

Resumo

A partir da década de 80, o vídeo e o computador se tornaram os meios para as experimentações "poéticas". E a reflexão sobre essas formas de se fazer "poesia" está se intensificando justamente nos ambientes midiáticos.

Se a poesia multimídia não é a poesia como estávamos acostumados a ver-ler, o poeta multimídia também não é aquele que simplesmente digita poemas no computador. Artista-poeta talvez seja um termo mais adequado a ele, mesmo assim ainda estamos reduzindo o seu papel dentro dessas novas mídias.

Vídeos poemas, poemas holográficos, Internetpoemas: cada meio com as suas especificidades irá ditar as normas da poesia multimídia que tem na experimentação uma de suas principais características.

Já nas primeiras décadas do século XX, poetas futuristas e construtivistas discutiam sobre como poderia vir a ser a poesia no contexto do surgimento do rádio, luminosos noturnos e cinema. Walter Benjamin, ao observar anúncios luminosos, imaginava uma poética capaz de refletir "os enxames de gafanhotos escriturais" ou "o denso turbilhão de letras móveis, coloridas e conflitantes".

No cinema mudo, muitos cineastas utilizavam em seus filmes textos animados entre as imagens. Arlindo Machado observa que Eisenstein encomendou os intertítulos de seu filme *O Encouraçado Potemkin* ao poeta futurista Nikolai Asseiev. O cineasta queria que o texto funcionasse na tela como uma poesia dialogando com as imagens do filme. O próprio Eisenstein realizou uma poesia mesclando palavra-imagem-movimento em seu primeiro filme *A Greve*: "no célebre exemplo da palavra 'HO' (a conjunção *mas* em russo; pronuncia-se 'no'), que interliga e contrapõe duas seqüências do filme, e cujas letras

constituintes se superpõem e começam a girar, convertendo-se em seguida na roda dentada que movimentava a fábrica onde se passa a ação. (1997, p.4)"

Assim o movimento, elemento retórico próprio do cinema, iria sendo aos poucos incorporado à poesia. Podemos dizer que atualmente ele se constitui em um dos principais diferenciadores entre a poética da palavra prisioneira na folha de papel e da poética produzida em vídeo, computadores, hologramas.

Principalmente a partir da última década, o vídeo e o computador se tornaram os meios para experimentações "poéticas". E a reflexão sobre essas formas de se fazer "poesia" está se intensificando justamente nos ambientes midiáticos.

Muitas vezes os próprios criadores de poesia multimídia são aqueles que estão tentando elaborar material teórico sobre a produção poética nos meios tecnológicos. Para Arlindo Machado: "o grande desafio agora é forjar conceitos capazes de dar conta da mutação mais importante que está acontecendo neste momento e que corresponde à migração do texto do papel para a tela (1997, p.3)."

Na introdução de *Visible Language*, o poeta e artista multimídia Eduardo Kac comenta sobre a poesia inserida nos meios tecnológicos e que será objeto de estudo por parte dos poetas ensa-

Almir Correia é mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, e professor da Unidade de Ponta Grossa do Cefet-PR.

• Esta comunicação foi apresentada em agosto de 1999 no VI Congresso da Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada) na UFSC em Florianópolis.

ístas da revista. Segundo ele, essa “nova poesia” insere-se no campo das poéticas experimentais, ao mesmo tempo que parte das conquistas formais de outros grupos ou movimentos do século XX (incluindo o Futurismo, o Cubismo, o Construtivismo, o Dadaísmo e o Letrismo) até os direcionamentos tomados pela poesia na segunda metade deste século: Espacialismo, Concretismo, poesia *beat*, poesia visual, poesia fluxus, e poema-processo, principalmente.

O que Kac quer deixar claro é que as composições artísticas dos autores presentes em tal antologia não poderiam ser “fisicamente” realizadas na forma impressa. Para ele a invenção de Gutenberg deve agora ser substituída por: *hard disc*, CD-ROM, DVD, CD, filme holográfico, disco óptico-magnético, fita de vídeo etc. (*Visible Language*, 1996, p. 98-99)

Kac comenta ainda que tal antologia, com poetas de diversos países, é a primeira a documentar uma poesia radicalmente nova, impossível de ser apresentada diretamente em livros.

Tal obsessão pelo novo, a visão romântica da originalidade, presente também na ideologia do Grupo Concretista, ainda se mantém nestes poetas do *mass media*⁽¹⁾ deste final de milênio. E muitas vezes se confunde com o movimento-animação que os meios tecnológicos propiciam - principalmente o vídeo, o holograma e o computador.

Uma outra questão que engloba toda a produção artística atual é a reprodutibilidade técnica. As artes industriais como a fotografia, o cinema, a música eletrônica, as artes gráficas, o vídeo, as criações feitas em computador têm como condição básica a possibilidade técnica da reprodução. Estamos caminhando para uma sociedade da pura informação.

Para Arlindo Machado (1993, p. 18), a cultura da reprodutibilidade - a partir da desmaterialização do objeto cultural - torna a cópia destituída de significado, já que ela agora está aprisionada a um objeto único que não é mais o “original”, mas a *matriz*.

Temos também a distribuição de informações através da Internet. “Navegar” tornou-se o verbo predominante nesse meio. Praticamente não há mais a necessidade de se copiar determinados conteúdos, já que eles estarão sempre lá para serem acessados.

Se a poesia multimídia não é simplesmente a poesia como estávamos acostumados a ver-ler, o poeta multimídia também não é aquele que apenas digita poemas no computador. Poderíamos

então chamá-lo de artista-poeta, mas mesmo assim não estaríamos esclarecendo muito bem o seu papel inserido nas novas mídias.

Octávio Paz (1982, p.22) observa que cores e sons possuem sentido e por isso mesmo podemos falar de linguagens plásticas e musicais. O que deve ficar bem claro é que a poesia multimídia não é simplesmente versos “impressos” na página-tela do computador (mesmo que o seu início tenha sido este). As palavras poéticas vão agora assumir uma postura plástica através do movimento, das mutações, dos morfismos⁽²⁾ e de sua relação com o som e a música.

Ao deixar os livros e as bibliotecas, a poesia passa a ser criada em função dos suportes: vídeo, holografia, computador, painéis luminosos etc. E esses suportes exigem um repensar do fazer poético. No trabalho da artista Jenny Holzer, as máximas, os provérbios e os “truisms” apresentados nos mais diferentes suportes (outdoors, fachadas de prédios, cinemas, igrejas, instalações de bancos de mármore, neon, pele, ossos, etc.) dão aos textos possibilidades de leituras, muitas vezes até irônicas, que jamais seriam feitas no livro. E assim o tipo de suporte vai estabelecendo ligações de significado com o texto (construções e desconstruções).

Arlindo Machado (1993, p.167) cita que a maior parte dos poemas holográficos, construídos com a luz paralela do *laser* num espaço virtual de três dimensões, consiste em adaptações tridimensionais de poemas que já funcionavam bem na folha de papel. Como em todas as tecnologias recentes, esse início de contato com os novos meios poderia então ser considerado como um período de adaptação e descobertas. Agora, levar em conta apenas tais trabalhos como representantes absolutos dessas tecnologias e taxar toda e qualquer experiência em multimídia como apenas mudança de suporte é na verdade assumir uma postura simplista equivocada. E justamente para contrapor-se a essa idéia, Machado observa que o holopoema pode explorar as possibilidades de uma escritura verdadeiramente tridimensional, onde as palavras não estão mais aranjadas pela linearidade e cujas relações sintáticas encontram-se em permanente transformação, deixando o leitor diante de um texto paradoxal e desconcertante.

É interessante salientar ainda que o holopoema assume um caráter aurático já pelo fato de

(2) Efeito criado por alguns softwares que permite transmutar uma determinada imagem em outra. Exemplo: um carro vai se transformando em um besouro ou uma pessoa em outra. O cinema e a televisão nos últimos anos já chegaram a usar esse efeito à exaustão.

(1) Expressão em inglês para designar cultura de massa.

ser exposto geralmente em museus e galerias de arte. A luz do poema ganha formas matéricas virtuais que fascinam o leitor-visitante, mais parecido com uma borboleta ou mosquito ao redor de uma lâmpada incandescente.

O holograma e o holopoema ainda mantêm o estatuto de obra de arte única já que, por enquanto, devido a restrições tecnológicas, não podem ser reproduzidos em série.

Kac enfatiza que a poesia holográfica não é simplesmente a reprodução luminosa em 3ª dimensão de palavras, mas sim uma nova possibilidade de escrever poesia em um espaço onde as leis são diferentes do mundo das palavras impressas. Tais leis são conferidas pelo meio tecnológico e assim todas as possibilidades inventivas estão condicionadas a esse meio.

Todos os recentes meios multimidiáticos partem do fascínio do leitor-espectador pela imagem-luz-movimento-ação. E pensar que tudo começou com o cinema há mais de 100 anos. Segundo José Américo Motta Pessanha (1988, p.154) “a hegemonia da visão na produção do conhecimento estaria claramente expressa desde Aristóteles. Desta hegemonia do olhar surgiria então a pretensão de razão unitária.”

Essa “poesia nova” ou “nova poesia” toma como pressuposto o fato de não poder ser representada em outros meios sem perder ou ter suas especificidades anuladas. Mas assim muitas vezes pode confundir o novo como sendo o meio tecnológico e não o poema em si.

Para Umberto Eco (1989, p. 92), se experimentar é agir de modo inovador em relação à tradição, toda obra significativa foi, a seu modo, experimental. Observa ele ainda que o sonho do autor experimental é que suas experiências, com o tempo, tornem-se norma, ou seja, transformem-se também em (nova) tradição.

Com os poetas e artistas em multimídia, parece-me que tal questão assume o seu ápice através da pretensão de projetar o ato de inovar como processo permanente do fazer artístico. Há neles uma necessidade de se buscar sempre o “novo”, o “diferente”. Afinal não é assim que poderão ser reconhecidos?

O que me parece óbvio é que tais artistas inseridos nos meios tecnológicos precisam também dominar a técnica agora estabelecida pela máquina chamada computador. Alguns já estão intervindo na engenharia das máquinas: “desmontando o *hardware*, modificando o *software*, inclusive produzindo-os especialmente para os seus trabalhos.” (Arlindo Machado, 1993, p.25).

Eduardo Kac, no momento, realiza trabalhos que discutem a relação homem/máquina neste

quase já início de terceiro milênio. Em um deles, um robô “doa” glicose para o artista e recebe em troca o sangue do corpo de Kac. Em seguida o oxigênio é retirado de seu sangue e o robô acende uma pequena chama com ele.

Para Arlindo Machado, o artista da era tecnológica precisa ser também um homem de ciência que estará inventando sempre formas e procedimentos. Sua função é questionar o padrão estabelecido e colocar suas finalidades sob suspeita.

No vídeo, o movimento das imagens é estabelecido principalmente pela edição. O número de cortes determina a duração e o ritmo do texto audiovisual. Quanto mais cortes, mais velocidade das imagens e menos possibilidade do leitor-espectador conseguir assimilá-las por completo. O filme *Assassinos por natureza* de Oliver Stone trabalha com as imagens em ritmo de vídeo clips. Milhares de seqüências são despejadas sobre nossas retinas e o nosso cérebro sente-se forçado a selecionar “aleatoriamente” algumas.

A rapidez com que passa o texto visual pode impedir a sua leitura; ou lenta demais, cansar o espectador. Arlindo Machado cita *Insect Desperato*, de Eduardo Kac, e *Não tem Que*, de Arnaldo Antunes, como exemplos “em que a legibilidade é propositalmente dificultada pela velocidade com que o texto é apresentado na tela. Neste caso, a leitura efetuada pelo leitor é necessariamente fragmentária e evocativa, decorrente das palavras que este último consiga captar aleatoriamente e dos sentidos que for capaz de construir com elas” (1997, p. 6-7). Tal intenção do poeta em alterar o tempo de leitura de um poema pode estabelecer novas possibilidades interpretativas de seu trabalho. Aqui o ritmo é de domínio exclusivo do autor do poema. O leitor é forçado a “correr” para alcançar algum tipo de significação.

Para Nelson Brissac, o vídeo funciona como um mecanismo de trânsito:

Imagens múltiplas, dissolvendo-se umas nas outras. O mundo todo parece estar sempre entrando e saindo. As superposições estabelecem um outro modo de conexão, propriamente visual, não verbal. Vamos de uma imagem a outra mediante um evento imagético. É no entrelaçamento das passagens, entre o que é propriamente escrita e o desenho, a fotografia, o vídeo, que a palavra encontra seu lugar. ‘Entre Terra e Marte, entre parto e morte, entre parte e parte’ (1996, p. 221).

O poema impresso também possui ritmo, mas de outra natureza. Para Octávio Paz (1982, p.64) em todo fenômeno verbal há ritmo. As palavras atendem a certos princípios rítmicos quando se juntam e se separam. O poeta cria o seu universo verbal utilizando forças de atração e repulsão.

Podemos então sintetizar o vídeo-poema como a incorporação do texto-poema (visual e/ou sonoro) ao texto-imagem. E utilizarmos a máxima de que todo vídeo-poema é experimental - pois trabalha com a invenção artística - mas nem todo vídeo-experimental é vídeo-poema, pois nem sempre incorpora o texto-poema como práxis de sua concepção.

A criação de vídeo-poema exige do poeta não apenas o domínio poético, mas também conhecimento da linguagem do vídeo e do cinema, e porque não dizer, das artes plásticas, gráficas e até de música. O vídeo-poema é a soma do todo-palavra, do todo-imagem e do todo-música-som.

A sincronização da palavra-imagem com a palavra-som é um outro aspecto importante da poesia midiática segundo ainda Arlindo Machado. Para ele a antologia *Nome* foi a que mais avançou nessa direção e isso se deve ao fato de seu autor ser ao mesmo tempo músico e poeta.

Em *Nome*, Antunes mostra uma necessidade de tornar tudo coisa, tudo matéria. Até a letra passa a ser algo palpável. Não existe lugar para a abstração. O interessante também é a brincadeira que ele faz com o próprio paradoxo se estabelecermos uma relação com o todo do vídeo. Ao mesmo tempo que quer diminuir a importância dada às palavras ao dizer que elas não são as coisas (poema *Nome não*), Antunes sente a necessidade de redefini-las (poema *Cultura*) dando a elas significados poéticos estranhos.

Podemos dizer que o vídeo experimental opera a desconstrução do vídeo como o conhecemos nos meios tradicionais de divulgação. Aquilo que parecia defeito pode transformar-se em efeito, em linguagem através da proposta estabelecida pelo videomaker, pelo videopoeta. As imagens se caracterizam pela incessante rotação de elementos (fluxo total) que trocam de lugar a cada momento,

com o resultado de que nenhum elemento em si mesmo pode ocupar a posição de "interpretante" (ou a de signo primário) por um período de tempo mais longo, mas tem que ser desalojado no instante seguinte (a terminologia cinematográfica de frames e shots não parece apropriada para esse tipo de sucessão), caindo por sua vez

para a posição subordinada, em que será então "interpretada" ou narrativizada por um tipo radicalmente diferente de logotipo ou de conteúdo imagético. (Fredric Jameson, p. 113, 1996)

O meio videográfico vai exigir do poeta uma imersão nas possibilidades artísticas que pode propiciar. E agora o que será então o poeta do vídeo? Poeta e videomaker? E a poesia será ainda poesia? Ou se anulará a partir do momento que a imagem tentar traduzi-la e assim de certo modo assassiná-la?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Arnaldo. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 17/10/93.
 ————. *Os riscos da poesia*. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 23/6/1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Martins Fontes, 1990
- CAMPOS, Augusto de et alli. *Teoria da poesia concreta*. Brasiliense, 1975
- DECIA, Patricia. *Eduardo Kac tem obra polêmica vetada no ICI*. Folha de São Paulo, Ilustrada, p.13, 10/10/97.
- DELEUZE, Gilles. *La imagem-movimento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires, Paidós, 1994
 ————. *La imagem-tiempo. Estudios sobre cine2*. Paidós, 1ª reimpressão 1996.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Nova Fronteira, 3ª edição, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio*. Ática, 1996.
 ————. *As marcas do visível*. Graal, 1995.
- KAC, Eduardo. *Holopoetry, hypertext, hyperpoetry*. [Http://www.uky.edu/FineArts/Arts/Kac/Kachome.html](http://www.uky.edu/FineArts/Arts/Kac/Kachome.html).
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo, Edusp, 1993.
 ————. *O vídeo e a sua linguagem*. Revista USP, Dez/jan/fev. 92/93.
 ————. *Poesia e tecnologia*. (texto xerox), 1997.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Nova Fronteira, 1982.
 ————. *Os filhos do barro*. Nova Fronteira, 1984.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. Senac, 1996.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard e Monet: O olho e a mão*. In: *O Olhar*. Companhia das Letras, 1988.
- PERLOFF, Marjorie. *Radical Artifice - writing poetry in the age of media*. The University of Chicago Press, 1991.
- VERÍLIO, Paul. *Estética dela desaparición*. Barcelona, 1988.
- Visible Language. New Media Poetry: Poetic innovation and new technologies*. Rhode Island. School of Design, 1996.

VIDEOGRAFIA:

- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. 1993