

VIDEO

POEMAS

ATRADUÇÃO ELETRÔNICA
DA POESIA VISUAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**VIDEOPOEMAS:
A TRADUÇÃO ELETRÔNICA DA POESIA VISUAL**

Luciana Beatriz Chagas

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. **Luciana
Beatriz Chagas** e aprovada pela Comissão
Julgadora em 02/12/1999

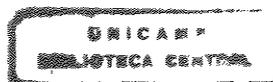
Prof. Dr. JÚLIO PLAZA GONZÁLEZ
-orientador-



Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto
de Artes da Unicamp como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a
orientação do Prof. Dr. Julio Plaza.

CAMPINAS - 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



200016386

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
F/Unicamp
C.346v
V. _____ Ex. _____
TOMBO BC/ 42945
PROC. 16-278100
C D
PREC. R\$ 11,00
DATA 25/10/00
N.º CPD _____

CM-00147177-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C346v Chagas, Luciana Beatriz
Videopoemas: a tradução eletrônica da poesia
visual / Luciana Beatriz Chagas. -- Campinas, SP:
[s.n.], 1999.

Orientador: Julio Plaza
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Poesia visual. 2. Poesia concreta. 3. Animação
por computador. 4. Tradução e interpretação. I. Plaza,
Julio, 1938- II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

11/10/00

Este trabalho é dedicado ao meu pai,
pelo seu apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS:

Ao Setor de Obras Raras da *Biblioteca Municipal Mário de Andrade* (São Paulo), nas pessoas de Bruno, Vanice e Muriel, pelo excelente acervo de poesia visual e pela permissão de consultá-lo e fotografá-lo.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo apoio financeiro, de 1997 a 1999.

Às funcionárias das bibliotecas do IA e do IEL, pela tolerância aos meus atrasos.

Ao Elcio e à Leodete, do departamento de Multimeios-IA

À Jenny, do Laboratório de Informática Paulo de Laurentiz.

Aos professores: Gilberto Prado, Maria Lúcia Bueno, Zé Mário Ortiz, Marcelo Souza, Carlos Bottesi, Hélio Sôlha Celso D'Angelo e José Eduardo Paiva, por toda ajuda que sempre me deram, alguns desde a graduação.

Aos meus amigos pela troca de idéias e experiências, no Mestrado e fora dele: Célia, Hosana, Suzana, Márcia, Índia, Magali, Mariane, Cristina, Cecília, Adilson, Karin, Adriana, Egle, Luísa, Hélia, Rita, Zé Renato, Martinha e o pessoal da capoeira.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Índice

Resumo		11
Introdução		13
Objetivos		16
Metodologia		17
Capítulo 1.	Poesia Visual	21
1.1	Poesia Concreta	24
1.2	Poesia Semiótica	31
1.3	Poema-processo	33
1.4	A materialidade na poesia visual	36
Capítulo 2.	A criação da poesia visual	53
2.1	Poética	56
2.2	Criatividade	58
2.3	Os métodos heurísticos de criação	59
2.4	Racionalidade/ Poéticas projetivas	61
2.5	Permutação: combinatória de elementos repertoriais	63
2.6	Poéticas dos limites	67
2.7	Associações	68
2.8	Poéticas experimentais	71
2.9	Intertextualidade	72
2.10	Tradução	73
Capítulo 3.	A tradução eletrônica da poesia visual	81
3.1	Cor/Luz	85
3.2	Abre/Fecha - Open/Close	91
3.3	Vagalume	95
3.4	Il limite di un corpo	99
3.5	Como se eu fosse Julio Plaza	103
3.6	Uroboros	107
3.7	I Ching	113
Conclusão		123
Bibliografia		127

Resumo:

Esta dissertação trata da *tradução* de poemas visuais dos meios materiais, como o papel e o livro, para a animação 3D por computador, acrescentando recursos expressivos possibilitados por esta ferramenta tecnológica. Para se chegar numa interpretação da construção eletrônica dos *videopoemas*, como são chamados, foi feita uma análise da visualidade e da materialidade na poesia brasileira de vanguarda, e dos processos de criação que são próprios desse tipo de trabalho. É descrita então a operacionalidade dessa passagem do artesanal para o eletrônico, além das modificações sofridas nos códigos que compõem a imagem (vinculada à poesia) e seus significados.

Introdução

O que acontece se alguém tomar um poema e fizer uma transposição do papel para a tela do computador? No caso de uma poesia tradicional escrita em versos, como as de Augusto dos Anjos, a informação semântica e a informação estética não sofrerão alterações e não será mudado o conteúdo nem das palavras, nem de seus significados. Apenas o texto será apresentado na tela, como podemos constatar hoje em dia na rede *Internet*, em *sites* dedicados a compilações da obra de poetas consagrados, como o *Jornal da Poesia* (www.secrel.com.br/jpoesia). Já não ocorre o mesmo se pensarmos na *poesia visual*, como a de Augusto de Campos (fazendo aqui uma comparação entre a poesia dos dois Augustos). A partir do momento em que a imagem, elemento muitas vezes dominante na poesia visual, tem seu meio expressivo modificado (principalmente de um meio material para um meio virtual), podemos constatar transformações em sua essência. Além de modificações no que diz respeito à comunicação destas imagens ao leitor (que passa a comportar-se como espectador e em alguns casos até participante da obra), devemos afirmar que o meio eletrônico acrescenta recursos expressivos à poesia visual, como movimento, som, tridimensionalidade virtual e possibilidade de diálogo e intervenção por parte do leitor. Essa *pluralidade* de meios sobrepostos, associados entre si e gerenciados pelo computador consiste no que entendemos por *multimídia*, recurso de comunicação amplamente utilizado nos dias de hoje.

A poesia visual é tratada como uma obra de arte ao mesmo tempo visual e literária. Neste trabalho será enfatizado o aspecto *visual* e *material* dos poemas. A tradução entre meios expressivos foi feita a partir do referencial visual, enfatizando a função estética dos

experimentos poéticos, que por sua vez adquire a identidade desses meios.

O estudo da transformação da poesia visual ao ser traduzida para os meios eletrônicos cria um campo de discussão que será conduzido tomando como eixo a própria poesia visual. Primeiramente, foi feita uma pesquisa de caráter investigativo acerca do próprio conceito de poesia visual, contextualizando-a e mostrando suas manifestações. O *primeiro capítulo* visa fazer uma análise de forma *sincrônica* de todas as correntes de poesia brasileira de vanguarda que operaram com a visualidade e a espacialidade, descrevendo sua estética e os significados pretendidos pelos artistas. Ainda no primeiro capítulo, são mostradas as características *materiais* dos trabalhos em poesia visual; os experimentos dos artistas com diferentes suportes artesanais e seus vínculos com a idéia de *objeto* artístico.

Essa questão colocada pelo uso dos materiais na poesia visual torna-se importante para esta dissertação na medida em que os artistas iniciam um processo de transição: do uso de meios artesanais de criação para pesquisas com materiais e meios de comunicação industriais e, posteriormente, pós-industriais. Citamos aqui poemas visuais criados com xerox, holografia e videotexto na década de 80, laser, vídeo e computação gráfica na década de 90.

Passa-se em seguida, no *segundo capítulo*, para uma análise que leva em conta os processos de criação da poesia visual, que foi estudada no capítulo anterior. Ao estudar esses processos de criação, pretende-se estabelecer comparações dentro da poesia visual, e ao mesmo tempo uni-la por um referencial único, intrinsecamente determinado pela criatividade dos artistas. A análise leva em conta a poética (fazer artístico) e a metodologia de criação dos poemas visuais, apresentando, inclusive, várias obras que mostram de maneira clara seu processo de criação. É enfatizada a poética da *tradução*, em suas várias

manifestações. A teoria da *tradução intersemiótica* é particularmente relevante para a compreensão da característica fundamental dos videopoemas, que é a *transposição*, ou seja, a tradução entre meios ou suportes expressivos.

A partir daí, temos um respaldo para sistematizar a criação dos *videopoemas*, descritos e analisados no *terceiro capítulo*, sob o ponto de vista da criação original precursora da tradução eletrônica. Veremos através do processo de tradução as características preservadas dos poemas, seus elementos esteticamente modificados e seus elementos fisicamente modificados.

Os videopoemas são o ponto central desta pesquisa e foram desenvolvidos em conjunto com o orientador. A questão da *tradução* tem aqui um caráter fundamental na criação dos videopoemas, que foram criados como traduções de poemas que já existiam em outros suportes. Pode-se afirmar que a criação dos videopoemas foi uma *transposição* do meio artesanal para o meio eletrônico, portanto é feita aqui uma análise dos videopoemas levando em conta seus aspectos estéticos, seu processo de criação e seu processo de tradução. É feita primeiramente uma descrição do poema original, de seu contexto de criação e de suas versões já realizadas, se houver. Em seguida, descrevem-se detalhes do videopoema realizado e finalmente passa-se a uma análise do processo de tradução.

A partir de elementos presentes na prática da poesia visual e de características próprias dos meios eletrônicos, é feito aqui o cruzamento entre ambos, acompanhado da reflexão sobre o que levou aos resultados obtidos. *Videopoemas* são os poemas modelados em computador com recursos de animação 3D, criados a partir de um processo de tradução, ou transposição criativa, de outros meios e suportes (como o papel) para a computação gráfi-

ca.

Para fazer a tradução para o meio eletrônico, foi levado em consideração a seguinte afirmação: “os meios, como instrumentos da tradução, emprestam as qualidades necessárias aos caracteres dos signos, as suas aparências. Os meios artesanais, industriais e eletrônicos e os procedimentos poéticos nos mostram como traduções entre diferentes sistemas de signos absorvem as qualidades materiais desses mesmos meios e interferem nas aparências, qualificando-as”(PLAZA, 1985:09).

Objetivos

Os *videopoemas* constituem uma fusão do que conhecemos como poesia visual e a computação gráfica, com todos os recursos e significados proporcionados por esse meio virtual. No caso dos videopoemas tratados nesta pesquisa, há como acréscimo o fato dos trabalhos estarem vinculados a um processo de *tradução criativa*.

Temos como objetivo estabelecer uma linha de pesquisa que permeie todo o texto, passando pelas seguintes etapas:

1. Fazer um estudo da poesia visual, suas manifestações e criações. A intenção não é exatamente a de fazer estudo crítico nem analítico, apenas um panorama de caráter descritivo sobre as realizações em poesia visual. É importante resgatar os elementos repertoriais dos poetas, e suas influências na criação das bases dos principais movimentos de poesia de vanguarda.

2. A partir desse estudo, fazer a análise do processo de criação da poesia visual em suas várias manifestações e suportes materiais, principalmente no que tange às novas tecnologias,

ao longo do próprio desenvolvimento dessas tecnologias

3. Estabelecer as definições conceituais da *tradução*, em suas várias manifestações, inclusive a tradução do signo estético.

4. Os estudos realizados nas três etapas anteriores são tomados como elementos de suporte para o problema central desta dissertação, que é o processo de tradução com aplicação específica aos videopoemas. Alguns dos videopoemas apresentados nesta dissertação são resgatados do projeto *Processos Criativos Computacionais: A Criação Digital* (1995-1996). Outros foram criados especificamente para esta dissertação. Os videopoemas são analisados com parâmetros que vão sendo traçados e definidos ao longo destas três primeiras etapas da pesquisa (que correspondem aos dois primeiros capítulos). Na análise são considerados o método de criação, os poemas originais a partir dos quais foi realizada a tradução, e finalmente o processo tradutor em si.

Metodologia de pesquisa

Os videopoemas de que já dispúnhamos foram criados, modelados e animados por ocasião da realização do projeto *Processos Criativos Computacionais: A Criação Digital*, Iniciação Científica junto ao mesmo orientador. O projeto foi desenvolvido no Instituto de Artes da Unicamp, de 1995 a 1996. Ao longo desse projeto foram transpostos vários poemas visuais para computação gráfica e animação 3D, e posteriormente, o vídeo. Além de poemas do livro *Poemóviles*, foram trabalhados poemas de autoria de Julio Plaza e de outros artistas, inclusive Paulo Leminski. Em *Processos Criativos*, as transposições dos poemas para a animação foram idealizadas pelo orientador. A proposta de acrescentar re-

cursos de movimento e tridimensionalidade aos poemas é semelhante à do projeto *Videopoesia*, realizado na USP.

O trabalho intitulado *Videopoesia* foi uma iniciativa que inseriu a animação 3D na poesia visual, como mais um recurso a ser acrescentado à sua visualidade e espacialidade, aliadas à verbalidade e oralidade. O projeto foi realizado no LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis) da USP, de 1992 a 1994. Participaram na elaboração de poéticas com os meios eletrônicos os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e o artista Julio Plaza.

Para a realização da proposta desta dissertação de mestrado foi necessário um estudo aprofundado das origens da poesia visual, além dos métodos de criação que regem as diversas manifestações de visualidade e materialidade na poesia visual. Há, porém um investimento maior na parte técnico-criativa. Nesse contexto, podemos dividir a metodologia da pesquisa realizada em três etapas fundamentais:

1. *Pesquisa bibliográfica:*

Levantamento de dados sobre os trabalhos poéticos, como origens da poesia visual, aspectos de criação da poesia visual e análises de poemas. A poesia visual tem como origem a poesia concreta, portanto a análise de aspectos estéticos e semióticos dessa manifestação foi fundamental para a efetiva compreensão dos significados intrínsecos dos poemas traduzidos nesta pesquisa. Foi necessário fazer levantamento de informações acerca de outras manifestações de poesia de vanguarda, como a poesia semiótica e o poema-processo.

Podemos destacar nesse conjunto a *Teoria da Poesia Concreta*, conjunto dos textos críticos e manifestos da poesia concreta que foi publicado pelos poetas do grupo *Noigandres*,

precursores da poesia visual no Brasil. Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos reúnem, nesse volume, todos os documentos e publicações acerca da poesia concreta (e da poesia semiótica), que forneceram dados fundamentais para a realização do primeiro capítulo, inclusive como orientação para o levantamento de outros materiais bibliográficos.

O estudo teórico presente nesta dissertação também abrangeu textos e ensaios críticos sobre a poesia visual, estudos de estética, semiótica, comunicação, tradução, imagem digital e processos criativos. Esses dados também são cruciais para a análise da tradução entre os meios de criação e veiculação da poesia visual, núcleo desta pesquisa.

2. *Pesquisa documental:*

Pesquisa de documentos referentes aos trabalhos abordados. Foram consultadas fontes de primeira mão, como revistas de veiculação da poesia concreta da década de 50, como a *Noigandres*; revistas de poesia de vanguarda dos anos 70 e 80, algumas até de caráter experimental, tiragem reduzida e veiculação extremamente limitada. Foram examinadas obras originais de poesia visual, além de livros-poema e livros-objeto. Novamente devemos destacar o livro *Poemóviles*, de autoria de Julio Plaza e Augusto de Campos, que lançou as bases do projeto *Processos Criativos Computacionais*, e posteriormente desta dissertação. Além desses documentos, foram consultados catálogos de exposição de poesia visual e poemas-objeto, vídeos e depoimentos de autores, que possibilitaram a construção da trajetória da materialidade da poesia visual vista no primeiro capítulo, e a análise das poéticas e métodos de criação do segundo capítulo.

3. *Trabalho de laboratório:*

Foram feitas modificações estruturais nas animações já existentes do projeto *Proces-*

Processos Criativos Computacionais. A razão dessas modificações é devida, em grande parte, à adequação requerida pela documentação nos meios eletrônicos (CD-ROM) por essas animações, criadas originalmente para a transcrição para vídeo. Algumas modificações foram feitas de modo a aproveitar os recursos oferecidos pela atualização do *software* e outras foram meros aperfeiçoamentos estéticos. Essas animações são : *Abre/Fecha*, *Open/Close*, *Cor/Luz/Mente*, *Vagalume*, *Como se eu fosse Julio Plaza* e *Il limite di un corpo*, selecionadas entre um total de oito videopoemas do projeto. Foram realizadas, com base na reflexão teórica, traduções ou transposições de dois poemas a serem acrescentados no repertório existente, sendo ambos criados a partir de poemas originais do orientador. Os videopoemas em questão são *Uroboros* e *I Ching*.

4. *Software*

Para fazer uma breve descrição do meio utilizado nesta dissertação para fazer o trabalho de tradução: o *software* de animação foi o 3D Max 1.2 (Kinetix/Autodesk), em substituição ao 3D Studio 4, utilizado no projeto *Processos Criativos Computacionais*. Ambos permitem a modelagem de objetos tridimensionais e a animação desses objetos no espaço, com recursos como câmera virtual, iluminação e aplicação de superfícies, texturas e cores. As animações dos videopoemas foram gravadas diretamente em CD, tendo sido antes editadas e compactadas no *software* Adobe Première 5.0, editor de vídeo digital.

Capítulo 1. Poesia Visual

Entre os antecedentes do que chamamos hoje “Poesia Visual”, estão as primeiras tentativas de se acrescentar mais uma dimensão aos textos lineares. A intenção seria a de se viabilizar uma comunicação visual do conteúdo e dos significados pretendidos pelo poema. Max Bense, ao analisar os chamados *textos visuais*, define-os como “textos que, em essência, se desenvolvem de maneira bidimensional ao invés de unidimensional, cujo fluxo de signos e de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, não sobre a linha, que, portanto, precisam ser vistos, observados, para serem percebidos e compreendidos” (BENSE, 1975:177).

Um texto de caráter narrativo ou dissertativo desenvolve-se de maneira *unidimensional*. Nesse caso, o olhar do leitor percorre as letras grafadas sobre o plano de forma *linear*, contínua e progressiva (do começo para o final). A superfície textual (plano espacial onde se desenvolve o texto) do poema visual ou espacializado comunica ao leitor o seu conteúdo através da forma de colocação do texto sobre o plano, criando uma estrutura bidimensional comunicativa. Os poemas espacializados e os poemas visuais apresentam *superfície-imagem* visual e *superfície-texto* visual, o que os torna apreensíveis como valor informacional-estético. Apresentam informação estética predominante sobre a informação semântica, característica fundamental da obra de arte, visual ou literária. Esse processo de incorporação do plano visual na poesia é o objetivo da “poesia espacializada”, que procurava eliminar o verso, ocupando o espaço da página com as palavras, numa conformação gráfica dos caracteres. Stéphane Mallarmé foi o iniciador desse processo de espacialização, com seu poema-livro *Um Lance de Dados*, sendo seguido posteriormente por poetas do Futurismo

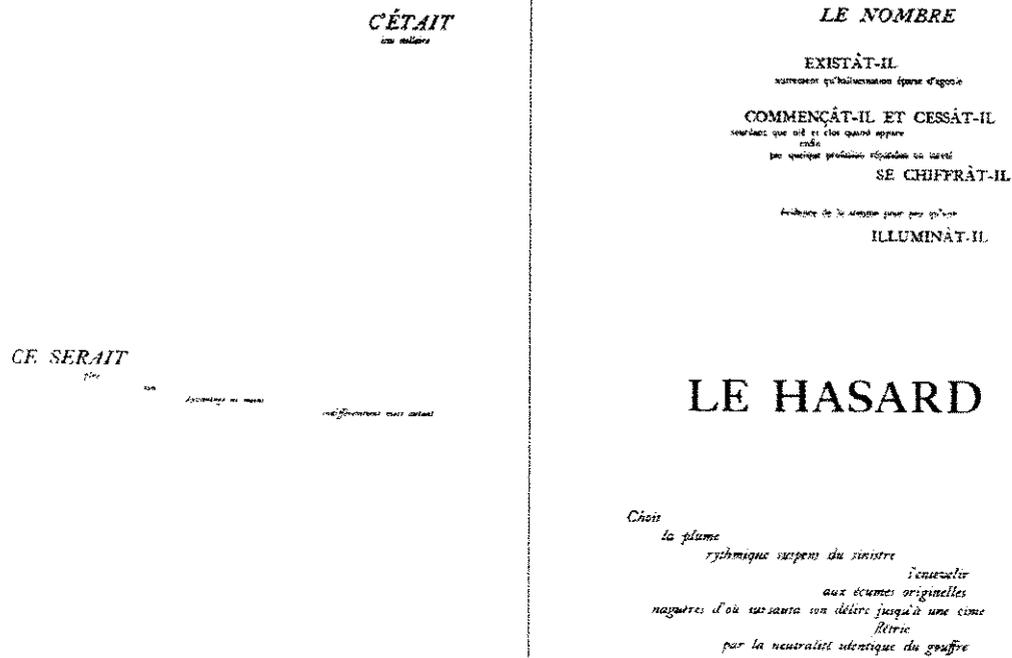


Figura 1.01
Stéphane Mallarmé
Um Lance de Dados (fragmento)

Um Lance de Dados (Un Coup de Dés) é um marco no processo de espacialização da poesia, processo que culminou na poesia visual. O poema apresenta superfície textual bidimensional, num acontecimento sobre o plano, não apenas sobre a linha como o poema em versos tradicional. Explora a distribuição dos caracteres tipográficos sobre a página, além de seu tamanho e dos espaços em branco como silêncios ou pausas no poema. A poética visual de Mallarmé foi seguida pela Poesia Concreta, juntamente com outros autores e outros fatores de influência.

e Dadá. No poema, Mallarmé faz um jogo visual com caracteres tipográficos, explorando seu tamanho (maiúsculas e minúsculas, maiores ou menores) e cria significados relativos à sua distribuição pela página, utilizando os espaços em branco como silêncios ou pausas no poema. Mallarmé aproveita inclusive o vinco central entre as páginas como elemento significante do poema, tratando-o como um eixo de estruturação do conteúdo. Mallarmé é considerado “o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem” na poesia. (CAMPOS *et alii*, 1974:25) Com *Um Lance de Dados*, Mallarmé anuncia um “novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem”, englobando outros meios de comunicação, além de inserir na linguagem poética novos critérios estruturais.

Na sua série *Caligramas*, Apollinaire criava textos visuais partindo de uma teoria do ideograma aplicado à poesia. As palavras, porém, relacionavam-se figurativamente com o tema proposto, e sua estrutura era imposta exteriormente às palavras, “que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele” (CAMPOS *et alii*, 1975:28). Os *Caligramas* tornam-se desenhos do tema proposto, surgindo “em forma de coração, relógio, gravata e coroa”.

Outro estudo, relacionado ao ideograma chinês, iria mais tarde ser assimilado pelos criadores da poesia concreta, foi escrito por Ernest Fenollosa. Essa teoria, intitulada *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, foi revista por Ezra Pound em 1919 e por ele aplicada à poesia. O método de Fenollosa, ao aplicar ao poema uma organização sintática configurada para percepção estrutural e globalizada por parte do leitor, impõe um modo analógico de raciocínio, característica fundamental das artes visuais.

No início da década de 50, o poeta Eugen Gomringer, da Escola de Ulm (*Hochschule*

für Gestaltung), criou as *Constelações*, poemas visuais especializados, na mesma época em que no Brasil eram lançadas as bases do que posteriormente seria a Poesia Concreta. Segundo Gomringer, “a constelação é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação”(apud CAMPOS, 1977:157).

Todos esses elementos poéticos e mais alguns foram reunidos na *Teoria da Poesia Concreta*, que introduziu a visualidade na vanguarda literária no Brasil, seguida por outros movimentos poéticos que serão tratados a seguir.

1.1 Poesia Concreta

A primeira manifestação no Brasil de incorporação da visualidade na poesia foi a da Poesia Concreta, cujo manifesto foi lançado na década de 50 pelo grupo *Noigandres* formado por três poetas paulistas, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Ao formar o grupo, os poetas desenvolveram as formulações teóricas para a Poesia Concreta. Em seu artigo *Poesia Concreta*, publicado em 1955, Augusto de Campos declara que as palavras ali “atuam como objetos autônomos”, e o poema, como um todo, caracteriza-se por uma estrutura *verbivocovisual*, de palavras “dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema” (CAMPOS et alii, 1975:40). Segundo os poetas concretos, o termo *verbivocovisual*, aplicado para a poesia concreta, foi cunhado por James Joyce para caracterizar a sobreposição do elemento verbal, do vocal (fônico) e do visual na poesia, criando uma espécie de sistema expressivo pluridimensional.

Os poetas lançam as bases de sua teoria a partir de elementos literários como:

1. A utilização dinâmica dos caracteres tipográficos, sua espacialização, variações e influências na informação semântica, observadas em *Um Lance de Dados*, de Stéphane Mallarmé;

2. As teorias do ideograma aplicado à poesia, de Ernest Fenollosa, que utiliza-se do princípio léxico do ideograma chinês, em cujo processo de composição, dois elementos reunidos não produzem um terceiro elemento, e sim uma relação fundamental entre eles. Este método foi utilizado por Pound em *Os Cantos*;

3. A aplicação do contraponto à poesia, feita por Cummings, que, além de libertar o vocábulo de sua grafia, explora, na dinâmica do verso, seus elementos formais, visuais e fonéticos;

4. A estrutura circular inventada por James Joyce para seu romance-poema *Finnegans Wake*, onde cada parte é começo, meio e fim, e sua apresentação, *verbivocovisual*, rompendo a noção de desenvolvimento linear da narrativa. Além disso, há a diversificação vocabular proposta por Joyce nesta obra, que é materializada nas *palavras-montagem*, nas quais ele funde duas palavras e cria “um circuito reversível de reflexos do nível temático ao nível formal”(CAMPOS *et alii*, 1986:22). As palavras-montagem tornam-se neologismos de caráter análogo ao objeto que representam, composto de uma sobreposição de dois termos existentes;

5. Em *Poetamenos* (1953), primeira realização sistemática da poesia concreta, Augusto de Campos utiliza a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres e cores), de Anton Webern, que funcionaliza os processos visuais utilizados em suas montagens verbais. Na música de Anton Webern, compositor dodecafônico, “uma melodia contínua se desloca de instrumen-

nossos dias com cimento
 conchiglia
 e o menos cabo em cubos
 menos cubos como dias
 men digos ao cabo frio
 ao
 fim
 do triste
 há manchas no assoalho
 mendigos são os que sentam
 dois nos bancos da praça ao
 vento tão ventre
 segurando tant o
 as mãos s passos
 e em boa noite e a té per amanhã
 t e a té t eafã
 bem guntam fim?

Figura 1.02
 Augusto de Campos
 Nossos Dias com Cimento (em: Poetamenos)

A utilização da Klangfarbenmelodie (melodia de timbres e cores) de Webern dá ao poema um tom de jogral, no qual cada cor representa uma voz (ou timbre) diferente. "...a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática" (CAMPOS et alii, 1987:21).

to para instrumento, mudando constantemente de cor (timbre)” (CAMPOS, 1977:158). As cores nos caracteres e palavras do poema, com função de vozes e timbres, produzem uma leitura associativa e não-linear dessas palavras, fragmentadas e entrelaçadas entre si, em “superposições” e “interpenetrações temáticas”. O poema *Nossos dias com cimento*, da série *Poetamenos* foi criado com esse processo.

A estruturação da poesia concreta está fortemente vinculada às artes visuais, tendo origens na arte concreta. O termo *Arte Concreta* foi utilizado pela primeira vez por *Teo Van Doesburg*, artista do movimento *De Stijl*. Cunhou esse termo, aparentemente para denominar uma espécie de arte que tinha se desprendido da mera representação ou imitação da natureza, ou de seus elementos formais. Estabelecendo comparação com a arte abstrata, *Van Doesburg* coloca que, enquanto a arte abstrata busca formas da natureza, ou do olhar do artista sobre ela para *abstrai-las* e assim criar formas não-figurativas; a arte concreta coloca elementos formais *concretos* na obra, “porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície”(apud GULLAR, 1985:207).

Max Bill, em 1936, emprega a expressão para designar uma arte construída objetivamente e em ligação com problemas matemáticos. Segundo sua definição a arte concreta representa “a concreção de uma idéia”. Para ele, o concreto “é o que existe na realidade, o que não é apenas conceito”(apud GULLAR, 1985:209). Uma obra concreta tem seus elementos visuais combinados e inseridos no plano de forma estritamente calculada, e a criação de ritmos, vibrações e significados, nessa obra, tem suas bases e origens em conceitos matemáticos. Seus fatores relevantes são o planejamento e o conhecimento teórico. Propõe a visualidade orientada segundo critérios da *Teoria Geral da Forma* (Gestalttheorie), e a

fruição por parte do observador se dá assim de forma objetiva. Esta atividade artística está intimamente ligada aos novos meios de produção, novas técnicas e noções científicas, surgidas com a era contemporânea e a sociedade industrial.

Como resultado, a poesia concreta do grupo *Noigandres* apresenta um novo conceito de forma e de organização do signo poético. Podemos afirmar que eles promovem uma reorganização da estrutura do poema, renegando o verso e reordenando sua estrutura no espaço da página. Substituem a ordem sintático-discursiva de ritmo linear pelo ritmo visual espacializado. A simetria do poema, assim como prega a própria arte concreta (que pretende fechar a estrutura geométrica do quadro em si mesma de modo a organizar o olhar de forma circular), é um dos elementos que definem a poesia concreta do grupo *Noigandres* em detrimento da linearidade do poema verbal tradicional.

Segundo Décio Pignatari, a ênfase inicial na visualidade do poema deveu-se à idéia de assinalar a ruptura com a unidade-padrão tradicional da poesia, o verso (*PIGNATARI, 96 s/n*). O verso, em crise, “não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem” (*CAMPOS et alii, 1975:47*), enquanto o poema concreto, com sua visualidade, comunica sua própria estrutura (estrutura-conteúdo), de forma não-verbal, porém sem abdicar das virtualidades da palavra (*CAMPOS et alii, 1975:156-157*).

É importante acrescentar as influências da literatura brasileira na estruturação teórica da poesia concreta, como contribuições de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, “arquiteto do verso”. Segundo os concretistas, Cabral “constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento”.

A Poesia Concreta abriu espaço para outras modalidades de poesia visual posteri-

ores. Por estar sempre muito próxima das artes visuais e explorar as potencialidades gráficas da palavra, o caminho que a Poesia Concreta seguiu a partir dos anos 60 foi de experimentações visuais, incorporando a fotografia, colagens, desenhos, grafismos e materiais diversos, pois os artistas buscavam significações que estivessem além da informação verbal.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

V V V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V V E
V V V V V V V V V E L
V V V V V V V V E L O
V V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Figura 1.03
 Ronaldo Azeredo
 Velocidade (1957)

O poema é uma representação gráfica de um conceito abstrato (a velocidade). Os concretistas propõem uma visualidade orientada pela estrutura formal do poema, no qual as palavras não têm um conteúdo semântico, mas analógico.

Figura 1.04
 Décio Pignatari
 Terra (1956)

“Décio Pignatari se propõe construir um poema basicamente fundado em uma só palavra(...). A palavra terra será o núcleo gerador do conjunto relacional que é o poema a seguir: terra - erra - ara terra - rara terra - erra ara terra - terra ara terra: eis os elementos temáticos que se originam deste núcleo, além da locução terra a terra, que acompanha implicitamente como um coro fonético virtual”
 (CAMPOS et alii, 1987:78)

r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
r a t e r r a t e r
a r a t e r r a t e r
r a r a t e r r a t e
r r a r a t e r r a t
e r r a r a t e r r a
t e r r a r a t e r r a

1.2 Poesia Semiótica

Em 1964 Décio Pignatari lança, juntamente com Luiz Ângelo Pinto, um manifesto com a proposta do poema-código (ou semiótico), onde a palavra é finalmente abolida e a mensagem poética é passada através de imagens. É necessário, porém, deixar bem claro que esse rompimento com o signoverbal deve-se ao esgotamento do sistema em que se fundava a sintaxe do movimento concretista, que criava semelhanças gráficas entre as palavras. Segundo o manifesto *Nova Linguagem, Nova Poesia*, escrito por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, toda linguagem é limitada em seu conjunto de signos e nas relações entre eles. Portanto, ao utilizar uma linguagem, estamos limitados a referir-nos ao que estiver subordinado à forma da linguagem em questão (*CAMPOS et alii, 1975: 160*).

A proposta é de criação de uma nova linguagem, cuja sintaxe esteja relacionada com a própria forma dos signos, dando margem a novas possibilidades de comunicação. A linguagem verbal, mesmo quando usada pelos concretistas, que criaram estruturas lingüísticas sobre o plano, tem uma relação muito forte e direta com o significado. A questão do poema-código, ou semiótico, era criar de modo que os signos não se ligassem subjetivamente ao conceito. O poema semiótico propõe, então, a utilização de signos visuais, pois estão ligados diretamente com a representação desse conceito, sem intermédio da linguagem verbal, como no ideograma chinês. O ideograma aqui é projetado e construído racionalmente pelo poeta, que acrescenta à forma visual, geralmente não-figurativa e geometrizada, uma expressão semântica, por isso vemos poemas sem palavras nos quais as imagens têm significados atribuídos pelo autor por intermédio de chaves léxicas, como no poema *Pelé*, de Décio Pignatari.

Figura 1.05
 Décio Pignatari
 Pelé (1964)

“Estrepolias gráficas com as formas geométricas da bandeira do Brasil, às quais são atribuídos significados satíricos que visam diretamente as posições reacionárias da classe média no contexto do golpe de 1964” (SIMON et alii, 1982, s/n).

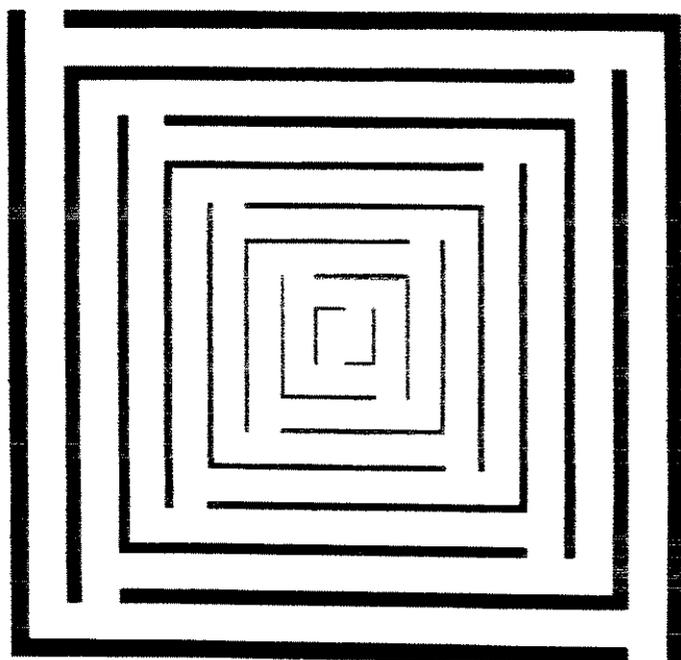
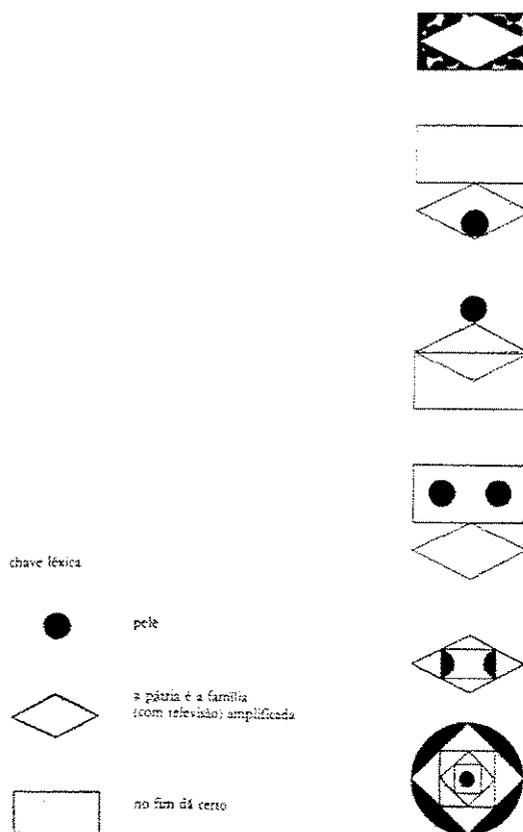


Figura 1.06
 Pedro Xisto
 Labirinto

“...a letra L é a inicial da palavra ‘Labirinto’, e a partir da forma da letra o poema se constrói numa representação do tema-título. (...) em ‘Labirinto’, a forma da letra automaticamente serve para a fignuração do tema” (MENEZES, 1991:76).

Por outro lado, o manifesto cita os poemas *LIFE* e *Organismo*, também de autoria de Décio Pignatari, como casos anteriores em que “a sintaxe deriva do próprio desenho dos signos usados”. Ou seja, apesar de apresentarem características de signos verbais, estes funcionaram como índices “graças a certas virtualidades do desenho dos próprios signos.” Nos *Logogramas*, de Pedro Xisto, vemos uma manifestação dessas mesmas características, porém com ênfase ao desenho do signo verbal, transformando-o em uma figuração dos temas propostos nos poemas, como em *Labirinto*, em que a letra [L] é a chave da totalidade da figura, representando o que é sugerido pelo título. O manifesto cita também o poema *SOLIDA*, de Wladimir Dias-Pino, como precursor dessa nova linguagem, pois nele há uma funcionalidade do signo poético, dada pela codificação das formas geométricas em letras (como nas chaves léxicas).

1.3 Poema-processo

O movimento do *Poema-processo*, lançado em 1967 por Wladimir Dias-Pino, defendia uma posição mais radical na poesia de vanguarda, dispensando, da mesma maneira que o poema semiótico, a palavra escrita e dando máxima importância à leitura do *projeto* do poema (e não mais à leitura alfabética), procurando atingir assim uma linguagem universal (DIAS-PINO, 1973, s/n).

Existem pontos em comum com a poesia semiótica, pois os autores também criam códigos próprios, procurando romper com os limites da condição semântica da palavra, e também há uma intenção de criar novas linguagens, como fenômenos expressivos. O documento escrito por Wladimir Dias-Pino fundamentando a teoria do poema-processo dá exa-

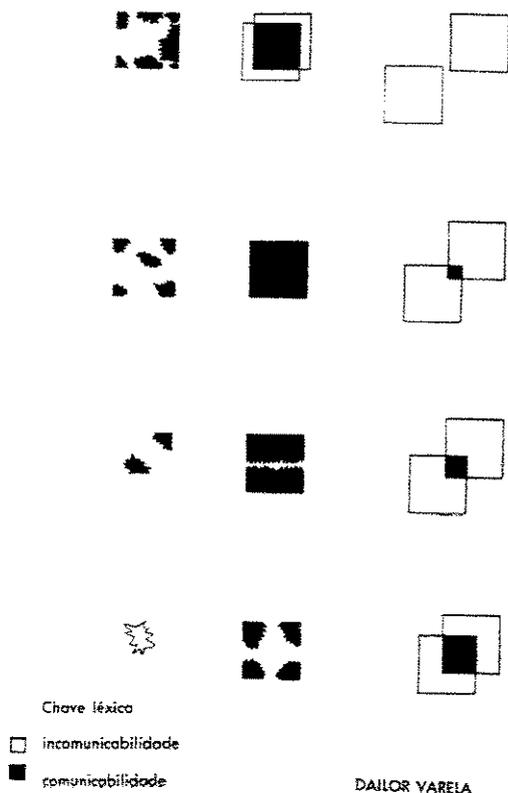
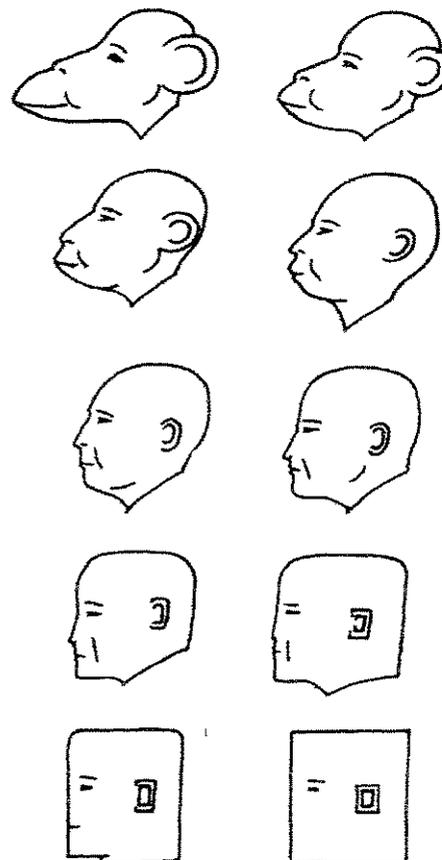


Figura 1.07
Dailor Varela
poema-processo (s/t, c. 1970)

Os dois poemas mostram a estrutura sequencial do "processo" dos poemas, "como em uma história em quadrinhos sem palavras" (pag. 15).

Figura 1.08
Luís Antônio Fachini Gomes
poema-processo (s/t, c. 1970)



gerada ênfase à rotulação do movimento e ao aspecto político, em protestos contra a literatura tradicional que fazem lembrar a atitude dos futuristas italianos diante da arte de seu tempo e da “arte de museu”.

A teoria do poema-processo enfatiza o aspecto comportamental do poeta na mesma medida que os aspectos formais e estruturais do poema. São incentivadas as livres associações de idéias e iniciativas poéticas, não existindo o conceito de “bom” ou “mau” poema, e sim o que funciona ou não. Conseqüentemente, houve uma aceitação de uma infinidade de poemas que fugiam totalmente de sua teoria.

Ao invés de se fundamentar na estrutura do poema, como fizeram os concretos, o poema-processo toma como princípio o processo poético em si, no qual, teoricamente, está contida a mensagem do poema. O processo que caracteriza os poemas é seqüencial e evolutivo, como numa história em quadrinhos sem palavras. A semântica aponta para fora do poema, porque o meio que utiliza semanticamente permite que seja preenchido pelo universo imaginário do leitor (*MENDONÇA, 1970:70*).

Essa leitura individual por parte do leitor do poema manifesta-se no que chamaram *versão*, pois cada leitor fará uma versão própria do poema, manipulando-o ou consumindo-o. As experimentações nesse campo criaram livros-poema, nos quais “o todo é a expressão do material usado no livro”, abrindo caminho para a criação do objeto-poema, forma plástica manipulável pelo leitor. “O objeto se propõe a diversas combinações por pesquisa tátil e sensorial do consumidor-participante.”

De acordo com as proposições da formulação do movimento, que são a reprodutibilidade, as técnicas, a forma utilitária e o acompanhamento da modernidade, ve-

mos nos poemas-processo formas extraídas de imagens cotidianas, geometrizações, padrões têxteis e computadorizados, além de outras extraídas de cultura de massa, como HQ, cinema e charges.

1.4 A materialidade na poesia visual

O livro é o suporte tradicional dos conteúdos textuais e até visuais e é configurado numa seqüência de planos linearmente ordenados em linguagem espaço-temporal. Sua estrutura é uma série de páginas, e conseqüentemente de momentos, traduzidos pelos textos ou imagens, com ordem distribuída pela lógica do autor.

Os poetas do movimento concretista logo procuraram romper com a forma “analítico-discursiva” sugerida pelo formato *livro*. Seus poemas eram publicados em revista de folhas soltas, como uma pasta (que é a capa) contendo vários cartões. Este formato é constatado na revista *Noigandres*, dos anos 50, e o leitor não se obriga a ler esses poemas em uma ordem pré-estabelecida. Nada mais natural, já que a teoria da poesia concreta prega a abolição do verso e da forma linear dos textos poéticos, do que modificar também a estrutura do suporte onde sua poesia é apresentada.

Os poemas citados no item anterior, *LIFE* e *Organismo*, apresentam um exemplo de suporte como forma significante. Foi dito anteriormente que nesses poemas os caracteres tipográficos apresentam um desenho que define a sintaxe do poema, e o mesmo é constatado na forma de apresentação, classificada como “poema-livro”. Os dois poemas aproveitaram a seqüência do conteúdo distribuído ao longo das páginas para determinar sua função poética, apesar desta não ser a mesma em ambos. Segundo Julio Plaza, o poema-livro

Figura 1.09
Décio Pignatari
Life (1957)

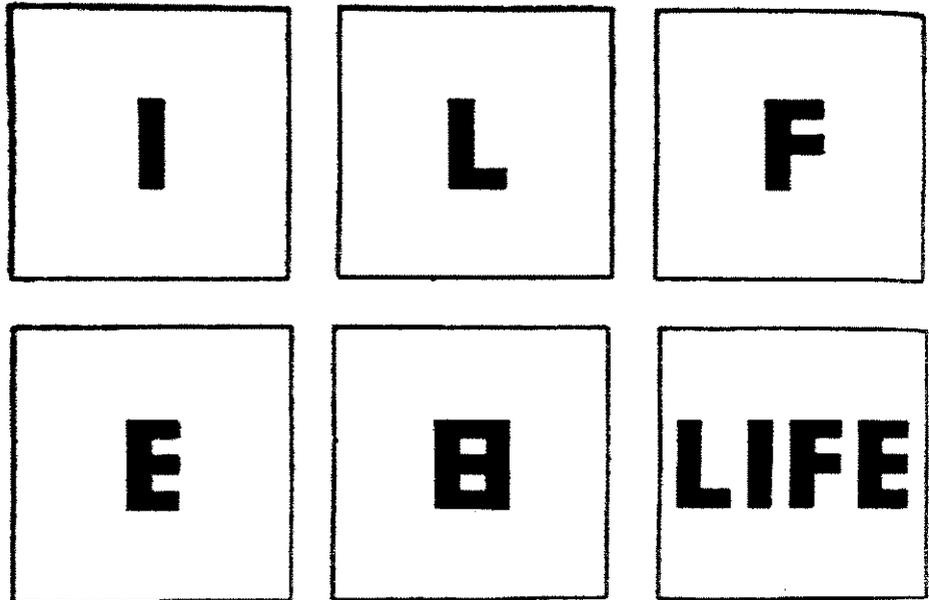
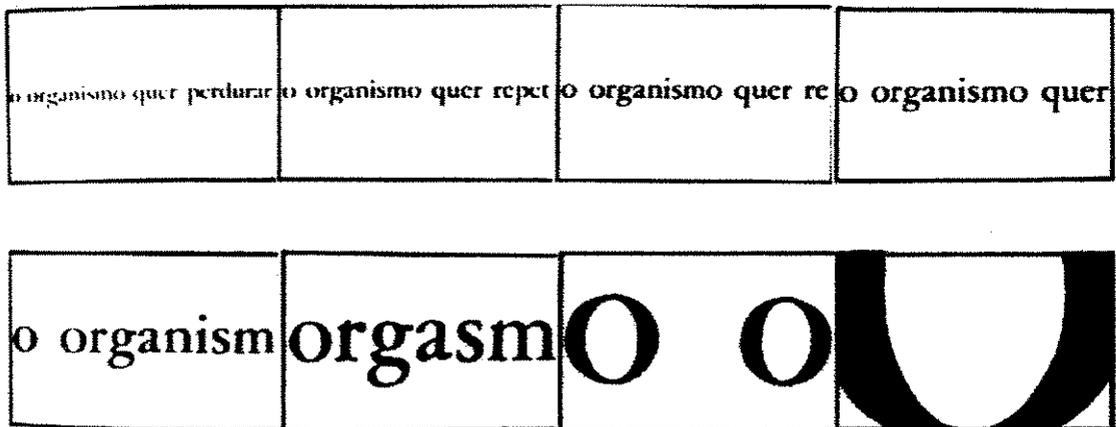


Figura 1.10
Décio Pignatari
Organismo (1960)



Os dois poemas-livro desenvolvem uma narrativa em fases ou etapas, que correspondem às páginas, assim, o leitor apreende o processo evolutivo de cada poema ao logo do ato de folhear. Tanto em Life como em Organismo, as letras assumem caráter analógico ou figurativo. Em Life, a montagem de todas as letras sintetiza-se na forma do ideograma Nipon, ou Sol Nascente. Em Organismo, as letras das últimas etapas, em primeiríssimo plano, podem funcionar como o climax do poema, ou como formas figurativas sensuais, como seios ou ventre.

caracteriza-se pelo emprego não-dominante de sua estrutura espaço temporal (PLAZA, 1982:13).

Se inserida em outro meio, a informação gráfica, assim como a apreensão por parte do leitor não sofrerá grande alteração, assim como os exemplos estão reproduzidos neste texto de forma plana, enquanto sua versão original é totalmente diversa, pois inclui o ato de folhear e o aspecto seqüencial na realização dos poemas. De acordo com a mesma teoria, o “livro-poema”, ou “livro-objeto”, diferente do poema-livro, depende da fisicalidade do suporte, que está diretamente associada à função poética. O poema somente existe porque existe o livro como objeto, e a informação que ele oferece está ligada às propriedades físicas do seu material (PLAZA, 1982:21). O livro neste caso funciona como um canal, que forma o poema e o comunica ao leitor durante seu manuseio. As propriedades materiais do livro-poema impedem a sua transposição para outro meio, tornando-o intraduzível. Podemos contatar aqui o uso da fotografia como recurso que permite ilustrar o texto com alguns aspectos dos livros-poema e livros-objeto.

O livro *Poemóviles*, de Julio Plaza e Augusto de Campos apresenta a forma de livro-poema, configurado numa série de poemas criados sobre objetos móveis e tridimensionais. Os objetos são construções em páginas dobráveis que projetam formas tridimensionais móveis ao serem manipulados, e seu movimento está no abrir-fechar dos cartões. Vemos nesse trabalho a poesia visual manipulável, com movimento e materialidade, ou seja, “objetos-poema” destacáveis do livro, cuja configuração proporciona à poesia visual outras relações entre os significados dados pela dialética forma-mensagem.

Devemos ressaltar que a característica do livro-poema, de ser intraduzível a outras

linguagens, por si já transforma a tradução eletrônica que foi realizada, numa *transposição*, na qual o tradutor e as características do meio (no caso, meio eletrônico) vêm acrescentar novos elementos ao poema, e assim, novos significados, o que veremos no *capítulo 3* em detalhes.

Os “poemas-objeto” caracterizam-se pelo emprego de materiais diversos do papel, assim como nos “livros-objeto”. O *Poema-garrafa*, de Edgard Braga, é um objeto, misto de poesia com escultura, na qual o poema é enrolado e colocado na garrafa como nas mensagens de náufragos. Pode-se dizer que o poema é formado pelo conjunto de significados percebidos pelo fruidor no objeto, nas palavras e na organização dos significantes. No *Poema-espelho*, do mesmo autor, o texto visual, desenhado sobre uma superfície-cartaz, aparece refletido no espelho colocado a um ângulo de 90 graus, que é a peça-chave da sua mensagem poética. O poema-objeto, além de intraduzível como o livro-poema, muitas vezes é criado como uma peça única, apresentando também a característica de ser irreproduzível em grandes tiragens, como o livro industrial.

Os livros-objeto, assim como os poemas-objeto, apresentam aspectos próximos ao da obra de arte escultórica, porém exploram sempre as características estruturais do livro, tais como a seqüência de espaços criados pela sucessão de páginas do livro. Muito da produção dos *livros de artista* no Brasil está diretamente associado à poesia visual, principalmente pela participação de artistas desta vertente na realização de livros de artista. Trata-se, em essência, de livros-objeto, realizados por artistas plásticos como uma obra de arte, tendo como estrutura fundamental a característica objetual do livro.

A poesia concreta, assim como abriu caminho para a poesia visual, permitiu também

Figura 1.11
 Edgard Braga
 Poema-garrafa (c. 1976)

“Os ‘poemas-objeto’ caracterizam-se pelo emprego de materiais diversos do papel, assim como nos ‘livros-objeto’. O Poema-garrafa, de Edgard Braga, é um objeto, misto de poesia com escultura, na qual o poema é enrolado e colocado na garrafa como nas mensagens de náufragos. No Poema-espelho, do mesmo autor, o texto visual, desenhado sobre uma superfície-cartaz, aparece refletido no espelho colocado a um ângulo de 90 graus, que é a peça-chave da sua mensagem poética” (pag. 19).

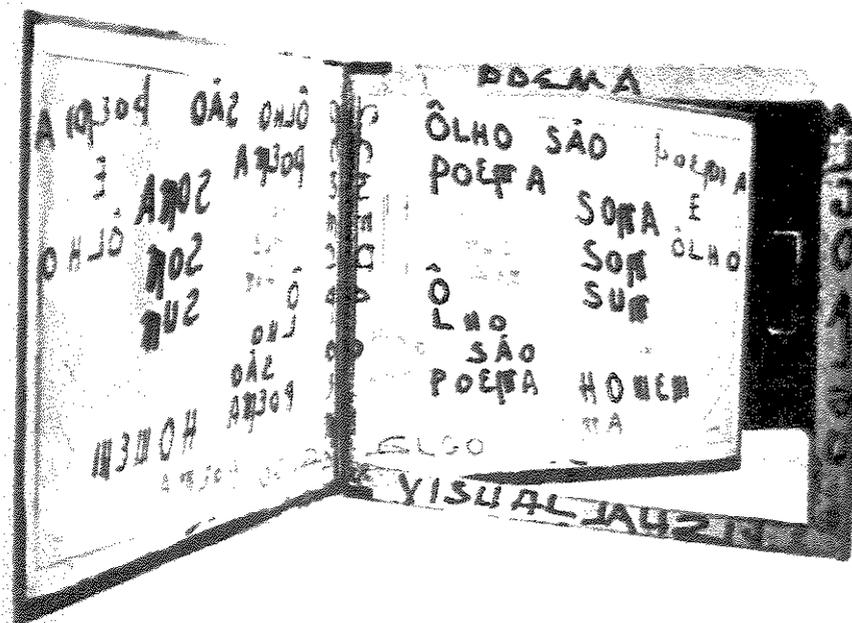
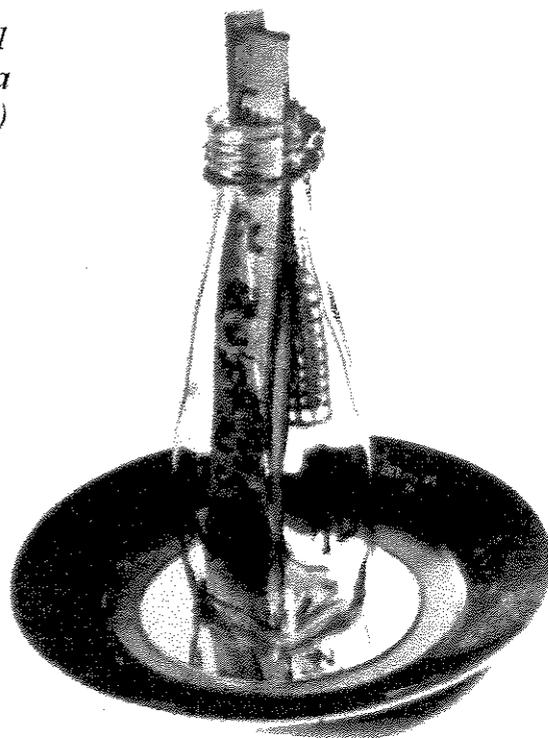


Figura 1.12
 Edgard Braga
 Poema-espelho
 (c.1976)

essas experimentações verbais-visuais com seu processo. A inter-relação entre palavra e imagem no mesmo contexto simultaneamente, aliadas à fusão de materiais diversos e acréscimo de tridimensionalidade foi crucial na formação de estruturas poéticas-plásticas, manipuláveis pelo leitor não apenas no nível do folhear de páginas, mas na exploração verbal, visual e tátil, num “manuseio expressivo”.

É importante citar também a produção dos neoconcretos no campo da produção de livros-poema: “Lygia Pape realiza também livros-poemas combinando poemas e imagens, como é o caso do *Livro Poema nº 4* (1959), cujas páginas, cortadas circularmente, revelam as palavras graças a um movimento de pulsação” (*Tendências do Livro de Artista no Brasil: 03*), além de Lygia Clark, com seu livro *Casulo* (1959), “em que cada página é considerada como um plano sobre o qual se realizam dobraduras no espaço, dentro da mesma linha de pensamento que levará aos *Bichos* de 1960”.

A poesia visual seguiu seu caminho nos anos 70, merecendo divulgação em revistas independentes de experimentação poética, como a revista *Muda* (1977), de São Paulo, que teve a colaboração de Paulo Leminski, Alice Ruiz e Zé Augusto Nepomuceno, entre outros jovens poetas de vanguarda. A revista mescla poesias visuais, textos, colagens e outras poéticas experimentais. A revista *Código* (1975), editada em Salvador, apresenta um estilo formal mais intelectualizado, com a participação dos concretistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, e do tropicalista Caetano Veloso.

A partir daí, e até os anos 80, houve uma produção de livros-objeto e livros de artista nos mais diferentes materiais, técnicas e formatos, e aos poucos, os artistas começaram a utilizar os meios pós-industriais e tecnológicos como materiais de pesquisa e realização

Figura 1.13
 Augusto de Campos
 Código (God - Dog - Code)
 (1973)



BANCO DO BRASIL S.A.
 RECIBO DE DEPÓSITO

Titular POESIA
ANOS 60

As importâncias depositadas em cheques
 e em notas serão disponíveis após sua cobrança.

RECEBEMOS A IMPORTÂNCIA ASSIMILADA EM MESES ANTERIORES

CONTA ENCERRADA

Figura 1. 14
 Zé Augusto Nepomuceno
 Poesia anos 60



Figura 1.15
 Paulo Leminski
 Still Alive and Minski (Revista Muda, 1977)

artística. Essas novidades, como o xerox, a holografia e o computador, abriram um vasto campo para a inserção de novas dimensões poéticas além dos textos e imagens, e resultaram em obras intermídia e nas primeiras obras de arte multimídia.

Podemos citar a chamada *infopoesia* como exemplo de incursão experimental na poesia com a utilização da tecnologia informática. Infopoesia, ou poesia informática, pode ser definida como a idéia que foi sendo cultivada a partir dos anos 60, de se produzir textos poéticos utilizando máquinas especiais, a partir do desenvolvimento dos computadores (MELO e CASTRO, 1991:233). A Infopoesia caracteriza-se pelo tratamento de texto por computador, segundo funções morfológicas e sintáticas, através de regras combinatórias estabelecidas pelo operador da máquina, que trabalha com palavras e núcleos vocabulares.

A prática da infopoesia como precursora da utilização de recursos tecnológicos na produção poética, parte também do princípio aleatório, pois cabe ao poeta-operador inserir vocábulos e estabelecer as regras para os algoritmos que serão definidos ao computador. Além disso, há uma pós-seleção feita pelo poeta entre as combinações obtidas, vinculada à inteligibilidade ou melhor adequação desta ou daquela a seus propósitos.

No Brasil, a primeira “obra”, ou realização em infopoesia foi o *Beabá* (1969), de autoria do artista plástico Waldemar Cordeiro e do físico Giorgio Moscati. *Beabá* é um programa de computador, gerador de palavras ao acaso, com sonoridade correspondente ao padrão da língua portuguesa. O *Beabá* foi concebido para atribuir às *palavras*, constituídas por conjuntos aleatórios de letras, regras semelhantes às da língua portuguesa. Foram acrescentados ao programa parâmetros como comprimento das palavras, alternância entre vogais e consoantes e exclusão de sílabas impossíveis no português, como *vf* ou *mj*, por

exemplo. Além disso, foi aumentada a frequência de conjuntos mais comuns, como *ca* ou *es*. O resultado é uma lista de palavras geradas ao acaso, com sonoridade parecida com o português, o que facilita a ocorrência de palavras que realmente existem (MOSCATI, 1993 *s/n*).

No plano da utilização de recursos tecnológicos na criação da poesia visual, podemos considerar a *videopoesia* como a primeira manifestação da incorporação de movimento (virtual) na poesia visual. O poeta português E. M. de Melo e Castro, pioneiro na realização de poemas com o uso do meio vídeo (seu primeiro videopoema foi produzido em 1969), definiu a prática da videopoesia como “a materialização virtual do fascínio das imagens textuais” (MELO e CASTRO, 1991:238). Melo e Castro define a videopoesia como uma recodificação para o processo criativo intrínseco à escrita e leitura, ou ainda, “o verbo iconizado em ação espaço-temporal”, referindo-se à característica narrativa do vídeo. “As coordenadas de movimento e de tempo (no vídeo), assim como de dinamismo cromático, assumem agora a qualidade de uma nova gramática de transformação visual à qual corresponde inevitavelmente uma diferente atitude de leitura” (MELO e CASTRO, 199:238).

No vídeo, a poesia visual assume, conseqüentemente, as características que o meio expressivo apresenta, tais como a dinâmica descrita no parágrafo anterior, a fragmentação de planos seqüenciais e articulação entre imagens possibilitada pelas técnicas de edição e montagem, além da possibilidade de “imagens não-naturais, geradas eletronicamente ou transformadas de modo a serem elas o seu próprio todo” (MELO e CASTRO, 199:239).

Já a holografia é uma tecnologia que foi explorada pelos poetas a partir dos anos 80, na criação da chamada *holopoesia*, poesia visual construída por esse meio. A holografia,

como meio, pode ser considerada o registro de um objeto que “incorpora ao mesmo tempo aspectos da fotografia, e sobretudo da escultura” (PLAZA, 1987:115). O processo desse registro é constituído pela transformação do objeto em luz, através da projeção dos raios *laser* sobre o objeto, registrada por uma placa fotossensível que é posteriormente revelada. O que confere, porém, a tridimensionalidade ao holograma, é a convergência dos raios *laser*, o de referência (projetado sobre a placa sensível) e o raio refletido pelo objeto, que imprimem na imagem final a reprodução ótica de todos os pontos de vista do objeto holografado, registrando assim seus aspectos volumétricos.

A holografia como forma de arte foi explorada em várias vertentes, inclusive na poesia visual, com a *holopoesia*. Esse novo meio de criação disponível aos poetas trouxe novas possibilidades de criação visual, criou “novas formas de imaginários e também de discursos icônicos” (PLAZA, 93-95:05).

A mostra *Idehologia*, apresentada no MAC (Museu de Arte Contemporânea) de São Paulo, em 1987, trouxe ao público trabalhos de holopoesia de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Julio Plaza e Moysés Baumstein, entre outros artistas. Na poesia visual, a característica de multiplicidade de pontos de vista permitida pela holografia cria uma nova dimensão à visualidade dos textos poéticos, proporcionando a visão da imagem-poema a partir “de vários ângulos e fragmentando-a também em planos e volumes” (MACHADO, 1987:A-65). A imagem holográfica salta sobre o campo visual do observador, além de mudar conforme seu ângulo de visão, obrigando-o a movimentar-se em torno da obra e abrindo-se à sua participação. O processo de leitura transforma-se numa atividade dinâmica, cinética, pois o holograma envia sinais diferentes para cada olho, resultando num “con-

Figura 1.16
Julio Plaza e Augusto de
Campos
Cor/Luz (holografia, 1985)

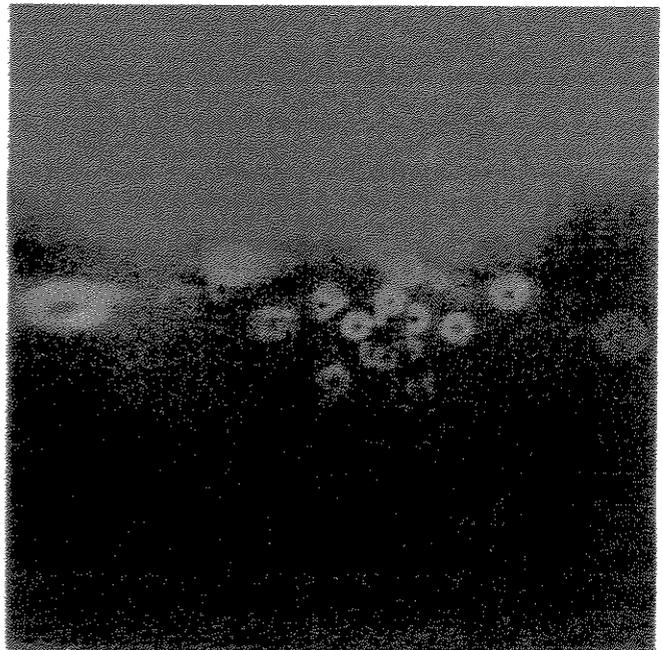


Figura 1.17
Augusto de Campos
Poema-bomba (holografia, 1987)

flito binocular”, que cria o efeito da flutuação do texto no espaço (KAC, 1995:03).

Os poetas tiraram proveito dessa disparidade entre campos de visão para criar textos que desaparecem quando o espectador se move para captá-los de outro ângulo, como no holopoema *Rever*, de Augusto de Campos (MACHADO, 1987:A-65) e soluções gráficas para os poemas que incluem a dimensão do volume, “mais baseado na ilusão perceptiva da espacialidade (virtual) do que na adição da terceira dimensão física” (PLAZA, 93-95:06).

O texto flutuante do holopoema abre espaço, por conta de seu código de transmissão, à participação do espectador e à abertura de sua interpretação no espaço virtual, permitindo aos poetas explorar novas associações verbal-visuais, justamente o que caracteriza o percurso desses poetas, ou seja, o domínio de diferentes poéticas e linguagens, artesanais e tecnológicas.

O videotexto, difundido na década de 80 como veículo de comunicação e transmissão de informações, foi também utilizado para a edição de trabalhos artísticos, visuais e poéticos. Na época, era considerado o “mais novo veículo de linguagem”, por ser um veículo de alta tecnologia, além de apresentar inovações na estrutura comunicacional. O videotexto “é um produto da *Telemática* (adaptação da Informática aos sistemas de Telecomunicação). (...) Através da associação entre o telefone, o televisor e o computador (como centro do sistema), além de um pequeno teclado, o usuário, por meio de uma rápida teclagem (...) pode ter acesso aos mais variados tipos de informação visual e escrita.” (PLAZA, 1986:12)

O aspecto do videotexto que deu margem a utilizações artísticas e poéticas foi o da percepção proporcionada ao leitor. O videotexto, através de programas de computador, racionaliza e numeriza a linguagem visual, que por sua vez combina-se com a linguagem

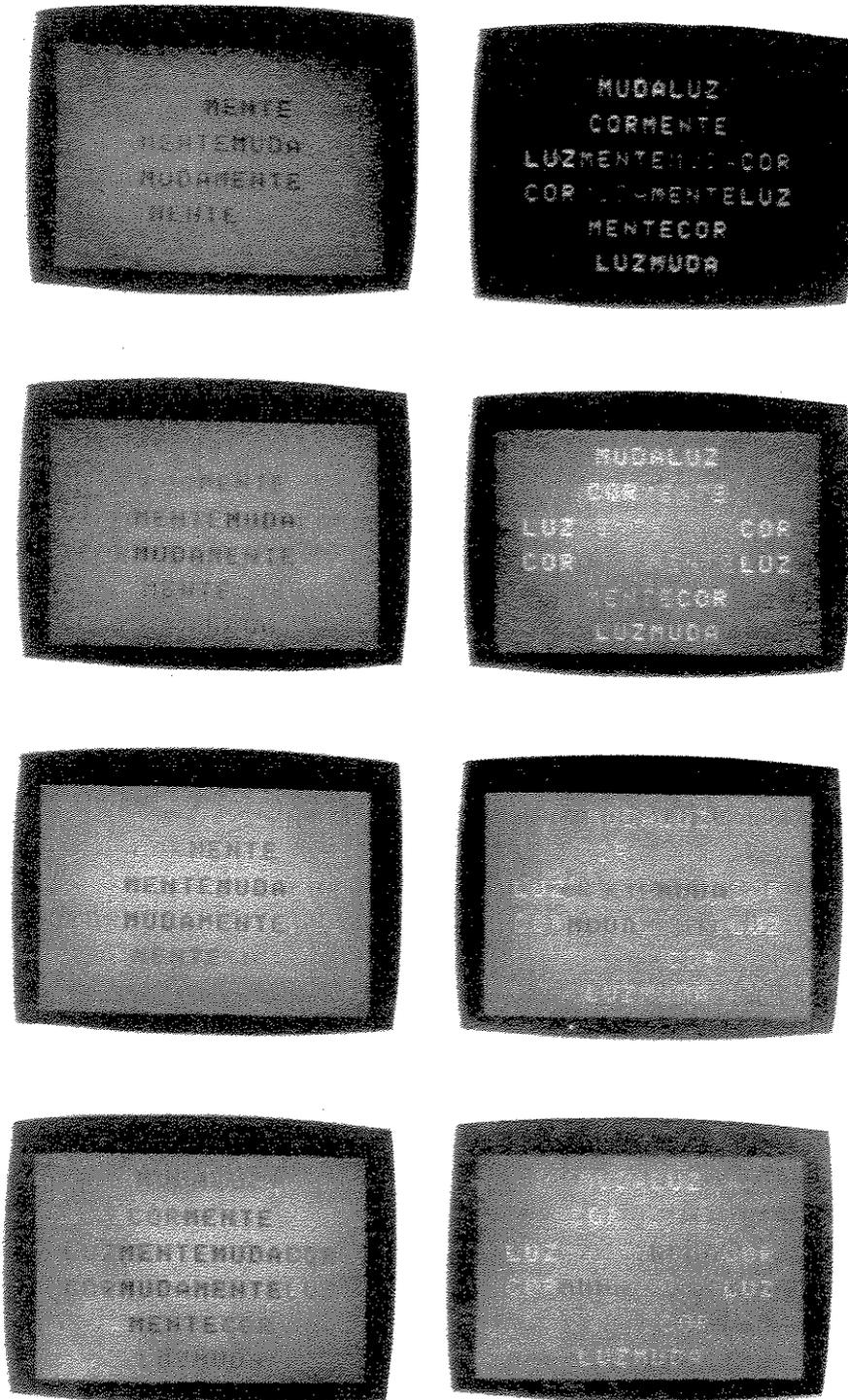


Figura 1.18
Julio Plaza e Augusto de Campos
Cor/Luz (etapas do trabalho em videotexto, 1986)

verbal, obrigando o leitor a “desenvolver um pensamento que oscila entre o icônico-concreto e o abstrato-esquemático” (PLAZA, 1986: 14), ou seja, o meio digital desloca a percepção ótica (visual retiniano) do observador para uma percepção projetiva (visual ideográfico).

Julio Plaza, após entrar em contato com o videotexto, organizou em 1982, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, a exposição *Arte pelo Telefone: Videotexto*, que teve como participantes artistas plásticos e poetas ligados às revistas alternativas de visualidade e poesia, editadas na década de 70. Os artistas procuraram estabelecer uma poética do videotexto, através da exploração e experimentação sistemática das possibilidades do meio, como a linguagem visual, o texto, as cores e o movimento da tela de vídeo.

A chegada da primeira superestação de computação gráfica com alta capacidade de processamento nos laboratórios da USP, em 1991, foi marcada por um trabalho complexo envolvendo poesia visual, animação por computador e vídeo. No projeto *Video-Poesia*, foram realizados videopoemas construídos totalmente em computação gráfica 3-D e animados também por computador.

Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Julio Plaza foram convidados a criar videopoemas, com apoio de técnicos de laboratório. A maioria dos trabalhos feitos foram traduções de poemas “pensados graficamente na bidimensionalidade do papel, para a tridimensionalidade do computador” (ARAÚJO, 1999:24). O resultado foi um conjunto de seis videopoemas, gravados em fita de vídeo.

Os videopoemas são resultado da associação da linguagem verbal, objetos tridimensionais, movimento e som, construídos e gerenciados totalmente por computador.

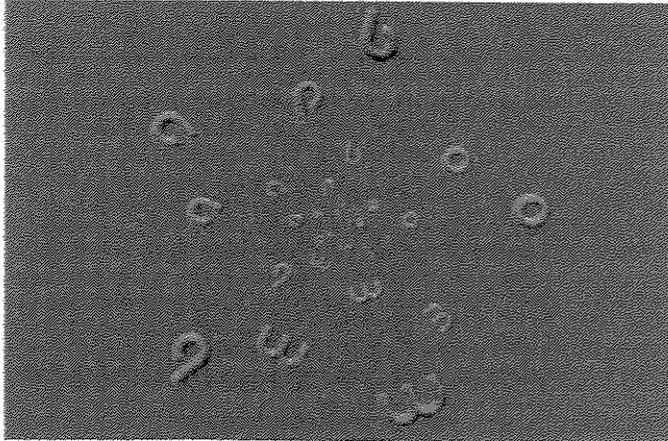


Figura 1.19
 Augusto de Campos
 Frame do videopoema Bomba, 1992)

Figura 1.20
 Augusto de Campos
 Pérolas (1993)

O poema, disponível no site da Casa das Rosas, possui barra de rolagem para visualização na tela do computador. A última pérola, em baixo, é uma imagem animada que reproduz o movimento de queda da pérola. A penúltima pérola, à esquerda, metamorfoseia-se sucessivamente em pérola - letra r - pérola - letra u, num ciclo que faz a palavra alternar-se entre "poucos" e "porcos".

o u e m
 o
 r i r o

o l e r
 o
 u m r i

r e r i
 o
 e n n d

o p e r
 o
 l e o p

e r e p
 o
 e e o



Representam a evolução da videopoesia definida por Melo e Castro na década de 60. Augusto de Campos, diante do resultado do projeto *Video-Poesia*, declarou que a utilização dos recursos que o computador oferece atualmente “permite que se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas *verbivocovisuais* prenunciadas pela Poesia Concreta” (CAMPOS, in ARAÚJO, 1999:28)

Ainda mais recentemente, a rede *Internet*, no auge de sua popularização, tornou-se um meio expressivo altamente eficiente nas experimentações com arte e poesia visual. Podemos citar como exemplo a versão virtual da exposição *Desexp(l)os(ign)ição*. A exposição *Desexp(l)os(ign)ição* é uma homenagem aos 40 anos da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo em dezembro de 1956 e no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957. Esteve em cartaz na Casa das Rosas (São Paulo), em 1996, e mereceu divulgação na rede através de exposição virtual no *site* da Casa das Rosas (www.dialdata.com.br/casadasrosas). Alguns poemas visuais foram modelados especialmente para a exposição virtual, devido a adaptações na veiculação em rede.

O poema *Pérolas para Cummings*, de Augusto de Campos consta na exposição virtual, e foi modelado em *html* (*Hyper Text Transfer Protocol*), formato de arquivo de hipertexto utilizado para transferência e acesso de dados na rede. Há uma versão do poema *Cidade City Cité*, também de Augusto de Campos, na qual as barras de rolagem da janela do poema são usados pelo leitor na visualização de seu longo conteúdo.

Em princípio, com a utilização da *Internet* como meio expressivo, o poeta tem à disposição os recursos gráficos oferecidos pelo computador, com possibilidades de inserção de som e animação (como em *Pérolas*). A diferença fundamental reside na relação do

artista com o público, que pode ter acesso aos poemas de qualquer máquina conectada à rede. A *interatividade* é fator importante nessa relação, pois o leitor não se mantém no papel de mero espectador, cabendo a ele o papel de *operador*, como nos livros-objeto, além da possibilidade de participação da obra e de um canal de comunicação direta com o poeta ou o artista, recursos próprios da rede *Internet*.

Capítulo 2. A criação da Poesia Visual

O que vemos na poesia visual é a substituição do verso, com sua função *comunicativo-social*, pela aplicação do *ritmo visual* a experimentos poéticos. A conexão de imagens com a palavra escrita acrescenta a ela uma nova dimensão comunicacional, seja ela feita com cores, desenhos ou mesmo a exploração dos caracteres tipográficos como elemento imagético. Mas apenas isso não é suficiente para a mente criativa dos artistas, preocupados em acrescentar ainda mais dimensões a seus textos visuais. Para eles, não basta criar apenas a poesia visual presa à bidimensionalidade da folha de papel (lembrando aqui que o texto escrito linear, que foi contestado pelos concretos, é de natureza *unidimensional*). O poema deve, justamente por sua função experimentativo-intelectual, voltada para a ampliação do mundo inteligível (*BENSE, 1975:190*) oferecer vias de fruição estética, materialidade, e (por quê não?) participação ao leitor. O fator determinante para esta procura está no próprio processo de criação da poesia visual.

Em 1977, Augusto de Campos publicou, juntamente com o músico Willy Corrêa de Oliveira, o poema *Memos*, composto do poema *Memos* e de sua tradução intersemiótica musicada, de acordo com a partitura presente no livro, para soprano e percussão. O teor estético do poema está na sua extrinsecação através da performance musical, descrita no próprio trabalho, que se configura em uma obra cuja leitura convida à sua própria execução.

A estrutura tradicional de um livro, de caráter seqüencial, na qual a informação é disposta ao longo das páginas, manipuladas de forma linear pelo leitor, foi a primeira coisa ser reestruturada pelos concretos. A revista *Noigandres 4*, publicação de 1958 do grupo de

mesmo nome, já apresentava um formato diverso: é uma pasta de fichas soltas. Suas páginas são as próprias fichas, onde estão impressos os poemas, e sua capa é a pasta.

Essa apresentação inovadora não pressupõe uma leitura em uma ordem linear pré-estabelecida, iniciando um processo de distanciamento em relação ao livro tradicional, numa montagem sintática (quando há referência à mensagem estética, e existe interpenetração entre a informação e o suporte (*PLAZA, 1982:12*)). Seguindo essa tendência, os livros-poema e os livros-objeto criam as mais diversas relações da obra com o leitor, através de recursos como materiais e propostas participativas, nas quais o leitor é levado a manipular a obra, que por sua vez expressa seu caráter icônico, plástico e sensorial através dos significados que se abrem para o leitor no momento da manipulação.

Quando abrimos o poema *Armar*, de Ronaldo Azeredo, precisamos tomar cuidado para não caírem todos os cartões, pois além de soltos, são muito pequenos. Aos poucos, vamos descobrindo que podemos encaixá-los como um quebra-cabeças e, aos poucos, a imagem proposta pelo autor descortina-se sobre a mesa. Ela não existe sem a intervenção do leitor. O poema *PaPiroPirâmides*, de Florivaldo Menezes, propõe uma leitura-consumo por parte do leitor. Parte dos elementos visuais está escrita com tinta invisível (usada para mensagens secretas, pois só aparece quando aquecida) e as instruções: “volteie com a chama, sem queimar, todo o centro do verso, podendo chegar ao externo” (*MENEZES, 1972, s/n*). O referencial produtor de sentido do poema está na associação entre materialidade, imagem e palavra.

Estas e outras obras representam uma poética freqüentemente constatada em poemas visuais. O *modus operandi* da poesia visual implica em diversos elementos expressivos e

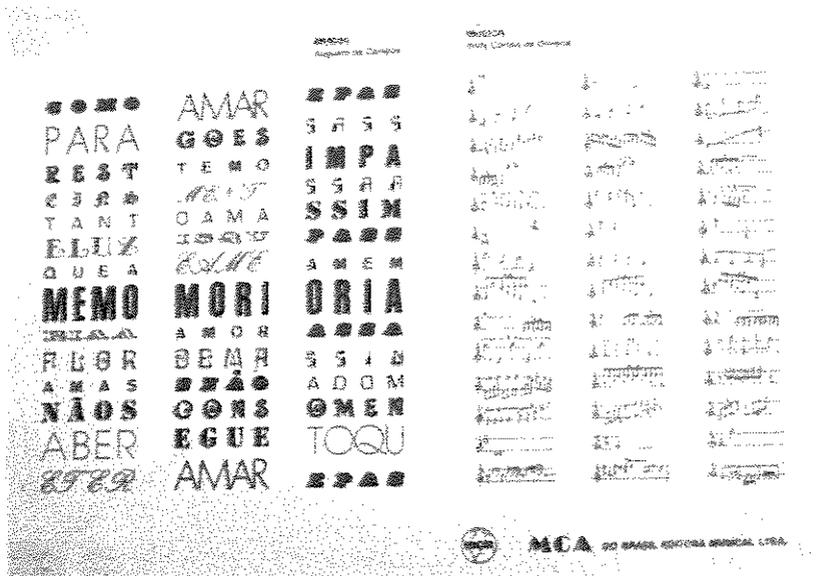


Figura 2.01
 Augusto de Campos e Willy Corrêa de Oliveira
 Capa da partitura de Memos (1977)

O poema Memos deve ser recitado com acompanhamento de uma orquestra percussiva, cuja partitura e conjunto de instrumentos necessários, além de orientações quanto à performance musical estão registrados neste caderno.

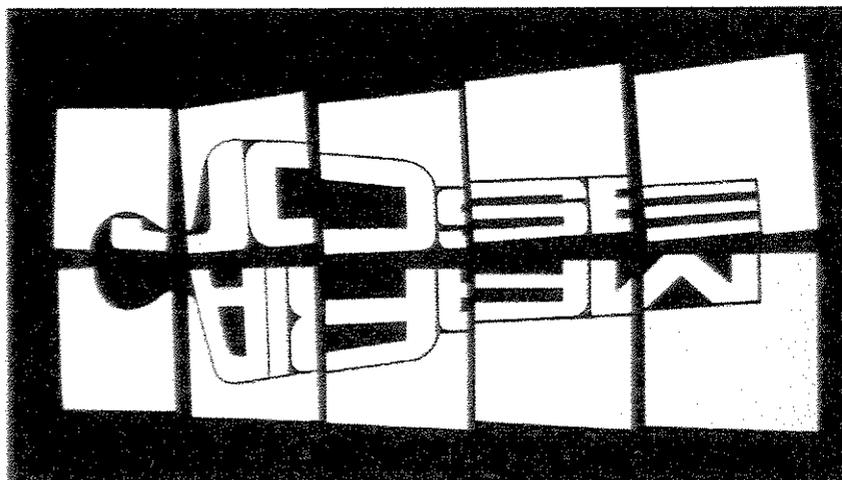


Figura 2.02
 Ronaldo Azeredo
 Armar (1977)

Aqui o poema encontra-se “armado” (note os cartões distribuídos sobre a superfície). A capa de Armar é uma caixinha, como num quebra-cabeças.

criativos que veremos neste capítulo, como forma de análise da criação da poesia visual.

2.1 Poética

O termo “poética”, além de designar o ato de criação da poesia em particular, assumiu outros significados ao longo da história. De acordo com Paul Valéry, “o nome *Poética* nos parece convir-lhe, entendendo essa palavra (...) como nome de tudo quanto diga respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio - e não no sentido restrito de coleção de regras ou de preceitos estéticos referentes à poesia”(apud TODOROV, 1971:16). A mais célebre das *Poéticas*, a de Aristóteles, por exemplo, constitui-se numa teoria do discurso literário (em particular, a Tragédia). Em Roman Jakobson, o termo *Poética* aparece para designar a ciência da literatura.

Luigi Pareyson, por sua vez, ressalta a importância da distinção e do discernimento entre *estética* e *poética* como “precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis”. O autor nos lembra que enquanto a estética tem caráter filosófico e conceitual, a poética, por sua vez, tem caráter *programático e operativo*. A função da estética é a especulação, e a poética é normativa, por isso não é difícil perceber a oposição teoria/prática que Pareyson analisa com tanto cuidado em seu texto. Pode-se portanto afirmar que a poética “traduz em normas ou modos operativos” um determinado conceito que poderia ter sido formado esteticamente (PAREYSON, 1989:24-26).

Umberto Eco discorre sobre a definição de poética como “programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista” (ECO, 1997:24). Analisando-se as estruturas da obra e o

modo como foi feita, pode-se deduzir o modo como ela “queria ser feita”, sendo a poética nesse caso o projeto de formação ou estruturação da obra. Uma poética é a concretização operacional de um objeto artístico, realizada a partir do desenvolvimento de um projeto ou metodologia pelo artista, e a análise do projeto original da obra “aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, vistas como documentos de uma intenção operacional, indícios de uma intenção” (ECO, 1997:24).

Podemos relacionar essa definição de poética com a poética da tradução, que predomina na criação dos videopoemas. Apesar de os conceitos fundamentais sobre a tradução serem tratados mais à frente (item 2.10), é relevante adiantar aqui que nossa poética de tradução trata de um programa de reestruturação da obra original. Reestruturação no sentido material, remodelagem dos caracteres físicos de cada poema; e no sentido interpretativo, de separar parte da intenção do artista e reescrevê-la segundo critérios do próprio tradutor, gerando assim uma segunda obra que remete fortemente à primeira e ao universo criativo do tradutor.

Neste capítulo, usaremos *Poética* para designar a produção, o modo de operação da poesia visual que será analisada nas próximas páginas, aceitando a definição de Valéry no que se refere ao *ato de criação* e à *linguagem* utilizada pelos poetas, e aceitando também a proposição de Pareyson, de que o artista “pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte.” É no *fazer artístico* que reside nossa preocupação em relação à poesia visual. As análises de poemas visuais feitas neste capítulo foram feitas com base na sua estrutura, visualidade e materialidade, indícios suficientes para a especulação acerca da “intenção” ou metodologia dominante utilizada pelo artista.

2.2 Criatividade

O ato criador, em qualquer atividade, abrange a capacidade que o ser humano possui de relacionar elementos, ordenar, configurar e dar a eles algum significado. Os processos de criação artística são essencialmente intuitivos, tornando-se conscientes na medida em que tomam forma. São uma integração do consciente e do sensível com o cultural. A vivência e a individualidade do artista orientam seus interesses e, conseqüentemente, a associação que ele fará entre seus pensamentos e elementos repertoriais. Isto justifica a capacidade que temos de dar significado a nossa experiência através dessa capacidade de relacionar os eventos que observamos. Através da observação, seja visual, auditiva, tátil ou olfativa, ordenamos os conceitos em seqüências lógicas, conduzidas por nossa própria individualidade e personalidade (projeção de nossa ordem interior). Esse processo é fundamental à própria comunicação humana. A *Heurística* estuda justamente a metodologia do pensamento criativo. Os *Métodos Heurísticos* descritos por Moles são algoritmos mentais que dão as perspectivas do procedimento criador. Segundo ele, esses métodos são agrupados pelas *Infralógicas*, que associam-nos em seqüências ordenadas para condicionar a iluminação do indivíduo criador.

Mônica Tavares realizou uma análise dos métodos criativos em obras de arte eletrônica. As obras analisadas em seu livro *Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos* (PLAZA et alii, 1998) foram escolhidas pela sinergia entre a infra-estrutura material (fornecida pelo ambiente tecnológico) e a subjetividade da sensibilidade artística. A análise nesse trabalho foi vinculada aos métodos heurísticos de criação, fazendo um paralelo método/ poética, considerando as diversas poéticas descritas no livro como aplicações práticas desses

métodos. Esse tipo de análise cabe perfeitamente aqui, na descrição da criação da poesia visual, pois também aqui temos a influência dos meios na criação artística, sobretudo dos meios tecnológicos.

Ao analisar o processo criativo e os métodos heurísticos aplicados à poesia visual, pretendemos demonstrar um elo de ligação entre o significado do poema e a materialidade do meio através do qual ele é expresso. A poesia visual deve ser entendida também como um conjunto de obras táteis (utilização de materiais diversos do papel) e comunicacionais (utilização de formas não-lineares de leitura), além de meramente visuais. Pretendemos também resgatar o caminho através do qual a poesia visual foi se transformando em canteiro de obras para experimentações diversas, principalmente no que se refere às tecnologias pós-industriais.

2.3 Os métodos heurísticos de criação.

Chamamos *método* o caminho pelo qual o artista chega a seu resultado, ainda que esse caminho não tenha sido anteriormente traçado ou planejado. Os métodos heurísticos de criação agrupam os elementos para a criação edificados em uma seqüência pelo artista, e são reunidos em grupos de métodos, de acordo com os critérios e características do caminho utilizado pelo artista para chegar ao resultado expresso no poema.

Em seu trabalho, Mônica Tavares analisa os métodos heurísticos de criação agrupados por A. Moles, no livro *A Criação Científica (1971)*, escolhendo para análise os métodos que mantêm correlação com as imagens eletrônicas, organizando-os dentro das categorias peirceanas (primeiridade, secundidade e terceiridade) (PLAZA *et alii*, 1998:88-89).

Esses métodos podem ser utilizados como referência para as análises deste capítulo, já que o objetivo aqui é dissertar sobre as poéticas da poesia visual. Portanto, foram selecionados os métodos heurísticos que podem ser relacionados com o processo criativo da poesia visual. Neste capítulo, porém, não descreveremos cada método detalhadamente, apenas faremos referência aos métodos para possibilitar a análise das poéticas.

Na poesia visual, o que se constata é a aplicação de métodos dos mais diversos, cada um modelando formas e resultados característicos na obra final. O grupo de métodos caracterizado pela *mentalidade* (primeiridade) abrange os métodos que possuem em comum o emprego racional do repertório poético para resultados projetados com precisão. Na direção oposta, há a metodologia do *conflito* (secundidade), cujo ato criador depende constantemente da verificação, justamente pela ausência de planejamento prévio na criação poética. Um terceiro grupo de métodos caracteriza-se pelo existente (terceiridade), através da meta-criação, por operar com dados existentes, relacionando-os, recodificando-os e criando seus significados através dessa relação.

As poéticas descritas neste capítulo estão relacionadas e são produto dos métodos heurísticos de criação, a saber: método do engenheiro, método permutatório, método dogmático (dos limites), método associativo, método experimental, método intertextual e método da tradução.

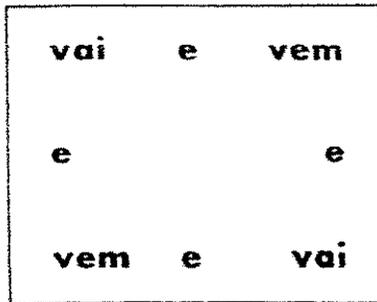


Figura 2.03
José Lino Grünwald
Vai e Vem (1959)

2.4 Racionalidade/ Poéticas projetivas

Envolvem o planejamento racional anterior à execução da obra, por isso são associadas com o chamado *método do engenheiro*. Seu critério parte da estrutura (modelo mental) ao evento (acontecimento, trabalho). O modelo mental é o desenho interno determinado pelo artista, o *insight*, materializado no meio de produção ou material utilizado por ele na realização da obra. De uma maneira geral, este método de criação é intrínseco à maioria da produção em poesia visual, somado a outros métodos que caracterizam cada obra individualmente.

A razão de ser necessária uma base projetiva na realização de poesia visual está, em primeiro lugar, na sua finalidade comunicativa de mensagens, sejam elas estéticas ou semânticas. Para se criar uma sintaxe visual ou verbal, é necessário planejá-la, no sentido de acrescentar a ela conteúdos poéticos.

Na Poesia Concreta, podemos notar a característica do método do projeto em seu processo criativo, justamente no ponto onde ela se fundamenta na Teoria da Forma (*Gestalttheorie*) e no Estruturalismo e aplica as teorias na criação dos poemas, cuja estrutura e aparência final são regidas por princípios matemáticos, para definição de proporção

e simetria de formas. O tratamento objetivo das unidades visuais na poesia concreta é essencial devido ao papel que cada elemento exerce no todo que é o poema. A palavra, na poesia concreta, sendo a base material do texto, comporta materialidade verbal, vocal e visual. Cada palavra no conjunto se refere às palavras vizinhas verbal, visual ou vocalmente, ou, através da deformação gramatical, exibe seu valor posicional “apofântico”. A poesia concreta, precursora da visualidade na poesia, é, portanto, executada de maneira intelectual e construtiva.

Max Bense faz uma análise estética e semiótica do poema concreto *Vai e Vem*, de José Lino Grünewald, na qual podemos constatar um modo racional de criação e execução da obra. Em relação à ordenação visual do poema, Bense a classifica como “quadrática”, o que permite uma leitura “da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo e de baixo para cima, e ainda circularmente. Dessa maneira a superfície textual exprime o esquema do ‘para cá e para lá’, (...) do ‘eterno retorno’” (BENSE, 1975: 198). A estrutura do poema tem a forma minuciosamente calculada em relação ao conteúdo e ao significado. Bense relaciona esse elemento com a “sutileza ou refinamento da informação estética que é comunicada”. Considera essa informação estética mais difícil de perceber do que a da poesia convencional. “Só em raros casos se deixa reconhecer de maneira imediata e intuitiva e tem qualidade sensorial. No mais das vezes, deve ser reexecutada de maneira *intelectual, construtiva*” (BENSE, 1975: 198, *grifos nossos*). Bense prossegue sua análise chamando a atenção para fatores como o pequeno vocabulário e a taxa de repetição de uma mesma palavra na poesia concreta, que enfatiza a posição da palavra na superfície do texto. Conclui afirmando que “a poesia concreta só em pequena escala é possível de maneira

intuitiva. Seu princípio criativo do desvendamento estético da temática-de-signos das palavras é de natureza metódica” (BENSE, 1975:199).

O método projetivo é usado na poesia visual também no que se refere aos materiais utilizados na sua criação, pois a arte concreta prega o uso do material em consonância com a materialidade de suas funções, não apenas como representação, ponto de vista que foi mantido conforme a poesia visual afastava-se do modo *concreto* de criação. Os poemas de *Poemóviles* expressam essa característica material no projeto do poema. Os cartões de suporte dos poemas foram criados arquitetonicamente em consonância com o significado pretendido para sua leitura.

2.5 Permutação: combinatória de elementos repertoriais

Outro processo de criação utilizado pelos poetas é caracterizado pela permutação, associado ao método *permutatório*. O critério deste método é esgotar o campo dos possíveis. A arte coloca o problema da multiplicidade na forma de variações sobre um tema ou de repetições deste, no caso de finitude de regras e infinitude de eventos. Através de regras de combinatória de elementos simples de variedade limitada, o artista explora e abre à percepção o campo das possibilidades estéticas proporcionadas pela variedade.

Em *R. ever Excia.*, Florivaldo Menezes toma de um elemento primário, um logotipo do consórcio de automóveis Reúnos, e fragmenta-o em elementos essenciais, numa poética seqüencial. A partir da combinatória de formas gráficas presentes no [R] do logotipo, o autor desencadeia uma seqüência de formas não-figurativas que podem assumir uma conotação inteligível.

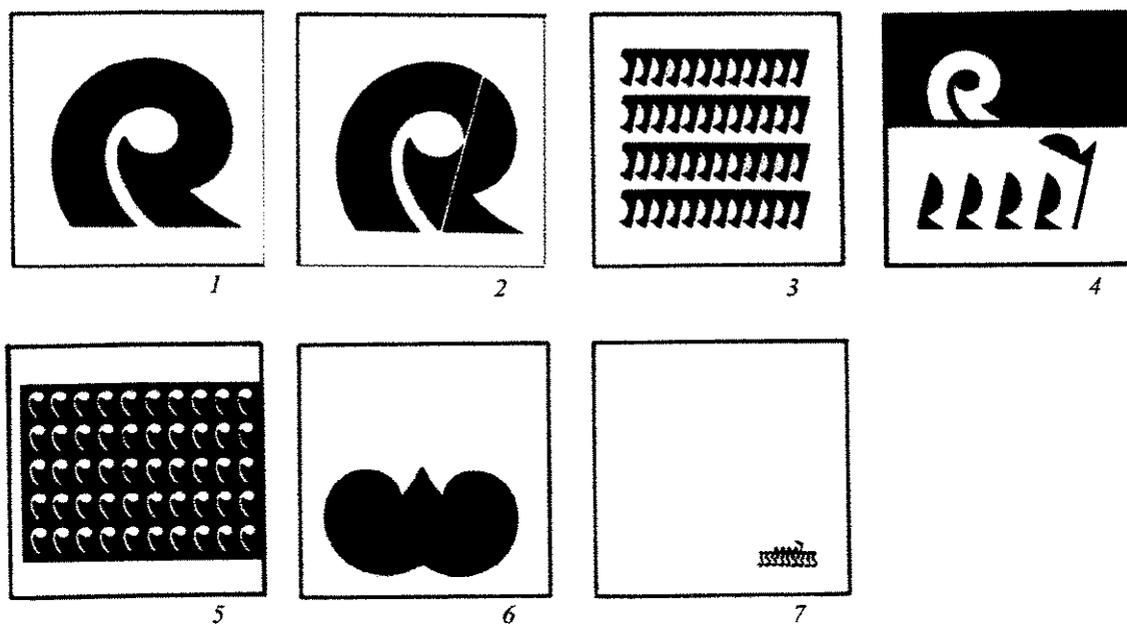


Figura 2.04
 Florivaldo Menezes
 R. ever Excia. (1968)

“...a letra R, inicial do nome do consórcio, que, ao ser deslocada de sua função simbólica de marca, assume uma postura reverencial (1). A partir de três formas presentes no seccionamento do logotipo (2), desenvolve-se uma série de formas aparentemente abstratas, mas que podem ser lidas como símbolos da realeza: uma parada militar com as botas dos soldados ou o público observando (3); um cavalo branco ou a arquibancada sobre a passarela onde à frente segue a bandeira-estandarte (4); o discurso oficial de vírgulas (5); os nobres bigodes de quem o profere, originados do ‘Reizinho’, personagem dos quadrinhos, bigodes estes que são também os dois erres iniciais lado a lado (6) e as armas representadas pela caravela, com estandarte, velas, remos, resumindo e aglutinando todas as formas visuais das páginas anteriores (7)” (MENEZES, 1991:103-104, grifo nosso).

A preocupação com o controle do acaso norteou a criação de Mallarmé descrita no primeiro capítulo: *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), “Ao mesmo tempo em que afirmava a impossibilidade da abolição deste, insinuava dialeticamente - sob a chancela relativa de um *talvez* - a viabilidade da própria possibilidade negada, através da obra-constelação, evento e momento humano.” (CAMPOS, 1977:17) Segundo Jacques Scherer, citado por Haroldo de Campos, o poema *Um Lance de Dados* seria apenas o esboço estrutural de uma obra maior, que não pôde ser levada a termo por causa da morte prematura de Mallarmé. O *Livro* (*Le Livre*) de Mallarmé “refoge completamente à idéia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais”. Suas folhas seriam cambiáveis e sua leitura poderia ser seguida de acordo com ordens de combinação determinadas pelo “autor-operador”, resultando num “multilivro”, no qual a partir de um número pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações. Mallarmé chegou a fazer planos que incluíam detalhes materiais da realização da obra, “um livro-limite da própria idéia ocidental de livro”(CAMPOS, 1977:18-19).

Em 1961, o poeta Raymond Queneau publicou *Cent Mille Millions de Poèmes* (*Cem Mil Bilhões de Poemas*), na tentativa de concretizar os planos de Mallarmé. “Trata-se de 10 sonetos alexandrinos, nos quais cada linha - impressa numa fita cartonada e destacável por uma das pontas - é uma unidade isolada, permutável com qualquer outra linha correspondente de qualquer um dos 10 sonetos, engendrando sempre uma peça autônoma e semanticamente realizada” (CAMPOS, 1977:28). Queneau, porém, faz mistura entre uma articulação estrutural inovadora (o livro permutatório) e sintaxe e semântica tradicionais (sone-

to).

Com a introdução do computador na criação de poesia, a partir dos anos 60 e 70, puderam ser feitas experiências no campo da combinatória, característica possibilitada pela máquina; “quer usando um algoritmo combinatório, quer um algoritmo aleatório, quer ainda na produção de instruções dadas ao computador para a execução de determinados programas, segundo modelos conceituais matemáticos.”(MELO E CASTRO, 1993:234) O computador possibilita a execução da arte permutacional, devido à não-linearidade de seus dispositivos informacionais e de seus recursos de armazenamento de dados. Com o computador é simples criar variações sobre um tema fundamental ou repetições, de duas formas: ou o autor programa um modelo combinatório de estrutura pré-estabelecida e elementos variáveis, ou cria uma estrutura de arquivo (de imagem, por exemplo) no qual pode inserir, copiar ou repetir quantas vezes quiser fragmentos dessa imagem. A imagem digital permite esse recurso porque não sofre desgaste nem perda de qualidade em relação ao número de cópias, tiragens ou repetições.

Poderíamos, por exemplo, construir literalmente uma versão eletrônica da obra *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Queneau, utilizando os recursos do computador, bastando para isso programar cada verso dos 10 sonetos separadamente e aplicar um algoritmo de busca aleatória, bastando ao “leitor” apertar uma tecla de comando para obter automaticamente uma das possíveis combinações na tela, ou então, criar um programa que apresente na tela a estrutura do soneto completo, e o mesmo leitor aplicaria um “click” com o *mouse* sobre o verso desejado, e nesse caso o nosso algoritmo buscaria aleatoriamente uma das 10 combinações possíveis desse verso em particular, e assim por diante.

2.6 Poéticas dos limites

A limitação dos meios materiais ou do repertório simbólico define e determina a forma final de um trabalho artístico, impulsionando a criação e até criando novas formas, podendo ser transgredida ou não. Da teoria à prática, o artista esbarra necessariamente com esses limites, pois não se pode criar mais do que a linguagem permite. O método dos limites consiste basicamente em explorar as leis, as normas e as regras que organizam e definem um projeto. Reconhecendo as fronteiras de seu campo de atuação o artista pode transgredi-las (PLAZA *et alii*, 1998:97).

As criações artísticas de natureza verbal, como a poesia, evidenciam este processo na medida em que a língua e os caracteres tipográficos têm um repertório finito.

A poesia semiótica aponta justamente esse esgotamento da capacidade comunicativa do signo verbal como um caminho aberto para a implementação de uma nova linguagem fundamentada na pura visualidade. A partir dessa inserção de códigos visuais, torna-se necessário vinculá-los a normas próprias de cada sistema poético-visual (criação de um repertório comunicacional), donde surge a utilização de “chaves léxicas” para expressar visualmente um conteúdo semântico e assim criar a poesia sem palavras. Cada poema delimita como norma seu próprio repertório de signos, modelado pela função poética pretendida pelo autor. Nas palavras de Décio Pignatari, a poesia semiótica pretendia criar uma linguagem “na qual a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando margem a novas possibilidades quanto à comunicação”(CAMPOS *et alii*, 1975:161).

Na poesia visual, o artista trabalha também com limites impostos pelo material de confecção do poema ou do objeto (poema-objeto ou livro-objeto), ou pelo meio de veiculação

desses poemas, ou ainda pelas tecnologias possibilitadas às poéticas visuais. O resultado, nesse caso, está totalmente vinculado à expressividade permitida por esses recursos. Podemos detectar a utilização dos limites nas tendências artísticas “que trabalham o lado mais racional da arte, isto é, que tentam dar precisão ao impreciso” (PLAZA *et alii*, 1998:97).

O “Poema-Bomba”, de Augusto de Campos, foi criado em 1986 e publicado no *Folhetim*, caderno literário da *Folha de S. Paulo*. Para sua confecção foram utilizados tipos *Letraset*, decalcáveis, uma das únicas opções em artes gráficas para se dispor de caracteres em ordem não-linear, na época. Ao longo do desenvolvimento tecnológico, foram criadas outras versões desse poema, como a holografia (1987) e o videopoema, realizado por computador (1992). Sem tratar aqui ainda do aspecto da *tradução* desse poema para outros meios, é importante frisar que o poema foi adquirindo novas dimensões possibilitadas pelos limites expressivos dos meios eletrônicos, cada vez mais amplos. O autor, no caso, estaria vencendo os limites impostos pelo meio à concretização do projeto da obra, de forma paulatina.

2.7 Associações

A criação de associações é uma característica sempre presente nos trabalhos de poesia visual. As associações são eixos de estruturação do pensamento e da linguagem. As sugestões associativas na nossa mente podem ocorrer de duas maneiras: associação por contigüidade, (relacionada a processos de natureza verbal) e associação por similaridade, (relacionada a processos não-verbais). Nas associações por contigüidade, o raciocínio é elementar, e está vinculado à experiência. Já nas associações por similaridade, o sistema

deriva de operações analógicas do pensamento (*PLAZA et alii, 1998:100-102*).

A informação *semântica*, numa obra de arte, é organizada pela lógica da contigüidade. É estruturada, traduzível e tem referente forte, em um objeto. A informação *estética* é auto-referente, intraduzível. É organizada analogicamente pela similaridade, e apresenta certa fragilidade, no sentido em que qualquer alteração em sua ordem signica modifica a informação estética (*ver item 2.10, página 53*).

Luxo, de Augusto de Campos, pode ilustrar bem a oposição entre os procedimentos associativos. Aqui, a oposição entre os dois significantes [Luxo] e [Lixo], cria uma associação por contigüidade, pois o leitor conhece de antemão a oposição semântica das duas palavras: luxo = riqueza, beleza / lixo = miséria, sujeira. Já a associação por similaridade entra no diálogo visual, ou seja: a montagem sintática do poema coloca em evidência a estreita relação entre luxo e lixo: o único elemento que diferencia os dois opostos é uma letra (u / i) o que passa ao leitor, ao mesmo tempo, a idéia de contraste e proximidade.

Pode-se constatar exemplos na poesia visual de métodos associativos que envolvem a citação, que caracteriza-se por uma associação por contigüidade de informações externas ao poema, sejam elas de natureza estética ou semântica.

O videopoema *O Arco-íris no ar curvo*, de Julio Plaza (1994) envolve citação de questões relacionadas à física moderna. O *ar curvo* aponta para o “espaço-curvo” einsteiniano. O objeto construído virtualmente por computador é uma fita ou anel de Moëbius, flutuante no espaço, que suporta o texto “O arco-íris no ar curvo”. As associações com o problema da Física Moderna estão na citação do espaço-curvo, que provoca a curvatura da trajetória da luz (arco-íris), e no próprio anel de Moëbius, que configura um exercício topológico: a

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXOXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Figura 2.05
Augusto de Campos
Luxo (1965)
(Reprodução. O poema é im-
presso em letras douradas)

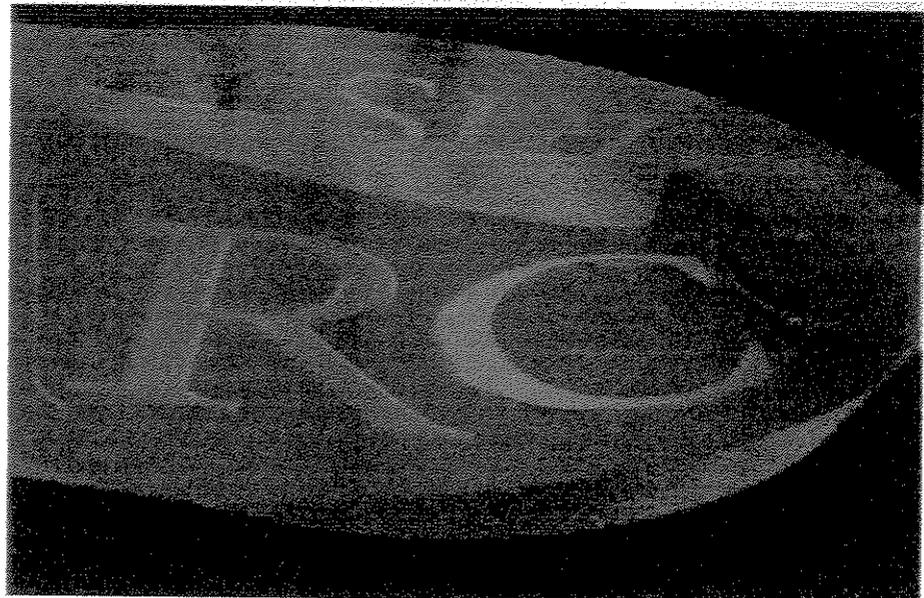


Figura 2.06
Julio Plaza
Frame do videopoema O Arco-íris no Ar Curvo (1994)

fitas, aparentemente tem dois lados, mas na realidade podemos observar que sua superfície é única e contínua. A *similaridade* do poema com os elementos físicos estão na flutuação do objeto (ar), o degradê de cores na iluminação (arco-íris) e a própria materialidade virtual do meio expressivo, o computador, que faz com que as propriedades da imagem tenham seu referente nos algoritmos implantados no *software*.

2.8 Poéticas experimentais

Caracterizam-se pela total ausência de projeto, tanto de concepção quanto de realização. O artista descobre a obra durante sua execução (“vamos ver no que dá”), e a experiência é adquirida através da observação dos resultados. Isso implica em aceitação da obra independente de seu processo de criação, o qual muda constantemente, de acordo com as tentativas e erros, numa espécie de concepção durante a operação. Em muitos casos, dá-se importância maior ao processo de descoberta do que ao resultado em si.

Como vimos até agora, a poesia visual caracteriza-se pelo planejamento prévio à execução da obra, como uma arte metódica e objetiva. Podemos dizer, porém que há a introdução do método experimental na poesia visual no que se refere às tecnologias em sua aplicação. Os primeiros experimentos nesse sentido datam de fins da década de 60, com estudos de Max Bense, que na época estudava manifestações poéticas realizadas com o auxílio do computador, no campo da gráfica poemas e textos programados (CAMPOS, H. 1997:212). Como precursor de experiências computacionais, citamos também Waldemar Cordeiro, também na década de 60.

A característica experimental na poesia visual está, pois, vinculada apenas ao desco-

brimento de meios inovadores como ferramenta de criação, uma vez que trata-se de meios que possuem a característica de metamorfose constante, de acordo com seu próprio desenvolvimento, o que obriga o artista a manter-se constantemente no papel de descobridor de suas possibilidades.

2.9 Intertextualidade

Um dos aspectos relevantes tratados nesta pesquisa é a *intertextualidade* presente nas criações em poesia visual. Esse método (do existente) de criação está presente e manifesta-se sob várias formas na poesia visual. Através de sua análise podemos tentar explicar a busca constante de novos meios expressivos pelos poetas.

A intertextualidade implica em relações entre dois ou mais textos, em qualquer prática semiótica. Entendemos por *textos*, neste caso, não apenas o texto escrito, mas qualquer outro sistema codificado de informação e também qualquer *mídia*: imagem (gráfica, pictórica, tridimensional), som (voz, música, ruído), materialidade física e virtual, entre outras, enfim: sistemas que permitam uso expressivo e comunicativo. A intertextualidade implica também em influências, dadas pelo meio em que o artista trabalha, nos signos que cria a partir desse meio. Envolve citação (um texto dentro de outro), meta-criação (criação da criação), recodificação e tradução.

A poesia visual comentada até aqui envolve uma relação de diálogo entre dois códigos: o texto escrito (presente nos poemas verbais) e a imagem. Esta relação pode ser caracterizada como um sistema *intermídia*, que é uma associação por similaridade de sistemas semióticos, ou seja, uma espécie de montagem através da identidade de estruturas desses

sistemas. Na poesia visual, às vezes a imagem é texto (transmite informação semântica) e o texto é imagem (transmite informação estética), vide a característica *verbivocovisual* da Poesia Concreta (verbal, vocal, visual).

O sistema *multimídia*, que é uma colagem de vários códigos através da justaposição, foi sendo aperfeiçoado ao longo do desenvolvimento das tecnologias de comunicação (o cinema, o videoclipe e até o jornal são sistemas multimídia). O computador utiliza o sistema multimídia, na medida em que gerencia, no mesmo sistema, a imagem, o som, gráficos, textos, fotografias, vídeo, animação, telecomunicações (e-mail, fax, sinal de TV e de rádio), etc., de forma integrada, amigável e interativa.

2.10 Tradução

A propósito da tradução podemos citar Max Bense *via* Haroldo de Campos na distinção que o primeiro estabelece entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”, pois a tradução de informação deve obedecer as características próprias de cada categoria. A chamada “informação documentária” reproduz algo observável, a “informação semântica” vai além da documentária, acrescentando dados não-observáveis, novos, como o conceito de falso ou verdadeiro. Já a “informação estética” transcende a semântica, devido à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (*apud CAMPOS, 1976:21-22*). O que o texto procura afirmar é que a aplicação do procedimento tradutor é admitida pelas informações documentária e semântica, mas a informação estética “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”, impondo assim a característica de *fragilidade* à informação estética e declarando-

a “inseparável de sua realização” e “intraduzível”, pois “sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular” (*apud CAMPOS, 1976:22-23*).

Qualquer procedimento tradutor deve reconhecer o código inicial para reescrevê-lo em equivalência com o modelo. A tradução é uma recodificação passível de ser realizada através de três caminhos: *intra lingual*, *inter lingual* e *intersemiótica*. A tradução *intra lingual*, como o nome indica, é processada dentro de uma mesma língua (ou código.) Não envolve mudança de língua, apenas traduz-se com outras palavras o mesmo conteúdo, de forma a transmitir informação similar. Esse sistema de tradução, bem como a tradução *inter lingual*, é válido sem restrições quando aplicado à informação documental e à informação semântica.

A tradução *inter lingual* é uma operação tradutora entre diferentes línguas que tenta preservar a mensagem usando um código diferente. O problema da intraduzibilidade da informação estética apresenta-se neste caso quando estamos diante da poesia e de obras literárias em prosa “que conferem primacial importância ao tratamento da palavra como objeto”, submetidas à tradução interlingual. Admitida essa tese, pode ser apontada a possibilidade de *recriação* desses textos em outra língua, que resultaria em outra informação estética, autônoma (*CAMPOS, 1976:24*).

Haroldo de Campos, em *Metalinguagem*, nos cita como exemplo de “tradutor-recriador” o poeta americano Ezra Pound, que teve em seu percurso poético muitas incursões no campo da tradução de textos criativos. Ezra Pound desenvolveu, inclusive, uma teoria da tradução e uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação, levando a termo, a partir de suas proposições, traduções de poemas chineses, peças *Nô*

japonesas, trovadores provençais, poesia toscana e simbolistas franceses. Sua intenção era dar nova vida ao passado literário válido através da tradução. Pound, em suas traduções, muitas vezes trai a letra do original, às vezes até por engano, mas até nesses casos capta o “espírito”, o “clima” da obra original, seja através de sua grande intuição ou de solidariedade maior com a “dicção”. Ele não traduz apenas palavras, mas permanece fiel à seqüência poética de imagens do original, aos seus ritmos, ao seu tom, realizando uma penetração intensa na mente do autor, afirmação que pode ser estendida aos textos criativos em geral (CAMPOS, 1976:24-27).

A tradução intersemiótica, ou “transmutação” foi definida por Roman Jakobson como sendo um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, ou: “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (apud PLAZA, 1985:03). É na tradução intersemiótica que fica mais evidente a característica de *recriação* carregada pela tradução, ou tentativa de tradução, da informação estética numa obra de arte.

Outra característica do processo tradutor nas artes envolve a mudança de suportes, tradução de um meio para outro, entendida por *transposição*, dando lugar a interferências cada vez mais acentuadas no original traduzido. A tradução inter-lingual “tem seu suporte em meios gráficos como o livro e a revista”, mas já vimos que em poesia visual, o *meio* pode ser qualquer outro material ou mesmo um objeto, e esse *meio* comunica grande parte do conteúdo, transformando-se assim a transposição numa espécie de *transcrição*. A *transcrição* pode ser entendida como a “livre recriação, com investimento estético e ino-

vação”. Há uma espécie de “trânsito sensorial entre o visual, verbal, sonoro e tátil”, dentro dos próprios códigos. A tradução movimenta também “as diferenças entre tradução e traduzido, colocando em jogo a historicidade dos suportes”. Por isso, “a tradução intersemiótica é estruturalmente avessa à ideologia da *fidelidade* e ao dogma da *literalidade*” (PLAZA, 1985:09, *grifos nossos*).

A poética da tradução intersemiótica opera de acordo com normas estabelecidas pelo próprio tradutor, que assimila o código da obra original e desenvolve um pensamento do tipo “diagramático-analógico” sobre as formas estéticas, realizando de forma sincrônica “operações analíticas (de leitura que visa à criação) e sintéticas (de invenção)” (PLAZA, 1985:10). Daí a carga de individualidade do tradutor sobre a obra traduzida, ou seja, a realização da *transcrição*.

Dentro da prática da tradução intersemiótica, Julio Plaza estabelece uma *tipologia*, uma espécie de “mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores” (PLAZA, 1987:89). Essas referências associam-se às categorias de signos formuladas por Charles S. Peirce, e nelas podemos distinguir, “em seus estados configurativos, informação sobre estruturas, informação sobre eventos e informação sobre convenções. Esses três tipos entram em correlação com os caracteres de iconicidade, indicialidade e simbolicidade” (PLAZA, 1987:89). Plaza distingue, portanto, três categorias fundamentais de tradução: tradução *icônica*, *indicial* e *simbólica*. Naturalmente, essa tipologia leva em conta os “aspectos dominantes do operar-tradutor” encontrados em cada trabalho, uma vez que eles podem existir simultaneamente em uma mesma tradução.

A tradução icônica está intimamente relacionada ao princípio de “similaridade de

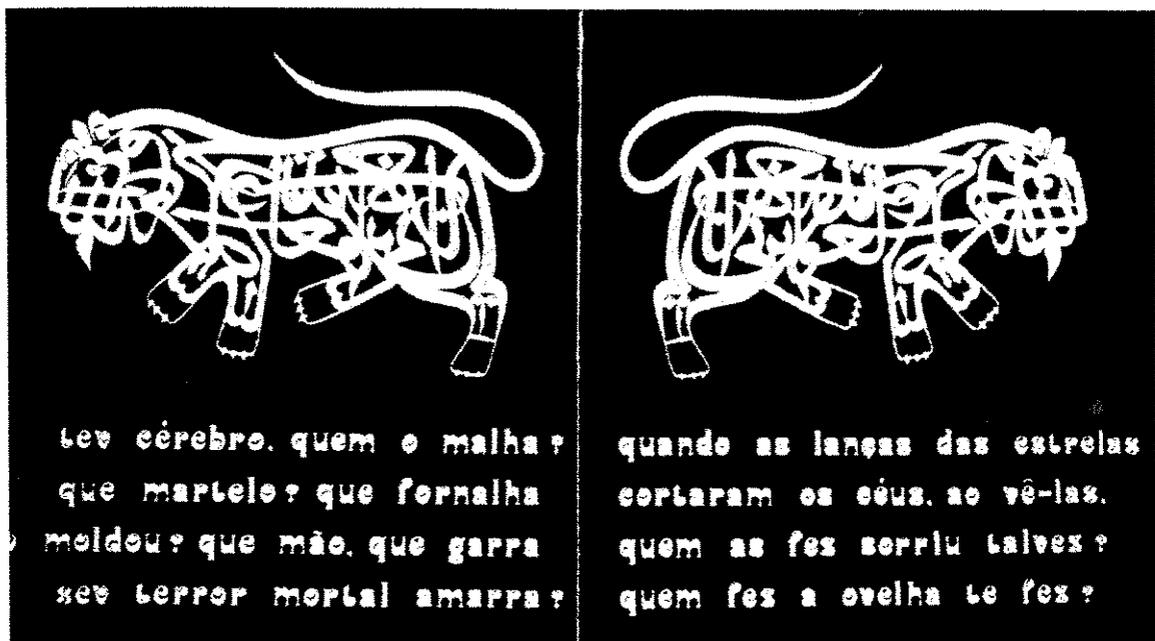


Figura 2.07
Augusto de Campos
Poema-cartaz O Tygre (fragmento)

O poema-cartaz O Tygre, de Augusto de Campos, apresenta um misto de tradução criativa interlingual e intersemiótica, podendo ser considerada uma transcrição. Ao mesmo tempo em que traduz o poema The Tyger, de William Blake para o português, o autor cria uma tradução visual para este poema que inclui desde o formato (desenho) dos caracteres tipográficos, que fazem uma associação por similaridade ou analogia com a escrita cursiva árabe, até a imagem geral do poema, traduzido na forma de um cartaz, com o desenho do tigre simetricamente colocado e repetido, sobre os trechos escritos do poema.

estrutura”, estando apta a “produzir significados sob a forma de qualidades e aparências, similarmente”. Esse tipo de tradução tende à “associação signica”, por contigüidade ou por similaridade (PLAZA, 1987:124). A tradução icônica, “tende a aumentar a taxa de informação estética”, e será, portanto, uma *transcrição*.

Entendemos como *índice* a relação de contato entre o signo e o objeto. É esse princípio que norteia a definição de tradução indicial, ou seja, o *contato* entre original e tradução, resultando numa *continuidade* entre original e tradução, tanto no nível estrutural quanto informacional. Trata-se de uma apropriação do objeto imediato do original, que é transposto para um novo meio (PLAZA, 1987:91). A tradução indicial determina, então, uma relação de causa-efeito, que “acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo”. Será, neste caso, uma *transposição*.

A tradução simbólica opera pela “contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional”, ou seja, transpõe os significados “lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis”(PLAZA, 1987:91). A tradução simbólica “se relacionará com seu objeto por força de uma convenção”. Sua significação será determinada por regras, sendo definida como uma *transcodificação*.

Podemos concluir que, de todas as maneiras, a tradução não escapa à intencionalidade da pessoa que a realiza, estando vinculada à criatividade do tradutor, bem como a seus elementos repertoriais e outros fatores de influência. Trata-se, portanto, de uma “prática crítico-criativa, uma meta-criação” (PLAZA, 1985:13). Para Paulo Rónai, a demonstração da impossibilidade teórica da tradução precisa o faz afirmar que “tradução é arte” (*apud* CAMPOS, 1976:24). Então, para nós, a “tradução de textos criativos será sempre *recria-*

ção, ou criação paralela (...) Não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, do signo estético.” (CAMPOS, 1976:24) Esta afirmação de Haroldo de Campos foi feita a propósito da literatura, mas está sendo aplicada aqui para a poesia visual, que por sua vez é carregada de *iconicidade* e propriedades *físicas* e *materiais*, que deverão ser recriadas em suporte tecnológico.

Capítulo 3. A Tradução Eletrônica da Poesia Visual

Para se chegar a uma análise da tradução dos poemas, inicialmente criados em meios artesanais e industriais, para os meios eletrônicos resultando nos videopoemas, devemos considerar em primeiro lugar as afirmações acerca da *tradução* entre diferentes meios expressivos, feitas no capítulo anterior. Partindo desses princípios, é necessário em seguida avaliar as características essenciais da imagem digital, e principalmente da imagem construída virtualmente, o que constitui nosso caso particular.

Os videopoemas acrescentam à poesia visual os recursos expressivos da *animação*, ou seja, movimento em plano temporal e ritmo linear. A animação 3D utilizada para a modelagem dos videopoemas apresentados neste capítulo, como parte da dissertação, veio permitir um suporte tecnológico à poesia visual, ampliando suas possibilidades através de um sistema multimídia gerenciado por computador.

Mantêm-se neste caso as características do meio vídeo, descrito por E. M. de Melo e Castro a propósito da videopoesia, ou seja, as coordenadas de movimento e de tempo, a iconização da palavra e o dinamismo cromático (MELO e CASTRO, 1991:238). Trata-se, porém, de obras modeladas totalmente por computador e registradas em suporte de leitura óptica (CD-ROM, neste caso), em lugar do suporte magnético caracterizado pela fita de vídeo.

Em primeiro lugar, é necessário estabelecer que o computador opera com números, não com imagens. O fundamento da computação gráfica está na “representação plástica de expressões matemáticas” (MACHADO, 1993:60).

Para construir no computador um objeto tridimensional, é necessário utilizar um sis-

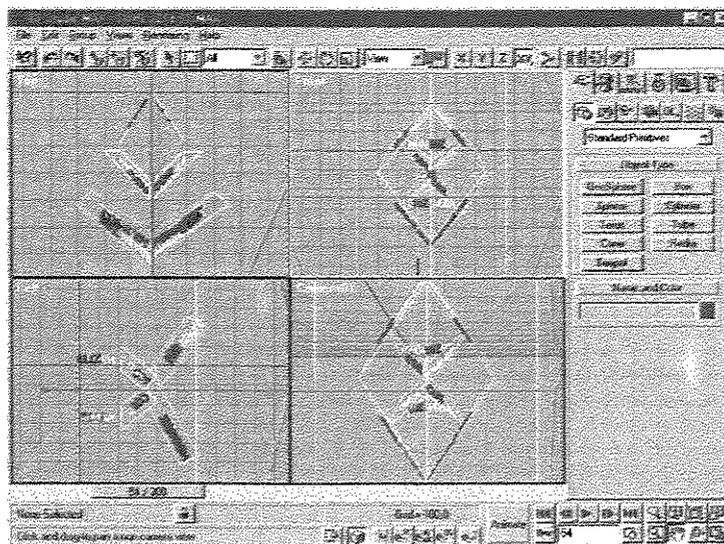
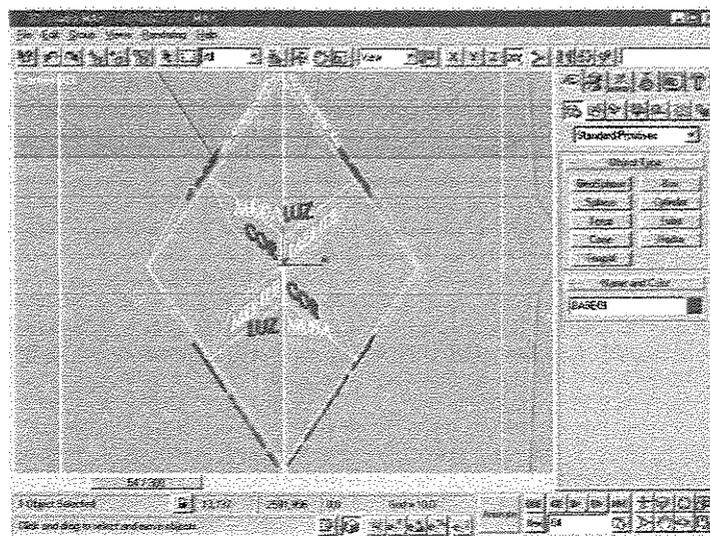
tema de coordenadas x, y e z, que representam as três dimensões da imagem virtual. Um cubo, por exemplo, é construído a partir de seus vértices, que correspondem cada um a uma medida de distância do eixo das três coordenadas. O conjunto desses vértices é programado no computador como um “objeto” informático. O programa faz derivar desses vértices várias linhas, “que por sua vez constroem o objeto numa forma vazada, semelhante a uma estrutura de arame (*wire frame*)” (MACHADO, 1993:60-62).

O programa de um computador forja procedimentos de visualização, que são os chamados algoritmos de simulação da imagem, cujo nome técnico é *rendering*. Nesses procedimentos, às faces de cada objeto, definidas pelo *wire frame*, são atribuídos valores relativos a cor, superfície e propriedades de reflexão da luz, opacidade, transparência, brilho ou textura, que definem os *materiais* aplicados ao objeto. Os videopoemas aqui realizados e analisados são fruto desta construção virtual da imagem simulada.

Para o processo de tradução foi necessário, em primeiro lugar, realizar uma *remodelagem virtual* dos objetos materiais apresentados nos poemas originais (a partir dos quais a tradução foi realizada). Esse processo implica na recriação das formas e sua adequação ao meio eletrônico, nos aspectos de cor, textura, proporção dos objetos e iluminação virtual projetada sobre eles (não esqueçamos que as formas devem ser vinculadas ao formato do display visual do computador, no caso, a tela do monitor).

Podemos constatar que os videopoemas têm como elementos constituintes do resultado e aparência final as características do meio, da obra que os originou e dos processos criativos do tradutor como intérprete. Por isso, nas análises que se seguem, foi descrito primeiramente o poema que deu origem ao videopoema, em seguida foi descrito o resulta-

do, na forma de roteiro de animação, e finalmente, os elementos relevantes ao processo de tradução.



Figuras 3.01 e 3.02

Interface do programa 3D Max, durante a modelagem do videopoema Cor/Luz, mostrando a estrutura wireframe dos objetos tridimensionais. O programa permite a visualização simultânea de até quatro vistas do objeto, inclusive a vista em perspectiva ou a vista da câmera, a critério do operador.

C346V

42945/BC

Luciana Chagas
Videopoemas

COR/LUZ

Julio Plaza e Augusto de Campos

(reprodução: Luciana Chagas)

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

CORMENTE

LUZ MENTE MUDACOR

COR MUDAMENTE LUZ

MENTE COR

COR/LUZ

LUZ COR LUZ COR

COR LUZ COR
COR MUDA MENTE LUZ

Figura 3.03

Frame do videopoema *Cor/Luz* (1996-1998)

Duração: 50"

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



3.1 COR/LUZ

O poema COR/LUZ foi criado originalmente para o livro *Poemóviles*, de 1974, com poemas de Augusto de Campos e objetos de Julio Plaza. Os objetos que compõem o livro são construções em papel que projetam formas tridimensionais móveis ao serem manipulados. Vemos nesse trabalho a poesia visual manipulável, com movimento e materialidade, ou seja, *objetos-poema* destacáveis do livro, cuja configuração proporciona à poesia visual outras relações entre os significados. Posteriormente esse poema foi traduzido do papel para a holografia e mais tarde para videotexto. Em *Poemóviles*, na folha de papel tridimensional, o poema e o objeto se interpenetram, com as palavras [LUZ], [MENTE], [MUDA] e [COR] grafadas em azul e amarelo, entrelaçando-se e projetando-se conforme o movimento do leitor de *abre/fecha* da folha de papel. Já na versão em holografia, as palavras foram dispostas em vários planos flutuantes, (substituindo os planos dobráveis do papel), além de uma multiplicidade de ângulos de visão, possibilitada pela tridimensionalidade da imagem-luz holográfica. “Na versão em videotexto, o poema está grafado em oito cores: branco, amarelo, ciano, verde, magenta, vermelho, azul e preto. Através do movimento das cores de fundo do poema, obtêm-se os efeitos relacionados à sua semântica” (PLAZA, 1987:133). Nas palavras impressas no monitor do videotexto, o movimento está nas cores, permanecendo as palavras estáticas em relação ao leitor.

A criação do videopoema COR/LUZ foi feita a partir de um roteiro (também chamado *storyboard*, e inclui rascunhos para visualização da composição dos quadros principais), elaborado por Julio Plaza, que definiu os seguintes parâmetros para esta versão: deve ser reproduzido, na animação, o movimento de *abre-fecha* do original em cartão, inclusive a

forma das dobras desse cartão. Além disso, as letras seriam azuis, amarelas e vermelhas (no original, são somente azuis e amarelas) e a cor de cada palavra foi definida pelo autor de acordo com os significados pretendidos, ou seja, a mudança de sentido e significação, produzindo ambigüidade, pois “MUDA é verbo na terceira pessoa do presente, mas articulado com LUZ, designa imperativamente a ação de mudar: MUDA LUZ” (PLAZA, 1987:132). Ainda de acordo com o autor, MUDA pode atuar também como adjetivo, como em LUZ MUDA ou COR MUDA, e MENTE pode tornar-se sufixo adverbial, criando os termos MUDAMENTE, CORMENTE, e assim por diante. Portanto, o processo de mudança das cores das palavras foi realizado para a adaptação ao meio do *videopeoma*, pois o outro recurso a ser acrescentado seria a mudança de iluminação ao longo da animação.

O roteiro da animação é o seguinte: a página virtual com o poema modelado de acordo com os parâmetros acima faz o movimento de abertura e fechamento no espaço tridimensional, visualizado através de uma câmera fixa. Após cada ciclo completo de movimento, muda-se a cor da luz ambiente, da branca, que permite a visão de todas as palavras, para a azul, que faz com que as palavras grafadas nessa cor desapareçam, deixando entrever apenas as vermelhas e amarelas, e nesse mesmo esquema com luz amarela e vermelha, finalizando com a luz branca, novamente.

Com relação a esse efeito luminoso pretendido no roteiro original, foram feitas algumas modificações de ordem prática durante o processo de construção das animações. Por exemplo, a luz de cor vermelha, pura (R: 255, G: 0, B: 0) interferiu de tal modo nas outras cores do objeto, que dificultou a leitura do poema na animação. Com a incidência de luz vermelha, o azul tornou-se preto, e o amarelo praticamente desapareceu devido à perda

C346V

42945/BC

Luciana Chagas
Videopoemas

OPEN/CLOSE

Julio Plaza e Augusto de Campos

(reprodução: Luciana Chagas)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

OPEN

LOW

YELLOW BLUE

HALFO CLOSE

YELLOW REOPEN

REDO OPEN HAL PERD

HALF CLOS OPEN BLUE

YELL RED BL UERED LLOW

HALFO OPEN LOSE BLUE

REDHALF OPEN RED

REOPEN YELLOW

CLOSE OHALF

BLUE LLOW

YEL LUE

OPEN

acentuada de contraste com o vermelho. Para solucionar esse problema e manter a idéia original pretendida para esta versão, tivemos que manter a luz branca e modificar o material de superfície das letras, assim como o fundo da cena.

Tanto no 3D Studio como no 3D Max, a estrutura do objeto tridimensional modelado recebe aplicação de superfície, para simulação de materialidade dos objetos. Os materiais são criados com o controle dos seguintes parâmetros: componentes da cor da superfície, transparência, brilho, reflexão da luz sobre ela, difusão ou absorção. Fazendo variar esses parâmetros, pode-se reproduzir as propriedades físicas dos materiais a serem aplicados, e criar plástico, metal, vidro e materiais foscos, por exemplo.

No caso do objeto criado para este poema, foi preciso criar um material fosco, ou seja, que não proporcionasse a reflexão da luz, já que a iluminação seria direcional e frontal em relação ao objeto. A modificação do material foi na cor das palavras, cujas letras são objetos tridimensionais. Modificando a base e o fundo para a cor vermelha (mantendo as propriedades de opacidade) foi possível criar o efeito desejado inicialmente e ao mesmo tempo possibilitar a boa legibilidade do poema. O tempo da animação é de 40 segundos, pois para cada um dos quatro ciclos de abertura (branco, azul, amarelo, vermelho e novamente branco) são necessários 10 segundos.

C346V
42945/BC

Luciana Chagas
Videopoemas

ABRIL/1984
Júlio Rizzo e Augusto de Lima
1984

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ABRE

AMAZUL

VERMARELO

FECHAENTRE

AZULVERMELHO

ENTREVEREABRE

AZULFECHVERMELHO

RENTREAZULAMARELO

VERMELHOFECHAZUL

ENTREABREFECHA

VERMELREABRE

ENTREFECHA

AMARELHO

AZULRE

ABRE

OPEN/CLOSE

OPEN
BLU BLUE
HALFO REOPEN
REDOPENHALFRED
HALF OPENBLUE
REDBLUERED
HALFOPEN BLUE
REDHALFOPENRED
REOPEN
OHALF
BLUE LUE
OPEN

Figura 3.04
Frame do videopoema
OPEN/CLOSE (1996-1998)
Duração: 50"

ABRE/FECHA

AB
AZUL
VERM
ENTRE
AZULVERMELHO
ENTREVETREABRE
AZUL VERMELHO
AZUL
VERMELHO AZUL
ENTREABREFECHA
VERMELREABRE
ENTRE
ELHO
AZUL
RE

Figura 3.05
Frame do videopoema
ABRE/FECHA (1996-1998)
Duração: 50"

3.2 OPEN/CLOSE - ABRE/FECHA

Os poemas OPEN/CLOSE e ABRE/FECHA foram criados por Julio Plaza e Augusto de Campos para o livro *Poemóviles*. OPEN/CLOSE foi o primeiro poema criado para o livro, e propõe em sua estrutura verbal o jogo de palavras fundidas umas nas outras, que sobrepõe a função do objeto (suporte de cartão dobrável, *móvil*) às letras e cores do poema, resultando num belo jogo de abre-fecha semântico. A composição remete às características da *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres e cores, que Augusto de Campos utilizou em *Poetamenos*, série de poemas concretos de 1953. Nestes e naqueles, as cores das palavras fragmentam-nas em diferentes vozes, criando significados diversos na fusão desses fragmentos e na sua separação. A palavra [YELLOW], por exemplo, é grafada em amarelo e fragmentada em [YEL] e [LOW], em diferentes pontos da estrutura textual, representando [CLOSE], enquanto [OPEN] é representado em vermelho e [HALF] em azul. De acordo com o poema, o azul, o amarelo e o vermelho, estão meio (half) fechados (close) e meio abertos (open) enquanto uma cor força a abertura, a outra inverte a situação.

Na versão em português ABRE/FECHA, o autor procurou dar o mesmo sentido de movimento às palavras, recorrendo à tradução *inter-lingual*, ou seja, tradução entre línguas diferentes que tenta preservar a mensagem usando códigos ou sintaxes diferentes. Vale ressaltar, porém, que trata-se de uma *tradução criativa*, no caso, uma *transcodificação*, pois traduz significados lógicos. A versão em língua portuguesa adapta-se à expressão poética própria da língua, como podemos perceber na substituição do termo [HALF] por [ENTRE], que por sua vez mescla-se com [FECHA] e [ABRE]. Os vínculos com as cores não obedecem a padrões rígidos, pois podemos constatar [FECHA] grafado em amarelo,

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SECÃO CIRCULANTE

por exemplo. As versões desses dois poemas para animação têm muito em comum com a do poema COR/LUZ, devido à similaridade de estruturas e de movimento dos objetos. Os três videopoemas foram construídos juntos, passando pelas mesmas dificuldades técnicas.

As animações, de 50 segundos cada uma, foram criadas e os objetos foram modelados seguindo os mesmos critérios. Em 10 segundos, o objeto completa um ciclo de abertura e fechamento. A câmera é colocada fixa e imóvel defronte o objeto. Foram definidas quatro etapas para estas animações (OPEN/CLOSE e ABRE/FECHA): na primeira, o objeto é colocado sobre fundo branco, criando uma atmosfera nítida para todas as cores do texto. A partir desse primeiro ciclo (10 seg.), o fundo torna-se azul, o que permite a leitura de apenas algumas palavras do poema, mais precisamente as que foram grafadas em amarelo e vermelho. Sucedem-se mais quatro ciclos, envolvendo esse mesmo efeito de metamorfose cromática nas cores vermelho, amarelo e novamente o branco, como que numa finalização da leitura fragmentada das etapas anteriores.

A versão eletrônica destes poemas reproduziu em parte o movimento possibilitado pela folha de cartão, ou seja, a projeção do texto em direção ao leitor no momento da abertura, com a diferença da materialidade na manipulação do objeto, real e palpável no caso do cartão *poemobile*, virtual e sequenciada no caso do videopoema. O acréscimo que o recurso de modelagem e animação por computador veio a acrescentar foi a possibilidade de explorar a combinatória de elementos verbais e visuais, que são os grafemas, através de sua ocultação seletiva por intermédio da animação de planos de fundo coloridos, criando novos significados a cada etapa.

VAGALUME



Figura 3.06
Frame do videopoema Vagalume (1996-1998)
Duração: 5"

3.3 VAGALUME

O poema, de Alice Ruiz, foi criado originalmente para videotexto, em 1982. Notaremos, ao longo da descrição da animação, que trata-se de uma associação com os recursos oferecidos pela linguagem do videotexto, cuja tradução para um meio de animação mais sofisticado trouxe outros recursos que viriam a fundir-se com sua poética *hai-kai*.

O poema caracteriza-se pela semelhança, uma constante dentro das manifestações artísticas orientais, e também pela utilização de “imagens materiais, que sugerem relações imateriais” (PLAZA *et alii*, 1998:132). O acende-apaga do vaga-lume é codificado, mostrado assim na tela em forma de palavras (referentes) em lugar do objeto em si.

Na primeira versão (videotexto), o texto que surge codificado na tela é o seguinte:

acende apaga / apaga acende / vagalume

Cada fragmento/ fase do texto surge em determinado tempo, numa analogia ao brilho intermitente do inseto, e ocupa posição central na tela, no eixo horizontal e o fundo apresenta-se negro, “em analogia com a noite” (PLAZA *et alii*, 1998:132).

O videopoema *vagalume*, por sua vez, apresenta o texto modificado em sua ordem seqüencial:

acende / apaga / acende / apaga / vagalume

totalizando cinco fases ou fragmentos, cada um com movimento independente na organiza-

ção da animação, aparecendo sobre a tela nessa ordem. Isso denota outra analogia com o brilho do vaga-lume, posto que o significante [apaga] também acende sobre o fundo azul-escuro da noite eletrônica do poema.

Nesta versão, o eixo horizontal é deslocado em duas posições definidas, formando uma espécie de ziguezague com as palavras, criando outra nova analogia: o movimento irregular do inseto, que a cada momento de brilho encontra-se em uma posição diferente.

Os caracteres, no videotexto, estão estritamente vinculados à resolução da tela, pois as imagens são geradas pela iluminação das células dos elementos básicos que compõem a tela, (*PLAZA*, 1985:50), que por sua vez apresentava baixa resolução e uma imagem com pontos visíveis a olho nu. Atualmente, o conjunto de fontes (modelos de caractere) disponíveis em qualquer programa de computador oferece grande possibilidade de escolha, podendo o operador associar seu *desenho* com seu significado, ou com a mensagem pretendida, portanto no videopoema *vagalume* foi feita uma seleção que lançou mão de critérios como legibilidade e aproximação com a referida analogia.

IL LIMITE DI UN CORPO



Figura 3.07
Frame do videopoema Il Limite di un Corpo (1996-1998)
Duração: 25"

3.4 IL LIMITE DI UN CORPO

O poema *Il Limite di un Corpo*, de Julio Plaza, já apresenta uma linguagem independente. Apresentando o texto de forma linear, tem-se os seguintes versos:

Il limite di un corpo

Non fa parte di questo corpo

Il limite di un corpo

È il principio di un altro

Corpo

Na versão feita em holografia, os versos apresentam-se em planos sucessivos, começando do mais afastado [il limite...], até culminar na palavra [corpo], em primeiríssimo plano e invertida (espelhada), adquirindo caráter signico indicial, ou seja, a palavra é o próprio corpo. Podemos notar que essa configuração não se prende à materialidade de nenhum suporte para o poema, já que o recurso da holografia permite a aplicação de tridimensionalidade ao objeto, além da multiplicidade de planos no espaço.

Para fazer a versão de videopoema, foi proposto pelo autor que cada verso fosse apresentado individualmente, surgindo do infinito em direção à câmera, ultrapassando-a, e dando lugar ao surgimento do verso seguinte, que por sua vez segue a mesma trajetória. O significante [corpo], invertido, faz a trajetória contrária surgindo por detrás da câmera e desaparecendo no infinito. Para obter esses efeitos, o texto foi modelado em 3D, e foram utilizados recursos de câmera sobre os objetos (texto) estáticos, para criar o movimento de aproximação e afastamento. A primeira tentativa de animação da cena foi feita com a câmera

estática e os objetos movendo-se em sua direção. O resultado não foi satisfatório, ocorreram efeitos indesejáveis de perspectiva e velocidade dos objetos. A solução foi manter os objetos numa posição fixa e animar a câmera - não com movimento de câmera, mas modificando seu ângulo de perspectiva, criando um movimento de *zoom* sobre os objetos, e assim, uma ilusão de movimento destes.

Foi determinada a cor azul escuro para o plano de fundo (*background*) da cena, sobre o qual o texto foi modelado na cor alaranjada de forma a aplicar, valendo-se do contraste entre cores complementares, impacto e legibilidade ao texto, já que o mesmo é apresentado em movimento contínuo e em certo grau, distorcido pela perspectiva da câmera.

A tradução deste poema para *videopoema* envolve mudança na sintaxe e, portanto, na forma de expressão do conteúdo informacional pretendido pelo texto. Enquanto a holografia apresenta o texto completo em um só quadro, apesar de os diversos planos dos versos encontrarem-se em posições definidas, vemos na animação a fragmentação dos versos, que são oferecidos um a um ao leitor/espectador. Pode-se afirmar que o poema é configurado de forma temporal linear, com um roteiro pré-estabelecido que culmina na palavra-final [CORPO], ela mesma e sua trajetória invertidas, num final que conclui de forma expressiva toda a atmosfera que os planos anteriores pretendem criar. Essa mensagem não seria possível sem o recurso da animação de caracteres, e também não teria o significado desejado com todos os planos simultaneamente à vista do leitor.

COMO SE EU FOSSE JULIO PLAZA

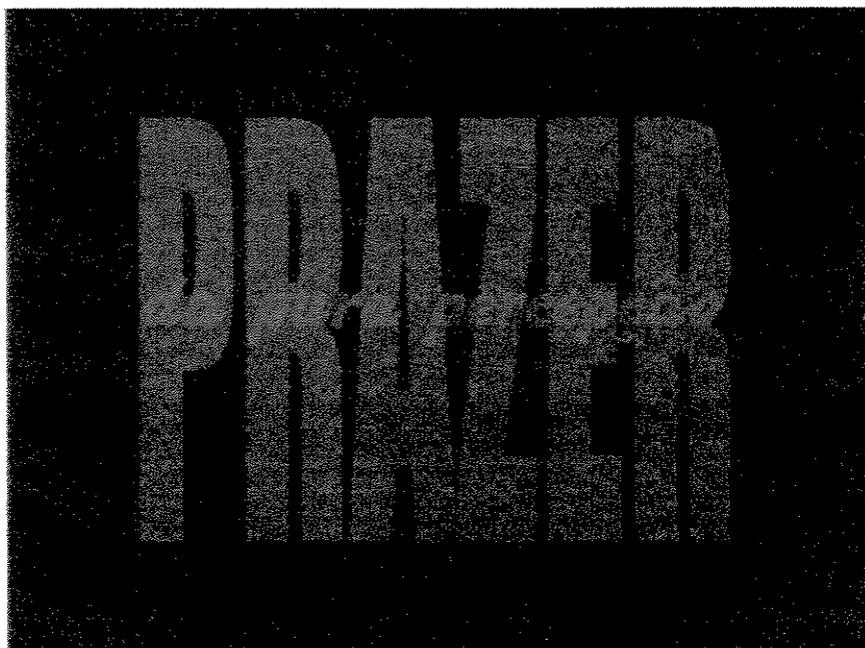


Figura 3.08
Frame do videopoema
Como se eu fosse Julio Plaza (1996-1998)
Duração: 10''

3.5 COMO SE EU FOSSE JULIO PLAZA

O poema, de Paulo Leminski, contém o seguinte texto:

Prazer

Da pura percepção

Os sentidos

Sejam a crítica da razão

Foi criado de forma textual linear, e transformado, sob orientação de Julio Plaza, em videopoema, no qual foram incluídos elementos de animação e forma dos caracteres, além de cores e ambiente de cena. O poema explora o contraste de idéias, expresso na rima [percepção/razão] e o conflito entre sensibilidade espiritual e intuitiva (percepção) e sensibilidade material (razão), que pode ser tomado como citação de Fernando Pessoa:

“O que em mim sente está pensando”

No videopoema *Como se eu fosse Julio Plaza*, os versos foram fragmentados em diferentes fases evolutivas temporais, com diferentes recursos expressivos justapostos na constituição do poema como um todo: na primeira fase o objeto-palavra [PRAZER], ocupando integralmente a cena. Para tanto, as letras foram deformadas de modo a ocupar o espaço da tela em sua proporção, 1 : 1,3. Sobre *background* azul escuro, as letras são modeladas em uma cor no mesmo matiz, ligeiramente mais luminosa, para criar baixo contraste e percepção subliminar. Além do recurso cromático, o recurso de animação aplicado em [PRAZER] vaporiza o objeto numa leve flutuação sobre o espaço da tela: um efeito de

flic em baixa frequência, com 0,1 segundo de intermitência.

Na segunda fase, o primeiro objeto permanece em cena reproduzindo o mesmo movimento, enquanto é inserido o segundo verso [da pura percepção] em primeiro plano.

As duas primeiras fases ocupam 10 segundos do tempo total da animação. A terceira fase, [os sentidos] dura 1 segundo, com o objeto (texto) modelado em forte alaranjado (novamente aqui o contraste pretendido com o uso de cores complementares) e centralizado na tela, tempo suficiente para permitir leitura através da persistência da imagem na retina do observador, enquanto inicia-se a quarta fase [sejam a crítica da razão], com movimento horizontal de caracteres, da esquerda para a direita. Novamente é usado aqui o alaranjado para os caracteres.

Os significados pretendidos pela tradução deste poema para a animação (bidimensional, neste caso), são dados pelo resultado final de forma diretamente expressa pelo texto em si. O conjunto das duas primeiras fases [prazer/ da pura percepção] foi modelado tendo em vista a percepção sutil pelo espectador e analogia com a própria idéia da percepção, como a entendemos. Isto se explica pelo movimento de *pisca-pisca* dos caracteres, a 0,1 segundo, frequência esta que se encontra no limite da percepção de movimento de nossos olhos, e ao mesmo tempo percepção no que tange à leitura. Uma frequência maior poderia fazer com que os quadros fundissem a imagem, eliminando o efeito estroboscópico.

O videopoema *Como se eu fosse Julio Plaza* apresenta este jogo com a percepção sensorial do observador, criando um confronto direto entre razão e intuição.

UROBOROS



Figura 3.09
Frame do videopoema Uroboros (1999)
Duração: 10"

3.6 UROBOROS

Este poema foi criado em homenagem a Stefan Zweig, escritor austríaco famoso na primeira metade do século. Stefan Zweig, após visitar o Brasil na década de 30, escreveu o livro *Brasil, país do futuro*, no qual descreve, em tom documental aspectos históricos, sociais e econômicos do Brasil, além de relatos de viagens suas pelo país no qual viveu e pelo qual foi apaixonado. Para o escritor, o Brasil tinha imenso potencial, tanto no aspecto geográfico como humano, multi-cultural e multi-racial, razão pela qual vislumbrou o país como “país do futuro”.

O poema cria uma fusão da famosa declaração de Stefan Zweig com o *Uroboros*, cobra que morde a própria cauda, através do formato circular do texto, da repetição do caractere [S], que cria uma pronúncia sibilante, e também da inclusão da palavra [uroboros], cujo prefixo emenda com [futuro], numa só palavra, unidas pela intersecção da sílaba [uro]. *Uroboros* foi criado como imagem sobre papel em 1996, porém já usufruindo de recursos tecnológicos, como a diagramação do texto em forma circular, editada em programa de ilustração (*Corel Draw*). No ano seguinte, foi traduzido pelo autor para o *neon*, como nos letreiros comerciais, por ocasião da exposição *Luz*, na Casa das Rosas em São Paulo. Para isso foi necessário substituir os caracteres tipográficos por letra cursiva, de modo a adaptar a forma do poema à continuidade exigida pelos tubos de vidro dos luminosos de neon. A forma circular original foi preservada.

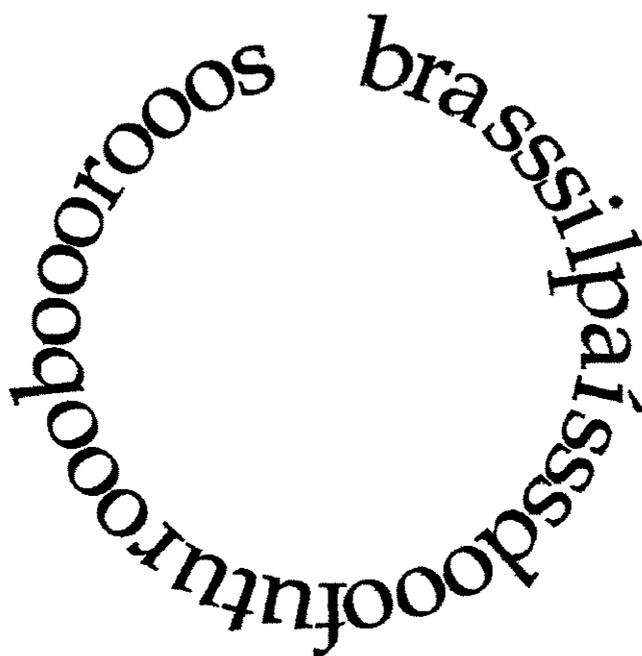
O videopoema *Uroboros* apresenta características das versões anteriores com o acréscimo de recursos como cores, movimento e temporalidade, possibilitados pela animação por computador. A intenção, nesse trabalho, foi a de permitir uma melhor leitura do texto e

do significado da forma circular como analogia da cobra que morde a própria cauda. Para isso, foi criado um movimento de câmera sobre o texto, da esquerda para a direita, linear, contínuo e reto até o ponto de metamorfose do texto. Quando [futuro] transforma-se em [uroboros], a câmera abre o enquadramento e deixa entrever aos poucos que a forma inicialmente linear do texto apresenta também uma metamorfose contínua para forma circular, que até então encontrava-se oculta pela proximidade do objeto focalizado. Esse paralelismo de metamorfoses entre forma (linear/circular) e conteúdo (futuro/uroboros) busca deixar claro ao leitor o ponto de ruptura ou inversão semântica que este poema apresenta.

As cores aplicadas ao texto apresentam uma espécie de transição gradual ao longo do tempo de animação. O movimento de cores inicia-se com o branco, passando por nítidas etapas de amarelo, verde, azul e finalmente, o preto. Em relação às quatro primeiras cores, parece óbvio que trata-se de uma referência simbólica ao Brasil, através da utilização das cores da bandeira. O preto, por sua vez, surge naquele exato ponto de ruptura, para assinalar, também com função de símbolo, a anulação do sentimento de otimismo patriótico e o próprio fim trágico que teve o autor da frase “Brasil, país do futuro”. Pode ser interpretado também como a própria anulação desse *futuro*.

O poema *Uroboros*, quando traduzido para animação 3D, de objeto torna-se um evento temporal. No videopoema, foi dada ênfase à sucessão de etapas gerenciada pelo tempo. O espectador/leitor do poema tem diante de si primeiramente o texto linear, e sua percepção do significado do poema é dirigida, juntamente com seu olhar, de acordo com a sucessão de eventos, culminando numa visão completa da imagem final, circular, que nas outras versões também está presente, porém como forma acabada simples e estática. O

videopoema também pretende fazer com que a fusão *futuro/uroboros* torne-se o elemento significativo principal do texto, e que dirija a informação semântica do poema, através de sua ruptura/inversão.



Julio Plaza 1990

Para Stephan Zweig

Figura 3.10

Julio Plaza

Primeira versão do poema Uroboros (1990)

I CHING

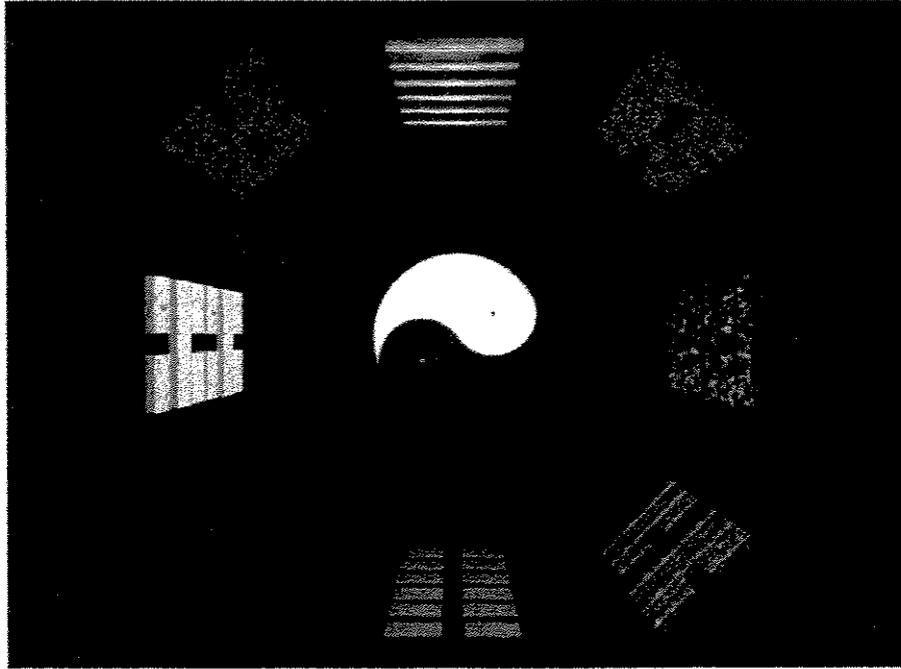


Figura 3.11
Frame do videopoema I Ching (1999)
Duração: 1'23"

3.7 I CHING

A filosofia chinesa tem no *Livro das Mutações* (I Ching) e no *Livro do sentido da vida* (Tao Te King) suas bases, que nortearam tanto a criação do livro-objeto *I Ching*, quanto do filme *LUZAZUL*, de autoria de Julio Plaza, ambos considerados traduções intersemióticas do *Livro das Mutações*, ou *I Ching*.

O livro é considerado um oráculo, ou seja, nele encontram-se respostas a consultas, além de orientações para a vida do consulente. Sua origem remonta ao período anterior à dinastia *Chou* (1150 - 249 a. C.), e o *I Ching* surgiu com figuras lineares, compostas de linhas inteiras e linhas interrompidas, superpostas em conjuntos de três e seis linhas, chamados *Kua* (signo). Os termos *trigrama* e *hexagrama* são ocidentais, foram cunhados no século XIX para designar os *Kua* compostos por três e seis linhas, respectivamente (PINTO, in: WILHELM, 92:XI).

Os *Kua* podem ser considerados unidades básicas do *I Ching*, e suas diversas combinações dão margem a diferentes interpretações. O *I Ching* é utilizado como oráculo na China desde seu surgimento, e no ocidente, seu uso desperta interesse e fascínio. O uso oracular do livro, porém, é apenas uma de suas faces, que torna-se menos relevante se comparada com a riqueza da sabedoria contida nos *Kua*. Os *Kua* tendem a simbolizar imagens da natureza e tendências de forças cosmológicas que elas representam.

No início, O *Livro das Mutações*, ou *I Ching* era uma coleção de signos usado como oráculos, como já foi dito. Os mais primitivos oráculos têm como respostas únicas o *sim* e o *não*. Segundo Richard Wilhelm, estudioso do *I Ching*, essa forma de expressão oracular foi também a base do *Livro das Mutações*. “*Sim* era indicado por uma linha simples, inteira

[____] e *Não*, por uma linha partida [_ _ _]” (WILHELM, 1992:4). Logo essas linhas evoluíram para combinações em pares, e a seguir em trios, surgindo oito combinações possíveis de *trigramas*. Esses trigramas “foram concebidos como imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra”, dando ênfase ao aspecto de *transição* do estado das coisas, transição entre fenômenos. Os oito trigramas focalizam não apenas “as coisas em seus estados de ser”, mas os seus “movimentos de mutação”, expressando significados altamente subjetivos (WILHELM, 1992:5).

Os oito *trigramas* que formam as bases do *Livro das Mutações* classificam-se da seguinte maneira:

	Nome	Atributo	Imagem	Função familiar	Ponto cardeal
	Ch'ien, o Criativo	Forte	Céu	Pai	Sul
	K'un, o Receptivo	Abnegado, maleável	Terra	Mãe	Norte
	Chên, o Incitar	Provoca o movimento	Trovão	Filho mais velho	Nordeste
	K'an, o abismal	Perigoso	Água	Filho do meio	Oeste
	Kên, a Quietude	Repouso	Montanha	Filho mais moço	Noroeste
	Sun, a suavidade	Penetrante	Vento, madeira	Filha mais velha	Sudoeste
	Lí, o Aderir	Luminoso	Fogo	Filha do meio	Leste
	Tui, a Alegria	Jovial	Lago	Filha mais moça	Sudeste

É importante lembrarmos que, como os significados não são absolutos nem figurativos, “os filhos representam o movimento em seus vários estágios - o início do movimento, o perigo no movimento, o repouso e fim do movimento. As filhas representam a devoção em várias etapas - a suave penetração, a clareza e adaptabilidade e, por fim, a alegre tranquilidade”.

Ainda nos seus primórdios, essas oito imagens foram combinadas entre si, tal-

vez para aumentar o campo de possibilidades significativas, resultando em 64 *hexagramas* (dois *trigramas* superpostos). O texto do livro traduz o significado de cada *hexagrama* não como a soma ou a união de dois elementos fundamentais, e sim sugerindo uma relação, altamente metafórica, entre os dois *trigramas* que o constituem. Pode-se considerar essa relação baseada no mesmo princípio léxico do *ideograma*, porém sem a característica icônica ou analógica deste. A leitura dos diagramas do *I Ching* aproxima-se do modelo abstrato, passível de codificação. Portanto, um *trigrama* “X” que expressa no conjunto um determinado significado quando colocado em relação ao *trigrama* “Y”, poderá dizer o oposto quando invertido, ou colocado com o *trigrama* “Z”. “Estudando alguns diagramas do *I Ching* pode-se ver que a disposição das linhas componentes do diagrama faz com que alguns *Kua* (...) estejam em harmonia ou em oposição a outros *Kua*, em graus que vão desde a harmonia perfeita até o completo antagonismo (...). A relação entre um *hexagrama* e seus vizinhos ajuda a determinar seu significado, de acordo com o grau de afinidade que existe entre eles” (PLAZA, 87:187).

No *livro-objeto*, criado por Julio Plaza como tradução intersemiótica do *I Ching*, constatamos a presença dos oito *trigramas* fundamentais, em oito páginas/etapas do livro. Esses *trigramas* formam *hexagramas* simétricos, ou seja, repetem se em cima e em baixo, totalizando oito *hexagramas* simétricos.

Os significados da relação entre os *trigramas* nesses casos são os mesmos dos próprios *trigramas*, uma vez que há a repetição, sugerindo ênfase ou unidade de significado. As páginas do livro, porém, são intercambiáveis, devido a um corte central que divide cada *hexagrama* em *trigramas* combináveis, possibilitando ao leitor a obtenção de todas as 64

combinações de símbolos, através de uma leitura-montagem.

Nesta versão do *I Ching*, o texto explicativo não existe, permanecendo apenas os *Kua* (hexagramas e trigramas), ativos através de suas possibilidades combinatórias, e através do uso, pelo autor, de materiais diversos para definir a imagem e os atributos de cada *Kua*.

1. Ch'ien, o criativo (1) Metal (aço) 	3. Chên, o Incitar (51) Esteira de madeira 	5. Li, o aderir (30) Tecido de flores 	7. Tui, a Alegria (58) Vidro (placas) 
2. K'un, o receptivo(2) Couro (camurça) 	4. Kên, a Quietude (52) Lixa grossa 	6. K'an, o abismal (29) Lã de vidro (fibras) 	8. Sun, a suavidade (57) Madeira 

(os números entre parênteses são os números de ordem dos *Kua* dentro do *Livro*)

O filme *Luzazul*, também de autoria de Julio Plaza, é considerado uma *tradução icônica* do *I Ching*. Partindo da simbologia do livro e de seus *Kua*, e da forma do emblema *T'ai-chi-tu*, o autor usou a linguagem cinematográfica para chegar ao resultado que será descrito.

O emblema *T'ai-chi-tu* representa a unidade formada pelo equilíbrio de duas forças opostas, iguais e contrárias: o *yang* e o *yin*, e sua forma dinâmica assemelha-se às forças cosmológicas descritas pela filosofia taoísta. Em sua estrutura, os pólos que representam o *yang* e o *yin* se opõem mutuamente e ao mesmo tempo se complementam, assim como devem se comportar as duas forças.

O filme, em S-8, foi montado sobre diagramas espaciais de orientação cinética

espaciais correspondentes aos pontos cardeais são ocupados pelos hexagramas simétricos, e não pelos trigramas fundamentais, como no *I Ching*. A câmera foi posicionada no centro, como no filme, mas seus movimentos foram recriados, pois foi introduzido movimento nos hexagramas.

A câmera age como instrumento de visualização da cena, que tem movimentos e ação próprios, diferentemente do filme, cuja ação é determinada pelos movimentos da câmera. A seqüência significativa do videopoema surge no momento em que cada um dos hexagramas mostra-se dividido em dois trigramas independentes, que começam a intercambiar-se, construindo as 64 possibilidades de combinações que formam o todo do *I Ching*. A animação não tem intenção de apresentar todas as 64 combinações, como faz o livro-objeto em potencial, mas mostra a multiplicidade de significados dos *Kua* que constitui o teor estético do (*video*)poema.

da câmera. Esses diagramas, por sua vez, estão fundamentados na distribuição dos oito *Kua* em sua relação espacial com os oito pontos cardeais, tendo como ponto central a câmera. A câmera, portanto, move-se de um ponto cardinal até seu oposto, e assim sucessivamente até completar a volta completa pelo círculo do diagrama de signos. O movimento da câmera é circular, e em alguns momentos há inversão de sua posição, deixando ver a paisagem invertida. Já a paisagem aparente no filme (praia) é composta de elementos como terra, água, luz e céu, elementos naturais traduzidos pela simbologia do *I Ching* (Plaza, 1987:188-201).

A animação realizada a partir desta pesquisa tem por finalidade traduzir o *I Ching* à luz de seus aspectos *icônicos* e *simbólicos*. Foram levadas em conta as duas traduções anteriores que foram descritas acima, porém fazendo uma associação entre a *transcrição* e a *transcodificação*. O trabalho é considerado *transcrição* por fazer a associação entre as duas traduções e o original, ou seja, o próprio *Livro das Mutações*. É considerado *transcodificação* a partir do momento em que aproveita a linguagem cinematográfica do filme *Luzazul* na criação do videopoema, e a característica dos materiais diversos usados no livro-objeto na criação da superfície dos objetos virtuais do videopoema.

Foram modelados os oito hexagramas, seguindo a ordem que consta no livro-objeto. Esses hexagramas são objetos tridimensionais, portanto, suas linhas fundamentais têm volume, como barras ou colunas horizontais flutuantes no espaço. Sobre cada objeto (hexagrama) foi mapeada uma superfície diferente, reproduzindo as características dos materiais usados no livro-objeto.

Os oito objetos foram dispostos em círculo, reproduzindo a posição da roda implícita no filme, mas com a diferença de que, na animação do videopoema, esses pontos

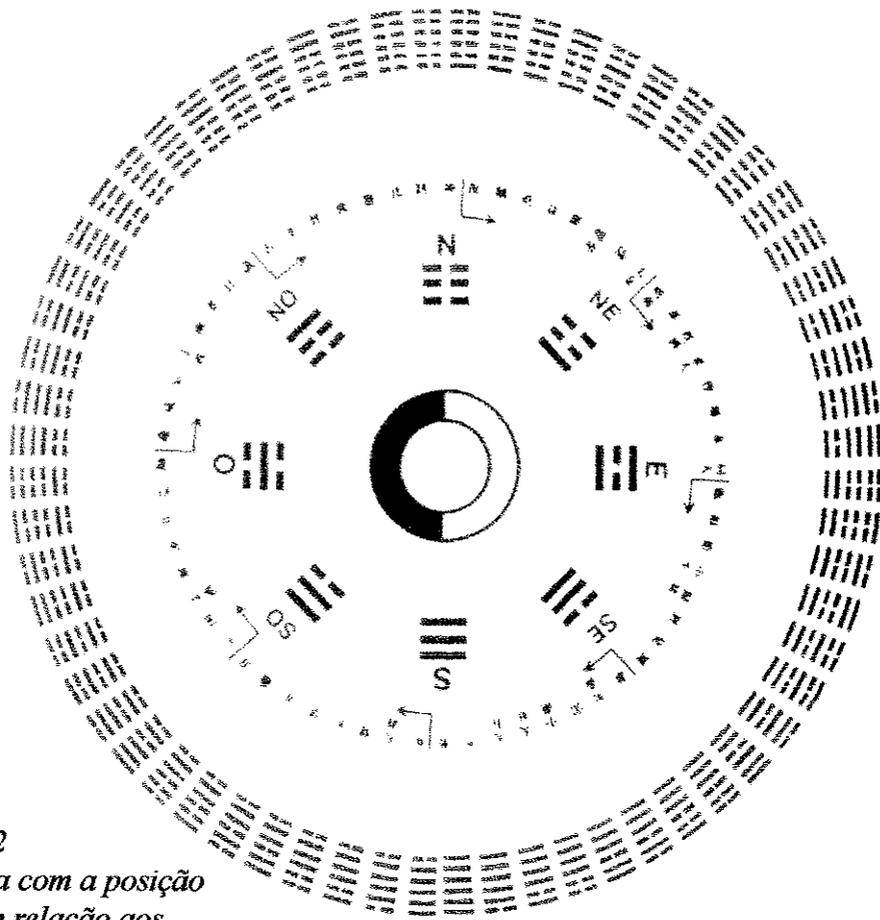
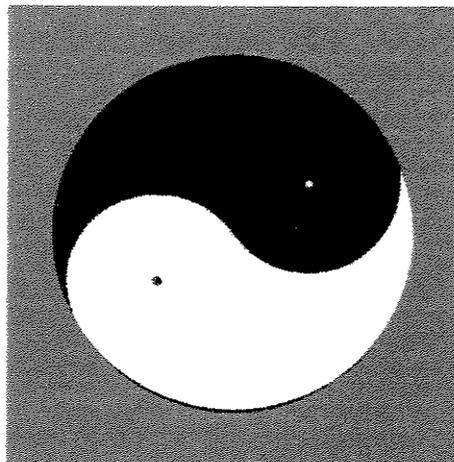


Figura 3.12
 O diagrama com a posição dos Kua em relação aos pontos cardeais. Ao redor, as 64 combinações dos 8 Kua.

Figura 3.14
 O símbolo taoísta T'ai-chi-tu, representando as duas forças antagônicas, o Yin e o Yang.



Conclusão

De acordo com o percurso da poesia visual estudado até agora, podemos constatar que o videopoema é considerado mais um veículo de criação e divulgação desta prática multifacetada que é a poesia visual. Aplicamos à poesia visual essa característica porque, como vimos ao longo desta pesquisa, mais especificamente no primeiro capítulo, é um erro tentar aplicar uma mesma classificação estilística para obras tão diversas entre si do ponto de vista criativo, material e poético.

Afirmamos que o videopoema é considerado um meio expressivo a mais na poesia visual devido à característica fundamental de seus poetas, de buscar a inovação tecnológica como recurso criativo. Vimos no primeiro capítulo que o movimento da Poesia Concreta buscou *conceitos* novos de literatura para, a partir deles, criar novas formas de poesia. O Poema-processo fazia manifestações de protesto contra a poesia discursiva, adotando uma posição mais escandalosa frente à sua própria idéia de *vanguarda* literária. Mas chamamos a atenção para a pluridimensionalidade presente de forma latente nos poemas, que foi sendo realizada de acordo com a evolução das tecnologias comunicacionais.

Pudemos constatar, frente a essa busca por novos recursos expressivos, a realização de *traduções* de poemas visuais entre diferentes meios. O poema *Bomba*, de Augusto de Campos, por exemplo, foi citado no segundo capítulo (pág. 46) em suas três versões: em *letraset*, holografia (pág. 26, fig. 1.17) e videopoema em computação gráfica (pág. 30, fig. 1.19). A idéia do poema, bem como sua forma, permanecem as mesmas nas três versões: o desenho das letras, a semelhança do [e] com o [m], e do [p] com o [b], além da analogia com os estilhaços de uma explosão (ARAÚJO, 1999:37-49). Consideremos as duas tradu-

ções desse poema como *transposições*. A transposição, por ser tradução entre meios ou suportes, interfere no original traduzido de forma material, e a iconicidade do poema é preservada. O que os novos meios vêm acrescentar são dimensões antes inatingíveis com o meio do papel. A holografia *Bomba* acrescenta ao poema a terceira dimensão da imagem. O videopoema, além da tridimensionalidade, acrescenta movimento e som às características icônicas do poema.

Do mesmo modo podemos considerar os videopoemas *Cor/Luz* (pag. 61), *Abre/Fecha* e *Open/Close* (pag.66) transposições dos *Poemóviles* originais (pag. 62, 67 e 68, respectivamente), devido à reprodução do movimento da página, pretendido pelos autores, e da superfície textual original. *Vagalume* também reproduz as características do original em videotexto, sem acréscimo de informação estética. Estes poemas tiveram sua estrutura remodelada de forma aproximada em meio virtual, com aproveitamento deste meio na adaptação da tradução.

Já nos videopoemas *Il limite di un corpo*, *Como se eu fosse Julio Plaza* e *Uroboros*, a taxa de informação estética é aumentada a partir da tradução, ou seja, há um investimento relacionado à criatividade do tradutor, que acrescenta elementos ao poema traduzido, fazendo uma *transcrição* ou tradução icônica, dos poemas originais. Ao fazer essa transcrição, foram aproveitadas as características do meio para moldar o poema esteticamente. Há uma interpretação dos poemas por parte do tradutor, que reestrutura esses poemas no meio virtual, com predominância das características deste meio para a comunicação da informação estética.

O videopoema *I Ching* pode ser considerado uma tradução da tradução, uma vez que

foi criado como tradução do livro-objeto de Julio Plaza e do filme *Luzazul*, do mesmo autor. As duas obras foram criadas como traduções icônicas do *Livro das Mutações*. Portanto podemos afirmar que o videopoema *I Ching* recebeu acréscimo de informação estética por parte do tradutor que, a partir de um conhecimento prévio do *Livro das mutações*, fez uma seleção dos elementos que iria tomar de cada uma das traduções anteriores, além de acrescentar outros elementos criativos sobre o material de que dispunha. Foi feita uma associação entre as informações das duas traduções, condicionada aos recursos expressivos permitidos pelo programa *3D Max*.

Concluimos a partir do estudo teórico que o desenvolvimento do computador e de seus recursos multimidiáticos veio realizar aquilo que já se encontrava latente na poesia concreta e na poesia visual, como afirma Augusto de Campos. O surgimento dessas novas tecnologias foi sendo integralmente aproveitado pelos poetas como possibilidade expressiva. Ao analisarmos o processo criativo da poesia visual, pudemos perceber que a própria natureza da poesia visual relaciona-se com o meio tecnológico e apresenta elementos produzíveis por esse meio e para ele traduzíveis antes mesmo da sua utilização pelos artistas, como demonstra essa eterna busca dos poetas por meios de expressão que melhor traduzisse a iconicidade de seus poemas. Na década de 50, os concretos substituíam o verso por estruturas espaciais de palavras em alinhamentos geométricos, desenhando com recursos manuais composições que hoje nos remetem à matriz de *pixels* de uma imagem digital (antes à matriz tipográfica) e a leitura não-linear sugerida pelos livros-poema está relacionada com a característica *hipertextual* possibilitada pelo acesso aleatório à informação nos programas de *navegação* multimídia de hoje e na própria estrutura comunicacional da rede

Internet.

Concluimos a partir do trabalho prático que foi realizada nos videopoemas uma leitura interpretativa e criativa dos poemas originais e uma “interação transcodificadora com os meios tecnológicos”. Essa etapa deve-se a uma característica do processo de tradução, que aponta para a “sincronia entre passado e presente”, pela ressonância entre original (passado) e tradução (presente) (PLAZA, 1987:09).

Sobre a leitura interpretativa, podemos fazer uma associação com a noção de “obra aberta”, definida por Umberto Eco (1997: 39-41). Consideramos os poemas como obras que “serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente”, sendo o intérprete, neste caso, o tradutor do poema para os meios eletrônicos. Aqui foi feita a operação do intérprete como “executante” da tradução, que selecionou pontos de vista dessa obra e ofereceu-a ao público (tal como um instrumentista que executa uma peça) tendo passado a informação estética pelo crivo de sua própria criatividade e vivência artística e nela interagido de forma ativa.

Portanto, o conceito de obra aberta, que para Eco significa a obra passível “de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade”, isto é, “sem deixar de ser ela própria”, foi por nós incorporado na tradução dos poemas visuais para a criação dos videopoemas, pois consideramos que uma obra só é traduzível a partir das condições de abertura que ela oferece.

Bibliografia Citada

ARAÚJO, Ricardo. Poesia Visual Video Poesia. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.

ARAÚJO, Ricardo. Video Poesia Poesia Visual. Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1996.

BENSE, Max. Pequena Estética. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. Mallarmé. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976.

CAMPOS, Augusto e CAMPOS, Haroldo. Panorama do Finnegans Wake. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta - Textos críticos e manifestos. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1975.

DIAS-PINO, Wladimir. Processo: Linguagem e Comunicação. Vozes, Petrópolis, 1973.

ECO, Umberto. Obra Aberta. Perspectiva, São Paulo, 1997 (8ª edição).

GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea. Ed. Nobel, 1985.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. Edusp, São Paulo, 1993.

MACHADO, Duda. "Poesia e tecnologia se encontram na linguagem da luz", em: Folha de S. Paulo São Paulo, 06/12/1987 p. A-65.

MAGALHÃES, Léo Pini (org.). Fundamentos da Animação modelada por Computador. Tutorial apresentado no VII SIBGRAPI, São Carlos, 1995.

MELO E CASTRO, E.M. de. O fim visual do século XX e outros textos críticos. Edusp, São Paulo, 1991.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. Poesia de vanguarda no Brasil. Vozes, Petrópolis, 1970.

MENEZES, Florivaldo. Inverso - 1968/69. Edições Invenção, São Paulo, 1972.

MENEZES, Philadelpho. Poética e Visualidade - Uma trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea. Ed. Unicamp, Campinas, 1991.

MOLES, A. A criação Científica. Perspectiva, São Paulo, 1971.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Vozes, Petrópolis, 1984.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Martins Fontes, São Paulo, 1989.

- PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. Ed. *Perspectiva*, São Paulo, 1971.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte (I)" In: Arte em São Paulo, n. 6. São Paulo, 1982, pp. 10-26.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte (II)" In: Arte em São Paulo, n. 7. São Paulo, 1982, pp. 10-21.
- PLAZA, Julio e TAVARES, Mônica. Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. Ed. *Hucitec*, São Paulo, 1998.
- PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. *Perspectiva-CNPq*, São Paulo, 1987.
- PLAZA, Julio e CAMPOS, Haroldo de. Transcriar (catálogo). *Museu de Arte Contemporânea/USP*, São Paulo, 1985.
- PLAZA, Julio. Videografia em Videotexto. Ed. *Hucitec*, São Paulo, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. Ed. *Cultrix*, São Paulo, 1971.
- WILHELM, Richard. I Ching - O livro das mutações. Ed. *Pensamento*, São Paulo, 1992.

Páginas na Internet

- GALERIA VIRTUAL. Exposição Arteônica www.visgrafimpa.br/gallery
- CASA DAS ROSAS. Exposição Desexp(Ios(ign)ição www.Dialdata.com.br/casadasrosas
- JORNAL DA POESIA. Concretismo www.secrel.com.br/jpoesia/com.html
- KAC, Eduardo. Holopoesia: a nova fronteira da linguagem (entrevista a IV Whitman) www.ekac.org/interviewIV.html
- WAWRWT. Sites de arte na rede Internet (PRADO, Gilberto) wawrwt.iar.unicamp.br

Catálogos de Exposições

- Desexp(Ios(ign)ição (catálogo) *Casa das Rosas*, São Paulo, 1996.
- Livres Objetos (catálogo) *Centro Cultural Banco do Brasil*, 1994.
- Poe Cinéticos Mas (catálogo) E. M. de Melo e Castro. *Galeria III*, Lisboa, 1966.
- Semana Nacional de Poesia de Vanguarda - 30 anos (catálogo) *Prefeitura de Belo Horizonte/ Secretaria Municipal de Cultura*, 1993.
- Tendências do Livro de Artista no Brasil (catálogo) *Centro Cultural São Paulo*, 1985.
- Transcriar *MAC-USP*, São Paulo, 1980.

Poesia Visual - Obras

- AZEREDO, Ronaldo. s/t *Edições Invenção, São Paulo, 1973.*
- AZEREDO, Ronaldo. Armar. *Edições Invenção, São Paulo, 1977.*
- BORBA, Gabriel. Rebusteia. *Cooperativa Geral Para assuntos de Arte, 1977.*
- BRAGA, Edgard. Tatuagens. *Edições Invenção, São Paulo, 1976.*
- BRAGA, Edgard. Algo. *Edições Invenção, São Paulo, 1971.*
- CAMPOS, Augusto. Poetamenos (1953-1973). *Edições Invenção, São Paulo, 1973.*
- CAMPOS, Augusto. O Tygre. *(poema-cartaz)*
- CAMPOS, Augusto e OLIVEIRA, Willi C. Memos. *MCA do Brasil - Editora Musical Ltda., São Paulo, 1977.*
- CAMPOS, Augusto e PLAZA, Julio. ReDuchamp. *Livraria Editora Duas cidades, São Paulo, 1976.*
- CÓDIGO. *(revista) Salvador, 1975.*
- COUTINHO, W.A. Boladro. *Edições Coxipo, Cuiabá, 1976.*
- JUNGES, Tadeu. Suruba. *Edição Bacana, São Paulo, 1980.*
- GRANATO, Ivald e CARRIÓN, Ulisses. O domador de boca. *Massao Ohno Editor, São Paulo, 1978.*
- MACHADO, Duda. ZIL. *Grupo Planejamento Gráfico, editores, Rio de Janeiro, 1977.*
- MENEZES, Florivaldo. Inverso - 1968/69. *Edições Invenção, São Paulo, 1972.*
- MUDA. *(revista) Edições Muda, São Paulo, 1977.*
- NEPOMUCENO, Zé Augusto. Textos. *Edições Muda, São Paulo, 1978.*
- Noigandres 4 *(revista) São Paulo, 1958.*
- PAES, José Paulo. Canção de Bodas. *Edição do autor, 1982.*
- PoesiaFotoXerox *(Revista) 1980.*
- PLAZA, Julio. I Ching. *Edições STRIP, São Paulo, 1978.*
- PLAZA, Julio. Poética/Política *Edições STRIP, São Paulo, 1977.*
- SILVEIRA, Regina. Executivas. *Edição do autor, São Paulo, 1977.*

SILVEIRA, Regina. Anamorfa. Edições Aster, São Paulo, 1979.

Videografia

LUZAZUL (Julio Plaza - 1981)

PROCESSOS CRIATIVOS COMPUTACIONAIS - A CRIAÇÃO DIGITAL (Julio Plaza e Luciana Chagas - 1996)

VIDEOPOESIA (Vários - 1996)

Bibliografia Geral

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

BIOCCA, Frank. "Realidade Virtual: o extremo limite da multimídia", in: Comunicação na era pós-moderna (org. Mônica Rector, Eduardo Neiva), ed. Vozes, Petrópolis-RJ, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Linguaviagem. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

CAMPOS, Augusto de. 'A margem da margem. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

CAMPOS, Augusto de. O anticrítico. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Transideraciones/transiderações (antologia de poemas de Haroldo de Campos, org. por Eduardo Milán e Manuel Ulacia) Ediciones El Tucan de Virginia, México, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. (org.) Ideograma - lógica, poesia, linguagem. Edusp, São Paulo, 1994.

COHEN, J. Estrutura da linguagem poética. Perspectiva, São Paulo, 1974.

COUCHOT, Edmond. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração", in: Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias da Imagem (org. André Parente) Ed. 34, Rio de Janeiro, 1993.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1991.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1991.

EDDINGS, Joshua. Como funciona a Internet. Ed. Quark, São Paulo, 1994.

HUYGHE, René. O poder da imagem. Martins Fontes, São Paulo, 1986.

KANDINSKY, Wassily. "Arte Concreta", in: Do espiritual na arte. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

LOJKINE, Jean. A revolução informacional. Ed. Cortez, São Paulo, 1995.

MARTIN, James. Hiper-Documentos e como criá-los. Ed. Campus, Rio de Janeiro, 1992.

- MACHADO, Arlindo. Hiperídia: o labirinto como metáfora, in: Arte no século XXI: a humanização das tecnologias (org. Diana Domingues). Ed. Unesp, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem - understanding media. Ed. Cultrix, São Paulo, 1971.
- MOLES, A. Arte e Computador. Ed. Afrontamento, Lisboa, 1990.
- MOLES, A. Rumos de uma Cultura Tecnológica. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. Cortez, São Paulo, 1991.
- PIGNATARI, Décio. Letras, artes, mídia. Ed. Globo, São Paulo, 1995.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica e literatura. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- SÁ, Álvaro de. "A origem do Livro-Poema", in: Revista do Livro INL, Rio de Janeiro, 1971.
- SHADDOCK, Phillip. Criações em Multimídia. Berkeley, São Paulo, 1993.
- SILVEIRA, Regina. "Artemicro", in: Arte em São Paulo. São Paulo, 1982, p. 22.
- VENETIANER, Tomas. Desmistificando a Computação Gráfica. McGraw-Hill, 1988.