



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE
FERNANDO PESSOA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém alguns dos resultados do projecto 'PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa', financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

VIDEOPOESIA: PRODUÇÃO POÉTICA HÍBRIDA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Pedro Reis¹

1. INTRODUÇÃO

A época em que vivemos apresenta muitos indícios que nos permitem considerá-la, no domínio cultural, como uma época de transição, ao constatar-se um incremento de interação da palavra com outros discursos, que se afigura suscetível de configurar uma mudança de paradigma cultural. Efetivamente, o predomínio da palavra, como veículo privilegiado de transmissão da informação e do saber, da cultura marcadamente logocêntrica de outrora, parece estar cada vez mais a ceder lugar a modalidades discursivas mais compósitas, baseadas na articulação de palavra, som e imagem. Esta alteração cultural, cujas primeiras manifestações vários críticos tendem a situar na passagem do século XIX para o século XX² que se encontra já refletida em vários processos de comunicação psico-socialmente dominantes, como revistas ilustradas, o código da estrada, a banda desenhada, manifestações populares como os ‘graffiti’, os posters, a publicidade, a propaganda, agudiza-se ainda mais com o desenvolvimento fotografia-filme-televisão-vídeo-DVD e também com o que tem vindo a designar-se correntemente como “multimedia”, “hipermedia” ou ainda com a web. Todos estes são marcos largamente difundidos deste percurso sócio-cultural, que têm, na história literária, o seu paralelo em movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e, mais recentemente, o concretismo assim como diversos géneros textuais orientados para a articulação da palavra principalmente com a imagem mas também com o som.

São, portanto, notórias as relações entre a cultura literária e uma cultura visual em ascensão, que desde a segunda metade do século XX, parece possibilitar cada vez mais a emergência de uma cultura “pós-literária” – no sentido etimológico do termo: pós-“litera” (após a letra) – na medida em que, em muitos dos processos comunicativos atuais, a palavra deixa de ser o único veículo, ou mesmo o veículo dominante, para a transmissão de mensagens, passando a surgir em articulação com outros signos. A contribuir para este cenário não são estranhos os desenvolvimentos tecnológicos que originaram novos suportes para a comunicação, como se verifica, por exemplo, com o imediatismo eletrónico da televisão que forneceu, como defende Margot Lovejoy (1989: 76)³, um forte ímpeto para transformações sociais e culturais rápidas.

¹ Professor associado na Universidade Fernando Pessoa - Porto.

² A este propósito, ver, por exemplo, Levin (ed.), 1993; Menezes, 1994a e 1994b; Messaris, 1994; Mitchell, 1980: 271-99, 1986 e 1994; Perloff, 1991 e 1998 e Webster, 1995.

³ “Television became the arena of a confusion, a melting pot of forms, concepts, and banalities. (...) There was an unparalleled escalation of image and information flow.”

2. PREMISSAS FUNDAMENTAIS

Este texto assenta ainda numa outra premissa: que os textos híbridos, embora se assumam como manifestações de um caso-limite, possam ser considerados poéticos. Tal premissa fica a dever-se, antes de mais, ao facto de encarmos a própria literatura, não como um sistema fechado, mas como uma instituição dentro de um sistema social mais amplo, inscrita no devir histórico, que se consubstancia numa prática discursiva, estabelecendo diversas relações com outras instituições e outros tipos de discurso. Em consonância com o pensamento expresso por Buescu (1998), mas também com remissão a Guillén (1971) e a Even-Zohar (1990), encaramos aqui a literatura dentro de um paradigma comunicacional, o que implica que seja entendida essencialmente como uma forma de troca de informações simbólicas que se torna possível apenas na medida em que o leitor é reconhecido como fazendo parte de uma cadeia de relações da qual também fazem parte quer o texto quer o autor.

Neste sentido, uma obra literária é entendida como um artefacto, um produto cultural, desenvolvido e difundido no seio de uma comunidade, considerando necessidades, circunstâncias e de acordo com um conjunto partilhado de valores e convicções. Daqui se depreende que a qualidade do poético ou do literário não reside na “natureza” de um texto, não resulta de uma determinação essencialista ou ontológica, mas só pode ser entendida em termos funcionais e relacionais. Neste quadro, um texto adquire estatuto literário quando é proposto como tal e simultaneamente uma comunidade de leitores se posiciona face a esse texto aceitando-o como literário.

Nas últimas décadas tem-se assistido a uma transposição cada vez maior da literatura enquanto atividade gutenberguiana para outros suportes tecnológicos, como o vídeo, a holografia ou mais recentemente o computador. As capacidades e potencialidades no tratamento dos signos dos ambientes tecnológicos em que se desenvolvem essas manifestações textuais são tão determinantes que, com base neles, se promove a identificação dessas formas poéticas, ou seja, o vídeo é o ambiente tecnológico no qual se desenvolve a videopoesia e a holografia constitui o suporte de desenvolvimento da holopoesia.

O cenário até aqui traçado constitui o contexto em que se desenvolveram os trabalhos de poetas que se ativeram demorada e dedicadamente na exploração destes meios com finalidades poéticas verbivocovisuais. Aqui, abordaremos particularmente o caso da videopoesia, em língua portuguesa, com os trabalhos de Melo e Castro e dos poetas brasileiros de Noigandres, a que se associaram também outros poetas brasileiros. Estes no seu conjunto desenvolveram simultaneamente uma reflexão crítica sobre os respetivos trabalhos criativos, o que, do nosso ponto de vista, contribui para confirmar que estes autores exploraram de forma bastante sistemática estes media para a produção poética híbrida.

Segundo Melo e Castro (1988: 64-7), a videopoesia é uma proposta de pesquisa múltipla que proporciona a exploração das possibilidades gramaticais e comunicativas desse medium, a investigação de novas codificações para a criatividade e ainda a representação do verbo iconizado em ação espaço-temporal, o que permite afirmar que a página em branco de Mallarmé ganha um dinamismo substantivo, dispondo então a videopoesia de elementos caracterizadores específicos do vídeo como a variação cromática e o movimento autónomo das formas e das cores, a integração do som e a inter-relação espaço/tempo.

Como reconhece Melo e Castro (1988: 65), “tratando preferencialmente o texto escrito, a videopoesia tem como referências óbvias tanto a poesia visual dos anos 60 como o cinema de animação”. Deste modo, a videopoesia é encarada por um dos seus principais cultores como inscrevendo-se numa linha de continuidade relativamente às práticas poéticas experimentais das décadas anteriores. Não obstante esta ancoragem

histórico-literária, o autor reivindica para a videopoesia uma especificidade própria, ao defender que o que se procura e o que se deseja é a investigação das potencialidades específicas, técnicas e estéticas, que o vídeo coloca ao alcance dos poetas, designadamente as coordenadas de movimento e de tempo, assim como de dinamismo cromático, que assumem agora a qualidade de uma nova gramática de transformação visual à qual corresponde inevitavelmente uma diferente atitude de leitura. Revelando uma postura que podemos considerar entusiasta ou mesmo algo proselitista, o poeta português (1988: 65) defende que “a utilização de meios tecnológicos avançados é deste modo um desafio para todos os poetas para quem a poesia seja a procura desalienada e desalienante da comunicação”.

A descrição da actividade poética em termos semelhantes aos da atitude científica, que já se encontrava nos poetas concretos, surge aqui reforçada sob a influência da sofisticação tecnológica, em virtude de na atualidade, o poeta já não dispor necessariamente apenas da página em branco como suporte do trabalho poético. Agora está ao seu alcance um aparato eletrónico complexo com as suas múltiplas possibilidades para gerar texto e imagem em cor e movimento, e cujas implicações imediatas são prescindir da página impressa, assim como o espaço surgir mesclado com o tempo e ainda a escrita tornar-se não um registo tendencialmente petrificado mas uma realidade virtual, mais volátil.

Neste contexto, a videopoesia é defendida por Melo e Castro (1996b: 140 e ss) como uma prática que responde ao desafio dos novos media tecnológicos tendo em vista uma produção poética que aponta para a integração dinâmica de signos verbais e não-verbais.

Atendamos, por exemplo, à noção de tempo proporcionada pelo videopoema. Se a página escrita dominante se apresenta estática, com os seus caracteres, sílabas e palavras fixos, o movimento da leitura cabe aos olhos, seguindo a sequência de signos normalmente organizada em linhas horizontais do topo até ao fim da página. Nalgumas formas de poesia visual impressa, pode não ser assim e compete ao leitor encontrar com o olhar o ponto de partida e as possibilidades de sequências de leitura. Mas, em ambos os casos, o movimento pertence aos olhos e à nossa imaginação, à medida que a leitura avança. Em contrapartida, durante o visionamento de um videopoema no ecrã de um televisor, o texto, verbal e não-verbal, não está fixo. Letras, sílabas e palavras movem-se em diferentes, e por vezes inesperadas, direções e sentidos. A escala dos signos também pode ser variável, bem como a sua definição face ao fundo, e a cor também é um signo variável. Assim, ler um videopoema configura uma experiência complexa na medida em que diferentes momentos de perceção coincidem com imagens que se movem e se alteram, confrontando-nos com diferentes tempos e ritmos: o tempo intrínseco ao videopoema como uma das suas componentes estruturais; o movimento dos nossos olhos tentando encontrar uma direção para ler os signos; e o tempo da nossa decodificação e compreensão do que estamos a ver.

Além disso, é igualmente necessário considerar as diferentes possibilidades de edição de imagens deste medium, que permite criar sequências rápidas ou lentas, conferindo aos videopoemas diferentes valores de perceção, isto é, uma sequência rápida proporciona tendencialmente uma apreensão visual holística, ao passo que uma sequência lenta permite uma leitura mais reflexiva e interiorizada, o que justifica a importância atribuída por Melo e Castro ao “tempo visual”. Porém, a acrescentar a isto, poderíamos igualmente dizer que o leitor está mais dependente de um tempo e uma sucessão de imagens sobre as quais não tem necessariamente capacidade de interferir.

A cor é também um elemento fundamental dessa gramática, como fator orientador do movimento dos elementos verbais e não-verbais, na medida em que pode conduzir o olhar do leitor-espectador, agindo como um gerador simultaneamente semântico e emocional. Acresce a tudo isto, som, música, voz humana ou

ruído que podem igualmente ser parte integrante de um videopoema. Dada toda esta confluência sígnica, no conjunto, é criada uma imagem animada complexa que Melo e Castro designa, de forma algo rebarbativa mas também indiscutivelmente expressiva, como “verbi-voco-sonoro-visual-colorida-dinâmica” (1996b: 143), dado que apela a uma percepção sinestésica de inegável amplitude.

3. ETAPAS DE UM PERCURSO POÉTICO – O CASO DE E.M. DE MELO E CASTRO

“Roda Lume”, de 1969, foi o primeiro videopoema de Melo e Castro (1996b: 144 e ss). Depois de ter elaborado poemas em materiais tangíveis (papel, mas também têxteis, plástico, madeira ou pedra), o autor resolveu explorar as potencialidades poéticas de imagens virtuais desmaterializadas, o que significa que a realização deste videopoema resultou do impulso para utilizar novos meios tecnológicos para a produção poética. A preto e branco, este videopoema consistia basicamente na animação de letras e formas geométricas previamente escritas à mão, sendo a animação feita com edição direta na câmara, registando imagem após imagem (Figura 1).

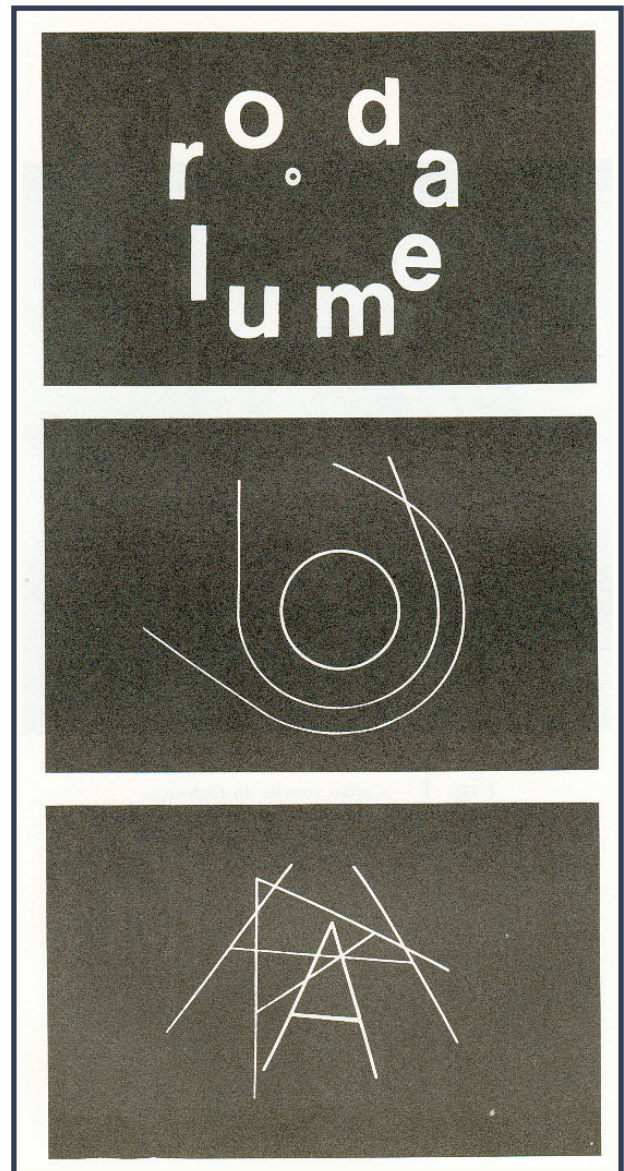


Figura 1 – Três momentos de “Roda Lume” (1969), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)

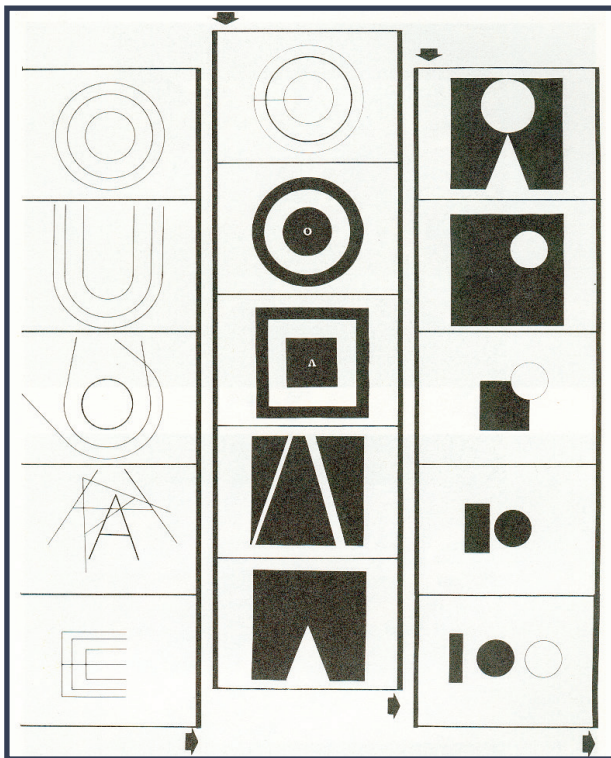


Figura 1a – Esquemas gráficos do storyboard de “Roda Lume” (1969), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)

Um guião foi previamente elaborado com a sequência das imagens e o respetivo tempo. O som, produzido pelo próprio poeta, consistindo numa leitura improvisada das imagens, foi acrescentado posteriormente⁴ (Figura 1a).

Em 1985 (na sequência de uma oportunidade proporcionada pelo Instituto Português de Ensino à Distância e mais tarde pela Universidade Aberta), o autor teve a possibilidade de usar estúdios de televisão para explorar as potencialidades criativas oferecidas por novo equipamento eletrónico e digital então instalado, tendo elaborado o projeto *Signagens*, que desenvolveu até 1989⁵.

Inicialmente, este projeto consistia basicamente em promover uma tradução intersemiótica de poemas visuais impressos para o novo medium, conferindo efetivamente a letras e palavras a animação e dinâmica já implícitas nas suas versões impressas. Assim, o autor produziu um conjunto de videopoemas baseados quase exclusivamente em poemas pré-existent, dos anos 60, principalmente os seus próprios poemas dessa época, pelo que esta fase poderá considerar-se de transição e ainda não verdadeiramente inaugural de uma videopoesia, o que só viria a acontecer quando Melo e Castro encetou um novo período, no qual explorou as possibilidades virtuais específicas do vídeo para a produção de textos poéticos originais sem recorrer a poemas previamente criados fora desse meio, e usando inclusive imagens já geradas com recurso ao computador (Figura 2)⁶.

Após *Signagens*, surge, em 1993, *Sonhos de Geometria*, uma meditação visual, dividida em cinco videopoemas, sobre a transformação das formas no espaço e no tempo⁷.

⁴ Este videopoema foi exibido num magazine televisivo literário, em 1969, e, segundo o autor, produziu um escândalo entre os telespectadores, tendo sido mais tarde destruído pela RTP, por ter sido considerado sem interesse. O autor guardou o guião e teve a possibilidade de construir uma nova versão em 1986. Nesta versão, de 2'58", a banda sonora é diferente dado que o autor, não tendo guardado nenhuma cópia da sua leitura improvisada da primeira versão, teve de elaborar uma outra procurando de memória reconstruir a primeira.

⁵ Neste contexto, foram produzidos os seguintes videopoemas: “As Fontes do Texto” (8'30”), “Sete Setas” (1'29”), “Sede Fuga” (1'23”), “Rede Teia Labirinto” (2'12”), “Vibrações” (4'13”) “Um Furo no Universo” (2'), “Come Fome” (1'44”), “Hipnotismo” (33”), “Ponto Sinal” (3'55”), “Polígono Pessoal” (8'15”), “O Soneto Oh!” (5'34”), “Objectotem” (5'37”), “Escrita da Memória” (2'14”), “Concretas Abstracções” (1'30”), “Dialuzando” (5'). Alguns fotogramas de alguns destes trabalhos estão disponíveis em Melo e Castro, 1994, secção “infopoesia/videopoesia – 1985/93”: 193-215.

⁶ Neste contexto, foram produzidos os seguintes videopoemas: “Poética dos Meios” (9'50”), “Infografitos” (5'24”), “Ideovideo” (7'50”), “Metade de Nada” (5'55”), “Do Outro Lado” (5'), “Vibrações Digitais Dum Protocubo” (5'20”). Alguns fotogramas de alguns destes trabalhos estão disponíveis em Melo e Castro, 1994, secção “infopoesia/videopoesia – 1985/93”: 193-215.

⁷ Quando terminou o projecto *Signagens*, em 1989, o autor viu-se confrontado com a dificuldade de encontrar um estúdio adequado para continuar as suas experimentações. Depois de várias tentativas frustradas, decidiu instalar o seu próprio estúdio em casa, munindo-o com equipamento de pouco valor comercial, mas ainda em boas condições de utilização. Uma das obras produzida neste contexto foi *Sonhos de Geometria*, publicada em Cuenca, Espanha, em 1993, numa cassete VHS, pela editora Menu, sob a direção de Juan Carlos Valera.

O primeiro videopoema, “Sonho dos Bisontes Geométricos de Lascaux” é uma evocação dos enigmáticos desenhos pré-históricos, acentuando a importância do contraste entre a luz e o escuro na produção daquelas imagens; o segundo, “Sonho de Pitágoras” é alusivo ao nascimento dos símbolos numéricos e ao famoso teorema; o terceiro, “Sonho de Euclides” encena a geometria euclidiana nas duas dimensões, na expectativa da terceira, as leis da perspectiva; o quarto, “Sonho de Mandelbrot” mostra nuvens, árvores e diversas outras formas da natureza como fontes da geometria fractal;

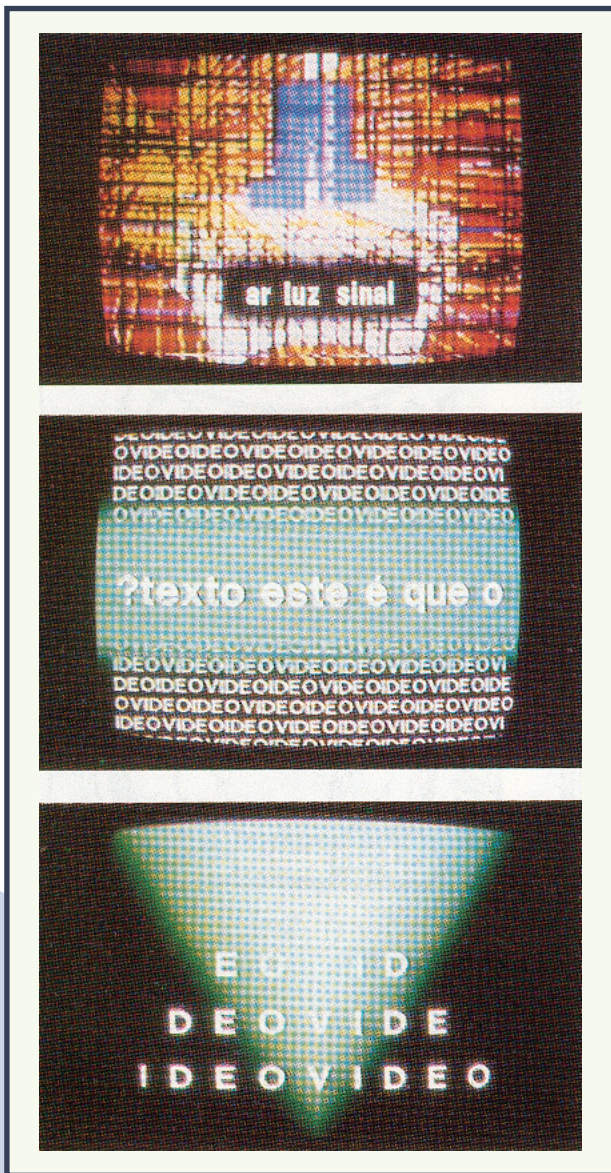


Figura 2 – Três momentos de videopoemas da série Signagens (1987/88), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)

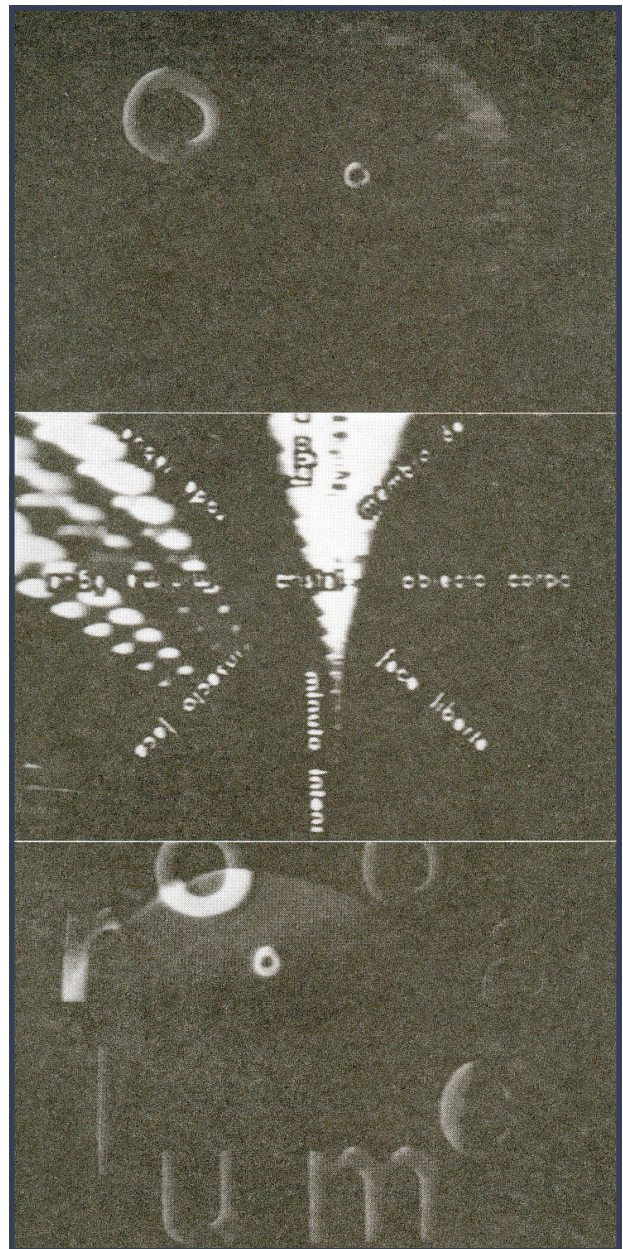


Figura 3 – Três momentos de *Sonhos de Geometria* (videopoema 5: “Sonho de Melo e Castro”) (1993), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1994: 212)

finalmente, no quinto, “Sonho de Melo e Castro”, o poeta reutiliza o seu primeiro videopoema “Roda Lume”, estabelecendo uma relação intertextual com outros poemas seus, configurando assim o seu sonho de afirmação de novas formas de criação, leitura e fruição poéticas⁸ (Figura 3).

4. O PROJETO BRASILEIRO VÍDEO POESIA – POESIA VISUAL

Com os recursos da informática, também no Brasil, os poetas fundadores de Noigandres (os irmãos Campos e Pignatari) e outros artistas como Arnaldo Antunes (poeta, músico, artista multimidiático) e Júlio Plaza (designer e artista plástico), entre outros, passaram a investigar e a experimentar as potencialidades que os media eletrônicos proporcionam para a elaboração de uma poesia em movimento, que busca efeitos de tridimensionalidade, a que se acrescenta ainda a componente sonora. Neste contexto, assume especial importância o projeto *Vídeo Poesia – Poesia Visual*, composto por 6 poemas (“Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes e “O Arco-Íris no Ar Curvo”, de Júlio Plaza) e realizado no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo⁹.

Os poemas que compõem o *Vídeo Poesia* foram originalmente pensados na bidimensionalidade do papel e a preto e branco¹⁰, tendo o processo de animação passado por diversas etapas com a colaboração de várias pessoas¹¹.

Para Augusto de Campos (apud Araújo, 1999: 28), a experiência com o grupo de computação gráfica, de que resultaram trabalhos de excelente resolução técnica, representou simultaneamente a abertura de grandes perspectivas para o futuro, embora também acentue o caráter precursor da poesia concreta no campo da poesia computadorizada ao lembrar que, na década de 50, essa poesia já materializava “estruturas verbivoco-visuais”. Afirma o poeta (cit. in Araújo, 1999: 28):

⁸ Na maior parte dos seus videopoemas, o autor utiliza música eletrônica, especialmente a composta pelo duo Telectu (Jorge Lima Barreto e Vitor Rua), uma música minimal repetitiva que o poeta considera adequada à natureza da sua videopoesia.

⁹ O LSI é um centro de estudos que possibilita a pesquisa nos campos de processamento de imagens e computação gráfica, para o que dispõe de uma série de recursos de hardware e software especializados. Um dos equipamentos a que Ricardo Araújo (1999: 16) dá destaque, na área da pesquisa sobre imagens computadorizadas, é o equipamento gráfico Silicon Graphics SGI 4D 480/VGX, adquirido em 1991. Aliás, o projeto *Vídeo Poesia – Poesia Visual* foi uma idealização que surgiu a partir da chegada daquele equipamento. Como explica Araújo (1999: 17), “a questão do binômio poesia/imagem sugeriu-[lhes], naturalmente, a equação poesia/computação gráfica em correlação com práticas poéticas ligadas à Poesia Concreta”. O período de elaboração destes trabalhos foi de Janeiro de 1992 a Maio de 1994, data da finalização e edição numa cassete de vídeo, com aproximadamente 7 minutos, de todos os poemas do projeto. O *Vídeo Poesia* foi o resultado de um esforço conjunto de investigadores das áreas de engenharia eletrônica e arquitetura e do grupo de poetas ligados à (ou influenciados pela) poesia concreta. Então, os poemas foram realizados não só pelos poetas, mas também por técnicos, apontando para uma modalidade frequente da autoria em literatura computadorizada que é a das parcerias.

¹⁰ Porém, alguns poemas tinham já passado por experiências tridimensionais e a cores. É o caso do poema “Bomba”, de A. de Campos, que passou por uma experiência holográfica, em “Ideologia”, exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo, em novembro e dezembro de 1987. Nesta exposição foram apresentados os trabalhos de holografia, executados por Moisés Baumstein que, para além do poema “Bomba”, reconfigurou outros trabalhos de Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia.

¹¹ Como descreve Araújo (1999: 21-6), o processo de animação foi dividido em três etapas. Em primeiro lugar, poetas e engenheiros estabeleciam no roteiro algumas diretrizes básicas dos poemas, como, por exemplo, que espécie de animação e efeitos seriam utilizados e que cores seriam usadas; a fase seguinte era a do design ou montagem gráfica desse roteiro, uma espécie de storyboard, com que se obtinha de forma detalhada toda a animação que seria desenvolvida no computador, incluindo a história de cada etapa do poema, como a escolha de cores, de luz, dos ângulos e aberturas das câmaras e os efeitos plásticos provenientes da animação; por último, a terceira etapa era a da execução do trabalho diretamente no computador.

A articulação dos procedimentos de alta definição cinética dos supercomputadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbivocovisuais prenunciadas pela Poesia Concreta. (...) Não é o caso de fetichizar as novas mídias: o simples domínio de suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que a sua presença é inspiradora e o seu conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos novos rumos da poesia¹².

Haroldo de Campos (cit. in Araújo, 1999: 28), ao falar da sua participação no LSI, também a inscreve na sequência lógica das diretrizes ditadas pela poesia concreta: “quando surgiu oportunidade de trabalhar em um nível de grandes recursos tecnológicos, (...) pareceu-me, então, que esse encontro era uma consequência natural das premissas de trabalho que os poetas vêm desenvolvendo desde os anos 50”.

Por seu turno, Décio Pignatari (apud Araújo, 1999: 29) relata que no ano de 1964 já estivera na Escola Politécnica para aliar poesia e linguagem computadorizada. Para o poeta, a experiência no LSI converteu-se num trabalho concreto, enquanto que a de 64 se traduziu mais num sucesso “comercial” do que poético.

Podemos, pois, concluir que o projeto *Vídeo Poesia* se alicerça em premissas que já estavam lançadas na prática concretista e que, como também sublinha Araújo (1999: 31-2), “ganham nova dimensão, ou seja passam do reino da virtualidade para se tornarem realidade na (...) poética desenvolvida por Arnaldo Antunes e Júlio Plaza, que evidenciam grandes afinidades com a estética oriunda do grupo ‘Noigandres’”.

Júlio Plaza (cit. in Araújo, 1999: 29-30) refere-se ao projeto como uma relação interdisciplinar entre a literatura, o código verbal e a linguagem dos media:

Este é um projeto que relaciona arte e poesia com alta tecnologia. Com relação à tecnologia, eu gostaria de dizer que ela tem dois vetores: um vetor conservador, de memória, e um vetor inovador, de criação. Então me parece que todos nós estamos coincidindo nesse projeto, na relação inovadora com a tecnologia.

Arnaldo Antunes, um artista multifacetado, realça a importância de a poesia se incorporar a outras formas de comunicação, tais como o cinema e o vídeo, para criar novas formas de linguagem. Segundo o poeta (cit. in Araújo, 1999: 30), “a primeira coisa que [o] seduziu nessa idéia (...) foi a questão da inserção de movimento na palavra escrita”.

4.1. ANÁLISE DE VIDEOPOEMAS

A primeira versão do poema “Bomba”, de A. de Campos, é de 1986, quando foi publicado a preto e branco na contra-capa do caderno literário “Folhetim”, nº 565, editado pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Na sua elaboração o poeta utilizou caracteres do tipo Letraset, revelando proceder a uma seleção minuciosa de tipos e letras estilizadas para representar o elemento verbal nas suas composições (Figura 4).

¹² O artigo, do qual foi extraída esta passagem, foi originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 16.05.1996: 6-7.

Nesta versão, o poema já procurava sugerir um espaço tridimensional e explorava o campo significante e espacial, não só em termos gráficos, mas também propondo uma estrutura “sintético-ideogramática”, verbivocovisual, por intermédio da articulação de dois significantes, com afinidades imagético-acústicas: “poema” e “bomba”.

O poema apresenta-se como um quadro cinético do movimento de uma explosão, sugerida através de uma dança de letras e uma arquitetura geométrica. Toda esta organização assume uma forma lógica, a partir das escolhas das consoantes e vogais que compõem os morfemas em jogo.

As palavras “poema” e “bomba” iniciam-se por consoantes oclusivas, uma surda (“p”) e uma sonora (“b”); ao mesmo tempo, há uma coincidência de tons (“o”) e nos segmentos “mb” e “em” há uma evidente simetria e, em Letraset, uma semelhança gráfica entre “e” e “m”; finalmente, os dois vocábulos terminam em “a”¹³. Como assinala Araújo (1999: 43), um par de oclusivas (p e b) abre os dois significantes do poema, supondo uma oclusão completa seguida de uma abertura brusca (explosão). Aliás, também é possível usar o termo “explosivas” para referir oclusivas, evidenciando a fase de explosão que se produz no momento da abertura da oclusão, quando o ar, comprimido na boca, sai bruscamente. Por isso, para além da sugestão imagética da deflagração de uma bomba, o poema comporta igualmente a sugestão fónica do som produzido por uma tal explosão. Neste sentido, a “Bomba” estilizada, dilacerada, detonada, mostra os seus nítidos contornos numa “estrutura ideofónica”. A confirmá-lo está o facto de, como demonstra Araújo (1999: 45), o poema poder ser decomposto em prismas sonoros e visuais (Figura 4a):



Figura 4 – “Bomba” (1986), de Augusto de Campos (in Araújo, 1999: 37)

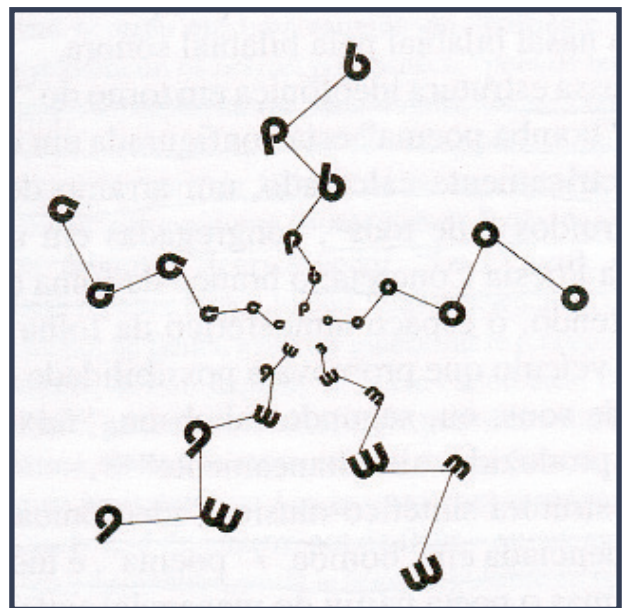


Figura 4a – Esquematização da “estrutura ideofónica” do poema “Bomba” (1987), de A. de Campos (in Araújo, 1999: 45).

- 1º raio – b/ p/ b/ p/ b/ p
- 2º raio – o/ o/ o/ o/ o/ o
- 3º raio – m/ e/ m/ e/ m/ e
- 4º raio – b/ m/ b/ m/ b/ m
- 5º raio – a/ a/ a/ a/ a/ a

¹³ Na impossibilidade de localizar exatamente o tipo de letra utilizado pelo poeta recorreremos a outros (Century Gothic e Lucida Console) com a intenção de pôr em evidência sobretudo as inter-relações gráficas que ocorrem no poema.

Efetivamente, nalguns raios, as aproximações ou oposições fonéticas cedem lugar a aproximações ou oposições visuais; ou seja, “b/p” do primeiro raio, “o” do segundo, “m/ε” do terceiro, e “a” do quinto equivalem-se visualmente, pois nesses raios, as letras, mesmo quando são distintas, assumem a mesma peculiaridade visual. De facto, do carater “b” obtém-se o “p” e também o “m” (em Letraset) transforma-se em “ε”, em ambos os casos por efeito de rotação. Portanto, observando apenas o aspeto visual, o único raio que destoa dos outros é o 4, no qual se encontra a oposição “b/m”, signos que não produzem efeitos de semelhança, idêntica à que se verifica nos outros raios. No entanto, do ponto de vista fonético, este raio comporta uma oclusiva e uma constrictiva, no caso uma bilabial sonora e uma nasal bilabial, havendo, portanto, uma certa afinidade fonética (ambas são bilabiais). Dito isto, este raio pode eventualmente sintetizar as duas configurações gráficas em torno das quais evolui o poema, como aliás se depreende da explicação de Campos (cit. in Araújo, 1999: 51):

Eu alterei as letras das palavras “poema” e “bomba” de maneira que elas se aproximassem o mais possível, de modo que eu tivesse praticamente duas letras só, a partir das quais todas as outras letras se desenvolviam. Então eu já vim com um lettering muito especial, com uma proposta definida.

Dessa forma gráfica, o poema passou por outra experimentação, holográfica, através de uma adaptação de Moysés Baumstein, como já referimos (Figura 4b). Nesta versão, a deambulação dos signos e a variação cromática intensificam-se, acentuando o carácter isomórfico de uma explosão causada por uma bomba¹⁴.

Em 1992, foi transferido para o terreno da computação gráfica. Nesta versão, os efeitos gráficos e sonoros das versões anteriores são virtualizados (Figura 4c), com as palavras “poema” e “bomba” projetadas num movimento centrífugo, como estilhaços de uma granada que partem do centro do ecrã, numa expansiva explosão cinético-catódica, para fora do ecrã, como que tentando atingir o leitor-espectador¹⁵. O poema explode, centrifuga, tornando assim ainda mais flagrante na sua estrutura a propriedade de denotar/detonar a qualidade do objeto representado.

Esta estrutura “sintético-ideogramática”, ideofónica, verbivocovisual, em torno do “poema bomba” ou da “bomba poema”, aponta para uma auto-referencialidade que já vimos ser característica marcante em poemas com acentuada ênfase estrutural. Porém, como assinala Araújo (1999: 46), o poeta partiu do manancial mallarmeano-sartriano, recompondo, em sintonia com a tradição literária, os efeitos de um episódio envolvendo a “bomba-poética”.

¹⁴ Referindo-se à versão holográfica deste poema, A. de Campos (cit. in Araújo, 1999: 49) explica: “Este poema nasceu para mim de uma reflexão em torno das possibilidades exploratórias da holografia (...). Ocorreu-me, ainda uma vez, tirar partido das projeções espaciais do holograma em vários planos, a partir das relações de proximidade-e-semelhança das duas palavras-chave “poema” e “bomba”, com ênfase na inversão “p” e “b” (...) a que se acresce a contaminação do “a” e do “o”, assimilados à mesma célula gráfica, ao lado da redução do “e” e do “m” a um único signo. Esses recursos me ajudaram a projetar o i-cone verbal: dentro de um cone de círculos concêntricos em perspectiva, uma explosão genético e/ou cósmico-vocabular, que pretendo fazer chegar, de dentro para fora, à percepção do espectador”.

¹⁵ O poema “big bang” (s/d), de Julien d’Abrigeon apresenta uma estrutura muito idêntica à do poema de Campos, com as letras e respectivas cores e movimentos a sugerirem a explosão cósmica evocada no título do poema. Ver URL: <http://www.ubu.com/contemp/dabrigeon/bigbang.swf> (Junho 2004).

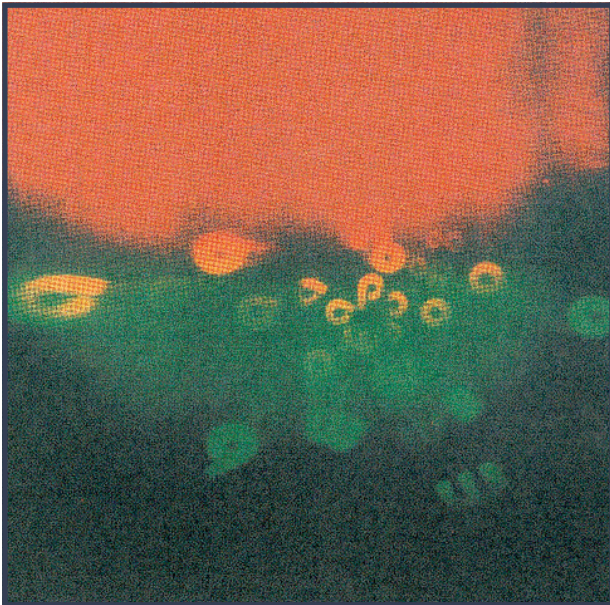


Figura 4b – Um ponto de vista de “Bomba” (1987), de A. de Campos, na adaptação holográfica de Moysés Baumstein (in Araújo, 1999: 151)

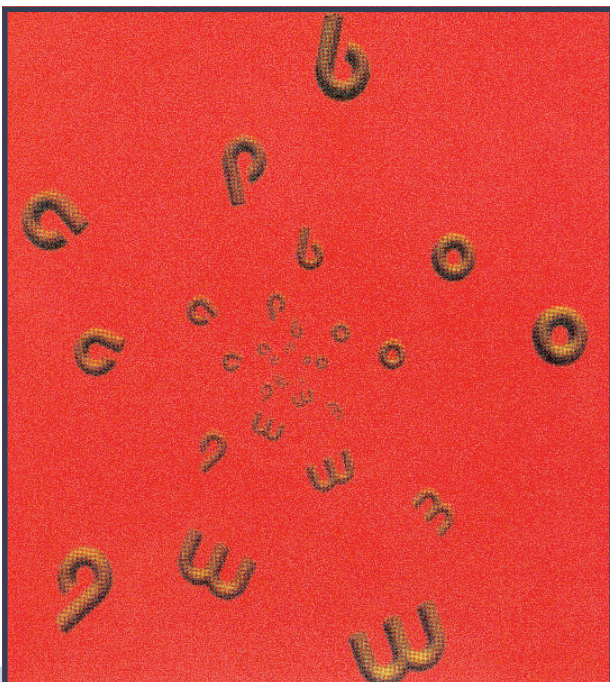


Figura 4c – Um momento de “Bomba” (1992), de A. de Campos (sonorização de A. de Campos e Cid Campos, modelagem e adaptação de Alexandre Schalc Leal. U-Matic, SHVS. Duração: 90”) (in Araújo, 1999: 149)¹⁶

De facto, este episódio teve uma primeira sedimentação na afirmação de Mallarmé: “não conheço outra bomba senão um livro” (“je ne connais pas d’autre bombe qu’un livre”) (Mallarmé cit. in Mondor, 1941: 670), a que pode acrescentar-se a compreensão que Sartre (1986: 157) teve do episódio da “bomba-poema”, refletida na sua sintética e ideogramática declaração: “o poema é a única bomba” (“le poème est la seule bombe”).

Um outro poema, “Femme” (“Mulher”) de Décio Pignatari, publicado inicialmente a preto e branco, no caderno de cultura “Folhetim”, nº 581 de 10 de Abril de 1987 (Araújo, 1999: 89) (Figura 5), foi um dos últimos a ser concluído no LSI.

Na sua versão em videopoema (Figura 5a), a letra “M”, mais destacada do que na primeira versão através de um efeito contrastante de alto com baixo relevo a sublinhar ainda mais a inversão posicional confere ao poema uma carga de sugestividade erótica. Logo, a letra “M”, neste sentido ou na sua variante, pode ser entendida como um ícone evocativo da feminilidade. Para além da referida inversão, ocorre também a substituição pronominal desta palavra, quando cede lugar a “ELLE” (ela), sendo que as duas palavras evocam uma outra, “femelle” (fêmea), contribuindo assim, por efeito de sugestividade fonética, para adensar a conotação de feminilidade e erotismo do poema, confirmado textualmente pelos verbos “S’OUVRE, S’OFFRE” (abre-se, oferece-se). Estes verbos reflexivos, quando conotados com ações do universo feminino, contribuem para configurar um ambiente erótico no poema e estão contornados pela letra “S”, também de grande carga sugestiva, tanto no aspeto sonoro (sibilante, insistente, dando lugar a uma aliteração) quanto no aspeto visual (serpenteante, insinuante, envolvente).

¹⁶ O poema encontra-se também disponível em URL: http://www.ubu.com/historical/decampos_a/decampos_a6.html (Junho 2004) com a particularidade de nesta versão se verificar uma alternância rápida entre fundo vermelho e fundo amarelo, provocando uma espécie de contraste explosivo que reafirma a orientação visual do poema.

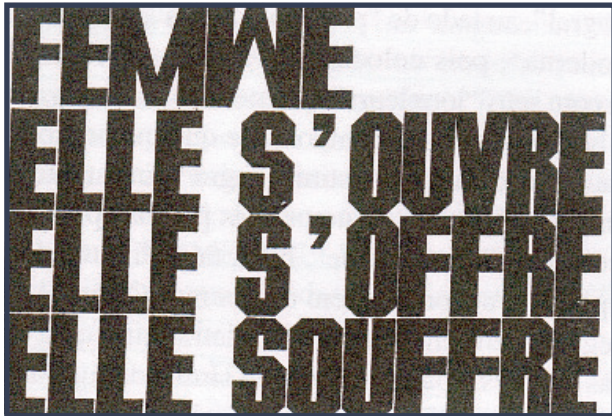


Figura 5 – “Femme” (1987), de Décio Pignatari (in Araújo, 1999: 89)

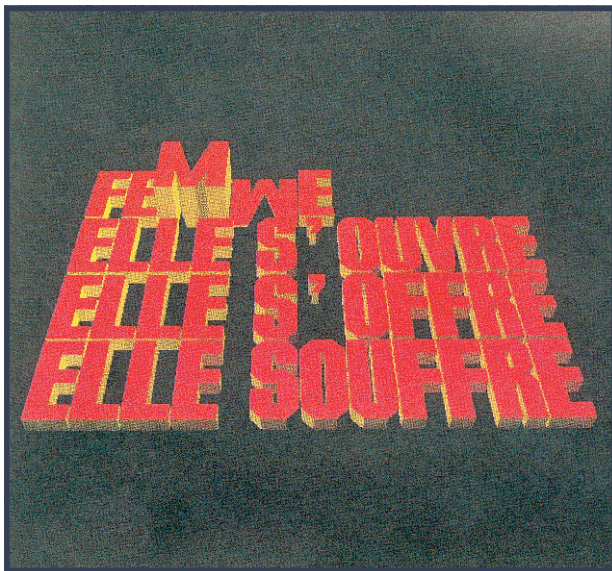


Figura 5a – “Femme” (1994), de Décio Pignatari (com leitura em português, francês, espanhol e inglês de Décio Pignatari, acompanhamento musical de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski, modelagem e adaptação em “3D Studio” de Leonardo Cadaval, SVHS. Duração: 90”) (in Araújo, 1999: 157)

Porém, a paronomásia “S’OUVRE” “S’OFFRE” “SOUFFRE” (abre-se, oferece-se, sofre), sendo que a terceira palavra resulta praticamente da fusão das duas anteriores, permite conferir a este poema

uma intencionalidade que, a nosso ver, o situa para além de um poema erótico, já que contribui para introduzir uma densidade dramática, sugerindo um cuidado especial para com a condição feminina no relacionamento amoroso¹⁷.

Nesta versão, o movimento reduzido à oscilação das letras, a cor (vermelho e amarelo), o efeito de relevo conferido às letras e as sonorizações em diferentes línguas parecem-nos representar acréscimos muito rudimentares à versão original, a ponto de, em nossa opinião, não serem suficientes para conferir a este poema uma natureza verdadeiramente diferente da sua versão impressa inicial. Esta opinião parece aliás ser confirmada por Leonardo Cadaval, técnico que discutiu com o poeta a passagem do poema para o computador, quando este (cit. in Araújo, 1999: 138) defende que o computador poderia ser mais explorado no trabalho de elaboração poética, mas, para isso, seria necessário fugir dos “resquícios do papel”:

Os poetas não estavam explorando tudo o que o computador podia dar. (...) Pode-se viajar muito mais na máquina e aproveitar os recursos da tridimensionalidade das coisas, da confecção do poema. Dá para fazer muito mais coisas, mas a linguagem tem ainda resquícios do papel, da visão 2D. Esse é um processo que tem de ser continuado para se fazer a mudança de mídia.

É também essa a posição de Melo e Castro para quem a constituição de uma verdadeira videopoesia se verifica não tanto na transposição de poemas impressos para versões vídeo, mas sim com a produção de trabalhos originais, com os quais os poetas possam explorar as potencialidades que o medium oferece para fins estéticos.

¹⁷ Pignatari (cit. in Araújo, 1999: 94) explica que esta produção em vídeo do poema “Femme” “foi realizada depois de um sonho de 30 anos: quando [tentou] fazer poesias em computadores no Centro de Cálculo Numérico da Escola Politécnica da USP, em 64”. Quando questionado sobre se a poesia computadorizada será um caminho válido para a poesia, Pignatari (cit. in Araújo, 1999: 96 e ss) sustenta que “esse é um dos caminhos. Sem dúvida nenhuma. Este é um caminho que veio para ficar”, defendendo ainda que “o *Vídeo Poesia* é uma evolução genética da Poesia Concreta”.

Um outro poema deste projeto *Vídeo Poesia*, “Dentro”, de Arnaldo Antunes, apesar de também ter sido publicado, inicialmente, na sua forma gráfica, a preto e branco, no conjunto de poemas intitulado *Tudos* (1990;1998) constitui, em nosso entender, um exemplo de um interessante processo de transposição.

Na sua primeira versão, o poema já procurava um efeito de animação em que os significantes “dentro”, “centro”, entre outros, passam por um processo de distorção (Figura 6). Além disso, como nota Araújo (1999: 103), assiste-se também a um peculiar jogo de palavras: “dentro” e “centro” desarticulam-se foneticamente em “de” e “sem”, com cada um dos significantes do poema a passar por sucessivas metamorfoses (de + entro = dentro; sem + entro = centro). Por outro lado, “dentro” e “centro” apontam para uma ponderabilidade significativa de todos os outros significantes (“intro”, “em”, etc.) do poema, que se aliam a esses dois pólos equitativos.

Um outro avanço na trajetória deste poema ocorreu na obra *Nome*¹⁸ em cuja parte gráfica, ou seja, no livro, surgem três versões. Na primeira, o poema apresenta-se com a mesma forma gráfica, como fora concebido na edição de *Tudos*; a única variante é a mudança do fundo de uma edição para a outra (na primeira, os significantes que compõem o poema estavam dispostos numa superfície branca; no álbum *Nome*, os significantes em branco surgem sobre uma superfície preta). Na segunda versão, encontramos apenas o vocábulo “dentro”, sofrendo sucessivas metamorfoses (Figura 6a). Finalmente, na terceira versão, o material verbal de “dentro” surge projetado sobre o interior da garganta do poeta. Antunes submeteu-se a uma endoscopia e durante a filmagem articulava a sua glote para emitir os fonemas que compõem o poema. Além disso, a distorção, que na primeira versão estava reduzida ao aspecto gráfico, acentua-se com o trabalho de animação realizado com o computador e expande-se também à dimensão sonora. Portanto,

nesta versão, acrescentada das dimensões imagética e sonora, assistimos ao movimento de “dentro” do poeta, como evidência de exteriorização dessa experiência poética (Figura 6b).

A análise destes videopoemas permite-nos constatar que no momento de fruição estética o leitor encontra obras que se apresentam numa cassete de vídeo, um suporte analógico, não digital, que, não obstante as suas potencialidades quanto ao movimento, manipulação da cor e outros signos não-verbais ou inter-relação espaço/tempo, impõe, por outro lado, limitações tais como, por exemplo, a linearidade (conquanto o poeta possa intencionar efeitos de deslinearização, os textos constituem uma animação sequencial, sem possibilidade de estruturação hipertextual) e a escassa possibilidade de o leitor interferir realmente sobre os textos, senão em relativa medida (parar, abrandar ou acelerar a animação ou regular a luminosidade), o que, em nosso entender, não configura senão um quadro rudimentar de interatividade.

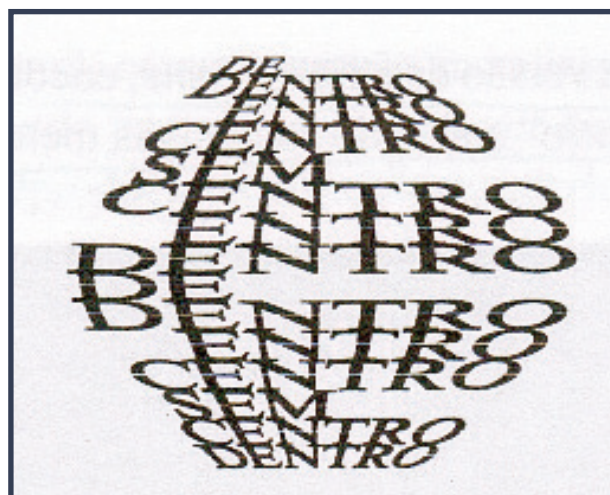


Figura 6 – “Dentro” (1990), de Arnaldo Antunes (in Antunes, 1990;1998: s/p; Araújo, 1999: 101)

¹⁸ Álbum com cd, livro e vídeo, com realização de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, Zaba Moreau (São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993).



Figura 6a – “Dentro” (1993), de Arnaldo Antunes (in Antunes, 1993: s/p; Araújo, 1999: 102)



Figura 6b – Um momento de “Dentro” (1993), de Arnaldo Antunes (sonorização de Arnaldo Antunes, Arto Lindsay e Rodolfo Stroeter, computação gráfica de Leonardo Scherer. Betacam. Duração: 1’) (in Araújo, 1999: 161)

Por tudo isto, parece-nos que a videopoesia poderá ser entendida como uma etapa histórica no âmbito da pesquisa de uma poesia intermediática eletrônica, aliás rapidamente vencida em virtude de o computador abarcar e transcender tecnologicamente o vídeo, na medida em que permite alcançar objetivos já atingidos pela videopoesia, mas também explorar importantes desideratos nas dimensões textual (flexibilidade) e comunicativa (interatividade), que o vídeo não possibilita de modo tão satisfatório¹⁹.

19 Na atualidade, o trabalho de Melo e Castro na linha da poesia intermediática eletrônica é realizado em computador. Ver Melo e Castro 1996a, especialmente a secção dedicada aos infopoemas da série *The Cryptic Eye* (75-89) e a dedicada aos “poemas cibervisuais” (91-101) e ainda 1998a e 1998b: 151-78. Quanto a A. de Campos, de entre os autores brasileiros mencionados aquele que continua a empreender de forma mais sistemática a pesquisa nesta tendência, também passou a usar prioritariamente o computador para esse fim.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. (1993). *Nome* (livro, cd e vídeo). São Paulo, BMG Ariola Discos.
- ANTUNES, A. (1998). *Tudos*. 4^a ed. S. Paulo, Iluminuras [1990].
- ARAÚJO, R. (1999). *Poesia Visual – Vídeo Poesia*. São Paulo, Perspectiva.
- BUESCU, H. C. (1998). *Em busca do autor perdido – Histórias, concepções, teorias*. Lisboa, Edições Cosmos.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). “The Literary System”, in *Poetics Today*, 11.1, pp. 27-44.
- GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton, Princeton UP.
- LEVIN, D. M., ed. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley e Los Angeles, U of California P.
- LOVEJOY, M. (1989). *Postmodern Currents – Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Ann Arbor e Londres, UMI Research Press.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1965). *A proposição 2.01*. Lisboa, Ulisseia.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1985-1989). *Signagens* (videopoesia, 60’). Lisboa, Universidade Aberta.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1986). *Roda Lume* (videopoema, 2’58”). Lisboa, espólio do autor [1969].
- MELO E CASTRO, E. M. de (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa, Vega.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1993). *Sonhos de Geometria* (videopoesia, 30’). Cuenca, Menu.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1994). *Visão visual 1961-1993*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1996a). *Finitos Mais Finitos – Ficção Ficções*. Lisboa, Hugin.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1996b). “Videopoetry”, in Eduardo Kac (ed.): 138-49.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1998a). *algoritmos: infopoemas*. São Paulo, Musa Editora.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1998b). “Uma transpoética 3D”, in *Dimensão*, 27, pp. 151-78.
- MENEZES, P. (1994a). *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo, Experimento.
- MENEZES, P. (1994b). *Poetics and Visuality: A Trajectory of Contemporary Brazilian Poetry*. Trad. Harry Polkinhorn. San Diego, San Diego State UP [1991].
- MITCHELL, W. J. T., ed. (1980). *The Language of Images*. Chicago e Londres, U of Chicago P.
- MITCHELL, W. J. T., ed. (1984). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago e Londres, U of Chicago P.

MITCHELL, W. J. T., ed. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago e Londres, U of Chicago P.

PERLOFF, M. (1978). *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago e Londres, U of Chicago P.

PERLOFF, M. (1998). *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. Evanston, ILL, Northwestern UP.

WEBSTER, M. (1995). *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. Nova Iorque, Peter Lang Publishing.



UNIVERSIDADE

FERNANDO PESSOA

WWW.UFP.PT