

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**DO PAPEL AOS SUPORTES ELETRÔNICOS:
O percurso da poesia experimental e sua tradução para
as novas tecnologias**

GIULIANO TOSIN

CAMPINAS – 2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

DO PAPEL AOS SUPORTES ELETRÔNICOS:
O percurso da poesia experimental e sua tradução para
as novas tecnologias

GIULIANO TOSIN

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Giuliano
Tosin e aprovado pela Comissão Julgadora
em 16/09/2003.



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
-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. Fernando
Cury de Tacca.**

CAMPINAS - 2003

UNIDADE	BL
Nº CHAMADA	T639d
V	EX
TOMBO BC/	58799
PROC.	16-11-84
C	☐
D	☒
PREÇO	12,00
DATA	01-04-04
Nº CPD	

CM00200915-1

Bib. d. 317701

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

T639d

Tosin, Giuliano.

Do papel aos suportes eletrônicos : o percurso da poesia experimental e sua tradução para as novas tecnologias / Giuliano Tosin. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Fernando Cury de Tacca.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Poesia. 2. Poesia visual. 3. Poesia concreta.
4. Poesia – Traduções. 5. Arte e tecnologia. 6. Semiótica.
7. Semiótica e artes. I. Tacca, Fernando Cury de.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

A Arnaldo Antunes, cuja sensibilidade e ousadia demonstradas em sua obra despertaram meu interesse pela poesia experimental.

Meus sinceros agradecimentos às pessoas que contribuem para que o trabalho e a vida sejam uma corrente forte e completa, cheia de lembranças boas e sonhos a serem compartilhados:

Funcionários das bibliotecas da Unicamp, Usp, Puc-SP, Bibliothèque Publique d'Information, e Setor de Obras Raras da Biblioteca Municipal de São Paulo, pelo auxílio na busca bibliográfica.

Funcionários do Arquivo de Poesia Experimental da Biblioteca Nadir Gouvêa Kfoury – Puc-SP, pela simpatia e pelos favores prestados.

Funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação do IA, pela boa vontade.

Sílvia Laurentiz, Olivier Quintyn, Rogério Camara, Jacques Donguy e Augusto de Campos, pelas informações concedidas.

Integrantes do NIELP, por serem solidários no conhecimento.

Pablo, Ateu e Risonete, meus alunos no workshop de poesia experimental, onde surgiram idéias importantes para a pesquisa.

Paulo Dantas, pelas cópias VHS e sublimes bate-papos.

Eli, pela ajuda, sobretudo logo que cheguei em Campinas.

A amizade de Roberto Marcos, Marcel Rocha, Dênis Koishi, Paulo Magalhães, Morten Moeller, Jeremy Marozeau, Uliana Dias, Alessandro Dias, Daniela Ramos, André Migliorini, Bráulio Flores, Ethom, Rodrigues, Mareshal, Benê, Andrez, Joel, PC, Joe Banzi, Dalua, Oliveira, Fábio Dallas, Piri, Gustavo Steffens e Mateus Mapa, tudo gente fina.

Meus sogros, cunhados e sobrinhas, por termos formado uma família extraordinária.

Meus pais e irmãos, pelo apoio e carinho.

Fernando Cury de Tacca, pela disposição que sempre demonstrou em ajudar.

Ivan Santo Barbosa, por ter acreditado e incentivado este trabalho desde o início.

Samira, minha mulher, por ser tão companheira.

Esta pesquisa foi financiada pela FAPESP.

Resumo:

Esta dissertação de mestrado apresenta um percurso histórico da poesia experimental que vai desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, dando destaque aos principais movimentos artísticos e poéticos do século XX, entre eles os mais recentes, que utilizam meios de realização vinculados às tecnologias eletrônicas e digitais. Através do emprego da teoria semiótica, sobretudo a concebida por Charles S. Peirce, propõe-se a interpretar alguns princípios da poesia experimental e aprofundar-se na teoria da tradução intersemiótica, desenvolvida por Julio Plaza. Baseada nesta teoria, somada a fundamentos da teoria da informação, procura analisar a dinâmica dos processos pelos quais poemas visuais e verbais feitos em suportes convencionais (impressos) foram traduzidos para novas tecnologias.

Abstract:

This study presents a historical retrospective of experimental poetry that comprehends the period from Ancient Greece to present production, focusing on the main artistic and poetic movements of the 20th century, among them the most recent ones, which utilize electronic and digital technologies. Through the application of the semiotical theory, especially Charles S. Peirce's theory, it attempts to interpret some fundaments of experimental poetry and, afterwards, going into the theory of intersemiotical translation, developed by Julio Plaza. Based on this theory along with fundaments of the theory of information, the study aims to analyse the dynamics of the processes in which visual and verbal poems made in conventional media (print) have been translated into new technologies.

SUMÁRIO

Introdução	11
------------	----

Capítulo 1: Poesia Experimental Internacional

1.1. Da Antigüidade ao Simbolismo	15
1.2. As Vanguardas Organizadas	24
1.2.1. Futurismo	24
1.2.2. Cubismo	31
1.2.3. Dadá	36
1.2.4. Surrealismo	42
1.2.5. Futurismo Russo	45
1.2.6. Letrismo	49
1.2.7. A Tipografia e o Design Gráfico das Vanguardas Racionalistas	52
1.3. O Período Pós-50	56
1.3.1. Poesia Concreta	56
1.3.2. Poesia Sonora	59
1.3.3. Grupo Viena	66
1.3.4. O Surgimento da Infopoesia	70
1.3.5. Fluxus	72
1.3.6. Poesia Visiva	75
1.3.7. Videopoesia	78
1.3.8. Poesía para y / o Realizar e Poesía Inobjetal	81
1.4. O Panorama Internacional Atual	85
Apêndice: Relação de sites convergentes ao item 1.4.	96

Capítulo 2: Poesia Experimental no Brasil

2.1. As Primeiras Vanguardas	99
2.2. Poesia Concreta	102
2.3. Poesia-Semiótica	113
2.4. Poema / Processo	117
2.5. Poesia Visual	120
2.6. Livro-Poema e Objeto-Poema	130
2.7. Holopoesia	135
2.8. Poesia Sonora	139
2.9. Infopoesia	142
Apêndice: Relação de sites convergentes ao item 2.9.	152

Capítulo 3: Aplicações da Semiótica na Poesia Experimental e a Teoria da Tradução Intersemiótica

3.1.	Lendo a Poesia Experimental através da Semiótica de Peirce	153
3.2.	A Teoria da Tradução Intersemiótica	163
3.3.	Os Dois Momentos da Tradução: Leitura e Invenção	172
3.4.	Tipologia das Traduções	182
3.5.	A Informação Estética no Percorso da Tradução	187

Capítulo 4: A Tradução Intersemiótica na Poesia Experimental: Princípios e Análise de Casos

4.1.	A Problemática dos Poemas Experimentais e sua Transferência para os Novos Meios	197
4.2.	Pulsar e Poema Bomba	206
4.3.	Femme	213
4.4.	Campo e Se Não Se	217
4.5.	Il Limite di un Corpo	223
4.6.	Máquina	225
Conclusão		231
Bibliografia		235

INTRODUÇÃO

Como todas as outras artes, a poesia possui vários gêneros, escolas, tradições e estilos. A noção mais comum que se tem dela é aplicável a quase todas essas variações. A poesia é vizinha da literatura, pois também expressa os sentimentos humanos através da escrita, sendo que, ao invés de frases, constrói unidades mais livres e soltas na página, os versos. É também parente da música, uma vez que o poeta explora a sonoridade dos fonemas de uma língua, construindo através deles melodias. Nas diferentes épocas, desenvolveram-se variados formatos para a realização de poesia, os grandes poemas épicos, descendentes das longas histórias da cultura oral, os versos alexandrinos, decassílabos, sonetos e o verso livre, entre outros.

Mas existe um gênero radicalmente distinto do padrão usual da poesia, que abrange uma produção vasta e antiga, onde os signos verbais não são obrigatórios. Algumas vezes este gênero se assemelha muito com as artes plásticas, por priorizar aspectos formais visuais; às vezes se parece com a música de vanguarda, por explorar sons vocais anteriores à fala, e atualmente, chega ser confundido (e fundido) à arte digital, utilizando os mais variados recursos do computador em suas realizações. É conhecido como “poesia experimental”, expressão generalizante que envolve alguns nomes que podem soar mais familiares aos ouvidos do grande público, como poesia concreta e poesia visual.

Neste presente estudo, procuramos fazer uma recapitulação histórica da produção de poesia experimental, bem como das obras plásticas, sonoras e poéticas que com ela possuem afinidades formais. O percurso apresentado começa na Grécia Antiga e passa pela Idade Média e Renascimento, chegando ao século XIX, onde as experiências simbolistas, sobretudo de Mallarmé, irão preparar o caminho que será trilhado pelas primeiras vanguardas do século XX, o futurismo, cubismo, dadaísmo, etc. Na segunda metade do século passado, surgem movimentos originados por questões diretamente ligadas à poesia experimental, como a poesia concreta e a poesia sonora. No mesmo período, começam a ser

realizadas as primeiras experiências com uso do computador, e em seguida do vídeo, o que abre uma nova perspectiva no campo das produções.

A reflexão sobre a utilização de meios eletrônicos e digitais na poesia experimental terá um espaço privilegiado neste estudo, pois além de ser um ponto que marcou profundamente o percurso deste gênero poético, é ainda relativamente recente, e as questões que suscita têm sido tema de inúmeras indagações teóricas, às quais pretendemos apresentar alguma contribuição. Para melhor nos situarmos, faremos um resumo do panorama internacional atual, o qual é predominantemente marcado pelas produções tecnológicas.

Desde o início da poesia concreta, o Brasil se tornou um país próspero na produção de poesia experimental, sendo espaço para o surgimento de movimentos como a poesia-semiótica e o poema/processo, além de uma vasta produção de poesia visual. Foi pioneiro na realização da holopoesia (holografia), e hoje possui um grande número de pesquisadores e poetas experimentais trabalhando com as novas mídias. Por isso, dedicamos também uma parte deste estudo a uma recapitulação histórica da poesia experimental no país.

À parte desta retrospectiva histórica do Brasil e do mundo, nossa preocupação foi também de desenvolver um instrumento para leitura de poemas experimentais, um modelo através do qual pudéssemos obter férteis interpretações dessas produções. Para isso, optamos pela teoria semiótica de Charles S. Peirce, sem dúvida seguindo uma tendência adotada por outros pesquisadores do assunto. Como consequência dos estudos da teoria peirceana, chamou-nos a atenção a teoria da tradução intersemiótica, desenvolvida por Julio Plaza, e o quanto ela coincide, na prática, com um *boom* de traduções de poemas concretos e visuais para novas mídias, ocorrido no Brasil durante os anos 90.

O acompanhamento deste fenômeno permitiu diversas reflexões sobre o ingresso da poesia experimental nos meios eletrônicos e digitais, sobretudo no que diz respeito à aplicação, nestes novos suportes, dos princípios que já eram observáveis anteriormente em poemas experimentais. Unindo fundamentos semióticos de Charles Peirce e Max Bense, acrescidos de princípios da teoria da informação e, principalmente, da teoria da tradução intersemiótica, desenvolvemos um método de análise e o aplicamos em algumas traduções selecionadas. Esta análise teve como metas principais definir os tipos de tradução

realizados, seguindo a classificação proposta por Plaza, e observar como se comporta, nos diferentes casos, a informação estética ao longo do processo tradutor.

Através da aplicação dessas diferentes etapas, visamos constituir com este trabalho um diálogo entre o passado histórico e o presente tecnológico da poesia experimental, bem como lançar alguns germens que permitam pensar sobre seu futuro.

CAPÍTULO 1: POESIA EXPERIMENTAL INTERNACIONAL

1.1. Da Antigüidade ao Simbolismo

A bibliografia sobre poesia experimental é unânime ao apontar seus primeiros marcos na fusão entre visualidade figurativa e poesia, mais precisamente na realização de poemas em formas de coisas. Esta técnica, que seria desenvolvida de modo célebre por Apollinaire através de seus *Caligramas*, no início do século XX, foi inicialmente praticada na Grécia Antiga, durante a época Alexandrina (séc. III A.C.), pelo poeta Símias de Rodes. A técnica empregada recebia o nome de *technopaignia*, e consistia em dispor os versos de modo a evocarem uma imagem.

Acredita-se que os três poemas de Símias que obedecem a estas características, e que foram posteriormente recolhidos no ano I A.C. por Meléagre, para serem incluídos em uma antologia de poesia grega, tenham sido feitos originalmente para estampar a superfície de objetos (MOSHER, 1990:23), de modo que a regularidade dos versos era comandada pela forma do espaço a ser preenchido, estando o sentido do poema também relacionado com o objeto sobre o qual seria reproduzido. Estes três poemas são *O Machado*, *As Asas* e *O Ovo*, reproduzido a seguir:

Καυίλιας
τῇ τῶτ' ἔγραψεν οἶον
παύσαντι δὲ θυμῷ θέτω τῇ γὰρ ἰγνῶς
τὸ μὲν οὖν ὁραβόας Ἑρμῆς ἔειπε κίρῳ
ἔπειτα γ' ἐκ μέγρου ἀνοσβέμενος μέγαν τέρασι' ἔειπε
θεῶς γ' Ἑρμῆαν οὐκ ἀόχρυν φέροντα οὐρανὸν ἀνὰ πτερὰν οὐρανῶν
θεοὺς τε' αἰδέαιε παῖδά· αὐτὰρ ἀλλήλοισιν ἐπισκῆπτων ἀλέων τέκεσσι
κῆρυκα κραυγαῖς ὑπὲρ ἑσπερος ἵμενται σοὶ· ἀέφρον' αὖτ' ἄφρονας ἴχθυος τιθέσθαι
καὶ τοὶ ἀφρόνους ἀφροίνεσθαι αἰετὸν αἰετὸν ὅθι δὲ πῶλιν ἀφροίνουσιν θαλασσῶν κοχλοῖσιν
οὐδ'· ὅτε θεὸς ἑσέοι μεθέτω, γ' ἔφαθ' ἰάσωντα παρὸν δὲ ὅρῳσι ἴστανται ἔργας
τοῖσι δὲ θαλάσσῃ κινεῖται ἰσα θεοὺς δουρὶν καὶ τελευτήσας μετρίαι μέτρα πολλὰ
μέτρα κενέουσιν ἐκκινεῖν ἄρουρ' αἰετὰ, μετρήσι πλεγματὸν καλέμενος θαλάσῃ ἑλκεῖν τέκος
Βλαχὺ γ' αἶψα παλοβόταν δὲ ὄρεον γὰρ δὲ θῆαν τανυσφίρην δὲ δὲ ἔκταν Νηυσὶν
ταὶ γ' ἑαβρότα πόθι φίλας μετρήσι βίαν· αἶψα μὲν ἱερύοντα μαῖζον
ἴχθυος φέρον· . . τὰν παραλοῦον Περσέων μετέδουπον αὐτῶν
ἀφροῖν τοὺς ἑσπερος ἀετῶν ἰχθυῶν κῆρυκα τέκεσσι
φῶλ' ἐκ βροτῶν, ὑπὲρ φίλας δὲ πτερὰς μετρήσι
ἀφροῖν μὲν αἶψα ἴσα μετρήσι δὲ
ἀφροῖν ἀφροῖν
μετρήσι.

O Ovo. Símias de Rodes, séc. III AC.

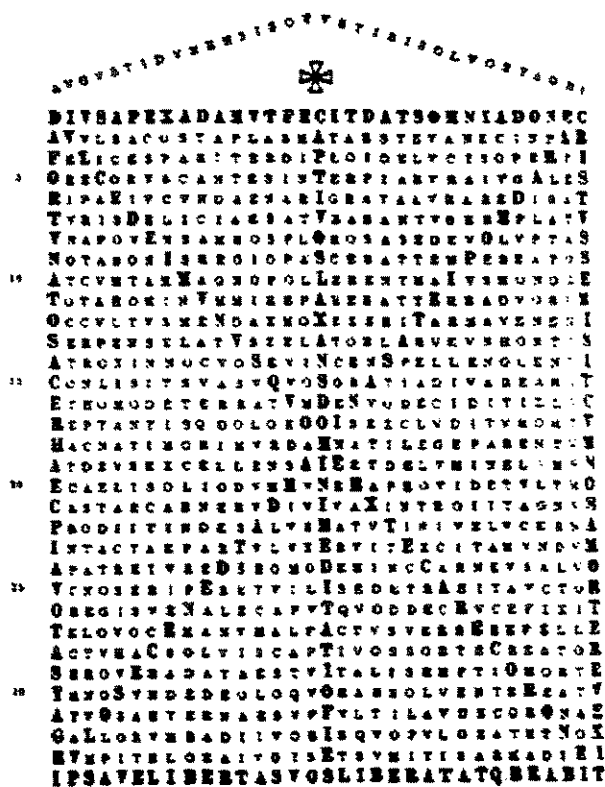
Neste poema, a ordem de leitura começa pelo primeiro verso, seguindo-se a este o último, depois o segundo, depois o penúltimo, e assim sucessivamente, até se encerrar na metade do corpo da obra. O teor do poema é auto-referencial, o poeta faz alusão ao próprio ofício da poesia, avaliando sua identificação com o rouxinol, símbolo dos poetas pela reputação de seu canto, e instalando na forma do ovo a metáfora da totalidade do poema, a idéia de poema acabado. Além de Símias, outros poetas gregos do mesmo período praticaram também a *technopaignia*, como Teócrito, com *A Syrxyn* (flauta mítica de Pan), e Dosíado de Creta, com *O Altar*.

A partir do séc. IV, com a decadência do império romano e a ascensão da igreja, as temáticas cristãs passaram a ocupar praticamente toda a produção poética voltada para a exploração da visualidade. Exemplos desta época são as *iluminuras*, os *caligramas* e as *Carmina Figurata*. As *iluminuras* acrescentavam ilustrações e ornamentos, por meio do emprego de cores e materiais preciosos, ao espaço reservado exclusivamente para o texto. Normalmente eram elementos decorativos aplicados às letras iniciais de cada verso, ou às palavras que mereciam, na visão do autor, serem destacadas. Os *caligramas* são continuações da *technopaignia* grega, poemas com forma de objetos, mais freqüentemente com a forma da cruz. As *Carmina Figurata*, que começam a ser realizadas neste período, vêm tornar-se um estilo amplamente difundido muitos séculos depois, no Renascimento e no Barroco. Consistem em ressaltar construções figurativas no interior de um texto, desenhando imagens através da disposição e do destaque de parte das letras deste texto, como se fosse um ideograma revelado em seu interior.

O poeta Porphyrius dedica 27 odes ao imperador Constantino (séc. IV), para obter anistia do exílio que sofria. Entre estes, encontram-se quatro caligramas: um altar, um órgão hidráulico, uma palma e uma *Syrinx* (observa-se que duas destas formas haviam inspirado já os poetas gregos). Os princípios aplicados são quase os mesmos dos gregos, porém, o rigor geométrico é mais apurado, com extremidades perfeitamente quadradas e acrósticos¹ que podem ser lidos em duas direções. O conteúdo destes odes é predominantemente pessoal, e o autor exprime ao imperador seus sofrimentos por ter sido injustamente condenado.

¹ Composição poética na qual o conjunto das letras iniciais (e por vezes as médias ou finais) dos versos, compõe verticalmente uma palavra ou uma frase. Novo Dicionário Aurélio, Ed. Nova Fronteira, 1986.

No século VI, Venance Fortunat, considerado o último poeta romano, realizou *Carminas Figuratas* cujas riquezas de interpretação repousam sobre um imbricado tecido de exploração da linguagem, que transcende os valores da mensagem religiosa. Sua poesia divide temas religiosos com pesquisas sobre a poesia antiga, explorando figuras de gramática e de retórica, apresentando um vocabulário cheio de neologismos e artifícios que fizeram dele uma das principais fontes de inspiração para a idade média (MOSHER, 1990:78). O poema a seguir é um resumo sucinto da queda do homem (Adão e Eva), e de sua redenção. Foi feito para ilustrar a parede de uma igreja.



Venance Fortunat, séc. VII.

A partir do século VIII, a cruz se transformou em um símbolo amplamente utilizado em poemas. Seja através de letras pintadas para destacar a forma da cruz, sejam *Carmina Figuratas*, de onde a forma surge do interior do poema. Neste período, se destacam os trabalhos de Alcuin e Raban Maur, este o mais importante poeta deste estilo na época, que

compôs, inspirado nos odes de Porphyrius, uma série de 28 poemas correspondentes a 28 imagens da cruz.

Na Renascença, o caligrama surge agregado a uma corrente poética que impulsiona idéias novas, onde a religião não era mais uma fonte de inspiração a ser seguida seriamente por todos, sendo substituída pela trivialidade e pelo humor. Normalmente estes caligramas possuíam formas geométricas, como quadrados e losangos. Uma técnica difundida no período renascentista, sobretudo entre os jovens autores de poemas amorosos, que driblavam as restrições da igreja, é aquela que Petrarca realizou em *Canzoniere*. Nesta obra balizar da literatura renascentista, o autor faz uso da fórmula do soneto, recurso já arrojado para a época, e no Soneto V, um recurso metalingüístico é implantado através da sintaxe visual. Ao longo dos versos, o autor destaca (põe em letra maiúscula), em vários segmentos, as sílabas que compõem o nome LAURETA, provável destinatária da obra. O recurso, além de ser visual, é de metalinguagem, pois discute no próprio poema a dificuldade (censura), de fazê-lo².

Na transição do século XV para o XVI, exatamente entre a Idade Média e o Renascimento, situa-se a atuação do grupo francês “Les Rétoriciens”, que praticava o exercício de jogar com as sílabas dos poemas, alternando-as e suprimindo-as, transformando eventualmente os poemas em jogos de adivinhações. É o caso do *Rondeau* de Jean Marot a seguir, onde o autor suprime sílabas que devem ser adivinhadas para permitir a leitura. Consequentemente, acaba destruindo a sintaxe e o ritmo, inovando na espacialização do texto e na sua leitura oral. Podemos dizer que nesta experiência estavam contidos boa parte dos fatores que se tornariam alvo das pesquisas de poesia experimental no final do séc. XIX e início do XX.

² MENEZES. *A Crise no Passado*, p. 15.

riant fus naguères
 en pris
 t-d'une-O affectée
 u-tile-s
 espoir haitée
 que vent
 ai;
 D
 Mais fus quand pr-s'amour-is;
 car j'aper ris
 que ses mignards.
 traits d'amour mal a
 Estoient ée
 riant
 en.
 l'oeil de
 Escus moy elle a pris.
 Manière rusée
 Te-m'-nant.
 Et quand je veux
 Elle ée faire ée
 me dit que to-suis-us mal appris
 riant
 en.

Jean Marot, sécs. XV - XVI.

A cruz de Jean-Antoine de Baïff, simétrica nas linhas perpendiculares, onde se encaixam os dois versos do poema relativos à dicotomia vida e morte, e a garrafa de Rabelais, caligrama que revela na relação entre texto e forma um espírito materialista, livre dos temores da igreja e apegado à figura de Baco, são outras duas manifestações interessantes da poesia de formas visuais no século XVI. A onda de difusão de textos antigos em latim e grego, graças à tipografia, despertou o interesse de muitos poetas europeus pela poesia clássica, e nesta época foi lançada uma nova edição para a antiga *Antologia Grega*, o que permitiu o descobrimento das obras que mostramos no início deste capítulo. Entre estes descobridores, devemos chamar a atenção para Jean Brisel, que em seu “*Premières Oeuvres Poétiques*”, apresenta quatro caligramas cujas formas são inspiradas nos caligramas de Símias.

No século XVII, os caligramas despertaram muita atenção na Europa. Na Itália, Fortunio Liceti publicou, entre 1630 e 1640, diversos comentários sobre os poemas de Símias, ao mesmo tempo que resgatou uma tradução latina de *A Syrix*, de Teócrito. Guido Casoni compôs, na forma de caligramas, a *Paixão de Cristo*, onde os versos do pequeno poema representavam os objetos presentes na história (pregos, cruz, martelo, etc.). Os poetas barrocos alemães, com poemas figurativos, palíndromos e outros jogos de linguagem, sofreram severos ataques por parte da igreja. Incorporaram uma nova consciência dos problemas da linguagem, onde uma das metas de suas pesquisas era exatamente as relações entre palavras e imagem.

Em 1634, Robert Angot publicou “Chef d’Oeuvre Poétique”, obra que se integra sem dificuldades à poesia barroca. Os cinco caligramas presentes no livro revelam que o autor se inspirou na própria história dos caligramas, mostrando que a tipografia pode ser a síntese de muitas artes (MOSHER, 1990:123.). É a antecipação da idéia que viria com Apollinaire, do poema para ser lido em um golpe de olhos.

A proliferação dos núcleos urbanos no século XIX, e a afirmação do estilo de vida das cidades, trouxe novas tendências para a poesia, congruentes com as diferentes interpretações do mundo moderno. Na obra de Baudelaire, Whitman e de outros poetas instauradores da modernidade internacionalista na poesia, são nítidas as esperanças no “novo homem urbano, senhor das máquinas e precursor da cultura cosmopolita”³. Quanto a isso, nota-se a frequência com que as paisagens urbanas passam a ser o tema central de muitos poemas. Sobre aspectos formais, o mais importante a ser mencionado é a contribuição desses poetas para a difusão do verso livre e, conseqüentemente, o fim das métricas pré-construídas (soneto, decassílabo, verso alexandrino, etc.). Talvez o abandono das estruturas formais pré-estabelecidas seja o primeiro grande salto estilístico na poesia, que encontrará paralelo, de certo modo, mais de um século depois, na poesia concreta e a “abolição do verso”.

Se por um lado temos o ufanismo desses autores quanto à modernidade, subseqüentemente ocorre a ascensão da poesia simbolista, que traz consigo o protesto contra a existência social moderna. Representando a visão decadentista da época e

³ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*.

confrontando-se com a concepção positiva do universo, a poesia simbolista buscou, segundo Marcel Raymond, “(...) o sentido da vida profunda do espírito, uma certa intuição do mistério e do que há além dos fenômenos, uma vontade nova de apreender a poesia em sua essência e de libertá-la, para isso, do didatismo e da emoção sentimental.” (1997:41)

Nesta busca pelo que há “além dos fenômenos”, foi empreendida uma lucidez inovadora no tratamento ao símbolo, matéria-prima da poesia. Embora esse tratamento minucioso ao símbolo fosse uma herança do parnaso, os poetas simbolistas foram além e “(...) usaram voluntariamente, em sua maioria, um processo de expressão indireta, agrupando com perfeita lucidez de espírito imagens às quais davam um sentido bastante preciso.” (RAYMOND 1997:46) Além desta precisão na construção do sentido atribuída aos símbolos selecionados, os simbolistas anteciparam-se também na concepção do símbolo como uma idéia que se reveste como uma relação de dois termos, alegoria ou emblema. Em outras palavras, uma entidade que oscila entre a capacidade de representação figurativa, metafórica, e a representação referencial. Esta consciência da linguagem, quando se fez presente no momento da composição poética, possibilitou uma nova perspectiva para a utilização dos símbolos, lançando experimentos que influenciariam as vanguardas poéticas ao longo de todo o século XX.

No interior do universo simbolista, nosso interesse particular é por Stephane Mallarmé e sua obra *Un Coup de Dés*, marco na exploração espacial das composições verbais. Antes de chegarmos em Mallarmé entretanto, é importante ressaltar uma espécie de consciência semiótica que surgiu com Edgar Allan Poe, este aliás, precursor do simbolismo, ou um simbolista fora de época. Isso se pretendermos datar a produção simbolista como um período, fato que não seria pertinente com a história, pois os traços que caracterizaram esta produção estão presentes nas obras de diversos autores ao longo de quase dois séculos. Décio Pignatari afirma ser Poe o primeiro *Homos Semioticus* da história da literatura⁴, o primeiro a explorar conscientemente a diversidade de significados que envolvem os símbolos. Abriu caminhos para a “operação alquímica da linguagem em amálgama de sujeito e objeto”⁵.

⁴ *Semiótica e Literatura.*

⁵ GRÜNEWALD. *MALLARMÉ*, p.119.

Seguindo esta perspectiva de interpretação da prática poética, Mallarmé se lançou em experimentos onde predominavam o acaso, o nada, o vazio e o absoluto. As relações do autor com o ocultismo, com a alquimia, e outras formas de manifestações transcendentais, explicam em parte suas obsessões literárias. Em determinado momento de sua trajetória, começou a busca daquilo que concebia como a “Grande Obra”, ou o “Livro Absoluto”, tentativa de romper com os limites literários convencionais até meados do século XIX, e implantar novas proporções ao fenômeno da escrita. A primeira tentativa foi com *Igitur*, livro que parou de escrever em 1870, e que oscila entre prosa e poesia, uma espécie de conto onde ocultismo, ficção e filosofia entranham-se mutuamente. Segundo o próprio autor “é um conto, pelo qual quero esmagar o velho monstro da impotência, que é o seu tema, a fim de me encerrar no grande trabalho já reestudado.”⁶ Embora inacabada, com esta obra o autor conseguiu resultados arrasadores no campo da semântica.

Igitur foi o trampolim para aquela que é considerada a obra máxima de Mallarmé, a também inacabada *Un Coup de Dés* (Um Lance de Dados). Alguns autores a consideram “o início da verdadeira poesia moderna”⁷. José Lino Grünwald, que traduziu trechos das principais obras de Mallarmé, ressalta que em *Un Coup de Dés* encontramos uma obra que, “(...) além da riqueza habitual de seu autor, no tocante ao acionar de metáforas, metonímias, *enjambements*, elipses, rimas ricas, lances de metalinguagem, incorpora à Poética, em termos estruturais, novos elementos, como o manuseio de páginas, o espacejamento do texto (uma sintaxe espacial), a variação tipográfica e a fragmentação do discurso.”⁸

A grande revolução de *Un Coup de Dés* foi que, pela primeira vez, um autor explorou um olhar simultâneo sobre a página, concebendo os espaços em branco como silêncio, espaços onde não há leitura, que contrastam com o primeiro plano, onde se inserem os caracteres gráficos. O sentido já não seria mais proposto unicamente pelas letras, mas sim pela relação expressiva entre o fundo e as formas, conforme podemos observar no trecho da obra escolhido a seguir:

⁶ MALLARMÉ. *POEMAS*, p. 119.

⁷ *Idem* p. 127.

⁸ *Idem*.



Un Coup des Dés. Stéphane Mallarmé, séc. XIX.

Há um depoimento de Rodenbach (PEREIRA, 1973:325), contemporâneo de Mallarmé, que fala da sedução do poeta pelos *affiches* (cartazes de rua), com suas letras enormes, que entravam olho adentro, *itálicos que corriam, minúsculas que orquestravam o conjunto*, e assim por diante. Entre outros meios de comunicação visual emergentes na época, estão também os jornais, que fascinavam o autor por explorarem em sua diagramação o dinamismo espacial da linguagem. Ficam claras portanto as relações de *Un Coup de Dés* com algumas mudanças tecnológicas, sobretudo no campo da tipografia, surgidas às vésperas do século XX.

1.2. As Vanguardas Organizadas

1.2.1. Futurismo

Antes de entrarmos especificamente na poesia futurista, convém expor alguns tópicos precedentes que se referem à relevância do papel das inovações técnicas no momento histórico da emergência das vanguardas, e suas relações com experimentalismos que construíram novas concepções de sintaxe na poesia. Como vimos, o ingresso de novos adventos tipográficos na sociedade inspirou experiências visuais como *Un Coup de Dés*. Ao referir-se a essas transformações na técnica de composição e reprodução impressa, Philadelpho Menezes afirma: “No aspecto visual da palavra, os poetas de vanguarda se põem em contato direto com as inovações tipográficas e, através das novas possibilidades sugeridas pelas técnicas gráficas, realizam a incorporação sistemática (mesmo que nunca dirigida) da visualidade ao poema, que se constituiria em uma das linhas do experimentalismo formal.”(1994:118)

O contato dos poetas de vanguarda com as novas técnicas de tipografia, representa apenas o segmento inicial da tendência de fusão da poesia com a tecnologia. Os frutos de máquinas aprimoradas como cartazes, anúncios publicitários e demais símbolos de propaganda e sinalização, revistas, periódicos e, quando não, até máquinas como o avião, na aeropoesia, passaram a integrar o *corpus* poético, abrindo espaços para o experimentalismo. Veremos nas vanguardas, casos em que a elegia às máquinas será freqüente, e isso é o traço mais marcante do futurismo, para quem as máquinas não só são uma porção técnica determinante na estética, mas também o tema central das obras. Como salienta Eduardo Subirats, “(...) pela intervenção das vanguardas, e mais concretamente, de correntes artísticas como o cubismo, o futurismo, a *Neue Sachlichkeit*, o neoplasticismo ou a Bauhaus, a máquina se converte em um valor cultural fundamental e em um princípio espiritual de signo transcendente na realidade social e histórica.” (1984:23)

A participação da máquina na vontade de especular, de examinar novas proposições em diferentes grupos e épocas pelos artistas de vanguarda, é determinante no aspecto

técnico do experimentalismo, aquele que se dá no âmbito da pesquisa de materiais e meios físicos para realização da obra. O experimentalismo, como atitude estética engajada na construção de novas linguagens, dá-se em dois momentos: o técnico, onde destacamos o papel das máquinas, e o formal, que é quando o artista organiza os elementos materiais recolhidos e experimentados, e constrói a proposta de uma nova linguagem artística⁹.

Os experimentalismos formais das vanguardas construíram, no campo da poesia, obras marcadas pelo abandono do uso tradicional da sintaxe discursiva. Alguns movimentos chegaram até a destruição radical da própria noção de sintaxe, gerando uma guerra contra toda e qualquer forma sintática, a ponto de “um movimento vir sempre à tona pregando a destituição dos modos organizacionais do anterior”¹⁰.

A expressão *futurisme*, foi cunhada pelo crítico e poeta catalão Gabriel Alomar, em junho de 1904, sendo apresentada ao público pela primeira vez em uma palestra proferida no Ateneu de Barcelona. Para o autor, era um conceito congruente com a Catalunha moderna, dominada pela cidade em oposição ao ruralismo, voltada para tendências patrióticas, devota da vida moderna e do mito da eterna juventude. *Futurisme* foi também o título de uma revista catalã dirigida por Alomar, que circulou nos meios literários alternativos espanhóis em 1907. Mas o futurismo consolidou-se oficialmente em 20 de fevereiro de 1909, quando Filippo Tommaso Marinetti publicou, no *Le Figaro* de Paris, o texto *Fundação e Manifesto do Futurismo*, inaugurando um surto de manifestos e movimentos de vanguarda que se proliferaram pela Europa e pelo mundo na primeira metade do século passado.

Os historiadores acreditam que Marinetti leu uma resenha relativa à revista *Futurisme* de Alomar, publicada em 1908 pelo *Mercure de France*, de onde teria plagiado o nome do movimento, além de algumas outras idéias (FABRIS, 1987:59). Embora tal tipo de proclamação fosse freqüente nas páginas de jornais desde fins do século XIX, a veemência do texto de Marinetti teve um recepção diferenciada em relação aos manifestos que o antecederam. O próprio jornal *Le Figaro* destacou que se tratava de uma nova escola muito mais arrojada que suas antecessoras, com “(...) idéias singularmente audaciosas e de

⁹ MENEZES. *A Crise no Passado*, p. 112.

¹⁰ *Idem*, p.180.

um excesso freqüentemente injusto para com coisas eminentemente respeitáveis e, felizmente, por toda a parte, respeitadas.”¹¹

O manifesto futurista inicia com uma narrativa ficcional de uma odisséia de Marinetti e seus amigos pela cidade de Paris, em busca da “superação da mitologia e do ideal místico na arte”. A segunda parte do manifesto, dividida em tópicos numerados, é onde o autor apresenta suas proposições: a necessidade de uma arte nova, compatível com a modernidade; a destruição dos museus e bibliotecas, o combate ao moralismo e ao feminismo; a glorificação da guerra, do militarismo e do patriotismo, e o fascínio pelas máquinas, pela velocidade e pelas multidões urbanas. A terceira e última parte é uma convocação para os jovens unirem-se ao futurismo, um movimento onde “os mais velhos possuem trinta anos”¹². Paolo Angeleri, em análise crítica do movimento, observa que no manifesto futurista “(...) não é o conteúdo o novo, mas o “tom”, a “provocação”. Elemento, aliás, retomado por muitos autores em busca de popularidade rápida: a atitude agressiva é seguramente um dos ingredientes mais próprios para o sucesso.”¹³

Esse teor contundente e sarcástico no discurso surtiu efeito junto à popularidade de Marinetti e do movimento futurista, virando posteriormente uma constante em vários outros movimentos de vanguarda. A adesão às idéias anarquistas de destruição como negação do passado, de exaltação da guerra – única forma de higiene do mundo – estendeu-se no campo da estética, tentando romper as fronteiras entre a arte e a vida, para chegar a uma expressão nova, que abolia o papel dos museus e galerias, que expunham o passado, proclamando morte à noção de obra-prima. O papel do artista como criador de novas linguagens no futurismo também tem uma forte influência da filosofia de Nietzsche, pois o “homem novo” futurista, transfigurado pela consciência industrial, nem proletário nem burguês, mas substancialmente diferente, aproxima-se muito do arquétipo do “super-homem” proposto pelo autor.

Anteriormente à polêmica criação do futurismo, Marinetti participava de algumas revistas, e entre elas destaca-se a Revista Internacional *Poesia*, criada em 1905 na cidade de Milão, por ele mesmo, com estilo fortemente influenciado pelos simbolistas franceses,

¹¹ Apud FABRIS. *Futurismo, uma Poética da Modernidade*, p.57.

¹² BERNARDINI. *O Futurismo Italiano*, pp. 31-36.

¹³ *Idem*, p. 18.

Todas as atitudes estéticas do futurismo eram orientadas por manifestos e, no caso da poesia, a elaboração teórica foi implantada por quatro manifestos sucessivos: *Le Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), *Le Supplément au Manifeste* (1912), *L'Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) e *La Splendeur géométrique et mécanique de la sensibilité numérique* (1914)¹⁴. Os manifestos têm como meta a destruição da sintaxe, e sugerem que este novo modo de conceber a poesia possa ser alcançado através do emprego de verbos no infinitivo, da abolição dos adjetivos e advérbios, do emprego massivo de onomatopéias, da presença de signos matemáticos e musicais contracenando com os verbais, e de “metáforas condensadas”, analogias realizadas através do que os poetas futuristas concebiam como “imagens telegráficas”.



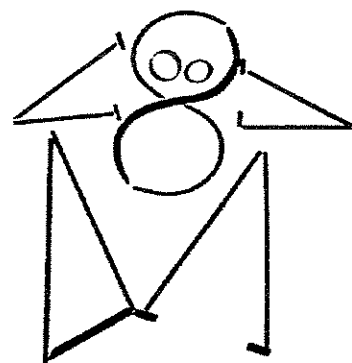
27

A obra anterior ilustra o discurso de Marinetti no quarto e último manifesto da poesia futurista:

J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste (...) Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page, 3 ou 4 encres de couleurs différents et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple: italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale.

Apud LEMAIRE, p. 12

Em *La Poésie Futuriste Italienne*, Noëmi Blumenkranz-Onimus divide as experiências com as *mots en liberté* futuristas em dois períodos: o primeiro, do surgimento até 1915, concentra-se na afirmação da nova linguagem, enquanto o segundo, de 1915 a 1920, concentra-se nas experiências mais radicais. Do primeiro período talvez a obra fundamental para a apresentação da aventura gráfico-visual futurista seja *Zang Tumb Tumb*, título onomatopéico da obra de Marinetti, onde o autor tenta reconstruir o clima que presenciou no *front* de batalha, durante a I Guerra. A popularização do futurismo na Itália tem forte representatividade na segunda etapa da *parole in libertà*, quando começaram a formar-se revistas e periódicos futuristas com a produção italiana. Esta fase, que Blumenkranz-Onimus define como a mais radical, é na realidade o momento do amadurecimento dessa sintaxe pseudo-destruída, quando a preocupação já não é mais simplesmente chocar ou espantar através da forma, mas se abrem os espaços para um planejamento conteudístico mais detalhado da obra durante a realização. O poema a seguir, também da autoria de Marinetti, tendo como temática novamente a guerra, apresenta uma maior riqueza e seleção dos signos pelo autor na composição.



Figuras criadas com uso de signos verbais. Cangiullo.

Em uma etapa que Menezes denomina “tardo-futurista”, Marinetti e Carlo Belloli realizaram experiências muito menos caóticas do que as que predominaram durante o movimento, envolvendo forte presença de cientismo, para a construção de uma poética matemática que “antecipa nitidamente as formas geométrico-permutacionais da poesia concreta dos anos 50, e fixa um procedimento montagístico característico de uma poesia construtivista” (MENEZES, 1994:124).

1.2.2. Cubismo

Os artistas do cubismo francês, no início do século XX, realizaram obras plásticas com muita presença de conteúdo verbal. Podemos citar como exemplo as colagens, ou *papiers collés*, e as experiências *simultaneístas*, onde texto e imagem dividem o espaço físico da obra. As colagens, inserção de textos gravados em outros materiais nas telas, iniciaram com Braque no início de 1910, colocando letras em *Le Pyrogène et le Quotidien*, um quadro de natureza morta, e posteriormente em outras experiências como *Le Portugais*, buscando através deste procedimento, aproximar a obra da realidade quotidiana, trazendo para seu interior a existência de signos reais, e não “frutos da natureza anedótica ou sensível” (CABANNE, p.60). Esse recurso foi utilizado posteriormente por vários outros pintores cubistas, inclusive Picasso, que declarou sobre os *papiers collés*:

O propósito era dar a idéia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. (...) Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador.

Apud PERLOFF, 1993:95

Nota-se neste depoimento de Picasso, o tom “decadentista” na visão da modernidade, similar ao que vimos nos simbolistas, e mais uma vez também a invenção, no sentido “Poundiano” do termo, sendo buscada como artifício crítico, fruto da insatisfação do artista ante à realidade. A *collage* como estrutura verbo-visual iniciou, como dissemos, com a inserção de outros materiais na tela pintada do quadro, mas com o decorrer do tempo foram surgindo experiências extremas onde o único material “pictórico” do quadro é o próprio material colado, como no caso de Gino Severini, em *Homenagem a Meu Pai*, que

conta com a presença de pelo menos dez materiais diferentes. Ainda hoje é comum vermos esta prática nas exposições de artes plásticas.

Outra manifestação verbo-visual que teve destaque no cubismo foi o *simultaneísmo*, que consiste na composição de obras onde o texto poético divide o espaço da página, ou seja qual for o suporte, com ilustrações. Os casos mais consagrados são os de Blaise Cendrars, que lançou em 1913, *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, com ilustrações de Sonia Delaunay. Consta de “uma única folha de papel dividida ao meio, que se desdobrava como um acordeão em vinte e dois painéis, numa extensão de mais de dois metros”(PERLOFF, 1993:31). No lado esquerdo, uma seqüência de formas visuais semi-abstratas, em brilhantes cores primárias, que vai até uma imagem infantil da Torre Eiffel, no último painel. No lado direito, o texto, composto por blocos sucessivos de diferentes tipologias que freqüentemente têm seu curso invadido por ilustrações. O poema narra uma viagem através da *Transsibérien*, estrada de ferro que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico, que foi completada em 1905, sendo um marco da modernidade para a época por sua engenharia ousada. Apollinaire, poeta respeitadíssimo em Paris na época, publicou em um jornal, na ocasião do lançamento da obra:

Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista o conjunto do poema, tal como um maestro lê com um golpe de vista as notas colocando-as acima ou abaixo das notas do compasso, ou como se lêem com um único golpe de vista os elementos plásticos impressos num cartaz.

Apud PERLOFF, 1993:41.

Podemos considerar a experiência também precursora de um formato que posteriormente veremos como “livro-objeto”, ou “livro do artista”, manifestação híbrida de literatura e artes plásticas. Na época do lançamento da obra os autores diziam que, se fossem alinhados verticalmente os cento e cinquenta exemplares da tiragem inicial, seria atingida a altura da Torre Eiffel, outro marco da modernidade na época. Além da *Prose du Transsibérien*, Cendrars publicou outra experiência simultaneísta em 1919, chamada *La fin du Monde*, em colaboração com o pintor Fernand Léger. Esta obra tem o formato similar ao

de um livro comum, e em seu interior as ilustrações, dispostas na maior parte das vezes de forma desordenada e caótica, dividem espaço com uma ficção sobre o mito do “fim do mundo”.

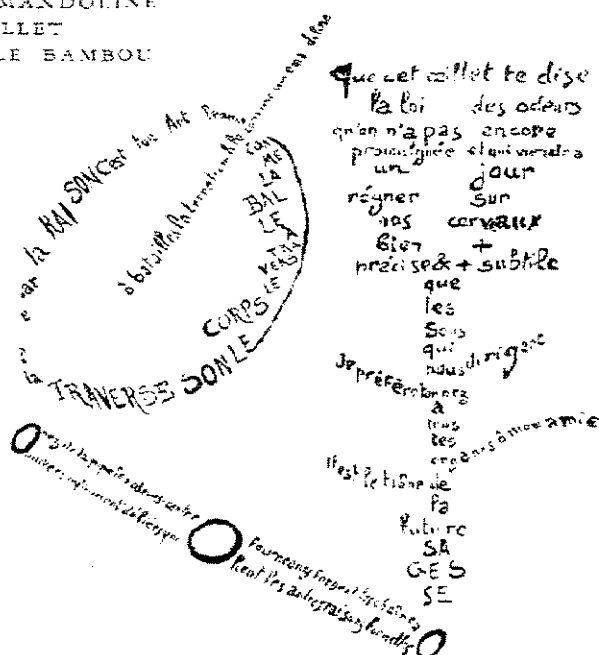
Nas experiências verbo-visuais do cubismo, predominam casos onde as letras pertencem ao espaço de obras plásticas, ao contrário das experiências que destacava-mos (até o futurismo), que eram menos plásticas e mais próximas ao campo da poesia, e as operações visuais davam-se nos textos.

A poesia cubista propriamente dita, desenvolveu-se entre os poetas que mantinham contato direto com os artistas plásticos, como nos casos dos recentemente citados Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, além de Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Reverdy e outros. Segundo Jean Cassou, a interação entre pintores e poetas cubistas foi marcada pela “proliferação de idéias, que se combina com a proliferação de formas, constituindo um dos momentos excepcionais e verdadeiramente felizes da história do gênero humano” (*Apud* TORRE, 1974:235). A euforia do autor é compreensível, se levarmos em consideração o ambiente formado por esse intercâmbio em Paris na década de 10, onde a produtividade cubista foi, ao lado da futurista, fundamental para impulsionar as vanguardas na primeira metade do século XX. A poesia cubista importou da pintura a tendência de reconstituir a totalidade do objeto, procurando juntar-se à realidade. Entre outros traços, procurou também separar a poesia da sensibilidade literária, tratando cruamente a palavra, suprimindo a pontuação e justapondo os versos muitas vezes sem qualquer lógica¹⁵.

Em junho de 1914, Apollinaire publicou no *Soirées de Paris*, um periódico dirigido por ele mesmo e por outros autores, um poema, como ele chamou, *caligramático*, ou *ideogramático*, onde o texto pretendia construir visualmente, pela disposição tipográfica, o sentido da obra. Inaugurou-se assim, uma fórmula que ele praticaria abundantemente, e cujo auge foi atingido em *Calligrammes; Poemes de la Paix et de la Guerre*, coletânea de poemas figurativos, boa parte deles criados pelo autor no período em que esteve no *front* de batalha, durante a I Guerra, entre 1913 e 1916.

¹⁵ CABANNE, pp.139-144.

LA MANDOLINE
L'ŒUILLET
ET LE BAMBOU



Calligrammes. Guillaume Apollinaire.

Os caligramas apontam para a exploração simultânea de um duplo eixo informacional composto pela figura e pela escrita, sem perder, no entanto, em seu conteúdo verbal, características poéticas como ritmo e musicalidade. Segundo Pereira (1973:332), Apollinaire profeticamente julgava nossa civilização muito próxima de um retorno à inteligência e sensibilidade ideográfica.

Alguns poetas latino-americanos residiram em Paris na época do cubismo e conviveram com os poetas e pintores que citamos, absorvendo suas fundamentações estéticas e fundindo-as a uma perspectiva cosmopolita de poesia, que somava as experiências cubistas a outras que conheciam transitando pelas principais metrópoles do planeta. O caligrama a seguir, *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo, embora publicado já nos anos 30, é uma amostra da influência da obra de Apollinaire sobre o autor, provavelmente no período em que morou em Paris, no início do séc. XX.

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡ain discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

¡Y ¡Y	¿A ¿A	¡Y ¡Y
su ba	llá su ba	
bo jo	es es bo jo	
las las	tá? tá? las las	
es es	¡A ¡A es es	
ca ca	quí cá ca ca	
la la	no no la la	
ras ras	es ras ras	
arri aba	tá arri aba	
bal. jol.	L. bal. jol.	

Espantapájaros. Oliverio Girondo.

Em Nova Iorque, o mexicano Marius de Zayas, diretor da revista de arte e vanguarda *291*, foi o primeiro difusor da poesia visual, inspirado nas obras de Apollinaire, sobretudo nos caligramas e simultaneísmos. Na obra inaugural deste tipo de poesia nos EUA, *Mental Reactions*, o autor toma um poema em versos livres, desmonta-o e distribui suas partes sobre a página, alterando sua continuidade verbal e forçando o leitor a constantes modificações na interpretação da estrutura de significações da obra¹⁶. Normalmente estes poemas eram publicados na revista *291*, acompanhados de ensaios teóricos sobre estas novas formas de fazer poesia.

O poeta chileno Vicente Huidobro, que também conviveu com os cubistas, empregou esforços na busca de novas formas para a poesia, criando experiências que visavam sobretudo inovações no campo da sintaxe. Trabalhando também com caligramas, o

¹⁶ BOHN, Willard. *Le Premier Poème Visuel d'Amérique*, p. 239.

autor chegou a propostas onde o exercício da visualidade combina os elementos como se pertencessem a uma tela, “pintando” no espaço do poema. É o caso de *Paisaje*, onde a montanha, o rio, a lua e a árvore são desenhados utilizando palavras como material pictográfico.

PAISAJE

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS

EL ÁRBOL
ERA
MÁS
ALTO
QUE LA
MONTAÑA

luna
donde
te
mías

PERO LA
MONTAÑA
ERA TAN ANCHA
QUE EXCEDÍA
LOS EXTREMOS
DE LA TIERRA

EL
RÍO
QUE
CORRE
NO
LLEVA
PECES

CUIDADO CON
JUGAR EN EL PASTO
RECÉN PINTADO

UNA CANCIÓN CONDUCE A LAS OVEJAS HACIA EL APRISCO

Paisaje. Vicente Huidobro.

1.2.3. Dadá

O dadá, ou dadaísmo, fenômeno histórico e estético do qual decorreram várias novas formas de expressão, é marcado pela ausência de características formais uniformes, o que torna muito arriscada a tarefa de defini-lo objetivamente. Sob este aspecto, os dadaístas alcançaram com êxito sua meta inicial, que era constituir um movimento confuso e desconcertante, causador de uma “tempestade que se abateu sobre a arte daquela época

como uma guerra se abate sobre os povos” (RICHTER 1993:3). O nome escolhido para o movimento pode ser atribuído a uma série de significados, a maior parte hediondos, se pensarmos em sua relação com a realidade.

A palavra “dadá” era comum entre o grupo de artistas que freqüentava o *Cabaret Voltaire*, em Zurique, no ano de 1915. Ninguém sabia ao certo o que significava, mas todos a usavam. Dois fundadores do movimento eram romenos (Tzara e Janco), e “da” em romeno é “sim”, surgindo assim uma das hipóteses mais prováveis para o batismo do grupo. Depois de instaurado o nome, foram sendo descobertos vários outros significados para o mesmo, em diferentes línguas e culturas. Por exemplo, “dadá” para uma certa tribo negra diz respeito à cauda de uma vaca santa; em uma região da Itália quer dizer “cubo” ou “mãe”; na França é “cavalo de pau”, e assim por diante. O certo é que nos anos seguintes ao seu surgimento, “dadá” passou a ter um único significado no mundo todo, encontrando adeptos em várias cidades (Berlim, Paris, Nova Iorque, Hannover, Colônia, etc.), constituindo-se um movimento de vanguarda artística amplo e não muito preciso. Segundo Tristan Tzara, seu principal mentor, (...) *l’attitude de Dada envers l’art et la littérature est empreinte de cet esprit équivoque qu’il cultivait plus ou moins intentionnellement et si le ton irrefutable, impératif, qu’il employait pour imposer son doute prouve avant tout son dynamisme, c’est dans cette contradiction même qu’il faut rechercher la richesse de son caractère propre.*¹⁷

Além do tom imperativo dos manifestos, o dadá herdou do futurismo e do cubismo vários outros traços, fato negado pelos dadaístas, sobretudo pelo próprio Tzara, no Manifesto Dadá, de 1918: “Não reconhecemos teoria nenhuma. Estamos fartos das academias cubistas e futuristas: laboratórios de idéias formais. Ou será que se faz arte para ganhar dinheiro e para fazer festas aos simpáticos burgueses?”. No entanto, a provocação, o discurso direto e agressivo diante do público, os manifestos e suas configurações visuais, são sem dúvida heranças futuristas. Nas artes que fazem uso de signos verbais, as influências do movimento italo-francês inaugurado seis anos antes estão presentes sobretudo com o livre emprego da tipografia, o simultaneísmo e o dinamismo na utilização dos caracteres gráficos. A grande diferença, segundo Hans Richter (1993:38), é que no

¹⁷ *Apud Hugnet, p.7*

futurismo estes aspectos eram empregados de forma programática, o que não ocorreu no dadá, que dispensou a presença de qualquer tipo de programa para regulamentar suas criações.

O rompimento com a sintaxe convencional no dadá tinha um significado também diverso ao do futurismo, representando o abandono da direção linear de leitura instituída culturalmente, assim como a revolta contra o raciocínio dualista que oscila entre o sim e o não. No dadá o esquema de raciocínio é eletivo entre o ou-ou, e não existem razões que apontem para o definitivo. As letras deixam de ser percebidas como unidades alfabéticas para construção de sentido, passando a constituírem “um material capaz de desenvolver através de si mesmo a origem para novas saídas”¹⁸. A palavra deixa de ser a matéria prima e cede espaço para a letra, com seu som, sua forma, cor e ritmo¹⁹. A construção de algum sentido passa a ser completamente descartada, e a composição da obra leva em consideração somente aspectos físicos da elaboração tipográfica.

A montagem tipográfica de Lajos Kassák²⁰ a seguir, é um exemplo da “explosão tipográfica” sugerida por Tzara (Manifesto Dadá, 1918), “Cada página tem que explodir, ou pela seriedade profunda e pesada, pelo turbilhão, a vertigem, o novo, o eterno, pela blague demolidora, pelo entusiasmo dos princípios, ou pela maneira como for impressa.”



Montagem tipográfica de Lajos Kassák.

¹⁸ Princípio formulado pelo poeta dadaísta Raoul Hausmann, aplicado em suas obras. in DACHY, Marc. *The Dada Movement*, p. 96.)

¹⁹ Veremos que tal procedimento será aprimorado posteriormente no letrismo.

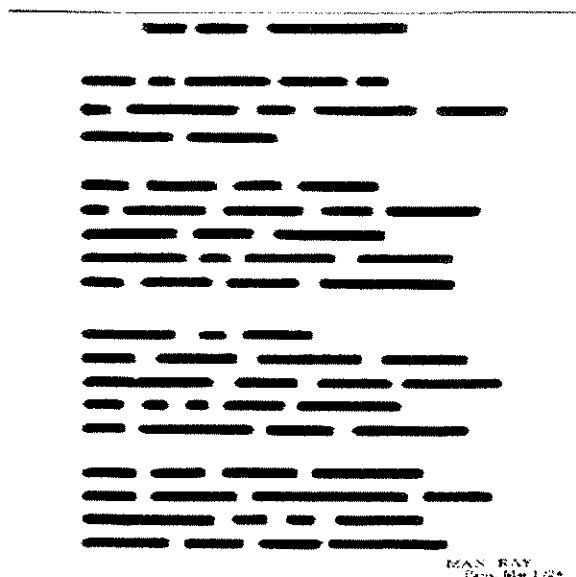
Surtem então, sob variadas formas, os poemas abstratos, ou “poemas feito com letras”. O poeta Raoul Hausmann, por exemplo, trabalhou na criação de poemas-cartaz que consistiam na aglomeração tipográfica de diferentes tipos de letras, pondo ênfase na visualidade, no som e no ritmo, abandonando as regras estabelecidas pela língua e gerando as *unknow words*, ou *invented words*.

**fmsbw tözäu
pggiv- ..?mü**

Poema-cartaz de Raoul Hausmann.

Um experimento poético-visual dadaísta mais radical é o *Poema Óptico*, de Man Ray, onde ocorre a abolição dos signos verbais, mas o vínculo com a poesia é mantido através da apresentação de uma estrutura poética sugerida pela métrica de traços similares a versos. Podemos definir esta simulação como uma operação de cunho exclusivamente visual, que trabalha com a ausência da matéria fundamental da poesia, onde a forma mais tradicional é apresentada da maneira mais subvertida possível.

²⁰ Poeta e pintor construtivista, editor de revistas de vanguarda, que convidou vários dadaístas para participarem do periódico MA, comparado em importância ao *De Stijl*, (DACHY, 1990:172) introduzindo variações tipográficas em vermelho e preto.



Poema Óptico. Man Ray, 1924.

Segundo Richter (1993:47), a primeira experiência envolvendo poesia abstrata foi de Hugo Ball, em 1916, através da apresentação de um *Poema Sonorista* de sua própria autoria. Este tipo de produção soava como uma renúncia à linguagem: “É preciso que nos retiremos para a mais profunda alquimia das palavras e que até mesmo abandonemos a alquimia da palavra para, desta maneira, preservar os mais sagrados domínios da poesia.”, argumentou Ball na ocasião.

A poesia fonética foi largamente praticada pelos dadaístas²¹, e podemos destacar nessa área os trabalhos do próprio Ball, de Kurt Schwitters e Raoul Hausmann. No que diz respeito à visualidade, chamam a atenção as anotações, espécies de partituras que os autores faziam para preservar a originalidade das obras. Nessas, encontramos uma grande diversidade de caracteres gráficos, somados a uma distribuição espacial aprimorada, como é o caso do poema de Hausmann a seguir.

²¹ Ver item “Poesia Sonora”, neste mesmo capítulo.

kp' erioUM lp'Er^{io}um
 Nm' periii pER...
 kprEtibERTseERREdCe
 ONNOo gplanpouk
 kondpout pERRoul
 R,EEe: EEeε πππππA
 ospAerrre EE [
 mgl ed padANou
 MTNOU tnok- t

“Partitura” de um poema fonético. Raoul Hausmann.

Nos manifestos de Tristan Tzara, também são notáveis as explorações da visualidade, como a variedade tipográfica em *Proclamação sem pretensão*, e o item XVI do *Dadá manifesto sobre o amor débil e o amor amargo*, onde o autor utiliza a palavra “uiva” repetidamente, criando uma textura sintática que se opõe semanticamente ao verso final, diferente de todo o corpo do poema. Uma obra que curiosamente possui uma sintaxe reduzida e repetitiva, muito próxima àquela adotada nos poemas concretos, é *Persiennes*, poema dadaísta de Louis Aragon, criado em 1920, algumas décadas antes dos primeiros rumores de poesia concreta.

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne
 Persienne persienne persienne
 persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne persienne persienne
 persienne persienne
 Persienne Persienne Persienne
 Persienne?

Persiennes. Louis Aragon, 1920.

1.2.4. Surrealismo

A tentativa de apreensão do universo surrealista esbarra na imensidão de obras que, de algum modo, se relacionam com o movimento, ao longo de um período que iniciou paulatinamente nos anos 10 e, de certa forma, continua até os dias de hoje. O surrealismo surgiu como uma sistematização da confusão dadaísta, reprocessando os procedimentos libertários do mesmo, e atribuindo-lhe um caráter avesso ao niilismo que o caracterizava. Segundo Richter (1993:275), nas inter-relações entre os dois movimentos, “o surrealismo conferiu significado e sentido ao dadá, e o dadá deu vida ao surrealismo”.

A palavra “surrealismo” surgiu com Apollinaire, em 1917, como uma sugestão mais apropriada do que o “surnaturalismo”, preconizado anteriormente em condições similares por Baudelaire, para denominar um certo estado de percepção e sensação que aflora graças a distúrbios da linguagem convencional. É o caso de certos tipos de analogias, metáforas e, sobretudo, o automatismo, herança recente do dadá. As primeiras experiências do movimento surrealista foram os *Champs Magnétiques*, escritas-automáticas de André Breton e Philippe Soupault, realizadas em 1919. Os aspectos inéditos dessas experiências levaram seus autores a procurar um termo novo que as representasse, daí a primeira caracterização de uma obra como “surrealista”.

Talvez a definição mais precisa de surrealismo possa ser essa a seguir, encontrada no *Primeiro Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton, em 1924: “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral.”

O teórico e artista Sérgio Lima caracteriza o surrealismo não como uma escola, uma forma plástica ou retórica, mas como uma postura artística revolucionária ante aquilo que “tem sido particularmente omitido ou descartado como improvável no âmbito da poesia, do amor e da liberdade” (1995:23); enfim, do desejo como orientação do processo conceutivo nas artes. Sob este aspecto, o surrealismo situa-se muito mais na cauda do movimento romântico, do que como sucessor linear do futurismo, cubismo e dadá.

No campo da sintaxe visual com signos verbais, as produções surrealistas apresentaram um repertório de variadas formas e condições, algumas das quais selecionadas aqui. No *Secrets de l'art magique surrealiste*²², André Breton apresenta um exemplo de poema-colagem com frases e manchetes de jornal combinadas ao acaso, prática implantada por Tzara ainda no dadá, que adquire uma configuração variada no que diz respeito à tipografia. Além dos aspectos sintáticos, os processos semânticos sugeridos pela poética casual tornam a obra ainda mais curiosa.

POÈME

Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan

Les plus belles pailles
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS

dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable

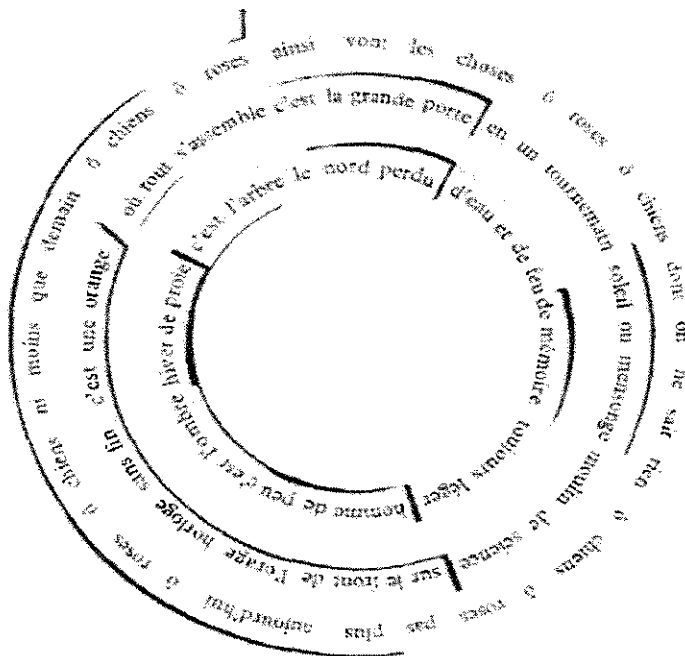
Une vole carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu

le café
prêche pour son saint
L'ARTISAN QUOTIDIEN DE VOTRE BEAUTÉ

Poema-colagem de André Breton.

Em *La Rose et le chien*, poema da fase surrealista de Tzara, as estrofes são distribuídas em seqüências circulares, recurso gráfico-visual implantado almejando a constituição de formas cíclicas, recomeços, simulando perpetuação. O bloco a seguir é um dos cinco que integram a obra.

²² *Les Manifestes du Surréalisme*. pp. 28-42.



La Rose et le Chien. Tristan Tzara.

Outras técnicas que conferiram ou relacionaram visualidade a signos verbais no surrealismo foram: as litografias, onde ocorre a predominância de trabalhos simultaneístas ou ilustrativos texto-imagem, como nas obras de Joan Miró e Robert Desnos, por exemplo, e as caligrafias. Segundo Menezes, as caligrafias são especialmente adequadas para a produção do automatismo, onde o fluxo do inconsciente reverbera na forma gestual e imediata do manuscrito, notadamente nos poemas-objetos, que realizam a combinação da caligrafia com objetos simbólicos (1994:126).

Novamente no campo da tipografia, encontramos no surrealismo casos onde ocorrem figurativizações de letras, atribuindo a elas traços físicos que agregam-nas a objetos normalmente envolvidos no significado do texto, como na obra a seguir, de Michel Otthoffer.

le lyrique Hobinet

On assassine une assiette creuse en vol de gypaète
qui passe le bras autour d'une caille
je n'aurai donc jamais de plomb dans la tête
la fenêtre est ouverte et le thermomètre chante sa taille

Poema de Michel Otthoffer.

1.2.5. Futurismo Russo

Há controvérsias quanto ao surgimento do futurismo russo. O encontro entre Viélimir Khliébnikov e Vassíli Kamiênski em São Petersburgo, em 1908, foi o acontecimento que desencadeou o movimento, mas esse é o único ponto irrefutável da história. A primeira publicação oficial do grupo futurista russo foi a revista *Sadók sudiéi* (Armadilha para juizes), centro de difusão de idéias de vanguarda, editada a partir de 1910 pelo grupo que Khliébnikov chamava de *budetljanin*, que significa “homem do futuro”. Segundo essa versão, até então os russos nunca tinham ouvido falar do futurismo lançado por Marinetti na Europa Ocidental. Já Wladímir Maiakóvski data o futurismo russo como tendo iniciado oficialmente com esse nome em 1912, adotado a partir do movimento de Marinetti. Qualquer uma das versões entretanto, aponta total independência dos russos em relação aos italianos no que diz respeito às formulações de princípios estéticos e teóricos próprios.

Parte dos fundamentos que regeram a poesia futurista russa foram importados da pintura, sendo que alguns poetas foram pintores impressionistas antes de mudarem de área. Elementos visuais foram utilizados freqüentemente na poesia, como variações tipográficas, simultaneísmos e caligrafias. O primeiro manifesto relevante do grupo, assinado por David Burliuk, Aleksiéi Krutchônikh, Maiakóvski e Khliébnikov, e intitulado “Uma bofetada no

gosto do público”, de 1912, contém algumas exigências do grupo como, por exemplo, “aumentar em volume o vocabulário poético, com a ajuda de palavras arbitrárias e derivadas, (novação verbal)”, explicitando diretamente nesse e em outros pontos uma “raiva irreprimível pela linguagem existente antes deles”²³. Na série seguinte de manifestos “A palavra enquanto tal” e “A letra como tal”, os poetas russos apresentam caminhos inovadores, como a busca de uma linguagem universal, constituída exclusivamente por vogais, letras que eles julgavam ser “invioláveis” em qualquer língua. Outro ponto interessante desses manifestos é o que diz respeito às técnicas utilizadas na escrita. Em alguns trechos, o grupo destaca o valor significativo da impressão: “Perguntem a qualquer lingüista e ele vos dirá que a palavra escrita por uma certa mão ou impressa com certo cunho, não se assemelha muito à mesma palavra quando delineada de outro modo. Não iriam também vestir suas lindas mulheres com fardas rústicas, vestiriam?”²⁴

Do mesmo ano de “Uma bofetada...”, data a experiência *Amor Antigo*, de Krutchônikh e M. Lariônov, um pequeno livro com 14 folhas e tiragem de 300 exemplares, contendo sete poemas com deliberados erros de impressão, letras misturadas, omissão de vírgulas e pontos de spacejamento errático, num processo de impressão denominado *autolitografia*, onde palavra e imagem se misturam (PERLOFF, 1993:229). Também *Mundo às Avessas*, dos mesmos autores e Khliébnikov, publicado no mesmo ano, é outra experiência que resultou naquilo que convencionalmente chama-se de “livro de artista”, com ousados arranjos litográficos e visuais, que visavam produzir estranheza no leitor.

Quando Marinetti fez uma leitura do seu *Zang Tumb Tumb* em São Petersburgo, em 1914, o público, composto basicamente por poetas e pintores de vanguarda, mostrou-se indiferente, argumentando que a “destruição da sintaxe” e as “palavras em liberdade” já eram antigas, se comparadas ao *Zaím*. Este estilo poético iniciado em 1913 por Krutchônikh, era baseado na transracionalidade e na transcendência dos códigos de leitura e sentido convencionalmente estabelecidos. A primeira experiência deste estilo está presente no pequeno livro intitulado *Pomada*, com poemas de Krutchônikh e ilustrações primitivistas de Lariônov, do qual faz parte a obra a seguir.

²³ EMILIA, Georgette. *Os Futuristas Russos*, pp. 5-6.

²⁴ *Idem*, p. 13.

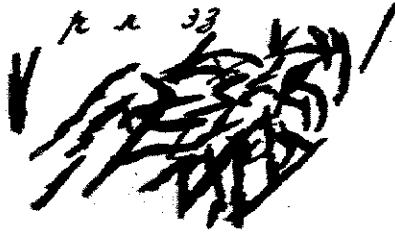
З стихотворенія
написанна на
собственном языкѣ
отъ тр. отмигается!
слова его не имеютъ
определеннаго значенія

✕

Ж1. Дир бул цкл
убишшур
скул

Вн во бу

р л ээ



Pomada. Krutchônikh e Lariônov.

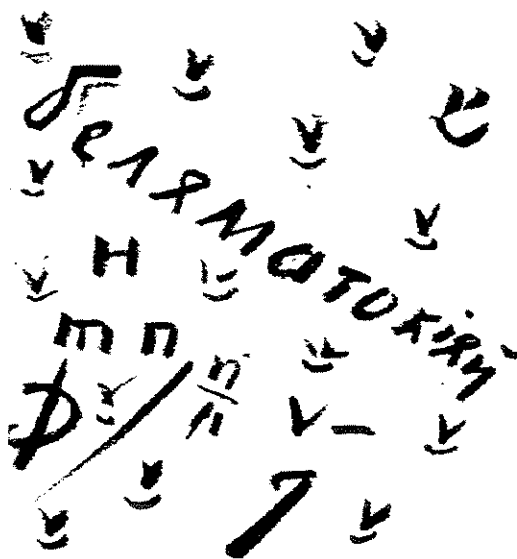
Vladimir Markov destaca, em *Storia del Futurismo Russo*:

(...) lo Zaúm appariva come il limite esterno della poesia, la sua estrema e pura manifestazione, dove il suono crea il significato (o significati) e non è subordinato ad esso. Pone anche un accento sulla parola in quanto mezzo artistico più che mezzo di comunicazione. (...) Nello Zaúm si può urlare, strillare, esigere l'inesigibile, e toccare i temi intoccabili... si può creare per se stessi, poiché il mistero della nascita della parola transrazionale è tanto profondo per la coscienza dell'autore quanto lo è per quella di chiunque.

Esta busca pela palavra nua, despida de significados, lançada pela poesia *Zaúm*, pode ser comparada em vários aspectos com a poesia abstrata dadaísta, que também suprimia a função referencial da palavra, valorizando como significantes seus traços visuais e fonéticos. O lingüista Roman Jakobson, que utilizou a poesia de vanguarda russa como um de seus objetos de estudo, definiu a poética *Zaúm* como uma condição onde as palavras estão em busca de um significado, e onde a conjunção de motivos não procede da base da

necessidade lógica, mas combina-se de acordo com princípios formais como a similaridade e o contraste²⁵. Nessas condições, as experiências podem ser vistas tanto como um meio de chamar a atenção para a materialidade do significante, quanto para reduzir a transparência da linguagem.

Na obra a seguir, realizada por Krutchônikh em 1913, a palavra *beliamatokiai* (vernáculo *Zaím*) é espalhada diagonalmente ao longo da página preenchida com letras e sinais de pontuação, que funcionam como ícones, numa composição visual estruturada com formas retas e ovais, sobre fundo neutro. A obra causa no leitor o princípio de uma “sensação de movimento”, gerado pelas suas disposições geométricas, que possibilitam intercâmbios entre as formas que constituem a palavra e as que a circundam.



Poema de Krutchônikh, 1913.

Philadelpho Menezes (1994:126) chama a atenção para a presença freqüente da caligrafia nas obras futuristas russas, o que, por constituir uma operação indicial, estabelece uma ponte direta do texto com o autor, e por conseguinte, com o leitor. O poema manuscrito é a figuração do gesto do autor, retendo sempre o aspecto de uma obra inacabada, de um projeto que foi tornado público no momento da sua criação.

²⁵ *Apud* PERLOFF, p. 259.

Em 1913, os futuristas russos dividiram-se em dois grupos: o *Gileja*, depois denominado Cubo-Futurista, de Moscou, e os Egofuturistas, de São Petersburgo. Após a revolução de 1917, o movimento diluiu-se bastante e perdeu suas forças, passando a ser considerado pelos revolucionários como um “erro burguês”, um “influência nociva”. Talvez o remanescente mais vigoroso do período pós-revolução tenha sido o grupo LEF, onde destacou-se a atuação de Maiakóvski, que alçou tentativas de aliar comunismo com vanguarda.

1.2.6. Letrismo

O letrismo, através de seu principal mentor, Isidore Isou, aprimorou o procedimento de composição poética anteriormente lançado pelos dadaístas, onde a matéria-prima para a realização da obra era pura e simplesmente a letra. Mais precisamente, a combinação de letras justapostas, construindo palavras e explorando sobretudo as propriedades sonoras inerentes ao alfabeto. Além do alfabeto comum da língua francesa, os poetas do letrismo acrescentaram outras dezenove letras, todas com propriedades de gerar novos sons. As influências maiores do letrismo deram-se no campo da poesia sonora, com criações que utilizavam ruídos produzidos pela exploração dos diferentes timbres da voz humana, independente das construções de sentido propostas pela linguagem. Nas artes visuais, a *hipergrafia*, escrita espontânea que explorava as qualidades gráficas sem gerar legibilidade, visando uma linguagem universal a partir da ordenação visual dos signos que a constituem, chamou a atenção de artistas plásticos, que passaram a praticá-la, sobretudo na França.

O movimento letrista surgiu no começo da década de quarenta, um período para a poesia de vanguarda onde cronologicamente, segundo Guillermo de Torre,

não havia mais nada para se fazer, ou melhor, desfazer²⁶: *Si la sintaxis había caído hecha astillas, el párrafo desarticulado irrecogiblemente y la palabra triturada, ¿qué otra cosa quedaba por revolucionar sino la materia prima, las mismas letras? Pues bien, eso será la revolución del letrismo: la reducción de la poesía a simples sartas alfabéticas.* (1974:120)

A construção dessas “filas alfabéticas” levava em conta princípios fundamentados pelos estudos teóricos de Isou, que são apresentados de modo sistemático na *Primeira Epístola aos Letristas*, lida na Primeira Manifestação Letrista, em 1946. Nesse texto, o autor apresenta dez leis que atingem as repetições de letras, o uso de consoantes e vogais, os grupos de letras e suas possíveis significações, as rimas, o silêncio e o emprego das dezenove letras instauradas pelo movimento. Os poetas letristas utilizam, além das onomatopéias, outros recursos sonoros que dialogam com a música, de modo a proporcionar uma leitura musical muitas vezes acompanhada nas anotações por códigos que permitem decifrar a sonoridade correspondente aos símbolos exóticos, como no poema seguinte.

²⁶ Por isso, o movimento encerra um primeiro período na poesia de vanguarda ou experimental, cuja produção abrigou-se amplamente nos movimentos de vanguarda organizados, como estamos vendo. O segundo período emergirá na década seguinte, quando a poesia concreta abrirá uma nova perspectiva para a abordagem da poesia.

1000

3) $\tilde{I}:$ = aspiré	9) B = expiration
4) Hq: hennement	10) A: = aspiration
5) Oo: oustement	11) Ty: = zement
6) Tt: = eternement	12) Mu: = emissement
7) Ee: = paiement	13) Aa: = aile
8) Nn: = soupir	14) Oo: = oustement
9) Nn: = haquet	15) Tt: = oustement
10) Kk: = roulement	16) Vv: = vrachet
11) $\tilde{I}:$ = sifflement	

1.2.7. A Tipografia e o Design Gráfico das Vanguardas Racionalistas

Outros grupos de vanguarda que desenvolveram trabalhos relevantes na área da composição tipográfica e gráfico-visual, embora não diretamente na poesia, foram as ditas “vanguardas racionalistas” (MENEZES 1994:105). Nessas escolas, as inovações formais eram projetadas a partir da funcionalidade dos objetos, na busca da combinação dos meios técnicos com fins estéticos. Tal procedimento deriva diretamente do acesso efetivo à produção industrial, como nos casos do construtivismo russo, De Stijl, Bauhaus e Escola de Ulm.

O construtivismo russo surgiu após a revolução de 1917, quando, depois do caos gerado pela revolução, o governo começou a organizar o panorama das artes, através da criação do Departamento de Belas Artes (IZO). O movimento, que durou até o início dos anos 30, apresentou fortes influências do cubismo, do futurismo e de outras vanguardas anteriores a si, sobretudo as de cunho abstracionista. No campo do design gráfico, os artistas do construtivismo russo produziram cartazes, logomarcas, anúncios publicitários e capas de revistas, utilizando técnicas como colagem, montagem e composição tipográfica. O anúncio publicitário a seguir, feito em 1924 por Alexandr Vesnin, é um exemplo do dinamismo simbólico alcançado pelos artistas deste movimento em suas peças gráficas.



Cartaz de Alexandr Vesnin.

A primeira república alemã, ou a República de Weimar, carrega o nome da cidade que foi berço da intelectualidade do país no início do século XX, e onde foi redigida a constituição que norteou esta república durante quatorze anos. Em 1919, o arquiteto Walter Gropius foi chamado para fundar nesta cidade a escola de arquitetura e arte aplicada Bauhaus, com a ambição de, mais do que reformar a educação artística, criar um novo tipo de sociedade²⁷. Até 1933, ano em que a escola foi fechada pelos nazistas sob acusação de provedora de arte “decadente” e “bolchevista”, a instituição desenvolveu projetos arrojados, que exercem influências ainda hoje na arquitetura e no design.

Na área da tipografia, do design, e dos anúncios publicitários, foram ministrados vários cursos na Bauhaus, que visavam a eficácia no processo comunicacional através do equilíbrio e da limpeza aplicados à forma, conforme o trecho a seguir, de Moholy-Nagy, um dos principais professores no setor das artes impressas:

Typography must be clear communication in its most vivid form. Clarity must be specially stressed, for clarity is the essence of modern printing. Therefore, first of all: absolute clarity in all typographical work. (...) A new typographic language must be created combining elasticity, variety and a fresh approach to the materials of printing, a language whose logic depends on the appropriate application of the processes of printing.

Apud NAYLOR, Gillian. The Bauhaus, p. 127

Encontraremos a clareza, elasticidade formal e variedade sugeridas por Moholy-Nagy, constantemente nos trabalhos da Bauhaus, como por exemplo, no cartaz a seguir, de um aluno não identificado.

²⁷WHITFORD, Frank. *Bauhaus* p.9.



Cartaz feito por aluno da Bauhaus.

Moholy-Nagy²⁸ conseguiu fazer com que a tipografia e os anúncios publicitários figurassem entre as grandes realizações da escola, o que ajudou a projetar o trabalho de outros como Josef Albers, Joost Schmidt e Herbert Bayern. Em outros períodos da Bauhaus em que Moholy-Nagy não estava ministrando as atividades desta área, a produção da escola foi menos ordenada, e surgiram trabalhos com muita influência das estéticas expressionista e dadá.

Marc Dachy (1990:172) chama a atenção para o conceito *New Typography*, que chegou a ser título de um livro publicado por Jan Tschichold em 1928, para onde convergiram pesquisas e experiências de Kurt Schwitters, Piet Zwart, Otto Goedecker e Jan Tschichold. Este grupo de artistas críticos atribuía o pioneirismo na ruptura com o “naturalismo tipográfico” dos séculos XVIII e XIX aos futuristas e dadaístas que, com experiências anárquicas como o autofonetismo puro, lançaram as bases para a nova tipografia. Estes grupos partiram da visualização da expressão fonética, da captação da “tensão vibratória” (p.173) emanada pelo som, para a constituição de um processo

²⁸ Autor da importante obra *Vision in Motion* (1947), baseada na teoria da percepção, incitando o dinamismo da visão e a necessidade de uma mudança biológica, social e tecnológica, que permitisse ao homem transformar sua vida e criatividade.

comunicacional-visual que obtém seu êxito através da sinestesia. Outros fatores relevantes no surgimento dessa nova tipografia foram as colagens e fotomontagens, iniciadas conforme vimos, no cubismo. Boa parte da produção das *optical constructions based on a conceptual linguistic foundation*, como as definiam o grupo de críticos e artistas supracitados, serviu de capa para periódicos de vanguarda.

A revista holandesa *De Stijl*, de onde surgiu o grupo homônimo de artistas e críticos, talvez tenha se tornado o mais conhecido entre os periódicos do gênero. O primeiro exemplar foi lançado em junho de 1917, por seu mentor e fundador Theo Van Doesburg. Caracterizou-se como um ambiente de troca entre pintores, arquitetos, escultores e artistas plásticos: um fórum de concepções a respeito da arte moderna. Até sua última publicação (1932), exerceu importante papel no lançamento das raízes de um estilo arquitetônico internacional e do neoplasticismo, principalmente através de Mondrian, que transformou o *De Stijl* em um paradigma no campo da pintura. Segundo Nancy Troy, em *The Stijl Environment*, o grupo chegou a ser considerado capciosamente por Kurt Schwitters como o “dadá holandês”. Para a autora, o ponto de vista “aestético” do grupo estava visualmente proclamado através da tipografia de suas capas (p.8). Além de ceder espaço para notações de poemas fonéticos, a revista difundiu montagens tipográficas como a da capa a seguir, onde os caracteres gráficos servem como elementos pictóricos numa concepção abstrato-geométrica.



Capa da Revista *De Stijl* n° 12 (1924-1925)

1.3. O Período Pós-50

1.3.1. Poesia Concreta

Um momento relevante para o universo das vanguardas foi a criação, no início da década de 50, da Escola Superior da Forma, berço do movimento da arte concreta, em Ulm, na Alemanha. A expressão “arte concreta” havia sido cunhada por Theo Van Doesburg em 1930, e era usada inicialmente para definir uma arte que tinha se desprendido totalmente da imitação da natureza. Até então, o conceito ainda não definia um movimento artístico, sendo apenas uma oposição à arte abstrata.²⁹ Foi através de Max Bill, diretor da escola, que a arte concreta transformou-se definitivamente em um paradigma estético. A expressão foi empregada para designar uma nova concepção de arte, construída objetivamente e em estreita ligação com os novos problemas matemáticos. A poesia concreta é uma extensão da arte concreta e da música concreta (Pierre Schaeffer e Pierre Henry), uma adaptação deste novo conceito para o meio verbal.

Uma grande polêmica cerca as origens da poesia concreta, gerando um feixe de hipóteses e versões. São três os marcos essenciais que marcam o surgimento desta forma poética nos anos 50. Em 1953, o sueco-brasileiro Öyvind Fahlström publicou, na Suécia, o Manifesto da Poesia Concreta, um texto reproduzido em mimeógrafo, que teve circulação limitada ao seu país de origem. No mesmo ano, o suíço-boliviano Eugene Gomringer publicou seu primeiro livro de poemas, intitulado *Konstellationen* (Constelações), termo escolhido à luz de Mallarmé e da idéia do “Lance de Dados”. Conforme Jérôme Peignot, a “constelação” é a possibilidade mais simples de criar uma poesia que repouse sobre a palavra. Ela engloba um número de palavras como um certo número de estrelas fixadas pelo poeta, que é quem determina o espaço e o canto das letras, designando suas possibilidades interpretativas (1993:17).

Ainda em 53, ano fatídico para a poesia concreta, Augusto de Campos escreve no Brasil a série Poetamenos, que será publicada dois anos depois na revista *Noigandres*,

²⁹ GULLAR, Ferreira. *Arte Concreta*. in *Jornal do Brasil* 25/06/1960.

juntamente com o artigo intitulado Poesia Concreta. Uma vez que a poesia brasileira integra esta trinca das origens da poesia concreta, dedicaremos um item especialmente a este tema no próximo capítulo, aprofundando a experiência brasileira e as próprias definições de poesia concreta.

Embora Eugen Gomringer ainda não chamasse os poemas de Constelações de “concretos”, eles são definidos por estudiosos do assunto, como Emmet Williams e Milton Klonsky³⁰, como os primeiros exemplos de poesia concreta. O poema a seguir, de Constelações, possui seu modo organizacional baseado nos mesmos princípios da poesia concreta, como todos os outros do livro.

árvore
árvore criança

criança
criança cão

cão
cão casa

casa
casa árvore

árvore criança cão casa

Eugen Gomringer. Trad. de Percy Garnier e Philadelpho Menezes.

São poemas com poucas palavras, na maioria substantivos ou verbos no infinitivo, mas com um grande diferencial em relação às demais experimentações da poesia de vanguarda até então: apresentam sua organização formal baseada em uma “matemática do texto”, com influência direta dos processos racionais de composição da arte concreta, que já vinha sendo desenvolvida e estudada, sobretudo por Max Bill, em Ulm. Assim como na arte concreta, a geração de uma estrutura inédita a cada obra é um ponto central da poesia concreta. Como observa Max Bense³¹, a poesia concreta abandona os preceitos lineares e

³⁰ MENEZES, Philadelpho *Apud* GOMRINGER, Eugen. *Poemas*. 1988.

³¹ *Apud* PEIGNOT, 1990:20.

gramaticais ordinários, em detrimento das conexões de superfícies visuais que busca estabelecer, manifestando as simultaneidades entre as funções estéticas e semânticas das palavras, de tal modo que a significação e a estrutura se determinem reciprocamente. Como na arquitetura moderna, a forma visível da poesia concreta corresponde à sua estrutura.

O poema de Gomringer a seguir, *Silencio*, de 1954, possui uma sintaxe estrutural geometricamente organizada, composta de uma única palavra. A ausência desta palavra no centro do retângulo dá sentido à obra. É importante observar que o valor da palavra aqui, transpõe o valor convencional dado às palavras na poesia em verso. A palavra integrada ao espaço e à estrutura orgânica da obra, recebe uma sobrecarga em suas potencialidades informacionais.

**silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio**

Silencio. Eugen Gomringer, 1954.

A poesia concreta rapidamente se difundiu e começou a ser praticada no mundo inteiro: Um grupo surgiu em torno de Gomringer, em Zurique, outro com os discípulos de Bense, em Stuttgart; no Brasil, o grupo Noigandres lançou o movimento na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 56, originando posteriormente um grupo maior em torno da revista *Invenção*. Em Florença, um grupo formado por Miccini, Ori e Pignotti, e na França Pierre Garnier com a revista *Les Lettres*, e J.F. Bory e Julien Blaine, com *Approches*, todos influenciados pela poesia concreta. No Japão, Kitasono Katué, editor da revista *Vou*, inicia na poesia concreta em 57, abrindo um caminho que vai dar na Exposição de Poesia Concreta Brasileira, no Museu Nacional de Arte Moderna, em Tóquio. Poetas concretos do grupo Fluxus, como Emmet Williams e Dick Higgins, serão estudados à parte, em um item posterior.

1.3.2. Poesia Sonora

Acompanhando as diferentes realizações que podem ser definidas como “poesia sonora”, ao longo de seu percurso histórico e, mais ainda na atualidade, observa-se a sua diversidade e amplitude tipológica. Como consequência disto, deparamo-nos com dificuldades para defini-la de modo a abranger toda sua extensão prática. Podemos no entanto, selecionar algumas características básicas presentes em todos os casos, que constituem traços generalizantes, a partir dos quais introduziremos uma possível abordagem estética e histórica do termo.

A definição de Gerhard Rühm para a poesia sonora é, entre as normalmente escritas pelos poetas-teóricos, a mais compatível com a realidade:

La poésie sonore est un concept général regroupant tous les produits poétiques dans lesquels la sonorité de la langue et l'articulation entrent de façon consciente dans la composition du texte, dont elles sont des composantes constitutives. (...) un poème sonore doit, à partir des sonorités qui entrent dans sa composition, transmettre une information appréciable uniquement à travers la réalisation acoustique du texte.

Apud BARRAS et ZURBRUGG, p.1.

Selecionando alguns pontos desta breve e objetiva definição, observamos que a poesia sonora é composta, em todas suas criações, pelas articulações da língua, apresentadas sob formato acústico. A matéria-prima básica para sua realização é a voz humana, uma propriedade física anterior à fala e ao universo verbal; o som que sai pela boca sem ser necessariamente modulado, sem ter uma palavra pronunciada. Isso não quer dizer que não exista poesia sonora com conteúdo verbal, existe sim, e muito, mas estamos referindo-nos *a priori* à matéria bruta desta manifestação.

O corpo humano conta com diversos “geradores” de sons pertencentes ao aparelho fonético, partes que, a partir da inalação e exalação do ar, intervêm na produção sonora sob

forma de “quadros combinatórios”³². Estes “geradores” são basicamente a epiglote (gerador de impulsos pequenos e variados), a glote (gerador de impulsos mais largos), a língua (gerador de ruídos, de impulsos e de sons harmônicos), os dentes (geradores de impulsos), e os lábios (geradores de ruídos, de impulsos e de sons harmônicos). A poesia sonora surgiu com o propósito de explorar a variedade de sons gerados pelas combinações entre estas diferentes partes do aparelho fonético. Constitui uma busca de revalorização da cultura oral, a partir do momento em que a literatura “aprisionou” as manifestações poéticas nas formas escritas. É a redescoberta das riquezas da espacialização da voz humana, com todos seus ruídos, normalmente reprimidos pelos aparelhos emissores e receptores do corpo, em detrimento da fala e da “tirania tipográfica”³³. Como expressa o artista e teórico Roberto Altmann: “Reencontramos neste processo a mesma vontade de devolver aos signos transformados em abstratos, seu corpo físico original.” (1978:177)

A trajetória da poesia sonora pode ser dividida basicamente em quatro períodos: O primeiro é o do fonetismo, período das primeiras experiências, dos dadaístas aos letristas; o segundo é o período de transição, durante o pós-guerra, com atividades dos ultra-letristas; o terceiro é a partir dos anos 50, quando surge a expressão “poesia sonora” propriamente dita, onde destaca-se a utilização do magnetofone para as produções, e começa a surgir uma consciência história da poesia sonora. O último período é o atual, que conta ainda com a atuação de alguns poetas que começaram seus trabalhos nos anos 50, somados a tantos novos que surgiram, e marcado pela abundância de recursos de áudio disponibilizados pelas tecnologias digitais.

Do período do fonetismo, a “pré-história” da poesia sonora, ficaram poucas gravações, sendo os registros preservados mais na forma de poemas escritos e anotações. As experiências desta época se deram no dadaísmo, mais precisamente com Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters. Como já vimos no item dedicado ao movimento, neste mesmo capítulo, esses autores criaram “poemas abstratos”, ou poemas “feitos com letras”, que não pretendiam construção alguma de sentido, mas que punham ênfase na visualidade, no som e no ritmo das construções.

³² Conceitos de Léo Küpper, *Apud* CHOPIN, 1979:274.

³³ Expressão empregada por Arthur Pétronio em *Recherche pour une poétique orchestrale à fonction projective spatiale*. *Revue Cinquième Saison*, nº 7, 1959. *Apud* CHOPIN, 1979:51.

Estes poemas eram, em boa parte, feitos para serem lidos, sobretudo em apresentações e saraus organizados pelos artistas do movimento. Nessas ocasiões, os poemas saíam da página para ganhar o espaço acústico, através de performances cênicas que contavam com as habilidades do aparelho fonético de seus próprios autores. Hugo Ball, já no início do movimento, em 1916, reivindica em seu livro *Fuga Fora do Tempo*, uma “língua natural”, formada por seqüências sonoras sem palavras, exaltando a voz emancipada da servidão da linguagem. Restituiu-se assim, a virtude mímica da linguagem, onde a poesia passou a explorar o “espaço misterioso” que se estende entre a voz e as palavras³⁴, entre o som e a fala. É o caso do poema a seguir, *Karawane*, de Ball.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bossso fataka

■ ■■ ■

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

mlubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Karawane. Hugo Ball.

Quanto às leituras de Ball, não conhecemos delas mais do que os testemunhos das pessoas que as viram, num curto período de tempo em que o poeta esteve ativo, de 1916 a 1921. Segundo estes depoimentos, o tom de leitura do autor lembrava fortemente o das formas litúrgicas, permanecendo sempre próximo à uma dicção declamada (CHOPIN, 1979:63). No caso de Raoul Hausmann, existem algumas gravações dos poemas fonéticos recitados pelo próprio autor, realizadas em períodos posteriores à efervescência dadá, uma

³⁴ BARRAS et ZURBRUGG, 1992:7-8.

vez que, a despeito de Ball, que faleceu em 1929, Hausmann viveu até 1971. Anarquista perseguido e exilado, considerado pelo regime nazista mais um “artista degenerado”, o poeta transportou para seus poemas fonéticos uma agressividade pessoal que, segundo ele mesmo, era uma resposta à agressividade nazi-fascista. Explorava a sonoridade individual das letras, sua pronúncia e projeção no espaço acústico³⁵.

Autor do poema fonético *Ursonate*, composto entre 1922 e 1927, a obra mais importante do gênero no período anterior à II Guerra, Kurt Schwitters busca nesta extensa composição aliar o poema fonético ao que ele chamou posteriormente de “poesia de sons”, expressão que antecede diretamente “poesia sonora”. Para Schwitters, a boca sozinha, desvinculada dos processos racionais da linguagem, é o *media* perfeito para a poesia.

Ooooooooooooooooooooooooooooooooo
Bee bee bee bee bee - - - - -
Ooooooooooooooooooooooooooooooooo
Zee zee zee zee zee - - - - -
Ooooooooooooooooooooooooooooooooo
Rinnzekete - - - - - bee - - - bee - - -
Ooooooooooooooooooooooooooooooooo
änn ze - - - - - -änn ze - - - - -
Ooooooooooooooooooooooooooooooooo

Trecho de Ursonate. Kurt Schwitters, 1922-1927.

A segunda onda do fonetismo pode ser caracterizada pela “destruição da linguagem” e a “morte da semântica”, propostas pelo letrismo de Isidore Isou, que não apresentou, em aspectos sonoros e formais, grandes diferenças em relação às experiências do fonetismo dadaísta. O letrismo conduziu a linguagem a uma redução máxima, limite que constitui-se em ponto de partida para o ultra-letrismo, movimento encabeçado por François Dûfrene, que, em 1953, criou uma série de importância fundamental na transição do

³⁵ Vide o poema-cartaz do autor neste mesmo capítulo, item 1.2.3.

fonetismo para a poesia sonora: os *crirhythmes*. Nesta série, o autor explora o grito como som inarticulado, não representando necessariamente o que conhecemos de grito como um “estouro” da voz, acrescido de ritmo, sem implicar necessariamente cadência, designando a produção voluntária de fonemas puros, assilábicos, não premeditados, na perspectiva de buscar um automatismo extremo³⁶. Outra obra célebre do autor é *Le Tumbeau de Pierre Larrousse*, publicada em 1958, performance elaborada a partir de um poema escrito, cuja semântica é impregnada pela poesia fonética.

No final da década de 40, começou a ser comercializado, para utilização doméstica, o magnetofone, aparelho de gravação e reprodução de áudio, síntese do amplificador eletrônico e do princípio da pré-magnetização de alta frequência. Em torno da exploração dos recursos do magnetofone iniciou, nos meados dos anos 50, o período da chamada “poesia sonora”. A origem do termo, como foi recentemente citado, é oriunda da expressão “poesia de sons”, de Schwitters, e foi difundido por Jacques de la Villeglé, que escrevia para a *Grâmmes*, revista que abordava temas de vanguarda, amplamente divulgada em Paris.

Em abril de 58, começaram a surgir na revista francesa *Cinquième Saison*, textos que tratavam de poesia sonora, e alguns meses depois, Maguy Lovano e Henri Chopin difundiram obras de sua autoria e de Altagor, Bernard Heidsieck e Pierre Garnier, ao longo de doze emissões na rádio Paris-Inter. Neste ano, Dûfrene usou o magnetofone para gravar seus *crirhythmes*, e no ano seguinte foi a vez de Heidsieck gravar seus *Poèmes-partitions*. Ao mesmo tempo, o pintor e escritor americano Brion Gysin desenvolveu estudos teóricos relativos ao assunto, enquanto na Bélgica, Paul de Vree começou a realizar um trabalho similar ao dos franceses. Ainda na França, iniciaram-se as trocas entre os poetas sonoros e os músicos concretos, que se reuniam na RTF, sob o comando de Pierre Schaeffer.

Bernard Heidsieck tornou-se conhecido inicialmente no *Festival d'Avant-Garde de Jacques Poliéri*, realizado em 1960. No ano seguinte, recebeu reconhecimento internacional ao ser apresentado por Abraham Moles em um evento na Polônia, no mesmo ano em que realizou um aclamado trabalho de música e poesia com o compositor Yannis Xenakis. Em 1955, deu início à criação dos *Poèmes-partitions*, série baseada nas

³⁶ BARRAS et ZURBRUGG, 1992:135.

sonoridades das letras e palavras, onde construía variações melódicas inspiradas nas diferenças de entonação e dinâmica (no sentido musical), adotadas durante a leitura. Fazia uso também de onomatopéias e deslocamento de letras e fonemas que compunham as palavras. Seguiram-se a estes, *Biopsies* (13 poemas, de 1966 a 69), e *Passe-partout* (29 poemas, de 1969 a 1980), realizados com a utilização ativa do magnetofone e de colagens com fita magnética, que substituem os materiais de escrita. Peças como *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, *Démocratie* e *Publicité*, são caracterizadas por preocupações políticas e sociológicas, temas aliás, que se tornaram quase constantes em suas obras. A partir de 1963, começou a dedicar-se também à *poésie-action*, espetáculos e performances onde a poesia se manifesta como articulação gestual, constituindo um território intermediário entre poesia, música, dança e artes visuais, presentes num ritual onde todas se fundem³⁷.

Henri Chopin, que juntamente com Heidsieck, compõem os nomes mais expressivos da poesia sonora, por seu pioneirismo e pela extensa produção de poemas e textos teóricos, foi o editor da revista *Cinquième Saison*, o periódico mais importante na difusão da poesia sonora, que mais tarde se juntou à revista *Ou* para o lançamento das revistas-discos mais antológicas deste âmbito. Utiliza desde o início manipulações eletroacústicas com variações de velocidade de rotação, ecos e reverberações. Coloca microfones muito próximos e até mesmo dentro da boca, para obter sons que saem de regiões distintas do aparelho fonético³⁸. No início de sua produção, Chopin conservava a palavra como ponto de partida para a criação poética, como é o caso de *Pêche de Nuit*, *Espace et Gestes* e *Sol Air*. Pouco a pouco, a palavra começou a perder importância para o autor, que passou então a trabalhar mais próximo dos ruídos do corpo, manipulados pelas possibilidades eletrônicas. Os poemas produzidos desta maneira normalmente recebem nomes alusivos ao corpo, como *Le Corps*, *Mes Bronches*, *Le Bruit du sang* e *L'Energie du Sommeil*.

Outro autor pertencente ao mesmo grupo é Brion Gysin, escritor e pintor que inicialmente esteve ligado ao surrealismo, até ser expulso do movimento por seu fundador André Breton, em 1937, e conhecer Antonin Artaud. Pertencente ao grupo dos poetas da *beat generation*, sempre andou muito próximo de William Burroughs, com quem compartilhou boa parte de suas reflexões sobre poesia e arte, e realizou as colagens feitas a

³⁷ Área na qual atuam também outros como Julien Blaine, Robert Filliou, Joël Hubaut e Enzo Minarelli.

³⁸ *Poésie Sonore International*, p. 44.

partir de textos prontos, chamadas *cut-ups*. Possuidor de uma bela voz, seus poemas sonoros mais marcantes utilizavam a técnica da permutação, que consiste em alterar a ordem das palavras de um curto enunciado, até alcançar todas as combinações possíveis. A pioneira nesta técnica foi Gertrude Stein, com *Money is what words are* e *A rose is a rose*, Gysin porém, além de ter praticado permutações em maior número do que Stein, aliou à suas experiências a utilização do magnetofone, como em *Junky is no good baby*, e do computador, em *I am that I am*.

Outros poetas importantes nestes primeiros anos da poesia sonora foram Arthur Pétronio, autor do “Manifesto Verbofônico”, que conduzia o verbal em direção à sua musicalidade; Paul de Vree, que desenvolveu poemas para o rádio, no meio caminho entre o poema oral e o poema agregado à música, e Ladislav Novak, poeta tcheco que, por ser o primeiro da Europa Central, desenvolveu várias pesquisas originais sobre as quais baseava sua produção poética.

Nos anos 60 e 70, a poesia sonora difundiu-se pelo mundo inteiro através de revistas (Ou, Cinqüième Saison, Axe, de Tafel Ronde, etc.), festivais (Festival of the Contemporary Arts, Festival de Provins, Primeiro Festival de “Sound Poetry” de Estocolmo, Primeiro Festival Internacional de Poesia Sonora, etc.) e exposições (Le Merveilleux Moderne, Exposition Sonore et Phonétique de Modena, Poésie-action, Bienalle de 65 à Paris, etc.). Nos anos seguintes, surgiram novos poetas como Arrigo Lora-Totino, Léo Küpper, John Giorno, Lily Greenham, Michèle Métail e Katalin Ladik.

Ao magnetofone, seguiram-se outros suportes de gravação como o disco de vinil e o K7, e as captações de som passaram a ser realizadas em estúdios eletrônicos. Estes estúdios possuem também equipamentos de equalização, efeitos e mixagem que permitem agir diretamente sobre o campo acústico de modo detalhado, por modulação, variação de velocidade, reverberação, produção de ecos e utilização múltipla de sintetizadores. Nos anos, 90 estes aparelhos analógicos foram substituídos pelos digitais, que realizam as mesmas operações, de modo muito mais detalhado.

Em 1987, Enzo Minarelli criou a *polipoesia*, sob influência da poesia sonora e da poesia-ação, que consiste em um modo de apresentar o espetáculo de poesia ao vivo, explorando a musicalidade (acompanhamento ou linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança

(interpretação, ampliação e integração do poema sonoro), a imagem (televisiva ou por outros dispositivos), a luz, o espaço, os trajes e objetos em cena³⁹.

1.3.3. Grupo Viena

O Grupo Viena surgiu como uma continuidade do “ArtClub”, associação formada após a Segunda Guerra por artistas de diferentes áreas e nacionalidades, alguns exilados de seus países na capital austríaca. A partir de 1952, começou a reunir-se o grupo, que tinha como principais membros o poeta Hans Carl Artmann, o compositor Gerhard Rühm, o músico de jazz Oswald Wiener, e o artistas Konrad Bayer e Friedrich Achleitner. Todos desenvolveriam posteriormente atividades em diferentes meios que os habilitariam a ser chamados de poetas. O manifesto que oficializou a criação do grupo é de 1954, e a este se seguiram outros textos críticos, metodológicos, e inúmeros experimentalismos poéticos, plásticos e literários. O grupo redescobriu muito material acerca do dadá, surrealismo, construtivismo e expressionismo, que havia sido escondido em acervos particulares durante o período nazista, juntamente com obras de Gerturde Stein, Arno Holz, Kurt Schwitters, Hans Arp, que influenciaram novas reflexões, passadas já algumas décadas desde as primeiras vanguardas.

Em 1953, Artmann lançou o *Eight-Point-Proclamation of the Poetical Act*, um tipo de manifesto que iniciava com a declaração autoproclamada irrefutável de que, “a saber, qualquer um pode ser poeta, mesmo sem saber escrever ou falar uma palavra sequer”. Basta sentir o desejo do “ato poético” que, mesmo uma demonstração sem lógica pode manifestar-se como um ato de profunda beleza, no nível de um poema⁴⁰. Ao invés da atividade poética no sentido de poesia especificamente, o que ocorre é a valorização do ato poético, independente do meio utilizado e da forma adquirida, desde que realizada por um motivo poético.

A utilização da linguagem de forma poética é caracterizada por Rühm como a condição de trabalhar com a linguagem, e não somente na linguagem. O autor, juntamente

³⁹ MINARELLI, Enzo. *Il Manifesto della Polipoesia*.

com Wiener, declara explicitamente que “tudo pode ser literatura”, partindo para a utilização, como fonte de inspiração ou de próprio uso material, de listas telefônicas, obituários, puzzles, revistas e anúncios, presentes sobretudo nas obras através da aplicação de técnicas de montagem e colagem. A configuração destes elementos através de um ato poético, resultava em obras que eles credenciavam como poesia e literatura. O conceito de poesia nessas condições, dispensando a presença de signos verbais, será freqüente na segunda metade do século XX, gerando uma discussão acerca do que é ou não “poesia” nesse universo de produções. Iremos nos abster desta discussão, tomando para fins do presente estudo, casos onde obras foram produzidas ou difundidas sob o conceito “poesia”, com todas as suas derivações.

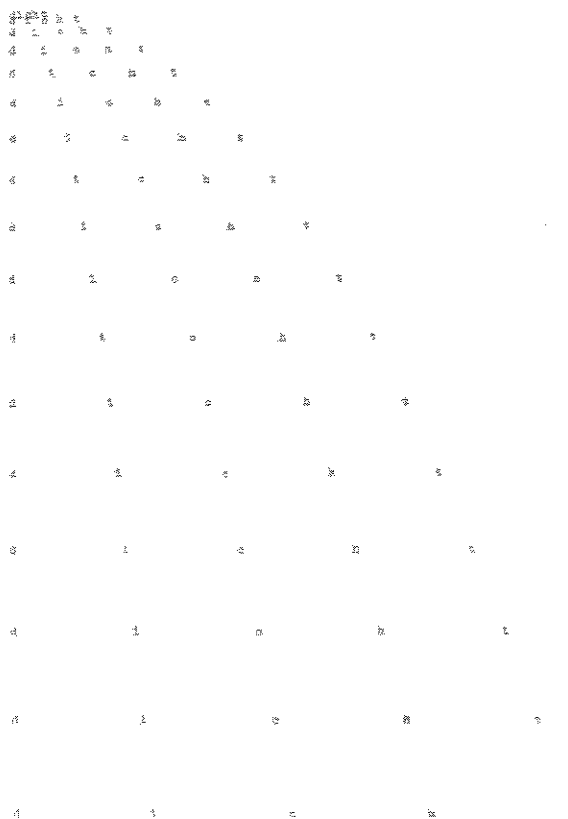
Os métodos empregados na criação poética pelo Grupo Viena são diversos e por vezes até contraditórios, o que é justificável, uma vez que o grupo se encontra cronologicamente em uma situação de “catalizador” das vanguardas. Seus integrantes conheciam tanto as produções das primeiras vanguardas do século, como as tendências posteriores, construtivistas, e as racionalistas-funcionalistas, das quais eram contemporâneos. Por isso ocorrem, de um lado, casos de produção intuitiva ou regida pelo acaso, inspiradas no simbolismo ou surrealismo, e de outro, realizações absolutamente esquematizadas, regidas por uma racionalidade matemática rigorosa.

Rühm, que no início do grupo tinha uma formação predominantemente musical, importou princípios da música e da fala para a escrita, criando poemas fonéticos, concreto-fonéticos, e os *dialectic poems*, prática desenvolvida por ele e por Artmann, onde o dialeto vienense era escrito “como se fala”, diferenciando-se da grafia convencional da língua e gerando variadas estruturas gráfico-visuais. Em 1954, Rühm criou suas primeiras *Constellations*, poemas que enveredavam pelos princípios da poesia concreta, com forte influência dos poemas publicados pouco tempo antes por Eugene Gomringer, em *Konstellationen*.

A produção de Rühm é rica na variedade de signos empregados, como números e cores, que eram utilizados isoladamente, ou co-habitando a sintaxe do poema com signos verbais. Os recursos técnicos e materiais empregados pelo autor iam desde a caligrafia, à

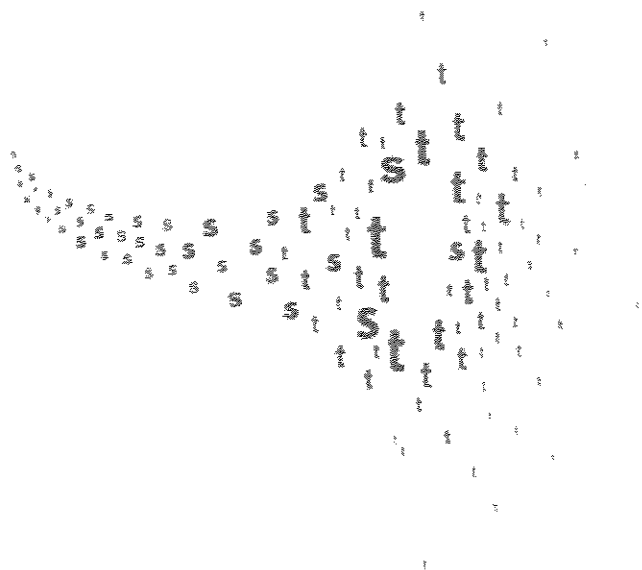
⁴⁰ Catálogo *The Vienna Group*, p. 32.

type-writer, escrita espacial com máquina de escrever, que requer grande habilidade, como é demonstrado na obra seguinte, onde, através da disposição geométrica, o autor dilui no espaço da página a palavra *dicht* (compacto).



Type-writer de Gerhard Rühm.

No campo da “verbalização tridimensionalizada”, há os *word-esculptures* realizadas em pedra e madeira por Rühm, e os poemas objetos, como o cilíndrico *Flucht*, de Bayer. Retomando o plano bidimensional, temos também as *typo-collages* feitas com decalques de letras, como os *word and sound designs*, criados por Rühm a partir de 1955, que se baseiam na construção visual do som. No caso a seguir, podemos observar um feixe contínuo representando o som da letra “s”, e a explosão visual protagonizada com o surgimento da letra “t”, uma sequência fonética usual na língua alemã.



Typo-collage de Gerhard Rühm.

O teor radical da produção do grupo, as críticas ao Estado e à realidade social, feitas através de uma linguagem anti-artística, anti-literária, anti-autoritária e anti-monetária, chocou os padrões estéticos da época. Segundo Peter Weibel⁴¹, houveram várias razões ideológicas e econômicas que impediram o transgressor trabalho do grupo de ser publicado adequadamente durante os anos cinquenta e sessenta. Nas montagens e colagens feitas pelos artistas do grupo, encontra-se muito material pornográfico, imagens impactantes de autópsias, fetos deformados, corpos mutilados, além de fortes críticas à atuação da imprensa.

⁴¹ Catálogo *The Vienna Group*, p. 15.

1.3.4. O Surgimento da Infopoesia

Neste item, citaremos algumas experiências que introduziram a técnica de utilização do computador para realização de poemas que exploram as particularidades deste suporte. Objetivando uma descrição histórica que inclua as experiências pioneiras que, como veremos, restringem-se a permutações e combinações verbais, deixaremos para o último item deste capítulo as experiências mais recentes, envolvendo visualidade, bem como a apresentação de princípios teóricos relativos a esta técnica.

As primeiras experiências explorando os recursos do computador foram realizadas em Stuttgart, na Alemanha, pelo grupo dirigido por Max Bense, professor da *Technische Hochschule*. Em 1959, juntamente com Franz Mon e Helmut Heissenbüthel, desenvolveram no computador um “tratamento” para uma frase, a partir do qual obtiveram um série de permutações. Acompanhando esta experiência, foi redigido um texto teórico referindo-se à lingüística matemática, somatório de estatística e topologia, e à uma teoria do texto fundamentada na semiótica de Peirce (DONGUY, 1981:10). No mesmo ano, Theo Lutz, aluno de Bense, compôs seus *Stochastische Texte*, feitos a partir de recombinações das cem primeiras palavras da obra *Castelo*, de Franz Kafka, seguindo uma proposição de Bense. A experiência foi publicada em dezembro de 59, na revista *Augenblick*.

Seguiram-se a estas, as experiências de Nanni Balestrini *Text Mark I*, de 1961, e *Text Mark II*, de 1963, utilizando um computador IBM para recompor aleatoriamente textos preexistentes sob forma de estrofes. Em 1965, Emmett Williams realizou *Musica*, a partir das 101 palavras mais presentes na Divina Comédia, de Dante. No ano seguinte, o mesmo autor fez *The IBM Poem*, a partir de 26 palavras escolhidas ao acaso para constituir um alfabeto de palavras. *I am that I am*, composto por Brion Gysin originalmente em 1959, com permutações inspiradas em cálculos matemáticos, recebeu em 1965 uma versão realizada em computador, cujas possibilidades de permutação transformaram-na, segundo o autor, em um “mantra infinito” (DONGUY, 2001:176).

1.3.5. Fluxus

O grupo Fluxus surgiu em Nova Iorque, em 1961, e teve como principal mentor o lituano George Maciunas. Convergiram para o grupo inicialmente, artistas que freqüentavam os cursos de composição de música experimental ministrados por John Cage, na *New School for Social Research*. Normalmente eram alunos que não tinham conhecimento musical e desenvolviam seus trabalhos em outras áreas artísticas, mas foram atraídos pela visão vanguardista de Cage, que fundia em seus cursos taoísmo, budismo zen e leituras do *I Ching*, para desenvolver o que ele chamava de “música aleatória”. Maciunas passou o início da década de 60 viajando pela Europa, onde lançou o movimento Fluxus, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Nova Música, em 1961.

O termo “fluxus” foi criado por Maciunas para nomear uma revista nova-iorquina que publicava textos de artistas de vanguarda, que normalmente expunham no estúdio de Yoko Ono e na AG Galery, de Maciunas. O significado latino da palavra é mudança, transformação e escoamento, e simboliza a oposição ao mundo da arte burguesa, da arte comercial de consumo, que predominava após a Segunda Guerra. Influências fortes do movimento foram o dadaísmo, pelo perfil anárquico de contestação dos valores estabelecidos, e o construtivismo russo, pela participação política e social. Nesse sentido, vale a pena salientar que boa parte da produção do grupo não era assinada individualmente, mas pelo “Coletivo Fluxus”.

Entre os principais artistas que integraram o Fluxus estão Joseph Beuys, Nam June Paik, Robert Filliou, Dick Higgins, Ben Vautier, Robert Watts, Yoko Ono, Henry Flint, George Brecht, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Larry Miller e Robert Morris. A esses, somam-se dezenas de outros artistas de diversos países, cujas relações com o movimento tiveram duração e freqüência variada. Como buscavam formas de manifestação que estivessem mais próximas do cotidiano do que do hermetismo dos museus, optaram por formas de expressão como performances, instalações, fotomontagens, videoarte, objetos, e apropriação artística de jornais, revistas e catálogos. É importante destacar também que os artistas do Fluxus realizavam paralelamente trabalhos não-Fluxus, mais reconhecíveis como “objetos de arte” num sentido tradicional – único, aceitável para museus ou galerias. Ainda

hoje, muitas exposições do movimento que percorrem o mundo, tendem a apresentar erroneamente como Fluxus, obras de artistas que integraram o movimento, mas cuja estética aplicada não corresponde a seus princípios⁴².

O ano de 1978, em que morreu Maciunas, é considerado como o do término do Fluxus, porém os artistas do movimento continuaram ativos, muitos preservando as idéias do movimento, como disse Robert Filliou: “O Fluxus é, antes de tudo, um estado de espírito, um modo de vida impregnado de uma soberba liberdade de pensar, de expressar e de agir. De certa maneira, Fluxus nunca existiu. Não sabemos quando nasceu, logo não há razão para que termine.”⁴³

Foram muitas as manifestações dos artistas do Fluxus que utilizavam a poesia no conjunto de suas obras, porém, três artistas nos interessam prioritariamente: Robert Filliou, Dick Higgins e Emmett Williams. O Francês Filliou caracterizou-se por suas performances denominadas *poésie action*, nome que foi revelado em uma performance de Nam June Paik na Alemanha, uma das primeiras do grupo Fluxus. Nela o artista entornava um piano, revelando um cartaz onde estava escrito “Fluxus A Cedilha que Sorri *Art Total Poésie Action*”. As performances de Filliou fundiam poesia visual, sonora, videopoesia, poema-objeto, e também aquilo que ele chamava de economia poética, corruptela da economia política, em uma atmosfera de “criação permanente”, conceito aliás, que era uma de suas utopias.

Em “Poema de 53 Kilos”, o poeta se apresentava com uma mala com 53 kilos de cascalho, aproximava-se de um colega que portava uma mala vazia e lhe fazia perguntas superficiais do tipo “como vai sua mulher?”, ou “como estão suas terras?”, passando-lhe um punhado de cascalho a cada questão. O outro recebia o cascalho e respondia: - “Poï Poï”, repetindo o diálogo comum entre os povos dogons, que utilizam esta resposta para qualquer pergunta banal (DONGUY, 1981:15). Esta *poésie action* acabava quando todo o cascalho tinha sido passado de uma mala para outra. Em outra apresentação de *poésie action*, Filliou construía uma pista de *bowling* e escrevia sobre as bolas frases relativas aos integrantes do “time” Fluxus: “Quando tu vês Köpcke”, ou “Pense em Ben”. Em outra

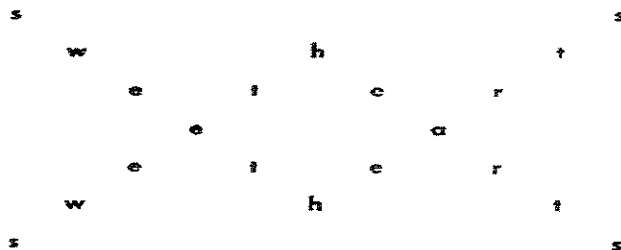
⁴² HENDRICKS, Jon. Catálogo da mostra “O que é Fluxus? O que não é! O porquê.” 2002.

⁴³ LOPES, Fernanda. *Grupo Fluxus (1961-1978)*.

ocasião fez duas rodas de cassino que, no lugar de números possuíam palavras, produzindo um “jogo de poesia aleatória”.

O trabalho de Dick Higgins atravessou as áreas da pintura, performance, *happenings*, poesia, *intermedia*, filme, tipografia, livro-objeto e publicidade. Ainda mais importante porém, é ressaltar seu papel como teórico, tendo cunhado, em meados da década de 60 a expressão *intermedia*, para descrever a tendência crescente de fusão dos meios eletrônicos com a arte. Desenvolveu também o conceito de *Pattern Poetry*, um outro nome para poesia concreta, tema sobre o qual lançou a importante obra *Pattern Poetry: Guide to an Unknow Literature*⁴⁴.

Emmett Williams é considerado o primeiro poeta concreto americano, seguindo o rigor dos métodos que definem a poesia concreta. Em sua obra *The Clouds*, de 1954-55, já explorava recursos de permutação visual e acústica que são típicos dos poemas concretos. Seguindo os moldes dos pioneiros da poesia concreta na Europa, Williams compôs seus primeiros poemas em alemão, explorando as possibilidades espaciais fornecidas pela disposição do papel na máquina de escrever. Seguiu-se a esta fase a performance *Cellar Song for Five Voices*, apresentada por um grupo de *performers* no Living Theater de Nova Iorque, com permutações feitas em grande formato, a partir do uso de tipos Letraset adesivos. As letras simulavam o vôo de pássaros, trocando suas posições. Sua obra mais difundida é *Sweethearts* (1967), onde mostra o quanto pode ser dito com esta palavra de onze letras, dentro de um jogo tornado possível por um sistema estritamente definido de exploração do livro como uma unidade, apto a colocar em movimento seu conteúdo verbal a partir do folhar das páginas.



Página de *Sweethearts*. Emmett Williams, 1967.

⁴⁴ State University of New York Press, 1987.

Outra experiência poética importante realizada por Williams foi *steampoems*, ou “poemas à vapor”, apresentados no Cambridge River Festival, em 1981, numa realização em parceria com artistas do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Consistia em letras aplicadas em spray acrílico à placas com superfícies de vidro, cuja leitura era permitida a partir da emissão de vapores que embaçavam estas placas. Os vapores eram interrompidos com a presença do público, a partir da disposição de sensores.

1.3.6. Poesia Visiva

A década de 60 foi marcada pelo aumento na difusão dos veículos de comunicação de massa eletrônicos, que trouxeram consigo novas técnicas de publicidade. Para o poeta e intelectual italiano Ermanno Migliorini, foram os anos do “milagre tecnológico”, onde a estrutura produtiva encontrou, em diversos níveis, o *ethos* do consumo unido à persuasão, representada culturalmente pela publicidade, agregada aos mass-media. O autor assim define as peças publicitárias da época: *L'avviso pubblicitario costituiva già di per sé una manifestazione comunicativa esauriente per gli scopi che gli erano affidati, costruita con le regole di una sua retorica tecnicamente raffinata, con rinvii emozionali, mozione degli affetti, "captationes benevolentiae", narrazioni, evocazioni, immagini e figure retoriche.* (ORI *et alii*, 1979:24)

A consciência do anúncio publicitário como uma peça destinada a exaurir-se, a perder seu efeito em função do caráter “forjado” presente em seu discurso, somada à necessidade de uma frente artístico-poética que denunciasses à sociedade o papel negativo desta atuação, motivou a criação, em 1963, da “poesia visiva”. Surgida no seio do *Gruppo 70*, fundado por Lamberto Pignotti, uma dissidência parcial de outro grupo literário, o *Gruppo 63*, a poesia visiva se disseminou a partir de Florença, onde juntaram-se à Pignotti, principal teórico do grupo, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lucia Marcucci e Michele Perfetti; posteriormente Isgrò, La Rocca, Achille Bonito Oliva, entre outros. Os pontos de encontro onde eram publicadas as obras destes artistas eram revistas como *Zeta* e *Zeta Promozioni*.

A poesia visiva assumiu como modelo estético a própria estrutura formal dos mass-media, invertendo suas mensagens e significados, mudando seu sentido e inaugurando uma fase de batalha aberta contra a publicidade, que Luciano Ori chama de *guerriglia semiologica* (1976:10). Nesta batalha, o movimento substituiu a informação de tipo pragmático presente nos meios de comunicação, por uma informação de cunho estético, gerando um diálogo com a utilização freqüente do humor, para construir paródias e citações, e transformar os mass-media em “mass-cultura”.

No âmbito da “sociedade da imagem”, a poesia visiva utilizou basicamente duas técnicas: a tipografia espacial (descendência do futurismo), e as colagens, sendo estas representantes das produções mais características do movimento. A técnica da *collage* coloca em um mesmo espaço o texto e a imagem extraídos dos mass-media, criando um campo intersemiótico, ou intercódigo, onde o verbal e o visual estão organicamente ligados e se contaminam mutuamente⁴⁵, contribuindo juntos para o significado estético da obra.



Poema visivo “colagem”. Autor não identificado.

Segundo Ori, na poesia visiva a tradicional relação entre palavra e imagem se abre para outras combinações logo-icônicas. Porém, há um prevailecimento da imagem sobre a palavra, é a imagem quem “socorre ou dá novo sentido à palavra”. Em alguns casos

inclusive, a palavra é ausente e substituída metaforicamente por um discurso mental que opera através das imagens. Às vezes, se limita a indicar a ocorrência de uma determinada situação, um tempo, um desenvolvimento, ou uma condição psicológica. (1976:10-11)

Outros traços marcaram o modo peculiar que configurava o tipo de composição destas colagens, representantes daquilo que Pignotti passou a chamar de *scrittura verbovisiva*, baseadas em uma comunicação econômica e enxuta, onde era valorizada a legibilidade imediata da escritura. Segundo Filiberto Menna⁴⁵, o suporte material da obra, como um todo, recebia uma função subordinada, o mais neutra possível, para não dificultar a transparência dos significantes. No espaço da figura, ao contrário disso, o suporte interferia diretamente com os signos, contribuindo para salientar os componentes plástico-figurais, e transformar o texto em *textura*.

A poesia visiva criou um atrito entre a expressão estética e a informação médiática, gerando uma forma de comunicação autêntica, que procurava ativar a crítica do fruidor ante os meios de comunicação de massa, realizando neste aspecto, uma atividade que lembra os princípios da pop-art. Os autores fundaram circuitos de exposições e mostras onde os poemas eram apresentados como quadros, pendurados em paredes de galerias, formados por material selecionado e recortado de revistas e jornais.

No poema a seguir, Pignotti anteviu um terceiro milênio onde o desenvolvimento espacial e tecnológico continuariam dividindo o “espaço” com a propaganda, representada pelo clichê do sorriso estampado na face da modelo, produzida com os artifícios estéticos de uma beleza padronizada.

⁴⁵ MENNA, Filiberto. In ORI (1976:21)

⁴⁶ *Idem*, p.22.



Lamberto Pignotti, 1998.

À parte da autonomia que caracteriza o movimento da poesia visiva, as influências assumidas pelos primeiros autores são as mesmas que compõem a trajetória da poesia experimental e visual: Símias de Rodes, Mallarmé, futurismo, Apollinaire, dadá e construtivismo russo. Apesar de respeitarem declaradamente a poesia concreta, que os antecedeu em quase dez anos, os poetas da poesia visiva fazem questão de ressaltar que esta se trata de uma experiência paralela, que faz uso da palavra com outros propósitos. Entre as principais diferenças, segundo eles, está o fato de que a poesia concreta indaga as articulações constitutivas da palavra sob a perspectiva ideográfica, enquanto a poesia visiva não tenta a expansão gráfica, mas alia imagens e textos separados, combinados em ação mútua. Já as relações com arte conceitual são assumidas como formadoras de uma “zona neutra de interferências e contatos” entre as duas manifestações artísticas⁴⁷.

Os anos 70 foram um momento de expansão para a poesia visiva, tanto pela sua internacionalização, quanto pelas mudanças em suas características estéticas. No lugar anteriormente exclusivo de elementos dos mass-media, a poesia visiva passa a incorporar elementos presentes em todos os códigos de comunicação social e artística, gerando relações mais complexas e articuladas entre as imagens e os textos. Intervêm outros

⁴⁷ DORFLES, Gillo. In ORI, 1976:16.

materiais, outros signos, outras linguagens até então fora de contexto, gerando novas combinações logo-icônicas (ORI, 1976:10).

1.3.7. Videopoesia

As origens da utilização do suporte videográfico no desenvolvimento experimental de poesia são controversas, chegando em certos casos até a serem confundidas com as experiências letristas, que trabalhavam com intervenções diretas nas películas de cinema, realizando desenhos, números e escrituras⁴⁸. O movimento dos elementos na tela é, sem dúvida, o fator que leva alguns autores a relacionar estas incursões letristas com a videopoesia. O movimento autônomo destes elementos formais (diferente de um folhar de páginas, por exemplo), é também a grande alteração sintática proposta pelo vídeo.

O poeta e teórico Jacques Donguy credita a criação da videopoesia ao poeta experimental português Ernesto Manuel de Melo e Castro⁴⁹. A primeira experiência realizada pelo autor foi em 1968, com um pequeno videopoema, de pouco mais de três minutos de duração, chamado *Roda Lume*, que foi veiculado no ano seguinte pela Televisão Portuguesa RTP. Deste ano até 1994, Melo e Castro realizou mais de 30 videopoemas, destacando-se aqueles que desenvolveu na Universidade Aberta de Lisboa, frutos de um projeto chamado “Signagens”, que durou quatro anos (1985-1989).

Os videopoemas de Melo e Castro eram transposições dos princípios concretistas de estruturas gramaticais verbivocovisuais para a dimensão cinética do vídeo, onde o autor explorava possibilidades como a edição de planos, o dinamismo cromático, o áudio e a utilização de imagens não-naturais (geradas eletronicamente). Provocava alternâncias e combinações na sintaxe, criando, a partir da sucessividade e do movimento, diferentes

⁴⁸ MINARELLI, Enzo. *História da poesia sonora no séc. XX*. In Menezes, 1992. Os experimentos letristas com cinema eram parte integrante de espetáculos de sincinema, “...com atores reais na sala para animar um novo relacionamento com o público, enquanto a película aparece enriquecida com desenhos, números, escrituras e freqüentes inversões de sonoridades, com efeitos rumorísticos...” (p.120). Tratam-se de eventos poéticos que uniam diferentes formas de expressão, dirigindo-se para um caminho que iria desembocar posteriormente na “polipoesia”.

⁴⁹ *Poesia e Novas Tecnologias no Amanhecer do Século XXI*. in DOMINGUES, 1997.

possibilidades semânticas. *Signagens* acabou virando uma das referências mais importantes da poesia feita com recursos tecnológicos.

A videopoesia pode ser definida como um sistema híbrido de meios eletrônicos onde poema, imagem e som interagem simbioticamente. Um videopoema bem integrado busca alcançar uma unidade, de modo que cada fator aumente o outro, pois esta sinergia tende a expandir a obra, tornando-a mais rica do que quando cada um destes elementos são apresentados separadamente. Onde o poema é dominante, o olho absorve a imagem e libera o ouvido para seguir a palavra falada. Se a imagem domina os tipos gráficos ou a voz, além de aumentar o desenvolvimento do videopoema, reforça-o e lhe dá articulação e direção. A música, obviamente, auxilia e cola o poema à imagem⁵⁰.

Sobre o processo de recepção da videopoesia, vamos citar um trecho da obra do pioneiro Melo e Castro, que explica as diferentes etapas de leitura de um videopoema⁵¹:

Ler um videopoema é uma experiência complexa, com diferentes momentos de percepção que irão coincidir com imagens se movendo e se transformando. Então nos defrontamos com diferentes tempos e ritmos:

a) o tempo pertencente ao videopoema como uma de suas variáveis; b) o movimento de nossos próprios olhos para encontrar um caminho para ler os signos; c) o tempo de nossa decodificação e entendimento do que estamos vendo no momento.

O videopoeta Richard Konstanetz fornece algumas observações sobre a poética do vídeo, dando continuidade à questão comparativa com o cinema⁵²: “O meio vídeo está mais perto do livro do que do cinema, porque a tela do monitor é pequena e sua percepção parcial, como a página impressa, antes que grande e envolvente como a tela do cinema.” O autor concebe a videopoesia como *vídeo literário*, situando a leitura no meio “vídeo” como próxima à leitura de um poema na página, e dissociando os valores da relação entre a televisão (veículo de massas), e o vídeo (mídia privada). Na videopoesia, o poeta, ciente da vulnerabilidade e maleabilidade da palavra, vai em busca, segundo Enzo Minarelli, de uma

⁵⁰ Este parágrafo contém definições apresentadas no texto de introdução da *Poetry Video Home Page*.

⁵¹ *In Visible Language* 30.2. January, May and September 1996, pp. 142-143.

⁵² *Apud* DONGUY, in DOMINGUES, 1997:262.

ligação com a imagem por meio de pistas analógicas, ou redundantes, ou didascálicas⁵³, ou de reescritura do videopoema (1996:120).

A alta condensação natural de um poema visual ou concreto, torna-se o cenário ideal para a realização de um videopoema. Por isso vamos encontrar diversos casos de tradução de poemas feitos originalmente em suportes de materialidade convencional, como o papel, para versões em vídeo⁵⁴.

Alguns videopoetas que devemos citar pelo reconhecimento de suas obras em mostras e festivais são Joachim Montessuis, Volker Schreiner, Ginestra Calzolari, Caterina Davinio, Jennifer Bozick, Kevin Mc Coy, Nicholas Tardy, Enzo Minarelli, Giorgio Longo, Jurgen Olbrich, Akenaton, Rod Summers e Mark Sutherland, além dos brasileiros, que serão apresentados no próximo capítulo.

1.3.8. Poesía para y / o Realizar e Poesía Inobjetal

A poesia experimental de língua espanhola teve importantes representantes no século XX, desde a primeira etapa do modernismo internacional, como os latino-americanos Oliverio Girondo e Vicente Huidobro, autores em constante contato com as vanguardas européias, bem como, ainda nos anos 20, Alfredo Mario Ferrero e os integrantes da revista “Los Nuevos”, no Uruguai. Nos anos 30, a figura emblemática de Xul Solar, posteriormente Gyula Kosice e a “poesia Madí”. Nos anos 60 e 70, a arte de vanguarda da Espanha apresenta poetas e teóricos importantes como Juan Hidalgo, Joan Brossa, Fernando Millán, José Luis Castillejo e Walter Marchetti, e os grupos *Zaj*, *N.O.* e a *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*.

No início dos anos 70, nasceram dois importantes movimentos nos países da “Bacia do Rio Prata” (Argentina e Uruguai), são eles a *poesía para y / o realizar* e a *poesía inobjetal*. Este período foi marcado pela presença de ditaduras políticas nos dois países, bem como em vários outros da América Latina, e a poesia experimental engajou-se em criar formas que representassem afrontas às linguagens mantenedoras do *status quo*, às

⁵³ Transformação do texto em legenda da imagem ou da imagem em ilustração do texto.

manifestações que levavam ao mercado artístico uma relação passiva, submissa e contemplativa com a realidade.

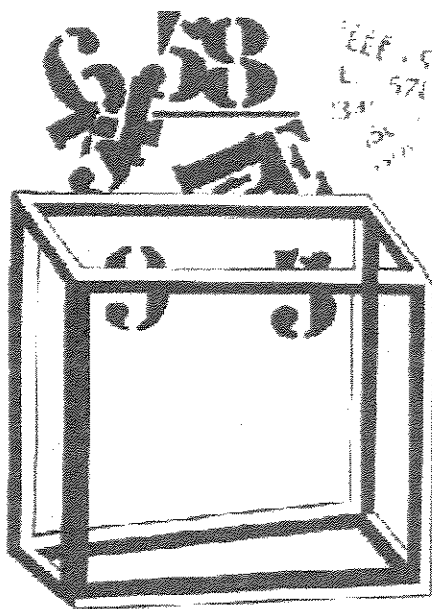
A poesia para y / o a realizar foi criada na Argentina em 1970, por Edgardo Antonio Vigo, poeta, editor e diretor da revista *Diagonal Cero*, que vinha sendo publicada desde meados dos anos 60. Os temas que levaram ao lançamento da poesia para y / o a realizar vinham sendo gradualmente perseguidos pelo autor, e eram fundamentados sobretudo na participação ativa e criadora do espectador. Na série “Poemas Matemáticos Barrocos”, de 1967, Vigo já propunha a ativação mais aprofundada do indivíduo, que é quem vai realizar efetivamente o poema, passando “ (...) o centro da atividade artística ao fruidor, agora criador, reservando o nome de *projetista* ao autor.”⁵⁵

O lançamento oficial do movimento foi através do texto teórico *De la Poesia Proceso a la Poesía para y / o a Realizar*⁵⁶, onde o autor analisa as grandes mudanças que ocorriam no consumo das obras de arte, que estavam gerando uma nova forma de fruição, capaz de transcender a “participação condicionada”, onde o receptor se limitava ao estado contemplativo. Desfecho de um percurso de participação do fruidor que começa na poesia/processo brasileira e passa pela poesia para armar, a poesia para y / o a realizar criou o projeto de uma forma poética onde cada espectador, ao recebê-la, constrói um poema que será o “seu” poema. Os poemas muitas vezes não adquiriam uma sintaxe física definida, situando-se mais próximos às performances e intervenções, que eram “praticados” em espaços públicos, ambientes reais da vida social. É o caso de *Un Paseo Visual a la Plaza Ruben Dario*, de 1970, em que o corpo do participante contracenava com o ambiente da praça, e *Poema Demagogico*, do mesmo ano, onde o público era convocado para votar, colocando em uma urna disposta na entrada de uma universidade, uma “cédula” que podia conter uma frase, um fonema, símbolo ou signo visual.

⁵⁴ Ver análises de traduções desse tipo no capítulo 4.

⁵⁵ PADÍN, Clemente. *La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000*.

⁵⁶ Ed. Diagonal Cero, La Plata, 1970.



Edgardo Antonio Vigo

Vigo dirigiu também outras revistas como *WC* e *Hexágono 70*, e organizou a *Expo Internacional de Propositiones a Realizar*, em Buenos Aires, no ano de 1971. Ao seu grupo pertencem também Luis Pazos, visualizador de ruídos e onomatopéias que chamava de “realismo poético”, Carlos Raúl Ginzburg e Jorge de Luxán. Influenciados por estes poetas, Ricardo Castro, Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich e Carlos Estévez fundaram, nos anos 80, o grupo *Paralengua*, criador da *Ohtra Poesía*, uma manifestação poética que aglutinou propostas em busca de alternativas à técnica tradicional de poesia publicada no suporte livro. Seu porta-voz foi a revista *Xul*, dirigida por Jorge Santiago Perednik.

A poesia inobjetal foi criada em 1971, no Uruguai, por Clemente Padín, poeta e teórico que em 1969 editava a revista *Ovum 10*, uma dissidência da revista *Los Huevos del Placer*, que se dedicava à pesquisa e divulgação das correntes de poesia experimental. O autor e organizador, além de diversos outros eventos, da *Exposición Internacional de la Nueva Poesía*, em 1969, no Uruguai, e também um grande difusor da arte-postal, chamada de *arte correo*, onde divulgou parte de seus poemas visuais.

Os fundamentos da poesia inobjetal se baseiam nos princípios da lingüística para a designação da função dos signos, o princípio da constituição das entidades de

representação. Para esta corrente poética porém, o signo estético deixa de ser um signo de representação e passa a ser um signo de ação, adquirindo outras qualidades, mais próximas à realidade, como define Padín: *Se supone que el signo del lenguaje de la acción actúa, al contrario de los signos de los lenguajes de representación, inmediata y directamente sobre la realidad. No sólo expresa mensajes, como los demás lenguajes, al substituir elementos del mundo exterior por signos-actos de inmediata convencionalización sino que, también, el propio acto-signo realiza aquello que expresa al mismo tiempo que realiza el acto.*⁵⁷

Este princípio demonstra o verdadeiro interesse do autor em agir diretamente sobre a realidade indesejada, marcada pelos problemas do autoritarismo político e pela banalização do mercado da arte. Segundo Padín, o fundamento da atividade artística de vanguarda é a imprevisibilidade da informação estética, e isto se obtém alterando os códigos ou modelos dos signos, e substituindo-os por outros inéditos⁵⁸. Se as linguagens artísticas trabalhavam com signos que visavam substituir a realidade, a poesia inobjetal surgiu com o ímpeto de trocá-los pelos *signos-ação*, que atuam sobre a realidade de modo imediato.

As únicas etapas de concepção que a poesia inobjetal aceitava preservar eram o projeto e o mecanismo de execução da obra, jamais o objeto resultante. Integrando as etapas de pensamento e ação em um único percurso poético, o poema inobjetal pode ser a realização simples de um pensamento imediato, como, por exemplo, meter-se debaixo da cadeira, mudar uma mesa de lugar, ou telefonar para um amigo. A consciência na proibidade do artista permite com que esse mesmo descubra o grau de alteração que efetuou sobre o meio que cerca sua realização, permitindo também a capacidade de aprofundar-se e tornar sua relação com o meio cada vez mais fecunda.

Esta proposta foi desenvolvida em vários países, sendo posteriormente aprimorada pelo próprio Padín, que reconheceu as falhas nas manifestações inspiradas na ação pura, e terminou optando por incorporar outras linguagens em suas criações posteriores.

⁵⁷ *La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000*. Cap. 7.

⁵⁸ *Idem*.

1.4. O Panorama Internacional Atual

A partir dos anos 80, o uso de novos meios eletrônicos para a realização de poesia experimental virou uma tendência crescente até que, nos anos 90, tornou-se o ponto de convergência de quase todas as realizações. Predomina para a definição desta poética o conceito *New Media Poetry*, ou poesia das mídias eletrônico-digitais, que engloba basicamente três suportes: o vídeo, ao qual já dedicamos um item específico neste capítulo; a holografia, à qual dedicaremos particular atenção no próximo capítulo, por se tratar de uma poética originalmente brasileira; e o computador. Acerca da *New Media Poetry*, Eduardo Kac observa que a utilização dos recursos tecnológicos leva as linguagens poéticas experimentais além dos limites da página impressa, “(...) explorando uma sintaxe feita de animação linear e não linear, hyperlinks, interatividade, geração de texto em tempo real, descontinuidades espaço-temporais, *self-similarity*, espaços sintéticos, imaterialidade, relações diagramáticas, tempo visual, simultaneidades múltiplas, e vários outros procedimentos inovadores”.⁵⁹

A atração pelas novas possibilidades de fundir num suporte multimídia os aspectos verbais, visuais e sonoros de um poema, ou mesmo de explorá-los isoladamente, acrescidos a uma enorme e ainda crescente gama de manipulações oriunda de diferentes softwares, é o que aproxima os poetas experimentais contemporâneos da infopoesia, também chamada de poesia digital. As capacidades da informática oferecem ao campo visual a dimensão virtual das combinações de *pixels*, pontos de luz que tornam visíveis as rápidas transformações operadas por um programa que determina a posição, o deslocamento e a coloração destes *pixels*.

Os pixels são as unidades mínimas de composição da imagem na tela, elementos determinantes da visualização, conhecida no jargão da área como *rendering*⁶⁰. Para o tratamento gráfico dos objetos, o computador funciona como uma ferramenta que, como observam Julio Plaza e Monica Tavares, “permite a inclusão em memórias e o diálogo com todos os procedimentos de elaboração de imagens da história, assim como seus sistemas de

⁵⁹ *Visible Language* 30.2, 1999, p. 99.

representação” (1998:33). No campo da poesia experimental e visual, isso traz possibilidades ágeis de mudança de códigos, com uma dinâmica de trânsito entre o verbal e o não-verbal que, ainda segundo Plaza, “encontra aqui seu lugar como extensão do caráter intersemiótico do pensamento, pois este atua por imagens, diagramas e metáforas, além de palavras.” Além disso, é importante lembrar que as formas processadas pelo computador têm capacidade de transitar rapidamente do verbal (linear) para o não verbal (p.34).

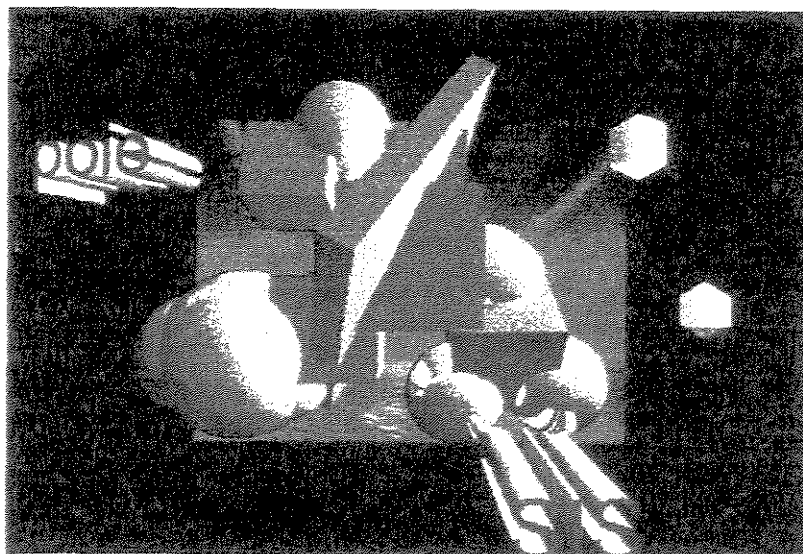
Há uma preocupação especial com o espaço virtual, ambiente onde se cria o poema, local onde, com uso de programas adequados, os signos podem adquirir proporções múltiplas, através da aplicação de funções que chegam a modificar intrinsecamente suas propriedades habituais, permitindo gerar também combinações inesperadas. Neste ambiente n-dimensional, as co-relações entre o espaço, os objetos e sujeitos virtuais possuem aquilo que Ladislao Pablo Györi chama de *existência lógica*⁶¹, que, baseando seus princípios no caráter matemático e numérico, podem se manifestar abertamente, excedendo as limitações das categorias habituais (reais) da experiência. Para o autor, os poemas virtuais são “entidades digitais interativas”, que têm como característica marcante a capacidade de integrar-se a um mundo virtual, a partir de programas que lhes conferem diversos modos de manipulação, navegação, alternativas de comportamento, e propriedades como evolução espaço-temporal, emissão sonora e transformação animada.

Já Melo e Castro, aborda a infopoesia pela perspectiva da materialidade e da criatividade: “Sendo imagens virtuais, os infopoemas são desmaterializados – são luz – e por isso facilmente transformáveis; daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada, e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem/poema considerada naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados. (...) a utilização de meios informáticos traz consigo um aumento incomensurável do grau de complexidade das imagens/poema, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não-verbais ao nível de uma “poiesis” transpoética, implicando insuspeitadas problemáticas de leitura.” (1998:157)

⁶⁰ VELHO, Luiz. *Visualização e computação gráfica*. In DOMINGUES, 1997:113

⁶¹ Critérios para uma poesia virtual. in Revista Dimensão nº 24, 1995.

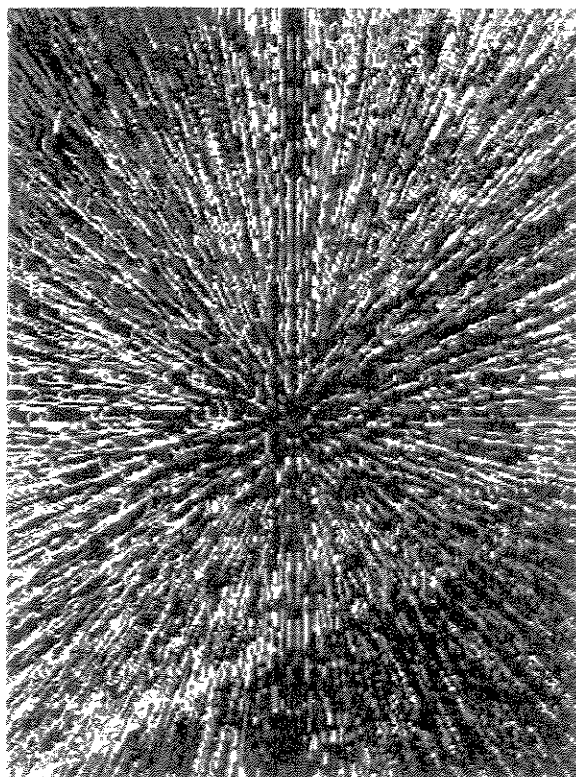
Os computadores usados na prática de infopoesia são tanto PC quanto Macintosh, e os softwares mais freqüentes são *Works*, *Corel Draw*, *Photoshop*, *Java Script*, *Director*, *Ultradev*, *Dreamweaver*, *Digilog*, *Flash*, *Shockwave*, e os que permitem a criação de desenhos tridimensionais como *Autocad*, *3D Rendering*, *3D Max* e *3D Studio*. As criações tridimensionais (3D) agregam às outras duas dimensões convencionais (linha e superfície), a perspectiva de volume, gerada pela translação de uma superfície. Para Melo e Castro (*op. cit.*), essas representações tridimensionais têm características que lhes são muito próprias, definindo-se “estética, psíquica e semioticamente” como uma categoria de representação capaz de gerar um tipo de fruição diferenciada em relação às demais, fruto de sua natureza “transpoética”, ou seja, de uma poética que transgride seus próprios limites. Naturalmente, a noção de 3D é construída a partir da verificação empírica sensorial de que os objetos reais têm 3 dimensões, uma convenção que assimilamos através da construção cognitiva. Algumas leis da percepção visual, tanto quanto as convenções de representação já interiorizadas, contribuem para a obtenção dos efeitos 3D.



3D. Enquadramento com pontos de fuga transgressivos. Melo e Castro.

Além da poética tridimensional, outras dimensões exploradas pela informática chamam a atenção pelas suas características de novas possibilidades de invenção. Exemplo disso são as dimensões intermediárias (entre 1 e 2, ou 2 e 3), às quais pertencem os grupos dos objetos *fractais*. Do latim *fractus*, que significa “irregular”, ou “interrupto”, define uma

geometria não existente nos sistemas convencionais que trabalham com ponto, linha e superfície (euclidianos), apontada por Plaza e Tavares como o “mais excitante” entre os instrumentos para explorar formas. Segundo os autores, “(...) a sintaxe das curvas fractais são conjuntos de números complexos que incluem uma parte de números reais e imaginários, os quais podem ser grafados como pontos em um plano”. (1998:176)

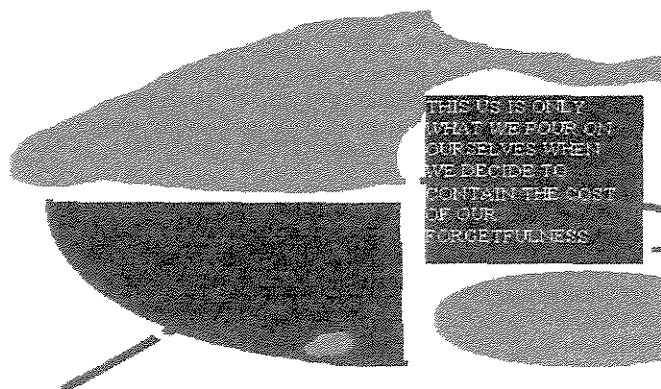


Irradiação Fractal. Melo e Castro.

Melo e Castro fala também de uma *tecnopéia*⁶², fruto das experiências de infopoesia, que alargaria o universo das capacidades da poesia definido por Pound como melopéia, fanopéia e logopéia. Ainda dentro da concepção de uma expansão dos limites da poesia, de uma *transpoética*, o autor define tecnopéia como “uma qualidade própria que impregna todas as criações resultantes de um processo interativo entre homens e máquinas informáticas, em que a metamorfose e o virtual se projetam na mente humana como agentes da própria instabilidade e plasticidade da invenção e da percepção.” (1999:262)

⁶² Termo concebido por Teresa Labarrère.

A *State University of New York*, situada na cidade americana de *Buffalo*, é sede do maior centro de pesquisa e produção de infopoesia do mundo, o *EPC (Electronic Poetry Center)*. O centro, que pertence ao programa de poéticas da universidade, é dirigido pelo professor Charles Bernstein, poeta e teórico, autor com extensa produção nestas duas áreas. A obra a seguir, de sua autoria, está disponível na web, e faz parte de “work in progress”, série em HTML, de 1996.



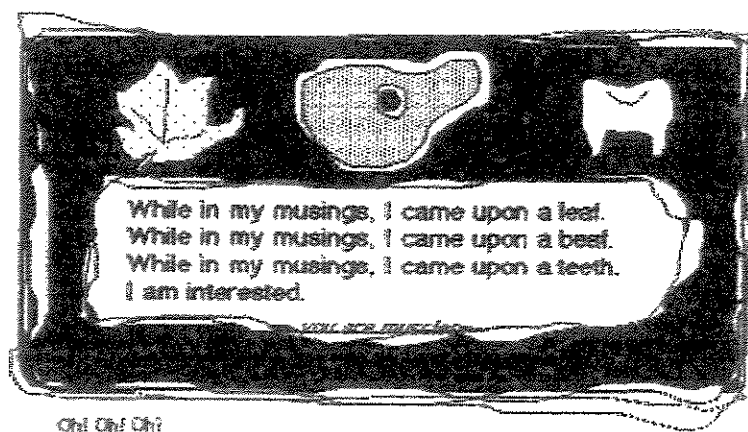
“Work in progress”. Charles Bernstein, 1996.

Poeta experimental e pesquisador do EPC, Loss Pequeno Glazier é o idealizador do evento mais importante da *new media poetry* atual, o *E-Poetry Festival*, cuja primeira edição foi realizada em 2001, na cidade de Buffalo. Na ocasião, se apresentaram artistas de vários países do mundo, todos (salvo Bernstein) utilizando o computador para mostrar seus poemas. O australiano Komninos Servos mostrou seu trabalho de animação onde as palavras convertem-se em personagens de pequenas narrativas; George Hartley seus *mouse-poems*; o esloveno Janez Strehovec apresentou o *texto-game*; o canadense Neil Henessy levou o trabalho inspirado num poema de Lewis Carrol, *Jabber: The Jabberwocky engine*;

o norueguês Patrick-Henri Burgaud um texto mais próximo da narrativa poético-ficcional do que de um poema, abrindo espaço para as ligações entre diferentes gêneros⁶³.

Deena Larsen utilizou um *Mac Classic* alimentado com um *hyper card*, um dos primeiros programas de hipertexto que existiram; o alemão Reiner Strasser apresentou seu trabalho com permutações de palavras; Nazura Rahime, da Malásia, seus trabalhos em *Director*; Miekal e Maria Damon uma suíte de prosa poética intitulada *Eros(ion)*; Brian Kim Stefans mostrou trabalhos inspirados na poesia concreta, com a utilização de *shockwave* e *flash*; também participaram do evento Jonathan Minton, John Kuszai, Allan Sonndheim, Martin Spinelle, Derek Beaulieu, Jim Andrews e Juan José Díaz Infante. Completaram as apresentações os brasileiros Lucio Agra, Wilton Azevedo, e Giselle Beinguelman. Alguns destes referidos trabalhos estão disponíveis na Internet, em endereços que serão citados em anexo no final deste capítulo. Neste ano (2003), será realizada a segunda edição do *E-Poetry Festival*, na *West Virginia University*, em Morgantown, cujo tema será “a poesia na e-poetry”.

Outro importante núcleo de pesquisa e realização de poesia experimental nos EUA é o grupo Ubu, responsável pelo site Ubuweb. Criado por Kenneth Goldsmith, poeta influenciado pelo movimento L=A=N=G=U=A=G=E, possui um acervo enorme de autores e obras, divididos em três categorias: históricos, contemporâneos e som, com obras em mp3. Além do acervo, o grupo organiza projetos como o “RADIO RADIO”, para a difusão de poesia sonora, “ubu editions”, com o lançamento de obras raras em formato de *e-book*,



Folk Poetry. Brian Kim Stefans.

⁶³ AGRA, Lucio. in *Revista Galáxia* n° 2, 2001, pp. 219-226.

o relançamento da célebre revista “Aspen”, e a organização de mostras virtuais como “ethnopoetics”, exibição temática que selecionou artistas de diferentes países. Participam do Ubu, além de Goldsmith, Andrew Stafford, Jerome Rothenberg e Brian Kim Stefans.

Ainda nos EUA, cabe salientar o trabalho de Jim Rosenberg, inventor do “poema diagramático”, resultado de uma sintaxe construída com justaposição de palavras, inspirada em princípios da poesia concreta e na montagem eisensteiniana, sob o ponto de vista da “interatividade das palavras no contexto eletrônico-digital”⁶⁴. O autor acredita que a justaposição das palavras, ao contrário do que ocorre com a justaposição de imagens, não resulta em ausência de inteligibilidade, mas induz a mente do leitor a um pensamento não linear. Construiu posteriormente, uma versão interativa do poema diagramático, onde o hipertexto passa a ser considerado como um meio de pensamento, que utiliza links para a transposição do leitor entre suas diferentes camadas. No Canadá, cabe destacar a atuação do poeta de novas mídias Jim Andrews, coordenador do e-group *Webartery*, que concentra autores de vários países para discussões em torno de poesia e arte digital.

Os trabalhos dos poetas experimentais franceses possuem um papel essencial nos anos pós-50. Citamos anteriormente Pierre Garnier, criador do “espacialismo”, Bernard Heidsieck e a poesia sonora, além de outros como Jean-François Bory, Julien Blaine e Jacques Donguy⁶⁵. Este último participou, em 1983, da primeira experiência que mostrou em uma tela textos tratados por computador, numa apresentação integrante do programa *Journée de la Poésie*, em Paris. Começou a desenvolver posteriormente o trabalho *Tag-Surfusion*, uma combinação aleatória de variáveis verbais gerenciadas por um programa de computador, trabalho que em suas últimas versões vem acompanhado por uma sequência de imagens regidas pelo mesmo princípio. A experiência baseia-se na proposta de uma

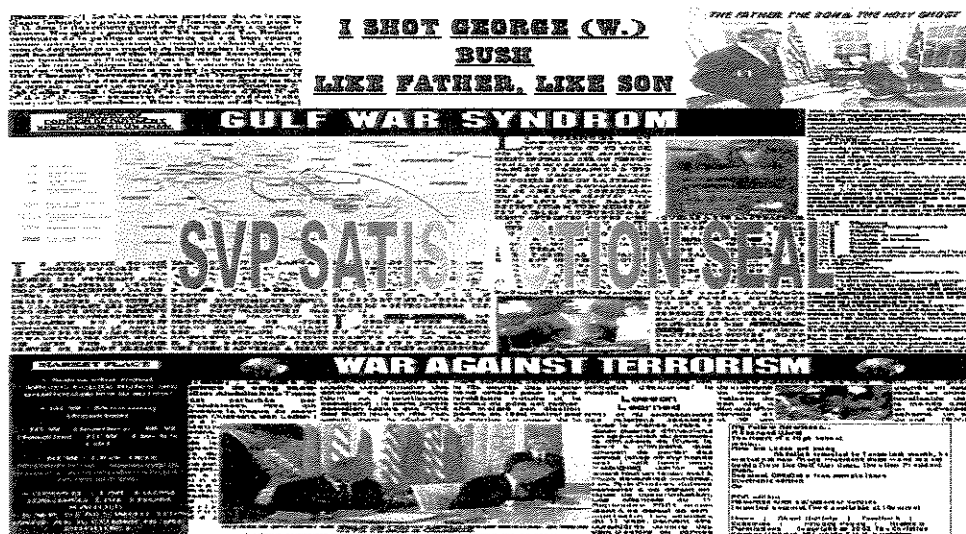
⁶⁴ ANTONIO, Jorge Luiz. In *Ciberlegenda* n° 8, 2002. p. 2.

⁶⁵ O encontro entre François Bory e Julien Blaine nas páginas da revista *Ailleurs*, na década de 60, é um marco da poesia experimental francesa. Bory é pioneiro no interesse por livros-objeto na França, além de tradutor, crítico, poeta visual e editor da revista *L'Humidité*. Blaine é autor de uma extensa obra de poesia visual, que ele preferiu chamar de “poesia elementar”, para fugir das complexidades que cercavam os poemas semióticos. Realizador de performances, *mail art*, poema aéreo com helicóptero, arte postal e *copy-art*, fundou e editou a revista de poesia experimental mais celebrada de seu país, a *Doc(k)s*, que abrigou obras de poetas de vários países do mundo. Somam-se a estes dois, outros poetas da mesma geração que, igualmente a eles, continuam produzindo obras relevantes no contexto da poesia experimental francesa atual, como Michèle Métail, autora dos *64 Poèmes du Ciel et de la Terre*, Jean-Luc Parant, autor de prosas sem início nem fim, que são apresentadas por ele mesmo em performances de poesia sonora. Uma experiência interessante é a

“obra infinita”, concebida por Mallarmé, e em uma “genética do texto”, que não pára nunca, como o pensamento (DONGUY, 1996:09).

A revista *Alire*, publicada por Philippe Bootz, foi a primeira revista em disco flexível dedicada à publicação de poesia digital, lançada em Paris, no projeto *Revue Parlée*, em 1989. Em 1997, surgiu uma publicação integrada das revistas *Alire* e *Doc(k)s*, no formato de CD-Rom, que continha, além de obras de poetas franceses, algumas de convidados como Ladislao Pablo Györi (Argentina), Augusto de Campos, Eduardo Kac e André Vallias (Brasil).

Donguy criou recentemente o conceito de “poesia numérica”, utilizado para definir algo semelhante a um movimento, formado pela geração mais recente de poetas franceses, surgido em 2000, onde todos utilizam microcomputadores em suas criações. Estes poetas organizam freqüentemente *soirées* com apresentações de seus trabalhos em cafés parisienses, entre os quais destaca-se o *l'Olympic Café*, além de performances no grande centro de cultura *Georges Pompidou*. As principais revistas e sites onde suas obras são divulgadas são *Tija*, *éc/arts* e *Tapin*. É relevante também o trabalho da editora *Al Dante*, que desde 1997 tem publicado sistematicamente livros destes novos autores. Entre os representantes da “poesia numérica” estão Christophe Hanna, Eric Sadin, Anne-James Chaton, Cristophe Fiat, Laure Limongi e Olivier Quintyn.

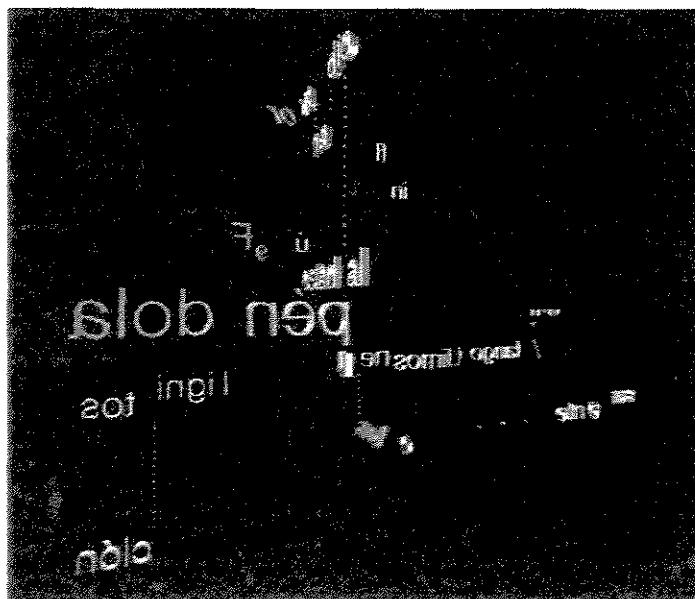


Slide de *Implement my pussy*. Olivier Quintyn, 2002.

da associação *Vers le Livre d'Artiste*, de Bordeaux, que criou em 1990 a *l'Affiche Revue Murale*, revista-mural que expõe mensalmente poemas-cartaz em lugares públicos, universidades e bibliotecas da cidade.

Na Espanha, a poeta-performer Esther Ferrer, que desenvolveu seu trabalho junto ao grupo *ZAJ*, atualmente representa seu país nos principais eventos internacionais como, por exemplo, a *Bienal de Veneza*, em 1999. Suas performances se identificam com o que concebemos como arte-ação, vertente da poesia sonora que desenvolveu-se em direção aos *happenings* e apresentações junto ao público, embora a autora também realize trabalhos plásticos com montagens fotográficas, objetos e instalações. O grupo *Propost* (Projetos Poéticos Sem Título), de Barcelona, vem organizando exposições e recitais poéticos, publicando revistas e catálogos, desde 1993. Organiza também o *Festival Internacional Proposta*, dedicado às práticas poéticas experimentais contemporâneas. A última edição do evento, em novembro de 2002 no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, teve como tema as conexões entre palavra e novas tecnologias, e contou com a participação, entre outros, de Sten Hanson, Jörg Piringer, Michael Lentz e Christophe Fiat. Cabe também citar a atuação do grupo *Taller del Sol*, sediado em Tarragona, que centralizou diversos autores importantes para disponibilizar na web um grande número de artigos sobre poesia experimental, além de um extenso dicionário de *mail art*.

Na América Latina, o argentino Ladislao Pablo Györi concluiu, em 1994, as experiências que originaram a *poesia virtual*, ou *vpoesia*, utilizando composições virtuais em 3D. Os vpoemas são estruturas digitais interativas que possuem diversos modos de



Abertura do Vpoema 11. Ladislao Pablo Györi, 1995.

manipulação e navegação, com propriedades particulares como a capacidade de evolução, emissão sonora, transformação animada, etc. O elemento que mais se destaca nesta série que deu origem ao conceito é sua não-linearidade semântica, fortemente explorada. Apresentando e explicando o processo criativo que o conduziu a estas criações, o autor escreveu o texto *Criterios para una Poesia Virtual*, publicado e comentado nas principais revistas e sites de poesia experimental.

No Uruguai, o emprego do computador deu origem a experiências como os “Poemas para Microprocessador”, de Rafael Courtoisie, em 1992, e o CD-Room “Arbol Veloz”, livro eletrônico de poesia multimídia de Luis Bravo, em 1995, além dos trabalhos de Clemente Padín explorando o cyberspaço e a Internet. Padín considera o ano de 1996 como o ano do “ressurgimento da poesia experimental na América Latina”⁶⁶, devido à quantidade de grandes eventos ocorridos: o *Paralengua VII*, em Buenos Aires, a *I Mostra Euro-Americana de Poesia Visual*, em Bento Gonçalves, no Brasil, o *Multimedia: Jornadas Rioplatenses de Poesia Experimental*, em Montevideo, as *Primeiras Jornadas de Poesia Experimental*, em Buenos Aires, a *I Exposição de Poesia Experimental* em Santo Domingo, na República Dominicana e, o mais importante de todos, a *V Bienal Internacional de Poesia Visual/Experimental*, na cidade do México.

As bienais do México são realizadas desde 1985, e têm como meta, segundo seu coordenador César Espinosa, “implantar e difundir no meio artístico mexicano a prática do texto/ato visual poético”⁶⁷. A continuidade do evento é a prova de seu êxito e, entre os poetas participantes, já figuraram nomes de várias origens. Na última edição, em 2001, participaram poetas da Espanha, Brasil, Argentina, Chile, Alemanha, Japão, Canadá, Estados Unidos e México, e o homenageado foi Philadelpho Menezes. Outro grande evento que, em suas doze edições, desde 1991, já reuniu quase um milhão de pessoas, é o *Festival Internacional de Poesia em Medellin*, na Colômbia. O festival é aberto a todos os estilos poéticos, e normalmente dedica parte de sua programação à poesia experimental.

Para encerrar, no panorama da poesia sonora continuam ativos os pioneiros Bernard Heidsieck, que se apresenta freqüentemente em Paris, e Henri Chopin, que participa mais raramente de eventos como o *Visual and Sound Poetry 2000*, em Hokaido, no Japão. Além

⁶⁶ *La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000*. Cap. 12.

⁶⁷ *Las Bienales de Poesia Visual e Experimental en Mexico*. p. 5.

deles, outros que desenvolvem seus trabalhos há vários anos, como os franceses Jean-Pierre Bobillot, Jean-Pierre Espil, Michèle Métaïl e Anne Gillis, os alemães Carlfriedrich Claus, Hans Rudolf Zeller, Rolf Sachsse e Dieter Schnebel, os australianos Jas Duke, Chris Mann e Amanda Stewart, o holandês Jaap Blonk, os austríacos Ernst Jandl e Gerhard Rühm, os americanos David Moss e Ellen Zweig, e os italianos Eugenio Miccini e Arrigo Lora-Totino.

Apêndice

Relação de sites convergentes ao item 1.4.:

www.ecarts.org

Eric Sadin, artista francês de novas mídias que trabalha no Japão. Artigos sobre arte eletrônica, resenhas de obras de arte, relação de eventos e projetos do artista.

www.costis.org

“Lighting Archive”, com poemas e textos de Donguy, Schwitters, Francken, Lyotard e Castoriadis.

www.id.iit.edu/visiblelanguage

Revista Visible Language, com alguns artigos disponíveis, além de uma relação de edições passadas.

<http://epc.buffalo.edu>

Electronic Poetry Center, da Universidade Suny Buffalo, com relação de professores, material pedagógico, obras de alunos e professores, ensaios, artigos e links.

www.ubu.com

Grupo UBU, com enorme acervo de autores e obras de todos os períodos da poesia experimental. Obras de áudio em mp3.

www.cipmarseille.com

Centro Internacional de Poesia, de Marseille, com muitos dados biográficos de poetas, além da programação de eventos elaborados pelo Centro.

www.geocities.com/conceptualmanifest/i.html

Textos referentes às bienais internacionais de poesia experimental/visual do México.

www.olats.org/OLATS/leonardo/galleries/bootz

Phillipe Bootz e a revista Alire.

<http://culturabrasil.art.br/meloecastro>

Textos e obras de Melo e Castro.

<http://www.well.com/user/jer>

Textos e dados biográficos de Jim Rosenberg.

www.propost.org

Grupo espanhol Proposta e o festival homônimo.

<http://student.ed.au/~s271502/index.html>

Experiências de George Hartley.

<http://netartefact.de>

Obras de Reiner Strasser.

http://cla.umn.edu/joglars/erosive_media/index.html

Trabalhos de Miekal e Maria Damon.

www.factoryschool.org

Obras de John Kuszai.

CAPÍTULO 2: POESIA EXPERIMENTAL NO BRASIL

2.1. As Primeiras Vanguardas

Alguns dos casos mais antigos de experimentalismos formais na poesia brasileira estão em sonetos de Gregório de Matos Guerra, no século XVII, onde o autor introduz relações entre letras maiúsculas espalhadas pelo poema, gerando palavras, ao estilo de Petrarca em *Canzoniere*. Em 1908, um caligrama aparece no livro *Sangue*, de Antônio Francisco da Costa e Silva, obra que teve uma tiragem de apenas doze exemplares, impressos em papel especial. O recurso utilizado pelo autor no poema *Madrigal de um Louco*, é o mesmo de Símias de Rodes na antigüidade, e não pode ser vinculado às experiências das vanguardas organizadas que começavam a surgir na Europa. Estas todavia, começaram a exercer influências no Brasil através dos artistas que participaram dos primeiros anos do movimento modernista brasileiro, em especial naqueles anos mais próximos à realização da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Nas duas primeiras décadas do século XX, a poesia brasileira viveu um período marcado por uma “ausência quase total de verdadeiras características”, conforme Homero Silveira, uma etapa de transição conhecida também como “período eclético”, que marca a mudança do simbolismo para o modernismo (1970:41). Neste momento pré-modernista, ainda não haviam influências consistentes das vanguardas européias sobre a poesia brasileira, que era predominantemente parnasiana.

As influências das vanguardas organizadas européias na arte moderna brasileira, de um modo geral, começaram no período que antecedeu a Semana de 22, e entre elas, talvez, as de maior destaque sejam as influências futuristas. A urbanidade e a modernidade, sobretudo na cidade de São Paulo, passam a exercer novas influências na percepção e subjetividade de seus habitantes, com suas “montagens de flashes cotidianos, ritmadas pela rapidez, pela velocidade da vida citadina”, na “visão da cidade vertical”, como aponta

Annateresa Fabris em *O Futurismo Paulista*. Esses traços são fundamentais para a compreensão do que viriam a ser os artistas modernos brasileiros, sobretudo os paulistanos, principais realizadores da Semana. O deslumbramento diante da ascensão da modernidade em São Paulo é similar àquele que permitiu que Marinetti difundisse rapidamente o futurismo pelas principais metrópoles européias. Segundo a autora, os modernistas brasileiros, que reconheciam no parnasianismo a representação do que era antigo, ultrapassado e artisticamente obsoleto, tomaram publicamente uma posição favorável ao futurismo, a ponto de serem reconhecidos a partir do ano que antecede a Semana, como representantes do “futurismo paulista”. Salvo algumas ressalvas que os paulistanos sustentavam em relação ao futurismo de Marinetti, é pertinente dizer que o modernismo no Brasil inseria-se ao lado do movimento europeu, na busca de uma poética condizente com o ambiente moderno. Mesmo que os brasileiros tenham se distanciado cada vez mais do totalitarismo Marinettiano com o decorrer do tempo, Fabris ressalta que, pela sua mentalidade e atuação de vanguarda, ambos integraram um só “momento futurista” (p.133).

Além do futurismo, o modernismo brasileiro incorporou também fundamentos de outras vanguardas européias. O grupo modernista, que reunia-se inicialmente em 1917, ao redor das pinturas de Anita Malfatti, durante a Semana apresentou muitas influências do cubismo, sobretudo de Apollinaire, Max Jacob e Cendrars. Alguns anos mais tarde, Mario e Oswald de Andrade escreveram poemas com influência dadaísta, antecedendo o momento da *antropofagia*, que por sua vez, incorporava o surrealismo. Benedito Nunes analisa a interferência dessas correntes européias no modernismo brasileiro como um mal necessário, um ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta (1979:08).

A poesia moderna brasileira entretanto, não incorporou de modo sistemático as experiências realizadas com visualidade e fonetismo na poesia das vanguardas organizadas, reservando-se a raros casos de ocorrência de poéticas com estas características. A maior contribuição modernista foi quanto à afirmação definitiva do verso livre, abrindo através deste, espaço para a exploração de outras rupturas sintáticas que reduziram os efeitos lógico-discursivos e conduziram ao “imagismo visual ideográfico”, que será aplicado

posteriormente, na poesia concreta¹. Neste tipo de realizações, estariam os poemas espacializados como “Drogaria”, de Luís Aranha, ou os caligramas, como “Rede”, de Jorge Fernandes. A obra do nosso modernismo mais freqüentemente citada pelos poetas experimentais, por explorar dispositivos acústicos e visuais de regularidade e semelhança inerentes à sintaxe, é a estrofe

América do Sul

América do Sol

América do Sal

abertura do poema *Hip! Hip! Hoover!*, de Oswald de Andrade (1928). Neste caso, o autor lança mão de uma estrutura verbivocovisual (verbal + sonora + visual), baseada numa sintaxe repetitiva onde, “numa arquitetura justa, esgotam-se todas as possibilidades de diversificação semântica contidas em simples trocas vocálicas”² (sul, sol, sal). Esse caso de incidência dos fatores visual e acústico na estruturação dos versos será citado freqüentemente nos textos de poesia concreta brasileira, por proporcionar uma leitura fônico-ideográfica, objetiva no conteúdo verbal, e extra-lingüística no que diz respeito ao sentido proposto através do olhar, de “ver” a obra. Em outras ocasiões, Oswald explorou novamente recursos visuais da poesia, mas em nenhum dos casos, os poemas deixam de ser compreendidos naquilo que se caracteriza como “verso livre”. É o caso de *Escola Berlites*, que trabalha com espacialização, *A Europa curvou-se ante o Brasil*, que trabalha com paralelismos visuais, e do *Primeiro Caderno do aluno de poesia O. de Andrade*, que apresenta ilustrações simultaneamente aos versos dos poemas.

Outro integrante da Semana de 22, Vicente do Rego Monteiro, atuou em diversas áreas, como pintura, gravura, poesia e ilustração, sendo conhecido sobretudo como um “inventor”³. Morou a maior parte de sua vida em Paris, e sua obra alcançou grande repercussão na Europa. Em 1941, publicou *Poemas de Bolso*, livro de poemas onde explora

¹ RICARDO, Cassiano. 1964:24.

² CAMPOS, Haroldo de. In Oswald de Andrade: Trechos escolhidos. p. 13.

³ Definição atribuída ao autor por João Cabral de Melo Neto, nos versos do poema “Vicente do Rego Monteiro”.

recursos gráficos convergentes à plasticidade dos textos, além de trabalhar com signos de outras linguagens como, por exemplo, figuras e números.

POEMAS DE BOLSO 57

POEMA 100 %
NACIONAL

123456

12345678

1234567890

1234567890

1234567890

PARA
HOJE



Vicente do Rego Monteiro.

Os poemas de Monteiro eram considerados pelos críticos *poesia pictórica*, ou *pintura poética*⁴, e freqüentemente eram comparados às iniciativas cubistas, por visar a construção de efeitos instantâneos, fruto do emprego de imagens na sintaxe, como em algumas obras de Apollinaire ou Cendrars.

2.2. Poesia Concreta

Segundo a Teoria da Poesia Concreta⁵, livro-chave do movimento da poesia concreta brasileira, a expressão “poesia concreta” foi lançada por Augusto de Campos, como título de um artigo publicado em 1955. A publicação foi feita na revista *Noigandres*,

⁴ ZANINI. 1997 : 364.

⁵ CAMPOS, Augusto e Haroldo, e PIGNATARI, Décio. 1965.

ligada ao grupo de estudos e realização experimental homônimo, formado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. O grupo existia desde 1952, e havia lançado dois números da revista. Décio Pignatari, que estava na Europa desde 1954, encontrou-se com Eugen Gomringer, e apresentou a ele as idéias relativas à poesia concreta, conceito que posteriormente o autor suíço revelou ao brasileiro ter cogitado fazer uso para definir suas Constelações, ainda antes dos primeiros contatos com Pignatari. Como síntese desta polêmica relativa à paternidade do conceito, podemos considerar que, como em outros tantos casos de correntes estéticas ou teóricas, a poesia concreta surgiu em diferentes locais de modo simultâneo, suprimindo uma necessidade que escapa à órbita individual. É resultado de uma evolução de formas na linguagem do poeta, com o objetivo, como escreveu Ferreira Gullar⁶, de “substituir, sem prejuízo para a expressão, as formas poéticas fatigadas”.

A arte concreta, ou arte material, ou arte não-abstrata, como define Max Bense, “cujo material é utilizado em consonância com a materialidade de suas funções e não no sentido de representações translatas que circunstancialmente poderia assumir” (1975:194), entrou no Brasil no início da década de 50. Nessa época, houve uma grande retrospectiva da obra de Max Bill, representante máximo da arte concreta, organizada no Museu de Arte de São Paulo. Em 1951 Bill recebeu, com a escultura *Unidade Tripartida*, o grande prêmio da I Bienal de São Paulo, demonstrando o crescente interesse brasileiro pela arte concreta, que até então encontrava no crítico Mário Pedrosa um dos seus únicos incentivadores.

Os três fundadores do grupo *Noigandres* eram oriundos do Clube de Poesia, agremiação paulistana de poetas da corrente conhecida como Geração de 45, ou segunda modernidade literária brasileira. Esta geração, caracterizada pelo subjetivismo formalista e ideário classicizante, era mantenedora de um momento de marasmo na literatura nacional, um período em que, salvo exceções como Drummond ou João Cabral, vivia da repetição de formas estagnadas. Neste meio surgiram, com grande impacto, poemas de Décio Pignatari como “O Lobisomem” e “O jogral e a prostituta Negra”, diferenciando-se da estética do Clube pela ousadia formal, sem abrir mão da riqueza do vocabulário. Após poucas publicações pelo Clube, os três resolvem romper com a entidade e fundar o *Noigandres*, cujo nome é extraído do Canto XX de Ezra Pound, talvez o principal mentor do grupo, com

⁶ Jornal do Brasil, 23/06/57.

quem logo começariam a trocar correspondências. A expressão *Noigandres* foi empregada com o sentido de “olor contra o tédio”, ou seja, seguindo o ímpeto de Pound: renovação poética; *make it new*.

Do grupo derivou uma revista homônima, lançada com grandes intervalos de tempo, onde desfilaram as teorias e os poemas inovadores. Na *Noigandres* nº 2, (a mesma onde surgiu pela primeira vez o termo poesia concreta), Augusto de Campos lançou a série “Poetamenos”, passo significativo em direção à poesia concreta. Essa série era baseada na *Klangfarbenmelodie*, ou “Melodia de timbres”, do compositor alemão Anton Webern, obra polifônica onde o resultado musical era obtido através do somatório de subsecções de timbres, que no poema foram substituídos por fonemas em diferentes cores, que se cruzavam, propondo uma leitura em jogral. Nessa obra é colocado em prática, através da estrutura gráfico-fonética e policromática, o princípio construtivo do ideograma, fundamentalmente desenvolvido por Pound e Fenollosa, que teve grande espaço na poesia concreta.

nosso dias com cimento
conchiglia
e o menos como em cubos
menos cubos como dias
men digos ao cubo frio
ao
fim
do misto
há manchas no alqueiro
mendigos são os que vendem
dois nos bancas da praça ao
vento ao ventre
segurendo tant o
as mãos 3 passos
e em boa noite e o té amanhã
f e a té t café
bem fim?

Nossos dias com cimento, poema da série *Poetamenos*. Augusto de Campos, 1953.

Paralelamente ao grupo, outros poetas começavam a apresentar obras que geravam novas expectativas, diferenciando-se do fazer poético predominante na época. Entre eles estão Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar, poetas que seriam convidados pelos integrantes do *Noigandres* (acrescido pelo novo membro Ronaldo Azeredo), para participar da Exposição Nacional de Arte Concreta, evento ocorrido no mês de dezembro de 1956 em São Paulo, e em janeiro do ano seguinte no Rio de Janeiro. Na ocasião aconteceu o lançamento oficial do movimento de poesia concreta, que além da apresentação de obras, promoveu palestras e debates sobre o tema.

Simultaneamente à Exposição, foi publicado o terceiro número da Revista *Noigandres*, com o subtítulo “Poesia Concreta”. Os integrantes do movimento passaram a colaborar, a convite de Reinaldo Jardim e Mário Faustino, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, importante veículo de difusão de idéias do meio literário na época, com repercussão nacional, que seria posteriormente palco da cisão entre o grupo concreto de São Paulo e do Rio.

Em seu aspecto formal, o poema concreto apresenta, já numa primeira impressão, ruptura com qualquer espécie de estrutura ritmo ou métrico-versificada, fazendo com que o poema seja uma “coisa”, uma “estrutura-conteúdo”, que existe mais para se apresentar do que para representar uma idéia exterior a si. A poesia concreta foi quem instaurou a produção de visualidade na poesia brasileira de forma programática, conferindo ao poema o caráter de estrutura “verbocovisual”, baseado em um conceito criado por James Joyce, que trata as palavras como convergências de traços semânticos, acústico-fonéticos e visuais. Os traços semânticos são produzidos pela significação verbal, os acústicos pela convenção sonora da palavra, e os visuais pela distribuição estrutural geométrica do signo verbal no espaço.

Em 1957, Haroldo de Campos publicou no *Suplemento Dominical* do JB, o polêmico texto *Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição*, que inicia caracterizando a poesia concreta como “uma evolução de formas”, onde “a teoria e a prática se reabastecem mutuamente, num circuito reversível”. Talvez não haja melhor definição para atingi-la amplamente, sobretudo se atentarmos para sua trajetória. A poesia concreta começou com um restrito grupo que seguia dogmaticamente algumas regras

teóricas rigorosamente estipuladas por operações racionais. O primeiro período é conhecido como aquele que vai da fase “orgânico-fisionômica” à “geométrico-isomórfica”, dos poemas de sintaxe espacializada aos regidos pela geometria e composição matemática. No início da década de 60, a poesia concreta engajou-se socialmente na temática de suas criações a partir do “salto participante”, declarado pelo grupo de São Paulo, que nesse mesmo período começou a demonstrar maior subjetividade poética, situando-se além do formalismo. No final dos anos 60, influenciou movimentos como o tropicalismo, e nos 70 entrou em evidência no mercado intelectual nacional, passando a influenciar artistas e profissionais de diversas áreas do conhecimento. Nessa época, dissolveu-se o rigor entre o que seria propriamente “poesia concreta”, e o que seriam as experiências posteriores ao grupo dos pioneiros concretistas, onde o movimento está presente mais como uma influência estética. Nos anos mais recentes, quando a realização poética experimental se fundiu à informática, a poesia concreta continuou exercendo forte influência na produção e no exercício teórico da poesia experimental brasileira.

Mesmo que seja interessante ver a poesia concreta como uma “evolução crítica de formas”, alguns fundamentos lançados em seu período inicial são essenciais para a compreensão das unidades constituídas ao longo de sua trajetória. A espacialização dos signos verbais no poema concreto instaurou uma nova concepção de sintaxe, a “parataxe”, baseada nas relações de semelhança entre as palavras. Segundo Menezes: “A relação paratática entre as palavras se apóia numa ordem geométrica que organiza a disposição das palavras na página, substituindo a ordem sintática pela posição do signo verbal frente a outro. Esse arranjo geométrico exige e prepara a parataxe, e difere da espacialização solta e casuística.” (1991:30)

A parataxe dá ao campo gráfico uma característica espacial objetiva, onde o espaço branco da página é visto como a tela delimitadora do espaço conflitivo da realização do poema, suporte para as tensões instauradas pelo mesmo. Bense destaca (1975:197) a função indicial dos signos verbais no contexto de um poema concreto, onde cada um destes se refere (aponta, indica) aos signos verbais circunvizinhos, de modo senão verbal, pelo menos vocal ou visual. Das interconexões destes signos na parataxe, nasce a significação do poema concreto. Estas interações são inspiradas na composição ideográfica utilizado na

escrita chinesa, que teve seus princípios adequados à poesia por Fenollosa, em quem os integrantes do *Noigandres* se basearam, via Pound.

A escrita chinesa é formada por grafias simples e compostas. Nas primeiras temos o “pictograma” e o “ideograma simples”, sendo que o primeiro tem uma relação de semelhança física com seu referente, e o segundo representa idéias ou conceitos abstratos através de diagramas ou esquemas. Nas grafias compostas, que é onde surge o método ideogrâmico referido, ocorrem composições entre dois ou mais caracteres simples ou compostos, acrescidos em comum por elementos fonéticos, onde estes elementos conjugados constróem as isotopias através das relações fundamentais que possuem entre si, e não através da geração de um terceiro elemento resultante de arbitrariedades da linguagem⁷.

Um exemplo dado por Pignatari em “Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”, é o da junção dos caracteres representativos de “rosa”, “cereja”, “ferrugem” e “flamingo”, cujo resultado é o ideograma “vermelho”. Nota-se que nesta operação, o interpretante final é a semelhança cromática existente entre os objetos apontados, atribuindo a construção do sentido à uma relação física existente entre eles. Esta lógica adequada a elementos verbais na parataxe de um poema concreto, põe em destaque o caráter indicial do poema ressaltado por Bense, onde a isotopia proposta pela obra se constrói nas relações estabelecidas pelos elementos que constituem sua estrutura verbivocovisual.

A linguagem poética passa de analítica-discursiva para o plano sintético-ideográfico, onde, mesmo que quase sempre tenha que se tomar como ponto de partida para a leitura do poema uma convenção (as palavras), seu desdobramento se dá através de lapsos de inferências sintéticas no plano das idéias, iluminados pelas relações entre os fatores sintáticos não verbais que o compõe.

A primeira fase do concretismo, que durou mais ou menos até 1958, foi marcada pela predominância de obras de caráter orgânico-fisionômico, ou seja, que através de suas sintaxe estrutural, construíam uma dinâmica similar a do evento o qual buscavam representar. Dessa época é o poema “velocidade”, de Ronaldo Azeredo, onde o

alinhamento dos caracteres simula a dinâmica de aceleração e desaceleração inerente ao fenômeno da velocidade.

VVVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELO
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Velocidade. Ronaldo Azeredo.

Em outras obras desse período como *Ovo-novelo* e *Pluvial/fluvial*, de Augusto de Campos, *Um movimento*, de Décio Pignatari, *Silêncio*, de Haroldo de Campos, *Vai e vem*, de José Lino Grünewald, *Ruasol*, de Ronaldo Azeredo, *Star/rats*, de Pedro Xisto, entre diversas outras, o espaço adquire características pictóricas que simulam através da forma, um processo que figuração. Não é o caso de *Velocidade*, que refere-se a um conceito abstrato, mas é o que ocorre, por exemplo, em “um movimento”, onde o deslocamento das palavras em torno da letra “m”, que sob seu aspecto físico lembra a forma de uma nuvem, simula o movimento mesmo, destas no céu.

⁷ MENEZES. 1991, pp.32-33.

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l e m d a

 n u v e m
 u m
 c a m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m i r a
 d e
 u m h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

Um movimento. Décio Pignatari, 1956.

Seguiu-se a este período a fase geométrico-isomórfica, baseada no conceito de “isomorfismo”, ou contraste entre o fundo branco e o plano tipográfico. Os poetas fizeram uso da teoria da *Gestalt*, que considera *forma*, *configuração* e *estrutura*, como elementos da mesma natureza, co-habitantes no espaço perceptivo visual, em regiões diferenciadas e privilegiadas para a fruição. Segundo Antônio Sérgio Mendonça, no gestaltismo “(...) o todo é uma nova realidade tal como os seus elementos formadores, que o conceito de associação com a percepção linear e contígua, cede lugar ao de tensão, correspondendo à percepção imediata, quando as formas incompletas tendem a ser percebidas como completas (lei do fechamento).” (1983:116)

No conflito tensivo entre fundo a forma, em diferentes pontos do espaço delimitado pela obra, seguindo proposições geométricas pré-estipuladas, a estrutura dinâmica não-figurativa do poema ganha, ainda segundo Mendonça (p.117), mais força do que na fase anterior. Além do impacto visual dos poemas geométrico-isomórficos, o ritmo é também dominado de maneira bem mais satisfatória, pois na estrutura geometricamente construída, todos os espaços ganham valores rítmicos qualitativos, tanto os que separam quanto os que

unem seus elementos gráfico-fonéticos. Haroldo de Campos observa que nessa fase, o poema deveria seguir uma estrutura matemática (ou quase-matemática), concebida previamente na íntegra, em relação ao início de sua realização material. Segundo o autor, “(...) a definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade”.⁸

“Nascemorre” é uma das obras mais típicas desta fase, nela Haroldo de Campos operou com uma seleção fonológica para definir os fonemas que serviriam de matéria-prima *des/re/mo/rre/na/sce*, compondo através de suas combinações o léxico do poema. Como forma abstrata, o poema traz em seu topo *se nasce*, ou as palavras-feto, que contorcem-se ao longo do corpo da obra, transitando acompanhadas de prefixos e sufixos, até o “morre” final. Parte de uma construção geométrica de “imagens de palavras” (MENDONÇA, 1983:155), para posteriormente constituir a palavra como signo verbal, e esta, ao se realizar como signo, torna-se também palavra-objeto, material visual de composição. Existe uma tensão que vai do centro visual para a periferia do poema, o que distingue sua informação de sua articulação, permitindo-nos pensá-lo como um mosaico giratório, permutável e encaixável.

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
merre
se

```

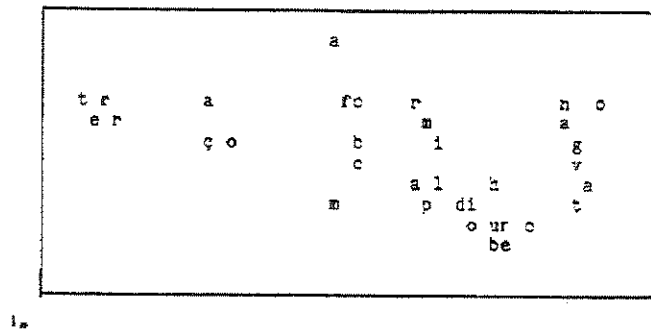
Nascemorre. Haroldo de Campos, 1958.

⁸ *Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição*. Teoria da P. Concreta, pp. 96-97.

Um tipo particular de concretismo é encontrado em algumas obras de Wladimir Dias-Pino, sobretudo em *A ave* e *Solida*. Ambas são livros-objetos manuseáveis, construídos pela superposição das páginas. Na primeira, a frase “A Ave voa dentro de sua cor” é re-combinada com uso de outros traços não verbais, e em seguida decomposta, página a página, até que a transparência de folha sobre folha se transforma em perfurações, onde cores passam a substituir os signos verbais. Na segunda obra, a palavra-título é agrupada com as letras “o” e “a”, ao longo de algumas páginas, constituindo séries feitas também de figuras geométricas ou sinais de pontuação gramatical, desdobrando-se finalmente na frase “SOLIDA SOLIDÃO SO LIDA SOL SAINDO DA LIDA DO DIA”. Ao analisar essas obras, Menezes (1991:50) salienta que o concretismo de Dias-Pino também possui uma certa organização geométrica, embora sem a predominância da simetria e da matemática, e caminha em direção à autonomização do poema enquanto um objeto físico, mesmo que ainda oferte uma leitura, sob certo aspecto, linear, que vai desenvolvendo-se com o folhar das páginas.

Ferreira Gullar levou para a Exposição Nacional de Arte Concreta, o poema-livro *O Formigueiro*, com cinquenta páginas, tendo como base a palavra “formiga”, que se desintegra e se reintegra em novas combinações. Em dado momento da sequência, forma-se a sentença “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno maldito urbe”. A partir de então, o poema passa a extrair palavras que se acham neste núcleo, que vão sendo explicitadas por processos que lembram os anúncios luminosos, onde várias palavras presentes em um mesmo espaço são mostradas, uma de cada vez, acendendo e apagando. Conforme Navas-Toribio⁹, com este poema o autor teria tentado “uma transfiguração do objeto verbal independente da situação da palavra”, propondo sentidos sobretudo através do uso de elementos visuais.

⁹ Gullar's pre concretismo neo. 1991 pp. 184-212.



Página de *O Formigueiro*. Ferreira Gullar.

Gullar interrompeu seu trabalho com os integrantes do grupo *Noigandres* em 1957, criticando, com apoio de outros, como Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, a exacerbação racionalista decretada pelo grupo paulistano, sobretudo no texto “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”, de Haroldo de Campos. Publicaram na mesma data do texto anterior, e no mesmo jornal, o artigo “Poesia Concreta: Experiência Intuitiva”¹⁰, cujo conteúdo divergia em vários pontos dos paulistanos, iniciando uma cisão teórica que deu corpo para a formulação do neoconcretismo. Para esta corrente estético-poética, a obra de arte era um não-objeto, um signo que dependia do receptor ativo no processo informacional, para sua realização. Qualquer signo, para caracterizar-se como fenômeno triádico (Peirce), requer a geração de um interpretante, porém, no não-objeto, a formulação do próprio signo era de modo que este se consolidasse somente na particularidade dos códigos do receptor, nos *interpretantes dinâmicos*¹¹. Aumenta assim, a participação das subjetividades e das instâncias mais intuitivas, tanto do poeta como do leitor. Os neoconcretistas combatiam a utilização da teoria da *Gestalt*, alegando que vários outros fatores sensíveis participam da fruição de uma obra, além da visão objetiva explorada pela teoria.

Na década de 60, os concretistas de São Paulo encerraram a revista *Noigandres* e lançaram outra, *Invenção*, que abordava diversas manifestações de vanguarda além da poesia, com participação de artistas e estetas nacionais e estrangeiros. Nos jornais, além do

¹⁰ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 23/6/1957.

período como colaboradores do Jornal do Brasil, publicaram também muitos outros textos no Correio Paulistano, O Estado de São Paulo, entre outros. Poemas concretos e textos do movimento são encontrados também em grande quantidade em periódicos alternativos de poesia como Código, Pólem, Muda e Qorpo Estranho. Embora os poemas e teorias concretas fossem muito difundidos em periódicos, os livros contendo obras dos três principais integrantes do *Noigandres* começaram a ser publicados em larga escala no Brasil somente na metade da década de 70, sobretudo sob forma de antologias. Entre os primeiros livros com poemas concretos publicados no Brasil, estão Um e Dois, de José Lino Grünewald, cuja segunda parte era toda de poemas concretos, e Haikais e Concretos, de Pedro Xisto, em 1960.

Em 1963 foi realizada a Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, evento onde ocorreram trocas entre o grupo dos concretistas de São Paulo e outros grupos de vanguarda literária do país, como o Grupo *Tendência*, integrado entre outros, por Affonso Ávila. Ainda na década de 60, outro dissidente da poesia concreta, Mário Chamie, fundou a Poesia-Práxis, baseada em princípios diversos aos do movimento.

Os concretistas traduziram uma grande quantidade de obras relacionadas sobretudo à poesia, estética e comunicação, e trouxeram para o cenário nacional obras de autores relevantes, que constituíam seu conjunto de referências básicas, ou *paideuma*: Mallarmé, Pound, James Joyce, Apollinaire e Edward Cummings. Entre os brasileiros, deram destaque à tese “Da Função Moderna da Poesia”, de João Cabral, além de trazerem à tona a obra de Oswald de Andrade.

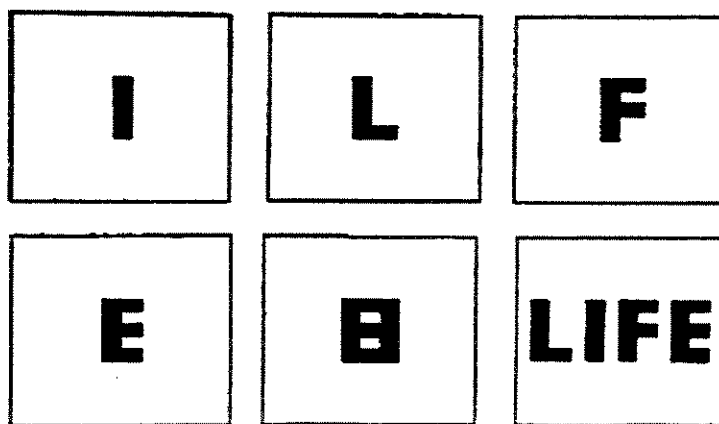
2.3. Poesia-Semiótica

A poesia-código, ou semiótica, foi lançada em 1964, através do manifesto “Nova Linguagem Nova Poesia”, publicado por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, acompanhado por poemas um tanto diferentes dos concretos.

¹¹ Ver definições mais detalhadas sobre a semiótica de Peirce no capítulo seguinte.

O poema-semiótico não é uma divergência da poesia concreta, pelo contrário, encaixa-se como uma continuidade dela. O objetivo era criar uma nova linguagem, na qual a forma dos signos seja projetada de modo a condicionar a sintaxe, dando vazão a novas possibilidades de comunicação. Como também consta no manifesto, uma nova linguagem sempre vai trazer consigo relações com linguagens anteriores e, embora a supressão da linguagem verbal seja o alvo desta teoria, dela faz uso em suas obras. Ocorre que o uso dos signos verbais é desvinculado da sintaxe e da semântica convencional, surgindo sempre com duas funções: gráfico-figuracional e chave léxica.

Na primeira, a forma do signo verbal condiciona a sintaxe, e o corpo físico das letras proporciona condições de utilização predominantemente visuais. As letras funcionam como desenhos, tendo suas formas atribuídas à construção de figuras. É o caso do poema LIFE, de Décio Pignatari, citado no manifesto. Consta de um poema sequencial formado por seis páginas / fichas, onde as letras que formam a palavra se sobrepõem na última ficha / página, formando o ideograma chinês do *sol*. A lógica de utilização das letras neste contexto faz com que o signo penda mais para a função visual do que verbal. Menezes observa que nesse caso, “(...) a visualidade no poema aparece motivada pela própria sintaxe cinética da imagem do significado verbal. O “design” da letra exerce não só uma função comunicativa (comunicação de formas), mas também uma função significativa (comunicação também de conteúdos).” (1991:71)



Life. Décio Pignatari, 1957.

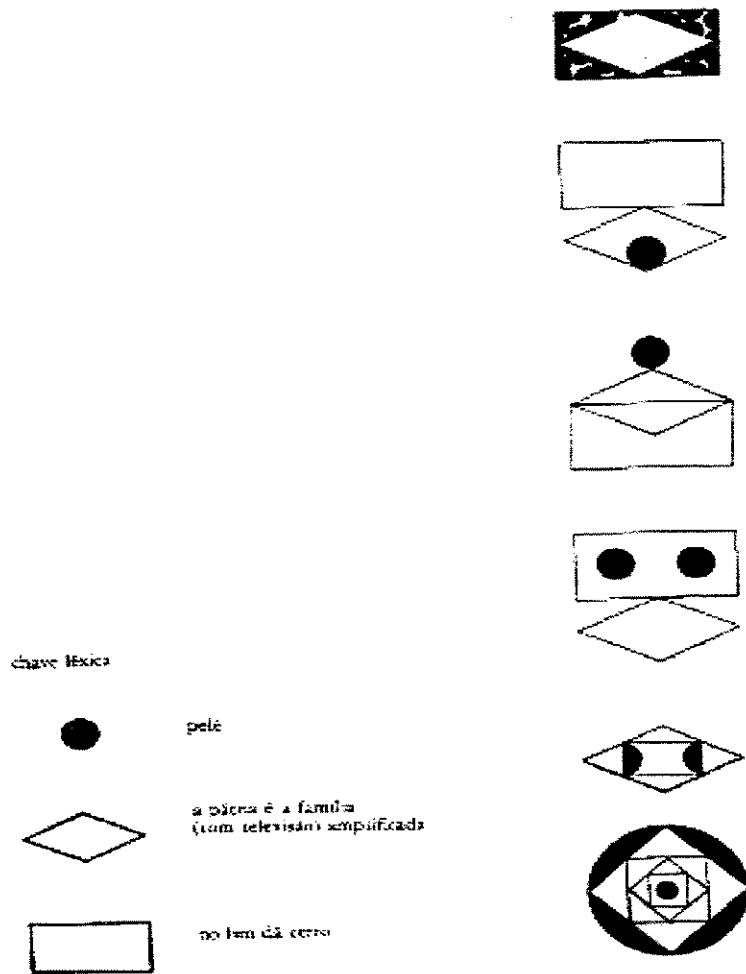
Princípios similares a esses são utilizados nos poemas *Organismo*, também de Décio Pignatari, formado por uma seqüência de folhas onde a redução via cortes das extremidades do texto simula uma “penetração” na página, e *Labirinto*, de Pedro Xisto, onde a imagem deste referente é construída através de ajustes combinatórios com a letra L.

A outra função dos singos verbais no poema-semiótico surge nos poemas com chave léxica. São poemas onde figuras geométricas são combinadas de modo ideográfico, fazendo uso de chaves léxicas para construir significados intraduzíveis para o modo discursivo. Menezes explica o funcionamento deste tipo de poema:

O poema puramente visual é composto de figuras geométricas, por consequência, não possui aspecto semântico intrínseco, pois a chave léxica estabelece significados arbitrários e convencionalizados pelo autor. O desenho do signo visual determina a sintaxe, o desenvolvimento concatenado das formas visuais, mas por ser uma cadeia de formas esvaziadas de sentido, toda informação para leitura conceitual se dá de modo postíço e por uma contínua realimentação com base no dado anexo e suplementar do poema (a chave léxica).

(1991:75)

O poema *Pelé*, também de Décio Pignatari, exemplifica este tipo de poema-semiótico do qual estamos tratando:



Pelé. Décio Pignatari, 1964.

As limitações dessa fórmula residem na escassez de significados naturais dos signos visuais, atribuindo o grande papel significante sempre ao código arbitrário construído pelo autor. Em vista desta característica imanente, a produção de poemas-semióticos com figuras geométricas e chaves léxicas foi escassa, e teve pouco tempo de duração. Para Clemente Padín¹², a poesia semiótica representa uma mudança de paradigmas na poesia latino-americana, por ocasionar o momento do fim da palavra como único e exclusivo meio de expressão, passando a constituir poemas como complexos de significação, em que se alternam signos de diferentes linguagens.

¹² *La Poesía Experimental Latinoamericana*. Cap. 5.

2.4. Poema / Processo

O movimento do poema / processo surgiu em 1967, no Rio de Janeiro, cidade onde residiam os principais articuladores e realizadores do grupo. Em dezembro deste ano, foram realizadas as exposições nacionais desta nova poesia, simultaneamente no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Norte, com a participação de vinte e cinco poetas, de nove estados. Seus integrantes se orgulham de terem lançado um movimento de poesia experimental brasileira integrado por um conjunto tão amplo e geograficamente distribuído de artistas pelo território nacional. O poema / processo foi o último movimento de vanguarda poética brasileiro que conciliou sua produção com uma sistematização teórica.

No ano seguinte ao seu lançamento, diante da falta de reconhecimento da comunidade acadêmica concedida ao fato, os integrantes do movimento promoveram uma grande “rasgação de livros” de autores anteriores a si e de acadêmicos da literatura, nas escadarias do Teatro Municipal, no centro do Rio de Janeiro. Através dessa atitude, seguida de comício e distribuição de panfletos, chamaram a atenção da sociedade intimidada pela ditadura militar, em um dos principais pólos culturais do país. O panfleto distribuído entre o público assinalava as principais reivindicações do grupo: 1) um protesto público contra a sigilosa política literária de favores; 2) a necessidade de mostrar que havia uma ruptura qualitativa no desenvolvimento da poesia brasileira; 3) postar-se contra o eterno caráter estável do poema, que impede a aparição do novo; 4) confirmar aos novos poetas que o tipo de poesia que havia nos livros rasgados estava superada e consumida; 5) acreditar que as fórmulas dos poemas são como pilhas, uma vez gastas, estão esgotadas; 6) a convicção de que é preciso espantar pela radicalidade.¹³

Podemos observar uma linha cronológica que vai da poesia concreta ao poema / processo, ao longo da qual se busca o desprendimento do verbal na poesia, que foi alcançado no poema-semiótico, mas se consagrou definitivamente no poema / processo. Como o neoconcretismo, o movimento proclama o rompimento com a poesia concreta, mas as teorias desta visivelmente fazem parte do repertório de seus mentores. Sua poética sofreu

grande influência das experiências A AVE e SOLIDA, de Wladimir Dias-Pino, aliás, um dos fundadores do movimento. Igualmente ao que ocorre nessas obras, o poema / processo se dá sempre através de uma sucessividade de signos, manipulados ou visualizados pelo leitor de modo que sua evolução espaço-temporal se constitua em um processo de desencadeamentos de possíveis sentidos.

As teorias do movimento fundamentam-se em três conceitos principais: *processo*, *versão* e *contra-estilo*. Segundo Mendonça e de Sá (1983:212), o poema / processo é aquele que, “a cada nova experiência, inaugura processos informacionais”, auto-superando suas probabilidades já gastas a cada nova realização, que admite e excede a anterior, visando o desencadeamento crítico de estruturas sempre novas. Os autores definem processo como “(...) a relação dinâmica necessária que existe entre diversas estruturas ou os componentes de dada estrutura, constituindo-se na concretização do contínuo-espaço-tempo.” Entenda-se *processo* nesse caso, sobretudo como sinônimo de mudanças ou transformações, que no plano da realização não necessitam de interpretação para serem justificadas.

Como uma solução às críticas da questão autoral e do consumo na era da reprodutibilidade, os integrantes do poema / processo utilizaram o conceito de *versão*. Conforme Padín¹⁴, ocorre a tentativa de instaurar um novo tipo de leitor, consumidor mas ao mesmo tempo participante e criativo, que na elaboração da sua versão da obra, concilia todo seu repertório pessoal para a construção daquela fruição particular, como um fenômeno único. Evidentemente, isso ocorre na leitura de qualquer tipo de obra, no poema / processo porém, a participação do leitor é explorada nos mais altos níveis. O autor cita um trecho da obra de Álvaro de Sá que afirma que esse procedimento libera o poeta das limitações materiais, e possibilita que o consumidor se valha de todos os meios de que dispõe. Assim, a comunicação alcança necessariamente um caráter social, pois a realização do projeto torna-se obra da sociedade.

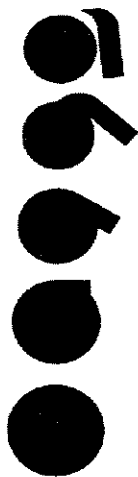
O desencadeamento de versões de uma mesma obra através do consumo criativo, faz com que o conceito de criador único e onipotente, com seu estilo personalizado, desapareça via consumo massivo, dando lugar à conquista da informação e sua

¹³ Revista Vozes 1970 n° 1 – 1970 *Apud* PADÍN. *La Poesía Experimental Latinoamericana*. Cap. 06.

¹⁴ *La Poesía Experimental Latinoamericana*, Cap.06.

manipulação pelo público. Ocorre então que o estilo autoral se transforma em “contraestilo”, longe das redundâncias proporcionadas pelo prevaecimento de um repertório individual. Para Dias-Pino, é o “contraestilo” o fator decisivo que faz com que não haja poesia de processo, mas sim poema de processo: “Quem encerra ou não um processo é o poema. O movimento e a participação é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista e o que interessa, coletivamente, é o processo do poema.”¹⁵

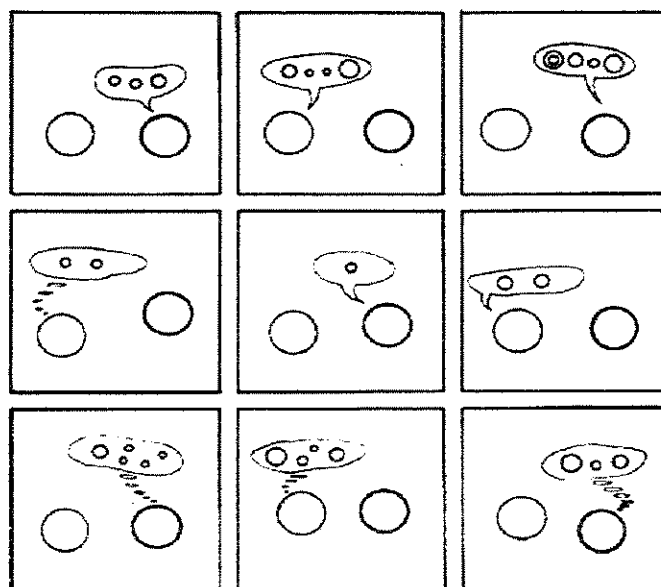
O poema / processo, normalmente construído a partir da movimentação seqüencial de formas, chama a atenção para a sua própria dinâmica, muito mais do que para objetos exteriores aos signos, constituindo muitas vezes o que Menezes chama de “significantes destituídos de significado”, ou “signos sem objeto” (1991:86). É o que ocorre, por exemplo, no poema de Orlando Pinheiro a seguir.



Orlando Pinheiro.

Por outro lado, também pode incorporar significantes e realizar tipos de enunciação, sempre contando com a participação ativa da subjetividade do leitor para deflagrá-las. Exemplo disso é o poema a seguir, de Álvaro de Sá, onde o autor faz uso de signos da indústria cultural, mais especificamente das linguagens de histórias em quadrinhos, na criação do processo.

¹⁵ *Poema de processo.*



Álvaro de Sá.

O movimento poema / processo chegou a contar com mais de 250 artistas e poetas, e os que tiveram maior repercussão com suas obras foram Moacy Cirne, Álvaro de Sá, Wladimir Dias-Pino, José Arimathea e Neide Dias de Sá, conhecida por explorar a tridimensionalidade na poesia. Em 1972, os integrantes decretaram a “parada tática”, ou o fim do movimento, entrando em sintonia com outros movimentos de vanguarda latino-americanos que também começavam a exaurir suas forças, como *poesía para y / o a realizar*, na Argentina, e *poesía inobjetal*, no Uruguai.

2.5. Poesia Visual

O término do movimento poema / processo marcou o fim das vanguardas poéticas “organizadas” no país, aquelas que sistematizavam sua produção a partir de reflexões e publicações teóricas. O período que segue, a partir da década de 70, é o de construção de um novo paradigma, amplo pela ausência de regulamentos, e marcado pela coexistência de

signos verbais e visuais nas obras, caracterizando uma produção intersignos conhecida genericamente como “poesia visual”. Embora inicialmente desprovida de teorias, podemos notar na poesia visual influências da poesia concreta, do poema / processo e sobretudo, da poesia semiótica. Também técnicas como a colagem e sua então nova descendente, a “montagem”, irão ocupar parte desta produção.

As influências das vanguardas anteriores sobre as realizações da poesia visual não se dão de modo ordenado e claro, de modo que podemos encontrar inclusive em uma única obra, influências de princípios estéticos de mais de um dos movimentos. As idéias que cercaram a criação do poema semiótico foram talvez, as que mais tiveram continuidade, seja de modo consciente ou não, sobretudo porque este movimento abarcou as questões relativas ao design do signo, como já vimos. Descartando os poemas com chave léxica, que foram produzidos em uma escala ínfima, trabalhos da poesia semiótica como os Logogramas, de Pedro Xisto, que talvez sejam as obras que mais coincidem com as teorias do movimento, exerceram grande influência nos primórdios da poesia visual.

Exemplo disso é o poema sem título de Villari Herrmann, conhecido entre os críticos e artistas como “Koito”, da década de 70. Nesta obra, o autor pratica o *design* *significante* do signo ao modo da poesia semiótica e dos Logogramas, entrelaçando um representante do repertório verbal com um do universo numérico, de modo que esta interpenetração simule o ato do coito através de várias sugestões, como por exemplo, as características formais dos signos que podem ser alusivas às partes do corpo humano: as extremidades do “K” se assemelham a pernas abertas, tomadas individualmente servem como falos, e o 8, num todo, assemelha-se às nádegas, além de sugerir a construção acústica resultante de “K + oito”.



Koito. Villari Herrmann.

No começo da poesia visual (anos 60-70), ocorriam com frequência experiências que se referiam de modo mais ou menos claro às vanguardas supracitadas, e como exemplo disso, temos obras como a sem título “catapérolas”, de Ronaldo Azeredo, referência explícita ao poema / processo, com poucos contrastes ao movimento, e “R EVER EXCIA”, de Florivaldo Menezes, que reúne princípios do poema / processo e da poesia semiótica.

De modo geral, podemos definir poesia visual como o encontro intersemiótico de duas linguagens básicas: a visual e a verbal. Tomando como base a teoria semiótica de Peirce, teríamos o encontro entre ícones e símbolos. Esta fusão faz com que os ícones não sejam tratados como elementos de uma pintura, pois uma vez contextualizados com os artifícios verbais, adquirem outra capacidade semântica. Já os signos simbólicos, não deixam de lado sua natureza arbitrária, fundamental para o acesso às isotopias. Destarte, transcendem a função discursiva convencional, fornecendo sua natureza gráfica para serem “visualizados”, para se mostrarem como imagem constituinte da estrutura da obra. A poesia visual atualmente é praticada no mundo todo, e embora oscile algumas vezes mais para as imagens, chegando em alguns casos a dispensar a utilização de signos verbais, têm-se uma noção mais ou menos sedimentada do que cabe dentro de seu conceito, mesmo que este

pareça um tanto amplo e, em alguns casos, deturpado pelos próprios realizadores. O crítico uruguaio N. N. Argañaraz apresenta uma boa caracterização para poesia visual¹⁶:

(...) la poesía visual es poesía para ser vista... Este tipo de poesía incorpora una serie de elementos (visuales) externos a los cánones de la poesía tradicional y propios de otras formas expresivas. No se limita sólo al verbal y, en este sentido, representa una extensión de las posibilidades de la poesía tradicional. La poesía visual experimenta en diversos niveles las relaciones entre palabras e imágenes y funda sus resultados en un contexto único. Por esta razón, su gramática (en sentido estructural) no está exclusivamente verbal ni exclusivamente visual, sino que es intersemiótica (...)

Para Padín¹⁷, o trânsito entre a linguagem verbal e a visual, ou a dinâmica vital do poema visual, é alcançado através do “operador visual”, ou “paralelismo visual”. Baseado no conceito de paralelismo fônico-semântico, que é aquele presente na poesia verbal, ao qual Jakobson se refere em *Linguística e Poética*, Padín elaborou a noção de paralelismo visual. No plano da poesia verbal, o paralelismo fônico-semântico é o que cria, na estrutura de um poema, relações de interdependência entre diferentes palavras e sílabas, utilizando para isso o ritmo, a métrica, a metáfora, a antítese, uma seleção lexical meticulosa, os sons, etc. Esta operação é fundamental para inserir a função poética, fazendo do texto um poema, em termos específicos, projetando o eixo da seleção, paradigmático, sobre o eixo da combinação, sintagmático, da linguagem. No caso do paralelismo visual, é o corpo da letra, sua presença através da imagem, que é utilizado para criar relações semânticas entre sua significação visual e verbal. Estas relações, bem como o que ocorre com as fônico-semânticas, não precisam ser necessariamente de concordância, podem ser de contraste, desde que semânticas. Além do paralelismo visual, a poesia visual também não abdica das instâncias fonéticas, como pudemos perceber no poema anterior “Koito”.

¹⁶ *Poesia Visual Uruguay*. Montevideo, 1986. Apud PADÍN, *La Poesía Experimental Latinoamericana*. Cap. 4.

¹⁷ *Idem*, Cap. 11.

Na ocasião da organização da I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo, em 1988, evento do qual participaram cerca de 300 autores dos cinco continentes¹⁸, Philadelpho Menezes elaborou uma tipologia que permitiu categorizar os diferentes tipos de poesia visual existentes. Tal classificação foi retomada outras vezes pelo autor de modo aprimorado, sendo importante para estabelecer discernimentos em um universo tão grande e propenso a equívocos interpretativos, como é o da poesia visual. O esquema desenvolvido pelo autor divide estas manifestações artísticas inicialmente em três blocos¹⁹: 1. Dos poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra; 2. Dos poemas em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra; 3. Dos poemas em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra. Vejamos como se subdividem essas categorias:

1) Poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra:

a) Poema Figurativo: Quando o texto assume graficamente a forma do objeto descrito no poema, como nos caligramas.

b) Poema Espacializado: O texto lança-se sobre o branco da página com a sintaxe estilhaçada (*Un Coup de Dés*).

c) Poema Concreto: Aqueles que estão em concordância com os princípios do movimento e da arte concreta.

d) Poema Ideográfico: Variação dos poemas figurativos, onde o referente representado não é um objeto, mas uma idéia, cuja dinâmica o poema simula.

e) Poema Embalagem: Caracteriza-se pelo acabamento gráfico dado ao texto, reacondicionado na normalidade da sintaxe verbal, e recolocado numa ordem discursiva fundada em rimas e em aliteraões. Acrescenta aos signos verbais cores e formas, que agem para reforçar e confirmar os significados do texto poético.

f) Poema Caligráfico: Acrescenta gestualidade significativa ao traço, impondo o caráter autoral genuíno, comprovado por ser fruto de uma operação indicial com o realizador.

2) Poemas em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra:

¹⁸ As obras que integraram esta mostra estão no Acervo de Poesia Experimental / Visual, no sub-solo da Biblioteca Nadir Gouvêa Kfoury, Puc-SP.

a) Poema-Colagem: Embora tenhamos visto que a prática da colagem remonta ao cubismo, tendo sido praticada em vários movimentos de vanguarda, aqui ela adquire outra conotação. Neste caso, trechos de revistas são rasgados ou cortados, e posteriormente colados ao acaso, de modo que a combinação casual de seus elementos (imagens e textos), proponha significados desprovidos de um conteúdo intencional.

b) Poema Didascálico: Transformação do texto em legenda da imagem, ou da imagem em ilustração do texto.

3) Poema Montagem: Poema em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra (Poesia Visual Intersignos): Ocorre quando a conjunção do texto, palavra ou letra com foto, ilustração ou desenho, se dá pela própria conformação visual destes signos. A matéria plástica dos elementos visuais e verbais fornece o modo de seu cruzamento formal na página. É como se cada poema criasse sua sintaxe, a partir da configuração plástica de seus elementos constituintes. Recuperação semântica descartada pelo poema-colagem.

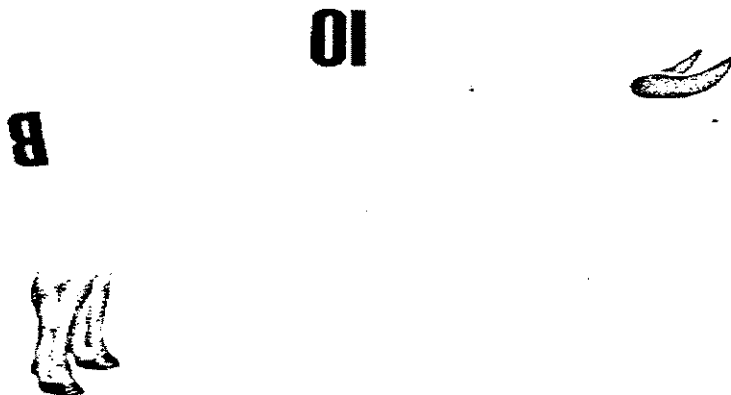
Podemos notar que manifestações antigas como caligramas e poemas espacializados, passando pelas colagens e poesia concreta, são todos citados pelo autor como integrantes do universo da poesia visual. Ocorre que este conceito tornou-se um paradigma contemporâneo que abarca todas as manifestações de visualidade na poesia, de modo que, atualmente, quem produz um poema concreto, por exemplo, não deixa de estar fazendo poesia visual.

Na produção brasileira de poesia visual do período pós-vanguardas organizadas, diferentemente dos movimentos com seus principais representantes, não houve mais centralização das atenções para poucos autores, de modo que surgiram incontáveis poetas visuais que publicaram suas obras em uma quantidade imensa de revistas, almanaques, catálogos e outros periódicos²⁰. A maior parte dessas publicações ocorria paralelamente ao circuito das grandes editoras, e as técnicas de reprodução eram muitas vezes caseiras, ou xerox.

¹⁹ *Poesia Visual: Reciclagem e Inovação*. in Revista Imagens n° 6, 1996, Ed. da Unicamp.

²⁰ Neste ponto é importante lembrar também o papel da Arte Postal para a troca de experiências, entre artista e artistas, e entre artistas e público. Muitos poemas condicionados ao formato de Arte Postal possibilitaram trocas entre poetas experimentais no mundo todo.

Os poemas que veremos a seguir são de alguns dos colaboradores desses e de outros periódicos. Primeiramente, um poema de Hugo Pontes, extraído das páginas da revista *Dimensão*. Nele, o autor substitui o referente pelas letras dispersas do signo verbal que o denomina. A posição dos signos verbais delineia o contorno da figura, de modo que o verbal e o não verbal estão fundidos, e os ícones não servem simplesmente como teor decorativo, para ornamentar a palavra. Estamos portanto diante de um poema intersignos, que opera a com imagem ausente.



126

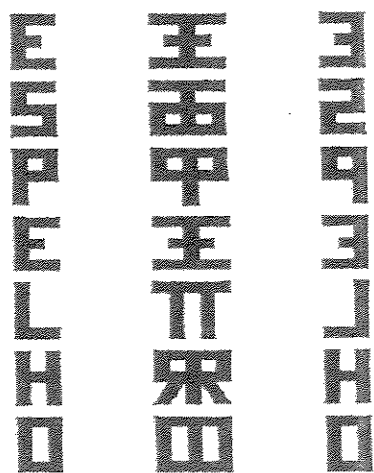
O poema de Sebastião Nunes a seguir, onde está presente o modo típico como este autor trata as questões teóricas que cercam a poesia experimental e seus poetas, é um exemplo de poema didascálico, onde a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra, e o texto serve de legenda para a figura. Lê-se no texto “uniforme de trabalho para poetas experimentais ou cerimônia, tanto fala”.



Sebastião Nunes.

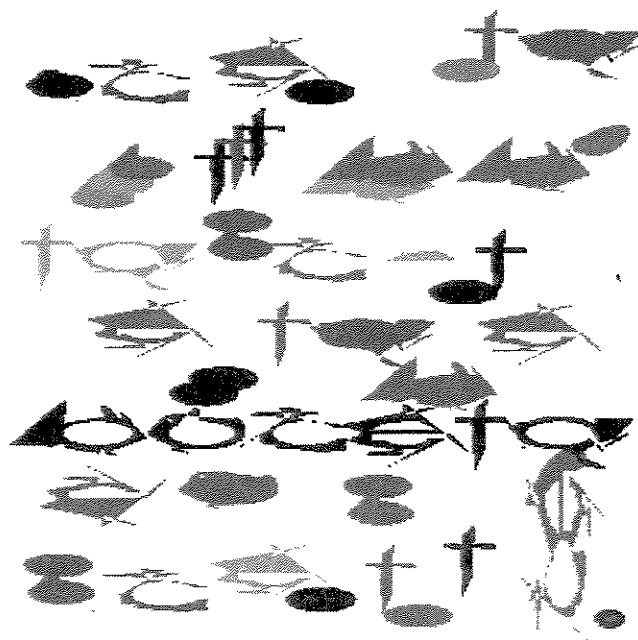
O poema seguinte, de Hugo Mund Júnior, articula-se sobre o princípio da refração, que possibilita a construção de estruturas especulares. Se a palavra é refletida, logo sugere a idéia que ela é um objeto (físico). O resultado inventivo do reflexo entretanto, está completamente atrelado à visualidade das formas: o autor obtém três colunas, na primeira estão as letras de forma convencional, no centro outra, que possui alguns ideogramas, e na

terceira alguns algarismos numéricos, sendo que todos os signos são formados pelas mesmas letras, em diferentes posições.



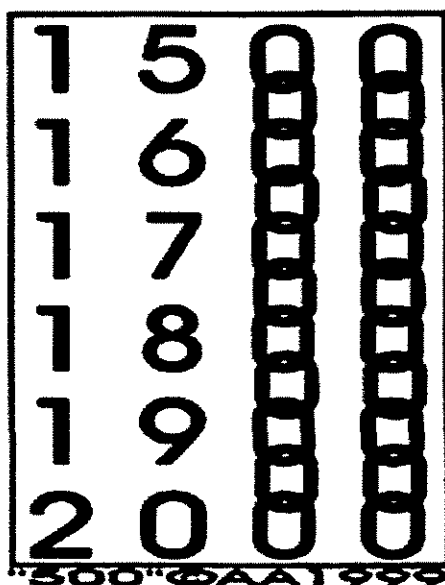
Hugo Mund Júnior.

Philadelpho Menezes realizou, inspirado no conceito de sonoro de cacofonia, os “Cacófatos Visuais”, série onde constrói ruídos de linguagem empregando signos visuais.



Cacófatos Visuais. Philadelpho Menezes.

Por fim, este poema de Avelino Araújo, feito às vésperas das comemorações de 500 anos do descobrimento do Brasil, que foram marcadas por manifestos contra a discriminação étnica, entre outras questões que ainda “prendem” a sociedade à uma cultura nociva. É outro exemplo de poema intersignos, onde a metade esquerda é puramente simbólica (numeral), e a direita sobrepõe os símbolos de modo a formarem um aspecto icônico, operando o “gatilho” visual que deflagra o sentido da obra.



500. Avelino Araújo, 1999.

Questões políticas e sociais freqüentemente são tema de poemas visuais, desde os anos em que a imprensa alternativa era uma ferramenta de resistência às ditaduras militares na América Latina, até os dias de hoje. A poesia visual está na contramão do discurso verbal, ela entra em suas entrelinhas para captar possibilidades de subvertê-lo. Sendo o discurso a principal ferramenta para manutenção do poder, e o desmonte do discurso como ele é (*status quo*), o principal objetivo da poesia visual, tornou-se inevitável o confronto entre o autoritarismo e a poesia experimental. Por isso, em algumas localidades da América Latina, nos anos de ditadura, poetas visuais foram presos e exilados.

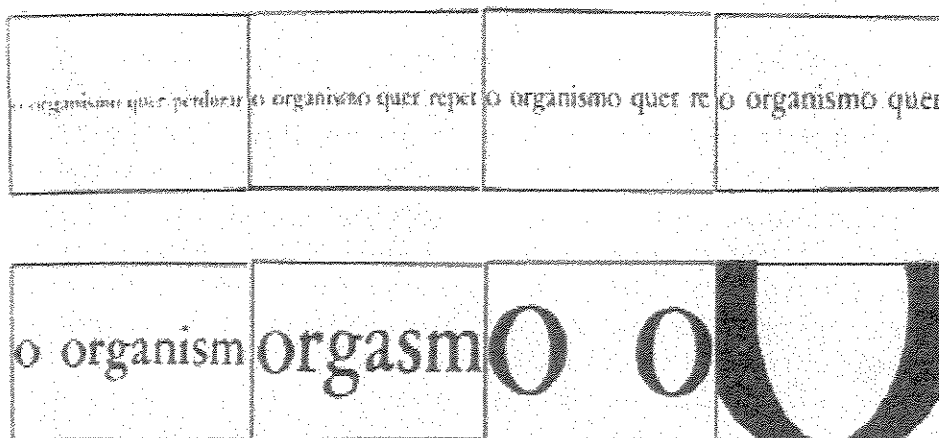
2.6. Livro-Poema e Objeto-Poema

A palavra “página” deriva do termo em latim *pagus*, que quer dizer “chão”, e este esclarecimento etimológico oferece uma reflexão sobre a materialidade do suporte. O chão, que serve de espaço para rabiscos, diagramas e até mesmo serviu para escritas antigas, foi também o lugar de onde extraíam a matéria-prima para os primeiros livros, ou primeiras páginas, que eram feitas de argila. A trajetória do livro é marcada pela variedade de materiais utilizados em sua confecção, o que proporcionou consequentemente, diversos modos de utilizar suas propriedades físicas e sua plasticidade, sua forma, superfície, textura, etc. Uma série de realizações artísticas explorando estes traços têm sido feitas, gerando um conjunto de obras que engloba o “livro de artista”, “livro-objeto”, “livro-obra”, e outras definições que possam lhes ser atribuídas.

Esta poética, que explora as dimensões do livro como um objeto, casa-se com a poesia experimental, e como fruto desta coalizão temos o livro-poema. Não é uma prática nova, e como exemplo disso, podemos citar a busca do “livro absoluto” desenfreada por Mallarmé nos idos do simbolismo, que já era um tipo de experiência que visava as dimensões plásticas do livro, sobretudo no que diz respeito à visualidade, ao folhar, e aos fatores de utilização espacial da página.

O livro-poema na poesia experimental brasileira passou a ser produzido sistematicamente na poesia semiótica, onde as obras “Organismo” e “Life”, de Décio Pignatari, são páginas soltas (cartões) que constroem o sentido da obra através de sua sucessivamente, pelo manuseio do leitor. Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro Sá definem a tipologia do livro-poema no Brasil a partir dos movimentos da poesia concreta, neoconcreta e poema / processo, tendo originado os três, respectivamente, o poema-livro, a poesia-livro, e o livro-poema. Segundo os autores (1983:136), no poema-livro o livro é subordinado à estrutura do poema, como na concepção de organização do espaço gráfico mallarmeano. Neste caso, o fato do poema ter o livro como suporte é secundário, constatação alcançada a partir da observação da falta de referências a este problema ao longo do livro *Teoria da*

Poesia Concreta. Mesmo assim, os poemas em cartões que citamos anteriormente, realizados por Pignatari na poesia semiótica, podem ser classificados como poema-livro.



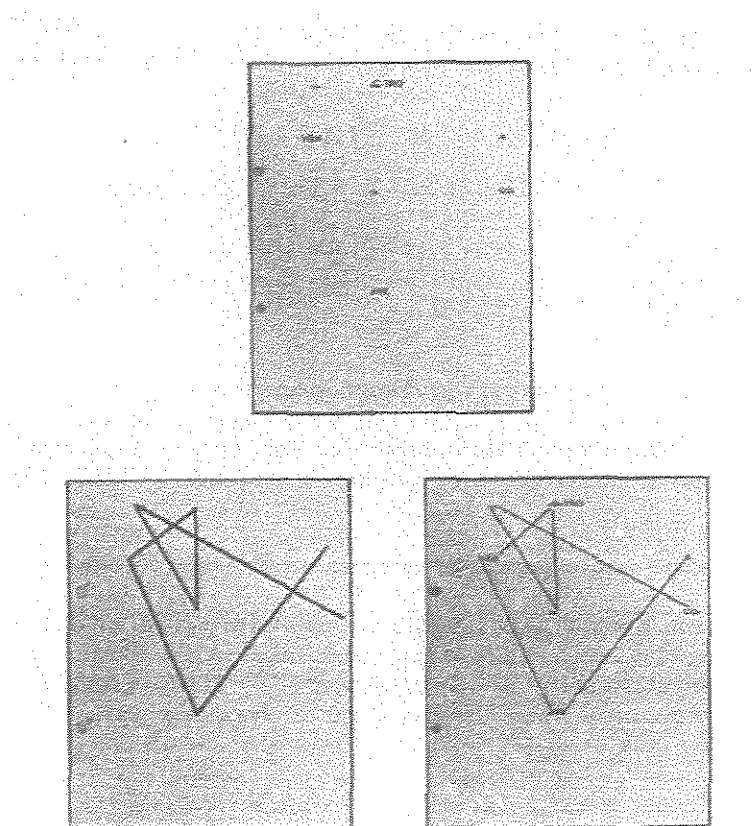
Organismo. Décio Pignatari, 1960.

Também o “Formigueiro”, de Ferreira Gullar, presente na Exposição Nacional de Arte Concreta, é um poema-livro de cinquenta páginas, onde as letras (formigas) distribuem-se sobre o branco das páginas, desintegrando e reintegrando formações sintáticas. Sobre ela se manifesta o autor: “A relação entre o poema e as páginas do livro é tal que o livro tem o número de páginas determinado pelo poema, a posição das palavras está determinada pelo que no poema está dito, e até a forma das páginas. Logo, ele é um livro estruturalmente integrado página e palavra, silêncio e voz.”²¹

Na poesia-livro neoconcreta, ocorre também a incorporação do livro como elemento de expressão às palavras que compõem o poema, numa experiência onde poema e livro interagem de modo que é impossível distingui-los. Exemplo disto é a obra “Livro-Poema”, de Gullar, feita em 1959, onde as páginas, com seus diferentes formatos, estão diretamente ligadas ao poema, tanto nos aspectos sintáticos quanto nos semânticos. Experiência semelhante é o livro homônimo de Lygia Pape, lançado nos anos 60, composto por xilogravuras e poemas concretos.

²¹ Entrevista presente na Internet. URL: www.jornaldapoesia.com.br. 14/09/2001.

O livro-poema, poética que se difundiu ligada ao poema / processo, tem seu primeiro exemplar na obra “A AVE”, de Wladimir Dias Pino, lançada também na Exposição Nacional, em 1956. Trata-se de um poema onde a fisicalidade do papel, sua textura, transparência, seus acidentes (perfurações e rugosidades), e as diversas possibilidades de combinação dos textos inscritos (no folhar e mudar de páginas), exigem a atitude ativa e atenta do leitor²².



Páginas do livro-poema *A Ave*. Wladimir Dias Pino, 1956.

Segundo Mendonça e Sá:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a

²² Definição extraída da *Gramática de Arte Postal*.

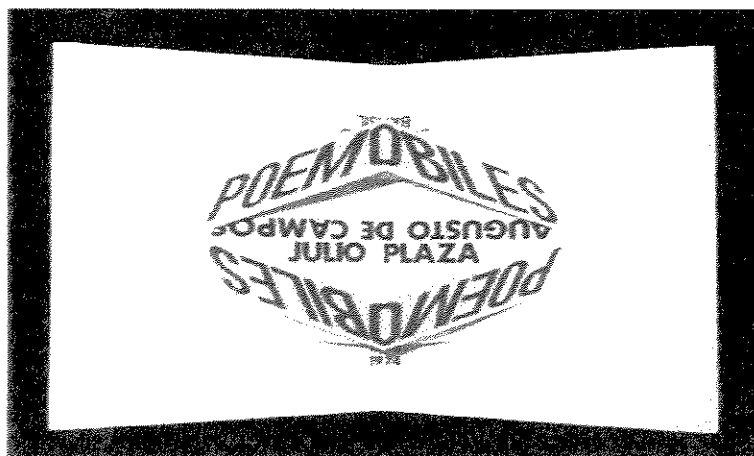
produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, “limpa” a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de escrita, sobre o livro “limpo”.

(1983:136-137)

Vamos encontrar esta prática, que reitera a partir da participação do leitor o conceito de “versão” do poema / processo, sobretudo nos livro-poemas de Neide Dias de Sá.

Esta tipologia citada e suas distinções, normalmente não são seguidas pelos artistas que praticam o livro-poema, de modo que iremos encontrar as três definições aplicadas ao mesmo tipo de obra, ou iremos encontrar rotulado como livro-poema, uma obra que se aproximaria mais de um poema-livro, ou vice-versa. Por isso, optamos aqui pela designação “livro-poema” para definir todos esses casos em que a estrutura do poema é feita em combinação com as características plásticas do livro.

O artista e teórico Julio Plaza realizou experiências com livros-objeto, que continham poemas de Augusto de Campos redimensionados em estruturas plásticas, como *Caixa Preta* (75) ou *Objetos* (69). Em parceria com o mesmo autor, realizou *Poemóbiles* (74), uma experiência plástico-poética constituída por páginas de papéis dobradas ao meio, cada uma contendo um poema. Os poemas apresentam seu dinamismo a partir do movimento gerado pela manipulação do leitor, que agita as metades da folha para frente e para trás.



Uma das folhas de *Poemóbiles*. Julio Plaza e Augusto de Campos, 1974.

É uma experiência cinética que situa-se na intersecção entre o livro-poema, uma vez que possui praticamente o formato de um livro e é composto por páginas de papel dobradas, e o objeto-poema, pois trabalha com a tridimensionalidade, projetada no espaço através de dobraduras.

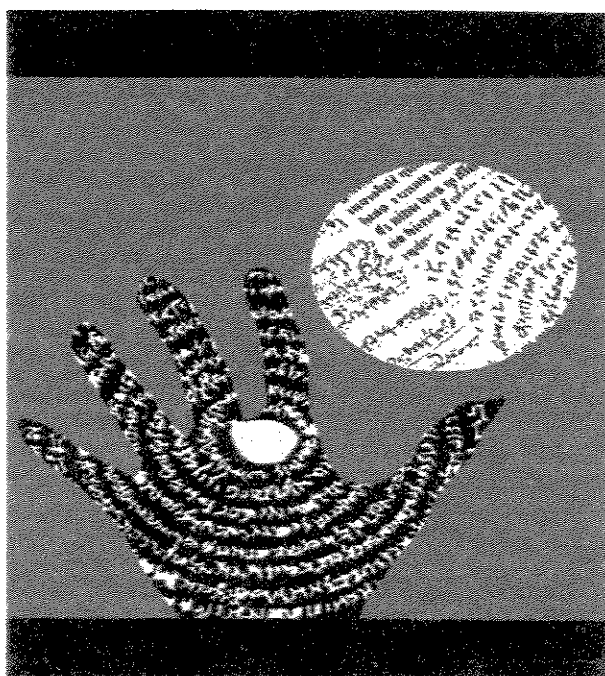
O objeto-poema, como o nome já define, abre caminho para o texto poético lançar-se fora do papel, em direção à tridimensionalidade. Foi praticado nas vanguardas européias, e talvez encontre no poeta espanhol Joan Brossa, seu maior difusor. No Brasil dois grandes realizadores de objeto-poema foram Ferreira Gullar e Neide Dias de Sá.

Gullar realizou seus “poemas espaciais”, que uniam o conteúdo verbal a demonstrações de equilíbrio entre cores, linhas e formas geométricas, como cubos, cones, cilindros e pirâmides, normalmente manipuláveis. Estas peças eram os “não-objetos”, proclamados pelo neoconcretismo como sínteses de experiências mentais e físico / sensoriais (NAVAS-TORÍBIO, 1991:115). Normalmente, o conteúdo verbal da obra é oculto, sendo revelado através da movimentação de alguma peça da obra pelo leitor / fruidor. Uma experiência curiosa realizada pelo autor foi o “poema enterrado”. Num pequeno porão onde o fruidor entrava, deparava-se com um cubo vermelho de meio metro. Dentro deste estava um cubo de outra cor, e assim outros, subseqüentemente, até o último cubo, o qual levantando, o fruidor se deparava com a palavra “rejuvenesça”.

Já Neide Dias de Sá, aderiu a questão suscitada pelos membros do poema / processo da reprodutibilidade do objeto, inspirados sobretudo na obra de Benjamim “A obra de arte na sua época de reprodutibilidade técnica”, texto clássico que aponta reflexões sobre a obra artesanal, original, e a obra feita com finalidade reprodutiva. Os poetas deste movimento defendiam uma posição pelo fim do produto único, a favor de uma estética do reprodutível, o que levava a criação de matrizes para os objetos-poemas, a partir das quais eram geradas as séries. Exemplo disso é *Transparências* (69), cubo transparente onde Neide posicionou fonemas de modo desuniforme, para serem semantizados a partir do ângulo de visão do leitor.

Entre suas produções nesta área, cabe destacar também *Poemãos*, um processo criativo que começou a ser registrado em 1970, com uma imagem que integrou “A Caixa” com as mãos que a seguravam e que, metaforicamente, fizeram-na. Em 1976, a obra foi

transformada em um processo autônomo, onde a forma das mãos passa a ser signo-base para uma série de versões, cada qual realizada com instrumentos característicos de diferentes épocas. Em 1978 foram empregadas a fotografia e o fotograma, em 1983 a colagem de cópias eletrostáticas, em 1995 foi introduzida a cópia eletrostática colorida, e a partir de 1996 começaram a ser realizadas versões com recursos de computação gráfica, como a versão abaixo, que conta com dispositivos de animação acionados a partir do movimento do mouse.



Versão computadorizada de *Poemãos*. Neide Dias de Sá, 1996.

2.7. Holopoesia

A holografia como suporte tecnológico começou a ser inventada em 1948 pelo cientista húngaro Dennis Gabor, na tentativa de aprimorar o alcance de microscópios eletrônicos, através da reprodução de objetos em três dimensões. Consolidou-se tal ímpeto entretanto, quando os norte-americanos Emmet Leith e Juris Upatrieks, e o russo Denisyuk,

utilizaram raios laser para a reconstrução virtual de objetos, gerando definitivamente a holografia (*holos* = inteiro; *grafia* = escrita). O raio laser produz raios de alta coerência espacial, tornando possível o armazenamento de informação em qualquer ponto do campo da onda luminosa. O processo holográfico transforma, através da geometria do raio laser refletido em espelhos devidamente distribuídos, a imagem de um objeto real, necessário portanto para a refração, em pura luz tridimensionalizada, ou holograma (PLAZA 1987:115). O holograma, segundo Padín²³, está condicionado por uma “paralisia binocular”, e pela posição relativa do espectador em relação a ele. Uma vez que o objeto é espacializado em três dimensões, cada novo ângulo de observação permite ao espectador visualizar o holograma de uma nova forma.

O primeiro caso de utilização de holografia com finalidade poética por um autor brasileiro deu-se em 1981, quando a poema REVER, de Augusto de Campos, com o segundo R espelhado, foi realizado sob a forma de holografia em Londres, a partir de um protótipo de Wagner Garcia, com o hológrafo John Webster²⁴. O termo *holopoesia* foi cunhado pelo poeta e artista Eduardo Kac, que com o auxílio de Fernando Catta-Preta, realizou experiências com esse suporte em 1983. A holopoesia, segundo Kac, “(...) é uma linguagem verbal/visual que explora as flutuações formais, semânticas e perceptuais da palavra/imagem no espaço-tempo holográfico.”²⁵ A gênese da utilização dos signos poéticos neste procedimento é a mesma do poema visual. Em 1987, a exposição “IdeHOLOGia”, reuniu em São Paulo 15 trabalhos de holopoesia que vinham sendo feitos desde o final de 1983, com a supervisão técnica de Moysés Baumstein. Participaram da exposição Wagner Garcia, Décio Pignatari, Moysés Baumstein, Augusto de Campos e Julio Plaza.

Na holopoesia, o autor estuda as possibilidades combinatórias entre as letras (objetos tridimensionais), e os ângulos de visão do espectador (paralaxe), que se norteiam vertical e horizontalmente. Surge, segundo Kac, “(...) uma nova sintaxe visual que, em

²³ *La Poesía Experimental Latinoamericana*. Cap. 10, p. 3.

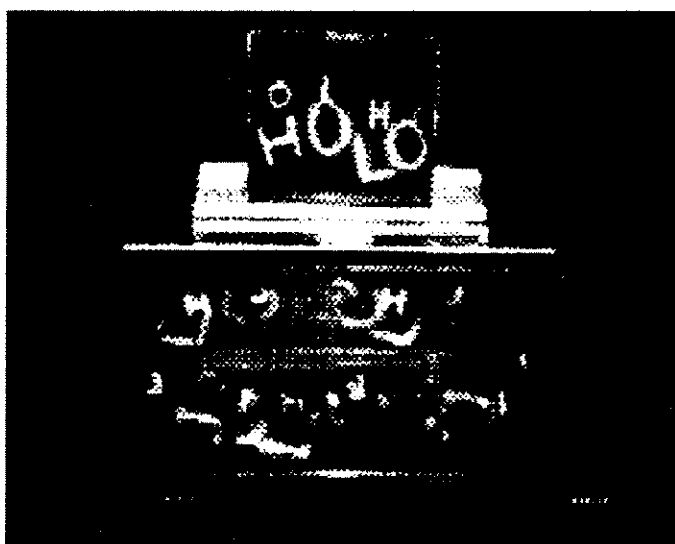
²⁴ Donguy, Jacques. In DOMINGUES, 1997:259.

²⁵ *Poesia Holográfica: as três dimensões do signo verbal*.

oposição ao branco mallarmaico, articula o poema a partir de volumes invisíveis, buracos negros tridimensionais.”²⁶

O holopoema não possui leitor, mas espectador, que se situa ante uma obra que existe, demonstrando uma certa independência em relação ao seu suporte, que fica suspensa no ar, permitindo ao espectador diversas formas de percepção e leitura, levando em consideração a paralaxe do mesmo em relação ao holopoema. É possível também, através de uma instalação de luminárias, fazer com que as letras fiquem constantemente em movimento, mesmo que o espectador esteja parado.

O holopoema HOLO / OLHO, o primeiro a ser concebido por Kac e Catta-Preta, trata-se de um anagrama feito a partir de cinco holografias coladas, fragmentando e remontando as quatro imagens pseudoscópicas do poema (a imagem pseudoscópica é o avesso da imagem que reproduz o objeto assim como foi holografado). Cada fragmento (um em caixa alta, outro em corpo grande, outro pequeno), é concebido simetricamente, de modo a formar uma leitura em círculo: as duas palavras possuem quatro letras, sendo que as duas primeiras letras de OLHO (corpos pequenos) formam “olho” com as duas primeiras letras de HOLO, e as duas últimas formam “holo” com as duas últimas de HOLO (corpos grandes)²⁷.



HOLO / OLHO. Eduardo Kac e Fernando Catta-Preta.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibidem.*

Julio Plaza, dentro das perspectivas da *tradução intersemiótica*, traduziu para holografia o poemóbile “Luz Mente, Muda Cor...”, com co-autoria de Augusto de Campos, em 1985. Neste caso, as palavras-corpo que estruturavam o poema manuseável a partir das dobraduras, passaram a construir os sentidos da obra flutuando no espaço holográfico.



Luz mente, muda cor. Julio Plaza e Augusto de Campos, 1985.

O holopoema surgiu como um novo horizonte no campo da poesia experimental, permitindo aos signos poéticos a transcendência do plano dos suportes bidimensionais. Depois da holopoesia tradicional, seguiu-se a criação de um novo contexto poético com a utilização da computação holográfica, onde sistemas de computação gráfica permitem aos poetas a criação de objetos totalmente imaginários, visualizados com a ajuda de sistemas de modelagem tridimensional do computador.

2.8. Poesia Sonora

A prática da poesia sonora é curiosamente nova no Brasil, situando-se quase oitenta anos após os fonetismos pioneiros dos dadaístas. O marco inicial para o processo de instauração da poesia sonora no país é o lançamento do livro *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*²⁸, organizado por Philadelpho Menezes em 1992. Esta obra agrupa um conjunto de manifestos e textos críticos de dezesseis autores internacionais, das vanguardas aos anos 90, introduzido pelo organizador, que abriu a discussão e a prática da poesia experimental vocal.

As pesquisas de Menezes se aproximaram da tradição que envolve esta poética, com seus autores célebres, manifestos, textos teóricos e obras fundamentais. É importante destacar o papel impulsor do curso intitulado “Poesia Visual e Sonora”, oferecido por Menezes em 1993, no programa de comunicação e semiótica da universidade PUC-SP, com a participação dos poetas sonoros Harry Polkinhorn (EUA) e Enzo Minarelli (Itália). Este curso gerou as primeiras discussões teóricas e projetos práticos para a produção de poemas sonoros no Brasil.

Menezes²⁹ aponta alguns motivos para a inexistência da poesia sonora no Brasil até o início dos anos 90: 1) O peso significativamente pequeno da escrita na cultura brasileira e, sendo assim, os poetas não tiveram a civilização da escrita, contra a qual deveriam lutar, a exemplo das vanguardas européias. 2) A oralidade popular e “inculta” emprestou sua forma falada à literatura através de movimentos regionais, onde se escreve como se fala, preenchendo uma lacuna que poderia ser destinada à poesia sonora. 3) A presença predominante da música popular brasileira de consumo, que parcialmente esvaziou o espaço para outros experimentos deste âmbito. 4) A canalização da potência experimental ao campo da visualidade, sobre influência do concretismo. 5) A ausência de uma música experimental difundida e inventiva, que preparasse a escuta em direção a diferentes sonoridades.

²⁸ Ed. EDUC, São Paulo.

²⁹ *Idem*.

Em 1993 Menezes fundou, na mesma universidade Puc-SP, o Laboratório de Linguagens Sonoras, com a participação de poetas e alunos de pós-graduação, que se ocuparam em lançar critérios para uma poesia sonora brasileira. Participaram do Laboratório, entre outros, Cristina Marques, Cláudia Pastore e Dora Mendes, além de colaboradores técnicos como o compositor Hélio Ziskind, e os engenheiros de som Pedro Milliet e Milton Ferreira. Deste núcleo, surgiram também pesquisas de pós-graduação como “O gesto vocal na poesia sonora em performance”, dissertação de mestrado de Elke Beatriz Riedel. Dois CDs de poesia sonora foram lançados pelo LLS, o primeiro, *Poesia Sonora – do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, de 1996, contém 17 poemas. Entre eles está *Tiálogo*, que oscila entre o lirismo da música instrumental e a elegia da voz; entre vocalizações que ora sugerem entonações de um bebê, ora de um louco, ora de voz, ora de sintetizador³⁰. Também *Encontro Amoroso*, onde as palavras “eu” e “tu” se repetem, inicialmente afastando-se, e posteriormente aproximando-se, até se encontrarem e se fundirem. *Futuro* aborda o problema do tempo, e a palavra falada “futuro” é acusticamente espichada, até alcançar dois minutos de duração.

O segundo CD do LLS é *Poesia Sonora Hoje: Uma Antologia Internacional*, de 1998, que reúne experiências de poetas de diferentes línguas e culturas, realizadas desde o período pós-guerra, visando firmar o conceito de poesia sonora junto ao público brasileiro. Fazem parte do CD os poemas *Song* (em inglês), com dois discursos públicos paralelos, que partem de um tom de conversa e se inflamam, até a voz feminina começar a entoar versos rimados, e também *Dura lex sed lex* (em italiano), onde o poeta intercala a célebre frase em latim com a palavra “merda”, entre outras.

Em 1994, a Rádio Cultura de São Paulo ajudou a colocar em circulação no Brasil o debate internacional do poema vocal, difundindo quatro programas da série “Poesia Sonora”. Neste mesmo ano, Alex Hamburger lançou a fita K7 *Sonemas*, com poemas sonoros. O autor desenvolve desde os anos 80 trabalhos com poesia experimental e performance, com amplo repertório, de onde cabe destacar também o poema sonoro *Microphony*, de 1999, que usa ruídos de microfonia como matéria-prima em seu processo de anti-comunicação.

³⁰ MACHADO, Irene. *Poesia Sonora e experimentação*. in Revista Galáxia nº 2, 2001.

Elson Fróes realizou em 1997 o poema *Sus*, acompanhado por um sintetizador, explorando palavras com o fonema *sus*, como suspender, sustentar, suspirar e ressuscitar. No mesmo ano, Claudio Daniel fez *Zunai* e *Kundra*, este composto por uma palavra indecodificável, acompanhada por sons de expansão e estreitamento de ondas. Ainda em 97, Arnaldo Antunes publicou o livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, acompanhado por um CD onde faz leituras dos poemas do livro, aproveitando recursos como a multiplicidade de canais de gravação e efeitos para explorar, através da leitura, os jogos de linguagem presentes nos textos. Algumas experiências do CD se assemelham muito à estética da poesia sonora.

Uma série de oficinas mostrando o casamento da poesia com recursos sonoros foi concedida por Philadelpho Menezes em 1998, com o apoio da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo. No mesmo ano, Menezes organizou a exposição “Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e digital”, com espetáculos de poesia sonora de sua própria autoria e também de Elke Riedel, Jamil Jorge e Alex Hamburger. O “I Ciclo Internacional de Poesia Sonora”, realizado em São Paulo no ano de 2000, além de homenagear o recém falecido Philadelpho Menezes, trouxe apresentações de Marcelo Dolabela, Franklin Valverde, Gaby Imparato, Wilton Azevedo e Jamil Jorge, além de atrações internacionais. Posteriormente a São Paulo, o Ciclo se estendeu por Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Maceió. Em Buenos Aires, no *III Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental*, o stand do grupo argentino *Vortice* expôs poemas sonoros de Philadelpho Menezes e Augusto de Campos. O mesmo grupo lançou também o CD *Poesía Sonora # 1*, com poetas internacionais, entre eles os brasileiros Alex Hamburger, Augusto de Campos, Claudio Daniel, Elson Fróes, Jamil Jorge e Philadelpho Menezes.

Em 2001, o músico Cid Campos lançou o CD “No Lago do Olho”, com a leitura de poemas concretos como “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, e “LIFE”, de Décio Pignatari, tentando reconstruir acusticamente o sentido obtido por estas obras no campo visual.

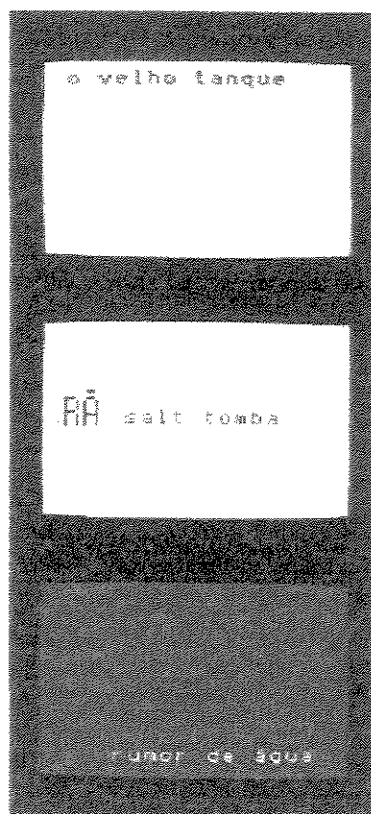
2.9. Infopoesia

Como vimos no capítulo anterior, as primeiras experiências envolvendo computador e poesia exploravam as capacidades probabilísticas, aleatórias e permutatórias do meio. Na prática, forneciam uma palavra, um trecho, alguma combinação alfa-numérica ao computador, e o programavam para realizar novas combinações sintáticas e o reordenamento do conteúdo verbal, possibilitando variações semânticas. As primeiras experiências brasileiras neste sentido foram *Beabá*, realizada em 1969 por Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, que consistia em um programa de computador gerador de palavras ao acaso, com sonoridades correspondentes à língua portuguesa. Numa época bem próxima, Erthos Albino de Souza realizou poemas permutatórios jogando com letras e dígitos, como *Soneto Alfamérico*, publicado na revista *Código* em 1974. Também *Acaso*, de Augusto de Campos, e *Álea 1* e *Álea 2*, de Haroldo de Campos, sendo que no primeiro dos dois, o autor aplica a fórmula “*ñ-fatorial*” e abre a “possibilidade de o leitor intérprete compor, com duas palavras de cinco letra cada uma, 3.628.800 variações de um mesmo texto”.³¹

Cabe citar como precursoras da utilização poética das tecnologias telemáticas, as experiências com videotexto realizadas por poetas e artistas nos anos 80. O videotexto é uma síntese qualitativa do computador com o vídeo doméstico e o telefone. Foi uma tecnologia que antecedeu a configuração de redes dos anos 90. O meio não dispunha das virtudes gráficas que possuem os micros dos anos 90, mesmo assim, os recursos possibilitados pelo videotexto eram explorados para a manipulação de textos, gerando mudanças na sua disposição espacial ou cor. Para Plaza e Tavares, o videotexto “impõe uma outra sensibilidade, ao mesmo tempo em que socializa a visualidade ideográfica em contraposição à fotográfica. No silêncio da tela, imagens e cores fluem com a mais absoluta calma e serenidade, exigindo a concentração do usuário que dispõe da informação eletrônica” (1998:152). As imagens a seguir, são parte de uma transcrição para videotexto

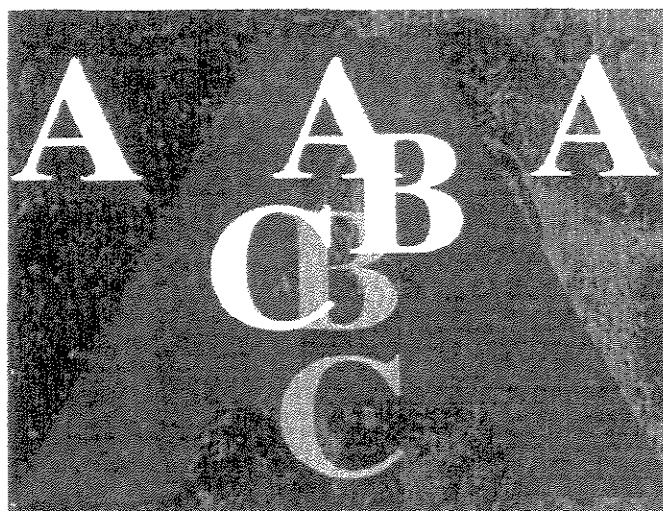
³¹ CAMPOS, Haroldo. In DOMINGUES, 1997:211.

realizada por Julio Plaza, a partir da tradução de Haroldo de Campos para o famoso haikai *O Velho Tanque*, de Bashô.



Seqüência de *O Velho Tanque*, de Bashô, em videotexto, por Julio Plaza.

O primeiro videopoema brasileiro, *Pulsar*, de Augusto de Campos, realizado em 1984, já utilizava recursos de animação gerados por computador, operados por Wagner Garcia e Mário Ramiro, com música de Caetano Veloso. O *boom* da poesia feita com recursos gráficos de computador no Brasil entretanto, veio nos anos 90. Em 1993, Arnaldo Antunes lançou o "kit multimídia" *Nome*, com co-autoria de Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Fazem parte do kit um livro, um CD de áudio e uma fita de vídeo com 30 clipes e videopoemas, quase todos gerados com recursos de computação gráfica e animação digital, intercalando imagens naturais com imagens geradas artificialmente, poemas verbais e não-verbais. São acompanhados no áudio por canções, leituras de poemas e instrumentação musical.



Frame de *Nome*. Arnaldo Antunes, 1993.

Plaza e Tavares descrevem a obra desta maneira:

O trabalho “Nome”, realizado por Arnaldo Antunes, distingue-se como resultado da integração entre distintos códigos que, simultaneamente, articulam-se em um só produto. A música, o vídeo e a poesia convivem nesta perspectiva de revelar uma obra intermediática, muito bem referenciada por Antonio Risério como “uma celebração da visualidade da escrita”. (...) Ao assinalarmos os caminhos que o levaram à invenção, nota-se claramente uma tendência pelo ato experimental. Os produtos gerados vão, pouco a pouco, tomando forma e são executados a partir do conhecimento transmitido pelos sentidos.

(1998:191)

Outra operação de sinergia com os meios digitais para realização de videopoemas foi desenvolvida de 1992 a 1994, no LSI, Laboratório de Sistemas Integráveis, da Escola Politécnica da USP. Participaram do projeto *Video Poesia*, Augusto de Campos, com “Poema Bomba” e “SOS”, Haroldo de Campos, com “Parafísica”, Décio Pignatari com “Femme”, Arnaldo Antunes com “Dentro” e Julio Plaza com “O Arco-Íris no Ar Curvo”. Juntamente com os poetas, integraram a equipe de realizadores técnicos e pesquisadores de engenharia eletrônica, arquitetura e letras. Para a obtenção de imagens, a equipe utilizou a

superestação gráfica Silicon Graphics SGI 4D 480/VGX, um equipamento adquirido pelo laboratório em 1991. As obras foram inicialmente pensadas na bidimensionalidade do papel, suporte no qual, aliás, algumas delas já haviam sido realizadas muitos anos antes. O processo de composição contou basicamente com três etapas: roteiro, design e animação. Na primeira, eram tomadas as decisões concernentes à concepção final da animação, na segunda passava-se para a montagem gráfica do roteiro, para depois executar o trabalho diretamente no computador³².

A trajetória infopoética de Eduardo Kac possui um desenvolvimento paralelo às inovações tecnológicas nos últimos vinte anos. A começar por *Não!*, uma organização de blocos de texto que circulam no espaço virtual em intervalos equivalentes, criada em 1982, seguida pelas experiências com videotexto, como *Reabracadabra*, *Tesão*, *Recaos* e *D/eu/s*, realizadas entre 85 e 86. Deste período até 1990, o autor se ocupou da elaboração de *OCO*, uma animação em *looping* realizada com Macintosh. Nos anos 90 vêm outras obras como *IO*, *Storms*, esta realizada em hipertexto interativo, inspirada em peças da Kabbalah; *Accident*, outro *looping* em Macintosh, que aborda o surgimento e a morte da linguagem; *UPC*, e depois *Insect.Desperto*, vaga-lumes verbais definindo e variando entre o português e o inglês. Na Segunda metade dos anos 90, Kac fez *Secret*, poema navegável, tido pelo autor como o primeiro do gênero; *Wine*, uma animação calma e delicada; *Letter*, um poema VRML, de 1996; *Reserved Mirror* e *Perhaps* (98/99), outra obra pioneira, desta vez a primeira feita especificamente para Internet 2.

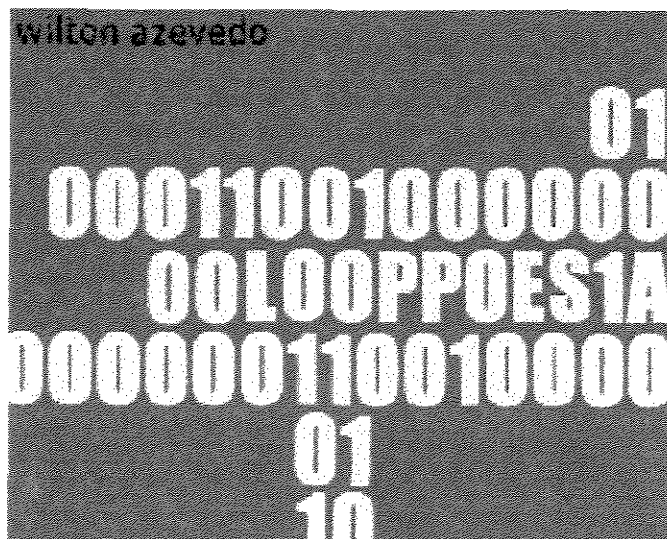
Conhecida pela diversidade de suportes sobre os quais realiza suas obras, inclusive seu próprio corpo e sua imagem reproduzida, Lenora de Barros elaborou em 1994 a série de poemas interativos para CD-Room *A Cidade e Seus Fluxos*, integrante do evento *Arte Cidade*, realizado em São Paulo, do qual participou, também com infopoemas, Walter Silveira.

Philadelpho Menezes, organizador de diversos eventos na área de poesia experimental, foi também o fundador do EPE, Estúdio de Poesia Experimental, ligado à universidade PUC-SP. Deste núcleo surgiram importantes experiências poéticas, como o CD-Room *Interpoesia*, de 1998, uma parceria entre Menezes e Wilton Azevedo. O trabalho

³² ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual Video Poesia*. p. 21.

contém dez poemas interativos presentes em um ambiente hipertextual, contando com a unificação de linguagens de diferentes naturezas para possibilitar ao fruidor uma interface provedora de novas sensações. O objetivo deste exercício intersemiótico, segundo seus próprios autores, era “(...) deixar evidente o significado do trânsito sógnico das mídias digitais, desencadeando o que se pode denominar de uma nova era da leitura”.³³

Azevedo e Menezes começaram a trabalhar juntos também em um projeto chamado *Loopoesia*, mas devido ao falecimento de Menezes, em 2000, o trabalho foi concluído somente por Azevedo, no ano seguinte. A obra é uma espécie de labirinto em que se pode navegar por diagramas, criando relações de *intermediaridade*, forma de interface em que palavras, imagens e sons, em um ambiente virtual, acabam por se converterem em uma nova relação entre gesto e conceito. Apostando na poética da redundância, *Loopoesia* provoca a possibilidade de surgirem vários poemas dentro de uma mesma montagem sógnica, como uma espécie de ideograma³⁴. A obra foi mostrada no *E-Poetry 2001 Festival*, na Universidade Suny, em Buffalo.

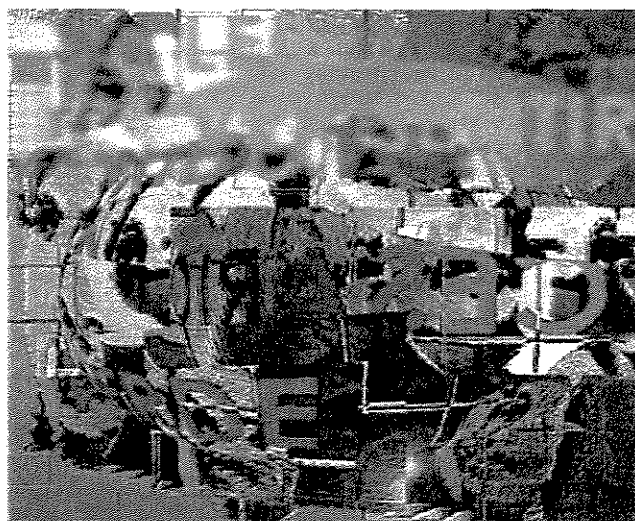


Capa do CD-Room *Loopoesia*. Wilton Azevedo, 2001.

³³ In *Galáxia* nº 1, 2001. p. 256.

³⁴ AZEVEDO, Wilton. *Loopoesia: A poética da mesmice*.

Jorge Luiz Antonio vem realizando infopoemas desde os anos 90, constituindo uma produção que divide espaço com textos teóricos sobre infopoesia, traduções e compilações de autores para web. Em 2001, fez *Logo Logos*, com participação de Regina Célia Pinto, artista com a qual dividiu também a autoria da série *Lago Mar Algo Barco Chuva*, composta de quadros com animações. Em outro infopoema, *Tributo a Cesário Verde*, que busca uma retomada infopoética deste autor, Antonio explora as imagens experimentais como apresentações de uma energia associativa entre palavra, imagem e software, procurando romper as relações entre som e objeto, acrescentando a estes a imagem.



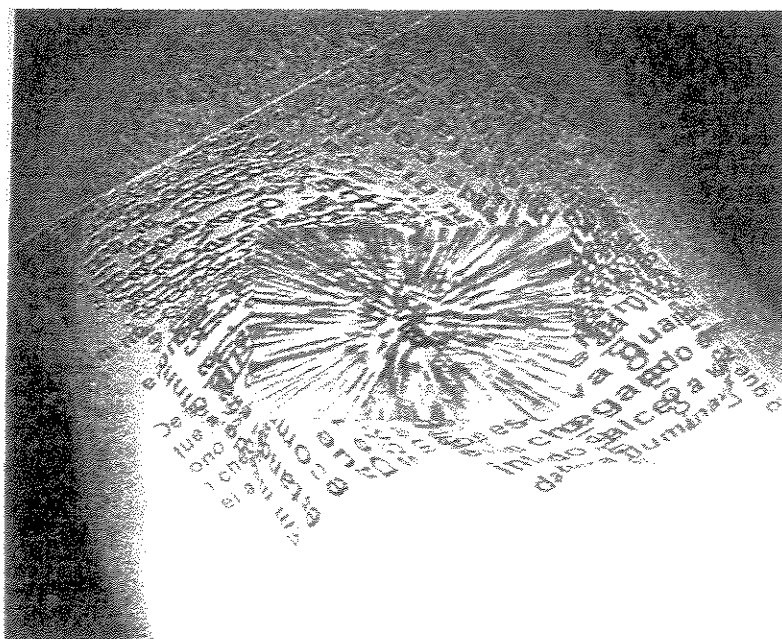
Tributo a Cesário Verde. Jorge Luiz Antonio.

A exploração dos recursos inerentes unicamente à escritura digital é o foco do trabalho *Água*, de Silvia Laurentiz, com o desenho de uma superfície com diferentes sensibilidades, que se manifestam ao se clicar nos espaços da tela, fazendo surgir círculos acompanhados do barulho de um objeto caindo na água³⁵. É possível mover as palavras presentes, criando novas combinações textuais, enfrentando para isto um “atrito simulado”, como se os objetos estivessem dentro d’água. Procedendo desta forma, a autora fornece atenção à questão do gesto do usuário no meio digital, do novo modo de escrever neste

³⁵ MACHADO, Irene. *Redescoberta do sensorium: Rumos críticos das linguagens interagentes*. P.16.

suporte. Outro infopoema de Laurentiz é *Econ*, um ambiente VRML interativo com som e 3D, construído a partir do poema “O eco e o icon”, de E. M. de Melo e Castro. Neste caso é possível ler o texto do poema pelo avesso, e as imagens de sinestesia eletrônica evocadas no poema original ganham materialidade no espaço virtual, tornando-se sensórias ao invés de psicológicas.

Em seguida, destacamos outros trabalhos recentes de infopoesia realizados no Brasil, que servem para ilustrar o panorama crescente desta poética no país. Cristina Marques trabalha construindo “metáforas vivas”, traduzindo versos da página para a imagem virtual, onde as letras descobrem o espaço e a luz, materializando o onírico no movimento das letras, superando os limites de sua opaca realidade para o universo da luz.



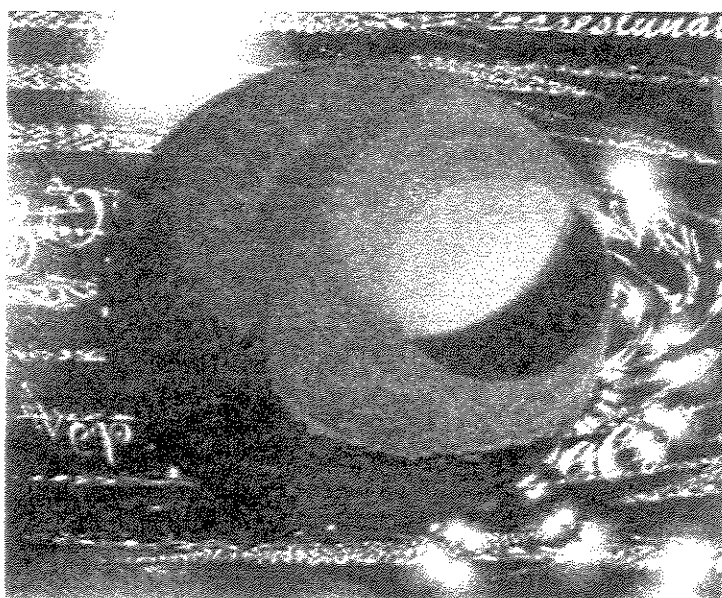
Cristina Marques.

Utilizando de modo empírico filtros e outras ferramentas do Photoshop4, Jalver Bethônico adota, para construir seus infopoemas, um procedimento que reduz o controle do planejamento, do racional e do imprevisível. Distancia-se assim, da compreensão racional, proporcionando o encontro real com a multiplicidade da arte.



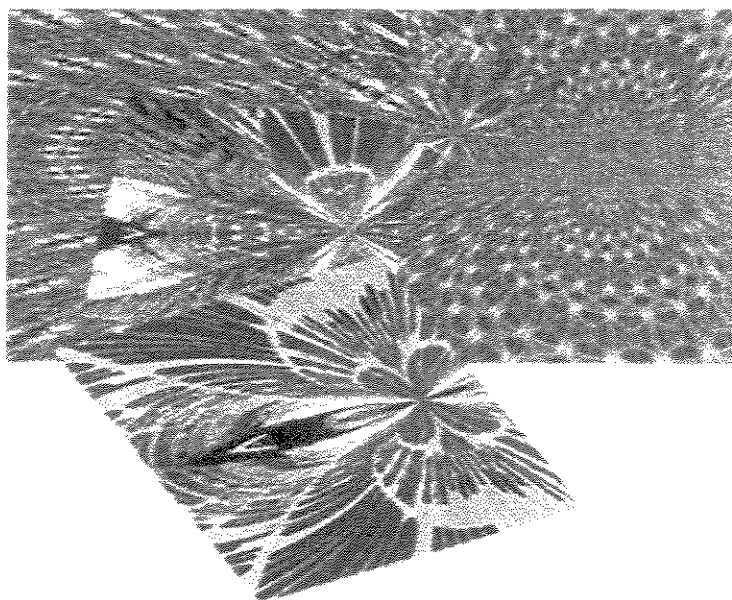
Jalver Bethônico.

A manipulação *ad-infinitum* de elementos-surpresa, dentro de uma poética absolutamente experimental, caracteriza a produção de Maria Virgília Frota Guaríglia, que faz com que as imagens criem sua própria sintaxe, a partir das configurações plásticas de seus elementos constituintes.



Maria Virgília Frota Guaríglia.

Digitur é o nome da experiência infopoética de Teresa Labarrère, que resultou em um CD-Room com animações digitais interativas. Inspirada em Mallarmé, um aficionado pelos cartazes de rua, a autora cria seqüências animadas compostas a partir de imagens de cartazes de rua que, ao deixarem o suporte fixo e bidimensional do muro, sofrem as metamorfoses do meio computacional, por sua vez elástico e dinâmico. Durante seu “passeio digital”, o fruidor é recebido pelo antepassado feminino de Mallarmé, uma musa elusiva que nunca se deixa ver/conquistar completamente, pois sempre subjaz à superfície das coisas, deixando-o à mercê de um jogo capcioso de sub-mal-entendidos, submetendo-o a um processo de expropriação de sentido, gerado pela falta ou sobrecarga de informações estéticas³⁶.



Digitur. Teresa Labarrère.

Dedicando-se à criação de uma infopoesia que visa distanciar-se do logocentrismo, André Vallias trabalha com a integração das diferentes fontes (sonora, visual, numérica e verbal), considerando como uma espécie de “diagrama aberto”, o poema capaz de adequar-se à sociedade informatizada, que exige uma forma não-linear e ativa de leitura. Sobre sua poesia, o autor argumenta que trocou “(...) o simulacro da página em branco e da paleta de

³⁶ Resenhas inspiradas em textos dos autores, presentes na Revista Dimensão, nº 28-29, 1999.

cores pelo branco infinito e pela austera e complexa interface do design com auxílio de computador (...)”³⁷ O site com o conjunto de obras do autor é uma instalação interativa que convida à navegação, com grande número de links, a partir dos quais as obras se desenvolvem. Entre estas obras está *Nós não entendemos Descartes*, que explora a relação entre o poema e a página, onde se salienta que a forma sinusoidal deste poema pode ser vista como uma referência à geometria analítica de Descartes, e como uma inter-relação virtual de códigos, um gesto programático que pode dar a este “meta-poema” o caráter de um manifesto³⁸.

Em busca da produção de um discurso crítico sobre a Internet que seja constituído pelas próprias tramas da rede, o trabalho de Giselle Beiguelman vem se caracterizando por explorar a web como uma estrutura essencialmente poética, por confundir os limites entre texto, imagens e lugares. Segundo a própria autora, suas obras procuram sempre lidar com os códigos-fontes, como se ela entrasse no lado avesso da tela, a fim de enfrentar e dialogar com a especificidade de uma escrita e uma literatura que é feita em rede³⁹. Desde 1998, Beiguelman mantém um estúdio editorial na web, o *desvirtual.com*, onde estão trabalhos como *Paisagem Zero*, *Poétrica*, *Recycled*, *The Book After the Book*, *10 Commandments* e *Ceci n'est pas un Nike*. Esta última trata dos impasses da criação on-line, partindo da confusão conceitual em torno das noções de interface e superfície. É uma paródia do cachimbo de Magritte, substituindo-o por um tênis da marca *Nike*, ícone do consumo, que está à disposição dos leitores para ser espichado, enrugado e até mesmo explodido. Já em *10 Commandments*, a autora investiga a fluidez da identidade na rede, e sua presença artificial na condição autoral (ou pós-autoral) contemporânea. O projeto é um *work in progress* que foi lançado na 2ª Bienal de Buenos Aires, simultaneamente através do site da autora, de um movimento por e-mail, e da distribuição de uma série de adesivos relativos à obra⁴⁰.

³⁷ In *Visible Language* 30.2., 1996, p. 152.

³⁸ ANTONIO, Jorge Luiz. *A Poesia das Mídias Eletrônico-Digitais*. Revista *Ciberlegenda* nº 8, 2002. p. 3.

³⁹ Catálogo virtual da mostra *Brazilian Visual Poetry*. Austin, Texas. 2002.

⁴⁰ Informações extraídas do site www.desvirtual.com. 10/03/2003.

Apêndice

Relação de sites convergentes ao item 2.9.:

- www.warnell.com/room/ali_mil.htm com obras de Jorge Luiz Antonio, como “A cólera aos poucos” e “Tributo a Cesário Verde”.
- www.arnaldoantunes.com com a bibliografia de Arnaldo Antunes.
- www.artonline.f2s.com/ revista on-line editada por Regina Célio Pinto, Marcelo Frazão e Paulo Villela. Amplo espaço para a poesia experimental brasileira.
- www.wiltonazevedo.com.br com obras do artista. (links para muitos outros sites).
- www.poesiatodavia.hpg.com.br com obras de Rubens Brosso.
- www.uol.com.br/augustodecampos com obras do autor.
- www.gratisweb.com/claودیodaniel com obras do autor.
- www.pucsp.br/~cos-puc/epe Estúdio de Poesia Experimental da PUC-SP.
- www.gratisweb.com/popbox de Elson Fróes.
- www.ciberpoesia.com.br de Ana Cláudia Gruszynski e Sérgio Capparelli.
- www.ekac.org de Eduardo Kac.
- www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/in4/index.html com obras de Silvia Laurentiz.
- www.cce.ufsc.br/~nupill com obras de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado.
- www.artonline.f2s.com/artonline2/neide/htm com “poemãos”, de Neide Dias de Sá.
- www.refazenda.com/aleer de André Vallias.
- www.desvirtual.com de Giselle Beiguelman.

CAPÍTULO 3: APLICAÇÕES DA SEMIÓTICA NA POESIA EXPERIMENTAL E A TEORIA DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

3.1. Lendo a Poesia Experimental através da Semiótica de Peirce

Observando o percurso da poesia experimental, pode-se constatar nitidamente sua proximidade com a semiótica, ciência pela qual o interesse de pesquisadores das mais diversas áreas, sobretudo das comunicações e artes, cresceu vertiginosamente nas últimas décadas. A começar por Max Bense, um dos pioneiros da infopoesia na década de 50, e também um grande semioticista, que aplicou esta ciência na estética, tendo desenvolvido modelos de análise balizares utilizando a semiótica de Charles S. Peirce. Influenciados inicialmente pelos estudos de Bense, os poetas Haroldo de Campos e Décio Pignatari começaram, no início dos anos 60, a utilizar a semiótica como instrumento para abordagem de poemas experimentais, agregada a outros estudos de teoria da comunicação e informação. Na posição destacada que ocupavam em virtude do fenômeno da poesia concreta, estes autores difundiram em várias obras as relações entre a semiótica e a poesia experimental, como na “Teoria da Poesia Concreta”, que apresenta diversas vezes conceitos semióticos, além de citar Bense e Peirce.

No manifesto “Nova Linguagem, Nova Poesia”, de 1964, que serviu de base para o lançamento da Poesia-Semiótica, Pignatari e Luiz Ângelo Pinto fazem, ao introduzir seu projeto de concepção de uma linguagem poética inovadora ancorada na semiótica, um apanhado dos principais fundamentos da teoria criada por Peirce e desenvolvida por Charles W. Morris. Pignatari e Haroldo estão também entre os idealizadores do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, da universidade PUC de São Paulo, instituição que abrigou diversas pesquisas relacionando semiótica com poesia experimental, entre elas a tese “Tradução Intersemiótica”, de Julio Plaza, e a dissertação “Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea”, de Philadelpho Menezes, que se tornaram livros muito importantes nesta área. Participaram e ainda

participam deste programa de pós-graduação, outros nomes expressivos da poesia experimental brasileira, como Lúcio Agra, Silvia Laurentiz, Giselle Beiguelman, Cristina Marques e Jorge Luiz Antônio.

A teoria semiótica é abordada e desenvolvida de diferentes modos, o que gerou um feixe de correntes semióticas, algumas centradas unicamente nesta própria ciência, outras transdisciplinares, que a fundem com fontes diversas de conhecimento, como o estruturalismo, a lingüística ou o marxismo. A concepção de semiótica como ciência geral dos signos de todas as naturezas é proveniente dos estudos do físico, filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), criador de uma teoria que, exatamente por conceber os signos de maneira bem ampla, pode ser aplicada a qualquer objeto ou fenômeno do mundo inteligível pelo homem. Apesar do brilhantismo teórico, Peirce não se adequou às universidades e ao meio intelectual, tendo vivido um semi-anonimato que fez com que suas obras começassem a ser publicadas somente quase vinte anos após sua morte. Em seguida, apareceram seguidores que começaram a gradual difusão e o aprimoramento de suas teorias, entre eles Morris, Ogden e Richards.

A teoria semiótica de Peirce se baseia na fenomenologia, instância da filosofia destinada a analisar os acontecimentos e extrair suas propriedades. Na visão peirceana, signos são os elementos de mediação entre o homem e os fenômenos, qualquer tipo de relação que realiza conexões entre a mente humana e o mundo¹. Para chegar até a teoria dos signos, Peirce desenvolveu, dentro da fenomenologia, a *ideoscopia*, que consiste em “(...) descrever e classificar as idéias que pertencem à experiência corrente ou derivam da vida cotidiana, sem levar em conta o serem válidas ou não, ou sua psicologia.” (PEIRCE, 1974:119) As experiências do homem com o mundo são divididas, segundo o autor, em três classes: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

Primeiridade são as qualidades do sentir, pré-racionalização, a finíssima película entre nós e os fenômenos, que antecede a apreensão das coisas. É simplesmente “estar no mundo”. Secundidade é a quebra do estado de primeiridade, através de uma experiência que gere um novo estado de sentimento. É o encontro do *ego* com o estímulo (*não-ego*) no

¹ É importante deixar bem clara a diferença entre *signos* e *sinais*, visto que a estes últimos podem compreender qualquer tipo de estímulo emitido pelos objetos do mundo. Já os signos são produtos exclusivos da consciência, podendo ser, além de representações mentais, também ações, experiências ou qualidades de impressão (SANTAELLA, 1983:15).

campo das sensações, trazendo o “conflito” entre os diferentes estados. Até agora, estamos lidando com a experiência do homem com os fenômenos no nível exclusivamente sensorial, pois quando ocorre a decodificação mental, entramos na terceiridade, a síntese intelectual do que ocorreu. A terceiridade é a relação triádica existente entre o signo, a coisa por ele significada, que é seu *objeto*, e o pensamento que interpreta ele próprio como um signo, denominado *interpretante* (PEIRCE, 1974:123).

Um signo possui dois objetos: *objeto imediato*, que é o objeto como está representado pelo signo, e o *objeto dinâmico*, que é o objeto em si próprio, como está no mundo, que o signo não pode expressar, mas simplesmente indicar, cabendo ao intérprete o descobrir por experiência colateral. Possui também três interpretantes: *interpretante imediato*: o interpretante enquanto representado no signo para ser entendido; *interpretante dinâmico*: é o resultado da leitura individual, combinação do signo com o repertório de cada mente que o decodifica; e o *interpretante final*, que é aquele que constituiria a “verdadeira” interpretação, se fosse possível chegar a um termo definitivo na análise de um assunto.

A seguir, passamos para as classificações do signo. Em si próprio, o signo pode ser definido como: *Quali-signo*: uma qualidade que é um signo. Ex: uma cor. *Sin-signo*: uma coisa ou evento particular tomado como signo. Ex: Uma pessoa específica dentro de um grupo. *Legi-signo*: signo decorrente de uma convenção, de uma lei. Ex: as palavras.

Quanto ao interpretante, o signo pode ser: *Rema*: é um signo que para seu interpretante funciona como signo de uma possibilidade que pode ou não se verificar. Uma palavra isolada, como “vermelho”, pode funcionar como rema (do grego *rhema*, palavra). *Dicente*, ou *Dicissigno*: é um signo de fato, signo de uma existência real. Correspondendo a um enunciado, envolve remas na descrição do fato. Um sintagma como “Este vermelho está manchado” pode funcionar como dicissigno. *Argumento*: é um signo de razão, um signo de lei, correspondendo a um juízo. Ex: Um silogismo do tipo “A é B, B é C, portanto A é C”². Os interpretantes, mesmo sendo signos mentais, são sempre novos signos em relação aos anteriores que interpretaram, ou seja, a partir da interpretação do primeiro signo, temos uma nova co-relação de variáveis, aptas a gerar novos signos *ad infinitum*. Esta é uma característica imanente dos signos: sua capacidade de autogeração, de continuidade e devir,

² J. Teixeira Coelho Netto. *Semiótica, Comunicação e Informação*. pp. 60-61.

de reconstrução a cada nova leitura. A esta “ação interpretativa” do signo gerando um novo signo denominamos *semiose*.

Quanto ao seu objeto dinâmico, ou seja, à suposta realidade a qual se referem, os signos podem ser: *Ícones*: relacionam-se qualitativamente com seus objetos dinâmicos através de semelhanças, de analogias, de traços em comum. Ex: figuras. *Índices*: São signos que se aproximam de seus referentes através de contigüidade física, de contato. Ex: pegadas, rastros. *Símbolos*: Aproximam-se do referente através de convenções, de ligações arbitrárias estabelecidas por leis. Não tem nenhuma relação causal com o objeto. Ex: a escrita.

Os poemas experimentais podem enquadrar-se nas diferentes categorias e funções criadas por Peirce, mas normalmente proporcionam o entrecruzamento entre estes diferentes tipos de signos, manifestando-se como uma poética híbrida, que incorpora simultaneamente signos de diferentes naturezas, na confecção de uma linguagem própria. Podemos estabelecer análises semióticas de poemas experimentais utilizando as idéias de Peirce de diversos modos, pois, uma vez tratando-se de uma teoria com muitas implicações, que se enquadra a todo o tipo de objeto ou fenômeno perceptível pela mente humana, dela deriva também um amplo feixe de concepções do que pode ser uma “análise semiótica”. Max Bense (1973:16-17), propõe um método a partir da enumeração de uma série de processos parciais cuja soma resulta em uma análise semiótica elaborada a partir da teoria de Peirce. Tal procedimento baseia-se em cinco pontos³:

1. No plano primário da relação triádica das três relações de signo, ou bem “estado de signos”; as características descritivas das relações signo-signo, signo-referente e signo-interpretante;
2. No plano secundário das tricotomias (ou relações de precisão) das relações-signo: a verificação e caracterização das relações-signo primárias como componentes tricotômicas ou relações de precisão da semiótica que forma as classes de signos;
3. No plano das relações de precisão das classes de signo triádicas:
 - a) a verificação e caracterização descritiva de elementos semióticos dados, como classes de signos triádicas;

³ Tradução nossa.

- b) a verificação e caracterização descritiva das relações de gradação, ou degradação, ou do grau de geração, ou do grau de degeneração da classe de signos;
- 4. No plano operacional do enlace de signos ou do complexo de signos: a verificação de semioses adjuntivas, superativas e iterativas, ou das hierarquias de signos;
- 5. No plano teórico-sistemático da situação-signo:
 - a) a verificação descritiva da situação de signo, na qual um dado signo tem sentido e eficácia como situação diferenciadora do meio ambiente.
 - b) a descrição teórico-sistemática de sistemas de objetos ou sistemas de meio ambiente, objetivos, naturais ou artificiais, como “sistemas relativamente isolados” divisíveis por meio de semioses ou signos, em uma série de sistemas parciais ou situações.

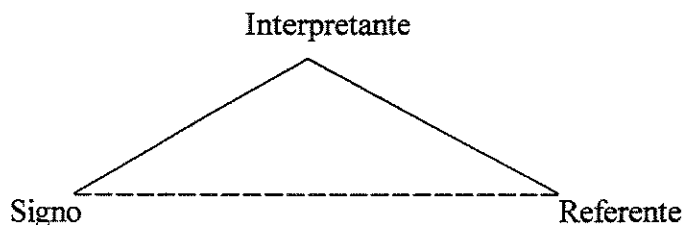
Tomando como modelo esse método de análise semiótica, buscamos elaborar uma proposição de leitura para um poema experimental, sintetizando o método de Bense, e reorganizando-o nos seguintes níveis:

- 1) Composicional: adequar o signo às funções inerentes à estrutura triádica.
- 2) Classificatório: definir as classes de signo presentes.
- 3) a) Descritivo do elemento semiótico fundamental: descrever a ação do “operador visual”, que deflagra o sentido em um poema experimental visual.
- b) Verificatório do processo de degeneração: de como o legi-signo sofreu degeneração para tornar-se signo estético.
- 4) Decomposicional: separar o complexo de signos que opera o poema, verificando os tipos de semiose existentes entre eles.
- 5) Pragmático: O sentido e a eficácia do signo estético como situação diferenciadora em um meio ambiente.

A obra selecionada para a leitura é o poema “Narcisismo”, de Ada Maria Cavalieri Prieto:

EUEH

Para iniciar a leitura do nível composicional, devemos lembrar as funções presentes na estrutura triádica. Por isso, convocamos o triângulo de Ogden e Richards⁴:



Estes três pontos da ilustração definem a constituição de uma ação sígnica ou semiose onde, como vimos recentemente, participam dois objetos e três interpretantes. O objeto imediato é o objeto como está representado no próprio signo, ou seja, como ele se apresenta aos olhos, no caso do poema, sua sintaxe. Notamos, sem sombra de dúvidas, que ele é constituído por três letras maiúsculas, onde as duas primeiras (seguindo o padrão de leitura ocidental) compõem o pronome “eu”, e a última é a letra “e”, integrante do mesmo pronome, disposta em uma posição inversa à convencional. O objeto dinâmico, ou supostamente real, neste caso é impossível de ser definido precisamente, tratando-se, sem dúvida, mais de uma impressão abstrata que de um objeto real. Se topássemos com a palavra “eu” escrita em algum lugar, ela provavelmente indicaria a presença da pessoa que a escreveu e aludia a si mesma, evidenciando o referente. Mas no caso do poema, ele aponta para um indivíduo narcisista imaginário, oculto atrás deste “eu”, cujo arranjo sintático volta-se visualmente para si próprio, simulando a idéia proposta pelo título. Como observa Peirce (1974:33), os referentes dos ícones e dos símbolos não precisam existir na realidade (o que não ocorre com os índices), mas existem na tríade, senão o signo não se configuraria como tal. Portanto, não há uma “verdade” à qual o autor do poema se referencia, mas sim um somatório de possibilidades que estarão ligadas aos papéis dos interpretantes.

O interpretante imediato do poema é a reconstrução mental do pronome pertencente ao léxico da língua portuguesa, acrescido de um elemento inusitado, a letra “e” invertida, que se propõe a desempenhar o papel de gerar estranhamento na primeira leitura, uma característica bem própria da poesia experimental. Neste momento portanto, devido a esta

⁴ OGDEN, C. K. e RICHARDS, I. A. O significado de Significado. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1972.

desorganização sintática, o intérprete com um pouco de repertório em poesia experimental vai se dar conta que não está diante de uma palavra, mas de um poema. A partir daí, ele fará sua leitura particular, ou seja, construirá os interpretantes dinâmicos da obra. Algumas interpretações mais gerais (imediatas) devem ser próximas na mente dos intérpretes, sobretudo induzidos pelo próprio título da obra, uma referência ao voltar-se a si mesmo, movimento realizado pela letra “e”, facilmente decodificável por quem lê. Mas as leituras certamente não vão parar por aí, e então, o signo, sobretudo estético, cumprirá sua missão de desencadear semioses com amplas possibilidades interpretativas.

Sendo assim, ainda dentro do campo do interpretante dinâmico, surgirão analogias e relações impulsionadas pela energia do poema. Começam reflexões sobre como a obra pode representar de maneira sintetizada a tendência do indivíduo contemporâneo de cada vez voltar-se mais para si, seus problemas e satisfações particulares, em um universo de competição desenfreada. Também é possível ver como, a partir de sua forma gráfico-visual, a palavra ficou enclausurada em si mesma pelas duas extremidades verticais das letras “e”, outra metáfora das consequências de um comportamento narcisista. Podem surgir até mesmo reflexões de metalinguagem, do tipo “Como é possível dizer tanto com tão poucas letras!”. Estes interpretantes dinâmicos normalmente fazem parte daquilo que seria uma interpretação verdadeira e definitiva da obra, um valor abstrato e inatingível, mas que constitui seu interpretante final, aquilo que representa o objetivo total da obra, que justificaria a que ela veio.

Passemos para o nível classificatório, onde buscaremos definir as classes de signo presentes através da observação das relações signo-signo, signo-referente e signo-interpretante. Na relação consigo mesmo, o poema faz uso, embora de maneira subversiva, de signos arbitrários. Mesmo o “e” invertido, para ter sua função compreendida no contexto da obra, precisa que sua leitura passe pelos códigos pré-estabelecidos da linguagem. Uma pessoa que não conhece a língua portuguesa será incapaz de decifrar o que ele diz simplesmente por seu aspecto físico. Estamos portanto, diante de legi-signos. A relação com seu referente, embora tenhamos reconhecido anteriormente as dificuldades de situar um referente específico neste tipo de significação, se dá através da simulação de semelhanças, a disposição das letras visa assemelhar-se ao comportamento de um indivíduo

narcisista. Relação de semelhança com o referente é conseqüentemente, uma característica icônica.

Por fim, na relação com o interpretante, o poema é apto a gerar uma série indefinida de hipóteses interpretativas, algumas das quais sugerimos anteriormente, o que revela um alto poder de sugestão, característico dos remas. Distanciando-se da razoabilidade impositora de um argumento ou de qualquer constatação física de um existente (dicente), o signo que analisamos não pretende ser verdadeiro nem falso, nem convencer nem apontar, logo, só pode ser um rema. Somando as três classificações portanto, definimos o signo-poema analisado como um *legi-signo icônico remático*.

O terceiro passo estabelecido para a leitura é a abordagem do nível descritivo do “elemento semiótico fundamental” do poema. Entendemos esse como o seu “operador visual”, referindo-nos ao conceito de Padín, apresentado como “(...) as palavras ou letras que se parecem por seu contorno gráfico a objetos definidos ou a símbolos icônicos convencionados ou não.”⁵ O operador visual do poema Narcisismo é a letra “e” invertida, elemento semiótico que, operando em oposição sintática às outras letras, configura o sentido principal da obra. A letra invertida deixa de ser letra e passa a ser um signo visual que concede figuratividade ao poema, transformando-o em uma representação da dinâmica dos sentimentos e impulsos de uma pessoa narcisista. Philadelpho Menezes (1991:109) observa que na poesia experimental visual, “(...) a figuratividade não reduz a imagem ao seu objeto denotado, como em regra acontece na pintura.”, mas ao contrário, “(...) essa semelhança fisionômica como que atrai o objeto figurado para o poema e, a partir daí, detona significados variados que darão a ele a carga poética.”

A seguir, verificaremos o processo de degeneração ocorrido na referida semiose. Bense (1973:41) define degeneração como o processo pelo qual um signo vai de signo genuíno a signo degenerado, ou seja, de símbolo (relativamente genuíno) a índice (relativamente degenerado), ou ícone (qualitativamente degenerado). Isto significa dizer que o signo enfraqueceu seu caráter arbitrário, sua função convencionada, e passou a estabelecer uma relação de semelhança, reduzindo as distinções entre si e o objeto designado. No caso do poema, o processo de degeneração se dá da seguinte forma: o intérprete começa sua leitura seguindo o percurso convencional, da esquerda para a direita,

e decodifica o pronome “eu”, que é um símbolo. Em seguida, esbarra no “e” invertido, o operador visual, o elemento estranho, um símbolo às avessas que transforma o enunciado todo em um ícone que, como vimos anteriormente, visa estabelecer relações de semelhança dinâmica com o objeto abstrato que representa. É correto afirmar que começamos nosso percurso na dimensão simbólica dos signos, que foi necessária para o encaminhamento e a construção do sentido, e passamos em seguida para a dimensão icônica do complexo sógnico, de onde resultaram novas semioses. Tendo constatado isto, evidenciamos o processo de degeneração ocorrido.

Para realizarmos o ponto seguinte da leitura, é necessário decompor nosso pequeno complexo de signos, e convencionei dividi-lo em duas partes, recentemente citadas: o pronome “eu”, e o operador visual “e” invertido. Na semiose interagente entre estas duas partes, irá desenvolver-se a significação do poema. As semioses podem ser classificadas como adjuntivas, superativas e iterativas (BENSE, 1973). As adjuntivas são operações com caráter encadeador, que levam a conexões remáticas, abertas, como um trecho verbal do tipo “é vermelho”, que possui conexões abertas em seus dois lados. Nas superativas, os signos unem-se no sentido de formação de uma totalidade coletiva, de um conjunto de signos, uma estrutura, um supersigno. Por regra geral, é sempre precedida de uma semiose (ou diversas) adjuntiva. As semioses iterativas são aquelas pelas quais se obtêm todos os conjuntos parciais do repertório de signos. É um domínio do argumento como, por exemplo, as fórmulas, um cálculo, um sistema de regras, dos quais podem derivar todos os conjuntos parciais de signos. Pressupõe em si as semioses adjuntivas e superativas.

Agora voltemos à semiose que ocorre em Narcisismo, entre as duas partes por nós levantadas, que compõem o poema. As semioses adjuntivas são aquelas onde as conexões entre signos estão latentes, ou seja, os signos estão “clamando” por uma união com outros que lhes concedam um pouco mais de significado. Isto ocorre em cada uma das duas partes do poema individualmente, mas onde temos a verdadeira construção de sentido é exatamente no encontro entre as duas partes, em uma semiose de onde resulta um outro signo, o supersigno com predominância icônica, que busca assemelhar-se ao

⁵ *El Operador Visual en la Poesía Experimental. in La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000.* Montevideo, Uruguay.

comportamento narcisista. Temos portanto, a ocorrência de uma semiose adjuntiva que propiciou condições para semioses superativas a partir do supersigno constituído.

Para finalizar a leitura, uma abordagem pragmática do signo, visando levantar alguns aspectos sobre como ele atua em um meio, gerando interpretantes em seus leitores. Os interpretantes por sua vez, são em si próprios signos mentais, que desenvolvem suas semioses sendo interpretados por outros signos-pensamentos subseqüentes, em um ambiente onde a “corrente de idéias prossegue livremente, acompanha a lei de associação mental” (PEIRCE, 1974:79). A extensão e fluência dessas semioses vai variar a partir do meio ambiente onde o signo será inserido. Pode ser em um site especializado em poesia experimental, conseqüentemente freqüentado por conhecedores do assunto, bem como pode ser exibido em um *out-door* na Avenida Paulista, diante dos olhos de centenas de milhares de pessoas, dos mais variados níveis culturais, pouquíssimas delas provavelmente, conhecedores da existência da poesia experimental.

Estas diferentes situações contextuais encontrarão leitores com diferentes repertórios, isto é, que acumularam em suas experiências diferentes estoques de signos. Esse elemento é de suma importância para a definição das possíveis semioses de leitura. Fatores como adequação à linguagem apresentada (no caso, a poesia experimental), ou o conhecimento temático sobre o assunto (o profundo conhecimento da lenda de Narciso), podem ser definidores no desenrolar das semioses interpretativas. Não que isto afirme categoricamente que uma pessoa que dispõe deste tipo de repertório irá desfrutar de modo mais aprofundado o poema, pois ainda existem outros fatores não-repertoriais que influem na recepção, como a atenção, o interesse, etc.

O próprio poema, em sua mensagem fundamental, já pode apresentar controvérsias de leitura. Quando o efeito especular da letra invertida constrói o significado de olhar para si mesmo, já pode suscitar variadas noções para este fenômeno. Pode-se olhar para si mesmo com uma intenção crítica, buscando uma auto-avaliação, não necessariamente com a intenção narcisista suscitada pelo título. Ninguém é apto a invalidar também estes tipos de interpretações, que parecem divergir da idéia inicial do autor mas, enfim, estão também latentes na obra. O certo é que um poema experimental se faz presente para expandir as semioses decorrentes do contato consigo, esta é sua função pragmática principal, de modo

que não existe maneira errada de ler um poema deste tipo, o que existe sim, são sempre novas e diferentes interpretações.

3.2. A Teoria da Tradução Intersemiótica

A partir de agora, começaremos a nos dedicar a um assunto específico no universo das relações entre a semiótica e a poesia experimental: a tradução intersemiótica. A relevância deste assunto está ligada aos objetos escolhidos para a análise que será realizada no próximo capítulo, que são poemas experimentais elaborados inicialmente na bidimensionalidade da folha de papel, traduzidos posteriormente para suportes eletrônicos, tornando-se videopoemas e infopoemas.

No artigo *Aspectos Lingüísticos da Tradução* (1959), Roman Jakobson fala de três maneiras de interpretar ou traduzir o signo verbal: em outros signos da mesma língua, que ele chama de tradução *intra lingual*, ou reformulação, por exemplo, converter o termo “solteiro” numa designação mais explícita, que é “homem não casado”; em signos de outra língua, que é a tradução *inter lingual*, ou tradução propriamente dita, como a conhecemos, e finalmente, em outro sistema de signos não-verbais, classificada pelo autor como transmutação ou tradução *inter-semiótica*. No final do mesmo texto, o autor volta a citar a tradução inter-semiótica, desta vez como a tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” Comparando os dois únicos trechos onde o autor cita a expressão “tradução inter-semiótica”, observamos uma colisão na definição deste conceito. Primeiramente, se refere à tradução de conjuntos de signos verbais para não-verbais e, posteriormente, quando dá exemplos destes tipos de conjuntos de signos que seriam considerados não-verbais, o autor cita a pintura, a música e o cinema. Conforme vimos no primeiro capítulo, a pintura usava, já há muito tempo, inscrições verbais, ou “escritemas”, em meio a figuras ou formas pictóricas, do mesmo modo que, no universo da música, as canções e óperas são resultantes da presença verbal nesta manifestação artística. No caso do cinema, no final dos anos 50, o conteúdo verbal não era mais um acessório, como na época do cinema mudo, mas havia se tornado

definitivamente parte integrante da própria linguagem, elemento de suma importância na construção do significado desta arte, que passou a ser audiovisual e verbal. Em ambos os casos, estamos diante de “mensagens múltiplas” (MOLES, 1969:244), das quais os signos verbais fazem parte.

Seguindo esta lógica, podemos concluir que Jakobson se referiu à tradução inter-semiótica como um tipo de tradução que transforma um conjunto de signos verbais em outro conjunto de natureza diferente, que não seja exclusivamente verbal, ou nem um pouco verbal. O autor lançou um conceito que, inicialmente, pretendia abranger somente casos mais próximos ao seu universo, o lingüístico, e por isso a conotação verbocêntrica dada ao termo “tradução inter-semiótica”. Como definir no entanto, operações tradutoras que procuram transferir significados reconstruindo sistemas de signos em linguagens diferentes, sejam elas verbais ou não? Não são todas elas inter-semióticas? O acompanhamento desta questão, que creio possa estar sendo desenvolvido por outros pesquisadores, foge às metas de nosso trabalho, uma vez que todos os casos selecionados para análise no capítulo seguinte possuem conteúdo verbal em algum momento do percurso da tradução.

A obra que impulsionou os interesses pelo assunto, sobretudo no Brasil, foi *Tradução Intersemiótica*⁶, publicada por Julio Plaza em 1987. Utilizando o conceito cunhado por Jakobson, e valendo-se sobretudo de fundamentos peirceanos de semiótica, o autor levou a fundo a questão, avaliando o processo deste tipo de tradução desde o nível mental, passando pelo sensorial e chegando às formas traduzidas, muitas das quais obras plásticas de sua própria autoria, realizadas a partir da tradução de poemas que tomou como exemplos para reflexão. Esta sequência “de dentro para fora”, do mental para o físico, utilizada por Plaza, parece ser muito eficiente para permitir a compreensão e o levantamento de pontos interessantes que cercam a teoria da tradução intersemiótica. Será também o mesmo percurso pelo qual optaremos.

Quando pensamos, estamos realizando semioses internas à nossa mente, que consistem na tradução do conteúdo presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções, em outras representações mentais que também servem como signos. Segundo

⁶ Nota-se uma diferença de grafia entre *inter-semiótica* definida por Jakobson e *intersemiótica* desenvolvida por Plaza. Uma vez que estamos fazendo uso sobretudo de princípios teóricos sustentados pelo segundo autor, achamos correto acatar dele também a grafia do conceito.

Peirce (1974:81), o pensamento tem três elementos: a função representativa que o torna consequentemente *representação*; a aplicação denotativa, ou ligação real, que põe um pensamento em relação com o outro; e a qualidade material, que dá ao pensamento sua qualidade. O autor salienta também (p.79), que todo o pensamento nosso é um signo que é sempre interpretando por outro pensamento nosso subsequente, prosseguindo a corrente de idéias que acompanha a lei de associação mental. Assim sendo, dão-se como tríades com características de continuidade e devir, isto é, que se autogeram, num processo contínuo de modificação da consciência, relacionando cognição (apreensão dos objetos do mundo) e pensamento. Nesta corrente, os signos produzidos pela mente vão servindo de objetos imediatos dos signos seguintes e, é interessante observar como o conceito de “tradução” enquadra-se perfeitamente para definir este processo mental onde as semioses se desdobram e o pensamento se desenvolve.

Há também características de intersemiotividade presentes nos exercícios da cognição e do pensamento, pois estas traduções internas que acabamos de observar envolvem diferentes sistemas em processos de recodificação, de modo que, uma mensagem existente como signo verbal, ao ser lida pode desencadear uma série de semioses que utilizam signos não-verbais no processo de representação, dependendo da ação deste *continuum* que a conduz pelo intelecto. Como observa Jakobson: “Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalingüísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução.”⁷

Plaza também salienta esta característica intersemiótica dos signos do pensamento: inspirado em Peirce, diz que os pensamentos são conduzidos pelos três tipos de signos, mas predominantemente pelos símbolos (1987:21). Os ícones e os índices, nestas circunstâncias, servem para “(...) complementar ou melhorar a incompletude das palavras, sendo os primeiros, capazes de explicar o significado das palavras através de outros recursos como figuras, diagramas ou imagens, e os segundos, de completar o significado do símbolo, apontando diretamente para os objetos do mundo.” Logo, concluímos que os exercícios mentais de cognição e pensamento são ações sgnicas que obtém sua continuidade

⁷ *Lingüística e Comunicação*. p. 70.

traduzindo-se incessantemente, e que esta tradução sofre alterações pela participação de conjuntos de signos mentais com naturezas diferentes do conjunto inicial, o que a caracteriza como intersemiótica. Portanto, cognição e pensamento se dão também através de traduções intersemióticas.

Nas vias de acesso às cognições estão os sentidos, pontos que viabilizam as mediações entre nós e os fenômenos. Não devemos entender os sentidos como entidades departamentalizadas mas, como salienta Plaza (1987:46), que agem em conjunto, se inter-relacionam, produzindo a sinestesia perceptiva. Para Rudolf Arnheim⁸, perceber não é uma simples recepção passiva do material estimulador, mas “criação de padrões de categorias perceptivas adequados à configuração do estímulo”. Isto no entanto pressupõe, mais do que a formação de um conceito perceptivo, a criação de um “conceito representativo”, somatório dos diferentes conceitos perceptivos que a mente sofre em relação a um objeto ou fenômeno. A formação destes padrões em uma fruição sinestésica pode dar-se através da recepção simultânea de feixes de estímulos, alguns dos quais chegam a configurar uma tríade e passam, portanto, a desempenhar o papel de signos, consequentemente dotados da capacidade de representação. Acreditamos que estes conceitos representativos não são todos conscientes ou traduzíveis pelo fruidor sob forma de argumentos, mesmo assim desencadeiam semioses (traduções mentais) necessárias à apreensão particular dos acontecimentos.

Entre as percepções e as representações, ocorrem relações intersemióticas que permitem expandir as concepções segmentárias dos sentidos. Plaza (p.60) refere-se à leis neuropsicológicas da sinestesia, onde “as oposições fônicas podem chegar a evocar relações com sensações musicais, cromáticas, olfativas, táteis, etc.” Também nuances entre sons graves e agudos, por exemplo, podem provocar alusões a superfícies mais lisas ou mais ásperas, objetos grossos ou finos, cores claras ou escuras, e outras relações deste tipo. Estes acontecimentos são resultantes de ações da memória, em diálogo com os repertórios, estimulados por signos mentais icônicos, ou seja, aqueles que atraem outros objetos dinâmicos por relações de semelhança. Desta forma, podemos obter significantes com contrastes abissais dispondo os mesmos objetos para fruidores diferentes, frutos de

⁸ *Apud* Plaza, 1987:48.

traduções que, embora tenham sido percebidas inicialmente por sentidos semelhantes, percorreram diferentes vias sinestésicas.

No campo da realização, onde os pensamentos projetam-se sobre o mundo, dão-se as traduções que ganham corporeidades, onde os signos mentais percorrem os sentidos para se adequarem às linguagens, meios e suportes materiais. Até agora, nos referimos às ações sígnicas que ocorrem dos sentidos para a mente e no interior da mente, tendo ignorado os meios técnicos e suas linguagens, nos quais os signos habitam o mundo. Para serem conhecidos e compartilhados, os signos do pensamento precisam ser extrojados para a realidade social por meio de uma linguagem. Ocorre então outra tradução, desta vez entre signos mentais e meios materiais, fazendo com que o signo surja para o mundo concreto onde, uma vez constituído, estará exposto a novas traduções, gerando novos interpretantes nos fruidores que com ele se relacionarem.

O percurso pelo qual os signos mentais se projetam “para fora” do corpo, passa pelos sentidos, coordenados fisiologicamente pelo sistema nervoso central. Segundo Marshall McLuhan (1964:61), o sistema nervoso central opera de maneira defensiva em prol da integridade do corpo, contendo, localizando e cortando tudo que o agrida. Desta forma, a fadiga gerada nos pés por uma caminhada foi o que motivou a criação da roda, meio substituto que gerou uma anulação do pé para a realização deste tipo de exercício, um tipo de “amputação”, como sugere o autor. Estas seriam as funções originárias dos meios técnicos: substituírem e anularem as partes do corpo. O autor entende também que todo o novo meio afeta de um só golpe o campo total dos sentidos (p.63), uma vez que todos são interdependentes.

Os sentidos no entanto, adaptam-se com relativa facilidade aos novos meios, de modo que a mente que opera uma tradução pode prever parcialmente alguns aspectos do comportamento do conjunto de signos que ganhará materialidade no meio. É uma decorrência do fato de o meio carregar em si características da parte do corpo amputada que substitui. No caso da tecnologia elétrica, Mcluhan acrescenta (p.61) que o homem “projetou para fora de si mesmo, um modelo vivo do próprio sistema nervoso central”, e aí vale acrescentar que a metáfora do “cérebro eletrônico” para a informática, sustenta um paralelo entre a diversidade das operações mentais, como vimos, as traduções de signos do pensamento, e as qualidades de realização desempenhadas no meio. A exceção das

realizações experimentais, quando se utiliza o meio com o caráter de “vamos ver no que dá”, o conhecimento absorvido pelos sentidos normalmente permite uma antevisão mental do que pode ocorrer com os signos quando forem dispostos em um meio.

Este conhecimento sensorial prévio do meio se completa na circunstância da interface com o mesmo. Plaza (1987:13) salienta que o caráter tátil-sensorial das formas eletrônicas, por exemplo, permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com as linguagens, instaurando uma fronteira fluida entre a informação e as capacidades técnicas, uma margem de criação. Temos assim dois momentos complementares, através dos quais os signos do pensamento ganham forma: o das semioses mentais, que parcialmente são aptas a anteverem a aplicação do conjunto de signos em um meio, e o momento da aplicação propriamente dita, onde a sinergia resultante do conflito entre homem e o meio definem as características estruturais da realização.

A tradução intersemiótica como poética inventiva, por trabalhar com conjuntos de significantes de diferentes naturezas, propicia também relações entre os sentidos, através da diversidade de meios e códigos possíveis de utilização. Cada linguagem possui suas características próprias que a constitui e, por sua vez, articula-se com os órgãos emissores e receptores (sentidos) de uma maneira específica. A operação tradutora faz com que uma mesma obra possa fazer diferentes percursos sensoriais, a partir de sua reinvenção em diferentes meios técnicos.

Diante da escassez de fundamentos teóricos próprios da tradução intersemiótica, Plaza toma emprestado princípios de tradução de poesia postulados sobretudo por Jakobson e Octavio Paz, para refletir sobre o âmbito operacional da tradução. Para nós, esta opção é perfeitamente compatível, uma vez que a poesia também está no cerne de nossos estudos. Segundo Jakobson, a poesia, por definição, é intraduzível, sobretudo em virtude dos recursos paronomásticos normalmente empregados, sendo possível somente a transposição criativa, seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica⁹. Esta opinião vai ao encontro da posição que sempre foi defendida pelos irmãos Campos, que classificam seu extenso trabalho de tradução de poesia como transcrição. Do trovador provençal Artaud aos cantos de Ezra Pound, as traduções por eles realizadas buscam reconstruir os mesmos efeitos dos

⁹ *Linguística e Comunicação*, p. 72.

trocadilhos, rimas e outras explorações de sonoridades do original, com a seleção de um vocabulário diferente, mas que alcance um resultado inventivo similar.

Para Octavio Paz, a tradução é uma operação análoga à criação, mas que se desenvolve num sentido inverso. Na criação, segundo o autor, a matéria-prima é a linguagem em movimento, e o esforço do artista é todo em cristalizá-la em uma forma definida – o signo estético. Já traduzir, é “(...) colocar este cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo em um sistema de escolhas outro, análogo ao primeiro.”¹⁰ Criação e tradução são, portanto, “operações gêmeas”, como frisa o autor, sendo que muitas vezes “a tradução é indistinguível da criação”, havendo um “incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”¹¹. Em suma, consiste em “produzir com meios diferentes, efeitos análogos”.

Fazendo uma síntese destes fundamentos, e adequando-os a uma realidade onde o original está presente em um suporte material, e a tradução em outro, Plaza tece uma teoria específica da tradução intersemiótica. Os princípios que regem a transcrição como única possibilidade de tradução material de um signo estético, preservando efeitos em meios diferentes, são preservados pelo autor e aplicados para definir a tradução intersemiótica como uma “transcrição de formas”: “Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são estas relações que mais interessam, quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.”¹²

Para “penetrar pelas entranhas dos diferentes signos”, e elucidar suas relações estruturais, ou seja, apreender uma forma do modo mais próximo possível de sua totalidade, e assim pensar sua tradução, o autor propõe três modos de aproximação do objeto estético¹³:

- a) Captação da norma na forma, como regra e lei estruturante.
- b) Captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo.

¹⁰ *Apud* PLAZA, 1987:39

¹¹ *Idem*, p.26

¹² 1987:71

¹³ *Idem*

c) Captação da forma como se nos apresenta à percepção, como qualidade sincrônica.

Por ser aquele que define o conceito de *forma*, muito útil para facilitar a compreensão dos três modos, optamos por começar pelo item “c”. Dizer que a forma “se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica”, é referir-se à maneira instantânea e global através da qual apreendemos uma forma. Segundo a teoria da *Gestalt*, perceber se dá através da percepção de conjuntos, e não isoladamente, de modo que compreendemos a forma como uma mônada, um conjunto de estímulos agregados em uma sintaxe, buscando uma relação de isomorfia e equilíbrio com o campo da consciência perceptiva do fruidor. Assim, a primeira apreensão de um quadro é do seu todo, num instante de absorção pré-racional, onde seus elementos ainda são qualidades potenciais para um processo cognitivo. Conforme Susanne Langer, “(...) forma em seu sentido mais abstrato equivale a estrutura, a articulação, a um todo que resulta da relação de fatores mutuamente dependentes ou, com mais precisão, o modo em que se reúne o conjunto todo”.¹⁴

A captação das leis que normatizam este conjunto é a captação da “norma na forma” (item a), a observação e compreensão das relações estruturais de ordenação que se dão no interior de seu sistema. Para elucidar a construção desta ordem, e preservá-la ao longo de um processo tradutor, Plaza propõe trabalhar com os legi-signos, pois são eles que “exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma forma significante” (1987:72). Portanto, as funções dos legi-signos são tanto de estruturadores das formas e de sua normatização, como de condutores da leitura e consequentemente, da capacidade de síntese, a partir da qual o tradutor começará o planejamento da nova forma. O autor se refere a três papéis que os legi-signos desempenham em uma operação tradutora:

- 1) Transdução: Através desta função, os legi-signos possibilitam que o leitor organize as informações estéticas da obra, estabelecendo suas relações semânticas e organizando os percursos de leitura. É também o papel de transductor do legi-signo que permite a transferência da energia da obra original para a tradução, processo que “tende a fazer perder ou ganhar informação estética”. (p.72)

¹⁴ Apud PLAZA, 1987:86.

- 2) Paramorfismo: É o papel de equivalência, através do qual um objeto estético pode ser abordado e construído com o emprego de signos diferentes, constituindo uma estrutura diversa porém, com o mesmo significado. É este papel que inspirará posteriormente uma tipologia para as traduções.
- 3) Otimização: Método de ajuste da obra para a obtenção de melhores resultados. No caso, possibilitar a leitura mais coerente possível da tradução em relação à original.

Plaza divide seis classes de legi-signos em três grupos, a partir de como se apresentam na forma do objeto estético e como funcionam na tradução: a) Legi-signos Icônico-Remáticos: Atuando com um máximo de ambigüidade, é o signo que prioriza as relações de semelhança e a função poética. Como um rema, sua interpretação é aberta, suspendendo-se no nível do interpretante imediato. Na tradução, fornece condições para a montagem ou organização sintática. b) Legi-signos Indicativo-Remáticos e Indicativo-Dicentes: Ao mesmo tempo que participam da estrutura da forma e da tradução como signos de lei, indicam seu original pela contigüidade, criando condições para o estabelecimento de interpretantes imediatos e dinâmicos. É importante ressaltar que toda a tradução é um legi-signo indicativo em relação ao seu original. c) Legi-signos Simbólico-Remáticos, Simbólico-Dicente e Simbólico-Argumento: Todos oferecem condições de se operar de forma estruturada, variando seu grau de abertura à interpretação, que vai desde a máxima ambigüidade até os significados mais arbitrários. Na tradução, são transdutores dos caracteres invariáveis, sendo portanto, responsáveis pelo reconhecimento das relações entre original e tradução.

O terceiro item para a aproximação da forma do objeto estético (item b), é a captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo. Entenda-se intracódigo como o espaço interno da obra, onde se dá o diálogo conflitivo entre os seus diversos estados físicos e qualidades. São as atividades interagentes entre as cores, letras, palavras, gestos, figuras e outros elementos, dependendo da natureza do suporte. Estas atividades podem dar-se por contigüidade ou por similaridade. No primeiro caso, “um elemento cede passagem a outro que é diferente dele, mas ao mesmo tempo parte dele” (p.79), e isto pode ocorrer de três maneiras: contigüidade topológica, quando um signo surge em contraste com a qualidade primeira do suporte da obra, por exemplo, um ponto preto sobre um fundo

branco. Também operações indiciais como as que ocorrem nos suportes eletrônicos visuais (TV), onde a imagem se forma a partir do chuveiro que constitui a materialidade primeira do suporte. O segundo caso é o da contigüidade por referência, que se dá pelo deslocamento espaço-temporal do signo em questão, por exemplo, os *ready-mades* de Duchamp, que deslocavam o produto do seu meio convencional, transformando-o em objeto estético. O último caso de atividade por contigüidade é o que se dá por convenção, como as combinações sintáticas normativas da linguagem verbal, quando manifestas em sua forma padronizada.

As atividades que se dão entre os elementos do intracódigo por semelhança ocorrem quando os caracteres constitutivos da forma apresentam relações entre qualidades similares, e podem ser de três tipos. Por semelhança de qualidades, que é quando “há identidade de caracteres qualitativos entre as partes do signo”, ou seja, “essas partes, na sua materialidade física e sensível apresentam qualidades semelhantes”(p.81). Por justaposição, que acontece quando as qualidades materiais dos elementos são diferentes, mas alguma semelhança é revelada entre os signos através de sua proximidade (justaposição), como o que ocorre com os ideogramas copulativos, onde os elementos possuem autonomia mas, quando justapostos, criam um significado que não é um terceiro elemento, mas a relação entre os dois anteriores. E por mediação, quando, ao contrário do caso anterior, a mente do fruidor funciona como mediadora, criando um terceiro elemento que une aquelas duas partes.

3.3. Os Dois Momentos da Tradução: Leitura e Invenção

Duas etapas básicas estão presentes em qualquer processo tradutor: leitura e invenção. Na primeira o tradutor apreende o objeto a ser traduzido, interpreta-o e o sintetiza para, no segundo momento, criar a nova forma, inspirada na original. A leitura é uma geração indefinida de interpretantes, motivada inicialmente pela cognição de um objeto no mundo, que passa a ser o *perceptu*, palavra do latim que pode ser definida como “aquilo que foi percebido”, e impulsiona este processo, que se desenvolve de modo espontâneo e descontrolado. A dinâmica da leitura se estabelece como se o material filtrado pela

cognição exercesse uma força de atração em relação a outras instâncias constituintes do repertório do leitor, convocando outros elementos que se agregam ao material lido, fazendo deste percurso um acontecimento único.

Cabe lembrar aqui os três tipos de interpretantes propostos por Peirce: imediato, dinâmico e final. O primeiro é aquilo que o signo está apto a produzir, enquanto o terceiro é hipotético, ligado a uma noção hipotética, que é a de interpretação total, de todas as possibilidades representativas de um signo, portanto, inatingível. É o segundo conceito, o de interpretante dinâmico, o que mais interessa quando nos referimos às leituras individuais dos signos. Segundo Lucia Santaella (2001:47), este interpretante pode ter três níveis: emocional, quando o interpretante se realiza como qualidade de sentimento; energético, quando o efeito é da ordem de um esforço físico ou psicológico, por exemplo uma ação física ou mental; e lógico, que funciona como uma regra de interpretação.

Pensem agora em um processo de tradução, integrando a interpretação dinâmica com os conceitos de forma e intracódigo vistos recentemente. O tradutor se aproxima da forma como de um objeto que apresenta sincronicamente aos seus sentidos um conjunto de qualidades que lhe suscitam sensações e alguns sentimentos iniciais. Estamos no nível emocional da interpretação dinâmica. Vale a pena esclarecer que esta etapa se diferencia da interpretação imediata porque estamos nos referindo aos fatores individuais desta fruição, sensações e sentimentos que não irão se repetir do mesmo modo em dois fruidores diferentes. Em seguida o leitor-tradutor busca a compreensão das formas que povoam o intracódigo da obra, realizando esforços psicológicos, e talvez físicos para decifrá-los. É a captação da “norma na forma”, onde os legi-signos serão importantes para conduzir a leitura. Este é o nível energético da interpretação dinâmica. O nível lógico se dá quando ele consegue decodificar os sentidos articulados pelos elementos do intracódigo, chegando às isotopias da mensagem original, que irá filtrar e sintetizar para elaborar a tradução.

No caso de um poema experimental como signo a ser traduzido, faz-se necessário ao tradutor intimidade com a poesia experimental, para saber ler o processo pelo qual se desenvolve a dinâmica de um poema experimental, e como as formas verbais e visuais são exploradas nesta poética, desde os limites de escassez à saturação de informação. Normalmente, os fatores visuais em um poema experimental são os primeiros a atingir o leitor, pois a comunicação visual tem como característica marcante a instantaneidade.

Segundo Philadelpho Menezes (1991:109), diante de um poema experimental com visualidade, ocorre “uma apreciação inicial do seu aspecto marcadamente plástico, pela própria força da sua natureza visual, para, em seguida, se processar a “decifração” das leituras de significado”. O aspecto visual ocupa assim uma posição de destaque no nível emocional da leitura, do primeiro contato com a obra, onde surgem as primeiras sensações. Na tradução, o propósito de reproduzir estas mesmas sensações iniciais deve ser uma meta, seja com o emprego de signos visuais semelhantes aos do original, recriados em outros suportes, ou com a inserção de signos de natureza diferente, mas que podem gerar sensações similares.

Voltando à leitura de um poema experimental visando uma tradução, segue-se ao emocional o nível energético, onde o leitor vai mergulhar no intracódigo e, sob a regência dos legissignos, pois vai ter que transformar tudo o que lê em signos de lei, captar as relações estruturais que determinam a ordenação da obra. Aqui se situam as relações intersemióticas ente os diferentes códigos que co-habitam o interior do poema, onde muitas vezes, signos verbais se “travestem” em significados visuais, e vice-versa, reproduzindo princípios típicos da poesia experimental. Ao alcançar o nível lógico, o leitor-tradutor terá decodificado as possibilidades de construção de sentido propostas pelos elementos da sintaxe original, podendo passar para uma síntese interpretativa da obra, passo definitivo da leitura. Ressaltamos mais uma vez que, para chegar a um bom desempenho no nível lógico, o leitor interessado em tradução de poesia experimental precisa conhecer bem os princípios que regem esta poética, bem como ter prática no acompanhamento deste tipo de experiências, pois muitas vezes as mensagens destes poemas passam despercebidas para a maior parte dos leitores desabituaados.

Qualquer leitor participa ativamente de um processo comunicativo como criador de “versões” daquilo que lê, ocupando um papel de re-criador da obra. Como observa Haroldo de Campos, “(...) o receptor não é somente alguém que recebe algo, nem está somente em estado passivo; em termos ótimos, ele deveria ser um co-autor da informação”.¹⁵ Devemos entender o ato de leitura portanto, como a capacidade de inventar uma interpretação individual ininterrupta, pois a semiose que inicia em uma leitura vai tornar-se referência na

¹⁵ Entrevista para a Revista Galáxia nº 1, 2001. p. 37.

formação intelectual do leitor, passando a exercer influência sobre seu comportamento e ideologia.

Sob esta perspectiva, a essência da obra passa a residir na interação entre sua forma e as possibilidades de leitura que proporciona, concedendo ao leitor um papel complementar, mas não menos importante, no processo de comunicação que se realiza. Esta co-autoria que reside na interpretação do leitor, transforma a experiência da leitura num ato participante, do qual a obra depende para atingir seus graus mais elevados de realização, pois qualquer objeto comunicacional, mesmo que aparente demonstrar uma forma acabada no mundo, exige uma resposta “livre” e “inventiva” por parte do leitor, pois não poderá ser compreendido realmente se este não o reinventar, num ato de congenialidade com o autor (ECO, 2001:41).

Na constituição da forma, o autor opta por elaborar vias de acesso à interpretações mais amplas e participativas, que resultam em obras mais “abertas” em seu processo comunicativo, ou ao contrário, constrói obras que comunicam mensagens mais diretas em termos de objetividade, e reduzidas em termos de geração de interpretantes, que não têm como alvo prioritário explorar a participação ativa do leitor. Assim são as obras mais tradicionais, normalmente feitas para serem contempladas e admiradas em sua suposta “beleza”. A produção da poesia experimental encontra-se predominantemente ligada ao primeiro tipo de obras, aquelas que são constituídas com objetivo de experimentar novas formas de comunicar e fugir da redundância, tendo por isto, se desenvolvido sobretudo no seio de movimentos vanguardistas. A maneira como um poema experimental trata o repertório do leitor é participante, convidando-o a interagir a partir de uma rede de estímulos lançada de encontro à sua reação, de modo a proporcionar um choque na sua percepção, exatamente por apresentar modos inusitados de utilizar signos convencionais, como as palavras (poesia concreta), a iconografia dos mass-media (poesia visiva), as gravações vocais (poesia sonora) ou as linguagens digitais (infopoesia).

Este impacto do poema experimental contra o intérprete produz uma condição “sugestiva”, onde a obra não deixa bem claro a que veio, clamando pela participação do leitor, para a conceder significados. Sobre esta condição, cabe a tese de Umberto Eco a seguir:

Com esta poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez, carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias.

(2001:46)

É interessante observar que Eco se refere à extração de uma “resposta” por parte do leitor, o que concede um caráter de diálogo entre este e a obra. O autor salienta que o diálogo entre o leitor e uma “obra aberta” pode se dar em diversas fases (pp.85-86). No primeiro contato, devido ao caráter polissêmico da obra, as possibilidades de leitura não se esgotam, gerando ao mesmo tempo, uma satisfação e uma insatisfação no leitor. Então este retorna à mensagem trazendo na memória a experiência do primeiro contato, o que constrói uma nova hierarquia dos estímulos na segunda fruição. Os signos que anteriormente estavam em primeiro plano, passam a ocupar uma posição subalterna, e vice-versa, tomando forma um mais rico significado da expressão original. Assim sucessivamente, quanto mais a compreensão se complica, mais a mensagem original se renova, pronta para leituras mais aprofundadas. Este diálogo só terminaria quando a forma deixasse de parecer estimulante ao leitor, quando este se sentisse demasiado habituado aos estímulos provocados por ela.

Um longo diálogo com a obra original é o primeiro passo para uma tradução, a tentativa de extrair o máximo possível de significantes, como se tentasse exaurir sua potencialidade interpretativa. Plaza (1987:34) diz que “a tradução é a forma mais atenta de ler”, observação muito pertinente, que pode ser ainda enriquecida com algumas reflexões de Peirce sobre a atenção. Segundo o autor, a atenção serve para dar ênfase aos elementos objetivos da consciência, como um efeito que age sobre ela, afetando o conhecimento. Com o uso da atenção, a cognição enfatizada produz um efeito diferenciado na memória, influenciando o pensamento subsequente. Em primeiro lugar, a atenção afeta a memória, um pensamento é lembrado mais tempo quanto maior atenção lhe foi dedicada. Em

segundo, quanto maior a atenção, maior a conexão e mais precisa a seqüência lógica do pensamento (1974:84). Embora não possamos regular a leitura que fazemos de algo, uma vez que ela se faz, como já dissemos, de modo aparentemente espontâneo, a atenção é um elemento importante, que vem ampliar a duração e a precisão dos interpretantes produzidos. Isto torna-se fundamental em uma leitura voltada para a tradução, sobretudo no momento da elaboração de uma síntese interpretativa, que vai servir de base para a segunda etapa da operação tradutora: a invenção, ou recriação.

A síntese não é a busca de um interpretante definitivo da obra, o que não existe em nenhum tipo de semiose, mas sim uma busca que visa alcançar o que há de essencial no signo estético, sem esquecer as condições contextuais em que o mesmo foi produzido. Tomando a síntese como ícone (possibilidade), chegará o momento em que será preciso traduzi-la em um meio particular, no qual tomará existência, ostentando a condição de tradução em relação ao original. O momento intermediário à leitura e à concretização material da obra, envolve processos de natureza imaginativa e operativa. A primeira está presente predominantemente na articulação mental, no desenvolvimento da idéia, e mistura a razão com um alto nível de intuição. A segunda é a da realização prática, guiada predominantemente pela racionalidade, aplicada a um meio técnico.

Toda e qualquer invenção começa com um instante de caráter espontâneo que aparece à mente “como epifania, imediatamente desprendida das amarras de um raciocínio lógico”, configurada como *in-sight* (PLAZA, 1987:40). Este fenômeno mental se aproxima daquelas idéias súbitas que, segundo Peirce, vêm como soluções de problemas quando aparentemente, estão apagadas em uma instância muito longínqua da mente, mas acomodam-se de tal maneira que, em dado momento, acabam adquirindo uma forma que estabelece relações de semelhança ao nódulo do problema (*apud* PLAZA, *idem* p.41). Não é fruto de uma sucessão ativa de pensamentos naquele momento, mas um lampejo súbito que incita o intelecto ao ato criador. No caso da tradução, este *in-sight* inicial é motivado pela forma da obra original, absorvida a partir do processo de leitura, como vimos, uma leitura atenta, destinada a solucionar o problema que é como fazer a tradução.

Moles e Caude¹⁶ definem a criatividade como a “faculdade da inteligência que consiste em reorganizar os elementos do campo de percepção, de um modo original e

¹⁶ *Apud* Plaza e Tavares, 1998:67.

suscetível de dar lugar a operações dentro de qualquer campo fenomenológico.” A partir desta definição, podemos entender toda a criação como um ato de reorganização individual de um campo perceptivo, estruturada a partir da cultura que permeia a subjetividade do criador. Diante do problema da realização da tradução, o termo “original” deve ser entendido como combinação inédita dos elementos pré-estabelecidos na estrutura da obra que motivou a tradução. Mesmo assim, o tradutor é um autor tão original quanto qualquer outro, até porque, se formos radicalizar a concepção de tradução, todas as criações são traduções de obras já usufruídas, sendo concebidas sempre em formas re-combinadas.

Plaza e Tavares (1998:72) chamam a atenção para a dinâmica do ato criativo, que não é contínua, mas “renova-se sempre e admite *feed-backs* alimentados pela atividade experimentadora e pelas idéias criadoras.” Inspirados em G. Wallas, os autores dividem o processo de criação em seis etapas:

- 1) Apreensão: estágio anterior ao *in-sight*, onde o criador ainda não consegue tornar possível traduzir a formulação concreta do problema a resolver, embora já tenha determinado sua existência. É o lançamento do problema de uma criação, o momento em que existe a noção de que algo será criado, o autor está estimulado para querer produzir algo.
- 2) Preparação: estágio de assimilação ou documentação do conhecido, uma fase preparatória, como o próprio nome diz, marcada pelas indagações, sugestões, explorações, onde a mente ajusta o problema que irá desenvolver. É também nesta fase que começam as experiências com o meio técnico no qual a produção se realizará, averiguando-se as possibilidades de manipulação do material selecionado para a obra.
- 3) Incubação: apesar de estarem sendo citadas distintamente, sabe-se que as fases da preparação e da incubação dificilmente se manifestam separadas. Na incubação, busca-se as conexões inesperadas, com as quais as idéias serão concluídas. Normalmente esta iminência de “fechamento do projeto artístico” gera tensão e insatisfação no artista. É também quando a mente realiza as operações de seleção e combinação, visando um ordem formal, a “forma ideal”. Estas operações podem se dar de modo inconsciente.
- 4) Iluminação: neste estágio o criador atinge a solução do problema. É o momento do *in-sight* criativo, onde a forma encontra sua realização, e a tensão se relaxa. O que até então

era pressentido se transforma em solução; o que era difuso passa a constituir uma formulação precisa. É o ponto crucial da criação, no qual se estabelecem as associações mentais, geralmente dadas de modo instantâneo. É quando o inconsciente traz à tona os resultados, ou seja, as combinações necessárias para atingir a epifania. Plaza e Tavares utilizam a teoria de Peirce para situar as raízes do fenômeno do *in-sight* nas formas de um pensamento abduutivo, isto é, que faz uma “mera sugestão que algo pode ser” (p.76).

5) Verificação: fase da *realização*, onde se manifesta a predominância racional para estabelecer o controle, solucionando o problema com base em critérios lógicos. Também aqui se dão as alterações e correções da obra, surgem novos caminhos a serem seguidos, mesmo que sejam totalmente diferentes dos percursos que até então foram utilizados. Nesta etapa, o julgamento (intelecto) termina a obra que a imaginação (intuição) começou, ou a obra atinge o nível satisfatório, ou pode regressar à fase de incubação. Novamente os autores citam Peirce, mais precisamente a tríade da psicologia na qual o autor estabelece categorias de consciência equivalentes às associações mentais necessárias ao desenvolvimento dos processos de criação, e definem esta fase do processo como “consciência sintética de terceiro grau”, onde a idéia toma uma forma inteligível.

6) Comunicação: é quando ocorre o compartilhamento da obra com o público, a inserção do criativo na sociedade, que vai aceitá-la ou a rechaçar, conferindo-lhe legitimidade ou não. Pode também ser chamada de estágio de *formulação*, é quando a obra passa a viver sujeita às críticas e regras impostas pela sociedade, separando-se de seu criador.

Na etapa de verificação, ocorrem as influências dos meios e das linguagens utilizadas na tradução, pois são elas que ditam as possibilidades de construção da nova forma. Segundo Walter Benjamin: “ (...) os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam.” (*apud* PLAZA, 1987:10) Na hora de escolher o meio a ser utilizado portanto, o tradutor estará definindo a própria constituição da mensagem estética. A tradução intersemiótica faz do uso material dos suportes os “interpretantes” do signo original, construindo uma espécie de interface entre estes e o signo traduzido.

Com o ingresso das tecnologias eletrônicas e digitais, a prática de interação e diálogo entre diferentes meios e a seqüente multiplicidade na abordagem dos sentidos se intensificou como projeto poético. O computador funciona como uma matriz gerenciadora de suportes *intermediáticos* e *multimidiáticos*, tornando-se base para a hibridização de linguagens. No caso dos suportes intermídia, o que ocorre é a combinação de dois ou mais canais a partir da matriz de invenção, ou a montagem de vários meios fazendo surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Nos suportes multimídia, há a superposição de diversas tecnologias, sem que a presença dos múltiplos meios chegue a realizar uma síntese qualitativa, resultando em uma espécie de colagem. (PLAZA: 1987:65)

A sinergia ente o homem e a máquina se manifesta através do diálogo estabelecido entre a subjetividade do criador e as possibilidades sintáticas do meio escolhido. A partir deste diálogo, surgem as diferentes poéticas, que Plaza e Tavares classificam em *poética por associação*, aquela que utiliza formas repertoriais armazenadas em memórias eletrônicas, *poética do acaso*, criada a partir de processos aleatórios, *poética dos limites*, que trabalha com um repertório delimitado onde prevalece a idéia minimalista de fazer “mais com menos”, *poética de projeto*, fortemente regida pela racionalidade programadora, *poética da simulação*, onde a imagem é construída através de modelos de síntese que simulam a realidade, e as *poéticas experimentais* (da experimentação e da transdução), onde a concepção vai surgindo a partir da própria realização (1998:124-194).

Os meios eletrônicos como forma de expressão, ampliam as capacidades de cognição (sensíveis e inteligíveis) do artista, impondo novas regras que exigem dele uma “(..) familiarização com os modelos tecnocientíficos em uma interligação de práticas e saberes disposta em relações interdisciplinares.” (*idem*, p.64) Em relação à materialidade destes suportes, os autores salientam (p.66) que estes geram uma noção paradoxal, pois as imagens infográficas comportam também a imaterialidade, inerente aos fluxos contínuos nos quais se processam os códigos e linguagens digitais. Esta imaterialidade porém, não implica ausência de matéria; o material manipulado está presente em forma de energia, característica do ambiente virtual que sustenta sua existência.

Estes autores apresentam também a dicotomia entre “arte como tecnologia” e “tecnologia como arte”, importante para a reflexão sobre as poéticas que utilizam os recursos eletrônicos (p.69). A primeira reflete uma tendência de criar pautada em uma

atitude inovadora, concebida no âmbito de explorar as potencialidades oferecidas pelos novos meios, aliadas à criatividade e originalidade, no sentido de fazer brotar, da materialidade dos suportes (*hardware e software*), as qualidades que levarão o pensamento humano à invenção estética. No outro caso, está a vocação reprodutiva da infra-estrutura tecnológica, maior depositária dos meios do que da criatividade.

No que tange à utilização dos meios eletrônicos e digitais em processos de tradução intersemiótica, cabe importar mais uma vez princípios oriundos da tradução interlingual, apontados por Haroldo de Campos¹⁷, que nos permitirão algumas reflexões:

O transcriador recodifica a informação estética do poema original no seu próprio idioma, reconfigurando esta informação com os elementos da sua língua, levada aos seus extremos limites sob o impacto da língua estrangeira. Procurando compensar a perda, onde o poema não se presta a “transcrição”, ele excogita soluções que poderiam ser inventadas na língua de partida, e não foram porque se tratava evidentemente, de outra língua que não aquela de chegada. Nessa operação tradutora radical, o transcriador pode inventar paralelamente dentro daquele impulso criador original.

No caso da tradução intersemiótica, surgem algumas semelhanças e diferenças em relação a essas afirmações, que devem ser notadas para melhor entendermos sua dinâmica. Utilizando novos meios, o tradutor “recodifica a informação original” em um outro idioma que lhe é próprio, reconfigurando os elementos que até então, cremos ter o autor levado ao limite na criação da obra original. No momento de compensar as alterações promovidas pela troca de meio entretanto, o tradutor não pode “excogitar soluções que poderiam ter sido inventadas na língua de partida”, pois tratando-se de suportes técnicos com diferentes ofertas de possibilidades de realização, ele não vai encontrar na poética que cerca a forma original as soluções que necessita para a tradução. Deve sim, “inventar paralelamente dentro daquele mesmo impulso criador original”, mas desde a etapa da apreensão, considerar que os problemas levantados por uma tradução intersemiótica só encontrarão

¹⁷ Revista Galáxia nº 1, 2001, p. 42.

soluções se forem levados em conta *in-sights* criativos que envolvam a materialidade específica do meio selecionado para realizar a tradução.

3.4. Tipologia das Traduções

Baseado na classificação tricotômica dos signos em relação aos seus objetos dinâmicos, ou referentes, Julio Plaza desenvolveu uma tipologia para classificar as traduções intersemióticas em *icônicas*, *indiciais* e *simbólicas* (1987:89). Este item é dedicado ao estudo de cada uma delas em particular, além de apresentar exemplos ilustrativos utilizando traduções realizadas pelo mesmo autor. Antes porém, é importante salientar dois pontos: primeiramente, segundo Plaza, não é correto entendermos esta tipologia como uma “grade classificatória de tipos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível”, mas sim “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais” dos processos tradutores. Deve ficar claro também, que estes diferentes tipos podem ocorrer de modos “algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução”, e sendo assim, esta acaba proporcionando cruzamentos na hora da classificação.

Apesar da imprevisibilidade que caracteriza o universo das poéticas tecnológicas, que pode apresentar inesperadamente novos modos de conceber operações, sobretudo com a inclusão de novas técnicas, esta classificação, por ser fundamentada nos princípios gerais de qualquer signo, não perderia sua eficácia. Sendo a tradução uma operação meta-semiótica, que tenta reproduzir através de um outro código as semioses principais da obra original, é coerente pensarmos que esta obra original é também o referente da tradução, o objeto do mundo, embora também signo, ao qual ela se refere. A relação com o original portanto, deve apresentar as mesmas características gerais das relações entre os signos e seus objetos dinâmicos. A partir da captação deste viés, é possível chegar à seguinte tipologia:

Tradução Icônica: Devemos lembrar que os ícones são signos que se caracterizam por propriedades de semelhança com seus referentes, de modo a imitá-los por ter traços (ao

menos um) em comum com o dito objeto. Plaza define portanto, a tradução icônica como aquela que se fundamenta no princípio de similaridade entre a estrutura original e a traduzida, estabelecendo analogia entre seus objetos imediatos (1987:89). Similaridade e equivalência são dois traços fundamentais que caracterizam este tipo de operação tradutora, que absorve as qualidades e aparências sugeridas pela obra original, e as reconstrói com uma estrutura diferente, porém equivalente. As qualidades do suporte escolhido para realizar a tradução devem fornecer condições para a geração de interpretantes icônicos das qualidades do original.

Do antigo Hai-cai de Bashô, traduzido para o português por Haroldo de Campos

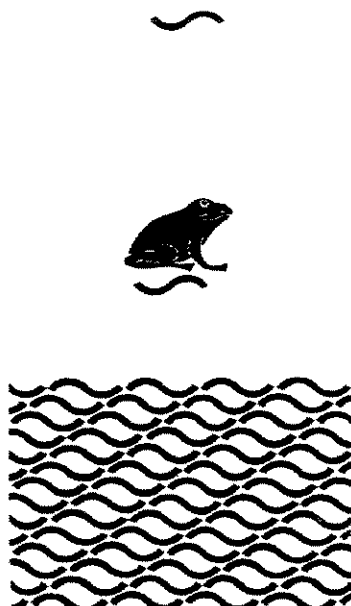
o velho tanque

rã salt

tomba

rumor de água

oriunda a tradução para linguagem visual



Tradução icônica para “*O velho tanque*”. Julio Plaza, 1982.

onde o tradutor criou interpretantes icônicos que reconstróem o diagrama mental proposto pelo original, restituindo seu percurso interpretativo de modo homólogo. Plaza define a tradução icônica como *transcrição* (1987:93), por ser desprovida de conexão dinâmica com o original que representa, ocorrendo simplesmente que os significados produzidos através de suas qualidades materiais fazem lembrar o original, por terem sido criados com o objetivo de proporcionarem sensações análogas a este.

Tradução Indicial: A ligação direta e real com o seu objeto dinâmico é o que caracteriza um signo como índice, o fato de estar em algum momento existencialmente conectado a ele por um experiência física. A partir disso, a tradução indicial é aquela que “se pauta pelo contato entre original e tradução”, onde o “objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio” (PLAZA, 1987:91). É uma operação onde a tradução insere o corpo da obra original em seu intracódigo, podendo acarretar mudanças em sua forma no decorrer deste processo de adequação, pois “o novo meio semantiza a informação que veicula” (*idem*).

A tradução pode deslocar integralmente ou parcialmente a forma da obra original. No primeiro caso, obtém-se uma equivalência absoluta, consolidando a continuidade entre original e tradução. No segundo, a operação acaba adquirindo caráter metonímico, pois indica a totalidade do original a partir de um recorte realizado.

O poema a seguir, de Paulo Leminski, que simula em sua seqüência gráfica a trajetória do reflexo da lua na água, metáfora zen-budista da impermanência das coisas

LUA NA AGUA
 LUA NA AGUA
 ALGUMA LUA
 ALGUMA
 LUA ALGUMA

recebeu a seguinte tradução em videotexto



Tradução indicial para "Lua na água". Julio Plaza, 1983.

onde o texto se inscreve integralmente sobre o suporte que sustenta a tradução, substituindo os recursos tipográficos pelos eletrônicos, e invertendo os tons do fundo e da forma, fazendo com que os caracteres possam parecer reflexos de luar na noite escura. Por ser realizada através de uma experiência concreta de contigüidade física, no caso do nosso exemplo, a inserção dos caracteres originais que compõem o poema na tela do monitor, Plaza define a tradução indicial como *transposição*.

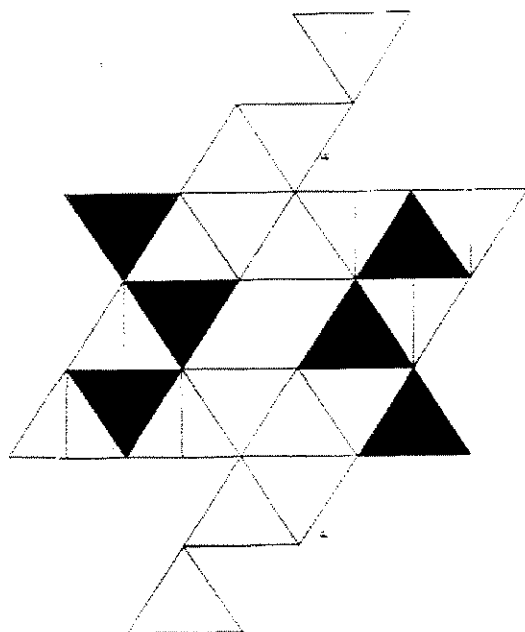
Tradução Simbólica: A terceira classe de signos é aquela cuja relação com seu objeto dinâmico depende de uma convenção, do estabelecimento de um código composto por regras. Em uma operação tradutora, estas regras podem se converter naquilo que Plaza chama de "contigüidade instituída", feita através de "metáforas, símbolos e outros signos de caráter convencional" (p.93). Apaga-se a forma do original, surgindo na tradução uma nova forma, que com a anterior não possui semelhanças físicas, mas unicamente arbitrárias, fruto de um regulamento normalmente imposto pelo próprio tradutor. Por isso, constitui-se num procedimento que opera com predominância de fatores lógicos sobre os sensíveis, que se

manifestam pelo uso da racionalidade na criação de novas codificações para os elementos a serem traduzidos.

O poema *Nasce/Morre*, de Haroldo de Campos

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
desnace
desmorre desnace
desmorre desnace desmorre
nascemorrenasce
morrrenasce
morre
se

recebeu uma tradução em composição visual-geométrica



Tradução simbólica para *Nasce Morre*. Julio Plaza, 1984.

onde foi criada pelo tradutor uma chave léxica, visando permitir a construção, em outra linguagem, do conjunto de operações suscitadas pela ordem do poema. Assim, cada segmento que compõe o poema foi convertido em um tipo de triângulo: “nasce” foi substituído pelo triângulo branco invertido, “morre” pelo triângulo branco em posição natural, “desnasce” pelo triângulo preto invertido, e assim por diante. Uma vez que depende da criação de um código para relacionar a tradução com o original, gerando símbolos cuja arbitrariedade pode cumprir funções exclusivas àquela situação, Plaza define a tradução simbólica como *transcodificação*.

Para aplicar a tipologia das traduções intersemióticas, é importante ressaltar ainda que não devemos nos reter aos rótulos dos meios utilizados, se é foto, escrita, etc., mas sim ao *código* do meio ou suporte, se é verbal, musical, etc. Mesmo que o meio aparente uma linguagem predominantemente icônica por exemplo, em seu código (e intracódigo), pode se processar uma operação indicial, e assim por diante.

3.5. A Informação Estética no Percurso da Tradução

Até o presente, abordamos a questão da poesia experimental e sua tradução entre diferentes meios pela perspectiva da significação, utilizando a teoria semiótica como guia para o desenvolvimento das nossas idéias. Neste momento, nossa atenção se volta a um outro aspecto, o informacional, estudado com o emprego da *teoria da informação*, que tem seu enfoque baseado nas propriedades físicas não significantes dos objetos comunicacionais, e entre eles, os estéticos. Enquanto a semiótica se ocupa das *qualidades* de uma mensagem, à teoria da informação se destina mesurar a *quantidade* de informação que passa por um canal, descartando qualquer tipo de interesse por seu conteúdo. No desenrolar histórico desta teoria houveram autores que, interpretando seus princípios e adequando-os ao campo da estética, desenvolveram conceitos interessantes, que cremos poderem contribuir no decorrer de nossas investigações, permitindo averiguar os aumentos e decréscimos de informação estética no percurso das traduções intersemióticas.

A teoria da informação, também conhecida como teoria matemática da comunicação, surgiu no final dos anos 40, tendo como principais motivadores os trabalhos nos campos da telegrafia e da telefonia realizados por C. Shannon e W. A. Weaver para a Bell Telephone Company. No princípio, era uma teoria matemática desenvolvida para auxiliar na solução de problemas de otimização do custo de transmissão de sinais, reservando-se à análise quantitativa das propriedades físicas dos mesmos. Posteriormente, chamou a atenção de outras áreas, passando a ser utilizada em estudos de psicologia, economia, desenho industrial, pedagogia, biologia e demais ciências, sobretudo do comportamento.

A teoria da informação parte de um esquema simples, com poucos elementos, que aumentam à medida que se adentra na complexidade do processo de transmissão da informação. De um lado temos alguém ou algo que irá emitir uma *mensagem*, isto é, uma *fonte* (emissora de rádio, TV, por ex.), que pretende alcançar, no outro extremo do processo comunicacional, um *receptor*, fazendo para isto uso de um *canal* através do qual a informação irá circular. Para que a informação transite por este canal, é necessário que ela seja submetida pelo transmissor a uma *codificação*, através da qual será reduzida a sinais aptos à transmissão. O código limita as possibilidades de combinação entre os elementos em jogo e o número total de elementos que constituem um repertório, ou seja, todas as possibilidades de informação inicialmente presentes, toda a potencialidade do meio (ECO, 2001:103). No caso da TV e do rádio, a codificação é a transformação das mensagens originais em determinadas frequências específicas de ondas eletromagnéticas que, após circularem pela atmosfera, serão reconvertidas em mensagem nos aparelhos receptores. Se não houvesse restrição, limitação da mensagem através do código, chegaria uma mensagem única indecodificável, saturada pelas propriedades físicas do meio.

Qualquer processo comunicacional entretanto, está sujeito a erros de transmissão, sejam eles inerentes ao sistema (panes técnicos, por ex.), ou externos (condições climáticas desfavoráveis, etc.). Independente da natureza destes distúrbios, eles são considerados pela teoria da informação como *ruídos*, que alteram a estrutura física do sinal. Consequentemente, definem as possibilidades de se obter uma boa informação, no sentido de baixa possibilidade de erros (PIGNATARI, 1968:19). Os ruídos podem ocorrer em qualquer etapa do processo comunicacional, desde a elaboração de uma mensagem até sua

emissão e recepção. Independente dos aspectos de *ordem* e *desordem* de uma mensagem, o ruído deve ser caracterizado como “um sinal que não se quer transmitir”, que está fora da intenção do emissor (MOLES, 1969:120). Veremos que, na formulação poética de mensagens, muitas vezes os aspectos de desordem podem se parecer propositadamente com ruídos, mas é importante preservar a distinção entre os dois.

A ausência total de ordem em uma informação, impedindo qualquer distinção entre os elementos que a compõem, é conhecido como o estado de *entropia máxima*, caracterizado pela disposição aleatória de suas formas constituintes. Neste estado predominam a incerteza, pois não informa nada, e a imprevisibilidade, pois não se pode prever nenhuma sucessão de formas. Para a realização de processos comunicacionais, este estado caótico é preenchido através do emprego de formas organizadas, que diferem umas das outras, alterando o estado homogêneo da desordem que, por sua vez, é formada por elementos indiferenciáveis. Removendo o que é irreconhecível em uma mensagem (entropia), instaura-se o conhecimento através da ordem, que é definida por Max Bense como um estado “determinado” de elementos, não causal, mas “identificável e fixável” (1975:89).

Uma emissora de TV, por exemplo, tem a capacidade de transmitir 30 imagens por segundo, e cada imagem possui 525 linhas. Cada linha permite uma resolução correspondente a 630 *bits* (unidade de medida de informação), a capacidade de um canal de TV para transmitir informação seria $30 \times 525 \times 630 = 9\,922\,500$ *bits/seg.* (EPSTEIN, 1986:38) Se esta capacidade fosse realmente utilizada em sua totalidade, o telespectador se depararia com um emaranhado indissociável de imagens, resultado de uma sobrecarga de informações, de uma utilização efetiva de toda a potencialidade do meio, o que resultaria em um estado caótico. Ao veicular formas ordenadas portanto, a emissora está restringindo sua potencialidade total, isto é, está transmitindo informação em menor grau do que o máximo permitido por sua capacidade. As mensagens convencionais oscilam entre um máximo de entropia e um máximo de ordem, e quanto mais próxima uma mensagem está do nível entrópico, maior a quantidade de informação que está veiculando; por outro lado, quanto menos ela reprime sua capacidade para transmitir formas, menor é a informação que veicula. Não podemos esquecer que estas constatações não têm nada a ver com a significação da mensagem, mas somente com suas propriedades físicas.

As formas transmitidas introduzem *redundância* na mensagem, com a finalidade de deixá-la mais clara ao receptor, formando uma estrutura que permite previsões de comportamento ou de ocorrência de sinais (PIGNATARI, 1968:54). Esta redundância pode ser entendida como repetição, no sentido que cada vez que repetimos um evento, o tornamos mais claro, em termos de comunicação, diríamos que ele é mais “seguro” para a recepção. Como exemplo disso, Pignatari cita o fato de batermos duas vezes em uma porta (toc, toc), exatamente para que a mensagem se efetive, e não seja confundida com um ruído. A redundância pode ser considerada como o grau máximo de previsibilidade da ordem. Se estendermos uma linha representativa da entropia à redundância, teremos em uma extremidade o nível entrópico máximo, e à medida que inserimos formas ordenadas neste contexto, ele vai reduzindo seu grau de informação e se tornando apto a transmitir *variedades* que, ao atuar com *periodicidade* sobre o repertório do receptor (de maneira repetida, pois já atuaram antes), vão reduzindo o grau de informação, até a redundância máxima (hipotética), onde o grau de informação seria zero

Calculamos anteriormente a capacidade de transmissão de informação por um canal de televisão, resultante da multiplicação entre os valores máximos que caracterizam suas propriedades físicas. Para calcular a quantidade de informação de um dado evento no entanto, aplicam-se princípios de probabilidade e função logarítmica. A fórmula que quantifica a informação é:

$$I = \log_2 N$$

Onde N é o número de possibilidades ofertadas pelo sistema em análise, e o logaritmo que terá sempre base dois, baseado no fundamento binário da possibilidade de a informação se realizar ou não. Sendo assim, por exemplo, em um jogo de damas, onde um jogador deverá optar entre 8 possibilidades distintas, mas equivalentes em importância para realizar sua jogada, a informação fornecida por este lance pode ser calculada de modo seguro: após ver o lance realizado, obtemos uma informação de 3 *bits*, pois o $\log_2 8 = 3$. Assim é possível mensurar, através das probabilidades prévias, o valor que aquela informação adquiriu no contexto dado. Aplicada em modelos comunicativos, a quantificação da informação não deve ser confundida com a possibilidade que uma

mensagem tem de ser interpretada ou não, mas sim o quanto representa em relação ao número de alternativas necessárias para definir o evento sem ambigüidades, a partir das alternativas apresentadas na fonte. A mensagem vai informar mais, quanto maiores forem as alternativas presentes na fonte, ou seja, quanto menos previsível ela for (ECO, 2001:101).

Existem duas classes de informação: a semântica e a estética. A primeira opera no nível lógico-racional, tendo um caráter nitidamente utilitário, passando uma idéia bem definida ao receptor, preparando-o para um ato ou uma atitude e influenciando-o sobre decisões. A informação estética atua no nível da percepção sensível, complementando-se com o uso da razão, podendo ou não querer influir sobre as decisões do receptor. Também são notórias outras diferenças entre as duas, como o fato da informação estética não se esgotar em uma primeira transmissão, nem poder ser reduzida nem definitivamente traduzida, com o risco de ser mutilada de modo incontornável (COELHO NETTO, 1973:13-20). Umberto Eco utiliza alguns versos de Petrarca para apontar outros contrastes entre a informação semântica e estética, argumentando que esta última é capaz de capitalizar uma enorme taxa de informação sobre impressões e sentimentos, obtendo ainda outros acréscimos de informação em relação à primeira, devido à originalidade de sua organização, que suporta uma *desorganização*, contrariamente ao que ocorre com a informação semântica, trazendo assim, imprevisibilidade em relação a um sistema de probabilidades (2001:109).

A alta taxa de improbabilidade gerada pelo sistema no qual a obra de arte atua, é a principal diferença entre os processos estéticos e os outros processos comunicacionais. Enquanto para a informação convencional a redundância é sinônimo de eficácia, de desvio da dubiedade, na informação estética, a improbabilidade é a chave de acesso para surpreender o receptor, para inserir em seu repertório uma informação nova, contrastante com as que se acumulam em sua memória. Vejamos o que Abraham Moles diz em relação ao valor de uma informação nova:

Ora, se uma mensagem é o que serve para modificar o comportamento do receptor, o valor de uma mensagem é tanto maior quanto mais capaz for de fazer mais modificações a esse comportamento, isto é, não precisa ser mais longa, e sim

mais nova, porquanto o que já é conhecido está integrado pelo receptor e pertence a seu sistema interior. (...) Assim, o valor está ligado ao inesperado, ao imprevisível, ao original.

(1969:36)

Neste caso o autor não se refere exclusivamente às mensagens estéticas, mas à informação em geral, e este ato de “modificar o comportamento do receptor”, deve ser entendido como a capacidade de modificar seu repertório, não necessariamente seu comportamento prático. Porém, quando tratamos de imprevisibilidade e redundância para diferentes repertórios, tocamos num ponto onde é difícil descartar a relevância da significação, pois o que é novo o é para alguém, e talvez não seja para outra pessoa, o que ocorre da mesma forma com a redundância. Pignatari define repertório resumidamente como “a soma de experiências e conhecimentos codificados de uma pessoa ou grupo” (1968:59), de modo que dois repertórios iguais só poderiam ser programados artificialmente, em ficção científica. Existem obras de arte que se propõem a desempenhar um papel de “elemento novo” num dado contexto, mesmo que não o alcance em sua totalidade, mas de algum modo busca uma recombinação nova dos repertórios preexistentes. Como ressalta Pignatari (*idem*), os repertórios necessitam de informação nova para combater sua própria tendência de se organizar em estados uniformes (onde os elementos não podem ser dissociados entre si). Sendo assim, a introdução do novo alarga os repertórios e permite a redução da taxa de redundância do sistema.

Partindo do princípio que a medida da quantidade de informação é proporcional à medida da imprevisibilidade de uma mensagem, ou seja, aquilo que ela pode acrescentar de novo, teóricos como Moles e Bense buscaram soluções matemáticas que apontassem valores definitivos para o grau de informação estética das obras de arte. Bense desenvolveu uma *estética informacional*, que partia da utilização do “Quociente de Birkhoff”, através do qual a “medida estética” é dada pela razão entre ordem e complexidade ($M = O/C$). O autor estabeleceu conexões matemáticas viabilizadas a partir de constatações feitas junto à materialidade do estado estético, de avaliações numéricas das propriedades geradoras de sua ordem, como cores, formas, fonemas, sons, etc (1975:107). Ainda inspirado em Birkhoff, ao exemplificar a aplicação da fórmula, enumera alguns tipos de polígonos que

podem estar presentes na forma de uma obra de arte, e os quantifica em função de sua simetria de eixo vertical, equilíbrio, simetria de rotação, rede horizontal-vertical e agradabilidade ao receptor.

Diante de tais procedimentos, alguns críticos como J. Teixeira Coelho Neto protestam estarecidos que uma obra de arte, além de não poder ser medida numericamente, muito menos permite a escolha de alguns fatores fixos pré-estabelecidos, como sua “agradabilidade”, que na prática, varia conforme o fruidor e seus estados interiores. Outras propriedades como simetria e equilíbrio estariam então, arraigadas em “conceitos renascentistas com mais de cinco séculos” (1973:86), defasadas em relação à produção de arte no século XX, que em alguns casos, como no grupo Fluxus ou na Poesia Inobjetal, nem chegava a se realizar materialmente, ficando só no plano do conceito. Ainda segundo Teixeira Coelho, a busca pela *quantidade* é “sinônimo das atuais sociedades ditas de consumo”, onde “tudo é traduzido em números”. O autor considera inútil qualquer tipo de quantificação da *qualidade*, que é o que prioritariamente caracteriza a obra de arte (p. 67), servindo este princípio unicamente para agradar a ideologia tecnocrata, para quem “mais é sempre melhor”.

A quantificação numérica das obras de arte não é o método pelo qual optaremos no desenvolvimento deste estudo, por não acreditarmos em sua suposta precisão. Concordamos com Teixeira Coelho ao observar que as formulações de Bense privilegiam demasiadamente o enfoque sobre o objeto, deixando de lado o sujeito receptor, indispensável e tão importante quanto o objeto para o desfecho do processo comunicativo estético. Também no que diz respeito à ênfase demasiada concedida pela teoria à materialidade do canal pelo qual a obra se faz presente. Sabemos que uma obra é muito mais do que aquilo que está presente em suas propriedades materiais.

Consideramos absolutamente plausível entretanto, a aplicação, no campo da estética, do princípio fundamental que define informação como o oposto de redundância, como aquilo que se apresenta como novidade em relação ao que já constitui um repertório, e é portanto, previsível. Bense cita duas classes de objetos artísticos: a das obras cujo estado estético repousa na redundância, na ordem, e daquelas que constroem o estado estético de maneira inovadora (1975:129). Na arte, esta novidade é melhor definida como “originalidade”, que não existe em estado puro, mas sim fundida à ordem, isto é, a adoção

de certos aspectos de redundância pelos quais se torna comunicável. Estes traços de redundância são o que a aproxima de um determinado *estilo*¹⁸. (p.126)

Os estilos inovadores criados pelas vanguardas do século XX eram sempre inspirados em outros estilos, mas nem por isto deixaram de ser originais. Moles¹⁹ afirma que a arte moderna representou um aumento considerável na taxa de originalidade das criações, aumentando a imprevisibilidade e, com isso, a quantidade de informação das obras. Ao retornarmos à questão “original e imprevisível para quem?”, acreditamos que um conhecedor de um determinado estilo, não necessariamente um pesquisador mas, por exemplo, um ouvinte assíduo de uma emissora FM especializada em um determinado estilo musical, pode perceber quando está diante de uma música “nova”, que destoa em alguns aspectos das demais que até então formam o conjunto que ele tem como aquele estilo. É claro que existe também a possibilidade de um autor “filtrar” outro autor pouco difundido e, após absorver os traços principais de sua forma, pretender difundir aquilo como novidade, o que se caracteriza como plágio²⁰.

¹⁸ Por antítese, um estilo baseado na redundância (repetição) de elementos em uma sintaxe, pode se tornar um estilo original, basta lembrar do poema de Brion Gysin *I am that I am / I that am I am*, etc., bem como da repetição de palavras que ocorre nos poemas concretos. Sobre poesia concreta e teoria da informação, Haroldo de Campos, no artigo intitulado *A Temperatura Informacional do Texto*, publicado na antologia *Teoria da Poesia Concreta*, desenvolve a idéia de “alta e baixa temperatura informacional de um texto”. Segundo ela, o artista que manipula artesanalmente a obra, visando o esgotamento das possibilidades de diversificação e nuanceamento do arsenal (repertório) que dispõe, reduzindo ao mínimo a redundância e elevando ao máximo o número de opções sintático-semânticas, concede uma alta temperatura informacional ao texto. Por outro lado, a poesia concreta, que baseia-se em uma noção de literatura “industrial”, recorre a *fatores de proximidade e semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, e a uma sintaxe visual-ideográfica* para controlar o fluxo dos signos, limitando a entropia através da racionalização dos dados sensíveis da composição e assim, *fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética em cada poema*. Resumindo: o caráter enxuto da poesia concreta, sua capacidade de síntese através da utilização de um vocabulário mínimo disposto de modo calculado, situa-a num ponto de baixa temperatura informacional. Já os livros de James Joyce, por exemplo, elaborados após uma extensa pesquisa de vocabulário que visa a variedade, a exploração sem repetição de um amplo repertório, possuem alta temperatura informacional. Ambos no entanto, possuem alto grau de informação, pois se impuseram com originalidade na seleção do repertório e na concepção da forma, gerando novos estilos na literatura e na poesia. Campos atenta também para o fato de que, apesar das diferenças entre a obra de Joyce e a poesia concreta serem abissais no nível da macroestrutura, como vimos, no nível microestrutural haviam afinidades; exemplo disso são as palavras-montagens do autor irlandês, que se tornaram um princípio de composição absorvido pelos poetas concretos.

¹⁹ *Apud* Coelho Netto, 1973:51.

²⁰ O plágio também pode ser usado de maneira assumida, de modo a constituir um estilo. É o caso do CD *Com defeito de fabricação*, do compositor Tom Zé, que inaugura a *estética do plágio*. Segundo o autor, atualmente, já se esgotaram as possibilidades de combinações dos graus das escalas musicais convencionais, o que determinou o “fim da era do compositor”, inaugurando a era do *plagicombinador*, onde se processa uma “entropia acelerada” (vide texto no encarte do CD). Este estado entrópico seria portanto, resultado de uma homogeneização das peças musicais, do desaparecimento das distinções entre os elementos (obras) constituintes do universo musical. Esta entropia é fictícia, pois é inimaginável o esgotamento das

Retomando o problema central deste item, podemos constatar que num processo de tradução intersemiótica o produto final (tradução) terá sempre uma quantidade de informação estética diferente do original, decorrente das alterações de estado estético promovidas. Como já dissemos, não é nosso intuito precisar numericamente as quantidades de informação, mas sim, tomando a teoria da informação aplicada a objetos estéticos, adequar princípios para analisar como ocorrem estes eventuais ganhos ou perdas de informação estética ao longo da tradução. Preocupa-nos compreender como e porquê uma tradução pode ser considerada inventiva em relação à obra inicial, ao alterar sua forma através da inserção de novos elementos imprevisíveis, ou o quanto pode ser redundante, repetindo a forma da mesma.

Antes entretanto, é importante citarmos a dissociação feita por Moles (1969:35) entre a *quantidade* e a *extensão* de uma informação. É comum observarmos intuitivamente que um livro contém em geral, mais “informação”, no sentido comum da palavra, do que um artigo de jornal, uma enciclopédia mais do que um livro, um longo e-mail mais do que uma simples palavra, mas nestes exemplos, estamos nos referindo à extensão da informação. Assim, um poema visual, se traduzido para um videopoema com *n* segundos de duração, com animação e música, tende a ter sua extensão ampliada, mas este trânsito de um meio mais simples para outro mais complexo não significa um aumento na quantidade de informação, que como já vimos, se pauta em outros parâmetros bem diferentes destes.

Resgatando a tipologia das traduções intersemióticas, é possível estabelecer uma relação entre os tipos de tradução e as alterações da taxa de informação estética da obra original. No que diz respeito a isso, Julio Plaza já observou que a tradução icônica “tende a aumentar a taxa de informação estética” (1987:93). Em nossa interpretação, isto se dá porque a tradução não é redundante em relação à original, mas recebe a inserção de novos elementos qualitativos, selecionados de um repertório paralelo através de relações de semelhança com a forma original. Sendo assim, é o tipo de tradução que tende a introduzir imprevisibilidade no processo tradutor, trazendo acréscimos de informação. Já com a tradução indicial, a tendência é contrária, pois ela se dispõe a preservar a forma física da obra original, sendo portanto, mais propensa à redundância, o que reduz a taxa de

possibilidades de uso do repertório musical, uma vez que estão presentes, além das notas, também ritmos, tempos, alturas, etc.

informação estética. A tradução simbólica ocuparia uma posição intermediária, pois ao mesmo tempo em que cria uma convenção, um novo repertório de formas imprevisíveis, utiliza-as de forma previsível na repetição da ordem existente na obra original. Este tipo de tradução portanto, tende a preservar uma taxa de informação estética mais próxima à inicial.

CAPÍTULO 4: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA POESIA

EXPERIMENTAL: PRINCÍPIOS E ANÁLISE DE CASOS

4.1. A Problemática dos Poemas Experimentais e sua Transferência para os Novos Meios

O material selecionado para a elaboração de poesia experimental pode empreender tanto signos pertencentes a códigos arbitrários quanto não convencionais (inventados), que estabelecem códigos genuínos. Como ocorre geralmente com os signos estéticos, os poemas experimentais tendem a iconizar os signos arbitrários que os constituem, aumentando a taxa de informação da mensagem e ampliando sua interpretação. Segundo Santaella (1983:86), os ícones, entendidos no estrito senso, à parte de sua capacidade de gerar semelhanças (os quais a autora classifica como *hipoícones*), são signos que não representam, mas se apresentam, ou seja, por serem desprovidos da capacidade representativas eficientes, chamam a atenção para as suas qualidades próprias, as quais podem suscitar simples sugestões ao intérprete (como o formato mutante das nuvens, por exemplo). Por isso, a interpretação de um objeto estético nunca acaba, uma vez que ele não é feito para comunicar precisamente, mas para sugerir, e no plano da sugestão, os limites nunca se saturam.

Não acreditamos que as obras de arte sejam ícones pura e simplesmente, pois elas possuem capacidade de conduzir o intérprete a uma condição muito além da contemplação, fazendo referências a códigos e informações presentes no mundo, agregando repertórios e mesclando (sobretudo no caso da poesia experimental), signos de diferentes classes. Por outro lado, achamos muito pertinente a interpretação do signo estético como um signo que pode possuir um alto grau de iconicidade, comportando-se assim como um quase-signo (PIGNATARI, 1979), que se nega à semiose convencional da comunicação, fugindo da redundância e abrindo espaço para o acaso, para aquilo que pode ou não ser comprovado, ou mesmo renovado, na interpretação.

Segundo Peirce, as “qualidades materiais” dos signos são aquelas que lhes são próprias, e “nada tem a ver com a função representativa”, por exemplo, o fato da palavra “homem” possuir cinco letras e, ao vir impressa, ser “plana e sem relevo” (1974:80). Para Plaza, “(...) a linguagem que acentua seus caracteres materiais se distrai da incompletude do signo e dos significados fechados, para tornar-se completa e aberta à significação.” (1987:23) Continuando, “(...) produzir linguagem em estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades (...)”, e para concluir, “(...) o que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função apresentativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno.” (p.24).

Através da recapitulação histórica da trajetória da poesia experimental, podemos observar a ênfase dada pelos poetas ao tratamento das qualidades materiais dos signos. Acompanhando suas experiências, podemos ver que a manipulação dos fatores materiais envolvidos determina a significação, sendo estes propositadamente escolhidos para, através da revelação de si próprios, gerar os efeitos pretendidos. A importância da participação das qualidades materiais dos signos nos processos de representação em geral, é inegável. Como observa Arlindo Machado:

Quando a palavra é colocada na tela de um monitor de TV ou restituída tridimensionalmente através da luz coerente do laser (holopoesia), quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a gramática que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se ampliam e o próprio ato da leitura se redefine.

(1993:169)

As possibilidades de experimentar novas materialidades na poesia é o que tem motivado as criações, na esteira que compreende a espacialização de *Un Coup de Dés* e os poemas virtuais interativos disponíveis na Internet, cada qual inspirado nas inovações técnicas de sua época. Enquanto “poesia” continua significando, para a maior parte das pessoas, o texto distribuído em versos sobre uma página branca, a trajetória paralela da

poesia experimental já lançou mão de praticamente todas as possibilidades técnicas na produção de signos. Estes signos, ou quase-signos, unem o sensível ao ato da escrita, expandindo a produção simbólica para um campo muito além da funcionalidade, mostrando o lado anti-funcional das inovações técnicas, a possibilidade de utilizá-las sem a finalidade produtivista presente na fabricação de mercadorias e na prestação de serviços.

Antonio Risério (1998:49) cita uma idéia de *Literatura e Revolução*, de Trotski, que define de modo simples e preciso a relação entre as transformações históricas do mundo e as alterações que estas motivaram na poesia: é ingenuidade supor que a poesia pudesse vir de Homero a Maiakóvski sem que a luz elétrica não tivesse nada a ver com isto. Segundo Risério, a postura do poeta diante do mundo urbano-industrial deve ser analisada em pelo menos dois planos (p. 47). Um deles é o de sua atitude ideológica diante da sociedade, que pode ir da “aceitação celebratória” ao “extremo da recusa nostálgica”. O outro é o plano de sua disposição em relação aos meios de comunicação e às técnicas de criação presentes nesta sociedade. Somando os dois planos, concluímos que o poeta experimental sério na atualidade encara seu ofício como uma atividade social-comunicacional onde, como inventor da palavra, utiliza e explora as técnicas de criação, passando através delas sua condição ideológica e sensível.

As possibilidades de operar um signo virtual num meio informático são o grande atrativo para este poeta. A simulação luminosa concede ao poema visual uma materialidade flexível que convida à manipulação, sobretudo a criação que estima experimentar, ir e voltar, corrigir e alterar novamente. Risério (pp.128-130) admite que, com o computador, o poeta pode fazer com que a escrita “dê saltos nijinskianos” e “passinhos chaplinianos”, e que com um simples toque em uma tecla, a configuração gráfica de uma obra pode mudar completamente. Ainda segundo o autor, a escrita computadorizada promove uma reaproximação com o mundo do artesanato, pois está muito mais próxima da escrita manual do que da datilográfica, onde o autor era engessado pela posição do papel na máquina. O espaço bidimensional relativamente amplo da página na escrita manual é substituído pela vastidão do espaço tridimensional simulado na tela, onde os signos são convertidos em grafismos multidirecionais que dançam, se contorcem e se distorcem. Do mesmo modo, na poesia sonora o som gravado e convertido para a linguagem digital pode receber tratamentos que alteram suas qualidades materiais por completo, deformando-o e

misturando-o com outras fontes de material que podem ser oriundas de arquivos em mp3, como *samplers* capturados na Internet e outros, abrindo um feixe infinito de possibilidades.

O uso das tecnologias eletrônicas na poesia experimental nos últimos 50 anos, pode em si próprio ser definido como desencadeador de um período em que ocorreu uma grande tradução intersemiótica dos princípios e fundamentos da poesia experimental existentes até então, para os novos meios. Se pegarmos, por exemplo, uma experiência como o poema-livro-objeto *Poemóbiles*, de Julio Plaza e Augusto de Campos, realizada em 1974, encontraremos ali todos os princípios que estarão presentes em muitos videopoemas digitais produzidos posteriormente, como a multiplicidade de cores, o dinamismo dos movimentos, a maneira como propõem a interação dos signos, e até uma questão mais recente que é a interatividade, pois na citada obra o leitor é obrigado a interagir, manipulando os poemas. Também os videopoemas de *Signagem*, realizados por Melo e Castro nos anos 80, importam claramente os princípios da poesia concreta, traduzidos intersemioticamente pelo gerador de caracteres do vídeo. Técnicas mais recentes, como o hipertexto, são antecipadas por experiências como o livro combinatório *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, onde as tiras funcionam como links pelos quais o leitor constrói seu percurso.

Podemos dizer que os sistemas de escolhas de um poema experimental realizado num plano material concreto como papel ou objeto, utiliza os mesmos princípios que num sistema digital, e que os traços básicos constituintes são análogos, o que varia são as possibilidades. Por isso a importância, para o poeta digital, de um repertório amplo em poesia experimental, de onde ele pode importar estruturas, ou evitá-las. Não é por acaso que podemos observar nos últimos anos tantas traduções intersemióticas para meios eletrônicos de poemas concretos e visuais, algumas das quais iremos analisar neste capítulo. Vamos observar que normalmente, os princípios explorados através do uso de tecnologias para as traduções já estavam latentes nos poemas originais, e que estas tecnologias trouxeram para o presente potencialidades que clamavam por ser realizadas. A estrutura verbivocovisual de um poema concreto é o protótipo de um poema multimídia, pela convergência de várias linguagem que visam interagir. O projeto de espacialização de um poema com letras adesivas (Letraset), muito comum nos anos 70, onde “(...) diagramava-se a página para receber os caracteres, e as letras tinham que ser levemente

pressionadas por algum instrumento não cortante, um clipe ou mesmo um lápis de ponta arredondada, para passar da lâmina para o papel, ao qual aderiam (...)” (RISÉRIO, 1998:156), assemelha-se muito ao projeto de criação de um poema virtual: a preparação matemática do fundo, com o uso de réguas, a inserção do objeto medido num primeiro plano, etc. As antigas ferramentas manuais são metaforicamente representadas nos menus do computador, para simularem as mesmas funções que desempenhavam. À medida que os softwares foram evoluindo, surgiram ferramentas que trouxeram soluções para problemas cuja possibilidade de realização anteriormente a estas tecnologias era inimaginável, bem como surgiram também, novos problemas, que são encarados criticamente pelos poetas experimentais. Ocorre que um problema técnico pode também motivar uma criação poética, como quando os problemas de comunicação e informação motivavam os poemas experimentais, antes da informática.

A geração de semioses proposta por um poema experimental realizado em suportes eletrônicos é ancorada no mesmo ponto daqueles realizados em suportes convencionais: o diálogo entre o verbal e o icônico. Não estamos de modo algum subestimando as novas capacidades de realização, ou aderindo a um discurso precário, do tipo “tudo isso já foi pensado antes”, mas pretendemos destacar o quão estreitos são os laços que aproximam as invenções poéticas experimentais anteriores às tecnologias eletrônicas, com as produções realizadas com o uso destes meios. Não podemos permitir que a crença na importância do “passo evolutivo” dado com o ingresso das novas mídias, venha a apagar o vínculo que este momento atual possui com as instâncias anteriores a si, das quais ele é, antes de mais nada, uma tradução.

Esta tradução para os novos meios trouxe consigo a acentuação daquilo que já era inerente aos poemas intersemióticos, a exploração do cruzamento entre os sentidos do leitor através de dispositivos sinestésicos presentes na sintaxe das obras. A fruição desse tipo de obra realiza os diferentes percursos sensoriais e constitui, no fim provisório do percurso, em uma unidade, semelhante ao que Peirce¹ definiu como “resultante do prazer estético”, a qualidade de sentimento total resultante do contato entre a obra e o fruidor. É interessante também discernir o exercício mental de leitura, do exercício sensorial da fruição de uma

¹ *Apud* SANTAELLA, 1992:186.

obra, sendo os dois importantes para a complementação do processo estético e tento portanto, o criador, que atentar para a valorização de ambos.

Outro aspecto interessante é que, como o percurso pelo qual a informação estética afeta o corpo-sinestesia, gerando o conhecimento através do ato de sentir, é diferente do percurso racional da informação semântica, ele pode também revelar a natureza dos meios técnicos empregados, exatamente por apresentar de modo destacado as propriedades materiais dos signos. Retomando a idéia de McLuhan, de que os meios são próteses que substituem as partes fadigadas do corpo humano, notamos que a mensagem poética concede ao receptor a visibilidade desta prótese, revelando seu caráter de substituto. Se referindo à poesia experimental, Clemente Padín diz que “(...) a nova informação, que se descobre ao experimentar com os novos meios e novos materiais, não só está criando novos conceitos e produtos poéticos, senão que, também, está pondo em questão a legitimidade da linguagem como instrumento de comunicação.” (1996) A poesia experimental, bem como as manifestações estéticas em geral, podem despir as linguagens das vestes com as quais elas normalmente são apresentadas como mercadorias e produtos, revelando a possibilidade de sua utilização para a reflexão crítica sobre qualquer tema, inclusive elas mesmas.

Depois da tradução de poemas de suportes convencionais para os meios eletrônicos, começou uma nova onda que opta por aquilo que Jorge Luiz Antonio chama de “intertexto hipertextual”, que consiste em releituras digitais de criações poéticas nos meios eletrônicos-digitais (2001:03). Fazendo uma analogia com os tipos de tradução apontados por Jakobson temos, num primeiro momento, as traduções intersemióticas que adequaram velhos poemas aos novos meios, e agora, começamos a ter intradução, traduções dentro de uma mesma linguagem, a digital. Assim, a poesia digital vai desenvolvendo-se de modo que, se há algum tempo atrás se referiam a ela com a expectativa de uma poética emergente, hoje se pode falar com convicção de uma parte da poesia que está aí e é fato, que possui passado, presente e futuro, e não é mais necessário colher aqui e ali, referências que justifiquem o valor de sua existência.

Um fato que auxiliou consideravelmente a afirmação da poesia digital foi a difusão da arte digital, que abriu muitas portas para a poesia digital e, em alguns momentos, as duas chegam a ser confundidas. O elemento considerado como diferenciador das duas é o verbal, a presença da palavra seria o que qualificaria uma obra digital como poesia. Antonio

argumenta que o que distingue a poesia da arte digital é “o uso da palavra poética como desencadeadora de um processo criativo com os meios eletrônicos”. Este referencial verbal funciona como uma “ponte de contato” através da qual a poesia se adapta e permanece nos novos meios (1998).

Risério é ainda mais enfático em colocar o elemento verbal como centro desta distinção:

“O material básico do poeta é a palavra. (...) música é música, pintura é pintura e poesia é poesia. Quanto a esta, me recuso a reconhecê-la em criações exclusivamente extraverbais. Claro. Se não há palavra (ou pré-palavra, ou pós palavra), se o signo verbal não é admitido numa determinada composição estética, não há motivo para falar de produção poética (...) Poesia sem palavra? Nein.”

(1998)

Embora bastante convicto do papel central dos elementos verbais para definir o que é poesia, o autor comenta que há “zonas de fronteira”, como esta em que se situa a poesia digital, onde os textos verbais adquirem características intersemióticas, mas nem por isto deixam de ser verbais. É uma questão muito delicada, pois vimos que uma parte da história da poesia experimental comporta experiências sem signos verbais (poema processo), ou mesmo sem signos concretos (poesia inobjetal), o que sempre foi questionável. Não há razão portanto, para sermos intransigentes em relação ao que é poesia e o que é arte digital, e mais uma vez, podemos constatar que esta mesma polêmica, que acompanhava a poesia experimental em suportes convencionais, transferiu-se para os novos meios.

Algumas polêmicas cercam também a questão do autor, e estas se dividem em dois pontos. Para começar, aquele que surgiu nas primeiras experiências permutacionais, de Max Bense e Brion Gysin. Se jogarmos todos os dados em um programa de computador que irá manipulá-los, no final das contas, quem é mais autor, o poeta que inseriu os dados, ou a máquina que deu a eles uma forma? Bense chegou a criar a distinção ente poesia natural e artificial, sendo esta última fruto das realizações permutatórias “autônomas” do computador. Risério no entanto, encara este acontecimento sob outra perspectiva, lembrando que não se pode esquecer também o papel autoral do informaticista que constrói o programa, que empresta sua personalidade à máquina, assim como faz também o poeta,

que coloca os dados permutáveis na máquina. Estes são os únicos autores, as pessoas que escrevem o *script* da realização, e “a imagem do computador-poeta, com a qual algumas pessoas sérias chegaram a sonhar décadas atrás, é um disparate”. (1998:119)

O segundo ponto da questão autoral surgiu com os poemas digitais interativos, onde o leitor interfere na materialidade da obra, definindo ativamente seus rumos e sua forma. A legitimidade desta participação do leitor como autor no entanto, traz divergências de opinião. Segundo Capparelli, Grusynski e Kmohan²:

Com a interatividade, o leitor torna-se co-autor da obra. O preconceituoso postulado da autoria é posto contra a parede. (...) É possível reconhecer níveis de autoria, por exemplo: isto de “x”, aquilo de “y”; ou então: isto de “x”, que manipulou “y”, que gerou “z”, manipulado por “w”. Entretanto, o produto final desta simbiose é o constructo, não suas partes isoladas. No ciberpoema a autoria é coletiva. É possível pensar um ciberpoema em sistema aberto no qual leitores anônimos colaborariam em uma obra coletiva que, por definição, seria uma obra inacabada, indeterminada, em progresso.

Em uma visão convergente com esta, Arlindo Machado se refere ao projeto do livro do futuro, onde a “(...) separação entre o autor e o leitor seria apenas contingencial, mas não absoluta, podendo ser revertida a qualquer momento, já que o hipertexto é essencialmente um sistema interativo.” (1993:189) Não distante deste projeto, a realidade já apresenta vários casos de poemas navegáveis, desenvolvidos para compartilhar a autoria com o leitor. Céptico quanto a este aspecto entretanto, Risério argumenta que a mudança da postura passiva para ativa do leitor é muito anterior ao cyberspace e à hipermídia, e a suposta co-autoria deste não é mais do que a redução de sua passividade (1998:149), e que uma obra nunca vai deixar de ter quem a elaborou originariamente, quem a lançou no espaço virtual, seu único autor.

Há ainda uma última questão que surge do envolvimento entre poetas e mídias eletrônicas e digitais. Muitas dessas tecnologias (hardwares e softwares) possuem uma operacionalidade difícil, o que fez com que, nas primeiras experiências realizadas com estes

² Apud J. L. Antonio, 2001:03.

meios, os poetas normalmente recorressem a parcerias com técnicos operadores. Com o passar do tempo entretanto, muitos partiram também em busca de informações técnicas para realizarem com próprio punho suas obras. Estamos diante do poeta-técnico, uma categoria restrita, porque o acompanhamento técnico dos novos programas e o aprendizado de suas inovações operativas é um trabalho árduo, que despende de muito tempo, um tempo que muitos poetas podem preferir utilizar com outras atividades, também relativas à criação e acúmulo de repertório poético, para muitos, preferido em relação ao repertório técnico. Outro fator que igualmente restringe a criatividade com alguns destes suportes e programas é o acesso aos materiais. Para exemplificar isto, basta lembrar das dificuldades encontradas pelos pioneiros da holopoesia, que trabalhavam com um material caro e raro.

Estas questões levantadas não buscam soluções, mas a reflexão sobre elas acarretará novas criações, novas formas e novos problemas. Em 1998, Philadelpho Menezes dizia que o diálogo entre a poesia visual e as novas tecnologias estava apenas engatinhando (p.117), e era necessário inicialmente aos poetas, serem menos vinculados às velhas fórmulas, aquelas importadas dos poemas estáticos e bidimensionais. Segundo ele, o importante no uso poético da tecnologia “(...) é ver o que ela possui e não oferece, o que ela tem de programado que pode ser desprogramado pelo uso estético, ao contrário do uso utilitário ou previsto.” E continua: “(...) é como se nas mãos do artista, uma tecnologia de ponta se transformasse num artesanato de si própria, graças a um uso humano, que nega sua sofisticação pretensamente futurista.” Em sua produção poética e teórica, este autor chamou a atenção para que se evite os discursos nos quais o simples uso das novas tecnologias produz uma nova linguagem poética³. Para se chegar efetivamente a uma nova linguagem, é preciso muito mais do que simplesmente utilizar suas potencialidades, é preciso desenvolver novas formas de pensar com os meios, não se detendo unicamente à percepção proporcionada pelos mesmos. A tecnologia sugere mas não impõe, o intelecto e a sensibilidade do poeta devem encontrar estruturas que sejam realmente inovadoras, maneiras novas de organizar os signos, que se desliguem ao máximo das experiências do passado, para que então possa se falar de uma nova linguagem, ao invés de adequações de velhas idéias aos novos suportes.

³ *Interpoesia: Definições, indefinições, antecedentes e virtuais conseqüências*. Texto integrante do CD-Room *Interpoesia* (1998).

Para Menezes, os infopoemas do presente não ultrapassaram o estágio de incorporação das novas tecnologias, que repetem o procedimento antecipador das técnicas do mesmo modo que as vanguardas organizadas fizeram ao longo do século. É preciso inverter as regras ditadas pelas características técnicas, escapar do “condicionamento” que o meio técnico propõe⁴. A poesia das novas mídias não deve ser a adequação do poeta às novas técnicas, mas o desenvolvimento de processos através dos quais os meios sejam alterados, tendo suas funções transformadas em poética. A consciência que o poeta deve ter de que o resultado da obra depende mais do uso que será dado ao material do que do suporte ou programa em si é um ponto fundamental. As tecnologias não tem natureza nem essência, como lembra Risério (1998:09), são mutáveis, de acordo com a nossa vontade, isto quer dizer que não se pode pensar “vou produzir assim porque estou usando determinado meio.” O mais importante é fugir das convenções e das estéticas vigentes, para mergulhar no novo.

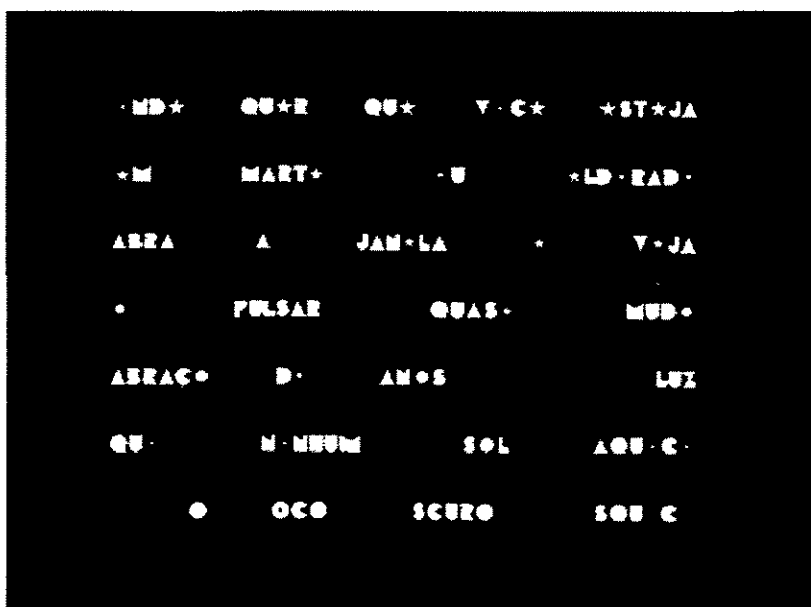
O poeta não pode idolatrar o meio, não pode entrar no fetiche consumista das novas tecnologias. Padín salienta que o mau emprego das tecnologias na poesia experimental não vai além da mera manipulação dos signos e estruturas de linguagem sem gerar novas formas, além disso, realizando jogos sem substância de repertórios, trazendo à tona velhos conceitos e formas já desgastadas (1996:51). Enfim, uma frase de Elson Fróes que define a inexistência de relação entre o meio escolhido e a qualidade da obra: “Um bom poema é independente do suporte em que se apresenta, seja escrito com uma varinha na areia ou com a luz no espaço.”⁵

4.2. Pulsar e Poema Bomba

O poema *Pulsar* surgiu em 1975, como uma das peças integrantes da *Caixa Preta*, livro-objeto-poema de Augusto de Campos e Julio Plaza. Foi realizado a partir de uma configuração plástica com tipos Letraset, utilizando a fonte *baby teeth*, uma fonte redonda e divertida, ao contrário da *futura*, fonte limpa e sem serifas, que foi a preferida pelos

⁴ *From visual to sound poetry: the technologizing of the word.*

concretistas nos primeiros tempos do movimento. O texto *Onde quer que você esteja / em Marte ou Eldorado / abra a janela e veja / o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece*, apresenta uma operação visual instaurada em duas vogais. O “o”, com sua forma esférica, que lembra a lua, vai aumentando a cada linha, até atingir o mesmo tamanho das outras letras. Ao contrário, o “e”, com o formato de uma estrela, começa com tamanho proporcional ao das outras letras na primeira linha, e termina o poema tão pequeno quanto o “o” da primeira linha. Integrante da série “stelegramas”, da qual faz parte também o *Quasar*, o poema é constituído em dois planos: o fundo negro cria a metáfora da noite e do espaço sideral, onde se inserem os astros brancos do primeiro plano.



Pulsar. Augusto de Campos, 1975.

O poema suscita algumas comparações relativas às transições técnicas. O autor acompanhou a instalação da empresa Letraset do Brasil, no final dos anos 60, que possibilitou o acesso aos tipos adesivos para a composição, como ele mesmo declara:

A Letraset do Brasil se instalou aqui por volta de 1968. Aprendi a lidar com esse tipo de letras e comecei a compor com elas. O meio altera a mensagem. (...)

⁵ *Poesia digital navega em busca de reinvenção*. Jornal da Tarde, 8/11/99.

Em 1968 conheci Plaza, e fiz com ele o primeiro poemóble. Mas o contato foi interrompido com a viagem dele ao exterior. (...) Foi só quando Plaza voltou, em 1974, que as coisas ficaram claras. Fizemos Poemóbles, e partimos para o projeto mais complexo da Caixa Preta, uma impossibilidade tornada viável.”

Apud SANTAELLA, 1985:70

Pensem agora nesta última expressão “uma impossibilidade tornada viável”, e no Augusto de Campos que, em 1991 começou a pilotar seu próprio Macintosh, criando composições multimídia como sua versão digital para o poema *Cidade*. E lembrar que no início da poesia concreta, que ele mesmo foi um dos pioneiros, nem a poesia permutacional, a primeira do computador, havia surgido...

Voltando ao *Pulsar*, que podemos definir como um supersigno que mescla símbolos e ícones para referenciar-se à paisagem celeste noturna. Muito mais do que isso, é claro, ao entrarmos nas instâncias interpretantes (imediatas e dinâmicas), iremos nos deparar com uma carga de sensibilidade imensa. É um poema que convoca o homem ao ato simples e infinito de olhar o céu, o ato que o integra ao macrocosmo, independente de onde ele esteja. Convida a sentir o abraço longínquo do pulsar que viajou anos-luz e só pode ser percebido à noite, pois a presença do sol apagaria sua visibilidade.

Os operadores visuais estão em todo o corpo do poema, não só nas luas e estrelas mas, se adotarmos uma interpretação ampla como a de Antonio Risério (1998:168), que vê nos signos verbais figuras de “foguetes, estações orbitais, cápsulas, sondas, satélites”, teremos a impressão de que todos os signos empregados possuem dupla significação, de sistema verbal e de figura, ilustrando uma representação histórica da noite contemporânea. Articulando-se com o conteúdo verbal do poema, as estrelas da última linha mingnam, simulando o “esquecimento” proporcionado pelo oco/eco escuro. Para não falar da estrela que desponta entre os marcos limitadores das letras “n” e “l”, assemelhando-se a uma estrela que desponta em uma janela entreaberta. Enfim, os interpretantes dinâmicos que esta obra suscita geram semioses abertas, que apontam para uma vastidão de sugestões, semelhante àquelas que o ato de olhar o céu pode trazer a um ser humano.

A obra recebeu uma primeira tradução intersemiótica para a linguagem musical da canção no próprio ano de 1975, quando Caetano Veloso a gravou e lançou num compacto

(juntamente com uma versão para *Dias Dias Dias*), que também integra a *Caixa Preta*. Na versão do compositor, a canção é toda constituída por três notas: Uma de altura intermediária, com a qual ele canta todas as sílabas do poema, menos as que possuem “e” e “o” (as iconizadas), outra grave, com a qual ele canta as sílabas com “o”, e outra aguda, com a qual canta as sílabas com “e”. As notas agudas são acompanhadas de um sibilar agudo que as concede destaque, do mesmo modo que as graves vêm acompanhadas de um timbre grave (de teclado ou sintetizador), que realça sua presença. O momento em que o “e” e o “o” se encontram e proporcionam a justaposição da lua e da estrela no corpo do poema, é simulado adequadamente na canção pela sobreposição de duas vozes.

A canção é uma transposição integral do texto do poema para o meio sonoro, operando portanto, via contigüidade, o que a caracteriza como uma tradução intersemiótica indicial. No eixo de contigüidade que une o poemas às canções, passamos obrigatoriamente pela fala, pois “toda canção tem a sua origem na fala”, ou seja, possui a fala embutida em si, representada pela “entoação” à qual faz uso, “camuflando a fala em tensões melódicas” (TATIT, 1996:12). A entoação é uma forma interpretativa de leitura, onde o “material bruto” da poesia aparece acrescido de nuances ditadas pelo sentido que o autor-leitor extrai da obra. Entretanto, podemos observar que a musicalização deste poema teve também um traço peculiar: o autor criou um código de equivalência entre sílabas e notas, conforme explicamos recentemente. Isto caracteriza esta tradução intersemiótica também como uma transcodificação, ou tradução simbólica. Houve ainda a inserção de um elemento qualitativo relativamente alheio ao poema, uma citação instrumental da canção *Objeto Não-Identificado*, do próprio Caetano, colocada entre o terceiro e o quarto verso, mesmo local em que, numa primeira versão, Augusto de Campos havia inserido o verso “como um objeto não-identificado”, para homenagear o compositor.

Em 1984, o poema ganhou animação em computador de Wagner Garcia e Mário Ramiro, utilizando como trilha a versão musical de Caetano. O fundo preto recebeu pequenos pigmentos brancos, o que aumenta a impressão de céu noturno, enquanto no primeiro plano, as palavras do texto são inseridas e retiradas da tela, uma por vez, estipulando um tempo determinado para a leitura, e ocupando cada uma um ponto diferente da superfície. Os elementos icônicos lua e estrela são postos em destaque paralelamente ao desenrolar da canção. Cada vez que a voz passa por uma destas duas letras, a estrela emite

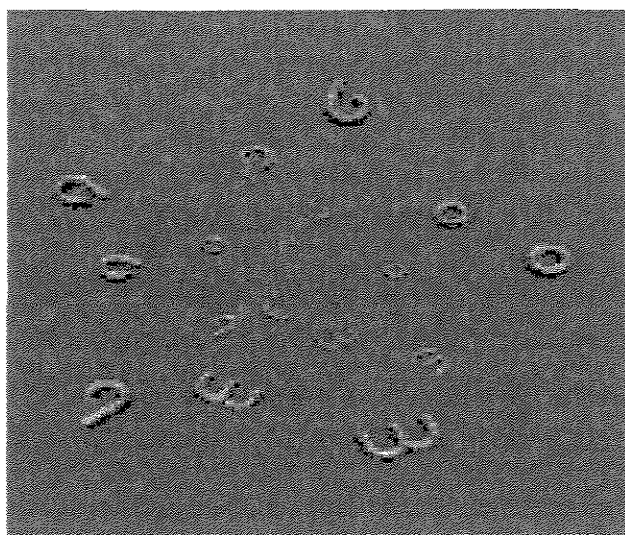
um clarão e a lua pisca. O tempo de exposição é portanto, determinado pelo tempo da canção.

Esta tradução opera reforçando as propriedades intersemióticas já existentes no texto, se comportando como uma contigüidade eletrônica do mesmo, portanto uma tradução indicial. Salvo a inserção de pequenas novas qualidades como o cintilar da estrela (que pela sua própria forma já é cintilante), e o piscar da lua, as informações visuais são quase redundantes em relação à obra original. Os acréscimos só reiteram tudo aquilo que já está disposto inicialmente, fazendo com que não haja grandes acréscimos de informação estética neste plano. Por outro lado, o fato deste infopoema colocar em conjunção as informações visuais e uma trilha sonora inventiva, proporcional à qualidade do poema, acaba criando um ambiente envoltório novo, que como conjunto tem muito a acrescentar, sobretudo por expandir as propriedades sinestésicas da obra.

Outro poema de Augusto de Campos que foi também realizado com o emprego de tipos Letraset foi o *Poema Bomba*, publicado pela primeira vez em 1986, na contracapa do caderno literário *Folhetim*, editado pelo jornal Folha de São Paulo. A dinâmica do poema é baseada nas oposições sonoras e visuais entre as palavras “poema” e “bomba”, dispostas de modo organizado a simularem uma explosão. O tema coincide com a histórica frase de Mallarmé, *Le poème est la seule bombe*, resposta dada numa entrevista em que o jornalista pedia para o autor comentar um recente atentado anarquista à bomba na Câmara dos deputados. O Poema Bomba porém, foi realizado antes que Augusto tomasse conhecimento deste depoimento. Esta primeira versão era em preto e branco, distribuindo espacialmente as letras das duas palavras que o constituem, de modo a simular sintético-ideogramicamente o fenômeno de uma explosão. Segundo Ricardo Araújo (1999:41), “a organização do poema no papel apresenta ao mesmo tempo o quadro cinético do movimento de uma explosão, uma dança de letras e uma arquitetura geométrica”. É interessante observar que, nesta “dança de letras”, o “p” invertido vira “b”, e o “m” em pé vira “e”, mais uma demonstração das habilidades de *designer* desenvolvidas pelo autor. Exatamente em função desta economia de signos, Plaza e Tavares (1998:159) destacam no poema a presença da *poética dos limites*, aquela que, conforme vimos no capítulo anterior, trabalha com um repertório pequeno, seguindo a idéia de fazer “mais com menos”.

O modo como ocorre o processo de degeneração do complexo de signos se dá através da diagramação do texto, de sua distribuição espacial, que faz com que os símbolos adquiram uma dimensão icônica, construindo a significação do poema. Também a variação tipográfica de forma e tamanho, que cria através dos símbolos, impressões de profundidade e de movimento; a sugestão de que as letras, com formatos redondos que lembram mais fragmentos do que signos verbais, estão em expansão. A semiose interagente destes signos no intracódigo da obra se configura, em princípio, num nível remático. Verbalmente, estamos lidando com a repetição de duas palavras que, mesmo juntas, continuam à espera de outros complementos verbais, que em si mesmas não transmitem mais do que simples sugestões. Estes complementos vêm no entanto, através da visualidade, que é o que lhes concede sentido, através de uma relação de semelhança com o fenômeno. O percurso sóico do poema começa portanto, com semioses adjuntivas, que residem num nível elementar e latente, para chegar seqüentemente, ao nível de um semiose superativa, que faz com que as palavras adquiram uma totalidade coletiva significante, ou supersigno (poema).

O videopoema digital Poema Bomba veio em 1992, quando Augusto de Campos se uniu aos engenheiros e técnicos do Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP. Nesta versão, a sintaxe do poema é projetada em movimento centrífugo como estilhaços de uma granada, “que partem do centro da tela, em uma expansiva explosão cinético-catódica, para fora do vídeo, tentando atingir o leitor-espectador” (ARAÚJO, 1999:41). Basicamente três elementos qualitativos são acrescentados ao poema original: movimento, cores e trilha sonora. O movimento é contínuo e unidirecional. Nos doze segundos de duração do videopoema, o texto, que inicialmente aparece em tamanho muito reduzido, apenas como alguns pontinhos no centro da tela, extravasa os limites da mesma, transcendendo-a. Eis aí um recurso aplicado de modo interessante, o de “jogar” com os limites do suporte. Para onde vão os fragmentos do poema quando as dimensões da tela já não são suficientes para detê-los? Também outro fator que devemos destacar é a tensão inevitável gerada pelo ritmo aproximativo das imagens em relação ao espectador. O texto é feito para “atingir” o leitor, quase literalmente.



Frame de *Poema Bomba*. Augusto de Campos, 1992.

Quanto às cores como elementos diferenciadores da tradução em relação ao original, Araújo (p.24) faz questão de frisar que a escolha da cor vermelha para se contrapor ao amarelo, exatamente as duas cores pelas quais Augusto optou, traz extremas dificuldades operacionais aos técnicos, uma vez que o fundo vermelho puro tende a ocasionar manchas e distorções nas figuras em primeiro plano. Para espanto dos engenheiros, a utilização destas cores comprometeu minimamente a nitidez da obra. A insistência do autor na cor vermelha se deve, sem dúvida, ao caráter agressivo da cor (explosão, fogo), marca constante do poema, que é ainda reforçada pela trilha musical. A composição foi de Cid Campos, e consta de uma instrumentação esparsa que cria um ambiente tenso, de expectativa. No primeiro plano sonoro, a voz de Augusto de Campos recita repetidamente *poema bomba*, *poema bomba*, até chegar à última, *booomba*, com o “o” prolongado, que coincide com a exibição da última palavra na tela, sob um fundo que pisca, alternando o vermelho e o amarelo, sugerindo ainda mais a idéia de explosão.

Comparando esta tradução intersemiótica com a de *Pulsar*, Augusto considera a do *Poema Bomba* mais completa. Embora as duas trabalhem com animação, a segunda tem “um apuro técnico-gráfico, uma resolução de imagem excelente, privilegiada” (ARAÚJO, 1999:50). O poeta faz questão de destacar o caráter coletivo deste tipo de criação:

(...) a coisa começa a se aproximar do desenho de elaboração do cinema, onde você trabalha com um diretor de fotografia, com um roteirista (...) a equipe deu a feitura, o acabamento definitivo ao trabalho, de tal sorte que eu digo: acaba virando um trabalho em equipe, que envolve a participação coletiva. É muito interessante trabalhar em equipe, porque você, de certa maneira, vai criando e ampliando as possibilidades do trabalho, que, para nós, poetas, se inicia no papel.

(idem, p.52)

Esta operação tradutora conserva a estrutura formal idêntica à da obra original, o texto e sua posição são no vídeo, uma extensão das Letraset sobre o papel, de modo que podemos classificar esta tradução como indicial. É claro que existem novos fatores qualitativos propostos, como observamos anteriormente, mas acreditamos que sua participação não é suficientemente relevante a ponto de classificarmos a operação de outra forma. Quanto à informação estética, esta tradução tende à redundância em relação ao original, do qual os fatores semânticos são reforçados, mas não reinventados, pois a invenção inicial (arremesso centrípeto das letras) é a mesma presente na forma do videopoema. Tanto em *Pulsar* quanto em *Poema Bomba*, a utilização dos meios eletrônicos vem como um prolongamento da idéia inicial, para recriar os poemas do mesmo modo, mas em outro suporte.

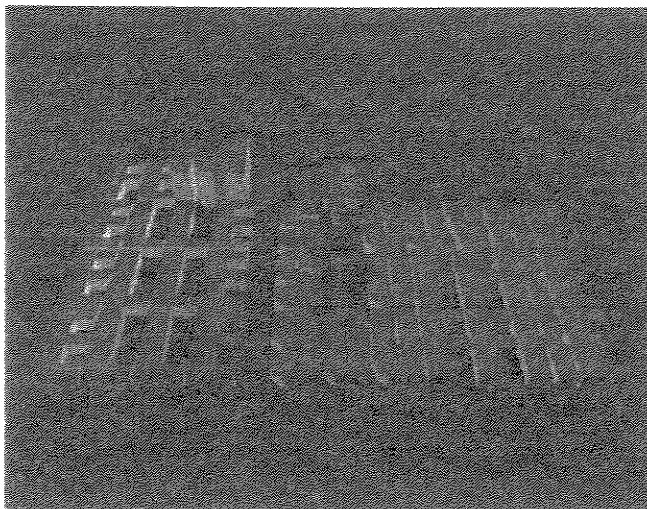
4.3. Femme

Outro infopoema realizado na mesma série de experimentos do LSI no qual surgiu o *Poema Bomba*, é *Femme*, de Décio Pignatari. O poema teve sua origem também na bidimensionalidade do papel, tendo sido publicado pela primeira vez em 1987, em preto e branco, no mesmo caderno literário *Folhetim*, da Folha de São Paulo. Sua sintaxe explora similaridades sonoras e visuais dos segmentos de um enunciado em língua francesa: *Femme / Elle s'ouvre / Elle s'offre / Elle souffre*, acoplados paralelamente em quatro linhas verticais. O poema é o segundo de um ciclo criativo do autor que deveria se chamar *Chips-*

Líricos (ARAÚJO, 1999:88), que consistiria em poemas com o formato de *chips* eletrônicos, cada qual utilizando uma língua diferente. O ciclo foi interrompido após a realização deste segundo invento. Nos dois casos, o poeta fez o *layout*, e deixou para designers fazerem a arte final.

Um ponto de iconização do poema chama particularmente a atenção, e é aquele que poderíamos considerar como o seu elemento semiótico fundamental: trata-se do segundo “M” da palavra “Femme”, que surge de cabeça para baixo, abrindo as capacidades significantes do poema e fazendo-o dialogar com outros momentos da obra de Pignatari. Num primeiro instante, na interpretação imediata, o “M” invertido pode ser captado como a letra “W”. No nível do interpretante dinâmico, parece que esta aproximação “MW” poderia fazer alusão à temática dos gêneros na língua inglesa “Men/Woman”. No âmbito das imagens, o “M” se assemelha à forma de pernas abertas, o que coincide perfeitamente com o conteúdo do poema, e faz intertextualidade com outra obra do autor, o poema “O Jogral e a Prostituta Negra”, publicado em 1949, onde está o verso “tuas pernas em M”, referindo-se à posição feminina no ato sexual. O tema é recorrente na obra do autor e ressurge em 1956, na revista *Noigandres* 3, com os versos *abrir as portas / abrir as pernas / abrir os corpos*, do poema *Vértebra*.

O videopoema digital *Femme*, de 1994, foi realizado com o emprego do programa 3D Studio. Ganhou cores e, sobretudo, um sofisticado *travelling*, uma impressão de que a câmara flutua pelo corpo do poema. No início, o poema aparece na íntegra como era originalmente no papel, a única diferença é a presença de cores. Lentamente, o corpo do poema começa a se deitar, as letras começam a subir e descer, aflorando e penetrando o plano intermediário, no qual estão inscritas. Enquanto estes movimentos se repetem, a câmara (simulação) mergulha em direção ao corpo do poema e passeia pelo vão central do mesmo, em meio às letras tridimensionalizadas. Em seguida, a câmara sobe, circunda o “MW” que se move sem parar, e lhe dá um close. Penetra pelo sulco do M e vai dar em uma “dimensão interna”, como se estivesse no interior do corpo do poema, onde as cores da fonte e do fundo se inverteram. As letras continuam subindo e descendo, e agora é possível acompanhar estes movimentos pela perspectiva de quem vê “de dentro do corpo”. Em um corte súbito, volta para o lado “externo” do corpo, até repetir o mesmo plano inicial do videopoema.



Frame de *Femme*. Décio Pignatari, 1994.

Uma vez que este videopoema foi o último a ser realizado no LSI, os técnicos e engenheiros já estavam bem mais familiarizados com os recursos disponíveis da superestação de computação gráfica, o que permitiu um desenvolvimento maior das idéias. Ricardo Araújo (p.23) narra como se deu o processo de elaboração da obra:

A partir de um roteiro aproximado do poema, passava-se, então, para uma montagem gráfica desse roteiro. Nessa concepção gráfica, espécie de story board, tem-se, de forma detalhada, toda a animação que será desenvolvida no computador, a qual enquadra toda a história de cada etapa do poema, como a escolha das cores, de luz, dos ângulos e aberturas das câmeras, os efeitos plásticos e provenientes da animação.

O procedimento metódico de composição utilizado caracteriza esta realização como um exemplo de *poética de projeto*, marcada pela presença da racionalidade conduzindo o processo. Apesar da objetividade das ferramentas criadoras utilizadas, desvios e variações do projeto inicial sempre ocorrem, pois o material tecnológico impõe regras sintáticas que lhe são próprias e acabam influenciando e direcionando o projeto criativo (PLAZA & TAVARES, p. 158). O processo de leitura e invenção foi realizado conjuntamente entre o poeta e os técnicos, mas é possível sentir a presença da experiência do poeta com a poética da poesia experimental e com sua própria obra original, para captar as normas que regiam

esta forma, bem como a interação dos sentidos propostos no nível do intracódigo. Podemos observar também que, no estágio da iluminação, esta tradução intersemiótica criou uma solução que supera os limites da forma inicial, virando-a ao avesso e revelando seu outro lado, oculto na original. Dando continuidade à idéia de intertextualidade com outros momentos da obra de Pignatari, a sugestão de penetração deste videopoema lembra aquela proposta pelo poema *Organismo*, onde a evolução das páginas funciona como um zoom que adentra a letra “O”.

Ao todo, o poema é recitado quatro vezes pelo autor, em francês, inglês, espanhol e português, acompanhado por uma trilha composta por Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski. A música contém toques claros de “erudito contemporâneo”, com uso de um sintetizador que constrói duas instrumentações paralelas, uma contínua, e outra descontínua, com frases. Soma-se a estas duas linhas ainda um som de marimba. É mais uma das tantas parcerias entre um ex-integrante do grupo Noigandres e um compositor de vanguarda brasileiro, colocando em diálogo as formas visuais e verbais, com as sonoras. Chama a atenção também, a sincronização do texto-imagem com o texto-som, mesmo que ambos não possuam um ritmo bem marcado, mas são muito bem amarrados entre si, alcançando a “síntese estética”, aquela que, segundo Abraham Moles, caracteriza as “mensagens múltiplas”, nas quais “(...) vários canais, ou vários modos de utilizações destes na comunicação, são empregados simultaneamente (...), em que não há interferência e sim concordância das significações lógicas transportadas de comum acordo pelos diferentes modos.” (1969:246)

Em princípio, este processo de tradução intersemiótica poderia ser classificado como uma tradução indicial, pois o que ocorre, no primeiro momento, é a transposição integral do corpo do poema para a tela do computador/vídeo. Assim é, até o momento em que acontece a grande “virada” (tradução icônica) no poema, quando o zoom penetra pelo centro da letra “M” (vagina, aquilo que está no meio das pernas abertas), e revela um cenário absolutamente novo e alheio à forma original, transpondo a derme e mostrando o outro lado do ser (mulher). O que era um *chip* eletrônico sobre o qual repousava um conjunto de textos em sua bidimensinalidade, passa a ser um limite corporal, um divisor de “dentro” e “fora”. Este recurso gera uma informação inteiramente nova em relação à obra original, mas ao mesmo tempo sem deixar de ter relações de similaridade com a mesma.

Estamos portanto, diante de uma transcrição, ou tradução icônica, que trouxe consideráveis aumentos de informação estética, introduzindo novos elementos que anteriormente, mal podiam ser imaginados.

4.4. Campo e Se Não Se

Neste item analisaremos duas traduções intersemióticas realizadas por Arnaldo Antunes, que transformou poemas de sua autoria em videopoemas digitais, num trabalho conjunto com Zaba Moreau, Kiko Mistrorigo e Celia Catunda. O poema “o campo” foi publicado pela primeira vez em 1993, no livro “As Coisas”. É composto por seqüências verbais intermediárias a versos e frases, distribuídas regularmente de modo a ocuparem toda a página, o que aliás, é o padrão de diagramação deste livro. Seu conteúdo define, através de um vocabulário simples e do emprego de silogismos, o que é um “campo”: *Um campo tem terra. E coisas plantadas nela. A terra pode ser chamada de chão. É tudo que se vê se o campo for um campo de visão.* Joga com metáforas entre o conceito “campo”, no sentido de chão e superfície, e o campo de visão, espaço sensitivo através do qual é possível apreender a imagem de um campo com “terra e coisas plantadas nela”. Os textos do livro *As Coisas* trabalham todos a partir de um princípio semelhante, o de inverter o significado usual dos enunciados e criar dualidades em torno das “coisas” que aborda, como, por exemplo, o verso “bactérias num meio é cultura”, para definir cultura.

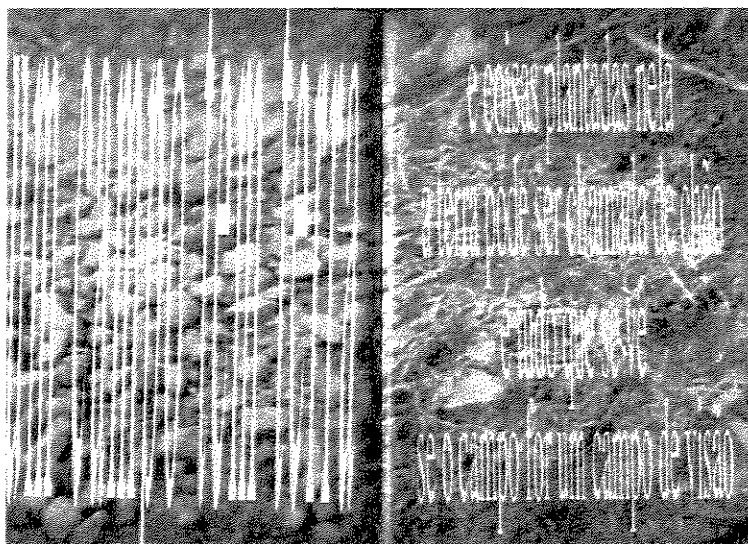
No mesmo ano desta publicação, Antunes lançou o vídeo *Nome*, com diversos videopoemas e, entre eles, algumas traduções intersemióticas para poemas publicados anteriormente. Segundo o autor, o vídeo foi realizado “caseiramente”, num micro Macintosh, explorando sobretudo recursos de animação (ARAÚJO, 1999:106). No videopoema *Campo*, a imagem é formada pela sobreposição de dois planos: no plano de fundo, temos vários *takes* de chão percorridos por *travellings* de câmera, intercalando imagens de campo com vegetação, pedras e terra, exibidas em alta velocidade, de modo a criar texturas com formas abstratas, a partir do objeto “campo”. Sobre estas texturas são escritas, em primeiro plano, as frases do poema, que se espicham e se estreitam, fazendo o

texto expandir até ocupar o espaço total da tela, ou comprimir-se na região central da mesma, até desaparecer.

No áudio, uma canção com rápida variação de acordes provoca um vai e vem de notas, reproduzindo a mesma sensação do grafismo das palavras, que ora se espicham, ora se comprimem. A canção faz uma referência explícita à música popular brasileira. Exemplo disto está na harmonia do violão, que lembra o refrão da canção “*O Sítio do Pica-Pau Amarelo*”, de Gilberto Gil. Valendo-se de suas habilidades de músico e poeta, Antunes enfoca igual interesse na poesia e nas músicas do vídeo Nome, de tal modo que, no decorrer das criações, o material que era para servir unicamente de trilha acabou sendo lançado como um CD, vendido junto com o vídeo e um livro, que é um tipo de “encarte” dos dois. O diálogo entre os discursos visuais, verbais e sonoros propostos apresentam ricas soluções de relação, contraposição, movimento e metamorfose⁶.

Diferente das outras traduções que analisamos neste capítulo, a ocorrida em *Campo* não foi feita a partir de um poema visual, mas de um texto exclusivamente verbal. No videopoema, esse texto recebeu um operador visual, que reside na animação, no espichar e encolher as letras, preenchendo o “campo de visão” do espectador e retrocedendo em seguida. Repetindo o que já foi dito acerca dos operadores e paralelismos visuais, na produção de poesia visual a inserção de operadores visuais na sintaxe visa construir paralelismos visuais, ressignificando o texto e passando-o do código lingüístico para o icônico. Em *Campo*, o corpo dinâmico que os caracteres verbais recebem cria uma relação semântica próxima àquela que o poema propunha em sua origem, trazendo coerência à operação tradutora realizada. Sobre o texto eletrônico, que apresenta inicialmente relação de contigüidade com a forma inicial do poema publicado no livro, são projetados traços icônicos, objetivando relações de semelhança com o significado do texto original, o que caracteriza esta operação predominantemente como uma tradução icônica.

⁶ *Poesia e Novas Tecnologias*. URL www.itaucultural.org.br, em 03/02/03.



Campo. Páginas do livro *Nome*. Arnaldo Antunes *et alii*, 1993.

Plaza chama a atenção para as traduções que podem ocorrer no interior de uma obra, em nível microestético, isto é, em seu intracódigo, gerando trânsito sensorial entre o visual, sonoro e tátil dos elementos que o compõe (1987:124). A estas operações que promovem transições interiores à linguagem, ou seja, em seus intracódigos, o autor chama *intraduções*.

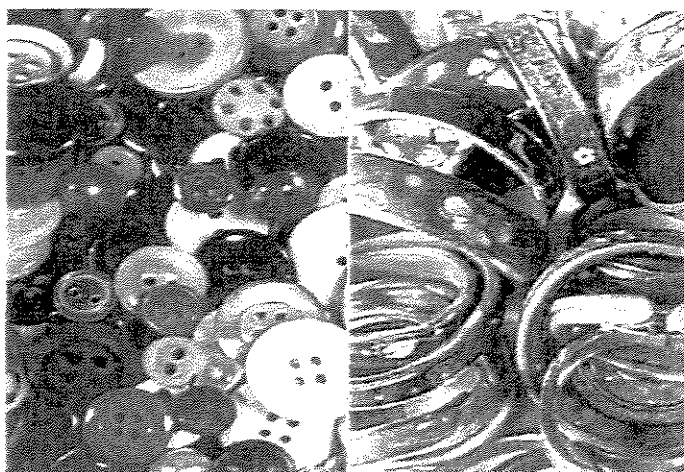
As traduções podem se dar de três modos:

- a) Por semelhança de qualidade: quando na relação entre os processos configuradores dos signos no intracódigo, estabelecem-se paralelismos e similaridades.
- b) Por conflito e justaposição: quando na forma de um texto descritivo são inseridos traços icônicos que criam metáforas em relação ao seu conteúdo, através da semantização de sua composição física.
- c) Por semelhança: quando há correspondência de qualidades, (muito próximo ao item a).

No intracódigo do videopoema “Campo” ocorre nitidamente uma intradução por conflito e justaposição, onde o texto passa por um processo constante de alteração em sua estrutura formal, produzindo a aparição de um ícone (movimento), que simula visualmente a mensagem verbal sugerida.

No mesmo livro “As Coisas”, foi publicado também o poema “se (não se)”: *se perde se não se ganha se pede senão se ganha se perde se não se acha procura se não se acha se perde se não segura se prende se não segura se perde se não se ganha se pede*. Sua diagramação, fonte de letra, espaçamento e distribuição na página, são os mesmos de “o campo”. O poema constrói uma estrutura entrelaçada, onde os verbos são causa e consequência, podendo serem lidos duas vezes sem perder o sentido lógico. Por exemplo, o segundo verbo “se ganha”, é consequência em relação a “se perde se não se ganha”, e causa para o verbo seqüente “se não se ganha se pede”, em uma estrutura que joga com a presença de células verbais permutáveis. Como dissemos, o livro todo se baseia na exploração dos dualismos presentes nos enunciados comuns, e este poema particularmente, por articular-se sempre num duplo eixo, é uma amostra representativa das intenções do autor neste projeto.

No vídeo *Nome* surgiu a versão eletrônica para este poema, um videopoema composto de dois planos. No plano de fundo, as imagens mostram uma sucessão de grandes quantidades de objetos de consumo: remédios, botões, pulseiras, parafusos, lápis, giz de cera, pregos, entre outros. Cada grupo é formado por apenas um tipo de objeto, de modo que não se misturam. No primeiro plano, são inseridas sucessões de letras coloridas em alta velocidade, posicionadas sempre no mesmo lugar, como num jogo de *pôquer* eletrônico. Estas sucessões vão sendo interrompidas, uma em cada letra, formando trechos do poema. A cada novo plano, troca o fundo e o quadro combinatório das letras, às vezes aproveitando um fonema pronto (*se* para *segura*), ou uma palavra (*perde* perde o “r” e vira *pede*), num jogo construtivo e econômico, no sentido da poética dos limites.



Frames com as figuras de fundo de *Se Não Se*, nas páginas do livro *Nome*. Arnaldo Antunes *et alii*, 1993.

No nível dos interpretantes, este videopoema se caracteriza pela produção plural e aberta de possibilidades, uma obra “aberta”, com alto índice de sugestão. Conta portanto com a reação do fruidor, com o estabelecimento de um diálogo onde a “resposta” gerada pela obra no receptor pode variar intensamente, de acordo com o repertório deste. O poema anterior à tradução já constrói uma crítica à dependência dos bens de consumo, quando explicita, através de uma estrutura repetitiva, o ciclo vicioso de perda e aquisição constantes ao qual o indivíduo é submetido na sociedade capitalista. Esta hipótese se reforça no videopoema, que traz os bens de consumo como pano de fundo, e coloca sobre eles o acaso, a analogia ao jogo, à sorte e oportunidade, ambos determinantes no “se dar bem” da ótica burguesa, para possuir objetos que concedam *status* econômico e social. Mas na verdade esses produtos são só meros objetos, produzidos em grande escala como os botões e palitos de dentes, esta é a realidade que o poema revela. Também o caráter dual desta disputa social, onde se perde se não se ganha, ou segura hoje ou vai ter que pedir amanhã, etc.

No intracódigo da obra, processa-se a operação na qual os movimentos sequenciais das letras ao acaso são interrompidos subitamente, dando origem a trechos do poema. Este movimento de “segurar” ou “prender” as letras certas para compor as palavras do poema, é também uma metáfora visual do próprio conteúdo do mesmo “*se perde se não segura se prende se não segura*”. Ao contrário das semioses degenerativas, que normalmente acompanhamos em nível micro e macroestéticos, o que ocorre aqui é uma semiose gerativa, que transforma o ícone (possibilidade) em símbolo. O autor inventa assim uma maneira de escrever, uma técnica de escrita eletrônica que se assemelha ao acaso dos jogos de pôquer. Põe a olho nu o tempo anterior e o posterior da escrita, de onde o signo verbal veio e como foi seu fim, quando desaparece da tela. Como disse Antunes, as novas tecnologias abrem a possibilidade diferenciada de colocar a escrita em movimento, quer dizer, de realizar a escrita no tempo, e não só no espaço.⁷ O percurso apresentado por essa escrita abrange também um estado pré-consolidado, quando a sucessão de letras em alta velocidade traz a indefinição, e os signos verbais estão indistinguíveis entre si, em estado entrópico.

Como salienta Arlindo Machado, a figura videográfica se caracteriza, antes de mais nada, pela sua extraordinária capacidade de metamorfose (1993:49), o que se acentua ainda

⁷ Entrevista concedida para Ricardo ARAÚJO, p. 105.

mais quando se trata de imagem digital. Ainda na mesma obra, Machado fala também da “dessemantização” de textos, através da introdução, em seus corpos, de taxas controladas de ruído, de modo a fazer degenerar mensagens previsíveis e previamente construídas (p.175). Em *Se não se* ocorre exatamente o oposto, uma “semantização” através do controle do ruído, da inserção de informação sobre o ruído, de modo que a mensagem (texto do poema) possa ser gerada.

A canção-trilha do videopoema é uma transposição integral do texto do poema para o meio sonoro, operando portanto via contigüidade, e sendo uma tradução indicial. O papel da trilha nesta tradução é fundamental, pelo fato de que o poema não é escrito de forma linear na tela, onde só surge representado por fragmentos muito curtos. O que cola estes trechos é a coerência a quem não conhece o poema inicial, é a canção. Os versos do poema encaixam-se em duas frases melódicas de três notas, que constituem “células musicais”, a partir das quais a música vai ser construída, em ciclos repetitivos com apenas duas variações, coincidindo cada uma, com duas células verbais do poema. O padrão adotado na construção da melodia é, portanto, determinado pela própria estrutura do poema, que se baseia na repetição da célula verbal “*se não se*”, intercalada com diferentes verbos. A cada novo ciclo cresce a instrumentação, que começa só com a voz e termina com a utilização de vários instrumentos.

Um fator relevante que amarra as canções às imagens é o tempo, representado na música pelo pulso, ou ritmo. Nos videopoemas sempre há sincronia entre o ritmo da música e a edição, ou troca de imagens. Quando as imagens estão sempre em um mesmo plano, sem cortes, a sincronia com o som se dá através do movimento, da velocidade e intensidade das ações dos elementos em quadro. Também o estilo do corte influencia grandemente na relação entre imagem e ritmo: os ritmos mais rápidos em geral pedem corte seco ou passagem através de cortinas rápidas, enquanto ritmos mais lentos combinam mais com fusões, *fades* e sobreposições⁸. Em *Se não se*, a regularidade e a periodicidade presentes na estrutura do poema são também notadas na trilha e na troca de planos.

Quanto à tipologia desta tradução intersemiótica em relação ao seu conteúdo visual, notamos um acréscimo considerável de novas informações que se relacionam, através de semelhanças, ao tema principal. É impossível dizer entretanto, se estas novas informações

⁸ *Poesia e Novas Tecnologias*. URL: www.itaucultural.org.br, em 03/02/03.

contribuem ou não para definir mais claramente os propósitos do autor em relação à significação da obra, que são bastante “abertos” no poema inicial. Independente desta questão, fica visível, sobretudo através dos paralelismos visuais instaurados, uma tendência à transcrição, ou tradução icônica.

4.5. Il Limite di un Corpo

Julio Plaza é o autor do poema a seguir, bem como o idealizador de sua respectiva tradução intersemiótica para a videopoesia digital:

Il limite di un corpo

Non fa parte di questo corpo

Il limite di un corpo

È il principio di un altro

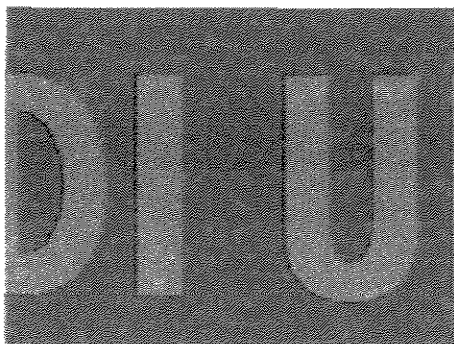
Corpo

É um poema convencional em sua forma, que repete o primeiro e o terceiro verso e, que poderia caber muito bem todo ele em quatro versos, coincidindo a última palavra (*corpo*) do segundo e do quarto verso, dando-lhe uma forma regular e proporcional. Ao contrário disso, o autor optou pelo desmembramento da última palavra, o que, conforme veremos, será de grande importância no momento de organizar sua tradução intersemiótica. Os traços da composição deste poema são muito próximos àqueles de Arnaldo Antunes: a simplicidade do vocabulário e da métrica, a ausência de grandes explorações da musicalidade fonética dos sintagmas/versos, e sobretudo o objetivo comum aos dois de caracterizar um objeto do mundo ou fenômeno, concedendo a ele uma interpretação que se choque com a interpretação corrente e usual, instalando no dualismo a intervenção poética.

Na sua primeira tradução, para o suporte holográfico, os versos desse poema se apresentavam em planos sucessivos e, por fim, era inserida a última palavra/verso em primeiro plano e invertida, o que já conotava a esta um papel representativo icônico, como

signo de um “corpo” físico. Em 1996 foi realizada no Laboratório de Informática do Instituto de Artes da Unicamp, a tradução intersemiótica para videopoesia digital, que recebeu modelagem e animação de Luciana Chagas. Essa tradução integrava o projeto *Processos Criativos Computacionais: A Criação Digital*, dirigido por Plaza, que traduziu, além de *Il limite di un corpo*, poemas de *Poemóviles*, de Plaza e Augusto de Campos, e obras de Paulo Leminski e Alice Ruiz. Os poemas foram recriados com o emprego de softwares de computação gráfica e animação 3D (3D Studio 4 e 3D Max), sendo posteriormente armazenados em dois suportes: vídeo e CD-Room, tendo sido anteriormente editados e compactados em Adobe Première 5.0, editor de vídeo digital. (CHAGAS, 1999:08)

O videopoema tem 25 segundos de duração, durante os quais os versos são apresentados, um de cada vez, em letras laranja sobre fundo azul, gerando um contraste que proporciona uma leitura limpa e clara. Os versos iniciam minúsculos no centro da tela, e avançam em direção ao leitor até ocuparem e extrapolar os limites da mesma, como no *Poema Bomba*. Este movimento do texto foi simulado com recursos de câmera sobre objetos em 3D, que providenciam afastamento e aproximação dos mesmos, mantendo-os em posição fixa e animando a câmera (*zoom-in e zoom-out*). Cada vez que um verso sai da tela, o foco central simulado da câmera tangencia alguma letra “i”, e no penúltimo verso, atinge “em cheio” o terceiro “i” da palavra “principio”, deixando a tela toda laranja, como se estivesse atravessando esta letra. Ao atravessá-la, a tela laranja vai minguando e o telespectador percebe que a câmera está surgindo do primeiro “o” da palavra “corpo” escrita ao contrário, que, ao invés de vir em direção ao espectador, vai em direção ao centro da tela, onde desaparece.



Frame de *Il Limite di un Corpo*. Julio Plaza e Luciana Chagas, 1996.

O percurso da sintaxe móvel na tela simula, através de um fenômeno seqüencial, a definição de “limite” proposta pelo autor no poema original. Como define Luciana Chagas:

A tradução deste poema para videopoema envolve mudança na sintaxe e, portanto, na forma de expressão do conteúdo informacional pretendido pelo texto. (...) 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.

(1999:102)

Neste caso, a inserção de um paralelismo visual alterou qualitativamente, de modo significativo, o corpo do poema. A significação proposta de modo linear pelos símbolos verbais na forma original, recebeu um investimento criativo do tradutor no plano da sintaxe, transformando estes símbolos em ícones, e semantizando a direção do movimento percorrido por eles. Quando vêm em direção ao receptor, pertencem a um corpo, quando vão em direção ao centro da tela, mesmo antes do poema ter acabado, já pertencem a “um outro corpo”. Fica nítido que se trata de uma tradução icônica, onde foi acrescida informação estética, de modo a re-criar a obra original, sem abandonar sua proposição inicial. O tradutor fez uso das possibilidades ofertadas pelos meios para inventar uma dinâmica compatível à significação do poema, sem destruir sua sintaxe (o texto original é apresentado na íntegra), mas formulando-lhe uma nova apresentação.

4.6. Máquina

Existem dois poemas de Philadelpho Menezes, ambos sem nome e sem data, guardados no Arquivo de Poesia Experimental da PUCSP, registrados, da mesma forma que outros tantos da mesma coleção, em fotografia preto e branco, ampliadas em um

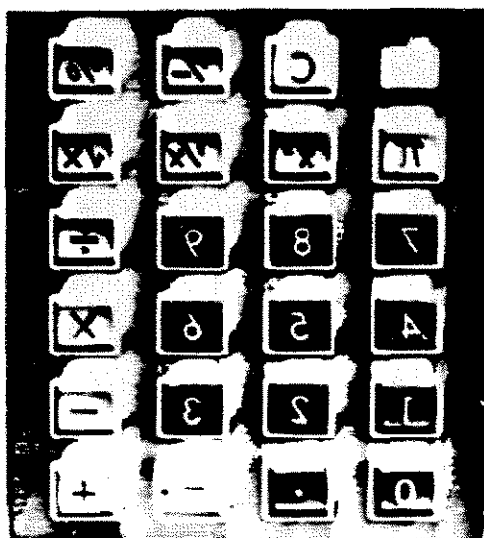
suporte mais rígido e mais resistente do que papel, provavelmente com a intenção de aumentar sua durabilidade, e torná-las mais resistentes para exposições e mostras. Um deles apresenta uma fotografia de uma antiga calculadora “Dismac” com o número “612309” no visor, e ao seu lado uma réplica, invertida na posição e na relação cromática, onde os botões brancos ficam pretos e os números invertidos se transformam em letras e escrevem a palavra “POESIA”. Estabelece-se sobre uma brincadeira comum, a de transformar os dígitos de calculadora em letras, mas suscita uma questão muito relevante, a do papel da poesia nos suportes eletrônicos, de “inverter” as funções das máquinas. Para o CD-Room *Interpoesia*, lançado por Menezes e Wilton Azevedo em 1998, o poema recebeu uma tradução intersemiótica, sendo transformado em um infopoema hipermídia interativo, intitulado *Máquina*.

Interpoesia contém dez infopoemas, que são apresentados em duas colunas no menu inicial. *Máquina* pertence à coluna superior, onde estão os poemas marcados por características de intertextualidade com outras obras e autores. Além desta obra, que se refere a outro momento criativo de Menezes, também *O lance secreto* é um intertexto com Alice no País das Maravilhas e o hobby enxadrista de Duchamp, *Reviver* faz apologia aos ideogramas de Pound, e *O inimigo* traz versos de Baudelaire.

O infopoema *Máquina* é composto pelas mesmas duas fotos do poema visual original sem título, apresentadas separadamente. No início, aparece a foto da calculadora sem nada no visor, sobre um fundo laranja. Ao surgir essa tela, nota-se que o número “6” do teclado pisca, um convite para a interação. Ao clicar sobre ele, aparece o dígito “6” no visor, enquanto uma voz gravada fala “a”. Pisca o número “1”, repete-se o mesmo procedimento a partir dele, e assim subsequente, até chegarmos ao número “612309”, quando pisca o sinal de “igual”. Ao clicar sobre este sinal, surge no lugar da calculadora inicial, a segunda calculadora, com os tons preto e branco invertidos, e a palavra “POESIA” no visor. A voz gravada soletra as letras que a compõe. Se referindo a este poema, Philadelpho diz ter criado uma sugestão de que o poema flui de dentro da máquina, mas, ao mesmo tempo, a poesia opera com o oposto, o lado contrário da tecnologia⁹. Esta atribuição serve tanto para o poema original, quanto para sua tradução.

⁹ *Idem*.

P.O.E.S.I.A



Máquina (Fragmento). Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, 1998.

A presente operação tradutora faz uso de programas de hipermídia para gerar a conjuminação de sons, imagens e palavras, compondo um complexo intersignico que possui um grande diferencial em relação aos videopoemas que analisamos neste capítulo: a interatividade, fruto de sua estrutura hipertextual. Arlindo Machado assim define o hipertexto:

A idéia básica do hipertexto é aproveitar a arquitetura não-linear das memórias de computador para viabilizar textos tridimensionais, como aqueles do holopoema, porém dotados de uma estrutura dinâmica que os torne manipuláveis interativamente. Na sua forma mais avançada e limítrofe, o hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata de mais um texto, mas de uma imensa superposição de textos (...).

(1993:186)

O CD Interpoesia é uma sobreposição de textos nos quais o fruidor estabelece um percurso relativamente autônomo, uma ordem de leitura, uma linearidade entre várias possibilidades (não-linearidade). Já no caso do infopoema interativo *Máquina*, temos um único percurso, ou o leitor o segue, ou o poema não se desenvolve. Apesar da interatividade, fica evidente também a linearidade da obra. Como disse Menezes, (...) *in the case of hypertext poem, the interactivity may be really new, since the reader must choose the sequence of the poems.*¹⁰ Logicamente, uma escolha implica a existência de mais de uma alternativa, mas no caso de *Máquina*, não podemos considerar como duas alternativas avançar ou não avançar, pois a segunda significaria que o leitor desistiu do poema. O que existe é, portanto, um percurso único, linear.

Em relação à teoria da tradução intersemiótica, este caso apresenta algumas particularidades sobre as quais desejamos discorrer. Inicialmente, deparamo-nos com a dificuldade de classificá-la. Se a forma hipertextual fosse igual a do poema original, poderíamos dizer que é uma tradução indicial, mas não é o que acontece. No infopoema, a forma é literalmente um processo, no qual a interatividade tem um papel determinante de desencadeamento e continuidade. Em algum momento, a forma do original e da tradução até são idênticas, mas o processo instaurado no infopoema faz com que ele se configure na mente do intérprete de modo diferente do poema original, embora chegue a uma isotopia semelhante. Como vimos, ao cantar um poema, acreditamos que ocorra uma tradução indicial, por contigüidade (leitura e entonação), e no caso da interatividade, o princípio não é muito diferente. Ocorre também uma ação fundada na contigüidade física, a manipulação interativa, visando chegar a uma forma idêntica a do poema original. Porém, para o leitor que não conhece o poema original, esta participação está repleta de expectativas, presentes em uma forma em construção. Estes fatores inesperados são, enquanto a obra não adquiriu a forma final, ícones para o leitor que a manipula. Residem aí as dificuldades para definir a classificação desta tradução, entre predominantemente icônica ou indicial.

No intracódigo, o momento do “salto” de uma calculadora para outra, é marcado por uma intradução, onde os símbolos (números), são transformados em símbolos (letras), pela relação de semelhança física (icônica portanto) que possuem ao serem lidos ao contrário (uma imagem especular, operação indicial portanto). Concluimos portanto, que as três

¹⁰ *Ibidem.*

categorias de signos interagem num processo intersemiótico complexo, para construir a semiose da obra. No que diz respeito à taxa de informação estética, também não podemos nos desviar do papel interativo do leitor para percebermos o que ocorre de mais relevante. O leitor, a medida que insere os dígitos no visor, está inserindo informações no meio, reduzindo seu estado entrópico ao aplicar-lhe redundância. Este procedimento vai permitir que, antes mesmo que os números sejam postos ao contrário, já possa ser prevista a metamorfose da obra, uma vez que a cada dígito inserido, uma voz pronuncia a letra correspondente a ele.

CONCLUSÃO

Analisando os diferentes momentos da trajetória da poesia experimental, chama a atenção o modo como estes se relacionam, o quanto são influenciados pelos anteriores a si, e como diferentes grupos, em diferentes localidades, mas numa mesma época, tendem a formular princípios estéticos similares, decorrentes das problemáticas deixadas “em aberto” pelas gerações que os antecederam. Isto é muito plausível em uma poética que preserva a pesquisa como um dos instrumento que rege sua produção. O momento da poesia concreta é a prova disso: diferentes autores, em diferentes países (e até continentes), mas inspirados em pesquisas sobre assuntos afins, chegaram a uma forma similar, e até a uma denominação única, apta a definir esta forma. No caso do futurismo, podemos ver o quanto este conceito transitou por diferentes localidades (França, Espanha e Rússia), sem que os diferentes mentores assumissem as influências uns dos outros, fazendo com que tudo se pareça com o emergir simultâneo de aspirações que estavam vindo à tona no período, fruto do repertório acumulado pelos artistas de vanguarda. O mesmo aconteceu com a tentativa de transformar em autor o receptor da poesia experimental, principal característica dos movimentos do poema / processo e poesia para y / o a realizar.

Baseado nessas observações, podemos expandir para toda a poesia experimental o princípio concretista de que um poema é fruto de uma “evolução crítica de formas”, uma metamorfose motivada por pequenos impulsos inovadores dados aqui e ali, pelos poetas preocupados com a experimentação, em diferentes períodos. Daí decorre a importância do bom conhecimento, por quem se propõe a fazer poesia deste tipo, da trajetória deste gênero poético. Somente este repertório pode livrar o poeta experimental de um olhar ingênuo, que faz crer que é novo o que já foi inventado, ou que deixa passar diante dos olhos idéias recicláveis, que podem ser aproveitadas através da recombinação de seus elementos, para a constituição de novas formas. Só o conhecimento histórico e crítico pode ser o antídoto para evitar o equívoco da superficialidade na criação.

No caso das produções atuais, que envolvem tecnologias eletrônicas e digitais, ressaltamos que este diálogo consciente com o passado faz com que as repetições de princípios já desenvolvidos não se dêem de modo inconsciente, mas, se for o caso, programado. Mais do que experimentar com os novos meios, desfrutar das novas possibilidades técnicas e dos novos ambientes, é a arquitetura do poema experimental que deve ser repensada e remodelada, para abordar e solucionar as equações propostas pelas novas condições de criação.

No conjunto de esforços com esta finalidade, apontamos a teoria da tradução intersemiótica como um dispositivo que pode auxiliar nos processos criativos com as novas mídias, por elucidar as diferentes possibilidades de trânsito de uma obra de um meio para outro, estabelecendo novos parâmetros de comparação entre original e tradução. Esperamos ter deixado claras as diferenças entre repetir uma obra em outro meio, e recriá-la nele. A questão de traduzir em outros suportes não deve se restringir a emoldurar a obra em um novo formato, mas acreditamos, e algumas obras que analisamos são prova disso, que o papel da obra original se limita em ser fonte de inspiração para um novo salto criativo, onde não existe o compromisso de imitar a forma anterior, uma vez que esta impulsionou um novo vôo sem limites, uma transcrição.

Em um determinado ponto do texto, chegamos a situar o momento de ingresso das novas tecnologias no campo da poesia experimental como “uma grande tradução intersemiótica dos princípios e fundamentos existentes até então, para os novos meios” (p.176). Aí não nos referimos mais a casos pontuais de tradução, mas à transferência dos fundamentos todos, oriundos de mais de dois mil anos de experimentação, para novos ambientes. E foi o que ocorreu, num primeiro momento. Para comprovarmos isso, basta tomar as experiências casualísticas de Bense, que contavam com programas de computador para combinar aleatoriamente trechos de textos, e compará-las com as experiências de Tzara e Breton, de recortar frases e misturá-las dentro de um chapéu, para obter combinações ao acaso. Isso para não falar das combinações de versos propostas por Raymond Queneau em seu *Cent Mille Millions de Poèmes*, que pode também ser manipulado ao acaso. Em que diferem? Com o chapéu obtemos poucas combinações, com o livro de Queneau muito mais, e com o computador, quase infinitas. Mas o que deve impressionar em um poema experimental não é a utilização das possibilidades exorbitantes

de um novo meio para fazer de outro modo o que já foi feito, mas sim o valor da idéia que se configura como poesia na mente do poeta, a capacidade de transformar um pensamento ou um sentimento não-poético em poesia. Se não fosse assim, a cada novo programa de computador, teríamos um novo movimento poético.

Quanto aos aspectos teóricos envolvidos neste trabalho, devemos acentuar que o ponto que nos surpreendeu foi a compatibilidade entre a tipologia das traduções intersemióticas e o comportamento das taxas de informação estética ao longo de processos de tradução intersemiótica. Ficaram nítidas as relações proporcionais entre o que ocorre com a informação estética (aumento ou redução da taxa), a partir do tipo de tradução realizada. Para a averiguação dos fundamentos resultantes do cruzamento das duas teorias, aplicamos os princípios por nós levantados a casos selecionados de tradução, onde obtivemos respostas padronizadas, de modo a permitir que estabelecêssemos uma regra geral, utilizável em qualquer situação do gênero.

Tivemos oportunidade de analisar neste texto trabalhos admiráveis, de poetas que se esforçam na construção de novas linguagens, na criação de fatores originais, oriundos de novas preocupações, sem abrir mão do que é fazer, gostar, e se dedicar à poesia, no sentido mais amplo possível. No entanto, temos consciência de que a poesia experimental está ainda engatinhando nesta fase que entrou, de utilização dos novos meios, e que os esforços são todos para se desvincular dos recursos da poesia experimental do passado e partir para a elaboração de outras estruturas, o mais “novas” possível em relação às anteriores. Mais uma vez temos, como em outros tantos momentos das vanguardas, os poetas experimentais debruçados sobre problemas em comum, tentando encontrar soluções para a formulação de um novo passo. Voltamos entretanto a destacar, que esta meta só será alcançada se unirem a criatividade que leva ao novo, com o profundo conhecimento do passado.

Em meio à lógica produtivista e capitalista, os meios são ferramentas mas são também mercadorias, e como tal, feitos para gerar fascínio nas pessoas, inclusive nos artistas, que são também consumidores de tecnologia. O poeta experimental não pode se deixar iludir pela aura que cerca as novidades tecnológicas. Deve lembrar que, seguindo um movimento cíclico, todas estão fadadas em breve à obsolescência, e a marca que o poeta experimental pode deixar neste tempo é decorrente sobretudo, da sua capacidade de

reverter a funcionalidade destes meios, revelando, no lugar da sua face utilitária, seu caráter poético.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

ALTMANN, Roberto. Tecken. 1978.

ANDRADE, Oswald de. Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade. São Paulo, Ed. Globo, 1994.

_____. Trechos Escolhidos por Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, Editora Agir, 1967.

ANTUNES, Arnaldo. As Coisas. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1997.

_____. Nome. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

APOLLINAIRE, Guillaume. Escritos de Apollinaire. Série Rebeldes e Malditos, Porto Alegre, Editora L&PM, 1984.

_____. Calligrammes. Poemes de la Paix et de la Guerre. Club du meilleur livre, 1955.

ARAÚJO, Ricardo. Poesia Visual Vídeo Poesia. São Paulo, Editora Perspectiva, Série Debates, 1999.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. Dadá-Berlim: des/montagem. São Paulo, Annablume Editora, 1993.

BAROOSHIAN, Vahan D. Russian Cubo-Futurism 1910-1930. Paris, The Hague, 1976.

BARRAS, Vincent & ZURBRUGG, Nicholas (org.). Poésies Sonores. Editions Contrechamps, 1992.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. São Paulo, Coleção "Os Pensadores", Ed. Abril Cultural, 1975.

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

_____. & WALTHER, Elisabeth. La Semiótica: Guía Alfabética. Barcelona, Editorial Anagrama, 1973.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). O Futurismo Italiano. São Paulo, Série Debates, Editora Perspectiva, 1980.

- BLAINE, Julien. 13427 Poèmes Métaphysiques. Paris, Éditeurs les Évident, 1986.
- BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noëmi. La Poésie Futuriste Italienne. Paris, Klincksieck, 1984.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. Bernard Heidsieck: Poésie Action. Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996.
- BOHN, Willard. Le Premier Poème Visuel d'Amérique. In *Simultanéisme Simultaneità*. Diretti da P. A. Jannini e S. Zoppi. Roma, Bulzoni Editore, 1987.
- BRETON, André. Les Manifestes du Surréalisme. Le Sagittaire, 1955.
- BUSCHINGER, Philippe. La Poésie Concrete dans les Pays de Langue Allemande. Verlag Hans – Dieter Heinz. Akademischer Verlag Stuttgart, 1996.
- CABANNE, Pierre. O Cubismo. Porto, Rés Editora.
- CAMARA, Rogério. Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres. Coleção N-Ensaio. Rio de Janeiro, Rio Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. Anthologie despoesia. Trad. de Jacques Donguy. Romainville, Éd. Al Dante, 2002
- _____. Poetamenos. São Paulo, Edições Invenção, 1973.
- _____. CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- _____. CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- CARDOSO, Joaquim. Poesias Completas. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1971.
- CARNEIRO, Andre Granja. Espaço pleno. São Paulo, Ed. do Clube de Poesia, 1966.
- CASTRO, E. M. de Melo e. Algoritmos. São Paulo, Musa Editora, 1998.
- _____. O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos. GOTLIB, Nádia Battella (org.). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- CENDRARS, Blaise. La Fin du Monde. Paris, Editions de la Sirène, 1919.
- CHAGAS, Luciana Beatriz. Videopoemas: A tradução eletrônica da poesia visual. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 1999.
- CHOPIN, Henri. Poésie Sonore Internationale. Paris, Jean-Michel Place Éditeur, 1979.

- _____. & ZUMTHOR, Paul. Les Riches Heures de l'Alphabet. Paris, Édition Traversière, 1992.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. Por uma teoria da informação estética. São Paulo, Edições Monitor, 1973.
- _____. Semiótica, Comunicação e Informação. Coleção Debates, São Paulo, Editora Perspectiva.
- CONIO, Gérard. Le Constructivisme Russe. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1987.
- DACHY, Marc. The Dada Movement. Geneva, Editions d'Art Albert Skira, 1990.
- DOMINGUES, Diana. (org) A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997.
- DONGUY, Jacques. Tag-Surfusion. Paris, Éd. L'Evidence, 1996.
- _____. Le geste à la parole. Paris, Thierry Agullo, 1981.
- _____. & BORY, Jean-François. Journal de l'Art Actuel 1960-1985. Neuchâtel, Suisse, Éditions Ides et Calendes, 1986.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
- EDWARDS, Elwyn. Introdução à teoria da informação. São Paulo, Editora Cultrix.
- EMILIA, Georgette. Os Futuristas Russos. Campo de Santa Clara, Editora Arcádia, 1971.
- EPSTEIN, Isaac. Teoria da Informação. Série Princípios. São Paulo, Ed. Ática, 1986.
- FABRIS, Annateresa. O Futurismo Paulista. São Paulo, EdUsp, 1994.
- _____. Futurismo: Uma Poética da Modernidade. São Paulo, Série Estudos, Editora Perspectiva, 1987.
- GOMRINGER, Eugen. Poemas. Tradução de Percy Garnier e Philadelpho Menezes. São Paulo, Ed. Arte Pau-Brasil, 1988.
- GRISI, Francesco. I Futuristi. Roma, Newton Compton Editori, 1994.
- GRÜNEWALD, José Lino. Escrever. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- HEIDSIECK, Bernard. Poème Partition "F". Le Corridor Bleu Éd., 2001.
- _____. Notes Convergentes. Éditions Al Dante, 2001.
- _____. Le Carrefour de la Chaussée d'Antin. Al Dante Éd., 2000.
- _____. Partition V (Poèmes – Partition). Paris, Éd. Le Soleil Noir, 1973.

- HIGGINS, Dick. Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature. State University of New York Press, 1987.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes de Sérgio B. de Holanda. Org. Francesco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1989.
- HUBERT, Renée Riese. Surrealism and the Book. Los Angeles, University of California, 1988.
- HUGNET, Georges. L'Aventure Dada. Paris, Edição do autor, 1957.
- HUIDOBRO, Vicente. Antologia Poética. Madrid, Editorial Castalia, 1990.
- ISOU, Isidore. Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique. Librairie Gallimard, 1947.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo, Editora Cultrix.
- _____. Lingüística. Poética. Cinema. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovich. Alexander Vesnin and Russian constructivism. New York, Rizzoli International Publications, 1986.
- LANGLOIS, José Miguel Ibáñez. Rilke, Pound, Neruda: Três mestres da poesia contemporânea. São Paulo, Nerman, 1988.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Participação da Palavra Poética. Petrópolis, Vozes, 1966.
- LEMAIRE, Gérard-Georges. Les Mots en Liberté Futuristes. Paris, Jacques Damase Éditeur, 1986.
- LIMA, Sérgio. A Aventura Surrealista. São Paulo, Editora Vozes, 1995.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. Poemas. Organização e tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990.
- _____. Suvres Complètes. Paris, Flammarion, 1983.
- MARKOV, Vladimir. Storia del Futurismo Russo. Torino, Giulio Einaudi editore, 1973.
- MASNATA, Pino. Poesia Visiva. Roma, Bulzoni Editore, 1984.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Ed. Cultrix. Copyright 1964.

- MENDONÇA, Antônio Sérgio & SÁ, Alvaro. Poesia de Vanguarda no Brasil: De Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual. São Paulo, Editora Ática, 1998.
- _____. A Crise do Passado. São Paulo, Experimento, 1994.
- _____. (org.) Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no século XX. São Paulo, Educ, 1992.
- _____. Poética e Visualidade. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1991.
- MÉTAIL, Michèle. 64 poèmes du ciel et de la terre. Tarabuste Editeur, 2000.
- MOLES, Abraham. Teoria da informação e percepção estética. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1969.
- MORRIS, Charles W. Fundamentos da teoria dos signos. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- MOSHER, Nicole Marie. Le Texte Visualisé: Le calligrame de l'époque alexandrine à l'époque cubiste. New York, Peter Lang Publishing, 1990.
- NASH, J. M. El Cubismo, El Futurismo y el Constructivismo. Barcelona, Editorial Labor, 1975.
- NAVAS-TORÍBIO, Luzia. Gullar's pre Concretismo neo. São Luís MA, Polikron, 1991.
- NAYLOR, Gillian. The Bauhaus. London, Studio Vista Limited, 1968.
- NUNES, Benedito. Oswald Canibal. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- NUNES, Sebastião. Antologia Mamaluca e Poesia Inédita. Sabará (MG), Edições Dubolso, 1989.
- OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
- OLEA, Héctor. O Futurismo Catalão antes do Futurismo. São Paulo, EdUSP, 1993.
- ORI, Luciano. *Et alii*, La Poesia Visiva (1963-1979). Firenze, Vallecchi, 1979.
- PADÍN, Clemente. La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000. Montevideo, Uruguay.

- PASQUALOTTO, Giangiorgio. *Avanguardia e Tecnologia*. Walter Benjamim, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica. Roma, Officina Edizioni, 1971.
- PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo, Siciliano, 1994.
- PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1993.
- PEIRCE, C. Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Série Estudos, Editora Perspectiva, 1977.
- _____. *Escritos Coligidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- PEREIRA, Wilcon Joia. *Os Escritemas na Pintura Cubista*. Tese apresentada para o Concurso de Livre-Docência em Filosofia. Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação. Campus de Marília – UNESP, 1981.
- _____. *Figura e Escrita nas Artes Plásticas Contemporâneas*. Tese de doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1973.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento Futurista*. São Paulo, EdUSP, 1993.
- PICABIA, Francis. 391 – *Revue publiée de 1917 à 1924*. Paris.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura – Icônico e Verbal, Oriente e Ocidente*. Editora Cortez e Moraes, 1979.
- _____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, Série Estudos, 1987.
- _____. *Videografia em Videotexto*. São Paulo, Editora Hucitec, 1986.
- _____. & CAMPOS, Augusto. *ReDuchamp*. São Paulo, Editora Duas Cidades, 1976.
- _____. & CAMPOS, Augusto. *Caixa Preta*. São Paulo, Edições Invenção, 1975.
- _____. & TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo, Editora Hucitec, 1998.
- _____. , CAMPOS, Augusto & PACELLO, Julio. *Objetos*. Editora Cesar, 1969.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, EDUSP, 1997.

- RICARDO, Cassiano. *Algumas Reflexões Sobre Poéticas de Vanguarda*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1964.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, Copene, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2001.
- _____. *A Assinatura das Coisas. Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992.
- _____. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.
- SARMIENTO, José Antônio. *La otra escritura. La Poesia Experimental Espanhola 1960-1973*. La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla, 1987.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo, Série Estudos, Ed. Perspectiva, 1983.
- SILVA, Antônio Fransisco da Costa e. *Sangue*. Pernambuco, Livraria Francesa, 1908.
- SILVEIRA, Homero. *Panorama da Poesia Brasileira Contemporânea*. São Paulo, Edição da Comissão Estadual de Literatura, Gráfica Cinelândia Ltda., 1970.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinicius. *Poesia Concreta. Série Literatura Comentada*, São Paulo, Abril Educação, 1982.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- _____. *Literaturas Europeas de Vanguarda*. Madrid, Caro Raggio Ed., 1925.
- TROY, Nancy J. *The Stijl Environment*. The Massachusetts Institute of Technology, 1983.
- TZARA, Tristan. *Ouvres Complètes*. France, Flammarion, 1980.
- _____. *Sete Manifestos Dada*. Lisboa, Hiena Editora, 1987.
- WHITFORD, Frank. *Bauhaus*. London, Thames and Hudson, 1984.

WILLIAMS, Emmet. *My Life in Flux – and vice versa*. London, Thames and Hudson Ltda., 1992.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970*. São Paulo, Marigo Editora, 1997.

Periódicos:

AGRA, Lucio. E-poetry 2001: a poesia do século XXI. *Revista Galáxia* (PUC-SP), nº 2, 2001.

ANTONIO, Jorge Luiz. A poesia das mídias eletrônico-digitais. *Revista Digital Ciberlegenda* nº 8, 2002.

_____. Um exemplo de poesia digital brasileira. *Revista Galáxia* (PUC-SP) nº 1, 2001.

_____. Considerações sobre a poesia digital. *404nOtF0und*, ano 1, vol.1, nº3, abril/2001.

AZEVEDO, Wilton. Loopoesia: A poética da mesmice. *Revista eletrônica A Arte da Palavra*, edição nº 10.

_____. Interpoesia: O manifesto digital. Texto integrante do CD-Room *Interpoesia*. São Paulo, 1998.

CAMPOS, Haroldo. Semiótica como prática, e não como escolástica. Entrevista à *Revista Galáxia* nº 1, 2001. pp. 29-47.

CASTRO, E. M. de Melo e. Novos Infopoetas de São Paulo. *Revista Dimensão*, Ano XIX, nº 28 / 29, 1999.

_____. Uma Transpoética 3D. *Revista Dimensão*, Ano XVIII, nº 27, 1998.

CÓDIGO (*Revista*) nº 8 e nº 11. Salvador, Bahia, 1983 e 1986.

DANIEL, Cláudio. A Poesia e o Computador. *Revista Dimensão*, Ano XV, nº 24, 1995.

DONGUY, Jacques. *Cyberpoésie. Le Dossier: Zigzag Poésie*. Paris, Éditions Autrement, 2001.

- _____. Chronique annoncée de la poésie numérique. URL: www.costis.org em 19/02/03
- FRIEDMAN, Ken. Dick Higgins: 1938-1998. Umbrella Mail Art Volume 21 nº ¾ Dezembro, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Arte Concreta. Publicado no Jornal do Brasil, 25/06/1960.
- GYÖRI, Ladislao Pablo. Criterios Para Una Poesía Virtual. Revista Dimensão, Ano XV, nº 24, 1995.
- KAC, Eduardo. *Et alii*. New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies. Revista Visible Language 30.2. May and September 1996.
- _____. Entrevista a IV Whitman. Publicada no catálogo do Fifth International Symposium on Display Holography. Tung H. Jeong, Editor, Proc. SPIE 2333, Bellingham, WA, pp. 138-145 (1995).
- _____. Poesia Holográfica: as três dimensões do signo verbal. Publicado no catálogo do VII Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Museu de Arte Moderna (RJ), pp. 43-44 (1984).
- MACHADO, Irene. Redescoberta do sensorium: Rumos críticos das linguagens interagentes.
- _____. ANTONIO, Jorge Luiz & MIRAULT, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica à cultura e experimentação poética. Revista Galáxia (PUC-SP), nº 2, 2001.
- MENEZES, Philadelpho. Interpoesia: Definições, indefinições, antecedentes e virtuais conseqüências. Texto integrante do CD-Room Interpoesia. São Paulo, 1998.
- MOURA, Flávio. Poesia digital navega em busca da reinvenção. Jornal da Tarde, 8 de novembro de 1999.
- NAME, Daniela. Arte sem pose. Exposição no CCBP passa a limpo a história do Fluxus. Jornal O Globo, 11/02/03.
- PADÍN, Clemente. Multimedia y Poesia Experimental en America Latina. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes, Unicamp, 1996.
- ROELS Jr, Reynaldo. A arte da síntese nos hologramas. Publicado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.7, 24/9/85.

SANTIAGO, Silviano. Jogos de Simultaneidade. Arnaldo Antunes interpreta em excesso em “2 ou + corpos no mesmo espaço”. Folha de São Paulo, 5/10/97.

TOSIN, Giuliano. A tradução intersemiótica como processo criativo em videopoemas de Arnaldo Antunes. In Coletânea do IV EIPAM: Arte e Sociedade. SUPPIA, Alfredo Luiz & KIELING, César (orgs.). Campinas, Oficinas Gráficas da UNICAMP, 2000. pp. 97-99.

TRUCKENBROD, Joan. Sobre os Holopoemas digitais de Kac. Publicado no catálogo da exposição Holopoetry 1983-1990, realizada de Abril a Junho de 1990, no Museu de Holografia, Nova York, p.5.

Catálogos:

- Bauhaus 50 years german exhibition. Arranged by Württembergischer Kunstverein. Royal Academy of Arts, London, 1968.

- Desexp(l)os(ign)ição. Catálogo da Mostra Comemorativa aos 40 Anos da Exp. Nacional de Arte Concreta. Casa das Rosas, 1996.

- Die wiener gruppe. a moment of modernity 1954 – 1960 / the visual works and the actions. Herausgeber / editor Peter Weibel. SpringerWienNewYork. La Bienale de Venezia, 1997.

- L’Affiche. Revue Murale de Poésie (10 ans de création). Bordeaux, Le Bleu du Ciel Éditions, 2000.

- Le Cahier du Refuge. Centre Internationale de Poésie Marseille. 22 mars, 2002.

- O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

- Que Olhos Vêem Que Mundo? Catálogo digital do projeto Rumos Literatura. Itaú Cultural, São Paulo, 2000.

- Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives 1922-1966. Paris, Eric Losfeld Éditeur, 1980.