

## **Da poesia visual ao videopoema de Arnaldo Antunes**

From visual poetry to Arnaldo Antunes' video poetry

**Autor:** Aurora Gedra Ruiz Alvarez<sup>1</sup>

**Filiação:** Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.

**E-mail:** aurora.pos@mackenzie.br

### **Resumo**

Este artigo discute que a natureza intermediária da poesia moderna e contemporânea tem suas raízes na poesia grega de Símiias de Rodes (séc. III a.C.). Em uma breve exposição, ressalta as principais poéticas da modernidade que se constituíram pelo cruzamento de mídias, estabelecendo um diálogo com o poema grego e, ao mesmo tempo, abrindo os caminhos para as experimentações poéticas, tal como o videopoema de Arnaldo Antunes. Neste particular, este trabalho, amparado nas teorias dos Estudos da Intermedialidade, centraliza suas lentes no exame dessa manifestação artística para mostrar que se, por um lado, esse produto cultural se filia ao grupo de poéticas nascidas da combinação de mídias como as acima mencionadas, por outro, a sua complexidade rompe profundamente com certa poesia tradicional e impõe nova forma, de produção, de circulação e de leitura.

**Palavras-chave:** Poesia visual; Poesia de laboratório; Videopoesia.

### **Abstract**

This article aims to discuss that the intermedial nature of the modern and contemporary poetry has its roots in the Simmias of Rhodes' Greek poetry (3rd century BC). In a nutshell, it highlights the main modern poetics constituted by media crossing, which establishes a dialogue with the Greek poem and, at the same time, opens the routes for the experimental poetry, such as the video poem

by Arnaldo Antunes. In this regard, the present article, based on the Intermediality Studies theories, focuses on the examination of this artistic manifestation to show that if, on one hand, this cultural product belongs to the group of poetics originated from the combination of media such as the ones mentioned above, on the other hand, its complexity goes deeply against features of the traditional poetry and imposes new production, flow and reading parameters.

**Keywords:** Visual poetry; Laboratory poetry; Video poem.

### **Primeiras considerações**

Em *Questões de literatura e estética*, Mikhail Bakhtin (86) postula que a linguagem se caracteriza pela natureza inter-relacional e dinâmica, ao representar os discursos de um “determinado momento social e histórico”. Deste princípio se compreende que a linguagem transforma a sociedade e, ao mesmo tempo, é transformada por esta; a linguagem se constrói no amálgama das relações culturais e nessa interação ganha novos sentidos.

Considerando a linguagem artística nesta reflexão, podemos dizer que esse caráter semiótico e não-concluso tem se apresentado em processo de intensa renovação particularmente a partir de meados do século XX, seja quanto aos modos de produção dessa linguagem, seja quanto à sua constituição, seja no que diz respeito à recepção. O advento da informática na segunda metade desse século favoreceu uma evolução relevante às ciências e tecnologias e não poderia ser diferente no tocante à linguagem. Dentro desta área nos interessa registrar que a poesia, assim como toda arte, não surpreendeu o seu leitor apenas na era da *web*. Em sua pluralidade de manifestações, a poesia tem mostrado, em cada época, vertentes múltiplas, algumas que tecem diálogo com o antigo e outras tantas que o rompem. Sempre houve poetas que mantiveram certos laços com o passado, sendo alguns tímidos nos seus movimentos de

renovação, e outros que ansiaram por implodir a herança literária, como Oswald de Andrade, por exemplo. Propomos discutir neste artigo que elementos da tradição foram preservados na poesia contemporânea – se é que foram, especialmente no videopoema, *corpus* deste trabalho – e que impulsos inovadores foram sendo introduzidos ou reconfigurados ao longo dos tempos até a contemporaneidade, quando surge uma concepção de fazer poético com base em programas e técnicas de computação, para a construção de objetos compostos por linguagens formativas de mídias distintas. Neste viés, pretendemos refletir sobre a primeira manifestação de poesia intermediária de que se tem conhecimento, verificar como ela evoluiu até chegar ao videopoema e, nesta questão em particular, ampliar a discussão no exame de um videopoema de Arnaldo Antunes, analisar de que linguagens esta obra se compõe, como se dá o cruzamento de mídias nesse objeto e, em cotejo com a tradição, verificar o quanto essas mudanças rompem com os paradigmas de criação e de leitura. Antes de avançar nessa reflexão, convém apresentar o sentido do vocábulo mídia que comparece no curso desta discussão. Para Werner Wolf,

[...] “mídia” pode ser definida [...] como um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es), mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais. (apud Clüver, *Aletria* 34)

O termo mídia é tomado aqui na acepção de meio de difusão da comunicação (a exemplo da literatura, teatro, pintura, dança, jornal, cinema, televisão, rádio, internet etc.). Mídia, portanto, é um meio/canal de expressão da cultura. Para dar conta do estudo dessa matéria de natureza intermediária, serão convocados os fundamentos teóricos da Intermedialidade, bem como elaborações teóricas de outras áreas, como os da Teoria da Literatura, que atendam as necessidades de análise do objeto em foco.

### Novidades pontuais na poesia: breve incursão histórica

Não podemos dizer que o videopoema represente a primeira configuração de cruzamento de mídias. Há um percurso anterior de desenvolvimento dessa relação intermediária que cumpre ser resgatado, mesmo que de forma pontual e breve, para que se possa melhor entender a constituição do videopoema, o lugar que esse objeto estético ocupa no que tange ao processo de criação e de recepção.

As sementes da poesia intermediária residem no século III a.C., quando Símiás de Rodes, com o poema “O ovo”, inaugura a composição de um poema sem estruturar os versos consoante as convenções de sua época. O autor tece os versos conferindo-lhes a figura do referente especificado no título<sup>11</sup> (Fig. 1). Neste ato criador, o poeta empresta ao poema um perfil pictórico que imita uma das propriedades do desenho (a forma) e nessa configuração trabalha com a mídia verbal. Deste modo usa da materialidade do verbal para urdir o visual. Esta evocação às qualidades de outra arte (desenho) realiza-se graças ao procedimento denominado “referência intermediária”, termo cunhado por Irina Rajewski (*Intermedialidade* 25), uma estudiosa da Intermedialidade.

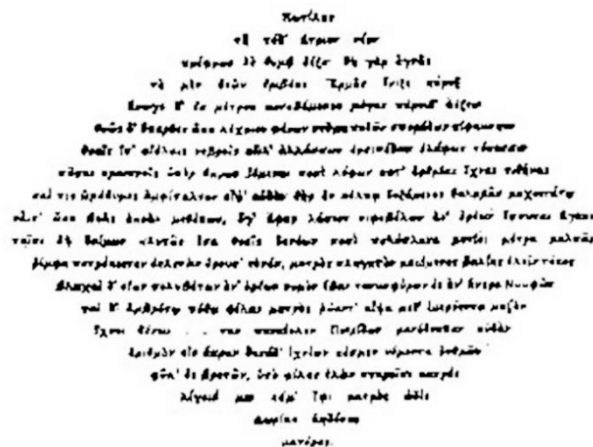


Fig. 1 Símiás de Rodes, “O ovo”. Miranda *Poesia visual*.

Para assumir esse formato, o verso central é alexandrino e os demais apresentam métricas diferentes, reduzindo a quantidade de sílabas a cada verso, proporcionalmente, do centro para o início e do centro para o final do poema. Assim, a disposição dos versos dialoga estreitamente com a forma do ovo e o conteúdo tratado. Com este procedimento, a que Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos nomeiam de “isomorfismo fundo-forma” (*Teoria da poesia concreta* 157), Símiás cria também uma correspondência entre o processo de criação da poesia com a dor da fêmea do rouxinol no ato de desovar.

De acordo com Paes (Símiás de Rodes; Paes, *Folha de São Paulo*, 4º parág.), que fez a tradução<sup>III</sup> desse poema do grego para o português e desenvolveu um estudo sobre ele, a inovação na arte de poetar de Símiás não reside apenas na plasticidade criada pelos recursos formais que ganham uma dimensão iconográfica, mas também na ideia de romper com a linearidade dos versos da composição, quer no momento da produção, quer no andamento da leitura. Assim, esta deve ser feita, conforme esclarece o poeta e crítico brasileiro, procedendo à leitura do primeiro verso, seguida do último; depois do segundo e posteriormente do penúltimo e assim sucessivamente, perseguindo um movimento leitor que caminha das margens em direção ao verso central (Símiás de Rodes; Paes, *Folha de São Paulo*, 5º parág.). Um movimento, portanto, de tessitura do texto que pretende assemelhar-se ao da produção do ovo. Este ato criador, que culmina com a desova, é o ato parturiente que liberta e dá vida ao ser, tal como o trabalho do artífice na criação da poesia.

Em “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”<sup>IV</sup> (1897), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e, mais tarde, Guillaume Apollinaire (1880-1918), com os *Calligrammes*<sup>V</sup> (1918), inovam a poesia ocidental. O caráter experimental do poema<sup>VI</sup> “*Um lance de dados*” e dos *Caligramas* rompe com a tradição poética desenvolvida ao longo da Era Cristã e inaugura ou retoma os laços intertextuais com o poema de Símiás, tanto pela inovação da linguagem quanto pelo abandono da disposição tipográfica regular. Nesses poetas, a palavra, compreendida como objeto composto de significante e significado expressa pelo

signo verbal, perde a sua centralidade e passa a exibir as potencialidades de significação do significante quer verbal, quer imagético, como vimos em Símias. Em outros termos, a palavra divide o seu relevo com o material de que ela se constitui e com a disposição deste na mancha da página. O *logos* enquanto elemento gráfico, em Mallarmé (Fig. 2), conhece também o sentido de volume distribuído no espaço e toma o formato de um grande tabuleiro, em que o jogo das peças-palavras ganha significados a partir da exploração da superfície da página constituída de espaços em branco e espaços gráficos. E no caso de Apollinaire (Fig. 3), o desenho das palavras, organizadas em uma determinada configuração, assume a plasticidade de imagens. Nesses trabalhos, de Mallarmé e de Apollinaire, a linearidade dos versos e das estrofes a que o leitor estava acostumado é derruída para que esse novo objeto evoque a técnica do desenho e construa o sentido não apenas a partir da materialidade do verbal, mas também do visual, resultando em um produto intermediático.

LE MAÎTRE  
hors d'anciens calculs  
où la manoeuvre avec l'âge oubliée  
jadis il empoignait la barre  
surgit inférant  
de cette configuration à ses pieds  
que se de l'horizon unanime  
prépare  
s'agite et mêle  
comme on menace au poing qui l'étreindrait  
un destin et les vents  
l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre  
Esprit  
pour le jeter  
dans la tempête  
en reployer la division et passer fier  
hésite  
cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient  
plutôt  
que de jouer  
en maniaque chenu  
la partie  
au nom des flots  
un  
navrahit le chef  
coule en barbe soumise  
direct de l'homme  
sans nef  
n'importe  
où vaine

Fig. 2 Stéphane Mallarmé. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". (*Gallica* 8-9).

LA CRAVATE  
DOU  
LOU  
REUSE  
QUE TU  
PORTES  
ET QUI T'  
ORNE O CI  
VILISÉ  
OTE- TU VEUX  
LA BIEN  
SI RESPI  
RER

Fig. 3 Guillaume Apollinaire. "La cravate". *Calligrammes*. Artyuiop.

O vanguardismo de Mallarmé e de Apollinaire é decisivo para o surgimento da poesia concreta<sup>VII</sup> no início da década de 1950 no Brasil. As produções de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, dentre outros, continuam a desbastar as fronteiras entre o verbal e visual e introduzem também a preocupação com o som. A estética concretista fundamenta-se em uma investigação das potencialidades da verbivocovisualidade<sup>VIII</sup> da palavra, isto é, explora, em um arranjo criativo, as propriedades da visualidade, da sonoridade e da relação significante/significado do vocábulo. Com esta experimentação, os poetas concretistas rompem a sintaxe para que a materialidade dos elementos gráficos dispostos no objeto defina uma plasticidade, crie sons, ritmos, movimentos e sentidos na leitura. Consoante Régis Bonvicino, "o texto adquire perfil pictográfico e ideográfico no corpo do papel, agora ativado por seu caráter escultórico e móvel" (*Sibila*, 1º parág). Um bom exemplo são os *Poemóbiles*, criados por Augusto de Campos em colaboração com o artista plástico espanhol Julio Plaza, desenvolvidos de 1968 a 1974 e publicados nesta última data em uma edição dos autores. Em 1985 a editora Brasiliense de São Paulo apresenta nova edição da obra. Nas duas situações os poemas foram impressos em papéis resistentes, mas flexíveis, condicionados em caixas de papelão. Plaza nomeou

essa obra de livro-poema ou livro-objeto, dada a natureza de seu suporte que permite a manipulação de cada um desses poemas. Na figura 4 se encontram duas imagens do poema “Subverter” dessa coletânea.

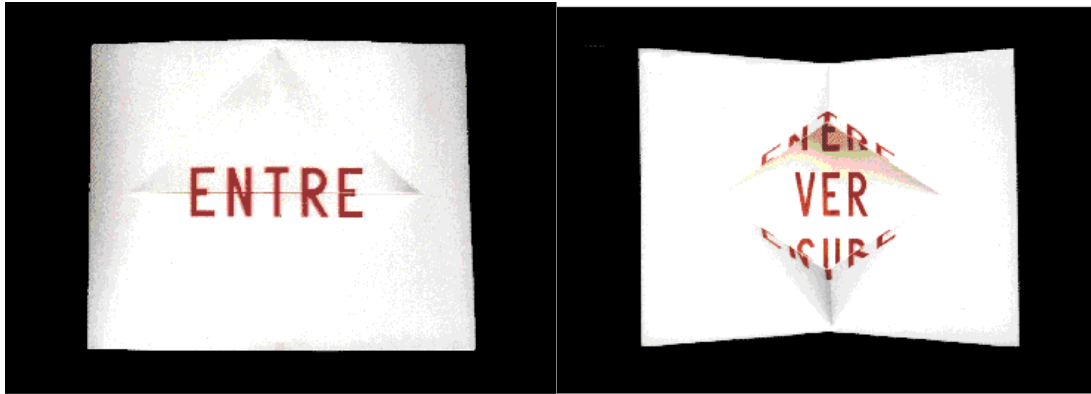


Fig. 4 Campos; Plaza. “Subverter”. *Poemóviles* (1968-1974). Augusto de Campos. UOL.

Da conjugação dos elementos constitutivos do léxico, tanto o campo semântico quanto o sonoro e o visual, todos recebem igual relevo na composição do texto e abrem-se para outras formas de leitura que preveem uma maior interação do leitor com a obra, entendida esta, por vezes, também como objeto físico. Desautomatiza-se o processo da leitura, na medida em que se inaugura um novo comportamento diante do texto. O leitor deixa de apenas orientar o seu olhar ao longo das páginas do livro para interagir com os objetos-textos no processo leitor, apreender sons e acessar a possibilidades outras de criação de vocábulos e/ou de novas formas de composição do léxico, como pode ser visto no *site* da UOL, criado para as obras de Augusto de Campos<sup>IX</sup>.

A chegada das novas tecnologias incrementa significativas e variadas contribuições para a renovação especialmente da poesia contemporânea. No videopoema, por exemplo, *corpus* deste trabalho, insere-se outro elemento desarticulador que atua ainda mais nos modos de produção e de leitura. Com os meios digitais e computacionais, há a possibilidade de simular o movimento na poesia, como será visto adiante.



### **O videopoema: novos modos de criação**

Nessa expressão poética, a experimentação apresenta-se distinta daquela apreendida em Mallarmé e em Apollinaire. Ela nasce da imbricação da poesia, um produto da linguagem verbal, com a linguagem cinematográfica e não da referência à(s) qualidade(s) de outra mídia como nos casos do poema de Símiás e dos poetas modernos mencionados. O videopoema geralmente surge primeiramente no suporte DVD, e, pouco depois, começa a circular na *web*, exibindo-se como produto a ser consumido por um público ainda mais amplo do que ocorre com o suporte anterior.

Dentre os mais representativos poetas de videopoema, privilegiamos Arnaldo Antunes. Ele é cantor, compositor, músico, poeta, ator, artista plástico, realiza performances poéticas e instalações. Da sua produção, vamos examinar “Pessoa”, que pertence à série de videopoemas do DVD intitulado *Nome*, publicado em 1993, obra muito bem acolhida pela crítica e pelo público, relançada pela Sony/BMG em 2006, em um Kit de CD e DVD, “com o som remixado e remasterizado e as imagens restauradas” (Antunes, *Ficha técnica*), apresentando os poemas e as letras das músicas em português, inglês e espanhol. Anos depois, o próprio Arnaldo Antunes publica esses textos no YouTube, em 02 de junho de 2010. É desta versão que estamos tratando.

No tocante aos poemas e às letras de músicas estarem dispostos em uma única listagem no Kit de CD e DVD, essa questão pode ser, talvez, compreendida como uma intenção de equalizar essas manifestações quanto às propriedades que elas detêm. Ambos, os poemas e as músicas, pertencem a uma poética que abriga possibilidades de expressão da musicalidade, do ritmo e do sentido, embora essas potencialidades se desenvolvam de formas diferenciadas.

Importa ainda explicitar que Arnaldo Antunes, mesmo tendo todas as qualificações acima referidas, não executou sozinho o trabalho de criação do videopoema. Esta modalidade de fazer poético é desenvolvida por uma equipe que executa tarefas imprescindíveis para a produção do DVD. Dentro desse modelo de autoria, o poema “Pessoa” contou com as contribuições de: Voz: Arnaldo Antunes. Criação e animação: Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko

Mistrorigo e Zaba Moreau. Baixos acústico e elétrico: Rodolfo Stroeter. Análise gramatical: Luiz Tatit. Edição: Ciça Calegari. Deste registro de nomes e de atribuições, conclui-se que estamos diante de um modo revolucionário de criar poesia: a atividade solitária do poeta cede espaço para a autoria coletiva e para o trabalho de uma equipe em laboratório e/ou estúdio, etc., experimentando sons, imagens, texturas etc. Reinaldo Laddaga (*Estética de laboratório 23*), ao discutir as estratégias das artes do final do século XX e início do XXI, comenta que uma das tendências de produção artística desse tempo é a de associar a experiência individual “a outros indivíduos em grupos atualmente menos definidos por sua pertença de origem do que pelas formas culturais que compartilham”. Por lidar com a tecnologia computacional, campo em que atuam técnicos de diferentes *expertises*, a produção do videopoema demanda quase sempre um trabalho conjunto do poeta, de músicos e de especialistas de computação gráfica.

Focalizando agora o produto desse trabalho coletivo, especificamente do *corpus* deste estudo, – o videopoema “Pessoa” –, ele, em si, é um produtor de ambiguidade. O termo “pessoa” remete-nos a uma das acepções do vocábulo “gente” e aponta para o amplo universo das criaturas humanas. O título guarda a chave para abrir o(s) sentido(s) que o poema porta. Perscrutar os significados que ele carrega é o que passamos a empreender no exame desse videopoema. O primeiro contato com esse texto inquieta o leitor<sup>x</sup>. Fazendo uma analogia com uma metáfora concebida pelo poeta João Cabral de Melo Neto, em “Catar feijão”, para representar a criação poética e a leitura da sua poesia, podemos dizer que o videopoema apresenta uma sorte de “grãos imastigáveis” para esse leitor. A respeito dessa metáfora, discorre o eu lírico:

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:*

*a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluviante, flutual,  
açula a atenção, isca-a como o risco.*

(Melo Neto 16)

Neste trecho do poema “Catar feijão”, da coletânea *A educação pela pedra e depois* (1997), o sujeito poético refere-se à presença de certas palavras que “obstru[em]” a fluidez da leitura, que exigem do leitor mais concentração e reflexão em virtude da densidade da poesia. No videopoema, a interdição é decorrente de outra natureza e apresenta outro sentido. Não apenas a linguagem verbal, mas também a visual representa, em certa medida, o símile do “catar feijão” criado pelo poeta brasileiro. Para que as reflexões aqui dispostas possam ser mais bem compreendidas principalmente por aquele leitor que não conhece o videopoema referido, sugerimos o acesso ao *link* < <http://www.youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q> >.

Visto sob o enfoque dos estudos da Intermidialidade, o videopoema é um texto “intermídia”. Segundo Claus Clüver (*Aletria* 20), nesta categoria da Intermidialidade incluem-se objetos que resultam da fusão de mídias, como ocorre com o *corpus* em exame. Nele interseccionam o visual, o verbal, o cinético, o sonoro, propriedades presentes na narrativa fílmica.

O videopoema é, em sua essência, um texto literário veiculado em um suporte eletrônico, construído em um sistema que detém propriedades próprias capazes de oferecer a transmissão de diferentes linguagens. É resultado da manipulação de vários procedimentos técnicos (de combinação, superposição, fragmentação) com o objetivo de imbricar meios distintos de expressão: o som (a oralidade e os recursos sonoros), a escritura e a imagem em movimento.

Nesse novo conceito de literatura, o espaço e o tempo ganham diferentes dimensões tanto na produção quanto na recepção. A linguagem dessa poesia é construída por meio de programas de computação que definem uma temporalidade e uma espacialidade distintas daquela que conhecemos na poesia impressa. Nesta, a duração depende tanto dos autores que criam

mecanismos linguísticos e signos de pontuação que podem produzir o efeito de aceleração ou de retardamento do ritmo, quanto depende do leitor, que constrói a sua interpretação a partir do ritmo sugerido pelo poeta. Já o tempo da execução do videopoema é definido pelo criador da animação. A única interferência do leitor nesse processo é cessar o *media player*, gesto que lembra o fechamento do livro no ato da leitura.

A concepção de espaço, entendido como lugar em que os caracteres preenchem a mancha da página e constitui o texto, o livro, é desconhecida do videopoema. De acordo com Luciano Rodrigues Lima, o “texto virtual não precisa de território, mas de espaço vazio. Ele penetra (ou invade) o espaço de sua tela, mas não o ocupa” (17).

A sintaxe desse texto é criada pelo seu próprio “movimento plástico no tempo” (Santaella; Nöth 93), o qual depende de programas, de valores numéricos e de procedimentos específicos que regulam o tempo de duração das imagens, tomadas e planos. Com a infografia, isto é, com o uso desse recurso visual, sonoro, cinético, de apresentação de imagens digitais, o tempo, conforme Lúcia Santaella e Winfried Nöth, “parece estar cada vez mais se aproximando do tempo audível, tal como ocorre na música” (78).

Esses elementos constitutivos do videopoema rompem com a forma convencional de criar e de ler poesia. Do ponto de vista da produção, como dissemos, ele geralmente não é uma criação exclusiva do poeta como se dá com a poesia tradicional e, no que diz respeito à recepção, esse novo texto oferece ao leitor a experiência de apreender o material verbal fundido no visual, acrescido de efeitos sonoros e cinéticos. Ele se torna, portanto, um objeto híbrido que exige um outro modo de leitura, como veremos a seguir.

### **O cruzamento de mídias no texto de Arnaldo Antunes**

Conhecer a constituição do videopoema em análise implica fazer um trabalho descritivo das ocorrências que nele incidem para identificar as linguagens que o

constituem e apreender os efeitos que elas produzem ao serem introduzidas nesse ambiente. Para a consecução dessa tarefa, passemos ao exame da construção desse objeto.

A câmera começa seu percurso sobre um fundo com garatujas (Fig. 5). Na sequência, um texto escrito atravessa a tela da direita para a esquerda (Fig. 6). Este direcionamento do enunciado torna-se um primeiro obstáculo quanto à possibilidade de garantir a fluidez da leitura do poema, uma vez que na cultura ocidental a leitura se procede na direção inversa: da esquerda para a direita.

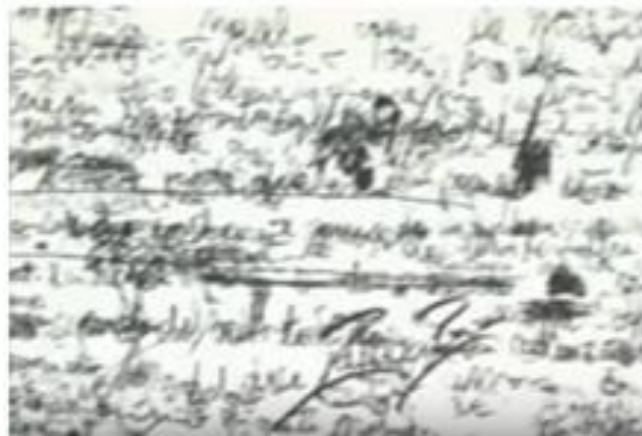


Fig. 5 Antunes et al., "Pessoa". (Imagem capturada em 0:08 do vídeo). *YouTube*.



Fig. 6 Antunes et al., "Pessoa". (Imagem capturada em 0:10 do vídeo). *YouTube*.

Desde o início se instaura outro fator que também provoca certo desconforto para o leitor: o ritmo com que esse texto desliza na tela é muito rápido e impede que esse leitor dê conta de o apreender em seu primeiro contato.

Acresce-se que, simultaneamente à apresentação do poema, se sobrepõe uma voz *over*. Segundo Sara Cortelazzo e Dario Tomasi, nas palavras de Luciana Duenha Dimitrov (*A cor púrpura* 66), a voz *over* se manifesta como “um texto oral que acompanha um texto audiovisual proveniente de um espaço-tempo outro em relação àquele da diegese”. Em outras palavras, podemos dizer que essa voz representa metonimicamente um indivíduo cuja imagem e ações não integram a narrativa desenvolvida no filme. É o que ocorre no videopoema; o discurso do narrador em nada se relaciona com o texto que flui na tela. Ele apresenta um discurso em que identifica ora algumas classes de palavras, ora a sua função sintática na oração ou a classificação desta, ora o valor semântico dos vocábulos, ora a descrição dos elementos que o constituem, ora a pontuação presente no texto escrito, ora os papéis que o sujeito desempenha no discurso, dentre os fenômenos mais frequentes apontados pelo texto oral.

Considerando a camada sonora, no início do filme se ouve um ruído muito baixo que, aos poucos é intermediado pelo som de certas notas musicais graves. A par dessa sonoridade, o poema continua a percorrer sobre um fundo com folhas cobertas de garatujas, conforme menção acima, o que compromete a concentração do leitor no trabalho de deslindar o que está escrito e de tentar compreender o que está sendo dito pelo narrador (Fig. 7).

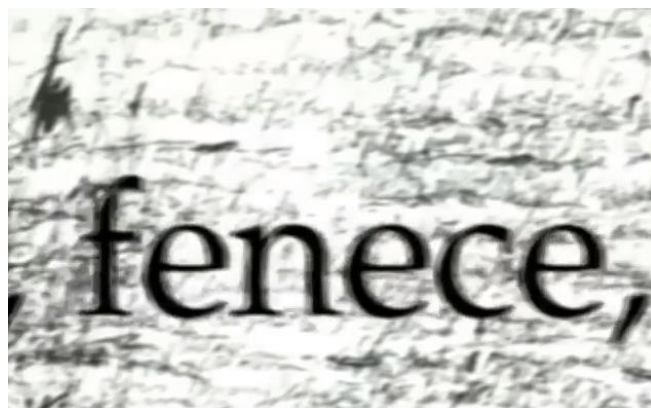


Fig. 7 Antunes et al., “Pessoa”. (Imagem capturada em 1:35 do vídeo). *YouTube*.

Em meio à locução, a voz *over* acelera o ritmo de sua fala e o mesmo acontece com a trilha sonora que aumenta também a cadência. A partir da metade do videopoema (01:06) instala-se uma sonoridade composta por duas notas musicais que se alternam em intervalos regulares para depois recrudescer ainda mais o ritmo, em consonância com a aceleração da voz em *over*, que continua a manter a contraposição com o texto verbal escrito. Observe-se que a *performance* das diferentes mídias (verbal, visual, sonora, cinética) torna o processo de hibridização mais complexo e a desestabilização do leitor atinge o ápice.

Cria-se um conflito na recepção. O leitor perde, por vezes, a linearidade do videopoema ou a legibilidade do texto escrito que desliza na tela; em outras, deixa de acompanhar o fluxo da voz que descreve fenômenos vários da gramática e do discurso que vão surgindo no monitor (Fig. 8).

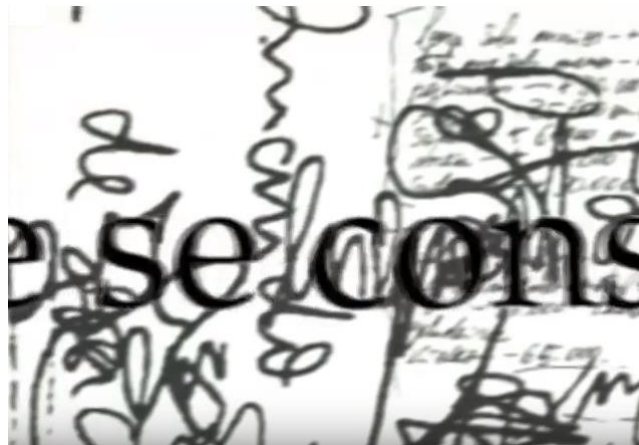


Fig. 8 Antunes et al., "Pessoa". (Imagem capturada em 1:46 do vídeo). *YouTube*.

Diante da avalanche de signos que ocupam a tela, o leitor é surpreendido por vários "grãos imastigáveis", para retomar a analogia feita com o poema de João Cabral. Desacomodado da sua prática de sujeito agente do processo de decodificação, o leitor não sabe se ouve ou se tenta ler; ele não sabe se confere atenção à análise dos fenômenos que ocupam plasticamente um tempo na tela, ou se tenta fazer tudo isso junto. Esta experiência poética cria um desconforto produzido pelas várias interdições que comparecem no texto.

Após a instalação desse desconcerto no processo de leitura, o texto volta à cena inicial, em que as garatujas em pano de fundo cumprem o papel de fechar o ciclo do videopoema (Fig. 9).

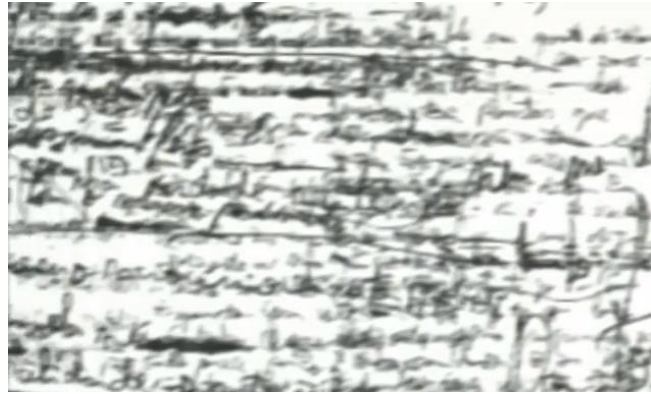


Fig. 9 Antunes et al., "Pessoa". (Imagem capturada em 2:15 do vídeo) *YouTube*.

É hora de nos questionar sobre essa experiência de fazer *poiesis* e de proceder à leitura. Como interpretar essa tensão entre as mídias? Que efeitos de sentidos a combinação dessas linguagens produzem? Esse desconforto experimentado pelo leitor representaria as angústias, as pressões sofridas pelo homem contemporâneo, que vive num ritmo acelerado, sem tempo para apreciar a vida, olhar o mundo e a si mesmo, questionar-se sobre a sua existência? Ou estaria parodiando uma tradição no ensino que usa a literatura para estudar fenômenos gramaticais? O texto literário comparece, muitas vezes na sala de aula, para cumprir uma função que não é a de produzir deleite estético. Questões de difícil solução, haja vista que o videopoema se constrói sobre o eixo da ambiguidade e é esta que legitima a abertura para numerosas sensações diante do experimentado e para múltiplas interpretações.

O espectador insistente, possivelmente, buscará respostas, navegando em outros *hipertextos*<sup>XI</sup>, para compreender o que a voz em *over* apresenta na tela. Esta saída do videopoema (composto pelo amálgama de linguagens/mídias) para o *site* de poemas e de letras de música do poeta e cantor (textos verbais) (Antunes, *Letras*) amplia o universo de atuação desse leitor que anseia por



reduzir, ou, quem sabe, diluir “os grãos imastigáveis” e devorar antropofagicamente esse produto cultural. Podemos dizer que esse videopoema estende as suas fronteiras para outras mídias, ao estimular, mediante o recurso da interdição, que o leitor busque informações que estão envoltas na opacidade ou que foram subtraídas de sua leitura, com o propósito de completar o que ele não apreende na mídia de partida.

Indo ao encaixo do poema considerado apenas na esfera do verbal, o leitor depara-se com a seguinte texto:

Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue.  
Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se  
apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora.  
Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora.  
Lixo que se joga fora. Coisa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada  
fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga  
se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece,  
apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito.  
Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece.  
Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece. (Antunes, *Letras*)

Diante desta expressão poética, fica claro que ler a poesia transposta para o meio digital, como ela se configura na *web*, não é a mesma experiência que ler o videopoema. Temos aqui duas manifestações distintas, porque são constituídas de linguagens diferentes: a segunda é híbrida, fruto da fusão de mídias (animação e literatura) e portanto, uma convergência de linguagens (verbal, audiovisual, cinética); a primeira, mesmo apresentada em suporte digital, continua sendo uma única mídia, cuja linguagem verbal se diferencia da literatura impressa por ter sido digitalizada. Em suma, sair do videopoema para conhecer o texto verbal que passa na tela do computador significa partilhar outra realidade de constituição poética, que pode ser uma aliada que possibilite voltar ao videopoema com mais informações, se se quiser lê-lo amparado no conhecimento do texto verbal em suporte digital.

Não se pode esquecer, entretanto, que a opção do poeta em configurar a sua criação como videopoema implica já uma direção apontada para a leitura. Cabe ao leitor escolher qual texto deseja ler, ou, ainda, decidir por conhecer os dois, ciente, porém, da diversidade de constituição e da proposta estética de cada um deles, bem como das fronteiras entre as duas formas poéticas.

Arrisquemos ler o que poesia digitalizada apresenta. O leitor encontra na página pequenas frases dispostas na linearidade, sequência que se assemelha ao modo de disposição tradicional da prosa. Este traço estético, por si, já representa um primeiro movimento para a constituição de uma concepção de *poiesis*, que, do ponto de vista formal, transgredir o fazer poético estruturado em versos e, do ponto de vista do conteúdo, trabalha com as isotopias da nulificação e da reificação.

Examinando o conteúdo semântico do poema, nota-se que a tautologia se faz presente no acúmulo de índices identitários que emprestam um sentido ontológico ao ser ao intentar definir a sua essência e, ao mesmo tempo, ao esvaziá-lo de sua humanidade, esses índices apontam para a ideia de existência líquida, conforme pensamento de Bauman, em *Modernidade líquida* (2001). O campo semântico que afirma a percepção ontológica é representado pelos vocábulos “sujeito” e “pessoa”, no entanto, surge uma avalanche de orações que se referem ao estado de não-ser, introduzidas por palavras que roubam a humanidade desse ente e equalizam-no às acepções de “coisa”, “troço”, “negócio”, “lixo”, “bolha”, “líquido” etc. Dito de outro modo: esses últimos vocábulos inseridos em orações subordinadas adjetivas atuam como atributos que disforizam o ser, destituem-no da sua importância de sujeito, retiram-lhe a vida e reificam-no, tornam-no “algo”, “cara, bicho, objeto. Nome que se esquece”. Da leitura de ambas as formas poéticas conclui-se que a temática gravita em torno da efemeridade do ser, da transitoriedade, vista com olhos avessos ao conceito de transcendência, por compreender a existência humana como realidade que se esvai, se torna líquida e se coisifica. O ritmo do videopoema, que se acelera cada vez mais, homologa o sentido do curso da vida, que no seu

fim entra no rápido processo de extinção, processo de o ser se tornar “cinzas”, perder a sua significação de “sujeito”, de “pessoa”, “nome” – a sua identidade.

### **Considerações finais**

Estamos em face de dois perfis de leitor e de criação poética. Inscrito na era digital, o videopoema traz novidades só possíveis nesses tempos das ciências da computação e de trabalho coletivo em laboratório e em estúdio. A linguagem é um produto semiótico, como se lê nos estudos do Círculo de Bakhtin. No videopoema não há a fixidez do verso convencional. Ao contrário, há a diluição de fronteiras do verbal para fundir com a linguagem visual, como já ocorrera nos citados poemas de Símias de Rodes, de Mallarmé e de Apollinaire, poetas vanguardistas nos seus tempos, bem como para cruzar também com outras linguagens (a sonora, a cinética). Podemos dizer que se Símias de Rodes, Mallarmé e Apollinaire criaram uma poética em que o visual e o verbal eram indissociáveis, se os poetas concretistas, além dessas propriedades, incluíram a sonoridade às suas criações, Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau produziram um objeto de constituição ainda mais complexa. No videopoema, além da visualidade, a forma verbal se aglutina ao material fônico de modo distinto do convencionalmente realizado pela oralidade, assim como a inserção de técnicas relacionadas à simulação do movimento. Acresce-se, ainda, que o sujeito que fala em *over* não lê os vocábulos que desfilam na tela, mas descreve-os gramática e discursivamente. Neste viés, podemos dizer que há uma descentralização do *logos*, há uma desterritorialização dos limites do literário, penetrando em outras artes, ou hibridizando-se. Este fenômeno cria instabilidade na recepção que não consegue apreender, de imediato, o sentido do texto. Esta interdição pode desencadear no leitor a desistência do trabalho de interpretar e rejeitar essa criação, ou a aceitação de seu hermetismo e bastar-se com ele, ou, ainda, o estímulo a buscar soluções para resolver esse problema hermenêutico, conjugando ou não, a interpretação do poema digitalizado com a do videopoema. Assim, parece que a decisão fica nas mãos do leitor, quem sabe

se não é para reafirmar o pensamento de Roland Barthes (2004) acerca do autor e do leitor, defendido no ensaio “A morte do autor”.

No âmbito do pesquisador, estudar artefatos poéticos como o videopoema, implica fundamentar-se não apenas nas áreas da Teoria da Literatura, da Teoria da Recepção, da Linguística, mas também se valer de outros saberes, como o das Ciências da Computação, o da Intermidialidade etc. Implica compreender que o objeto de arte está em constante transformação, respondendo ao seu tempo e à sua cultura, ampliando cada vez mais as possibilidades de criar outros textos literários, como o videopoema que foi objeto deste exame.

### Referências

Antunes, Arnaldo; Catunda, Célia; Mistrorigo, Kiko; Moreau, Zaba. “Pessoa”. *YouTube*. Voz: Arnaldo Antunes. Criação e animação: Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Baixos acústico e elétrico: Rodolfo Stroeter. Análise gramatical: Luiz Tatit. Edição: Ciça Calegari. 02 jun. 2010. Web 05 ago. 2012.

\_\_\_\_\_. “Pessoa”. *Nome*. Voz: Arnaldo Antunes. Criação e animação: Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Baixos acústico e elétrico: Rodolfo Stroeter. Análise gramatical: Luiz Tatit. Edição: Ciça Calegari. São Paulo: TV Pinguim. 1993. DVD. (02’:16”).

Antunes, Arnaldo. “Ficha técnica”. *Nome*. Web 05 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. “Pessoa”. *Letras*. Web 05 abr. 2017.

Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*. Préface de Michel Butor. Paris: Gallimard, 1966. Impresso.

\_\_\_\_\_. “Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre”. *Artyuiop*. Web 04 out. 2015.

Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. Impresso.

Barthes, Roland. “A morte do autor”. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Impresso.

Bauman, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Impresso.

Bonvicino; Régis. “Relendo Poemóviles de Augusto e Plaza”. *Sibila: Revista de poesia e crítica literária*. 13 dez. 2010. Web 21 jan. 2018.

Campos, Augusto de; Plaza, Julio. “Subverter”. *Poemóviles (1968-1974)*. *Augusto de Campos*. UOL. Web 20 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. “Plano-Piloto para poesia concreta”. *Noigandres*, São Paulo, n. 4, 1958. Reimpressa. Campos, Augusto, Haroldo e Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 156-158. Impresso.

Clüver, Claus. “Inter textus / Inter Artes / Inter Media”. *Aletria*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 14, p. 11-41, jul-dez. 2006. Impresso.

\_\_\_\_\_. “Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros”. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 13, n. 2, p. 19-38, 2006. Impresso.

Dimitrov, Luciana Duenha. *A cor púrpura: Desvendando o processo de adaptação cinematográfica do romance epistolar*. 2015. 278 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2015. Web 06 mar. 2018.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013. Impresso.

Lima, Luciano R. “Teoria e prática do hipertexto literário: análise da semiose do video-poema”. *Literatura, crítica, teorias*. 05/05/2011. Web 15 out. 2012.

Mallarmé, Stéphane. "Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". (1897). *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945. Impresso.

\_\_\_\_\_. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". (1897). *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945. Impresso.

\_\_\_\_\_. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". *Gallica: Bibliothèque Nationale de France*. Web 08 mar. 2017.

Melo Neto, João Cabral de. "Catar feijão". *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 16-17. Impresso.

Quirino, Maria Teresa. *Uma odisseia tradutória do Ulisses: Análise de traduções da obra de James Joyce*. 2007. 169 f. Dissertação. (Mestrado em Letras Modernas). Universidade de São Paulo. Web 27. mai. 2018.

Rajewsky, Irina O.. "Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade". Diniz, Thaïs Flores Nogueira; Reis, Eliana Lourenço de Lima (org.). *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Tradução de Thaïs F. N. Diniz e Eliana L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 15-46. Impresso.

Santaella, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. Impresso.

Símias de Rodes. "O ovo". Miranda, Antonio. *Poesia visual*. Web 08 mar. 2017.

Símias de Rodes; Paes, José Paulo. "Da fêmea canora. O ovo; O ovo, por dentro e por fora". 27/02/1994. "Caderno Mais". *Jornal Folha de São Paulo*. Web 08 mar. 2017.

---

<sup>1</sup> Aurora Gedra Ruiz Alvarez é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, fez Pós-doutorado na Universidade de Indiana (EUA) e é docente do Curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. Atua como membro do corpo editorial de revistas nacionais e internacionais, como parecerista para alguns órgãos de fomento à pesquisa e revistas nacionais especializadas em Letras. Interessa-se pelo estudo da Literatura Contemporânea e pelo estudo da Intermedialidade, linhas de pesquisa sobre as quais a sua produção bibliográfica e as demais atividades acadêmicas têm se orientado.

---

<sup>II</sup> Quando a forma de poetas criada por Símiás chega na cultura latina, ela passa a ser conhecida como *carmem figuratum* (poema figurado ou emblemático), aquele que é concebido para tomar a forma plástica de uma figura, de uma imagem. (Símiás de Rodes; Paes, *Folha de São Paulo*, 4º parág.).

<sup>III</sup> Cf. a tradução de José Paulo Paes na *Folha de São Paulo* de 27 fev. 1994. (Símiás de Rodes; Paes 2017)

<sup>IV</sup> “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”. Tradução nossa. O poema está disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f24.image.textImage> >.

<sup>V</sup> Os poemas de *Caligramas* estão disponíveis em: < [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/apollinaire.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html)>.

<sup>VI</sup> No prefácio que Mallarmé escreveu para a Revista *Cosmópolis*, onde o poema foi publicado pela primeira vez, o escritor classifica-o como “poema em prosa”. (Mallarmé, Prefácio Revista *Cosmópolis* 455).

<sup>VII</sup> Para o conhecimento da poesia concreta sob o enfoque da Intermidialidade, sugere-se a leitura dos trabalhos de Claus Clüver, especialmente o ensaio “Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros”.

<sup>VIII</sup> Este termo foi cunhado por James Joyce e discutido por vários biógrafos, como Richard Ellmann (1959), que registra um depoimento do escritor irlandês em que este se refere à dificuldade de leitura e de tradução de sua obra *Ulisses*, não apenas pela referência a nomes de lugares, pessoas, eventos e à cultura popular irlandesa, mas, sobretudo, pela presença da fala coloquial de Dublin. O crítico introduz em seu estudo um trecho de uma entrevista um que Joyce faz um comentário jocoso sobre essas barreiras interpostas pela sua obra, dizendo que elas são “to keep the critics busy for three hundred years”. (apud Quirino 27). Também Terence Patrick Dolan, nas palavras de Quirino, discute sobre essa difícil acessibilidade do tradutor e do leitor não irlandês, porque o Hiberno-English – a língua irlandesa – tem uma gramática distinta do padrão inglês e, entre outras razões, por apresentar palavras híbridas compostas por elementos provindos tanto do inglês britânico de períodos mais antigos, quanto de fonte irlandesa. (apud Quirino 141). Ao trabalhar em seu texto com esses registros pouco conhecidos dos falantes da língua inglesa, Joyce explora a verbivocovisualidade das palavras, isto é, o campo semântico do significante verbal, o visual e o sonoro.

<sup>IX</sup> Para conhecer alguns poemas, visite o *site* oficial do autor, disponível em: < <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm> >.

<sup>X</sup> Doravante adotaremos apenas a palavra leitor. Assim tanto o público do DVD (leitor-espectador) quanto o da internet (leitor-internauta) serão abrangidos ao serem referenciados.

<sup>XI</sup> O hipertexto é um conteúdo eletrônico, podendo ser uma imagem, um texto escrito, um vídeo, que se relaciona com outros textos, não de forma linear como em material impresso. Ele possibilita uma maior interação e independência do leitor na escolha da sequência dos textos que deseja ler, dentre as interfaces dispostas nas palavras-chave que propiciam a seleção de outras informações.