960 trabalhos muito heterogêneos estavam recebendo a denominação de escultura: “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” (KRAUSS, 1979, p.129). Ultrapassava-se, assim, a noção tradicional de escultura, na produção

¹ Em 1970, Gene Youngblood, no livro *Expanded cinema*, articulou um pensamento em torno da convergência dos meios. Segundo Arlindo Machado, em *Arte e Mídia* (2010), Youngblood percebe que o cinema experimental norte-americano, o vídeo, a televisão e o computador expandiram o conceito tradicional de cinema, como uma “escrita em movimento”, em que a televisão, o vídeo e a multimídia também poderiam ser considerados cinema.

tridimensional. Krauss observa a elasticidade desse significado, que só poderia ser entendido se admitíssemos que ele tinha se tornado “infinitamente maleável” (KRAUSS, 1979, p.129). Assim, a historiadora norte-americana aborda também a questão da perda da especificidade dos meios artísticos, que se afasta da “demanda modernista de pureza e separação de vários meios de expressão” (KRAUSS, 1979, p.136). Além disso, Krauss observa uma crescente transformação na prática individual dos artistas, que passam a ocupar diferentes lugares dentro do campo ampliado, território característico do pós-modernismo.

Renato Rezende e Kátia Maciel, em *Poesia e videoarte*, retomam Rosalind Krauss para afirmar que haveria uma ampliação similar em outros campos artísticos: o “campo ampliado pressupunha, portanto, desde logo uma relação mais dinâmica e ambígua entre os meios” (REZENDE; MACIEL, 2013, p.18). Logo, entra em questão a ampliação do espaço da poesia, que deixaria de ser obrigatoriamente objeto de linguagem verbal, deslocando-se de seu suporte tradicional.

No livro *A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition* (1999), Rosalind Krauss recupera a crítica sobre o “meio”. A autora desenvolve a ideia de “condição pós-mídia”, a partir do trabalho do artista Marcel Broodthaers: “Museu de arte moderna – Departamento das águias”. O artista utiliza diversos tipos de materiais, suportes e técnicas para compor esse projeto que durou de 1968 a 1972, sendo caracterizado como complexo da “condição pós-mídia”, por Krauss. Broodthaers estaria anunciando, segundo a autora, o fim das artes individuais realizadas com mídias específicas. Krauss também observa que o advento da câmera de vídeo portátil, a *portapak*, em 1967, foi outro importante ataque à especificidade dos meios. O vídeo passou a fazer parte de práticas artísticas e assumiu formas heterogêneas.

Para aprofundarmos nossa reflexão, torna-se importante citar o pesquisador brasileiro Arlindo Machado, para quem o vídeo é um lugar de hibridizações, avesso ao imaginário de pureza artística. Segundo Machado, no livro *Arte e mídia*, o vídeo funciona com diversos códigos, partilhados do cinema, do teatro e da computação gráfica. Assim, o discurso do vídeo seria impuro por natureza, apresentando-se em diversas manifestações, como a videoinstalação e a videoarte (MACHADO, 2010, p.68).

Dessa forma, o que nos interessa é como o vídeo e a poesia se fundem em trabalhos intermidiáticos, que colocam em tensão a relação entre a palavra e a imagem, ampliando o espaço da poesia. Ora, parece-nos que as videoinstalações de Laura Erber inserem-se nesse lugar híbrido.

A videoinstalação *História Antiga*² é uma homenagem à escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), em que Laura Erber assume o papel de coautora na significação, justapondo outros elementos ao texto da poeta. Nesse trabalho, são projetados, do alto, poemas de Pizarnik sobre um livro com folhas em branco. A artista insere um “elemento modificador” às páginas dos poemas. Trata-se de imagens da agonia de um peixe fora de seu habitat, debatendo-se na tentativa de respirar. Sobre a página em branco, é projetado o poema “Historia Antigua”, de Pizarnik, que a videoinstalação toma por título:

En la medianoche
vienen los vigías infantiles
y vienen las sombras que ya tienen nombre
y vienen los perdonadores
de lo que cometieron mil rostros míos
en la ínfima desgarradura de cada jornada (PIZARNIK, 1965, p.163).

Os espectadores são convidados a tocar no livro, e até mesmo a virar as páginas, embora, ao virar a página, o texto continue a ser o mesmo e o peixe continue ali. Em certo momento do vídeo, uma mão delicada recoloca o peixe sobre as páginas em branco, agora sem nenhum texto. Essa mesma mão, com uma caneta preta, tenta contornar o peixe. Nas primeiras tentativas, é impossível delimitar o corpo, pois ele está em constante movimento, em agonia.

Nos momentos posteriores, o peixe, exausto, já não se movimenta tanto, facilitando o contorno. Ao final dessas tentativas, há várias formas desenhadas em diferentes lugares da página, todas diferentes entre si e nenhuma coincidindo com a forma exata do peixe. Em sua tentativa de respirar, o peixe gera momentos de agonia também no espectador, incapaz de retirá-lo das páginas secas com os poemas. Até que a água inunda completamente as páginas, tornando o espaço apropriado para o peixe voltar a respirar.

Nesse momento, o peixe é colocado sobre as páginas com os poemas “Historia Antigua” e “La máscara y el poema”. Assim, o peixe volta a nadar livremente

² O vídeo da videoinstalação *História Antiga* pode ser consultado online no endereço: www.youtube.com/watch?v=8Sz-onTVslw.

pelos poemas, insuflando-lhes vida. Embora permaneçam nas páginas, os poemas são deformados pela camada líquida, turva, que embaça as letras e impede uma leitura nítida, transparente.

Na videoinstalação *Vênus Titubeantis*³, Laura Erber projeta sobre a parede imagens das águas do mar mediterrâneo, do céu com algumas nuvens, de um rochedo e de uma criança brincando em uma piscina. Segundo a artista, ao filmar no mediterrâneo percebeu uma imagem dos pés descalços que pareciam vacilar entre permanecer sobre o rochedo ou cair ao mar. Essa imagem lembrava o vacilar dos pés de Vênus, no quadro “O nascimento da Vênus”, do pintor italiano Sandro Botticelli. Porém, Laura Erber não faz uma releitura ou uma interpretação videográfica da Vênus de Botticelli. Ela justapõe diversos elementos e propõe uma nova relação com o espectador.

Nesse sentido, ao lado esquerdo da parede, temos o livro *Diálogos com Leucó*, do escritor italiano Cesare Pavese (1908-1950), que também serve de superfície de projeção. Segundo a artista, foi a partir desse livro que surgiu a possibilidade de realizar esse trabalho. O livro está aberto no poema “Espuma de onda”, em que Britomártis, deusa da mitologia grega, dialoga com a poeta Safo. Ambas transformam-se em espuma do mar.

Em determinado momento da videoinstalação, escutamos vozes ao fundo. Não se trata da leitura do diálogo de Pavese, tampouco de comentário sobre a pintura de Botticelli ou sobre as imagens projetadas. Trata-se de um diálogo, criado e interpretado por Laura e seu marido. São frases que se repetem, pouco nítidas, em alguns momentos ininteligíveis.

Segundo a artista, a proposta era criar uma voz que estivesse, ao mesmo tempo, dentro da imagem e por cima dela. Além disso, ela tinha a preocupação de recuperar a tradição dos diálogos antigos. Assim, a artista promove uma nova relação entre elementos. Embora a imagem, o som e o texto não sejam uma tradução ou releitura um do outro, eles se ligam de algum modo.

Na instalação multimídia *O Funâmbulo e o Escafandrista*⁴, Laura Erber usa como ponto de partida o livro *La Mort morte* (1945), do poeta romeno Ghérasim

³ As fotos da videoinstalação *Vênus Titubeantis* podem ser consultadas online no endereço: www.palavraeimagem.com/2015/05/venus-titubeantis-laura-erber_3.html.

⁴ Uma parte do vídeo da videoinstalação *O funâmbulo e o Escafandrista* pode ser acessado online no endereço: quebracorpo.blogspot.com.br/2010/04/o-funambulo-e-o-escafandrista-laura.html.

Luca, e o seu suicídio, em 1994, no rio Sena, na França, aos 81 anos. Segundo a artista, Luca foi o ponto de partida para uma pesquisa maior sobre os mortos do Sena, que também tem como referência a “desconhecida do Sena”, encontrada no fim da década de 1880. Em março de 2014, *O funâmbulo e o escafandrista* foi exposto na Galeria Laura Alvin, no Rio de Janeiro, e ocupou duas salas. Na primeira sala havia um tríptico audiovisual não sincronizado, que exibia algumas imagens realizadas no Sena e outras de arquivos. De acordo com a artista, em entrevista, essas imagens não são uma sucessão narrativa, entretanto se comunicam de diversas formas. Nesse sentido, elas têm, ao mesmo tempo, relação e autonomia. Na segunda sala estavam depoimentos em vídeo de policiais parisienses e mergulhadores - os escafandristas, que resgatam os corpos que são achados no Sena.

Podemos observar que esses trabalhos justapõem diversos elementos sígnicos. Palavras, imagens e sons são tomados em conjunto, sem ordem hierárquica entre eles. Ora, tais práticas artísticas se aproximam, assim, do que o filósofo francês Jacques Rancière chama de “grande parataxe”.

O termo “parataxe” é oriundo do domínio gramatical e significa a justaposição de frases sem conjunção coordenativa ou subordinativa entre as orações. Rancière, no livro *O destino das imagens*, amplia a significação desse termo, para pensar a “grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). A grande parataxe, então, é a justaposição de sistemas sígnicos diversos e não apenas de elementos linguísticos.

Rancière identifica no cineasta Jean-Luc Godard, especificamente em *História(s) do cinema*, o exemplo paradigmático da grande parataxe. Essa obra de Godard se apropria de imagens, sons e palavras de diversos filmes para recontar a história do cinema. Segundo Rancière, essa obra é orientada por dois princípios que podem parecer contraditórios. O primeiro princípio desvincula as imagens de seus contextos originais, de uma sequência ordenada. A imagem, portanto, aparece descontextualizada, como pura presença visual. O segundo princípio, ao contrário, recombina essas presenças visíveis, reapropriando-se delas como signos linguísticos. Com essas imagens, realizam-se combinações com outros elementos visuais, sonoros e verbais. O resultado dessas combinações de elementos heterogêneos é o nascimento de um novo sentido.

Para aprofundarmos nossa reflexão, vale voltarmo-nos sobre a noção de parataxe no domínio gramatical. Desse modo, é interessante retomar o que diz Décio Pignatari, no livro *O que é comunicação poética?*. Pignatari ressalta que a parataxe é o antônimo de hipotaxe ou subordinação. Na hipotaxe, as sentenças se organizam como termos dependentes, divididas, por exemplo, entre oração principal e orações subordinadas. Pignatari argumenta que esse modo dominante de organizar os enunciados, falados e escritos, obedece a uma lógica discursiva de causa e efeito, de princípio/meio/fim. Trata-se de uma lógica baseada na predicação: sujeito/predicado/atributos.

A parataxe, por outro lado, ao justapor elementos com o mesmo grau de importância, um ao lado do outro, perturba a lógica discursiva e linear. É o que geralmente fazem a poesia e as artes, pois “utilizam elementos e estruturas de uma outra lógica” (PIGNATARI, 2005. p. 48). Nesse sentido, torna-se interessante retomar o que dizem Renato Rezende e Kátia Maciel, em *Poesia Videoarte*, quando pensam o uso da linguagem e os gêneros artísticos. Os autores argumentam que, se o cinema narrativo e metonímico se alinha com a prosa, a videoarte se alinha com a poesia. Pois o primeiro trata de procedimentos semânticos e da continuidade narrativa, que são característicos da prosa. Enquanto o segundo trata da similaridade, “da possibilidade de substituição paradigmática de um termo por outro afim” (REZENDE; MACIEL, 2013, p.36), característica da poesia.

Retomando a reflexão de Décio Pignatari sobre o domínio gramatical, vale ressaltar que na predicação ou hipotaxe existe um verbo que domina: é o verbo ser. Com esse verbo, lembra Pignatari, pode-se afirmar qualquer coisa, como por exemplo: “o dia é bonito, Deus é grande, Deus é pequeno, Teófilo é burro, você é legal, você é careta, a Nena já era”. (PIGNATARI, 2005, p.47). De modo semelhante, o filósofo Gilles Deleuze observa que “todo nosso pensamento é mais modelado pelo verbo ser, pelo É” (DELEUZE, 1992, p.59). Daí o interesse, observa ele, do uso da conjunção E nos trabalhos de Jean-Luc Godard. Em Godard, afirma Deleuze, a conjunção E é essencial, em detrimento do verbo ser.

Deleuze argumenta que no trabalho de Godard feito para a televisão, “Seis vezes Dois”, o Uno torna-se múltiplo. E a multiplicidade está na conjunção E, que é a diversidade e a destruição das identidades. Godard trabalha nas fronteiras, e é sobre elas que as coisas se passam. É interessante observar que Godard está no

centro tantos das reflexões de Rancière para pensar a parataxe quanto nas de Deleuze para fazer o elogio do pensamento modelado pelo “E”. Não se trata de mero acaso, uma vez que a parataxe aproxima-se do pensamento do “E”, em oposição ao pensamento dominante do “É”, do verbo ser e da hipotaxe.

Para concluir, ressaltamos que os trabalhos de Laura Erber aproximam-se do procedimento de Godard, ao colocar em contato palavras, imagens e sons à primeira vista desconexos, mas que se reverberam de algum modo. Em suas videoinstalações, também não se trata do “É”, que apoia o regime das identidades ou equivalências, mas do “E”, que implica a multiplicidade e a justaposição.

Referências

- CHIARA, Ana. *Corpos petulantes: desafios, esquivas, derivas*. *Revista Letras*, Curitiba, v.83, n. 84, P. 59-75, Jul./Dez. 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte & Ensaios, Revistas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n.17, 2008, p.128-137.
- LEONE, Luciana Maria Di. Despertando a História Antiga: Laura Erber leitora de Alejandra Pizarnick. *Revista Carbono*, Rio de Janeiro, nº. 03, Jun.2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/03historia-antiga-lauraerber/>> Acesso em: 14 de Julho de 2015.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. (org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2007.
- MANSILLA, Sergio. Alejandra Pizarnik. Poesias completas; Disponível em <<http://sergiomansilla.com/cgi-bin/revista/exec/search.cgi>>. Acesso em: 14 de Julho de 2015.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Circuito; Funarte, 2013.