

ESCREVER VÍDEOS: A ESCRITA NO FLUXO VIDEOGRÁFICO

Fabio Morais

Resumo: O artigo aborda a série *Cena muda* (2020-), em que vídeos veiculam textos a ser lidos no fluxo videográfico. Parte-se da expressão escrever um livro para contrapô-la a escrever vídeos e, assim, abordar especificidades, instrumentos e estratégias formais para a escrita no fluxo videográfico. As reflexões de processo dialogam com Pierre Alferi, Érik Bulloet, Eduardo Kac e Arlindo Machado, sobre as relações do texto com o fluxo da imagem em movimento.

Palavras-chave: Escrita. Vídeo. Escrita Videográfica. Videoarte.

WRITING VIDEOS: WRITING IN THE VIDEOGRAPHIC FLOW.

Abstract: This article discusses the series *Cena muda* (2020-), in which videos convey texts to be read within the videographic flow. The expression writing a book is used as a contrast to writing videos and, thus, addresses the specificities, instruments, and formal strategies for writing within the videographic flow. These process reflections engage with Pierre Alferi, Érik Bulloet, Eduardo Kac, and Arlindo Machado on the relationship between text and the flow of the moving image.

Keywords: Writing. Video. Videographic Writing. Video Art.

A escrita é um dos eixos da minha prática artística. Nela, o texto é, além de construção linguística, imagem, objeto tridimensional e, recentemente, vídeo. A partir de *Cena muda*, iniciada em 2020 e ainda em processo, constituída por um conjunto de 50 trabalhos, passei a "escrever vídeos". Uso essa expressão como espelhamento de *escrever livros*. Escreve-se textos, não livros. A expressão *escrever um livro* revela o quanto esse objeto determina a escrita sob formatos naturalizados pela cultura impressa, um objeto que legitima o texto e determina seus modos de circulação e existência. Assim, com *escrevo vídeos*, quero dizer que experimento escritas formatadas pelas especificidades do fluxo da imagem em movimento, na qual a sintaxe videográfica impõe à escrita verbal características próprias. Como um tropismo¹, o que me levou ao vídeo foram as experiências que eu já tinha com a escrita em meu trabalho plástico, e não uma intenção exclusivamente audiovisual. Por isso, digo *escrevo vídeos* ao invés de *faço vídeos escritos*.

Ao falar de sua produção poético-cinemática – seus cinepoemas – o poeta Pierre Alferi relata que "sempre sent[iu] a necessidade de materializar ainda mais o ritmo e o movimento de um texto escrito, no espaço e no tempo" (Alferi, 2013, p. 3, tradução nossa)². Divido esse desejo com Alferi, e ponho ênfase nas palavras *ritmo* e *movimento*. No texto estático sobre a página, ritmo e movimento são internos ao texto, são constituintes da sintaxe e da velocidade do desenvolvimento narrativo, lírico ou argumentativo. Extrapolar o interno linguístico para lidar com o espaço-tempo cinemático dilui e dá fluidez à imobilidade gráfica do texto impresso.

Antes da experiência de escrever vídeos, movimentos simulados de texto se apresentavam em obras como a série *De repente* (figura 1). Nela, frases serigrafadas em acrílico preto se repetem em linhas sobrepostas, despencando em cascata da reta tipográfica. A simulação gráfica de movimento dá a sensação visual de ruptura, queda e desabamento, fazendo com que a imagem complemente o sentido do que o texto diz –

¹ Empréstimo a metáfora do tropismo de Marie Martin, que, em *L'écriture et la projection* (2024), usa a ideia de tropismo fílmico da literatura, em sua relação com o cinema e a projeção.

² No original: "Le besoin de matérialiser davantage le rythme et le mouvement d'un texte écrit, dans l'espace et le temps, je l'ai toujours éprouvé".

por exemplo, “estávamos acreditando nas regras, até que de repente”. Em 2025, a série foi traduzida para o inglês e teve nova materialização, desta vez em adesivo sobre parede, aproximando-se da estética audiovisual da projeção (figura. 1). Essa versão reforça a ambiguidade entre o texto-verbal a ser lido e o texto-instalativo – que simula uma projeção – a ser visto, ressaltando o ponto de interseção entre leitura e visão, leitor e espectador.

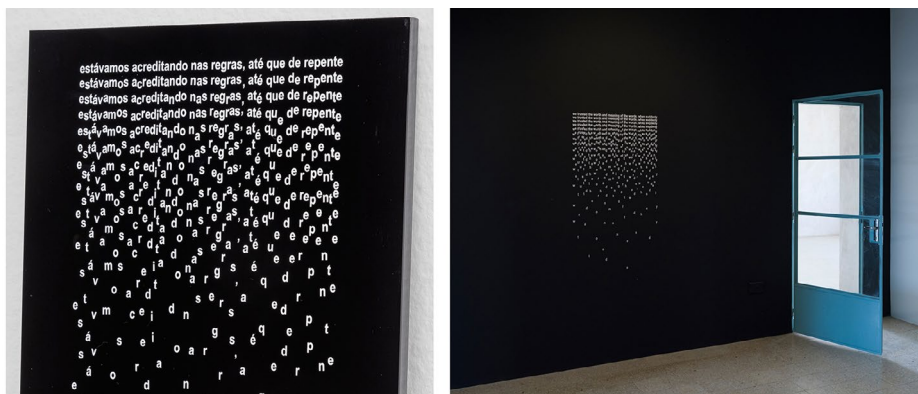


Figura 1. À esquerda: Fabio Morais. *De repente*. Serigrafia sobre acrílico, 2021, 145 x 21 cm. Fonte: Acervo do autor. À direita: Fabio Morais. *Suddenly*, 2025. Adesivo de recorte sobre parede, dimensão variável. 16ª Bienal de Sharjah: *To Carry*, 2025, Sharjah, Emirados Árabes Unidos. Fonte: Acervo do autor.

O cruzamento e a permutação entre ler e ver são basilares em *Cena muda*. Próxima à sinestesia, há uma formulação de Robert Smithson que é referência para minha prática escrita: *language to be looked at and/or things to be read*³ – em tradução livre, “linguagem para ser vista e/ou coisas para serem lidas”. Smithson se refere à virada linguística das poéticas conceituais na arte estadunidense, entre os anos 1960 e 1970, quando a linguagem verbal passa a ser considerada obra, ao mesmo tempo em que a tridimensionalidade assume carga discursiva. Com essa formulação, Smithson pontua a expansão da escrita e da leitura para as experiências plásticas da arte.

3 Conforme Liz Kotz (2010), em *Words to be looked at: language in 1960s art*, essa formulação foi usada por Robert Smithson no *release* de uma exposição que tinha como tema a linguagem verbal, na Dwan Gallery, em 1967.

A atual experiência de escrever vídeos me instiga a acrescentar, à formulação de Smithson, *texts to be watched*, "textos para ser assistidos".

Em *Cena muda*, o vídeo veicula o texto, ele é responsável pela experiência visual da leitura. Há apenas palavras, sem som, sem imagens captadas. Não há aparelho mediador, como a câmera, e nem plano ou enquadramento de referentes exteriores. As palavras aparecem no ambiente exclusivamente verbal da tela – que, no livro, seria a página – onde o texto se desenvolve no fluxo videográfico que captura e ritma a leitura. Assim, tratada como imagem em movimento e cena, a escrita é uma *mise-en-scène* textual.

Falando ainda de seus cinepoemas, Pierre Alferi ressalta questões inerentes ao texto materializado no fluxo cinemático: o "tempo limitado para o aparecimento e desaparecimento das palavras, [o] filme direto – sem filmagem –, apenas texto, e [a] recusa dos expedientes ilustrativos de imagens e vozes" (Alferi, 2023, p. 2, tradução nossa)⁴. Tais características apontadas por Alferi coincidem com as questões que a escrita em vídeo foi revelando no processo de *Cena muda*, em que as especificidades de escrever textos a ser assistidos guiam a criação e as escolhas formais.

TEXTOS ENCENADOS PARA ESPECTA-LEITORES

Sonoplastia (figura 2), um dos vídeos de *Cena muda*, tematiza de forma direta a *mise-en-scène* do texto. Um diálogo entre vozes indefinidas personifica personagens que preparam uma sala para o início de uma apresentação. Os diálogos revelam que há um público que entra na sala, uma equipe de produção e um corpo-texto que, já em cena, vai sendo iluminado para dançar-ser-lido. Os diálogos evocam o palco e o ambiente de onde cada personagem fala. As diferenças visuais entre os diálogos e o texto que se ilumina simulam mudanças de planos, entrelaçando a gramática verbal com a videográfica.

⁴ No original: "Les caractéristiques de cette forme se déduisent de sa définition : temps compté de l'apparition et de la disparition des mots, film direct – sans prise de vue –, texte seul et refus des expédients illustratifs que seraient les images et les voix".

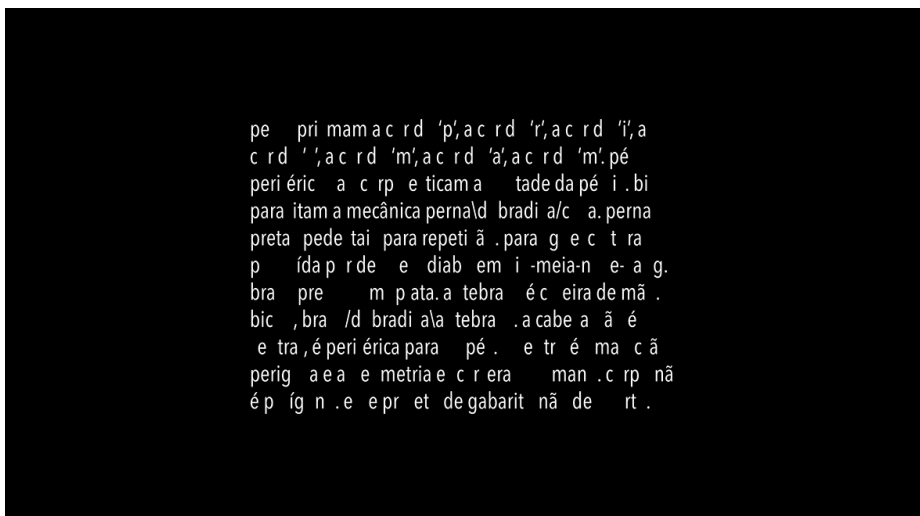


Figura 2. Fabio Morais. *Sonoplastia*, 2022. Frame de vídeo em cor, 6'08".
Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/sonoplastia-2022-608.html>.

O tema de *Sonoplastia* é o texto assistido-lido. Tanto o público do espetáculo, que entra na sala e assiste à apresentação, quanto quem assiste ao vídeo, leem e assistem a um texto-cena. Pierre Alferi usa o termo *specta-lecteur/specta-lectrice*, algo como “especta-leitor/especta-leitora”, para se referir a quem assiste e, portanto, lê seus cinepoemas, reforçando a ideia de escrita a ser lida/assistida, em um ato que funde essas duas ações.

O acordo [ou combinação, entente, no original] entre uma imagem e uma palavra só pode ser, neste caso como em todos, uma aposta arriscada. Ele só pode ser obtido eventualmente na mente do/da especta-leitor/especta-leitora. Procuo um acordo sem equivalência, onde as figuras desenhadas entrem, no contato com as palavras, em um pequeno discurso dançante (Alferi, 2013, p.7, tradução nossa).⁵

⁵ No original: “L’entente entre une image et un mot ne peut être en effet, dans ce cas comme dans tous, qu’un pari hasardeux. Il ne se gagne éventuellement que dans l’esprit du ou de la specta-lecteur/trice. Je cherche une entente sans équivalence, où les figures dessinées entrent, au contact des mots, dans un petit discours dansant.”

Sonoplastia é um vídeo para ser lido, um texto para ser assistido, um *discurso dançante*, como diz Alferi. Se o especta-leitor funde *assistir* e *ler*, é porque há a fusão entre *escrever* e *encenar a escrita na tela*. *Sonoplastia* evidencia que escrever vídeos é levar em conta a fluência e o sentido do texto em sua construção verbal (ritmo, composição da frase, sintaxe, desenvolvimento do argumento, do diálogo ou da cena, temporalidade narrativa etc., para o leitor) e também a visualidade e os significados cênicos da aparição do texto no fluxo imagético (o ritmo e a plasticidade dessa aparição como imagem que significa, para o espectador).

A IMAGEM CÊNICA DO TEXTO

Em *Fuga* (figura 3), a construção narrativa do texto concomitante ao trato cênico da escrita é evidente. Esboçando uma cena de estrada, o texto aparece no centro da tela, simulando uma voz em off. Ela comenta que o veículo à frente parece estar em fuga e, então, começa a especular sobre quem seriam seus passageiros. Em determinado momento desse monólogo, há uma virada narrativa. Depois de tecer hipóteses sobre a fuga do carro da frente, o foco narrativo é deslocado para lá, ao se especular o que seus passageiros estariam pensando sobre o veículo de trás, visto pelo retrovisor. Essa inversão prepara o desfecho do vídeo.

A cena de estrada é simulada visualmente no signo escrito. Letras laranjas contornadas em vermelho e sobre fundo preto provocam uma vibração cromática que alude a faróis traseiros na estrada noturna. As palavras também tremem, dando a sensação do balanço do carro. Assim, o texto evoca as imagens mentais da narrativa – o interior do carro e a estrada – enquanto, ao mesmo tempo, a imagem sígnica do texto simula cenicamente aquilo que ele narra, como um ícone visual da estrada.

Na poesia, a relação entre a semântica e a constituição figurativa do poema consagrou o caligrama, no ponto de interseção entre cognição e visão. Se, no caligrama, desde Apollinaire, a diagramação dá ao texto uma imagem figurativa que pode ou não o ilustrar, em *Fuga*, trata-se de um recurso de comunicação visual, um logotipo que sintetiza a narrativa usando a imagem tipográfica do signo. Mais que uma autoilustração do texto, a estratégia em *Fuga* é a de transformar seus caracteres em

ícones que sintetizam visualmente o trabalho, no logotipo que simula a visão dos faróis traseiros. A imagem gráfica do signo aumenta a iconicidade da palavra, de modo que o design tipográfico tem presença cênica.



Figura 3. À esquerda: Fabio Morais. *Fuga*, 2022. Frame de vídeo em cor, 3'06". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/02/fuga-2022-306.html> À direita: Fabio Morais. *Klee*, 2023. Frame de vídeo em cor, 5'25". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/04/klee-2023-5-25.html>.

Em *O vídeo e sua linguagem* (2009), Arlindo Machado fala do duplo papel que tem o texto, de imagem e discurso verbal ao mesmo tempo, em obras videográficas exclusivamente textuais.

O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica (Machado, 2009, p. 427).

Os vídeos de *Cena muda* usam o recurso pontuado por Machado, o texto iconizado e plástico. *Klee* (figura 3), também se baseia na imagem tipográfica simulando faróis traseiros. Usando as mesmas estratégias de *Fuga* para a construção narrativa de uma cena de estrada, ao longo do vídeo, uma voz em *off*, entre a lírica e o relato de viagem, fala sobre aspectos e acontecimentos de uma viagem de carro. No final de *Klee*, a narrativa faz uma alusão a *Angelus Novus*, desenho de 1920 de Paul Klee, que originou a reflexão de Walter Benjamin sobre o anjo da história.

Para Benjamin, o anjo da história caminha para o futuro andando de costas e olhando para o passado, que acumula catástrofes e ruínas

no presente. No final do vídeo, o termo *Angelus Novus* aparece em tom amarelo, como faróis dianteiros. A mudança do vermelho alaranjado (faróis traseiros) para o amarelo claro (faróis dianteiros) abre virtualmente um espaço tridimensional no vídeo, já que simula a mudança do ângulo da cena. Tratando-se do anjo da história, que caminha de costas para chegar ao futuro, esse jogo de direções é análogo à fábula de Benjamin. Assim, a narrativa se apoia na fusão da semântica – o que a voz em *off* diz – com as imagens, movimentos e cores dos caracteres na tela – o ícone visual que alude aos giros da *câmera* e aos cortes de cena.

Significados verbais e imagéticos fundidos ao texto em movimento são procedimentos e instrumentos que possibilitam efeitos narrativos que não seriam possíveis em um texto estático, como fica claro nos vídeos abordados até aqui.

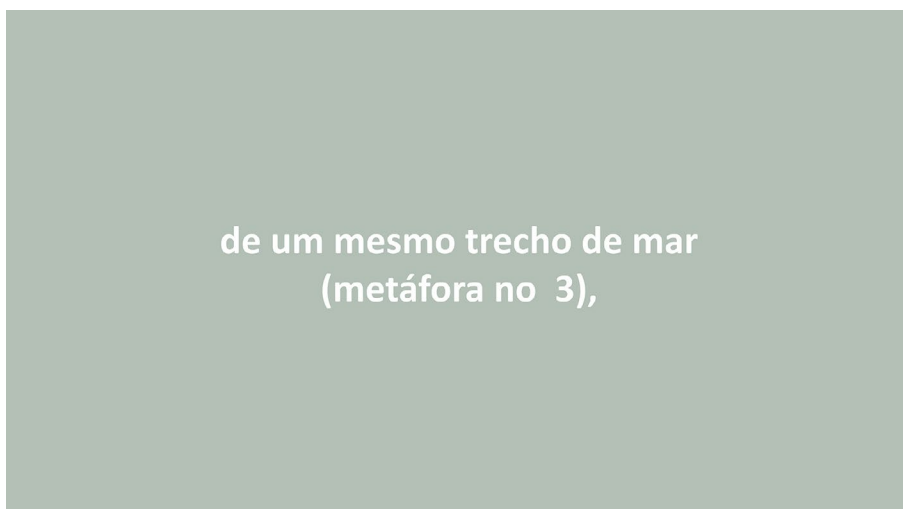


Figura 4. Fabio Morais. *Metáforas nº 1 e nº 3*, 2022. Frame de vídeo em cor, 9'02". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/metáfora-n1-e-n3-2022-902.html>.

Em *Metáforas nº 1 e nº 3* (figura 4), o texto aparece no centro da tela, como uma voz que conversa com um interlocutor oculto e ambíguo, que pode ser alguém que divide a cena sem aparecer ou mesmo o especta-leitor. Intercalados com o tempo de aparecimento das palavras, há silêncios de até 10 segundos, com a tela vazia. Eles insinuam que a outra pessoa do diálogo está falando. Esses silêncios erigem uma

presença sobre a ausência de interlocutor. Trata-se de uma conversa que, na verdade, é um monólogo que esboça a presença do outro. O texto dá contorno ao personagem que fala: alguém verborrágico, com visões românticas e por vezes inocentes, que o prendem em jogos de metáforas. Já o silêncio não esboça um segundo personagem que reaja ao primeiro – concordando, discordando ou complementando – mas sim uma presença indefinida. Sabe-se muito de quem fala e nada de quem ouve, e o vídeo joga com essa assimetria.

Assim como nos giros textuais de *câmera*, em *Fuga* e *Klee*, com o interlocutor indefinido de *Metáforas nº 1* e *nº 3*, que oscila entre ser um personagem oculto ou o especta-leitor, o vídeo ganha espaço virtual: o fora da tela e do texto, onde esse interlocutor se encontra, um fora que faz parte do vídeo. Na literatura, sobretudo no conto, é um procedimento comum construir com as palavras o negativo, ou seja, a parte que elas não narram e permanece como entendimento subliminar da leitura. Em *Metáforas nº 1* e *nº 3*, o *não narrado* está no interlocutor que o vídeo não mostra e nem aborda, apenas instaura.

Por serem exclusivamente texto, os vídeos de *Cena muda* acontecem como imagem visual, gráfica e tipográfica, mas também mental, na cognição do especta-leitor. É em sua percepção pessoal, e não em uma imagem vista coletivamente por todos que a assistem, que espaços são esboçados e manipulados virtualmente, tanto pelo texto – através de recursos literários – quanto por sua imagem cênica. É nesse espaço que o silêncio de *Metáforas nº 1* e *nº 3* ergue uma presença fantasmática. Para as estratégias narrativas e para a construção desses espaços virtuais, *Cena muda* usa o pacto literário e a identificação do especta-leitor que, no ato de ler-assistir, projeta-se na tela. Em *Filme, sonhos e outras quimeras* (2009), Arlindo Machado ressalta que

quando se apagam os focos de luz e silenciam os estímulos sensoriais do ambiente da sala de projeção, o espectador se coloca, portanto, à mercê do intenso estímulo luminoso que se impõe à sua frente e, nesse ato de entreguismo e vulnerabilidade, ele se deixa sugestionar pelo universo fictício da narrativa, a ponto de se integrar no seu jogo de conflitos como se fizesse parte deles. A sua subjetividade abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na

tela para se converter em atriz do jogo simulado de eventos. Não se trata apenas de um pacto de aceitação do universo fictício, como aquele que o leitor do romance estabelece com a narrativa. A percepção do filme é também uma forma de alucinação como o sonho é para Freud uma “psicose alucinatória do desejo”: um como outro estão baseados na crença da existência efetiva daquilo que não passa, no fim das contas, de um jogo de representações (Machado, 2009, p. 72).

Machado discorre sobre a relação quase alucinatória do espectador com o filme, e também sobre o pacto literário com a narrativa, no qual o leitor não só crê na verossimilhança do que lê, quanto vive o ambiente escrito, como alguém presente na cena ou até mesmo como o personagem, *no jogo simulado de eventos*. No caso dos vídeos exclusivamente textuais de *Cena muda*, há certa fusão do pacto literário com a projeção e a produção de imagens mentais do espectador. Em *Sonoplastia*, por exemplo, o lugar onde cada personagem está, no ambiente, não é descrito pelo texto, e cabe ao especta-leitor projetar espaços imaginados sobre a tela. Já em *Metáforas nº 1 e nº 3*, espera-se que o especta-leitor se inscreva como parte do jogo cênico entre a voz do texto e a ausência evocada pelos silêncios, seja preenchendo essa ausência, seja configurando, mental e perceptivamente, o personagem oculto. Assim, o imaginário, como resultado da leitura, se sobrepõe e se funde à imagem signíca e videográfica do texto lido.

ESCREVER COM O(S) TEMPO(S) DA LEITURA

Um instrumento dramático também explorado em *Cena muda* é determinar a velocidade da leitura através do controle do tempo, do ritmo e das durações de cada aparição de texto no fluxo videográfico. Se a escrita ajusta seu ritmo interno em sua própria matéria narrativa, escrever vídeos é também determinar as medidas de tempo de aparição do texto para a leitura. Modular essas temporalidades cria expectativas, pausas, choques e acelerações que incidem sobre o que as palavras dizem e, assim, tornam-se instrumentos dramáticos. Sobre o tempo no movimento cinemático, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (2009), Arlindo Machado diz:

Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por formas de cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfoses, liquefazendo os corpos para “derramá-los” num outro *topos*, num *crono-topos*, portanto, num espaço tempo. Materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos no espaço, “onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos” (Machado, 2009, p. 96).

Escrever vídeos é liquefazer – no termo de Machado – o texto, a princípio de natureza gráfica estática, no fluxo temporal videográfico. É também negar à recepção não só a possibilidade de visualização total do texto, mas também uma leitura em velocidade e ritmo pessoais. Nessas relações de temporalidades videográficas de leitura, em alguns vídeos de *Cena muda* a relação e dependência entre o tempo narrativo e o tempo no qual o texto é dado à leitura é o elemento dramático central.

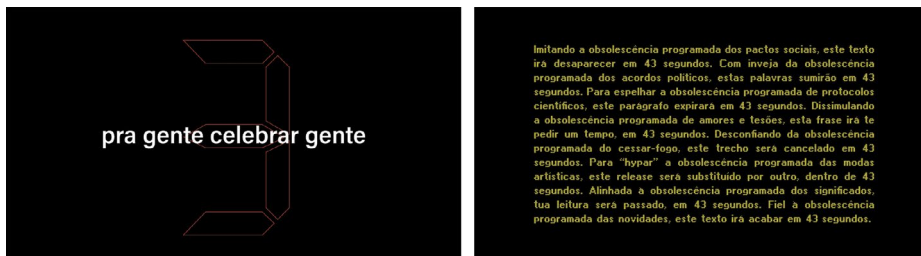


Figura 5. À esquerda: Fabio Morais. 3 segundos, 2022. Frame de vídeo em cor, 2'48". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/3-segundos-2022-248.html> À direita: Fabio Morais. *Obsolescência*, 2022. Frame de vídeo em cor, 2'21". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/obsolescencia-2022-221.html>.

3 segundos (figura 5) se constitui de relações temporais lidas/assistidas e vividas simultaneamente. O texto evoca uma voz lírica indefinida, em diálogo com um interlocutor que, como em *Metáforas nº1* e *nº3*, confunde-se com o especta-leitor. Pautado pela revolta e pelo confronto, o texto esboça e evoca situações, em uma lírica que tenta expressá-las subjetivamente. Ao longo do vídeo, contagens

de tempo enunciadas pelo texto são visíveis por numerais em fontes que mimetizam relógios digitais, provocando, em quem lê, a sensação de urgência e momento limite. As contagens fazem perceber as temporalidades às quais a leitura está sujeita, de modo que os tempos e as durações tematizados pelo texto incidem conscientemente sobre a percepção do especta-leitor. O tempo narrativo-fictício é desencadeado simultaneamente ao tempo mecânico do relógio que, aparecendo na tela, controla e pressiona a experiência de leitura.

Já em *Obsolescência* (figura 5), as contagens regressivas da aparição do texto na tela aludem à obsolescência programada das tecnologias atuais e as discutem diretamente, confundindo-as com a obsolescência do próprio texto que está sendo lido. Na tela, os textos de *Obsolescência* alertam que estão em vias de desaparecer ao mesmo tempo em que, no próprio corpo da escrita, numerais que fazem parte do discurso marcam essa contagem regressiva, pressionando a leitura. Assim, o vídeo possibilita uma experiência real de aceleração e pressão do tempo produtivista 24/7, que é o tema de *Obsolescência*.



Figura 6. Fabio Morais. *Teoria do drone*, 2022. Frame de vídeo em cor, 6'38". Fonte: <https://cenamuda.blogspot.com/2023/01/teoria-do-drone-2022-638.html>.

Diferentes tipos de textos, em *Cena muda*, demandam e determinam específicas escolhas temporais de edição. As durações e velocidades em que o texto aparece podem até mesmo ter como foco manipular somente o ato da leitura, e não o ritmo narrativo interno ao texto. *Teoria do drone* (figura 6) é um vídeo que estabelece temporalidades no ato leitor, e não no encadeamento narrativo, que sequer existe. O vídeo começa com a frase “drone parado no ar” no alto e ao centro da tela escura. Mimetizando um letreiro eletrônico, a palavra *drone* é apagada letra por letra e, em seguida, é substituída, também letra por letra, por *mosca*, formando a frase “mosca parada no ar”. O vídeo segue substituindo a primeira palavra por termos que denominam animais, coisas e ações que voam ou cruzam o ar, mas que não conseguem ficar parados nele, ao contrário dos drones: “drone parado no ar / mosca parada no ar / granizo parado no ar / tapa parado no ar [...]”.⁶

As frases paradas na tela, como drones verbais, são mais semânticas que sintáticas, uma listagem sem enredo narrativo cujo participio passado denota um estado e não uma ação. A duração singular para cada frase na tela não dramatiza o texto, mas cria expectativa no espectador que, ao entender o mecanismo conceitual do vídeo, espera pela nova frase. Assim, a camada dramática que falta ao texto existe na espera ansiosa pela troca de frase. Simulando um letreiro luminoso, o texto de *Teoria do drone* se aproxima dos modelos comunicacionais e suas informações concisas, diretas, frias e pragmáticas, em que textos não precisam argumentar, justificar-se, preparar dramaticamente o leitor, mas informar de forma direta, geralmente por uma voz impessoal e sem empatia.

Pós tanta coisa (figura 7) também emula um letreiro informacional em formato de lista: um letreiro que sobe em *loop*, insinuando um final de filme. O texto é formado por termos escritos, em um procedimento

⁶ Drones são aparelhos que, recentemente, possibilitaram ângulos inéditos de imagens em fotografia e vídeo, acrescentando o termo *imagem de drone* ao léxico imagético. Mas também são aparelhos que servem à espionagem, vigilância e assassinato nas atuais guerras à distância. O título do vídeo se refere ao livro homônimo de Grégoire Chamayou, de 2015, que trata das implicações éticas do drone como dispositivo de guerra.

próximo ao anagrama⁷, a partir das letras a c e i l n o p r s t u, que formam o título do álbum coletivo *Tropicalia, ou panis et circencis*, de 1968. O texto inicia com “pos apoteose / pos arte / pos capeta / pos capital / pos circencis / pos colonial / pos corpo / pos cristo / pos estatal / pos ética / pos etnia / pos eu / pos europeu / pos inocencia / pos internet / pos lei [...]”.⁸



Figura 7. Fabio Morais. *Pós tanta coisa*, 2020. Frame de vídeo em cor, em looping. Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/pos-tanta-coisa-2020-em-loop.html>.

O prefixo *pós* serve de repetição rítmica e marco conceitual de todos os termos que, empilhados uns sobre os outros, formam uma coluna. *Pós tanta coisa* é um texto semântico, não sintático, como em *Teoria do drone*. Cada termo se relaciona com os outros por choques de significado. Não há uma arquitetura sintática que organize o fluxo combinante das palavras em uma relação discursiva. Há apenas uma

⁷ Anagrama é uma espécie de desafio em que se reorganiza as letras de uma palavra ou frase para produzir nova palavra ou frase, como no anagrama América - Iracema. Os termos que aparecem no texto de *Pós tanta coisa* não são anagramas puros pois não usam todas as letras de *Tropicalia, ou Panis et Circencis*.

⁸ Para ser visualmente fiel à capa do disco, as letras usadas no vídeo foram escaneadas. Por isso, a partícula *pós* não foi acentuada, pois no título *Tropicalia, ou Panis et Circencis* não há acento agudo.

arena onde os termos se relacionam dialeticamente. Trata-se de uma lista⁹ cuja leitura em sequência compõe a topografia de um contexto, mais que uma narrativa ou argumentação. Uma lista que, caminhando de baixo para cima na vertical, em uma velocidade que não é natural para a leitura, dificulta que os termos sejam lidos na sequência, fazendo com que o olho se confunda na aparição ordenada dos termos, salte e se perca na listagem, editando assim, de forma involuntária, o texto lido. Dentre os vídeos analisados até aqui, *Pós-tanta coisa* é o que produz a temporalidade de leitura mais contingente, pois depende do grau de dificuldade de cada especta-leitor que, a partir disso, comporá um novo texto conforme sua leitura.

ENTRE O VÍDEO E A ESCRITA: O TERCEIRO ESPAÇO DO ESPECTA-LEITOR

Os vídeos abordados neste artigo traçam uma espécie de panorama de procedimentos e instrumentos de escrita específicos do vídeo, que fui experimentando e descobrindo ao longo do processo de *Cena muda*: escrever textos que também têm significado cênico-videográfico; narrar para estimular a sobreposição da imagem mental do especta-leitor sobre a imagem do texto visto na tela; manipular as temporalidades de aparecimento do texto como instrumento dramatúrgico. Assim, *Cena muda* é o cruzamento de um modo literário de fazer vídeo e uma maneira videográfica de escrever.

Em *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil 1970/80*, Ligia Canongia (1981, p. 9) afirma que “se dois meios se tangenciam, naquele ponto fica inaugurado um terceiro espaço de operação”. Ao falar em *dois*

⁹ A listagem é um tipo de texto comum às poéticas conceituais contemporâneas ao Tropicalismo, de onde parte *Pós tanta coisa*. Basta lembrar do clássico *Verb List* (1967) de Richard Serra. Porém, nas letras tropicalistas, a listagem é um tipo de texto mais pop e cinematográfico do que conceitual. Sobre *Alegria, Alegria* (1967), de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque* (1968), de Gilberto Gil, Eduardo Kac (2024, p. 249) fala sobre “a combinação de letras regidas pelos princípios de enumeração caótica e montagem cinematográfica com um arranjo desconcertante [...] Entre outros procedimentos experimentais, os poetas do Tropicalismo empregaram princípios de montagem, descontinuidade sintática, economia verbal e esfacelamento léxico. [...] A aglutinação anárquica de diversos estilhaços provenientes de fontes díspares seria fundamental no terreno da música”.

meios, Canongia se refere ao cinema e à arte, em uma época em que artistas se valiam das acessíveis câmeras super-8 para trazer o cinema para o campo da arte que, já nessa época, era reconhecido como um lugar de cruzamento de linguagens, propenso a ser esse terceiro espaço a que Canongia se refere. *Cena muda* trabalha com o que pode haver de vídeo na escrita e de escrita no vídeo, na fusão da linguagem verbal com a videográfica. Essa fusão "inaugura um terceiro espaço de operação," como diz Canongia, citada há pouco. Um espaço onde escrevo vídeos.

REFERÊNCIAS

ALFERI, Pierre. Qu'est-ce qu'un cinépoème? **Revue critique de fixxion française contemporaine**, Ghent, Ghent University, n. 7, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/fixxion/9264>. Acesso em: 5 jun. 2024

ALFERI, Pierre e TRUDEL, Eric. Un grand livre d'images ouvert. **Revue critique de fixxion française contemporaine**, Ghent, Ghent University, n. 7, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/fixxion/9236>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível, ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BULLOT, Érik. **Cine de lo posible**. Tradução: Ignacio Albornoz Fariña. Madri: Ediciones Metales Pesados, 2021.

CANONGIA, Ligia (org.). **Quase Cinema, Cinema de artista no Brasil 1970/80: arte brasileira contemporânea**, Cadernos de Textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos**. Orientador: Prof. Doutor Amálio Pinheiro. 2007. Dissertação (Mestrado Profissional em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

KAC, Eduardo. **A luz e a letra: ensaios de arte, literatura e comunicação**. Rio de Janeiro: Contra-capá, 2004.

KAC, Edardo (org.). **Media Poetry: An International Anthology**. Bristol: Intellect Books, 2007.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at: language in 1960s art**. Cambridge: MIT Press, 2010.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, v.2, n. 5, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2009.

MARTIN, Marie. **L'écriture et la projection**. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence, 2024.

PLAZA, Julio. **Videografia em videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.

Fabio Morais é artista plástico. Atua nos meios expositivo e editorial explorando a plasticidade da escrita. Sua mais recente exposição individual foi *Gráfico Fágico* (2024, Cabinet du Livre d'Artiste, Rennes, França). Participou de coletivas em instituições como Bienais de São Paulo, Sharjah e do Mercosul, MAM-SP, Instituto Tomie Ohtake, CCSP, MASP, MUBE, Sesc, Museu da Língua Portuguesa, MACBA, MAC Lyon, CGAC, Astrup Fearnley Musset, Bonniers Konsthall. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado na ECA-USP.

Email: fabiomorais1975@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3016-0633>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5548620400471646>

Artigo recebido em 05.08.2025. Aceito em 11.10.2025