

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Luís Cláudio Costa Fajardo

REFLEXOS POÉTICOS:

Diálogos entre Apollinaire, Neoconcretismo, Poema/Processo
e a poesia eletrônica de Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais,
Giselle Beiguelman e Rui Torres.

Juiz de Fora

2014

Luís Cláudio Costa Fajardo

REFLEXOS POÉTICOS:

Diálogos entre Apollinaire, Neoconcretismo, Poema/Processo
e a poesia eletrônica de Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais,
Giselle Beiguelman e Rui Torres.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio
Ferreira

Juiz de Fora

2014

FAJARDO, Luís Cláudio Costa.

Reflexos Poéticos: diálogos entre Apollinaire, Neoconcretismo, Poema/Processo e a poesia eletrônica de Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais, Giselle Beiguelman e Rui Torres. Juiz de Fora. UFJF, Faculdade de Letras, 2014. 197 pp.

Mimeo de Doutorado em Letras – Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Tese – Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras.

1. Crítica Literária. 2. Poesia Brasileira. 3. Poesia Eletrônica. 4. Poesia Visual.

Luís Cláudio Costa Fajardo

REFLEXOS POÉTICOS:

Diálogos entre Apollinaire, Neoconcretismo, Poema/Processo
e a poesia eletrônica de Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais,
Giselle Beiguelman e Rui Torres.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira – UFJF (Orientador)

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – UFJF (Membro interno)

Prof. Dr. Ricardo de Cristófaru – UFJF (Membro interno)

Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues – UFRJ (Membro externo)

Prof. Dr. Luís Carlos Petry – PUC-SP (Membro externo)

Prof^a. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira – UFJF (Suplente interno)

Prof^a. Dra. Giselle Beiguelman – FAU-USP (Suplente externo)

Dedico este trabalho à esposa Juliana, aos filhos Gabriel e Laís e a todos os meus familiares.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Evando Nascimento pelo encorajamento inicial para esta pesquisa e pelo empréstimo de raras referências bibliográficas, sem as quais esta tese não seria possível; ao professor Rogério de Souza Sérgio Ferreira, que assumiu minha orientação mantendo uma postura ética exemplar, marcada por compromisso e generosidade; aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras, companheiros nesta séria aventura acadêmica.

RESUMO

Esta tese sustenta a hipótese de que o Neoconcretismo e o Poema/Processo, movimentos artísticos e poéticos brasileiros, introduziram conceitos estéticos capazes de fundamentar uma abordagem crítica para a poesia eletrônica. Tal abordagem baseia-se na identificação de três pontos fundamentais comuns entre os movimentos citados e os poemas eletrônicos: a fusão entre os signos verbal e visual na poesia, o corpo físico do espectador como agente na fruição estética e a participação do leitor em processos de criação poética. A investigação teórica realiza-se através da análise de poemas eletrônicos de autores brasileiros e portugueses. Nesta perspectiva, são investigadas as relações destas experiências poéticas eletrônicas com poemas visuais representantes das vanguardas artísticas europeias do início do século XX e com os movimentos pós-concretistas no Brasil, mais especificamente, o Neoconcretismo e o Poema/Processo. O *corpus* é formado por experiências poéticas eletrônicas de Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais, Giselle Beiguelman e Rui Torres.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária. Poesia Brasileira. Poesia Eletrônica. Poesia Visual.

ABSTRACT

This doctoral dissertation tries to prove the hypothesis that Neoconcretism and Process Poetry, Brazilian artistic and poetic movements, introduced aesthetic concepts capable of justifying a critical approach to electronic poetry. This approach is based on identifying three fundamental common points between the aforementioned movements and electronic poems: the encounter between the verbal and visual signs in poetry, the physical body of the viewer as agent in aesthetic fruition and the reader's participation in the creating poetic process. The theoretical research was carried out through the analysis of some Brazilian and Portuguese electronic poems. From this perspective, we attempted to investigate the relationships between the poetic experiences with electronic visual poems which represent the European avant-garde movements of the early twentieth century and the post-concretists movements in Brazil, more precisely Neoconcretism and and Process Poetry. The corpus is made up by some electronics poetic experiences created by Erthos Albino de Souza, Fernando Nabais, Giselle Beiguelman, and Rui Torres.

KEYWORDS: Literary criticism. Brazilian Poetry. Electronic Poetry. Visual Poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907.....	26
Figura 2: Página do <i>Manifesto Antitradição Futurista</i> , Apollinaire, 1913.....	34
Figura 3: <i>Natureza morta com tenora</i> . Colagem. Georges Braque, 1913.....	37
Figura 4: <i>La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France</i> , 1913.....	39
Figura 5: <i>Grupo escultórico Laocoonte e seus filhos</i> , 175-50 a.C.....	47
Figura 6: Páginas de <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1897.....	50
Figura 7: <i>La Trahison des images</i> , René Magritte, 1929.....	52
Figura 8: <i>A Gravata e o Relógio</i> , Apollinaire,.....	62
Figura 9: <i>Cartão Postal</i> , Apollinaire.	65
Figura 10: <i>Le Tombeau de Mallarmé</i> , Erthos Albino de Souza, 1976.....	74
Figura 11: <i>Il Pleut (Chove)</i> Apollinaire.....	81
Figura 12: <i>Livreservil (Ninho de Metralhadoras)</i> , Erthos Albino de Souza,1976.....	83
Figura 13: <i>The Legible City</i> , Jeffrey Shaw, 1988-1991.....	89
Figura 14: <i>Verde Erva</i> , Ferreira Gullar, 1958.....	112
Figura 15: <i>Lembra</i> , Ferreira Gullar, 1959.....	113
Figura 16: <i>Poema Enterrado</i> , Ferreira Gullar, 1959-60.....	115
Figura 17: <i>O Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo, Helio Oiticica</i> ,1966.....	119
Figura 18: <i>Parangolé, Nildo da Mangueira com P15 Capa 11, Incorporo a Revolta, Helio Oiticica</i> ,1967.....	121
Figura 19: <i>Casulo</i> , Lygia Clark,1958.....	124
Figura 20: <i>Bicho com dobradiça</i> , Lygia Clark,1963.....	125
Figura 21: <i>Caminhando</i> , Lygia Clark,1963.....	127
Figura 22: Montagem de fotografias em <i>still</i> de <i>.txt</i> , 2009.....	129
Figura 23: <i>Exercícios de Fonética nº 5 (Detalhe)</i> , Liberto Cruz,1968.....	136
Figura 24: <i>Imagens em still</i> , de <i>Máquina de Leitura Empática</i> , Fernando Nabais,1968.....	137
Figura 25: <i>O Marginal</i> , Angeli e Glauco Mattoso,1983.....	146

Figura 26: <i>12x9</i> , Álvaro de Sá, 1967.....	147
Figura 27: <i>A Ave</i> , Wladimir Dias-Pino, 1956.....	156
Figura 28: Imagens em <i>still</i> de <i>Code Movie 1</i> , Giselle Beiguelman, 2004.....	162
Figura 29: Exemplo de <i>Poemas Encontrados</i> , António Aragão, 1964.....	165
Figura 30: Interface de abertura da releitura digital de <i>Poemas Encontrados</i> , Rui Torres, 2006.....	166
Figura 31: Exemplo de manchete publicada no <i>website</i> do jornal Folha de São Paulo (edição de 05/02/2014).....	166
Figura 32: Imagem em <i>still</i> da releitura digital de <i>Poemas Encontrados</i> a partir das notícias publicadas no <i>website</i> do jornal Folha de São Paulo (edição de 05/02/2014).....	167
Figura 33: <i>Colagem da série Brasil Meia Meia</i> , Wladimir Dias-Pino, 1966.....	170
Figura 34: Sem Título, Álvaro de Sá, s/data.....	171
Figura 35: Sem Título, Ariel Tacla, s/data.....	172
Figura 36: Imagem em <i>still</i> da cena da tela do DVD multimídia interativo <i>Poemas no meio do caminho</i> com a matriz do poema inicial. Rui Torres, 2008.....	174
Figura 37: Imagem em <i>still</i> da cena da tela do DVD multimídia interativo <i>Poemas no meio do caminho</i> com a versão A do poema. Rui Torres, 2008.....	175
Figura 38: Imagem em <i>still</i> da cena da tela do DVD multimídia interativo <i>Poemas no meio do caminho</i> com a versão B do poema. Rui Torres, 2008.....	176
Figura 39: Cena da tela do DVD multimídia interativo <i>Poemas no meio do caminho</i> com o texto modificado pelo interator.....	177
Figura 40: Cena da tela do DVD multimídia interativo <i>Poemas no meio do caminho</i> com a tela de confirmação da publicação das versões do poema inicial no blog Poemário.....	178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CALIGRAMAS DE APOLLINAIRE: POESIA E IMAGEM	22
1.1 Apollinaire e as vanguardas artísticas europeias do início do século XX: inovações na linguagem poética	25
1.2 Caligramas: esboços de uma poesia visual	42
1.3 <i>Il pleut e Livreservil</i>: do caligrama ao digigrama.....	68
2 EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA: O CORPO LEITOR	87
2.1 Neoconcretismo: arte e participação do espectador	92
2.2 Gullar, Oiticica e Clark: poéticas participativas	108
2.3 <i>.txt e Máquina de leitura empática</i> de Fernando Nabais : o corpo leitor.....	127
3 POEMA/PROCESSO: O POEMA MÚLTIPLO.....	146
3.1 Poema/Processo: matrizes de um poema interativo	150
3.2 <i>Code-Movies 1 e 2</i> de Giselle Beiguelman.....	157
3.3 <i>Poemas encontrados e Poemas no meio do caminho</i> de Rui Torres	163
CONCLUSÃO	180
REFERÊNCIAS.....	187

ANEXO A – APOLLINAIRE, Guillaume. *Zona*. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Álcoois e Outros poemas*. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, pp 15-20, 2005.

ANEXO B – CD contendo dois vídeos da performance interativa “*.txt*”.

INTRODUÇÃO

A linguagem poética renova-se constantemente. Fruto da imaginação humana, a poesia nutre-se de fontes diversas; ora inspira-se em suas origens históricas ou mitológicas, ora brota da experiência subjetiva ou concreta do poeta. No entanto, a arte poética atravessa os séculos atualizando-se em sua temática, técnica, crítica e recepção. À medida que as sociedades se desenvolvem em sua complexidade transformações relevantes são desencadeadas na arte. Diante de tais transformações, fortes conceitos e saberes instituídos, frequentemente tomados como definitivos desestabilizam-se. No deslocamento, mesmo que mínimo, o espaço da tradição vê-se diante da ruptura, que, uma vez infiltrada, altera de forma indelével o passado.

Nos dias atuais, quando as transformações nos meios de comunicação são evidentes, a corrida tecnológica, a exemplo do que ocorre em outros segmentos da sociedade, também deixa suas marcas na produção literária. Aparentemente, não há mais lugar para um posicionamento radical dos representantes da tradição, assim como de seus oponentes, os agentes da ruptura. O cenário tecnológico contemporâneo, em que os atores vivenciam suas relações culturais, é caracterizado pela diversidade, e, mesmo que alguns grupos isolados manifestem uma posição política ortodoxa, não há mais interesse em sustentar apocalípticas posições tecnofóbicas, assim como defender ingênuas bandeiras tecnólatras.

Em meio às sucessivas transformações tecnológicas emergentes em nossa atualidade, reunidas sob o signo do computador, surge uma poética que se apropria das especificidades técnicas e conceituais deste aparato, originando experiências sensíveis, originais, no campo da poesia. Em virtude de sua relativa novidade, estas experiências poéticas são equivocadamente denominadas ou excessivamente classificadas por tipologias individuais e inadequadas.

Diante do impasse classificatório, optamos por identificar as experiências poéticas tecnológicas como *poesia eletrônica* no título desta tese. Entendemos que o termo utilizado por Jorge Luiz Antônio (2008) generaliza as peculiaridades de uma poética rica em detalhes técnicos, porém esta abordagem terminológica neutra será indispensável; pois o *corpus* aqui analisado provém de contextos históricos e tecnológicos diversos, impedindo-nos de reuni-los sob uma única tipologia. Para superar a generalização, procuraremos, sempre que possível, identificar a tipologia de cada uma das experiências poéticas analisadas, de acordo com suas especificidades.

Esta tese tem como objetivo discorrer sobre três características presentes nas

experiências poéticas em meio digital: a fusão entre palavra e imagem no contexto poético; a dinâmica interativa como forma de recepção desta produção poética, e finalmente, a participação do leitor como coprodutor do objeto poético. Tais características serão identificadas através de uma análise comparativa entre exemplares de poemas eletrônicos e três movimentos poéticos de diferentes contextos históricos, cujas características formais dialogam em diversos aspectos com a produção poética eletrônica.

O objeto desta tese, portanto, percorre seu caminho seguindo a luz do *fio de Ariadne*. Neste percurso, passado e presente se entrelaçam de forma labiríntica, quando as poéticas da vanguarda cubista e futurista do início do século XX se justapõem ao lado de experiências poéticas contemporâneas, manipulando uma dobra no tempo capaz de vincar a sobrevivência do espírito criativo, imune às delimitações temporais dos estilos artísticos. Esta tese, ao intitular-se, em parte, como *Reflexos Poéticos*, atenta para o fato de a linguagem poética em meio digital, apenas uma dentre as inúmeras manifestações literárias contemporâneas, estar compromissada não só com o seu tempo, mas também com o passado. A poesia eletrônica verte seus olhos tanto para as inovações tecnológicas quanto para o legado de poetas, críticos literários e artistas visuais responsáveis por tramar, no passado, a tessitura que reveste a linguagem poética.

Mas há que se fazer aqui uma ponderação: apesar de possuir pontos em comum com obras poéticas que hoje fazem parte da história literária, a poesia eletrônica também concentra em si algumas peculiaridades. Não seria aconselhável seguir à risca os mesmos preceitos adotados pela crítica literária na análise dos poemas criados no início do século passado, para compreender a poesia eletrônica que se realiza nos dias atuais. A poesia eletrônica tratada aqui articula-se principalmente no ambiente tecnológico comunicacional, sendo recebida pelo leitor através de dispositivos técnicos ainda inexistentes no início do século XX. Tais características problematizam algumas questões relacionadas à produção, à recepção e, conseqüentemente, à crítica desta nova poesia.

Tecnicamente, a poesia eletrônica emerge dos computadores e dispositivos multimídia interativos. Através da linguagem digital do computador, capaz de converter signos visuais, sonoros e textuais em código binário, o texto poético em contexto digital dialoga com múltiplas formas de representação, dentre elas, os textos, as imagens e os sons.

É verdade que um processo semelhante ocorre no meio impresso, pois este também permite um certo nível de multiplicidade formal. Nada impede que um poema impresso tenha

imagens e que estas simulem o movimento através da espacialização de seus elementos tipográficos ou evoquem a musicalidade através do ritmo e da sonoridade dos versos. Porém, quando um poema eletrônico é composto por texto, imagens e áudio, a parte sonora deste poema, por exemplo, pode ser ouvida a partir da inserção de uma gama de recursos de edição digital de áudio que vai desde a simples gravação de uma versão narrada do poema até sofisticadas distorções sonoras como efeitos de eco e experimentos com múltiplos canais de áudio, expandindo desta forma o repertório poético, que se enriquece ao mesclar seu potencial linguístico a outras formas de representação artística.

Não há dúvida de que a integração entre várias formas artísticas, que hoje caracteriza a poesia eletrônica, não se apresenta como uma novidade no campo literário. O ruído das máquinas, a imagem fragmentada e a sensação de velocidade, todos estes fenômenos sensíveis da modernidade foram traduzidos por meio de interpretações visuais e líricas nos movimentos cubista e futurista, contribuindo de forma radical para novas experimentações visuais e poéticas.

Tal constatação justifica a necessidade de uma pesquisa sobre as relações entre a poesia e as artes visuais durante o período que abrange os movimentos artísticos de vanguarda acima citados. Acreditamos que, a partir de uma avaliação da relação entre a palavra e a imagem, será possível encontrar os argumentos capazes de confirmar a suspensão dos limites entre o verbal e o visual vigentes em parte dos poemas eletrônicos. Esta relação entre o texto poético e outros meios de expressão além do código linguístico pode ser apreciada na fissura aberta entre as artes plásticas e a poesia, fissura explorada por diversos artistas e poetas no decorrer da história da arte. Nesta pesquisa, a atenção recairá sobre os movimentos artísticos Cubismo e Futurismo situados no contexto das vanguardas europeias do início do século XX.

O personagem histórico, responsável pela condução do leitor desta tese pelos caminhos artísticos e literários da vanguarda cubista e futurista, será o poeta francês Guillaume Apollinaire. A escolha deste poeta, símbolo da vanguarda francesa, deve-se a sua dupla importância no contexto desta tese: a postura crítica construtiva frente ao niilismo dos demais movimentos artísticos contemporâneos de sua geração e a introdução dos ideogramas líricos, poemas mistos entre texto e imagem, reconhecidos como importantes precursores da poesia visual.

Portanto, o primeiro capítulo, que também é o primeiro diálogo desta tese, tratará do importante papel desempenhado por Apollinaire durante o período que abrange as vanguardas

estéticas em que o poeta francês atua como crítico de arte, tendo sido um dos primeiros a defender a estética cubista. Sua atuação como crítico de arte influenciaria decisivamente sua linguagem poética e sua ligação com os pintores cubistas Georges Braque e Pablo Picasso. A admiração de Apollinaire pelas obras cubistas inspiraria alguns poemas de seu primeiro livro, *Alcools*. Esta pesquisa se concentrará em outro de seus livros de poemas, *Calligrammes: Poèmes de la paix e de la guerre*, uma vez que, na referida obra, encontra-se parte de seus poemas ideogramáticos que abordam a espacialidade do poema e guardam algumas similaridades com a poesia eletrônica.

Os caligramas de Apollinaire refletem, em seus versos, a intensa produção francesa no campo das artes visuais da primeira metade do século XX. Poemas como *La cravate et la montre* e *Carte Postale* podem ser analisados a partir da técnica do *papier collé*, a colagem de diversos materiais impressos sobre o suporte da pintura. Estes recortes, preenchendo as áreas de cor e grafismos, representavam, no espaço pictórico, os fragmentos do cotidiano, destacados de objetos como jornais, rótulos de bebidas e pedaços de embalagens. Nesta técnica de pintura, a palavra impressa se juntava à composição do quadro, ampliando, desta forma, a dimensão discursiva da pintura. Assim como o código verbal penetra no território pictórico das artes plásticas, no poema ideogramático, o código visual invade a poesia de Apollinaire, trazendo como uma das consequências a inovação na linguagem poética, renovada na contemporaneidade, através da poesia eletrônica.

È preciso alertar que tomaremos aqui a noção de contemporaneidade defendida por Giorgio Agamben (2009), para quem o *contemporâneo* é uma qualidade daquele que não coincide exatamente com o seu tempo. Para Agamben, a atualidade não é sinônimo de contemporaneidade. O contemporâneo se apresenta na medida em que um paralelo entre presente e passado é estabelecido. Compreender a contemporaneidade, para o filósofo, depende diretamente de uma dissociação cronológica, uma visada anacrônica através da qual é possível vislumbrar a lacuna obscura onde se instaura o olhar crítico do tempo.

Pode-se afirmar que a poesia ideogramática de Apollinaire está em sintonia com uma das primeiras experiências brasileiras que ligam a poesia à linguagem computacional. Tal afirmação pode ser comprovada através de uma analogia entre o ideograma de Apollinaire, *Il pléut*, e o poema eletrônico *Livreservil* realizado pelo engenheiro e poeta brasileiro Erthos Albino de Souza, em 1976. A partir deste diálogo, pretende-se estabelecer um elo histórico entre a poesia oriunda da ruptura com a linguagem poética vigente e a produção poética

contemporânea, além de destacar a confluência entre palavra e imagem, a partir da poesia ideogramática de Apollinaire, como uma das características fundamentais da poesia eletrônica.

O segundo capítulo estende a pesquisa ao domínio das relações entre as artes interativas e a poesia. Se no primeiro capítulo são exploradas as relações entre a palavra e a imagem como uma das bases estruturantes da poesia eletrônica, a partir de um diálogo entre os poemas de Apollinaire e de Erthos Albino de Souza, no segundo, o foco passa a se concentrar naquelas relações interativas que permitem uma relação dialógica entre o leitor e o poema eletrônico. Tomaremos o conceito “arte interativa”, nesta pesquisa, como um processo no qual a fruição de uma obra de arte ocorre mediante uma intervenção ativa por parte do espectador. A intervenção interativa do espectador que nos interessa pode ocorrer em dois níveis: a interação física e a interação criativa com a obra de arte. No primeiro nível, movimentos e articulações corporais, como os gestos e a voz do espectador, atuam como importantes mediadores na interação. No segundo nível, a interação física é menor. Neste caso, a corporeidade não é muito exigida, pois o que se espera do espectador é uma interferência criativa, de ordem intelectual, capaz de completar o processo criativo composto pelo artista. Vale lembrar que, neste projeto, entende-se por obras de arte interativas tanto aquelas propostas pelas artes plásticas quanto alguns poemas, cuja leitura é realizada com a utilização de movimentos gestuais e corporais do leitor.

No cenário artístico contemporâneo, computadores e instalações multimídia têm servido como suporte e difusão das poéticas tecnológicas, e nota-se uma crescente presença de obras interativas inovadoras configuradas por processos cada vez mais criativos de mediação entre obras poéticas e o leitor, que neste contexto interativo passa a ser reconhecido como “interagente”.

As perspectivas para a implementação de procedimentos interativos na leitura de textos são animadoras, mas é preciso reconhecer que mesmo a poesia eletrônica sendo difundida pelos computadores e outros dispositivos móveis e portáteis, em alguns casos a interação física do leitor com o poema eletrônico ainda se assemelha muito com aquela adotada pelo leitor do livro impresso. Praticamente, o esforço dos dedos que pinçam as páginas impressas de um livro é o mesmo para os que dedilham os teclados ou empreendem uma gestualidade deslizante sobre a superfície de uma tela sensível ao toque, ativando os comandos equivalentes ao teclado convencional.

Nos espaços dedicados à exposição de arte e tecnologia, torna-se cada vez mais comum a presença de obras poéticas expostas seguindo o conceito de interação imersiva, levando o visitante a vivenciar a sensação de deslocamento no espaço, através do envolvimento da totalidade corporal na fruição da obra.

Uma segunda característica das artes interativas está na multiplicidade das linguagens formadoras do objeto artístico. Frequentemente, o método criativo usado pelos artistas envolvidos com as artes interativas constitui uma fusão de linguagens formadas a partir da presença simultânea de variados meios de criação artística, como a fotografia, a dança, o vídeo e a música, entre outros. Nesta multiplicidade, o texto também assume um papel relevante. Expandida através de técnicas de projeção videográfica ou impressa em grandes e pequenos formatos, a forma textual configura-se como uma presença constante em obras interativas.

A questão a desvendar no segundo capítulo abrange algumas colocações entre a interação física e sua relação com a produção e a fruição de poemas eletrônicos. Parte das respostas poderá ser encontrada no movimento artístico e poético brasileiro lançado oficialmente no ano de 1959: o movimento Neoconcreto.

Resultado da cisão entre o grupo de poetas e artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro, a chamada “Experiência Neoconcreta” formou-se nos anos 1950 sob a liderança do poeta Ferreira Gullar. As diretrizes estéticas do Neoconcretismo rebelaram-se contra o racionalismo exacerbado e a impessoalidade da arte e poesia concreta que vigoravam no cenário cultural brasileiro e internacional. Influenciado pela filosofia de Merleau-Ponty, Gullar escreveu um manifesto com as bases do Neoconcretismo cuja mola mestra se encontra na experiência do “*pensar com o corpo*”.

Neste período, Ferreira Gullar criou diversos “poemas espaciais” que dependiam de uma intervenção corporal direta por parte do leitor. Poemas como “*Lembra*” e “*Poema enterrado*” rompem radicalmente com a tradição poética, pois além de se apresentarem, à primeira vista, como pequenas esculturas tridimensionais, formadas por peças de madeira pintadas, em formato geométrico, soltas ou unidas através de dobradiças ou caixas, estes objetos convidam o espectador ao toque e à manipulação de suas peças; somente através desta interação, os versos são descobertos pelo leitor.

Helio Oiticica e Lygia Clark conduziram a experiência neoconcreta por novos rumos com suas pesquisas individuais e ampliaram a noção de participação entre a obra e o

espectador. Tanto os *Parangolés* de Oiticica, quanto a série de esculturas manipuláveis, *Bichos*, de Clark, ganharam reconhecimento internacional por promoverem um estreitamento de relações entre o espectador e a obra de arte. Responsáveis por obras regidas por conceitos muito particulares e inéditos, ambos teorizaram acerca de sua produção plástica, através de depoimentos escritos, transformados posteriormente em livros cujo conteúdo descreve suas inquietações e convicções. Ainda que Oiticica e Clark não tenham desenvolvido experiências efetivas com a produção poética em meio digital, pode-se perceber, no conjunto de suas obras, conceitos relativos à interação física do espectador participativo, perceptíveis nos poemas eletrônicos interativos.

A exemplo do procedimento metodológico adotado no primeiro capítulo, o segundo também contemplará a análise de dois exemplares de experiências poéticas eletrônicas, cuja relevância recairá sobre a presença da interação física como elemento de mediação textual. Trata-se de *.txt* e *Máquina de Leitura empática*, ambas as proposições de autoria do português Fernando Nabais.

.txt (2009) é o resultado de uma performance poética, elaborada a partir de tecnologias interativas digitais, que propõe a investigação de novas formas de interação entre o corpo e o texto. O projeto elaborado como uma experiência física, transcende o ato de leitura, permitindo a confluência entre signos sonoros, visuais e linguísticos, movimentados em tempo real, através de uma coreografia corporal e projeções de palavras em movimento.

Máquina de Leitura Empática por sua vez, consiste em uma releitura poética em meio digital, do poema *Exercícios de Fonética* (1969) do poeta português Liberto Cruz. O poema de Cruz, elaborado durante o movimento da Poesia Experimental portuguesa, explora a musicalidade e a espacialização em seus versos. Na releitura proposta por Nabais, os elementos sonoros e espaciais são potencializados pela tecnologia digital. Baseada em uma interface vocal capaz de captar o timbre da voz do leitor por meio de um microfone integrado ao computador, o programa utilizado reconfigura a distribuição espacial do poema na tela do computador, de acordo com a vibração vocal do interator quando este realiza a leitura. Quanto mais variada a modulação tonal utilizada pelo leitor no ato da leitura do poema, mais intenso e diversificado será o resultado das transformações espaciais sobre o poema.

Ambos os trabalhos de Fernando Nabais, quando analisados a partir das considerações de Jacques Rancière acerca do papel do espectador em obras de cunho participativo, revelam analogias interessantes com a interação corporal presente em algumas experiências poéticas

eletrônicas.

O último capítulo apresenta a análise de uma produção em poesia eletrônica pautada por uma segunda forma de participação: a participação criativa por parte do leitor. O desenvolvimento deste capítulo se dará a partir da construção de um terceiro diálogo entre três experiências poéticas eletrônicas de autores brasileiros e portugueses e o movimento poético brasileiro: *poema/processo*.

Introdutor de um procedimento radical de criação poética que inclui a criação de poemas com elementos extralinguísticos extraídos de jornais e revistas, o Poema/Processo desenvolveu-se a partir de um programa experimental, coletivo e eclético. Seu surgimento, de acordo com a convicção de seus adeptos, deve-se a uma reação à impassividade e à conivência ideológica que a poesia tradicional manteve diante do sistema político vigente no país. Priorizando o processo criativo em detrimento da forma final do poema, os partícipes do Poema/Processo apropriaram-se da ideia de participação do espectador, muito em voga nos anos 1970, atribuindo-lhe uma conotação criativa desempenhada pelo leitor.

Os poemas deste movimento, de certa forma, podem ser considerados produtos inacabados, através dos quais o leitor possui autonomia para recriá-los a partir de seu próprio repertório. Neste contexto participativo, a noção de “versão” é adotada pelos poetas e teóricos do Poema/Processo, a fim de conceituar a construção do poema como uma obra aberta às modificações realizadas pelo leitor. Como resultado desta interação criativa, cada leitor compõe sua versão particular do poema, gerando, assim, um objeto poético que, apesar de ser elaborado com elementos e procedimentos da mídia de massa, contesta este processo produtivo de informação, reorganizando o conteúdo genérico distribuído de modo impessoal para uma audiência, através de uma visão particular.

Acreditamos que as experiências poéticas e os conceitos desenvolvidos por poetas e teóricos como Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá e Moacyr Cirne possam ser reavaliados, nos dias atuais, através da produção poética em meio digital. Neste ambiente informacional, composto por *softwares* capazes de realizar tarefas programadas, inúmeras versões de um poema podem ser elaboradas pelo leitor em parceria com os algoritmos dos programas computacionais.

Como produção exemplar do poema/processo, o terceiro capítulo desta tese apresenta uma breve análise do livro-poema, *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino, notório por suas peculiaridades em relação à espacialização, ao suporte e à recepção que o transforma em um

antecessor pré-digital dos poemas eletrônicos. Os poemas eletrônicos analisados neste capítulo incluem três poemas eletrônicos: *Code Movies* de Giselle Beiguelman, cuja principal característica está na presença de códigos não linguísticos em sua elaboração; *Poemas encontrados* e *Poemas no meio do caminho*, idealizados por Rui Torres, cujos processos construtivos e estratégias de interação com o leitor estão embasados nos conceitos de poema colagem e poema matriz que guardam muitas semelhanças com o programa do Poema/Processo.

Espera-se que as informações reunidas nesta introdução e desenvolvidas individualmente nesta pesquisa permitam compreender a presença da multiplicidade de linguagens presentes na poesia eletrônica, como um fator do incessante princípio de renovação do fazer poético. Percebe-se que, virtualizada neste meio digital em que as linhas fronteiriças entre diversas expressões artísticas se diluem, a linguagem poética, mais uma vez, se aventura em novos territórios tecnológicos.

Em suma, trata-se de compreender a poesia eletrônica como uma manifestação poética que hoje se configura através de um diálogo entre o visual e o textual, pautado por novas formas de recepção dinâmicas e interativas. Esperamos que, nesta pesquisa, cuja originalidade reside na aventura de investigar um gênero poético vigoroso, porém ainda pouco explorado, a comunidade acadêmica encontre uma contribuição teórica capaz de desvelar os caminhos do fazer poético em meio digital. Esta tese trata, acima de tudo, de uma reflexão sobre as confluências resultantes das encruzilhadas entre a poesia e outras áreas do fazer e do saber, tão caras aos estudos culturais.

Os argumentos aqui reunidos baseiam-se em referências históricas, literárias, culturais e filosóficas para tecerem uma abordagem crítica de uma das muitas faces da poesia contemporânea. Nesta tentativa, o *corpus* literário selecionado para tal abordagem conduz a uma constatação capaz de fortalecer os valores nacionais. Não seria exagero constatar, através desta pesquisa, a pertinência e a importância das poéticas visuais e literárias brasileiras pertencentes a um passado ainda recente, uma vez que estas não se encontram estagnadas ou esquecidas; ao contrário, ainda inspiram fortemente artistas e poetas de todo o mundo, através de seus reflexos criativos capazes de influenciar outras culturas a partir de sua ousadia inovadora.

1 CALIGRAMAS DE APOLLINAIRE: POESIA E IMAGEM

Uma das mais expressivas características da arte contemporânea resulta da intercessão entre várias linguagens artísticas presentes em um objeto artístico. Atualmente, não raro, encontram-se obras de arte compostas por várias linguagens: a música, a pintura, a literatura, a cenografia, entre outras. Diante deste fato, a tentativa de isolar a singularidade desta ou daquela linguagem específica em uma dada obra de arte, no intuito de evitar a conjunção entre os diversos campos artísticos, parece não fazer mais sentido nos dias atuais.

Na produção artística atual – e esta não se limita às artes visuais – são exibidas manifestações estéticas nas quais tornou-se impossível visualizar os limites típicos de uma expressão artística específica. Na literatura, por exemplo, percebe-se que o leitor já não se surpreende diante de um livro cujo conteúdo visual sobressai ao linguístico. Fato semelhante ocorre com o observador de uma exposição de artes plásticas que não se revolta diante de uma tela com pictorialidade expressa exclusivamente por letras e palavras.

“Quadros-livro” ou “livros-quadro”? Classificar o objeto artístico seria apenas mais uma das tentativas de reconhecer e demarcar territórios e definir uma imposição de fronteiras ao objeto artístico cuja aparente intenção reside precisamente na ruptura dos limites convencionais da experiência. O fato é que diante de um quadro pintado com palavras ou uma biografia fotográfica, encontra-se apenas uma das inúmeras formas de se fazer arte num sentido mais amplo. Tais experiências estéticas, quando extrapolam seus meios tradicionais de expressão, buscam ultrapassar os limites formais demarcadores de seu campo de apresentação.

No ambiente criativo caracterizado pela interdisciplinaridade percebe-se que os limites fronteiriços entre as artes tendem a se dissipar ainda mais à medida que surgem novos meios de comunicação. Não seria difícil deduzir também que as mudanças tecnológicas introduzem novos meios capazes de potencializar as experimentações artísticas. Deve-se, porém, atentar para a possibilidade de equívoco diante de algo, hoje vislumbrado como novo, ser a continuidade do passado rejuvenescido pelas novas tecnologias.

Como exemplo das influências tecnológicas, desponta hoje, entre o amplo horizonte literário e os meios de comunicação informatizados, o gênero da poesia eletrônica. Neste campo específico da literatura contemporânea, a presença de múltiplas expressões artísticas concentradas em um objeto poético não é uma exceção, e sim, a regra. Fragmentos visuais,

musicais, textuais e, em alguns casos, performances coreográficas compõem um poema eletrônico. No entanto, é preciso enfatizar que o método criativo, pautado pela interdisciplinaridade artística, não pode ser considerado uma exclusividade das inovações tecnológicas computacionais contemporâneas. Contrariando o julgamento apressado, percebe-se que, através de um recuo no tempo, podem ser coletadas as referências necessárias à devida interpretação destes códigos mistos.

Nesta investigação teórica em busca de ligações conceituais e históricas entre o passado e o presente literário, o ponto de partida será o período que abrange parte das transformações estéticas decorrentes das vanguardas europeias no início do século XX que, em certo aspecto, é revivido através dos novos meios digitais de comunicação, nos quais se veicula a poética contemporânea.

O poeta Ferreira Gullar afirma em *Etapas da Arte Contemporânea* (1985) que as raízes históricas da arte neoconcreta, movimento artístico e poético brasileiro introdutor de procedimentos inovadores nas artes visuais e na poesia, podem ser percebidas a partir da grande ruptura com a representação, promovida pelos pintores cubistas, cuja fase áurea teria ocorrido entre os anos 1907 e 1914. Como o movimento neoconcreto representa parte fundamental desta tese, convém seguir as indicações de seu mentor, partindo do cubismo e de suas contribuições estéticas. Neste período, nota-se que, em plena efervescência cultural vigente, não apenas os pintores como Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) estariam envolvidos em novas soluções formais para as artes visuais, mas também poetas traduziriam toda a fragmentação discursiva impulsionada pelo progresso modernista.

Dentre estes poetas, Guillaume Apollinaire (1880-1918) desempenhou papel preponderante. Sua participação simultânea como poeta, crítico e principal articulador do cubismo foi decisiva para a divulgação do movimento, que mais tarde se tornaria uma referência das transformações estéticas na história da arte. As ideias progressistas e a simpatia pela nova forma de representação simultânea cubista do espaço refletiriam decisivamente sobre a poesia de Apollinaire. *Alcools* (1913), seu primeiro livro de poesia, introduz elementos formais na sintaxe do poema análogos aos elementos formais da técnica pictórica cubista, tal como pode ser observado em *Zone*, poema de abertura do mesmo livro.

Além de uma nova perspectiva pictórica, os pintores cubistas também foram responsáveis pela introdução de técnicas que mesclavam texto e imagem, dando origem a um

importante paradigma nas artes visuais. Os *Papiers Collés*¹ de Picasso e Braque, pinturas e desenhos que dividiam o espaço na tela com colagens de objetos diversos, dentre eles fragmentos de jornais e embalagens, tornaram-se um testemunho da modernidade. Estas colagens modificaram a forma do discurso visual ao incorporar fragmentos da realidade cotidiana através de palavras impressas recortadas e coladas na superfície do quadro.

A produção poética de Apollinaire torna-se especialmente interessante a partir da introdução de seus caligramas considerados como uma das referências da poesia visual. A técnica do caligrama introduz nova dimensão espacial abandonando a forma tradicional de distribuição de versos na página impressa, substituindo a organização formal dos versos distribuídos em linhas sequenciais, configurando a estrofação com uma representação icônica em que os versos, além do código linguístico, evocam simultaneamente uma imagem.

Guardadas as proporções, pode-se afirmar que a poesia de Apollinaire se configura como um antecedente da poesia eletrônica, uma vez que ambas experimentam a linguagem poética de forma inovadora, principalmente ao atribuírem a essa linguagem elementos pictóricos e ao permanecerem atentas às mudanças tecnológicas de seu tempo.

As páginas seguintes apresentam ao leitor uma breve análise de conceitos, poemas e contribuições surgidos a partir da obra de Guillaume Apollinaire, imprescindíveis para uma compreensão mais profunda acerca da poesia de vanguarda europeia no início do século XX e da relação entre esta poética e as artes visuais, elementos primordiais para a contextualização dos movimentos de vanguarda no Brasil, como ocorre com o movimento neoconcreto. De posse destes referenciais teóricos e poéticos, espera-se que as influências estéticas ditadas pelo poeta dos *calligrammes* se tornem mais perceptíveis na composição dos poemas eletrônicos.

Para que se atinjam os objetivos desta pesquisa, a contextualização da obra de Apollinaire se restringirá a três pontos-chave concatenados. Inicialmente serão abordadas as inovações poéticas introduzidas por Apollinaire durante a eclosão das vanguardas europeias, mais especificamente as técnicas de “justaposição” e o “simultaneísmo”. Tais conceitos resultam da influência das estéticas cubista e futurista sobre o processo criativo do poeta e podem ser encontrados em *L'Esprit Nouveau et les poètes*, conferência realizada em 1917, que traduz a essência da busca apollinairiana do compromisso da poesia com o novo, sem contudo, destruir o passado.

1 Colagem.

O segundo ponto a ser abordado neste capítulo será a questão da espacialização do poema, também presente na poética de Apollinaire. Serão analisados os poemas publicados em seu livro *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), *La Cravate et La Montre* (1914) e *Carte Postale* (1915). Serão identificadas as relações entre a imagem e a poesia, através da análise do conceito de caligrama por Michel Foucault, apresentados em *Isto não é um Cachimbo* (1971) e da crítica literária de Álvaro Faleiros, tradutor e proponente de uma tipologia para os caligramas do poeta francês.

Na tentativa de aproximar passado e presente será realizada uma análise comparativa entre o caligrama *Il Pleut* e o poema eletrônico *Ninho de Metralhadoras (livreservil)* (1976) de autoria do engenheiro e poeta brasileiro, Erthos Albino de Souza (1932-2000). *Ninho de Metralhadoras*, criado a partir de um programa de computador, será o ponto para onde todos os conceitos tratados no primeiro capítulo convergirão. A comparação entre estes dois poemas, separados no tempo por mais de sessenta anos, será realizada com a intenção de evidenciar a persistência, na poesia eletrônica, da ousadia dos *caligrammes* iniciada por Apollinaire nos primeiros anos do século XX.

1.1 Apollinaire e as vanguardas artísticas europeias do início do século XX: inovações na linguagem poética

A biografia de Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinaire de Kostrowitzky¹, que, a partir de 1901, adota o pseudônimo afrancesado de Guillaume Apollinaire, é intensa e repleta de encontros e desencontros, tornando a trajetória deste poeta, nascido em Roma em 26 de agosto de 1887 e naturalizado francês em 1916, uma conturbada sequência de acontecimentos. Suas várias desventuras amorosas, o mistério em torno de sua paternidade e o deslocamento constante por várias regiões da Europa com a mãe e o irmão parecem tê-lo conduzido a um interesse pela leitura, em especial, pelos clássicos da literatura e pela poesia contemporânea. Interesse que o levou a se tornar tutor e professor de língua francesa em um de seus momentos de grande dificuldade econômica.

A vocação literária despontou em 1901 quando publicou alguns de seus primeiros

¹ De acordo com Silvana Vieira da Silva Amorim (2003) Apollinaire teria adotado diversos nomes e pseudônimos. O nome mencionado foi extraído da biografia do poeta no *website* oficial de Apollinaire. Disponível em: <http://www.wiu.edu/Apollinaire/Biographie.htm#Biographie_Chronologie>. Acesso em: 12 outubro 2012.

poemas com forte influência do lirismo simbolista. Três anos mais tarde, travou conhecimento com diversos pintores, dentre eles, André Derain (1880-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958) e, principalmente, Pablo Picasso. A empatia com a pintura moderna mudará definitivamente os rumos de sua criação poética.

Para AMORIM (2003)², o ano de 1907 é muito significativo para Apollinaire, pois, quando se depara com o quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, a surpresa suscitada pela tela vai servir-lhe de inspiração para inovar a lírica do início do século: o poema que inaugura *Alcools*, *Zone* (anexo1), segundo a autora, foi parcialmente inspirado pelo quadro do pintor espanhol.



Figura 1: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907.

Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/271/w500h420/CRI_151271.jpg

O quadro retrata cinco prostitutas de um bordel situado nas imediações da rua Avignon (*calle Avinyó*) em Barcelona, Espanha. Nesta pintura, Picasso representa as mulheres de forma fragmentada e simultânea. Seus corpos nus não possuem uma forma fluida e realista e sim uma forma estilizada em traços geometrizados e planos interrompidos. As faces das modelos, aparentemente grotescas e deformadas são ao mesmo tempo, resultado de uma representação

² AMORIM, 2003, p.23

simultânea de múltiplos ângulos de visão pintada sobre um plano bidimensional e a redução estilizada da forma influenciada pela arte africana que teria atraído a atenção de Picasso e diversos outros artistas de sua geração.

A partir da leitura de alguns trechos do poema *Zone*³, pode-se perceber como as experiências visuais com a fragmentação da forma e a representação espacial simultânea do objeto foram traduzidas para a linguagem poética por Apollinaire.

Zone é um poema de 156 versos que retrata uma relação de acontecimentos a partir de uma percepção fragmentada de Paris. A atenção do poeta salta de um estímulo para outro sem contudo se apegar a nenhum deles. Em seus versos, os olhos atônitos de Apollinaire parecem acompanhar automóveis, aeroplanos, ruas, sirenes, jornais, construindo neste ritmo, uma representação a partir de pedaços da cidade. Há também em *Zone* um deslocamento descontínuo do poeta no tempo e no espaço. Por vezes tem-se a impressão que Apollinaire refere-se a si próprio em primeira pessoa, em outros momentos, trata-se em terceira pessoa, se dividindo em outros, no decorrer de suas aventuras e desventuras. No poema, sua presença múltipla em diversos países e cidades corrobora com a simultaneidade proposta por Picasso em *Les Demoiselles D'Avignon*.

Poeta de reconhecida importância na implantação das chamadas vanguardas estéticas europeias, Apollinaire, contribuiu para a crítica artística e literária fundamentando a análise do processo de ruptura promovido pelas vanguardas históricas. Seus textos críticos configuram um importante documento, frequentemente tomado como o corolário da crítica de arte de vanguarda, uma vez que o poeta francês foi um dos primeiros a escrever sobre os pintores cubistas e a elaborar os textos de apresentação das exposições de arte de diversos pintores adeptos ao novo princípio estético. Em *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913), Apollinaire se destaca como um dos mais ardorosos defensores da pintura moderna, tecendo considerações estéticas sobre uma nova visualidade que surgia nas artes plásticas.

A contribuição de Apollinaire não se restringe à crítica. Sua produção poética inovou e introduziu elementos até então inéditos na poesia. Entre seus livros de poemas, destacam-se *Alcools* (1913) e *Calligrammes* (1918), hoje consagrados entre os mais importantes da literatura francesa. Sua produção se estende da tradução de contos eróticos até crônicas e peças teatrais. Guacira Marcondes Machado (2003) propõe uma comparação entre *Alcools* e *Les peintres cubistes*, ambos escritos no mesmo ano.

3 O poema na íntegra encontra-se como anexo.

Sabe-se que as vanguardas artísticas europeias surgidas na primeira metade do século XX provocaram uma reviravolta nas relações entre as formas de produção artística e os diversos setores da arte institucionalizada. Na aurora de um novo tempo, o modelo artístico vigente demonstrava sinais de cansaço e foi combatido, radicalmente, através dos pincéis e das penas de pintores e poetas inspirados pelo ruído dos motores que impulsionavam a história pelos caminhos da modernidade. O despertar das máquinas e das tecnologias mecânicas seduziriam e encorajariam os corações afoitos a baterem num ritmo alucinante, explosivo, evidenciando o descompasso entre a velocidade e o passado, deixando atrás aqueles que se recusavam a acompanhar o ritmo da modernidade.

Neste cenário revolucionário da modernidade, os coadjuvantes da ruptura encenam uma antiga batalha contra os protagonistas da tradição. Octavio Paz aborda a questão da “tradição moderna” da poesia. Para o crítico e poeta, a expressão significa, ao mesmo tempo, a existência de uma poesia moderna e que o moderno é uma tradição. Essa tradição, por sua vez, seria feita de interrupções e cada ruptura pode ser considerada um começo. Desta forma, pode-se afirmar que existe uma certa *tradição de ruptura* que alimenta as linguagens artísticas:

Na história da poesia do Ocidente, o culto ao novo, o amor pelas novidades, surge com uma regularidade que não me atrevo a chamar cíclica, mas que tampouco é casual. Há épocas em que o ideal estético consiste na imitação dos antigos; há outras em que se exalta a novidade e o inesperado. (PAZ, 1984 p.19).

Para Gilberto Mendonça Teles (1972), a vanguarda europeia teria sido uma zona de tensão onde duas ideias antitéticas mantiveram uma atmosfera de renovação dos parâmetros criativos da linguagem artística. De um lado estaria o niilismo dadaísta marcado pelo pessimismo destrutivo de Tristan Tzara (1896-1963); de outro, a esperança renovadora do *L'Esprit Nouveau* de Guillaume Apollinaire (1880-1918). Da polarização ideológica resultaria um processo renovador, no qual a força demolidora de movimentos estéticos, como o futurismo e o dadaísmo, permitiria uma nova paisagem moderna promovida pelo princípio construtivo praticado pelo expressionismo e cubismo:

Se futurismo e dadaísmo representam a destruição, a face microscópica da poesia, o expressionismo e o cubismo (e a sua natural evolução para o '*esprit nouveau*') representam a construção, o lado

mágico das coisas, a beleza interior e só percebida na recomposição simbólica a que se reduzem os elementos culturais da humanidade. E é precisamente nessa redução que se opera a grande contribuição poética das vanguardas europeias, porquanto destruição e construção se apresentam afinal, como as duas faces de uma mesma realidade: a expressão ordenada ou caótica do universo, seja ele o mundo exterior ou a dimensão psicológica da vida interior. (TELES, 1972, p.11).

Teles afirma ainda que o campo da linguagem teria sido o alvo por excelência dos poetas, artistas e agentes da vanguarda, uma vez que, como condutora das ideias e sentimentos humanos, a linguagem sofreria tanto as investidas da força destruidora do futurismo, quanto os elaborados e herméticos recursos metafóricos geométricos de construção cubista. Em ambos os casos, a linguagem teria sido testada ao extremo em busca de um novo sentido, diante das inúmeras transformações sociais e culturais que assolavam a vida moderna.

Octavio Paz (1984) complementa o raciocínio de Teles e discorre sobre a natureza subversiva e *anti-histórica* do poema:

O poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório. O poema é uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção. A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura. (PAZ, 1984, p.11).

Historiador da arte, o inglês Sir Ernest Gombrich ressalta a necessidade que o artista moderno sentia de renovação da sociedade através de sua arte. Diante de tantas inovações tecnológicas surgia um desejo explícito de criação de uma nova condição cultural capaz de acompanhar o ritmo progressista da modernidade:

[...] o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar *e em* coisas. Ele quer sentir que realizou algo que antes não existia. Não apenas a cópia de um objeto real, por mais habilidosa, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa, mas algo mais importante e duradouro do que ambas, algo que ele sente ser mais real que os objetos vulgares da nossa trivial existência. (GOMBRICH, 2009, p. 584-585).

Giulio Carlo Argan, também historiador da arte, complementa com exatidão a citação

anterior, ressaltando como os procedimentos técnicos introduzidos na cena moderna tornaram-se objeto experimental nas mãos de artistas e poetas daquele período:

Os próprios sistemas mecânicos de captação são considerados instrumentos ao serviço da imaginação e a imaginação como um impulso para uma ideologia revolucionária. Por fim a novidade das técnicas mecânicas da imagem contribui para intensificar o caráter experimental das atividades artísticas de vanguarda, cujo objetivo era o de introduzir uma corrente de vontade criativa nas técnicas doravante possuídas e praticadas pela sociedade. (ARGAN, 1988, p.59).

Apollinaire se encaixa no perfil do poeta que busca o novo, mas seu vínculo com os ideais simbolistas fará com que sua ânsia pela novidade consista em uma tarefa mais consciente do passado. Pode-se afirmar que o poeta introduz em seu lirismo poético elementos concretos da modernidade, criando, entre a tradição da subjetividade poética e a ruptura, uma interessante tensão provocada pela presença de elementos palpáveis extraídos do cenário moderno. Tal postura moderada não transforma Apollinaire em um retrógrado apegado à tradição. Sua curiosidade o levou à experimentação de novas técnicas poéticas e, conseqüentemente, à aproximação de poetas radicais como Marinetti (1896-1944), principal articulador do movimento futurista.

Apollinaire aderiu ao futurismo de Marinetti por um breve período, mais especificamente na segunda fase do movimento, que abrange o intervalo entre os anos de 1909 a 1914, intercurso em que o poeta francês se aproxima do movimento italiano, atraído pelas “palavras em liberdade” e pela “imaginação sem fios”, divulgadas como técnicas de composição poética por Marinetti. Teles (1972) afirma que o ano mais importante do futurismo pode ter sido 1913, quando uma série de acontecimentos, como o lançamento de vários manifestos e a adesão de novos seguidores impulsionou o movimento. E justamente naquele período, a técnica da “imaginação sem fios” chamou a atenção de Apollinaire:

O futurismo foi, em linhas gerais, um movimento estético mais de manifestos do que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia com a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia. (TELES, 1972, p.61).

Especula-se que a adesão de Apollinaire ao futurismo não teria sido motivada por mera empatia com causa poética. Tanto Apollinaire quanto Marinetti possuíam interesses individuais nesta colaboração mútua. Enquanto o autor do manifesto futurista pretendia disseminar seus ideais estéticos em território francês, Apollinaire, por sua vez, encarava o radicalismo dos poetas italianos como uma oportunidade para atear mais lenha à fogueira que consumia a perplexidade dos representantes da tradição poética. Dentro da armadura futurista, Apollinaire atacou violentamente aqueles que se opunham à nova ordem poética e o golpe usado recebeu o nome de: *Manifesto da Antitradição Futurista*. No entanto, antes de entrar nas implicações deste manifesto, retomemos a questão das *Parole in Libertá*, que pode ser melhor explorada, em um dos muitos manifestos futuristas.

Na introdução de seu *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912), Marinetti sobrevoando a cidade de Milão e emudecido diante das maravilhas da modernidade, ouve da hélice de seu aeroplano a necessidade urgente de “libertar as palavras” da “velha sintaxe herdada de Homero”⁴. Para os interlocutores do inusitado diálogo entre o homem e a máquina, a sintaxe representa a prisão do período latino, que apesar de bem estruturada, assim como um corpo dotado de cabeça e pés, limita-se apenas a caminhar ou correr por curtos espaços de tempo, jamais terá asas para superar seus limites. O manifesto prossegue sob a orientação da hélice em movimento. Destacamos aqui alguns fragmentos essenciais para a compreensão das palavras em liberdade pregadas por Marinetti:

É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso como nascem. (TELES, 1972, p.70).

[...] Assim como a velocidade aérea multiplicou nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso por conseguinte suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante a. Melhor ainda, é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando à imagem um escorço mediante uma só palavra essencial. (Ibid., p.71).

[...] Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direções, se empregarão os sinais da matemática: + - x : => < e os sinais musicais. (Ibid., p.71).

[...] É preciso portanto abolir na língua o que essa contém de imaginações estereotipadas, de metáforas descoloridas, isto é quase tudo. (Ibid., p.71).

4 TELES, 1972, p.70

[...] Nós queremos dar, em literatura, a vida do motor, novo animal instintivo do qual conhecemos o instinto geral no momento em que houvermos conhecido das diversas forças que o compõem. Nada é mais interessante, para um poeta futurista, que o agitar-se do teclado de um piano mecânico. O cinematógrafo nos oferece a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana. Nos oferece também o impulso contrário de um nadador, cujos pés saem do mar e saltitam violentamente sobre o trampolim. (Ibid., p.72-73).

Nós inventaremos juntos aquilo que eu chamo imaginação sem fios. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousarmos suprimir todos os primeiros termos das nossas analogias para usar apenas a série ininterrupta dos segundos termos. Será necessário, por isto renunciar, a ser compreendido. Ser compreendido não é necessário. Nós o havíamos feito assim mesmo, por outro lado, quando exprimíamos fragmentos da sensibilidade mediante a sintaxe tradicional e intelectual. (Ibid., p.73).

Ao observarmos atentamente os fragmentos do manifesto técnico publicado em 11 de maio de 1912, nota-se a ênfase dada à abolição da sintaxe na linguagem poética. A sintaxe, portanto, representava o passado que os futuristas intencionaram destruir. Com a sintaxe, outros recursos compositivos deveriam ser igualmente eliminados da composição poética. A utilização do verbo no infinitivo, a rejeição do adjetivo, do advérbio e da pontuação permitiriam a liberdade e a inovação que os futuristas tanto buscavam. A ousadia estilística da imaginação sem fios e a evocação do motor mecânico proclamadas por Marinetti entrariam em sintonia com as ideias de Apollinaire.

Em 29 de junho de 1913, Apollinaire publica *A Antitradição Futurista*, texto de tom bastante agressivo. As circunstâncias que levaram Apollinaire a redigir este manifesto publicado na revista *Lacerba* são controversas. Alguns críticos veem a publicação como ato de adesão ao movimento italiano, porém outros especialistas na obra do poeta francês sustentam a hipótese de que o manifesto Antitradição Futurista, engenhosamente articulado pelo poeta, não passa de uma provocação velada. Marjorie Perloff (1993) sustenta a ideia de que o manifesto de Apollinaire supera os manifestos futuristas, pois funciona como um poema simultâneo:

[...] importa menos se Apollinaire estava ou não fazendo troça ao escrever, ou se Marinetti projetou ou não, posteriormente, a tipografia do manifesto, do que o fato de termos, em qualquer dos casos, um texto 'simultâneo' que funciona muito como um poema. Pois aqui não é apenas uma questão de combinação de diferentes tipologias, uso de negritos e itálicos, subtítulos e listas numeradas, disposição vertical da

composição, mecanismos onomatopaicos e espaços. Sem dúvida o duplo sentido e o jogo de palavras começa com a própria primeira frase, um acróstico no qual as letras maiúsculas dão a entender '*a bas le passeísmo*', e as chamadas palavras absurdas contêm palavras cobertas como '*eliminé*' e '*énigme*'. Além disso, o manifesto não ataca apenas as características poéticas tradicionais, como a sintaxe, o adjetivo, a pontuação, a linha, a estrofe, e assim por diante; demonstra como fica a escrita ao ser privada de todas essas coisas. Não coincidentemente, o último item a ser suprimido é '*l'ennui*'. Ademais, sob o cabeçalho 'CONSTRUCTION' Apollinaire bate Marinetti no seu próprio jogo de *parole in libertà* ao criar combinações cômicas [...] Antecipa o futuro Dadá, tal como a paródia musical MER...DE, que se torna MERDE e é desejada a grupos tão disparatados quanto '*Quattrocentistes*', '*Defenseur de paysages*' e '*spiritualistes ou réalistes*', produzindo as rimas conjunções absurdas. (PERLOFF, 1993, p.180-182).

Para Octavio Paz (1984) há uma forte relação entre as inovações estéticas propostas pelo cubismo e pelo futurismo e a linguagem poética de Apollinaire. Ambos os movimentos artísticos teriam sido as bases intelectuais para o conceito fundamental e a compreensão crítica da primeira fase poética de Apollinaire: o *simultaneísmo*.

Esta relação não foi literária nem verbal, mas conceitual; mais do que uma linguagem, os poetas transpuseram da experiência cubista uma estética. [...] A nova linguagem teve muitos nomes. O mais conveniente, por ser o mais descritivo, é o de *simultaneísmo*. Foi uma poética originada no cubismo e no futurismo.[...] O cubismo concebeu o quadro como uma superfície onde, regidos por forças de atração e repulsão, oposições complementares, desdobram-se os distintos elementos externos e internos que compõem o objeto. [...] Os futuristas, como é sabido, acrescentaram a essa estética intelectualista dois elementos: a sensação e o movimento. Também o nome: *simultaneísmo*. Foram os primeiros a usar a palavra e o conceito. (PAZ, 1984, p.153).

Neste contexto da vanguarda modernista, o poeta Guillaume Apollinaire teoriza a transformação estética visível nas telas de novos artistas como Picasso e Braque, deixando-se influenciar por algumas características pictóricas desta nova pintura e permitindo que ganhassem espaço em seu vocabulário poético. Sua aproximação da pintura cubista e do movimento futurista marcaria sua obra poética com uma equilibrada tensão entre opostos na qual se percebe o entusiasmo comedido pelas tecnologias e a tradição.

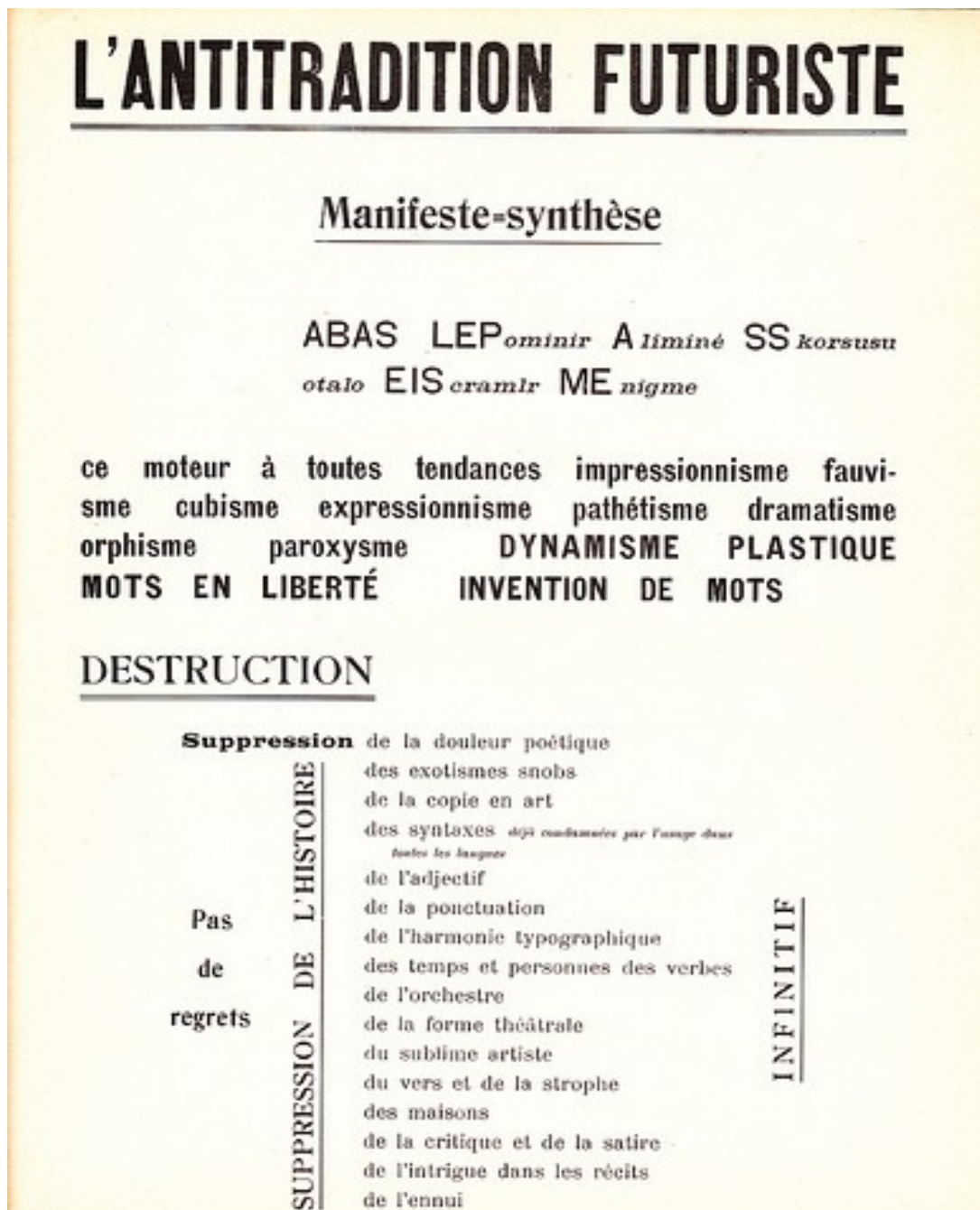


Figura 2: Página do *Manifesto Antitradição Futurista*, Apollinaire, 1913.
Fonte: PERLOFF, 1993, p.178.

O respeito pela tradição pode soar estranho para um Apollinaire, que em seu ácido manifesto-síntese de 1913 destina à, “MER...DA...”, os defensores e as instituições da tradição artística, dentre eles, os críticos, pedagogos e museus. No entanto, o poeta de *Alcools*

se defende em carta destinada a Andre Billy⁵ datada de 29 de julho de 1918, especificando qual tradição suas ideias vigorosas combatem:

Quanto à acusação de ser um destruidor, eu a rejeito formalmente porque eu nunca destruo, mas em vez disso tento construir. [...] Nas artes, eu não destruí nada, tentei vivenciar novas escolas, mas não à custa de escolas anteriores. Não combati nem o simbolismo ou o impressionismo. Elogiei publicamente poetas como Moreas. Eu nunca me apresento como destruidor, mas como um construtor. A Merda musical de meu manifesto-síntese publicado pelos futuristas não se aplica à obra dos antigos, mas àqueles que se opõem como barreiras para as novas gerações. (BILLY, 1923, p.103-104, minha tradução).

Para Paz, o manifesto “A Antitradição Futurista” não passou de um oportunismo literário por parte de Apollinaire, pois as limitadas premissas poéticas do futurismo teriam estimulado o poeta a separar-se do grupo:

O simultaneísmo poético do século XX teve que se defrontar com uma dificuldade [...] a representação simultânea da sucessão. Os futuristas italianos, ao proclamarem uma estética da sensação, abriram a porta à temporalidade. Pela porta da sensação entrou o tempo; mas foi o tempo em dispersão e sucessivo: o instante. A sensação é instantânea. Assim, o futurismo se condenou, por sua estética mesma, não às construções do porvir mas às destruições do instante. A tradução da pintura da sensação e do movimento para a linguagem da poesia foi ainda mais desconcertante e contraproducente. O poema simultaneísta – mais exato seria dizer: instantaneísta - não era senão uma justaposição de interjeições, exclamações e onomatopeias.” (PAZ, 1984, p.155).

Quando Paz reduz a ideia de simultaneidade à ideia de instantaneidade, afirmando que o poema simultaneísta não passou de um conjunto de fragmentos sem sentido, referia-se ao evento futurista das *Parole in libertà* cuja estrutura formal se baseava na livre associação entre os versos resultando em um poema caótico, cujo sentido era limitado e não oferecia abertura para uma verdadeira evolução da linguagem poética. No entanto, no tocante aos indícios de uma poética visual cuja fonte de inspiração estaria diretamente ligada aos apelos

⁵ *En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire, essayé de construire. [...]. Dans les arts, je n'ai rien détruit non plus, tentant de faire vivre les écoles nouvelles, mais non au détriment des écoles passées. Je n'ai combattu, ni le symbolisme, ni l'impressionisme. J'ai loué publiquement des poètes comme Moréas. Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur. Le Merde en musique de mon manifeste-synthèse publié par les Futuristes ne s'appliquait pas à l'œuvre des anciens, mais à leur nom opposé comme barrière aux nouvelles générations.*

visuais e tecnológicos que estampavam o cenário urbano, a técnica de justaposição, herdada da pintura moderna - principalmente do programa cubista – a caoticidade das *palavras em liberdade* estariam prenhes de sentido e amplamente abertas para uma nova produção poética em que a pluralidade sígnica se manifestaria de forma incontornável.

A linguagem visual presente nas ruas seria tomada como um recurso estilístico importante para os poetas futuristas e Apollinaire também absorveu esta percepção. No manifesto Antitradição Futurista percebe-se uma certa preocupação com a escolha dos caracteres tipográficos, com a distribuição do texto na página e a inserção de sinais e símbolos alheios ao código exclusivamente linguístico. Marjorie Perloff cita Arthur Cohen a fim de detalhar a influência da mensagem publicitária que ganhava espaço no cenário urbano moderno:

O cartaz, o homem-sanduíche, o pôster, o sinal, o anúncio, o folheto, o volante, o prospecto, *prier d'insérer*, o tíquete, o panfleto – todos esses métodos de chamar a atenção, de gritar, se quiserem, foram mecanismos de lograr a linguagem tradicional, imitando o som da fala, e portanto restaurando-a para uma espécie de primazia, a do ritmo falado original que durante milênios tem sido abstraído pela linguagem escrita.[...] Desde que as suas [do anúncio] intenções eram consideradas vulgares, os meios podiam ser não tradicionais. Extravagância de cores, justaposição de audaciosos desenhos de tipo de madeira, uso de cortes ilustrativos [...] a mistura de fontes, a estridência dos pontos de exclamação e dos grifos, tudo isso podia ser empregado pelo braço comercial da burguesia reinante para anunciar um produto e vendê-lo. A novidade tipográfica começou, por assim dizer, no espaço do mercado, a capturar o ritmo da cultura urbana. (COHEN apud PERLOFF, 1993, p.175).

Os fragmentos visuais captados pelo olhar dos poetas modernos também matizavam as telas dos pintores cubistas estreitando ainda mais o vínculo entre as artes visuais e a arte poética e fazendo deste vínculo uma característica cada vez mais marcante da estética do início século XX. De certa forma, a poética de Apollinaire se constituíra a partir do simultaneísmo, herança de seu período futurista e dos *papiers collés* de Braque e Picasso. Ambas as técnicas forneceram ao poeta o processo mais adequado para que sua visão da modernidade pudesse ser traduzida verbalmente em seus poemas.

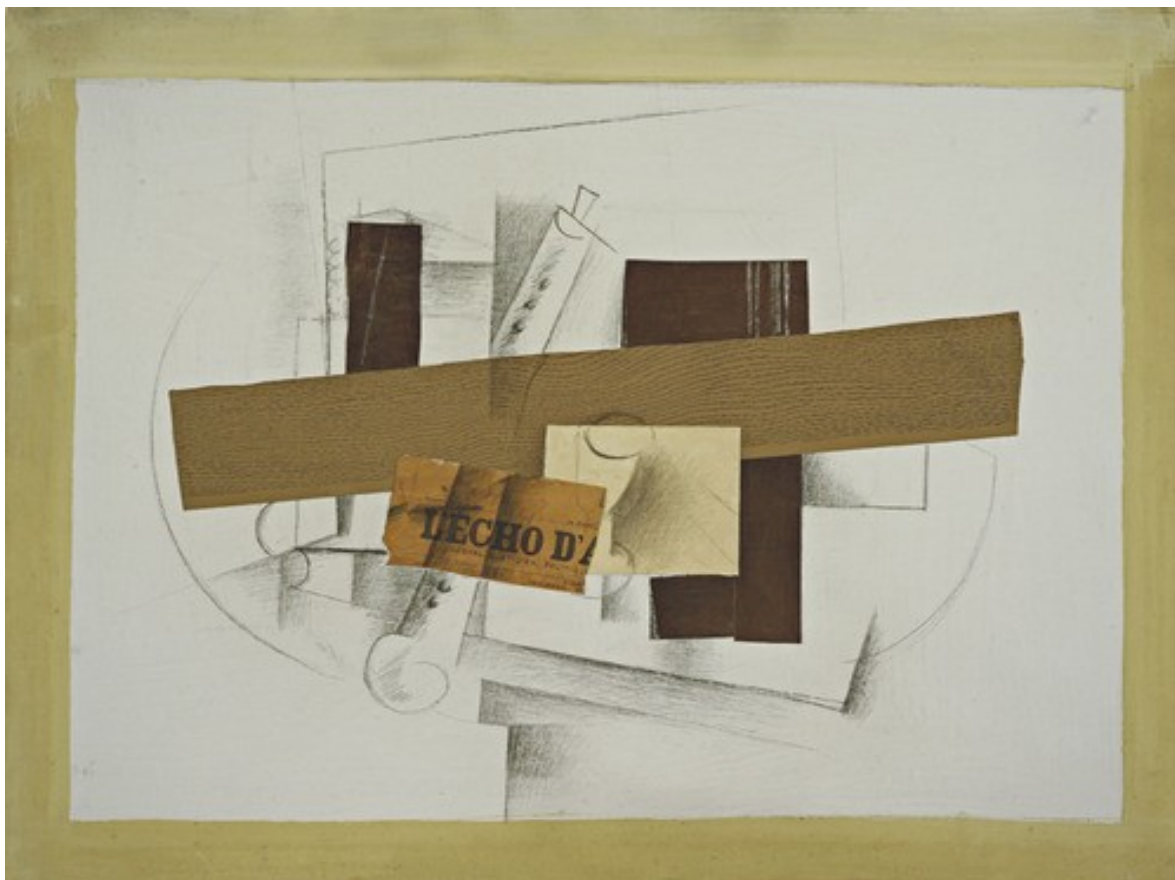


Figura 3: *Natureza morta com tenora*. Colagem. Georges Braque, 1913.
Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/956/w500h420/CRI_211956.jpg

O historiador da arte, John Golding (1929-2012), atribui a introdução dos *papiers collés* a Georges Braque. Segundo o historiador inglês, a técnica, que consiste em uma forma de colagem na qual pedaços de papel são aplicados à superfície da pintura ou desenho, causa mudanças intelectuais e estéticas profundas nas artes visuais, uma vez que o fragmento de um objeto incomum ao material tradicionalmente utilizado na execução de pinturas, como a tinta e outros materiais de desenho, cria um elemento de choque potencialmente perturbador. De fato, a presença física do fragmento na pintura rompe com a característica mimética da representação pictórica.

Neste contexto, em que são analisadas as influências da estética cubista sobre a poesia de Apollinaire, percebe-se que os *papiers collés* podem ser considerados um episódio significativo no qual as artes visuais e poéticas se entrecruzam, introduzindo uma espécie de contaminação discursiva com a pintura, incorporando signos linguísticos. De fato, ainda de acordo com Golding, os signos linguísticos, que surgiram na pintura a partir da obra de

George Braque em 1911 através da inserção de caracteres pintados em estêncil, tornar-se-iam, posteriormente, uma forte característica da pintura cubista:

Na medida em que essas letras e pistas pictóricas atuam como pedras de toque para a realidade, elas constituem um prelúdio às mais importantes inovações técnicas realizadas por Picasso e Braque em 1912, quando começaram a incorporar tiras de papel e outros fragmentos de materiais às suas pinturas e desenhos. De um modo mais óbvio até do que as letras, esses fragmentos de jornais, maços de cigarros, papéis de parede e tecidos estão relacionados com a nossa vida cotidiana; identificamo-los sem esforço e, porque formam parte de nossa experiência do mundo material que nos cerca, servem de ponte entre nossos modos habituais de percepção e o fato artístico, tal como nos é apresentado pelo artista. Nas próprias palavras de Braque, ele introduziu substâncias estranhas em seus quadros por causa de sua 'materialidade'; e ele quis referir-se assim não só aos seus valores físicos, táteis, mas também ao sentido de certeza material que tais substâncias geraram.(GOLDING, 2000, p.46).

O poeta de origem suíça radicado na França, Blaise Cendrars (1887-1961), também amigo de Apollinaire, é autor de um intrigante livro que se configura entre pintura e poesia, bastante relevante neste contexto que explora as influências da estética cubista na poesia. Trata-se de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913).

La Prose configura um dos casos mais interessantes da parceria entre pintores e poetas durante o período de vanguarda que vigorou na Europa no início do século XX. Trata-se de um poema, ou melhor, um diálogo entre poema e pintura, considerado o primeiro livro simultâneo. A sua concepção é formada a quatro mãos: o poema de Cendrars e a pintura de Sonia Delaunay (1885-1979). As inovações não param por aí, o poema é composto em uma única folha de papel dobrada com mais de 2 metros de comprimento. Pintura e texto justapostos necessitam de uma leitura simultânea por parte do leitor.

A parceria entre Cendrars e Sonia Delaunay deve-se principalmente à relação intelectual entre Cendrars e Robert Delaunay (1885-1941), este último, principal representante do Orfismo, movimento artístico criado por Apollinaire para classificar uma corrente pictórica entre os cubistas cuja pintura caminhava para a abstração total da forma.



Figura 4: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913.

Fonte: PERLOFF, 1993, p.34.

Tanto Cendrars quanto Robert Delaunay comungavam a ideia da representação através da “simultaneidade”. Guacira Marcondes Machado, em AMORIM (2003), afirma ter a doutrina

simultaneísta influenciado o poema de Cendrars:

Mas foi, sem dúvida, a doutrina simultaneísta de Robert Delaunay, mais próximo do cubismo que do futurismo, que influenciou Cendrars em seu poema. É que os dois têm em comum o fato de que, apesar de interessados nas máquinas e no progresso técnico, eles não pregavam a desumanização da arte. Cendrars compara seu poema-pintura a um quadro de anúncio ou, como gosta de chamar a publicidade de maneira jocosa, a 'flor da vida contemporânea'. (AMORIM, 2003, p.8).

Neste diálogo entre Robert Delaunay e Blaise Cendrars, mediado pelo conceito de simultaneidade, percebe-se uma espécie de tradução da estética visual para a linguagem poética que irá alimentar também a lírica apollinairiana. Enquanto o simultaneísmo de Delaunay se ocupa da representação a partir dos fragmentos de múltiplos objetos, levando a experiência cubista quase à abstração, Cendrars transforma a linguagem poética, introduzindo, em seus poemas, a fragmentação simultânea com interrupções bruscas na narrativa. A sequência dos pensamentos no poema-pintura de Cendrars é frequentemente interrompida por deslocamentos espaciais e temporais que se confundem com a mudança repentina do fluxo de consciência, mas que, na verdade são apenas descrições de vários acontecimentos no espaço e no tempo justapostos em um instante.

A espacialização dos versos no poema de Cendrars também segue os trilhos da fragmentação, uma vez que a sequência em que estão dispostos nada tem em comum com a linearidade que dita o ritmo da leitura. A composição tipográfica do poema intercala os versos em linhas com espaçamentos e tamanhos desiguais, os tipos frequentemente variam seu corpo e sua forma, apresentando-se, em alguns trechos, maiores ou menores, mais grossos ou mais finos. Esta discussão em torno do discurso tipográfico presente no poema representa as mudanças urbanas da modernidade e reforça o conteúdo simultâneo através de uma heterogênea textura visual no poema.

Resta ressaltar as semelhanças entre Apollinaire e Cendrars, principalmente no tocante ao lirismo extraído das experiências cotidianas comuns aos dois poetas. Guacira Marcondes Machado propõe uma analogia entre *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* e *Zone*, poema de abertura de *Alcools*:

Prose coloca-se na tradição do poema de viagem de Baudelaire e Rimbaud, mas por parte de um poeta que realmente viveu a experiência que narra. A narrativa da viagem entre a Sibéria e Paris é

interrompida com frequência, tanto no espaço como no tempo, no nível da narrativa, das imagens, da sintaxe; a viagem situa-se, [...] entre o realismo documental e a fantasia: ao mesmo tempo em que dá detalhes sobre o tempo e o espaço, sobre o trem possante em que viajam, o poeta deixa sua imaginação criar livremente histórias impossíveis ao ritmo da velocidade alucinante do trem. Uma sucessão de lugares, de objetos, de ações, de fatos, de imagens de livros em uma enumeração aparentemente caótica, que lembra a do *Bateau ivre* de Rimbaud, com linhas/versos desiguais que marcam o movimento e as breves paradas do trem, e que misturam o real e o visionário. Há ainda nesse poema momentos em que a memória interrompe inesperadamente a narrativa do que se passa no trem, misturando-se ao que está sendo narrado da viagem – e isso se dá sem preparação, apenas como registro de uma imagem que vem da consciência. É o mesmo procedimento que encontramos em *Zone*, de Apollinaire, cubista no qual a experiência do eu lírico aparece como ela realmente se dá, fragmentada e vista de diferentes perspectivas espaciais e temporais, como nas pinturas cubo-futuristas da época. (AMORIM, 2003, p. 9-10, grifo do autor).

Como vimos, o poema *Zone* de Apollinaire é frequentemente apresentado como a versão poética da estética cubista, pois assim como uma imagem cubista se fragmenta e justapõe seus fragmentos na planaridade da tela, o poema também fragmenta a sintaxe e justapõe as múltiplas e fragmentadas passagens da narrativa poética.

Octavio Paz reconhece que a técnica de justaposição, adotada como linguagem poética, é compatível com a estética cubista, apesar de considerar o termo pouco apropriado:

Apollinaire [...] compreendeu imediatamente que a supressão dos nexos sintáticos era, em poesia, um ato de consequências semelhantes à abolição da perspectiva na pintura. A justaposição foi seu método de composição. Mas justaposição é uma palavra que não descreve realmente o procedimento de Apollinaire em seus grandes poemas. Em cada uma dessas composições há um centro secreto, um eixo de atração e repulsão, em torno do qual giram as estrofes e as imagens. (PAZ, 1984, p.157).

Para Apollinaire, o poeta moderno deveria extrair o lirismo do “novo” que se apresentava na aurora do século XX. Este “novo”, representado pelo cinema, pelo telégrafo e motores mecânicos, tornar-se-ia uma promissora fonte de inspiração para os poetas modernos. *L'Esprit Nouveau et les artistes*, palestra escrita por Apollinaire e lida pelo ator Pierre Bertin (1891-1984) em 26 de novembro 1917 no Teatro *Vieux-Colombier*, apresentou, à comunidade artística parisiense, um conjunto de características do *Espírito Novo*, que deveria ser adotado pelos poetas e pelos críticos. O texto, mais maduro e menos ofensivo que o *Manifesto*

Antitradição Futurista, proclamava uma atitude renovadora dotada de um senso de respeito ao passado. A maturidade do poeta deve-se, provavelmente, às impressões deixadas pela Primeira Guerra Mundial, da qual participou como combatente entre os anos de 1914 e 1916, quando se retira do serviço militar em virtude de ter sido atingido por um tiro de obus. O texto publicado na revista literária *Mercure de France*, em 1918, mesmo ano da morte de Apollinaire, tornar-se-ia uma referência para poetas e movimentos de vanguarda artística em diversos países, entre eles o Brasil. Silvana Vieira da Silva Amorim resume a grande contribuição de Apollinaire para a linguagem poética moderna:

[...] o entusiasmo das vanguardas, ampliado e cantado também por Apollinaire, será a mola propulsora da modernidade. Essa modernidade pode ser revelada sob diversos aspectos na obra apollinairiana: o privilégio de valores como o choque, a surpresa, a intensidade da emoção. Essas características, manifestam-se por meio da revalorização do ritmo, já iniciada no simbolismo, da montagem, da redução, da justaposição, das comparações inusitadas, da falta de pontuação, da multiplicidade de diferentes tipos de versos, da fragmentação e da simultaneidade, ou seja, de vários experimentos com a linguagem poética que, mais adiante, culminarão nos caligramas. (AMORIM, 2003, p.140).

Alguns anos antes de sua morte, Apollinaire inaugurou um novo marco poético. Trata-se dos caligramas, uma produção poética com os versos impressos ou caligrafados na página de modo que sua diagramação resulte em um desenho ou uma imagem. Os caligramas abrem um novo paradigma poético, uma vez que traduzem a ambiguidade entre a imagem e o poema. Sua contribuição para o gênero da poesia visual é muito importante e merece uma abordagem detalhada nesta pesquisa que vincula as inovações poéticas surgidas a partir da obra de Apollinaire, principalmente no tocante à interação entre literatura e imagem, aos poemas eletrônicos, nos quais a fusão entre letra e imagem configura-se como uma de suas mais relevantes características.

1.2 Caligramas: esboços de uma poesia visual

Calligrammes: Poèmes de la Paix e de la Guerre contém poemas escritos por Apollinaire de 1912 até 1917. Com sua primeira edição publicada em 1918 pela *Mercure de France*, o livro reúne poemas distribuídos em seis partes. Da primeira à quinta parte, em *Ondes*, *Case D'Armons*, *Luers de Tirs*, *Obus couleur de Lune* e *La tête étoilée*, os versos

seguem uma cronologia que abrange o período em que Apollinaire foi combatente na I Guerra Mundial. O livro apresenta parte de seus poemas dispostos em forma linear com versos diagramados de maneira tradicional, alinhados em um bloco de texto, no centro da página. Nesta edição, também se encontram os caligramas, poemas espaciais de Apollinaire, cujos versos, como vimos anteriormente, estão dispostos espacialmente na página, resultando um arranjo visual formado pelo texto.

De acordo com Apollinaire, o arranjo espacial dos caligramas, compostos a partir de recursos da impressão tipográfica, poderia ampliar o sentido do poema. Em um fragmento da conferência *L'Esprit Nouveau*, o poeta destaca o potencial criativo da linguagem tipográfica até então pouco explorado. Segundo Apollinaire¹, “A flexão ousada dos artifícios tipográficos pode chegar a criar um lirismo visual quase desconhecido atualmente. Tais dispositivos dariam um passo à frente, sintetizando as artes, música, pintura e literatura.” Os recursos tipográficos mencionados pelo poeta viriam a revolucionar a linguagem poética através de seus caligramas ou ideogramas líricos.

Consequentemente, a nova técnica poética retomaria questões seculares acerca do litígio entre a poesia, a imagem e seus possíveis entrecruzamentos. Uma revisão histórica, pormenorizada, sobre as relações entre a poesia e a imagem prolongaria, inevitavelmente, os domínios desta investigação, correndo-se o risco da perda do foco que pretende ater-se às relações entre os caligramas apollinairianos e a poesia contemporânea em meio digital. No entanto, alguns pontos neste percurso histórico que trata das confluências entre a palavra e a imagem merecem ser ressaltados.

Alckmar Luís dos Santos² reconhece que há muito a se aprender com as tradições literárias espalhadas por variadas regiões e épocas. Os caligramas de Apollinaire, o *Un coup de dés* de Mallarmé, os lipogramas e labirintos da literatura ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII, as *carmina figurata* e os rébus da tradição medieval representam, cada um a seu modo, uma antiga tentativa de reunir o alfabético ao figurativo.

Ciente de tais antecedentes, Karl Erik Schollhammer³, na tentativa de situar um ponto de partida, relata que foi na perspectiva da Literatura Comparada que as discussões críticas em torno das relações entre a literatura e a imagem ganharam notoriedade. Com a expansão e

¹ *Les artifices typographiques pousseés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.*(APOLLINAIRE, 1918 p.386, minha tradução).

² SANTOS, 2005, p.17

³ SCHOLLHAMMER, 2007, p.11

aprofundamento dos domínios deste campo de pesquisa, os intercursos entre a literatura e outras áreas do conhecimento, como as ciências humanas, sociais e exatas, foram, aos poucos, se transformando como objeto de pesquisa dos chamados “Estudos Culturais”. No interior do grande grupo de pesquisa, estaria a Cultura Visual (*Visual Culture*), com a função de estudar as relações entre formas de representação visual e de representação literária, formas cujas implicações mútuas se problematizam cada vez mais, em uma sociedade cada vez mais mediada através do uso da imagem visual.

O senso comum generaliza o conceito de imagem como uma forma de representação visual; no entanto, sabe-se que este conceito está profundamente imerso em questões adjacentes, que vão de postulados filosóficos a interpretações psicanalíticas. Limitaremos a amplitude teórica a alguns conceitos mais relevantes.

Desta forma, torna-se mais evidente que, apesar de intrínsecas, a palavra e a imagem possuem características próprias no campo literário. Na linguagem poética em particular, o conceito de imagem verbal alcança notoriedade, uma vez que, nas mãos do poeta, a palavra se livra da rígida sintaxe exigida pela função fática do discurso para uma sintaxe mais espontânea de uma função poética. Neste contexto, consideremos o conceito de “imagem” na poesia por Octavio Paz:

[...] designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (PAZ, 2006, p. 37-38).

A imagem na poesia e na literatura consiste portanto em uma produção imaginativa, subjetiva, que surgirá mentalmente, decorrente dos estímulos provocados pelo texto, em forma de versos, das figuras de linguagem e de outros elementos de composição poética, como o ritmo. Não seria incorreto afirmar que, apesar da visualidade abstrata do signo linguístico, a imagem na poesia seria resultado de um processo indireto, pois a partir da leitura do código alfabético, uma imagem poética seria visualizada internamente pelo leitor.

No campo das artes visuais, naturalmente, as celeumas em torno da imagem são

obviamente mais profundas. Tomando novamente o senso comum, percebe-se que o conceito de arte ideal gira em torno da estética renascentista com o conceito de imagem profundamente relacionado com a forma de representação norteada pelo realismo figurativo: os objetos representados são compatíveis com aqueles retratados. Sabe-se que esta é apenas uma dentre inúmeras outras formas de representação. O cubismo, tratado anteriormente neste trabalho, teve como uma de suas fontes inspiradoras a arte primitiva africana, cujo regime representacional, definitivamente, não se baseava no realismo, mas sim, na estilização do objeto representado. Ambas as formas de representação são legítimas e não há como priorizar esta ou aquela como superior, uma vez que inúmeros fatores sociais e individuais estão envolvidos.

Apesar de conceitualmente distintas, sabe-se que ambas as linguagens – literatura e artes visuais – mantiveram, no decorrer de suas evoluções, intensas relações amigáveis e também conflituosas. Propomos uma breve revisão dos principais episódios históricos em torno da confluência entre artes visuais e literatura até o momento atual, quando os dispositivos tecnológicos digitais dispõem de recursos técnicos capazes de fazer imagem e texto, convergirem para um código digital único, tornando-os facilmente manipuláveis e traduzíveis por softwares computacionais.

Diálogos entre a literatura e as artes visuais existem desde a antiguidade greco-romana, mais especificamente entre a poesia e a pintura. Neste trabalho, partiremos de um fragmento da *Arte Poética* Horácio extraído do texto *Epistula ad Pisones*, que mais tarde se tornaria largamente conhecido como a doutrina *Ut pictura poesis*:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida agrada sempre. (HORÁCIO, 2005, p.65).

Desde então, instituiu-se o paradigma em que ambas as artes, poesia e pintura, teriam o mesmo valor expressivo, porém através de meios diferentes. SCHOLLHAMMER⁴, argumenta que desde Horácio “abriu-se a discussão que persiste até hoje, não somente sobre a relação da poesia com a imagem, mas sobre os elementos pitorescos, descritivos e expositivos da literatura e os elementos poéticos.”

No Renascimento, Leonardo da Vinci (1452-1519) reagiria negativamente à analogia

4 SCHOLLHAMMER, 2007, p.10

entre a pintura e as demais artes em seu *Tratado de pintura*, também conhecido como o *paragone*:

[...] o poeta, ao descrever a beleza ou a feiura de qualquer figura, só pode nos mostrá-la consecutivamente, pouco a pouco, enquanto o pintor a exhibe de uma só vez[...] Se o poeta sabe como descrever e escrever a aparência das formas, o pintor é capaz de fazê-las parecerem vivas, com luzes e sombras que criam a própria expressão dos rostos, pois o poeta não consegue reproduzir com a pena o que o pintor obtém com o pincel.

E se o poeta servir ao entendimento pelo ouvido, o pintor o faz pelos olhos - o sentido mais nobre; mas de um bom pintor só peço que ele represente a fúria de uma batalha e do poeta que descreva uma batalha, e que ambas sejam apresentadas ao público; logo você verá qual delas atrairá mais atenção dos observadores e onde haverá mais discussão, a qual serão feitos mais elogios e qual satisfará mais. Sem dúvida, sendo a pintura muito mais inteligível e bela, agradará mais. (DA VINCI, 2004, p. 166-167).

Ainda no Renascimento, o tratado *De pictura* (1435) de Leon Battista Alberti (1404-1472) traça as diretrizes formais da perspectiva central reforçando a especificidade da pintura, e desestabilizando o paralelismo entre as *Artes Irmãs*. Aplicando os postulados da retórica na composição pictórica, Alberti atribui aos elementos imagéticos uma estrutura hierárquica semelhante à construção da frase em sentença. Tal artifício utilizado por Alberti vai de encontro às intenções dos artistas renascentistas de elevar a pintura a uma condição social mais elevada. Apesar de composta por sofisticadas técnicas de perspectiva inspiradas pelas mais influentes teorias da filosofia humanista, a pintura não gozava de status intelectual ou científico, daí a urgência de uma metodologia inspirada na retórica.

O debate estético proposto por Lessing surge a partir da comparação entre a escultura e a descrição da cena escrita por Virgílio na *Eneida*:

Então, outro espetáculo, maior e muito mais terrível, se ofereceu aos olhos dos infelizes troianos, e lançou em seus corações imprevista perturbação. Laocoonte, escolhido pela sorte sacerdote de Netuno, imolava um possante touro ao pé dos solenes altares. Ora eis que duas serpentes, vindas através de ondas tranquilas de Tênedos (horrorizo-me ao relatar) alongando sobre o mar seus imensos anéis, avançam em direitura do litoral. Erguem-se as cabeças no meio das vagas, suas cristas sanguíneas dominam as ondas; o resto dos corpos desliza sob a água e os dorsos imensos se curvam em espiral. Faz-se ruído no mar espumoso; e já tocavam a terra e, tintas de sangue e com fogo nos

olhos ardentes, lambiam as sibilantes bocas com as línguas vibrantes. Nós fugimos exangues àquela visão. As duas serpentes em direção certa dirigem-se para Laocoonte; e primeiro ambas enlaçam os pequenos corpos de seus dois filhos, enrolam-se ao redor da presa e rasgam com mordeduras os seus miseráveis membros. Depois arrebatam o próprio Laocoonte que vinha ao socorro dos filhos trazendo as armas nas mãos e os constroem com seus robustos anéis; duas vezes lá enlaçaram seu corpo pelo meio e duas vezes ao redor do seu pescoço, enrolaram os dorsos escamosos e o excedem com a cabeça e com os pescoços elevados. Ele simultaneamente procura desfazer os nós com as mãos, tendo já as fitas manchadas com a baba e o negro veneno; ao mesmo tempo levanta aos astros clamores horrendos, quais os mugidos do touro quando, ferido pelo ferro, foge do altar e sacode do pescoço a machadinha mal segura. (VIRGÍLIO, 1983, p.44).



Figura 5: *Grupo escultórico Laocoonte e seus filhos*, 175-50 a.C.
Fonte: <http://www.rome-tours.org/image/vatican-museum-laocoonte.jpg>

Gothold Ephraim Lessing (1729-1781) escreveria em 1766, o célebre artigo, “Laocoonte” que se tornaria um dos mais importantes documentos contra as afinidades entre poesia e artes plásticas. Laocoonte, grupo escultórico que narra a punição sofrida pelo sacerdote de Apolo, Laocoonte, por tentar, em vão, impedir a entrada, em Troia, do cavalo de

madeira deixado na praia, aparentemente como um presente, pelos gregos. A punição divina teria vindo em forma de duas enormes serpentes enviadas por Poséidon, que tiraram as vidas do sacerdote e seus dois filhos. A escultura representa a agonia física de Laocoonte se contorcendo na tentativa de desvencilhar a si e aos seus filhos do embate com as poderosas serpentes.

Segundo GOMBRICH⁵ (2009) O Laocoonte foi descoberto em 1506 e seu efeito trágico teria causado um profundo impacto emocional nos artistas e amantes da arte. O historiador ressalta como a aterradora expressão de dor cinzelada na face do sacerdote e o incrível movimento sugerido pelos corpos agitados e tensionados nesta escultura teriam contribuído para o grande interesse despertado por esta obra.

Para SÜSSEKIND⁶, os “clamores” surgem na descrição de Virgílio como o ápice da narrativa, sugerindo a *imagem* – na acepção literária do termo – a qual se inicia, no momento em que as duas serpentes atacam os filhos do sacerdote. Assim, os “clamores” surgem a partir de uma sequência de acontecimentos narrados, mas não se paralisa, tal como ocorre na escultura, que por sua vez, centraliza toda a narrativa em uma ação.

Encontra-se neste aspecto o principal elemento teórico que viria a fundamentar a crítica normativa⁷, que se ocupa de definir normas, justificar as singularidades de cada gênero artístico através de critérios estabelecidos por suas peculiaridades formais. Lessing, em seu ensaio, teria provocado uma cisão entre as artes visuais e a poesia, explorando as limitações narrativas destes gêneros artísticos. Na comparação entre o poema e a escultura, o teórico alemão atenta para a impossibilidade de aplicar as mesmas regras compositivas das artes plásticas na poesia. A eloquência da imagem sugerida pelos versos de Virgílio não necessita depreciar, ou melhor, deformar a beleza clássica do personagem, tal como a arte escultórica o faz. A feiura esculpida no rosto de Laocoonte seria a única forma de expressar, visualmente, a lamentação deste personagem, pois a apreensão da narrativa em um único instante sublime, assim o exige. O poema, por sua vez, fragmentaria o horror da cena em momentos consecutivos, capazes de descrever ao leitor a dramaticidade da cena sem sacrificar a nobre agonia do sacerdote, narrada de acordo com o ideal estético grego.

Lessing propõe a definição de uma diferença fundamental entre a poesia e a pintura, definindo a arte poética como uma arte temporal e a arte pictórica como uma arte espacial.

5 O grupo escultórico é atribuído aos escultores: Hagesandro, Atenoro e Polidoro de Rodas em (175 -50 a.C.) (GOMBRICH, 2009, p.111).

6 SÜSSEKIND, 2009, p.22

7 KRAUSS, 1998, p.3

Os signos pictóricos são as figuras e as cores no espaço, enquanto a arte poética lida com a sonoridade articulada no tempo. Portanto, de acordo com Lessing, as ações compõem o patrimônio criativo do poeta, enquanto o pintor e o escultor lançam mão da aparência corpórea e sua visibilidade.

Tal como é descrita, a classificação de Lessing proposta no século XVIII fundamenta-se nos meios e nos signos próprios de cada gênero artístico. Parece óbvio, mas no período setecentista, o quadro era o meio pictórico por excelência e o poema, a arte das palavras. A intromissão do literário nos domínios do pictórico e vice-versa era sutil e quase imperceptível. Seria necessário aguardar o furor criativo das vanguardas estéticas motivadas pelas inovações tecnológicas para que se modificassem os tradicionais meios artísticos e para que os signos inerentes ao poema e à pintura começassem a se interpenetrar.

Percebe-se, no entanto, que a produção poética nos meios digitais, objeto desta pesquisa, rompe dramaticamente com o paradigma da especificidade das artes, marcado pelo discurso de Lessing. A poesia eletrônica, como vimos, é intersemiótica, portanto se apropria de várias naturezas de signos como elementos sonoros, visuais e textuais. Da mesma forma, a poesia eletrônica abole a dicotomia temporal e espacial instituída por Lessing. No meio digital, um poema se constitui não apenas um deslocamento no tempo mas também no espaço através de recursos gráficos e também interativos.

Grande parte do mérito pela articulação entre a poesia e a visualidade deve-se à Stéphanne Mallarmé (1842-1898) e ao seu poema *Un coup de dés* (1897), a partir da subversão do próprio meio e signo tradicionais da linguagem poética: o discurso tipográfico. O discurso tipográfico pode ser entendido como a ampliação do sentido do texto impresso através dos recursos visuais aplicados pelo uso da tipografia e suas técnicas de diagramação. O uso da arte tipográfica poderia enfatizar o ritmo do poema e até mesmo intensificar a utilização dos versos livres a partir da eliminação da pontuação, uma vez que a utilização do caractere tipográfico, alterado em seu tamanho ou inclinação, poderia sugerir facilmente a ideia de interjeição ou exclamação.

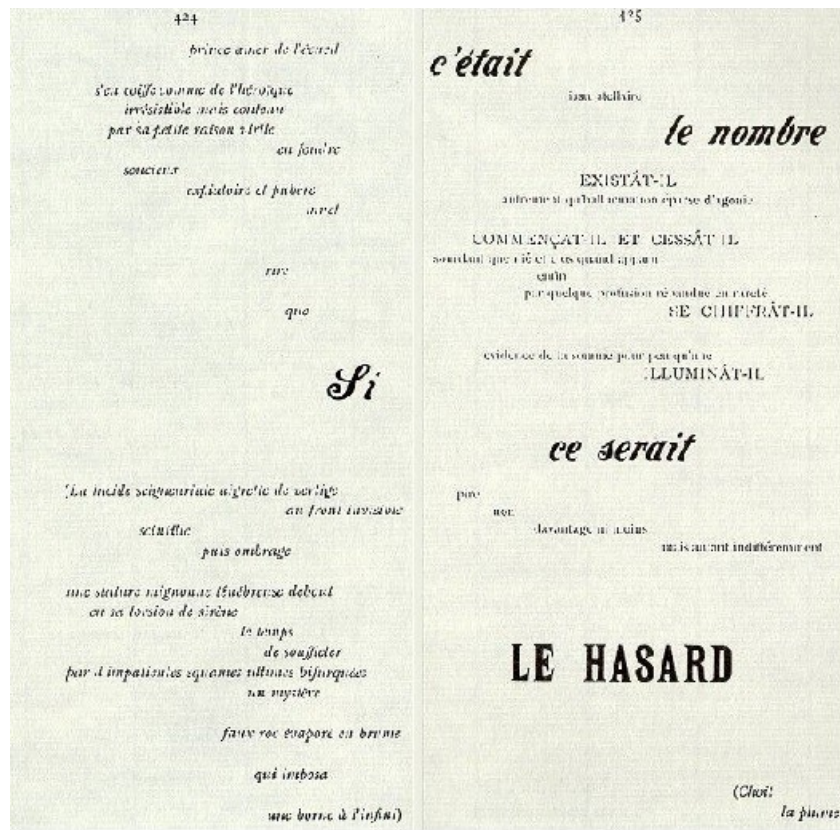


Figura 6: Páginas de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.
 Fonte: http://www.wired.com/images_blogs/gadgetlab/2010/09/Mallarme-Coup-de-des.jpg

Mallarmé lançou mão de vários estilos tipográficos para compor seu poema *Un Coup de Dés*. O poema apresenta versos compostos com tipos de variados tamanhos e características como os itálicos e tipos que imitam letras manuscritas. O espaço em branco da página impressa também funciona como elemento poético, uma vez que os versos, em alguns momentos, figuram solitários em meio ao espaço da página e, em outros, sucedem-se em sequências mais longas ou mais curtas, organizadas espontaneamente, contrariando o espaçamento tradicional, uniforme e simétrico.

O poema seminal de Mallarmé refletiria as transformações que os meios tradicionais estavam sofrendo. A linguagem visual dos jornais diários com seus contrastes tipográficos, que diferenciavam os títulos das manchetes do texto das matérias jornalísticas, vieram ao encontro da poesia, ampliando o discurso poético a partir da espacialização mediadora entre literário e visual.

As inovações na linguagem poética propostas por Apollinaire durante o Cubismo e o Futurismo já foram suficientemente abordadas na primeira parte deste capítulo, mas vale lembrar que este período foi especialmente criativo na renovação da parceria entre as artes

plásticas e a poesia. Além das técnicas da justaposição, da simultaneidade e da adaptação da estética da fragmentação da imagem e dos *papiers collés* cubistas para a poesia, o poeta ainda apresentaria a seus leitores e admiradores os “ideogramas líricos”, mais tarde chamados de *calligrammes*.

Publicada em abril de 1918 pela *Mercure de France*, a primeira edição de *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916) traz uma coletânea de poemas, alguns deles escritos durante o período em que o poeta esteve no 38º regimento de artilharia de Nimes, na França. Entre outros, o livro traz uma série de poemas visuais com a diagramação dos versos elaborada através do uso da tipografia formando imagens atreladas ao sentido do poema.

Véronique Dahlet (2008) alega que, por se tratar de uma escrita-imagem, o caligrama possui um inigualável poder de erupção:

Erupção dentro da unidade da palavra, cujo desmantelamento ocorre em prol da materialidade tipográfica; erupção na linearidade narrativa do discurso, criando ilhas textuais circundadas pelos brancos que preenchem o papel de sintaxe; erupção enfim, da visibilidade na legibilidade e do figurativo na ordem do signo linguístico. (FALEIROS, 2008, p.9).

“Erupção”, palavra escolhida pela autora merece maior atenção graças a sua intensidade. Há algo de revolucionário no vocábulo, que se ajusta precisamente ao fenômeno do caligrama. Ao se projetar do interior para o exterior, o caligrama reconfigura a linguagem escrita a partir do estado de suspensão em que os signos visuais e linguísticos se encontram. Não é casual a metáfora geológica. A densa camada de signos linguísticos, que forma a superfície da escritura, enrijeceu-se a partir do secular depósito de material escrito, tornando-se uma área sólida, plena e irreversível. Em momentos raros, a matéria amorfa e latente, que habita o interior desta superfície que é a linguagem escrita e que a constitui aflora violentamente, trazendo à tona todo o calor, pureza e brilho de seus elementos essenciais, mesmo que estes, em milênios ou mesmo segundos, se transformem em mais uma rígida camada sobre a superfície.



Figura 7: *La Trahison des images*, René Magritte, 1929.

Fonte: http://www.magritte.be/fondation/wp-content/uploads/2012/03/1929_La_Trahison_des_images_60x81_cm.jpg

La Trahison des images (1929), a enigmática pintura de René Magritte (1898-1967), seria objeto do ensaio de Michel Foucault (1926-1984) acerca da imagem visual e da palavra escrita: *Ceci n'est pas une pipe* (1973). O ensaio revela importantes considerações acerca do calígrama. A pintura em questão retrata a imagem de um cachimbo e, logo abaixo, a inscrição em letras pintadas: “Isto não é um cachimbo”. O filósofo especula afirmando que, apesar da aparente simplicidade da pintura e do enunciado, existe nesta imagem a força de um “velho hábito” que nos força a identificar a imagem como um cachimbo, mesmo ciente de ser esta imagem apenas uma representação. Foucault⁷ afirma que “toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa.”

O conflito de interpretação é gerado no momento em que a representação visual do cachimbo, aparentemente associada ao texto com o qual compartilha o espaço da pintura,

⁷ FOUCAULT, 1973, p.6

resulta em contradição, pois a tradicional relação de identificação entre imagem e texto é desestimulada pelo enunciado que a contradiz. Diante deste impasse, Foucault argumenta:

Não consigo tirar da ideia que a diabrura reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado, mas que é a única a poder explicar o embaraço indefinido por ele provocado. Essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado. (FOUCAULT, 1973, p. 7-8).

Foucault discorre sobre o caligrama abordando sua tríplice função: a primeira buscaria compensar o alfabeto; a segunda, por sua vez, consistiria em repetir sem o recurso da retórica; finalmente, a terceira função se encarregaria de “prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia”⁸. O caligrama supriria a ausência imagética da escrita que a visualidade de seus signos linguísticos não conseguem formar, instituindo a imagem à semelhança da escrita e vice-versa:

De um lado, (*o caligrama*) alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõe-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea.[...] Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler. (FOUCAULT, 1973, p.7).

O filósofo francês conceitua o caligrama a partir de uma dupla visada: de um lado, como a alfabetização do ideograma, e, por outro, como uma imposição formal simultânea. Ao virar o ideograma ao avesso, convertendo sua face imagética em escritura, domando a abertura do sentido da palavra e espelhando-a em sua imagem figurativa correspondente, o caligrama se transformaria em tautologia, condenando a liberdade interpretativa a um discurso narcisista, eternamente preso a si mesmo:

Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de

⁸ Ibid, p.7

papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. Duplo alçapão; armadilha inevitável: por onde escapariam, daqui para a frente, o voo dos pássaros, a forma transitória das flores, a chuva que escorre? (FOUCAULT, 1973, p.7).

A advertência quanto à tautologia do caligrama de Michel Foucault se alinha com a perspectiva dos caligramas de Apollinaire identificada pelos poetas concretos no Brasil. Tal aproximação conceitual pode ser averiguada no artigo *Pontos-periferia-poesia concreta*, escrito por Augusto de Campos, publicado originalmente no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil em 1956. O artigo apresenta as influências literárias que viriam a sedimentar o programa da poesia concreta, exaltando a sensibilidade de Mallarmé e seu *Un Coup de Dés* e reduzindo os poemas ideogramáticos de Apollinaire à “mera representação figurativa do tema”⁹, apesar de reconhecer sua influência no programa da poesia concreta. Inicialmente o poeta reconhece a sobriedade dos caligramas apollinairianos ante as pretensiosas investidas futuristas e aponta um artigo de autoria incerta, que traz referências aos ideogramas líricos de Apollinaire.

Trata-se do artigo publicado na dupla edição dos números 26 e 27 da revista literária editada por Apollinaire, *Soirées de Paris*, intitulado: *Devant l’Ideogramme d’Apollinaire*, 1914¹⁰, cuja autoria é atribuída ao jornalista Gabriel Arboin, mas Augusto de Campos especula sobre a possibilidade de se tratar de um pseudônimo¹¹ do próprio Guillaume Apollinaire. O artigo em questão seria um dos primeiros documentos a mencionar a espacialização dos ideogramas do poeta

Em sua abordagem inicial, o autor defende a adoção do termo *ideograma*, em virtude de certas escrituras modernas possuírem forte tendência a penetrar no território da ideografia. Tal tendência se devia às experimentações de alguns artistas e poetas futuristas, dentre eles Soffici e Marinetti. Neste intercurso, o poema ideogramático de Apollinaire, *Lettre-Océan*,

9 CAMPOS et al.,2006, p.38

10 ARBUOIN, Gabriel. *Devant l’Ideogramme d’Apollinaire. Soirées des Paris*, Paris, n. 26-27, 1914. Disponível em: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1914_arbouin.pdf> Acesso em: 26 jan 2012.

11 CAMPOS et al., 2006, p.36

publicado¹² na edição anterior da mesma revista literária, seria um marco indubitável da tendência a uma escrita ideogramática.

Pode-se objetar que um ideograma puro é um desenho puro e nem pode ser entendido como linguagem escrita. Eu respondo que em Carta-Oceano, o que é certo e ganha aparência tipográfica é precisamente a imagem ou desenho. Se esta imagem é composta de fragmentos da língua falada, não importa psicologicamente porque a ligação entre esses fragmentos é mais do que a lógica gramatical, mas a lógica ideográfica, levando à uma ordem de disposição espacial contrária à da justaposição discursiva. (ARBOUIN, 1914, p. 383, minha tradução).

Augusto de Campos concorda com a transição da lógica gramatical para uma lógica ideográfica, permitindo ao poema ideográfico se estruturar de acordo com uma disposição espacial, totalmente avessa a uma justaposição discursiva. O poeta concretista discorda de Apollinaire quando este atrela o ideograma quase perfeito a um conjunto pictural em relação com o tema tratado. É neste ponto teórico que a advertência feita ao caligrama por Michel Foucault, taxando-o de tautológico, se alinha à restrição quanto aos caligramas de Apollinaire por parte dos poetas concretistas:

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva ('Il Pleut'), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Caligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado[...] ...em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os 'caligramas', em que pese a graça e o 'humor' visual com que quase sempre são 'desenhados' por Apollinaire. (CAMPOS, 2006, p.38).

Augusto de Campos suprimiu um irônico fragmento da versão original deste artigo publicado com o título de *Poema, Ideograma* pelo jornal paulista, Diário do Comércio, em 27 de março de 1955, ano em que os primeiros artigos do grupo são publicados (CAMPOS,

12 *On m'objectera qu'un pur idéogramme est un pur dessin et ne saurait comprendre de langage écrit. Je répondrai que, dans la Lettre-Océan, ce qui s'impose et l'emporte c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe psychologiquement, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive.*

2002, p.183): “Pode-se calcular que espécie de novo academicismo implica a ideia, sem falar na exigência, imposta por esta prática, de uma simplificação pueril do tema, para forçar uma representação figurativa”.

Não seria demasiada ousadia arriscar uma justificativa para a simplicidade e a tautologia presentes em parte dos caligramas de Apollinaire, tomando como referência o processo de decomposição da imagem inaugurado pelos pintores cubistas. Ernest Gombrich (2009, p.574) defende a hipótese de que a temática utilizada pelos cubistas em sua fase inicial – mais conhecida como fase sintética – girava em torno de objetos cotidianos como o violino e as garrafas. Tais escolhas se justificariam pelo simples fato de, ao se decomporem em vários fragmentos no plano bidimensional da pintura, ainda assim, as imagens serem facilmente reconhecidas. A julgar pela proximidade entre a linguagem poética de Apollinaire e a linguagem pictórica dos cubistas, parece plausível justificar a simplicidade e a redundância dos caligramas pelos mesmos motivos que levaram os pintores cubistas a decomporem em suas telas imagem banais e cotidianas.

Apesar de, em parte, as colocações dos poetas concretistas e do filósofo Michel Foucault serem pertinentes, há que se esclarecer que, diante da produção dos caligramas de Apollinaire, aplicar o conceito de tautologia e simplificação pueril a todos os caligramas seria, no mínimo, uma atitude inadvertida e reducionista. Álvaro Faleiros (2008) propõe uma tipologia para os caligramas apollinairianos, baseada nos estudos críticos dos especialistas na obra do poeta: José Ignacio Velázquez e Michel Butor. A tipologia classifica-se em quatro grupos: *caligramas puros*, *caligramas inseridos*, *caligramas manuscritos* e *jogos no espaço*. Antes de investigarmos as categorias apresentadas por Faleiros, faz-se necessário abordar os principais conceitos que estruturaram sua tipologia.

Iniciaremos com o conceito de *caligrama* adotado por Faleiros:

Caligrama é, à primeira vista, um poema em que a espacialização forma uma figura a qual o texto que a escreve remete. Nele, a leitura dá-se sob um signo duplo, o visual e o discursivo, isto é, para criar a figura, o autor é, muitas vezes, levado a distribuir de maneira não-linear os versos, o que obriga o leitor a construir percursos de leitura nem sempre evidentes. (FALEIROS, 2008, p.24).

Comparada aos conceitos de caligrama vistos até aqui, a versão de Faleiros introduz alguns dados, se não mencionados, ainda pouco discutidos, nesta investigação. Trata-se de dois pontos que podem ser depreendidos da citação acima: a questão da espacialização, que

mantém estreita relação com a distribuição não linear dos versos, e a construção de percursos de leitura por parte do leitor.

Em seu livro *Caligramas: introdução, organização, tradução e notas* (2008), Faleiros introduz a questão do “espaço gráfico” como um dos conceitos básicos para se compreender o aspecto visual do poema. Diante desta constatação, o autor recorre a Jacques Anis, especialista em linguística e em semiologia da escritura, em busca de seus conceitos acerca do espaço gráfico e do princípio da “visilegibilidade”. Outra referência, importante para o autor, é o poeta e linguista Henri Meschonnic, com o qual Faleiros travará importante diálogo a partir do conceito de “ritmo”.

Ao identificar o traço como elemento essencial do conceito de espaço gráfico de Anis, o autor exemplifica como este elemento visual se aloja em seu suporte:

[...] o conjunto de traços que caracterizam sua materialização sobre um suporte de escrita, assim como as relações que se estabelecem entre esses traços e significância. Dentre os traços, destacam-se a formatação (dimensões do espaço explorável), o tipo de inscrição (manual, datilografada, tipos de letras e caracteres...), os sinais de pontuação e outros traços gráficos utilizados (símbolos, desenho). (FALEIROS, 2008, p.18).

O conjunto de traços pode ser compreendido como a configuração da página e a disposição dos grafismos nela dispostos. Estes grafismos, no caso de um poema tradicional, são os signos linguísticos que se organizam no espaço seguindo uma disposição linear dos caracteres em função de uma sintaxe. Esta linearidade também pode ser considerada uma forma de organização espacial, no entanto, a uniformidade visual com a qual os traços eram dispostos relegavam a visualidade gráfica do poema a um segundo plano. Pode-se avaliar, a partir deste fato, como o papel da pontuação e das figuras de linguagem eram importantes para ditar o ritmo e a escansão do poema.

Com o verso livre das amarras da pontuação e da sintaxe, Mallarmé, inspirado pela sonoridade musical e por uma linguagem tipográfica em plena evolução técnica e discursiva, pôde compor *Un Coup de Dés*. Desde então, mas não imediatamente, a questão da espacialização tornou-se, senão a principal, tão importante quanto o sentido do poema. Os signos linguísticos passaram a ser mais notados, à medida que romperam com a linearidade sintática. Diante do desafio de reunir os fragmentos tipográficos aparentemente desconexos de um poema espacial, ao realizar cognitivamente a leitura como quem monta um quebra-cabeça,

o leitor lê, vendo uma paisagem gráfica que se tornaria cada vez mais presente no panorama urbano moderno.

Mesmo com os signos linguísticos dispostos linearmente na configuração de um texto, julgar que o leitor fará uma leitura igualmente linear e desprovida de imagens seria um equívoco. Já se tratou aqui das imagens sugeridas pela descrição textual e as figuras de estilo. Ver e ler são partes intrínsecas de um mesmo processo.

Compete-nos, nesta tese, identificar a contribuição dos caligramas de Apollinaire para o estabelecimento de uma linguagem gráfica que se situa entre o legível e o visível, portanto o interesse aqui circula mais em torno de suas afinidades, que em suas singularidades. Do contrário, cairíamos novamente na crítica normativa.

Se o poema espacial é dotado de signos tanto linguísticos quanto icônicos e se faz perceber tanto em função da letra quanto da imagem — esta última, no sentido visual — do termo, faz-se necessário uma dupla investida por parte do leitor que lê e vê o poema. Álvaro Faleiros recorre novamente a Jacques Denis e seu conceito de visilegibilidade, de acordo com a tradução do próprio Faleiros:

O discurso se constrói na página, torna-se visível e legível. Chega-se assim ao conceito de visilegibilidade [...] aprender a *ler-ver* um texto é a condição de acesso ao ritmo da língua do poema, definida não apenas pela presença das palavras, mas pelos brancos que as circundam. Nessa leitura, o texto é apreendido imediatamente na globalidade de sua imagem tipográfica; a sua primeira leitura é, pois uma leitura visual e global. E como se trata de uma leitura dos espaços, importa a observação das marcas tipográficas. (FALEIROS, 2008, p.19).

Em defesa dos espaços em branco como elementos expressivos no discurso do poema espacial, Faleiros recorre igualmente ao linguista Henri Meschonnic:

Os claros são necessários ao poema, não apenas como margens, mas como entrada do branco da página no interior do corpo do texto. As entradas dos claros marcam uma alternância entre o conhecido e o desconhecido, o dito e o não dito, avanços, recuos, as rimas da linguagem consigo mesma, as intermitências do viver-escrever. A tipografia assinala que o poema é um ritmo organizador [...] Os claros não são um espaço inserido no tempo de um texto, mas parte de sua progressão, a parte visual do dizer. (MESCHONNIC apud FALEIROS, 2008, p.20).

O último conceito introdutório, necessário para melhor compreensão do trabalho de tradução e de classificação dos caligramas de Apollinaire por Álvaro Faleiros, será o conceito de não linearidade. De acordo com o tradutor (2008, p.21), na maneira gráfico espacial, boa parte dos poemas plásticos rompe com a linearidade e cria diferentes percursos de leitura, orientados por diferentes vetores.

Ao abordar a disposição espacial de *Un Coup de Dés*, Octavio Paz (2006) discorre sobre a linearidade:

A escritura poética alcança neste texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo que é o apogeu da página como espaço literário é o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. (PAZ, 2006, p.111).

Para Paz a linearidade de um poema é tirana e artificial, desloca os objetos de sua aparição casual e simultânea impondo-lhes uma sequencialidade. Como abrir mão do sentido, tão caro a Apollinaire, largando as palavras e as imagens em suspensão? Não seria necessário a todas as linguagens, dentre elas a poética, o mínimo de ordenação, sob o risco da instauração do caos? Esta seria mais uma das proezas de Mallarmé com seu memorável poema: abrir mão da linearidade subvertendo a tradicional disposição linear, propondo uma leitura em que os versos atravessam de uma página a outra e não, como ocorre normalmente, uma leitura página a página. Com este artifício, Mallarmé dribla, pela segunda vez, a linearidade, criando um poema que não se esgota em uma única leitura:

Não há uma interpretação final de *Un Coup de Dés* por que sua palavra última não é uma palavra final. [...] Não é uma imagem nem uma essência; é uma conta em formação, um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a desenhar-se. Assim este poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação. (PAZ, 2006, p.113) .

A citação de Octavio Paz permite considerar que a não linearidade da disposição dos versos de um poema pode constituir uma estratégia da linguagem poética, capaz de subverter a ordem do discurso absoluto, permitindo múltiplas abordagens de um poema. Mallarmé alcança este brilhante efeito, não apenas a partir dos brancos da página e a disposição gráfico espacial do poema; boa parte de seu mérito reside em sua exímia habilidade sintática, daí a profundidade do sentido de seu poema.

Vistos, analisados e confrontados os conceitos adotados por Álvaro Faleiros, resta introduzir a tipologia adotada pelo autor para a classificação dos caligramas de Apollinaire. Como descrito anteriormente, a tipologia em questão foi elaborada em sintonia com o tradutor José Ignacio Velázquez e Michel Butor, um dos pioneiros na crítica apollinairiana. Para ilustrar a tipologia adotada por Faleiros, cada categoria contará com a apresentação de um caligrama equivalente, de modo que as principais características possam ser apreciadas e conferidas. Estes caligramas serão apresentados em sua tradução para o português realizada também por Álvaro Faleiros.

A primeira categoria a ser abordada será aquela denominada “Caligramas Puros”. Os caligramas puros são aqueles mais comuns dentre os demais poemas espaciais de Apollinaire. Faleiros adverte que, devido ao grande número de exemplares deste tipo, faz-se necessária uma subdivisão. O autor relata ainda que Michel Butor, na introdução feita aos *Calligramas*, em 1966, denominou-os de poemas figurativos, dividindo-os entre “poemas-pintura” e “poemas-natureza-morta”. Os poemas-pintura são aqueles de caráter tautológico e mimético e, frequentemente, formam figuras a partir da espacialização dos versos, figuras evocadas pelo texto do poema. São exemplos destes poemas-pintura: *A Gravata e o Relógio*, *Chove*, e *Coração, Coroa e Espelho*.

Em *A Gravata e o relógio*, o título centralizado no topo da página é composto em tipos em caixa-alta¹³ enquanto dois caligramas puros dividem o espaço da página. O caligrama que forma a imagem de uma gravata localiza-se a na parte superior esquerda da página com os tipos em caixa-alta. Seus signos linguísticos compõem os versos que remetem à gravata como uma metáfora da sufocante civilidade. A formação visual do caligrama apresenta-se como uma gravata frouxa estabelecendo uma conexão com o restante dos versos que incentivam o leitor a se livrar dela para respirar.

13 Jargão técnico utilizado para se referir aos caracteres tipográficos em letras maiúsculas.

O caligrama do relógio é mais complexo: tem versos maiores e sua espacialização ocupa a maior parte da página. Os versos configuram a imagem relativamente detalhada considerando a composição tipográfica disposta a partir do arredondamento do relógio de bolso. O caligrama dispõe seus versos em quatro áreas de grafismo: parte superior sob a forma de argola, círculo central formado por doze versos dispostos como a numeração das horas, ponteiros em forma de duas agulhas, de tamanhos diferentes, no meio do círculo central e uma área curvilínea que circunda parte da face direita do círculo central. Palavras fragmentadas remetem ao tiquetaque mecânico da máquina.

Como no caligrama da gravata, na parte superior do relógio, a argola com os versos impressos em caixa-alta, convida ao início da leitura onde se lê: *COMO NOS DIVERTIMOS B/EM*¹⁴. Abaixo, três áreas de grafismo do caligrama apresentam uma estrutura em espiral dos versos, oferecendo várias áreas de entrada para a leitura dos signos linguísticos do poema.

Na tradição ocidental a leitura é realizada pelo fluxo do olhar na direção da esquerda para a direita e de cima para baixo da página, percurso compatível com o sentido horário que é sugerido pela imagem do relógio. Para cada hora um verso equivalente:

1 hora: *Meu/peito* 2 horas: *os /olhos*
 3 horas: *criança*
 4 horas: *Agla*
 5 horas: *a mão*
 6 horas: *Tircis*
 7 horas: *semana*
 8 horas: *O infinito/reerguido/por um louco/filósofo*
 9 horas: *As Musas/nas portas de/teu corpo*
 10 horas: *o belo/desconhecido*
 11 horas: *do/verso/dantesco/luzia/cadavérico*
 12 horas: *As/horas*

Os versos dispostos em forma curvilínea à direita do círculo central não apresentam dificuldades de interpretação, pois, apesar de fragmentado, conta com o forte indício do artigo feminino em caixa-alta, indicando o início da frase.

Uma das possíveis leituras se iniciaria a partir do caligrama *Gravata*, passando para o caligrama *Relógio*. Neste, a leitura partiria dos versos presentes na argola e, no círculo central, percorreria os versos em sentido horário a partir de *Meu peito*, equivalente à primeira hora. A leitura continuaria nos versos equivalentes às horas seguintes até chegar ao verso referente à décima primeira hora: *do/verso/dantesco/luzia/cadavérico*. Após a passagem pela décima

14 Adotaremos a barra invertida para indicar a fragmentação do verso em virtude da espacialização do poema.

primeira hora, a leitura caminharia para o centro do círculo central onde seriam lidos os signos linguísticos que configuram o ponteiro menor: *E são /5/ en/fim*; posteriormente, o ponteiro maior: *Tu/do es/ta/rá no/fim*.

A GRAVATA E O RELÓGIO

A

COMO NOS
DIVERTIMOS
B
EM
As
horas

do
verso
dantesco
luzia
cadavérico

o belo
desconhecido

As Musas
nas portas de
teu corpo

O infinito
reerguido
por um louco
filósofo

semana

Tircis

A

GRAVATA
DO
LO
ROSA
QUE TU
VESTES
É QUE TE
ÔRNA Ó CI
VILIZADO
TIRE QUERES
-A RES
SE PIRAR
BEM

A

Meu
peito

be
le
za
da
os
olhos
vi
da
pas
criança
sa
a
dor
Agla
de
mor
ret

A mão

Figura 8: *A Gravata e o Relógio*, Apollinaire, Tradução: Álvaro Faleiros.
Fonte: FALEIROS, 2008, p.59

Deste ponto a leitura retornaria para o círculo central, encontrando o verso equivalente à décima segunda hora: *As/horas*, fechando um ciclo. O verso final na forma curvilínea à direita do relógio, sintetiza: *A¹⁵ be/le/za da vi/da pas/sa a dor de mor/rer*.

Os versos presentes em *A gravata e o Relógio*, ao contrário do que parece, não são de fácil interpretação. Se a justaposição dos poemas de Apollinaire, em verso livre, já exige um estudo cuidadoso, a justaposição aliada à espacialização torna a tarefa ainda mais difícil. A simplicidade com que a visualidade do objeto se apresenta não acontece na interpretação semântica dos versos. Considerando que a gravata e o relógio configuram dois objetos do universo masculino, muito em voga durante o ano de 1914, ano em que o verso foi criado, pode-se considerar que ambos os objetos seriam símbolos de uma conduta social, cuja representação metafórica alude à relação conflituosa entre o tempo vivido e o tempo perdido. Gravata e relógio simbolizariam dois objetos repressivos: o primeiro, por sufocar a existência humana com suas convenções sociais e o segundo, por conduzir soberanamente os passos do homem.

Neste sentido, Apollinaire elabora uma série de charadas em seus versos, explorando sua potencialidade semântica e gráfica. Ao dispor, por exemplo, o versos *os/olhos* no campo visual referente à segunda hora de um relógio, o poeta não o faz por mera adaptação visual, há um sentido duplo nesta escolha vocabular. Se o giro completo do relógio determina uma vida, uma existência, logo, o bater do coração no *peito* e o abrir *os olhos* – que não por acaso são duas unidades – para a realidade do mundo seriam as primeiras ações do homem que equivaleriam às primeiras horas da vida, seguidas pela infância, a juventude, a vida madura, a velhice e, finalmente, a morte.

Apollinaire não se inspira somente nos objetos do cotidiano para elaborar seu caligrama. Em sua lírica encontram-se referências da poesia clássica que volta ao passado através de referências como *Tircis*, personagem presente na *VII écloga* de Virgílio (70 a.C.-19 d.C.). As éclogas de Virgílio, também conhecidas como poemas pastoris, representavam a vida dos pastores, uma vida calma no campo, longe dos conflitos da cidade. Thirsus era um dos pastores que, junto a outros entoava cantigas para as musas e deuses. O personagem Thirsus teria motivado Apollinaire a modificar seu nome para *Tircis*, a fim de ajustar a sonoridade do verso ao espaço a ele dedicado no caligrama *relógio*: às seis horas, ou, metade

15 A versão original não apresenta o artigo feminino em caixa-alta, mas sim em caixa-baixa.

da vida, o homem deixa as inconseqüências da juventude e assume as responsabilidades da vida madura.

Quanto mais profunda a investigação sobre a linguagem poética de Apollinaire, mais evidente se torna a riqueza de sua lírica. Seus caligramas puros, frequentemente tachados de ingênuos e tautológicos, escondem por trás de sua aparente infantilidade, a crítica sagaz de uma sociedade com os olhos voltados apenas para o futuro.

Retomando a tipologia proposta por Álvaro Faleiros, ainda entre a categoria dos caligramas puros, encontram-se duas subcategorias: os “poemas-pintura” e os “caligramas inseridos”. Os poemas-pintura são aqueles cuja concepção gráfica não remete diretamente à versificação. A relação entre signo linguístico e espacialização é mais ampla. Os poemas-pintura frequentemente são grupos de diversos caligramas que compõem um cenário. Nestes poemas é preciso a apreensão de todo o conjunto de caligramas para que se estabeleça uma relação entre as partes. Segundo Faleiros, são exemplos dos poemas-pintura os caligramas *Paisagem e Viagem*.

A segunda subcategoria dos caligramas puros é chamada de “caligramas inseridos”. Trata-se de caligramas que surgem em meio a outros poemas, geralmente não espaciais. São exemplos dos caligramas inseridos: *Fumadas* e o 2º *Artilheiro Condutor*.

Apresentada a categoria dos caligramas puros e suas subdivisões, Faleiros (2008: p.28) sintetiza suas características comuns: “os três tipos de caligramas puros são, antes de tudo, signos a identificar. Neles há uma relação dialética entre visibilidade e legibilidade e dentro desta dinâmica, a visibilidade destaca-se”.

A próxima categoria a ser descrita é aquela que reúne os chamados “caligramas manuscritos”. Como a própria nomenclatura sugere, tais caligramas são constituídos pelo próprio punho do poeta através de sua caligrafia. Os poemas manuscritos não possuem a uniformidade gráfica que a composição tipográfica proporciona, tornando os caligramas mais rústicos e disformes, dificultando, em alguns casos, sua interpretação. Em caligramas manuscritos como *O Bandolim o Cravo e o Bambu*, Apollinaire precisou controlar a velocidade de sua escrita, desenhando letra a letra, atento ao seu espaçamento nas linhas, para que os objetos formados, a partir dos versos, pudessem ser interpretados visualmente. Mesmo com este recurso, sem a presença do título seria praticamente impossível identificar os instrumentos musicais deste poema, tamanha é a economia de traços que os configuram como imagem reconhecível.

CARTÃO POSTAL
à Jean Royère

CORRESPONDÊNCIA

Nós estamos bem

Mas o auto-bazar que
dizem ser maravilhoso
não vem até aqui

LUL

VAMOS

vencê-los

CORRESPONDANCE
LA REPUBLIQUE
NCHISE

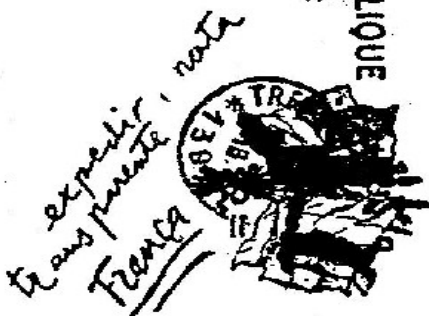


Figura 9: Cartão Postal, Apollinaire. Trad. Álvaro Faleiros.
Fonte: FALEIROS, 2008, p.95

O registro manuscrito tem um valor inestimável. Trata-se do contato direto entre o poeta e o poema. Alguns poemas manuscritos, como *1915*, *Vindo de Dieuze* e *Madeleine* são verdadeiras anotações do *front*, em cujas páginas, rabiscos, esboços e desenhos esparsos registram no papel os lugares, as vigílias, as saudades e as esperanças vividas nos dias de guerra. Naturalmente, todos os poemas e caligramas de Apollinaire foram, antes de impressos, esboçados, apagados, escritos e reescritos, antes de serem compostos em tipografia. Estas notas não chegaram a ser publicadas como poemas acabados, como ocorre com os caligramas manuscritos.

Muitos caligramas manuscritos estão na terceira parte do *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*, *Case d'Armons*, porque a primeira edição destes caligramas manuscritos foi produzida em pleno *front*, totalizando vinte e três cópias rodadas em mimeógrafo. Tais circunstâncias tornam estes caligramas manuscritos verdadeiros relatos de guerra.

Cartão Postal é um caligrama manuscrito que requer uma análise mais detalhada por trazer em sua espacialização, vinculadas ao próprio suporte, marcas visuais impressas, que seriam incorporadas ao poema, tal qual ocorre com os *papiers collés* cubistas. Para Silvana Vieira da Silva Amorim:

A aproximação autor – eu poético, dá-se por que a escrita autográfica de 'Carte Postale' revela, primeiramente, a gestualidade de um *ductus*, isto é, o modo específico com o qual Apollinaire traça suas cartas e dispõe as linhas na página. Ela mostra traços, resultados de milhares de gestos cotidianos, controlados, familiares: ela mostra um trabalho de um corpo. Embora tenha como destinatário o poeta Jean Royère, o fato de ter sido publicado distorce, ou antes amplia, o destino do poema-postal, ou seja, a comunicação, além de pessoal, torna-se poética e universal. (AMORIM, 2003, p.175).

Não fosse a inclusão de *Carte Postale* em um livro de poesia, como um poema, esta não passaria de uma simples correspondência. Trata-se de um momento, vivido pelo poeta, de expectativa que se torna universal. Relato manuscrito, composto por uma mensagem quase telegráfica, que, por sua economia verbal, invoca a atenção em outros aspectos grafados e não grafados da espacialização do poema.

A última categoria da tipologia dos caligramas proposta por Faleiros trata-se dos “jogos no espaço”. Nesta categoria, estão aqueles caligramas que:

[...] caracterizam-se por uma exploração do espaço gráfico (formatação e tipos gráficos) sem a criação de desenhos figurativos; tipografia e disposição são motivadas e dinamizam-se de maneira

mais complexa do que nos caligramas puros. (FALEIROS, 2008, p. 39).

Dentre os exemplos de caligramas que se enquadram em jogos no espaço, figura um dos mais expressivos poemas espaciais de Apollinaire. *Lettre-Océan* ou *Carta-Oceano* publicada pela primeira vez¹⁴ em 15 de junho de 1914, na edição de número 25 da revista literária *Soirées de Paris*; possui alguns pontos em comum com *Carta Postal*. O termo “carta-oceano” era usado para nomear uma das inovações tecnológicas modernas que Apollinaire tanto exaltou em seu *L’Esprit Nouveau*. O termo indicava o sistema de transmissão de cartas telegrafadas entre navios até que estas chegassem a seus destinos mais remotos.

Carta-oceano é um caligrama cuja linguagem poética resume a obra de Apollinaire. O poema resulta de uma provável troca de correspondência telegrafada entre o poeta, que se encontra em Paris, e seu irmão, Albert, que, por sua vez, vive no México. Em *Carta-Oceano* figuram várias técnicas presentes na lírica apollinairiana. A justaposição dos versos; a espacialização de versos simultaneístas e palavras em liberdade onde um caligrama sugere uma visão aérea da Torre Eiffel, em Paris; colagem de elementos gráficos como carimbos postais e siglas. Nota-se, também, a presença de um multiculturalismo diante da menção de termos estrangeiros em espanhol, inglês, além do francês e referências históricas e culturais mexicanas. Para Philippe Renaud¹⁵, o poema é o único que pode ser considerado verdadeiramente simultâneo e sintético, graças a seu tema e seus motivos. Considerando tais particularidades, *Carta-Oceano* seria o poema que mais revelaria a incursão de Apollinaire na estética futurista.

Os caligramas de Apollinaire representam, em parte, as inovações estéticas que modificaram o panorama artístico e literário no início do século XX. A relação entre as artes visuais e a literatura, neste período, só se tornou possível devido aos avanços tecnológicos que introduziram novos meios, processos e, conseqüentemente, formatos e suportes para as artes. Enquanto alguns defensores da tradição repudiavam as ousadas propostas artísticas dos inúmeros manifestos incendiários, Apollinaire soube vislumbrar um horizonte, no qual tanto a tradição quanto a inovação coexistiram em harmonia, desenvolvendo uma lírica poética ao mesmo tempo culta e moderna.

Os indícios do legado de Apollinaire atravessaram gerações e ensinaram a artistas e poetas como extrair, da incessante modernização tecnológica, a mola de resistência que

14 AMORIM, 2003, p.180

15 Ibid, p. 180-181

subverte os objetivos práticos e técnicos das novas ferramentas sedentas de progresso. Apollinaire será sempre atual, sua principal batalha foi a inovação da linguagem poética. A prova de sua atualidade poderá ser comprovada nas páginas seguintes, nas quais o caligrama tipográfico estabelece um diálogo com a poesia eletrônica criada a partir das linguagens computacionais.

1.3 *Il pleut* e *Livreservil*: do caligrama ao digigrama.

Devido à linguagem simultaneamente verbal e visual, o caligrama de Apollinaire se tornou uma referência importante para aqueles poetas que propuseram uma virada radical nos caminhos da poesia. No Brasil, apesar das restrições contra a tautologia e a simplicidade de seus caligramas pelos integrantes do grupo Noigandres¹, que mais tarde se tornariam os poetas concretos, Apollinaire figurou como elemento de formação das premissas poéticas da poesia concreta, tal como pode ser observado no *Plano piloto para a poesia concreta* (1958):

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. 'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement' (apollinaire). (CAMPOS, A; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. 2006, p.215).

Ainda que para os poetas concretos brasileiros os caligramas de Apollinaire fossem encarados “como visão, mais do que como realização”², é inegável sua presença como referência ao movimento concreto. Se o método ideogramático de Ezra Pound é mais funcional que o de Apollinaire, trata-se de uma discussão não abordada aqui. O importante é

1 Grupo fundado em 1952 pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. De acordo com (RISÉRIO, 1986, sem página) em artigo publicado na revista Código n.11 “A história desse nome merece algumas linhas.” [...] O nome teria sido extraído de um verso do Canto XX de Ezra Pound. Os poetas paulistas encontraram na expressão provençal um “sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe”.

2 Ibid., p. 216.

que o legado de Apollinaire influenciou a linguagem poética concretista com a visão ideogramática que incluía, em seu campo de atenção, as transformações que os códigos linguísticos e visuais sofreriam, frente à introdução de novas tecnologias de reprodução surgidas na época:

Quanto aos *Calligrammes*, eles são uma idealização da poesia versilibrista e uma precisão tipográfica no momento em que a tipografia encerra brilhantemente sua carreira, na aurora dos novos meios de reprodução que são o cinema e o fonógrafo... Mas Deus é testemunha de que eu só quis acrescentar novos domínios às artes e às letras em geral, sem deixar de reconhecer, de modo algum, os méritos das verdadeiras obras de arte do passado ou do presente. (APOLLINAIRE apud AMORIM, 2003, p.164).

A visão apollinairiana compreende não só a técnica poética do caligrama, como também um comportamento criativo experimental diante das novas tecnologias de reprodução. A citação acima não deixa dúvidas de que a tipografia era o processo de impressão através do qual a poesia se tornava acessível aos olhos do leitor. A resposta veio em forma de experimentação poética.

Na introdução da série de poemas – *Poetamenos* – Augusto de Campos relata com certo lirismo como a impressão de alguns versos em cor poderiam aludir a uma melodia de timbres como em uma composição de Webern³:

[...] a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática. mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera! (CAMPOS A., PIGNATARI, CAMPOS H., 2006, p.29).

Após a introdução da poesia concreta nos anos de 1950, no Brasil e em outras partes do mundo, a exploração de novas possibilidades poéticas tomou um caminho sem volta. Dos anos de 1950 aos anos de 1970 foram muitos os poetas experimentalistas que ultrapassaram as fronteiras da poesia e outras formas artísticas como as artes visuais e a música. Paralelamente à poesia concreta, surgia o computador no final dos anos de 1940, uma nova tecnologia de

3 Anton Webern (1883-1945). Compositor austríaco.

reprodução e comunicação que, anos mais tarde, modificaria consideravelmente as formas de produção, recepção e difusão de propostas artísticas e poéticas.

Apesar do atual interesse massivo pelos computadores, o surgimento do computador pessoal ocorreu somente nos anos de 1980 atraindo a atenção dos usuários comuns. No entanto, as experiências poéticas com a utilização de computadores já teriam ocorrido em alguns anos após o surgimento dos mesmos:

Há três momentos importantes que determinam fazeres poéticos diferentes, em consonância com os três momentos da informática: os computadores da primeira geração, grandes máquinas de calcular; o surgimento do computador pessoal, que deixa de ser apenas máquina de calcular; e se transforma de 'máquinas apolíneas em máquinas dionisiacas, potencializando o lúdico, a efervescência comunitária e a apropriação artística⁴; e a reunião de computadores pessoais, produzindo uma rede de computadores e criando o ciberespaço e a cibercultura. (ANTÔNIO, 2008, p. 115-116).

As experiências poéticas com os computadores tiveram início na época em que estes dispositivos eram maquinários complexos, volumosos e extremamente técnicos. Ocupando salas inteiras, os primeiros computadores eram compostos por vários módulos e dotados de uma capacidade de processamento de dados ínfima diante da capacidade dos compactos computadores pessoais de hoje. De acordo com Jorge Luís Antônio⁵, a primeira experiência poética realizada com o auxílio de um computador data de 1959. Realizada pelo matemático e programador Theo Lutz (1932-2010), sob a orientação de Max Bense, na Escola Politécnica de Stuttgart na Alemanha, com um computador alemão ZUSE, modelo Z 22^a.

A experiência de Bense e Lutz, *Nach Franz Kafka*⁶, consistiu na elaboração de um programa executado no ZUSE para gerar textos estocásticos, textos cuja sintaxe é formada pelo acaso. Para realizar a operação o programa de computador recebeu as cem primeiras palavras do livro *O Castelo* (1926), do escritor alemão, Franz Kafka (1883-1924). O resultado da experiência foi uma recombinação sintática do texto introduzido pelo programa elaborado por Lutz. As inúmeras combinações textuais resultantes rompiam fortemente com o sentido do texto, porém, abriam caminho para novas interpretações e sentidos à medida que algumas versões do texto gerado ao acaso se assemelhavam à linguagem poética.

4 LEMOS apud ANTÔNIO, 2002, p.112

5 Ibid, p.119.

6 "A maneira de Franz Kafka". Tradução: Jorge Luiz Antônio.

A prática do texto estocástico levou Max Bense a formular sua teoria da “poesia natural” e a “poesia artificial”, durante os anos de 1960:

Como poesia natural se entende aqui aquela poesia – é o caso clássico e tradicional – cujo pressuposto é uma consciência poética pessoal, na expressão já usada por Hegel; uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc., numa palavra, que possui um mundo preexistente e se presta a nos oferecer uma expressão verbal dele. Somente nesse quadro ontológico pode existir um eu lírico ou um mundo épico fictivo.

[...] Como poesia artificial, ao contrário, se entende aqui aquela espécie de poesia na qual – na medida, inclusive, em que ela seja produzida por meios mecânicos – não há nenhuma consciência poética pessoal, com suas experiências, vivências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc.; em que não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu. Em consequência, não se extraem na fixação linguística dessa poesia nem um eu lírico nem um mundo épico fictivo. (BENSE, 2003, p. 181-182).

Para Max Bense, a poética natural diverge da poética artificial por uma questão do envolvimento da subjetividade do poeta no processo de elaboração do poema. No entanto, o próprio Bense reconhece que seus conceitos de poética natural e artificial ocupam o plano da idealização e, dificilmente, poderiam ser identificados na prática, pois tanto a poesia natural quanto a artificial não se manifestam puramente. A poesia natural se artificializa quando submete sua composição poética aos artifícios estilísticos da linguagem, métrica e rima. Para Bense, os textos artificiais gerados a partir de processos mecânicos não seriam, portanto, passíveis de interpretação, tal como ocorre com os considerados naturais.

Arlindo Machado (2001) discorda:

Não nos parece exato, entretanto, extrair daí a conclusão – como o faz Bense – de que o texto gerado artificialmente através de máquinas não pode ser interpretado, ou que só a poesia 'natural' demanda de uma análise semântica, uma vez que só ela encerra uma informação sobre o mundo e o poeta. É verdade que a poesia 'artificial' trabalha basicamente com elementos não comunicativos e, conseqüentemente, com uma taxa praticamente nula de significados prefixados. Mas ela instaura também uma nova hermenêutica, na medida em que a extensão mesma de suas possibilidades combinatórias demanda interpretação. Além disso, nada impede que também os valores semânticos sejam também submetidos ao tratamento combinatório da máquina. Uma das experiências mais ricas da abordagem cibernética é

submeter textos “naturais” ao trabalho estocástico do computador, de modo a revelar processos causais não esperados. (MACHADO, 2001, p.173).

No Brasil, Erthos Albino de Souza (1932-2000) foi um dos precursores na experimentação poética com computadores. Sabe-se que Décio Pignatari e Ângelo Pinto chegaram a realizar experiências de desconstrução de textos, dentre eles o processo de interpolação entre dois poemas diversos, substituindo progressivamente as letras de um pelas letras de outro e o processo de desvocalização, suprimindo determinadas vogais de textos preexistentes. No que tange à espacialização, tais experiências se limitaram a uma ordenação linear e sequencial dos versos, sem grandes inovações na visualidade do poema. A linguagem poética explorada por Erthos Albino de Souza extrapola os limites das experimentações linguísticas e semânticas, introduzindo um tipo de espacialização em seus experimentos obtida através da conversão de dados oriundos de aplicações técnicas, em signos linguísticos dispostos espacialmente, configurando um poema visual:

O poema gráfico de Erthos Albino de Souza *Le Tombeau de Mallarmé* é uma boa demonstração desse processo. Erthos elaborou um programa de distribuição de temperaturas e o aplicou a um fluido aquecido que corre no interior de uma tubulação. Esse programa permitia obter um desenho das diferentes temperaturas do fluido nas diversas secções da tubulação, mas como o poeta-engenheiro codificou o seu sistema gráfico de modo que cada fase de temperaturas correspondesse a uma das letras do nome de Mallarmé, o resultado é um gráfico em que as letras se dispõem no espaço formando configurações que lembram imaginariamente o 'tumulo' de Mallarmé. Aquecendo o fluido a temperaturas diferentes, ele obteve diferentes esquemas gráficos e, portanto, várias configurações do nome de Mallarmé, donde a sequência gráfica que compõe o poema. (MACHADO, 2001, p.175).

Erthos Albino de Souza foi um personagem muito importante durante o período da poesia de vanguarda no Brasil; no entanto, poucos são os registros sobre sua obra, assim como a pesquisa acadêmica acerca de sua produção poética é escassa. Apenas recentemente foi realizada uma exposição, de peso, em sua homenagem: *Erthos Albino de Souza. Poesia: do dactilo ao dígito*⁷, reunindo poemas impressos, cartas e revistas entre outros documentos relevantes. A abertura da exposição contou com uma mesa redonda formada pelos curadores da mostra, Augusto de Campos, André Vallias e o jornalista Carlos Ávila⁸. Uma opinião foi

⁷ Exposição realizada no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2010.

⁸ RADIO BATUTA. Disponível em <<http://ims.uol.com.br/Radio/D489>>. Acesso em 24 julho 2012.

unânime durante o debate: a generosidade de Erthos Albino. De fato, a preocupação de Erthos em ajudar outros poetas a publicarem seus trabalhos fez com que ele deixasse de se dedicar integralmente às próprias publicações. O engenheiro e poeta não apenas teria colaborado com a pesquisa de Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos, como também teria patrocinado a primeira edição de *Revisão de Sousândrade* (1964). Erthos também criou, editou e financiou a revista *Código* publicada dos anos de 1974 a 1990:

Código, revista editada na Bahia, pode ser considerada, das que surgiram nos anos 70 com o propósito de veicular principalmente poesia e uma poesia mais empenhada com a experimentação, o maior prodígio, pois estendendo-se de 1974, ano em que saiu seu nº 1, até 1989-1990, conseguiu a intervalos não regulares, chegar ao nº 12: *Código12 - Artecência*. Realmente, admirável a façanha, se considerarmos que a grande parte das publicações não passou do primeiro número, devendo-se isso quase que totalmente, a seu editor Erthos Albino de Souza, também financiador exclusivo (em alguns momentos, o editor pôde contar com a colaboração, no que diz respeito à organização de Antônio Risério). [...] A existência e circulação de *Código* era a certeza de que a preocupação com a linguagem estava viva no Brasil, Erthos Albino de Souza, mineiro de Ubá, nascido em 1932, engenheiro radicou-se na Bahia, cidade de Salvador. Poeta nunca se esforçou para aparecer enquanto tal, preocupando-se mais com editar o trabalho alheio, sendo de uma generosidade rara.[...] Poeta que opera nos interstícios dos *Códigos*/linguagens, veicula em seu trabalho nesgas de informação, primando pelas sutilezas, onde o verbal funde com o visual: é verdadeiramente um poeta intersemiótico. Lidando com computadores, Erthos elaborou muitos poemas que fazem uso corrente do instrumento – ou seja considerando a natureza do instrumento[...] (KHOURI, 2003, p. 27-28).

Segundo Eduardo Kac (2004, p.320-321), Erthos Albino de Souza iniciou suas pesquisas em busca da convergência entre a computação e a imaginação poética em 1966. Seguindo a linha investigativa que outros pesquisadores e poetas focavam naquele período, os primeiros experimentos de Erthos consistiam em submeter as obras literárias de Gregório de Mattos (1636-1695), Pedro Kilkerry (1835-1912) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ao processo digital com o intuito de levantar o vocabulário destes autores. Os trabalhos autorais de Albino de Souza surgiram por volta de 1972, período no qual se iniciam as experimentações poéticas com o processamento de dados computacionais.

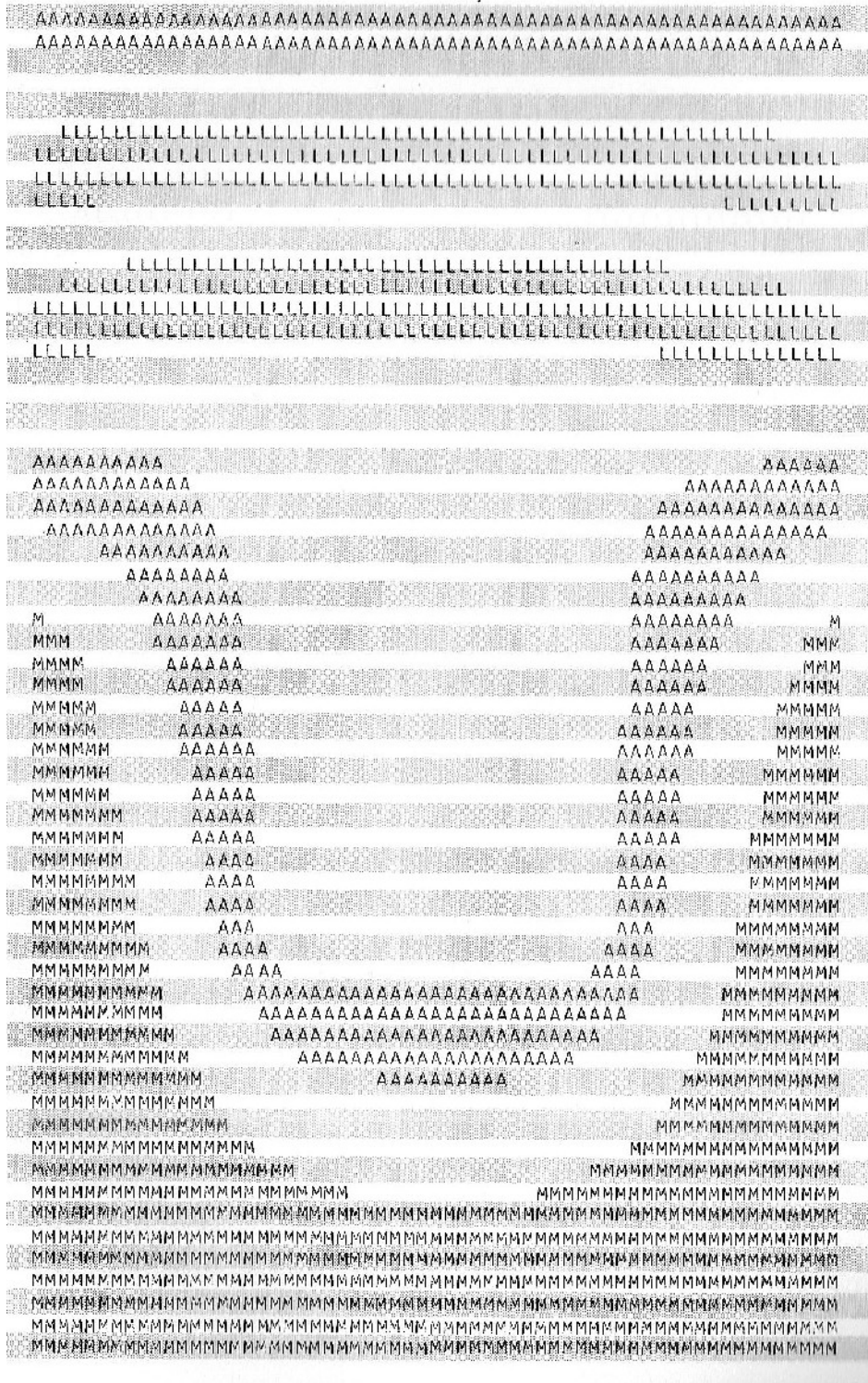


Figura 10: *Le Tombeau de Mallarmé*, Erthos Albino de Souza, 1976.
 Fonte: CAMPOS A. PIGNATARI, CAMPOS H., 2002, p. 207-228

Nestas experimentações, toda a tramitação poética ocorria no interior dos computadores e, para a visualização dos resultados, era necessário imprimir em papel as inúmeras versões do poema resultantes dos cálculos numéricos realizados pelo computador:

Erthos é o primeiro poeta brasileiro a pensar o poema eletronicamente. Ao contrário de muitos escritores – que alardeiam o fato de utilizarem computadores para escrever romances ou poemas em versos como se o novo meio fosse apenas uma máquina de escrever sofisticada – Erthos busca a novidade do material poético nas linguagens Fortran e PL1, ao subverter sua função numérica objetiva e fazer com que se processem palavras de maneira subjetiva. A nova poética surge, então, desse uso criativo e programático das linguagens para a obtenção de textos- imagens, um uso em que a precisão da sintaxe dos programas origina poemas com uma nova estrutura visual e sequencial. (KAC, 2004, p.321).

A afirmação de Eduardo Kac na citação acima é precisa, mas é necessário refletir sobre a real possibilidade de um processamento subjetivo por parte de um computador. Discutiu-se anteriormente neste trabalho que, na visão dicotômica de Max Bense acerca da poesia natural e da poesia artificial, a subjetividade seria uma singularidade daquela dita poesia natural, de modo que a subjetividade não poderia ser encontrada naquela dita poesia artificial. Mesmo com a refutação da ideia dicotômica de Bense por Arlindo Machado, que defende a possibilidade de interpretação subjetiva na poesia artificial, não há como comprovar a subjetividade da máquina.

Torna-se necessário esclarecer que o fato de um poema resultar de um procedimento artificial ou mecânico, mesmo estando este poema impregnado de subjetividade, não equivale a afirmar que tal processo subjetivo provenha da máquina como dá a entender a citação de Eduardo Kac. É importante frisar que o processo de subjetivação ocorre não só no autor, que alimenta o computador com dados específicos, mas também no leitor, que, por sua vez, alinha os elementos poéticos à experiência individual. Os resultados das experiências computacionais podem ser surpreendentes, até mesmo para o autor de tais experiências, porém a capacidade de surpreender, não torna um computador capaz de produzir subjetividade; para a máquina, números e letras são idênticos. No interior da máquina ocorrem codificação e decodificação. Só o homem é capaz de interpretar e dar sentido ao poema.

Sem dúvida, o grande prodígio da união entre computador e poesia é a renovação do poder subversivo da linguagem poética, porém, apesar da aparente novidade, tal subversão da

linguagem poética já vem ocorrendo desde outros momentos históricos. Inicialmente a poesia se envolve com inovadores meios de produção e comunicação, segue misturando-se a eles, contaminando mutuamente suas linguagens para, posteriormente, fundar uma categoria poética com especificações próprias. Este processo pode ser percebido, tanto nos caligramas de Apollinaire, quanto nos caligramas digitais de Erthos Albino de Souza, que denominaremos *digigramas*⁹.

Tomemos o caligrama de Apollinaire, *Il pleut*, e o digigrama *Livreservil*, de Erthos Albino de Souza, como objetos de uma análise comparativa, cujos objetivos residem, na identificação, primeiramente, dos meios de produção e comunicação que influenciaram a subversão poética; em seguida, do processo de contaminação entre tais meios tecnológicos e a linguagem poética; finalmente, do surgimento de uma proposta poética.

Il pleut (Chove) é o último caligrama da primeira parte de *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1918) intitulada *Ondes*, referência às ondas do telégrafo¹⁰, quase toda escrita em 1914¹¹, antes do início da Primeira Guerra Mundial. De acordo com a tipologia proposta por Álvaro Faleiros, o caligrama pode ser considerado um *caligrama puro*: os versos estão dispostos em cinco linhas na vertical, tal qual a aparência da chuva. No entanto, os versos precipitam do alto para baixo fragmentados em letras e não em palavras. Nota-se o artifício de fragmentação, a decomposição dos versos em letras atuando como a pulverização das gotas da chuva.

A leitura dos versos é feita na seguinte direção:

I/l p/l/e/u/t d/e/s v/o/i/x d/e f/e/m/m/e/s c/o/m/m/e s/i e/l/l/e/s é/t/a/i/e/n/t m/o/r/t/e/s m/ê/m/e
 d/a/n/s l/e s/o/u/v/e/n/i/r
 c/e/s/t v/o/u/s a/u/s/s/i q/u/i/l p/l/e/u/t m/e/r/v/e/i/l/l/e/u/s/e/s r/e/n/c/o/n/t/r/e/s d/e m/a v/i/e ô
 g/o/u/t/t/e/l/e/t/t/e/s
 e/t c/e/s n/u/a/g/e/s c/a/b/r/é/s s/e p/r/e/n/n/e/n/t à h/e/n/n/i/r t/o/u/t u/n u/n/i/v/e/r/s d/e
 v/i/l/l/e/s a/u/r/i/c/u/l/a/i/r/e/s
 e/c/ou/t/e s/i/l p/l/e/u/t t/a/n/d/i/s q/u/e l/e r/e/g/r/e/t e/t l/e d/é/d/a/i/n p/l/e/u/r/e/n/t u/n/e
 a/n/c/i/e/n/n/e m/u/s/i/q/u/e

9 Propomos este neologismo a exemplo do que ocorre com os “caligramas” de Apollinaire. O termo “digigrama”, resultante da fusão entre “digital” e “diagrama” alude aos poemas visuais em meio digital de Erthos Albino de Souza.

10 FALEIROS, 2010, p.49

11 Segundo Álvaro Faleiros todos os poemas de *Ondes* foram publicados até 1914, exceto “*Liens*” e “*Les Collines*”.

e/c/o/u/t/e t/o/m/b/e/r l/e/s l/i/e/n/s q/u/i t/e r/e/t/i/e/n/n/e/n/t e/n h/a/u/t e/t e/n b/a/s

(APOLLINAIRE, 1954, p.58).

De acordo com a tradução de FALEIROS, (2008, p.63):

*Chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas até mesmo na lembrança
você também chovem maravilhosos encontros de minha vida ó gótículas
e estas nuvens revoltas se põem a relinchar todo um universo de vilas auriculares
escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma antiga música
escuta caírem os laços que te retêm em cima e embaixo*

Chamam a atenção na espacialização do poema: a irregularidade na distribuição vertical dos caracteres, a assimetria da extensão das linhas e dos espaços entre elas. Desta forma, pode-se perceber que *Il pleut* ultrapassa a mera redundância e a tautologia. Álvaro Faleiros chama a atenção para a sonoridade evocada pela disposição espacial dos versos:

A disposição dos versos é, contudo, de uma assimetria reveladora. Dos cinco versos que compõem o poema, o primeiro – onde se lê *Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir* – aparece relativamente deslocado dos outros quatro. Ele pode ser interpretado como uma matriz a partir da qual o poema reverbera. Com efeito, a vibração originária é a percepção auditiva da chuva (o poema começa por *Il Pleut*) que cai como 'vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na lembrança'. Gera-se, assim, nesse poema aparentemente visual, uma rede imagética constituída em torno de todo um universo sonoro, que mobiliza, por sua vez, lembranças; memórias de mulheres, provavelmente amadas e agora mortas até como recordação. (FALEIROS, 2010, p. 3).

A sonoridade evocada visualmente pela disposição tipográfica e espacial do caligrama revela a solução encontrada por Apollinaire para adequar sua linguagem poética aos novos meios de reprodução sonora e visual. Em um artigo publicado em 15 de fevereiro de 1914, na edição de número 21 da revista *Les Soirées de Paris*, o poeta francês reconhece, no fonógrafo criado pelo inventor e poeta Charles Cros (1842-1888), um meio capaz de viabilizar o que ele chamaria de poemas sinfônicos. Para Apollinaire (1914, p.78), o fonógrafo seria “um meio de expressão mais potente, mais direto que a voz de um homem imitada pela escritura ou pela tipografia”¹². A simpatia pelo fonógrafo não ficaria apenas no plano teórico, pois, em 1913,

¹² “[...] un moyen d’expression plus puissant, plus direct que la voix d’un homme imitée par l’écriture ou la typographie”. (minha tradução).

Apollinaire fez uma gravação sonora, recitando ele próprio seu poema¹³ *Le Pont Mirabeau*, atestando, desta forma, seu entusiasmo com os novos meios.

Marshall McLuhan (2007:309) reconhece o telégrafo como uma das tecnologias que deram origem ao fonógrafo. No período em que Apollinaire escreve seus caligramas, o sistema telegráfico sem fios já se encontra em plena atividade, influenciando intensamente sua linguagem poética, tal como foi visto anteriormente neste trabalho, na análise do caligrama *Lettre-Ocean*. Em *Il Pleut*, a decomposição dos versos em unidades linguísticas também pode ser interpretada como uma mistura entre o método de envio de mensagens telegráficas e a linguagem poética. Como se sabe, a mensagem telegráfica é transmitida por impulsos elétricos, codificados em impulsos sonoros e posteriormente decodificados em unidades linguísticas que, reunidas, compõem o texto referente à mensagem enviada:

Toda nova invenção efetua um novo 'fechamento' em nossos órgãos e sentidos, privados e públicos. A visão e a audição assumem novas posturas – como em todas as demais faculdades. Com o telégrafo, deu-se uma revolução no método de captar e apresentar as notícias. Naturalmente foram espetaculares os efeitos causados na linguagem, no estilo literário e nos assuntos. (MCLUHAN, 2005, p.282).

Il pleut confirma a citação de McLuhan e responde às mudanças na linguagem provocadas pelo telégrafo com o caligrama. Através do caligrama, Apollinaire moderniza o discurso poético, introduzindo, na poesia, elementos visuais e sonoros, que atuam como reflexos de um momento tecnológico cujos efeitos ter-se-iam irradiado por diversas áreas do conhecimento. A rápida disseminação da tecnologia telegráfica e as transformações decorrentes de sua introdução na vida social guardam algumas semelhanças com a introdução da tecnologia digital. Assim como o telégrafo, os computadores encurtaram ainda mais as distâncias, determinaram novas formas para a linguagem escrita e continuam surpreendendo os tradicionais meios de produção e reprodução até hoje com uma avalanche de novos dispositivos tecnológicos.

Na década de 1970, como vimos anteriormente, para a grande maioria das pessoas, os computadores não passavam de complexas máquinas de calcular com finalidades científicas exclusivamente técnicas direcionadas para as grandes corporações. Ainda faltavam algumas dezenas de anos para que o computador se tornasse esta ferramenta indispensável no cotidiano de muitas pessoas. Erthos Albino de Souza teve acesso aos computadores na década de 1970,

13 UBUWEB/Apollinaire. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/app.html>> Acesso em: 23 julho 2012.

graças a sua função de engenheiro de minas na Petrobras. Foi neste ambiente técnico computacional marcado pela repressão militar, que a história da poesia eletrônica brasileira começa a ser introduzida:

[...] a poesia computadorizada começa, no Brasil, com Erthos Albino de Souza, um dos pioneiros internacionais do uso poético do computador. Conheci seu trabalho em 1973, mas sei que seus experimentos vinham de antes. Engenheiro da Petrobras, Erthos iniciou suas pesquisas e seus ensaios nos computadores da empresa. Ele é pré-micro, portanto, poeta do computadorzão, com cartão perfurado e válvulas enormes. Em 1974, publicou na revista *Código*, que editávamos na Bahia, o *Soneto Alfanumérico*, jogando com letras e dígitos (este é o sentido de *alphanumeric*, no vocabulário informático), em base permutatória, no interior da antiga forma literária. De lá pra cá, vieram coisas como *Le Tombeau de Mallarmé* e o notável *Ninho de Metralhadoras*, onde o vocábulo 'servil', submetido a um tratamento balístico, explode no espaço gráfico, letras liberadas, formando aos olhos do espectador a palavra "livres". É um elogio da revolta armada, que me faz pensar no sonho de Guevara, na esquerda militar brasileira[...] (RISÉRIO, 1998, p.102-103).

Como os registros sobre a obra de Albino de Souza são poucos, não há como comprovar que o poeta tenha se inspirado nos caligramas apollinairianos para realizar seus experimentos poéticos no computador. Por se tratar de um entusiasta da poesia concreta, manter diálogo com poetas como Augusto de Campos, Décio Pignatari e intelectuais de sua geração e, também, dedicar um poema espacial a Mallarmé, pode-se deduzir que o conhecimento de uma poética da espacialização fazia parte de suas preocupações estéticas. Tal como o caligrama de Apollinaire, o *digigrama* de Erthos Albino de Souza representa uma assimilação de um código pertencente às novas tecnologias, uma contaminação da linguagem poética pelos códigos desta nova tecnologia e, finalmente, a introdução de uma nova experiência estética.

Tomemos um depoimento de Erthos Albino publicado por Eduardo Kac, no qual o poeta se refere ao poema digital *Livreservil*, porém se refere a ele como *Ninho de Metralhadoras*:

Nunca escrevi versos. Embora eu trabalhe com computadores de grande porte desde o fim dos anos de 1960, foi em 1972 que surgiu *Le Tombeau de Mallarmé*, meu primeiro poema criado com famílias de curvas equacionadas matematicamente. Considero imensas as perspectivas de criação com a atualização do computador, quer com uma impressora normal, quer com o traçador gráfico (*plotter*), o qual

permite o traçado contínuo de curvas. Trabalhando com as linguagens Fortran e PL1, tenho feito desde então diversas experiências sequenciais, e obtido variações com modificação de escalas, ampliações, espelhamentos, inversões e outras distorções que fazem com que o original se modifique gradativamente. O poema *Ninho de Metralhadoras*, de 1976, foi criado levando em conta um conceito físico, segundo o qual a trajetória descrita por um projétil arremessado por uma arma de fogo (fuzil, canhão, metralhadora) é uma curva chamada parábola. Se considerarmos uma série de arremessos feitos de um mesmo ponto, mas em ângulos diferentes, e ainda em um mesmo plano vertical, a curva gerada pela envoltória de todas as trajetórias possíveis é também uma parábola. Se considerarmos uma série de arremessos feitos de um mesmo ponto, mas em ângulos diferentes, e ainda em um mesmo plano vertical, a curva gerada pela envoltória de todas as trajetórias possíveis é também uma parábola. O poema *Ninho de metralhadoras* mostra graficamente essas trajetórias, ao representar os pontos por letras da palavra-montagem LIVRESERVIL, que é um palíndromo. O leitor que desconhece a origem da concepção do poema pode interpretá-lo de outras maneiras, como se fosse, por exemplo, uma fonte de água jorrando com intensidades variáveis. (SOUZA apud KAC, 2004, p. 325-326).

Erthos Albino de Souza, ao descrever o processo criativo de *Livreservil* parece enfatizar muito mais a lógica que a lírica. Analisando os termos utilizados no depoimento de Erthos composto por palavras como: variações, escalas, ampliações, espelhamento, inversões e distorções, constata-se que tais termos são extraídos de um campo do conhecimento estranho à poesia – a matemática. Mais adiante, no depoimento do poeta, encontram-se termos como: ponto, ângulo, trajetória e parábola, os quais não deixam dúvida de que se trata de um processo matemático.

Os computadores com os quais engenheiros como Albino de Souza trabalharam eram programados, entre outras aplicações, com o objetivo de detectar anomalias em meio a um grande volume de dados. Algumas das formas de apresentação destes dados eram gráficos suscetíveis de constantes mudanças provocadas pelas inúmeras variações. A linguagem computacional composta por equações matemáticas e cuja interface com o operador se dava através de modelos gráficos passou a inspirar experiências poéticas tal como ocorre nos poemas digitais de Erthos Albino de Souza: *Le Tombeau de Mallarmé* e *Livreservil*.

A linguagem poética ao mesmo tempo subverte e é subvertida pela linguagem computacional. Subverte no momento em que desvia a função lógica em poesia e é subvertida quando rompe mais uma vez com a tradição poética deixando-se contaminar por elementos

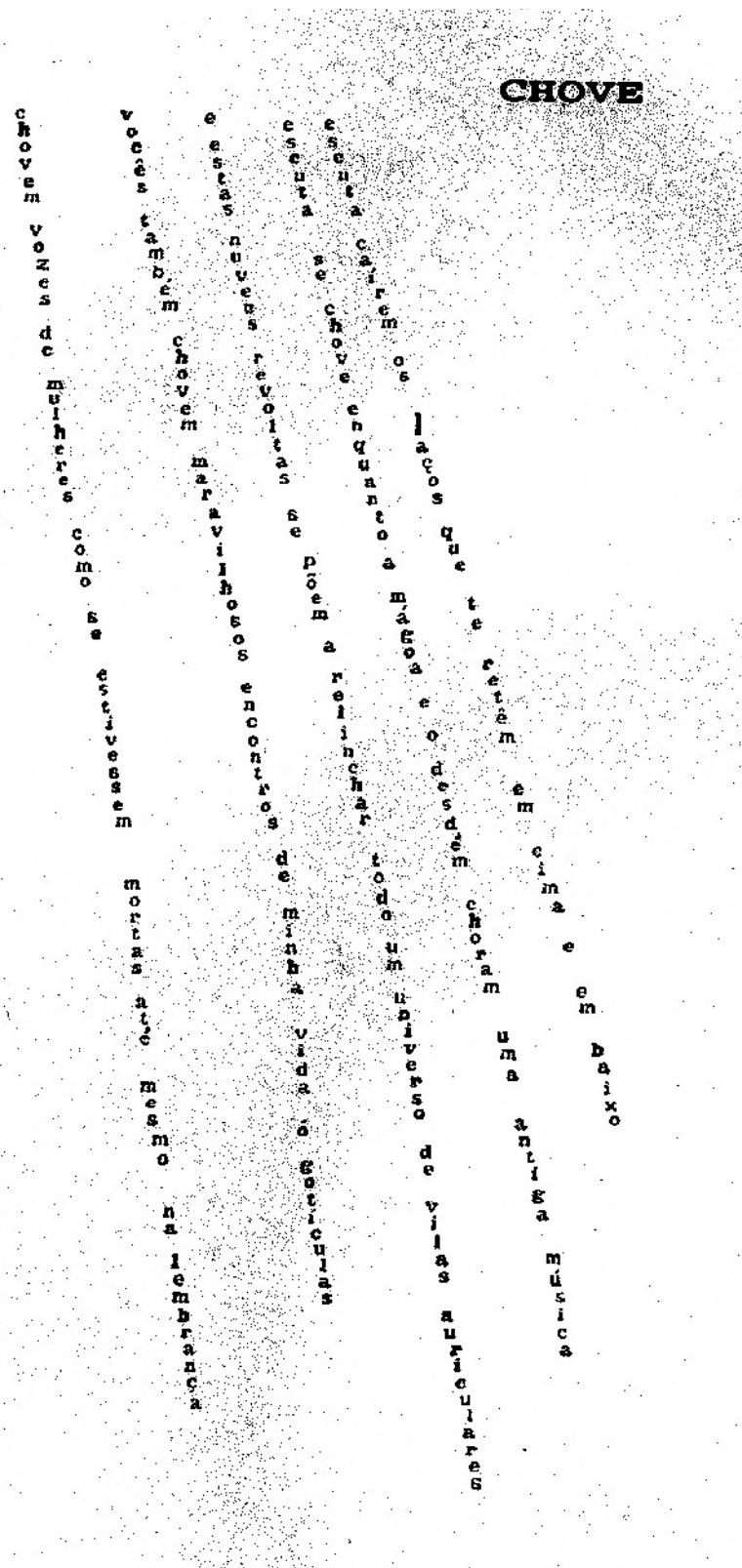


Figura 11: *Il Pleut* (Chove) Apollinaire. Tradução: Álvaro Faleiros.
Fonte: FALEIROS, 2008, p.63

estranhos, não linguísticos e de ordem técnica. Marinetti defendia, em um de seus manifestos futuristas, a adoção de sinais matemáticos como elementos de composição poética; no entanto, o que se encontra nas experiências poético-computacionais de Erthos Albino é uma apropriação da espacialização gerada matematicamente como forma poética. Estruturas matemáticas como escala, ampliações e espelhamento se transformam em equivalentes gráficos das figuras de similaridade, contiguidade e oposição utilizadas pelos poetas.

Não é novidade aproximação entre matemática e poesia. Métrica e ritmo em redondilhas, decassílabos, hendecassílabos e versos alexandrinos comprovam a precisão matemática. Arlindo Machado (2001:176-173) afirma que, de tempos em tempos, a literatura recorre à matemática em busca de um certo rigor formal. Segundo Machado, escritores como Edgar Allan Poe teriam praticado de forma intuitiva estruturas permutativas bem próximas à descrição algébrica. Machado observa que o grupo francês Oulipo¹⁴ teria se dedicado a investigar a matemática do texto literário:

Trata-se de um esforço no sentido de promover um controle criativo sobre todos os aspectos formais da literatura: regras gramaticais, estruturas alfabéticas, fonéticas, silábicas, prosódicas, rítmicas, gráficas, etc., além da tentativa de transpor para os domínios da poesia conceitos tomados da matemática, como álgebra matricial, álgebra de Boole, teoria dos conjuntos, etc. Na verdade, grande parte do esforço do Oulipo resume-se na tentativa de recuperar formas maneiristas labirínticas, tais como o lipograma (obras em que o autor se abstém de utilizar uma ou mais letras do alfabeto), o palíndromo (palavra ou verso que tem o mesmo sentido da esquerda para a direita ou vice-versa, como o '*never/raven*' de Poe), o tautograma (poema em que todas as palavras começam com a mesma letra), o verso ropálico (verso em forma de clava: começa por monossílabo e a cada nova palavra acrescenta-se mais uma sílaba) ou a tradução homofônica (tradução que procura manter a mesma sonoridade do texto original, desprezando-se os aspectos semânticos). (MACHADO, 2001, p.177).

Raymond Quenau foi um dos fundadores do Oulipo que se originou no início dos anos de 1960 e atravessou a década posterior. As ideias de um cruzamento entre a matemática e a poesia levaram Quenau e seus contemporâneos, como Max Saporta¹⁵, a introduzirem o conceito de uma literatura potencial cuja principal característica seria a elaboração de textos em constante processo de modificação em oposição a uma versão única. Os textos

14 *Ouvroir de Littérature Potentielle*: Oficina de Literatura Potencial.

15 Autor do romance exponencial *Composition n.1*, que consiste em uma publicação realizada em folhas soltas de modo a permitir várias possibilidades de leitura da narrativa. (Machado, 2003, p.179).

permutatórios seriam criados através de uma dinâmica probabilística na qual inúmeras versões de um texto dado se apresentariam ao leitor.

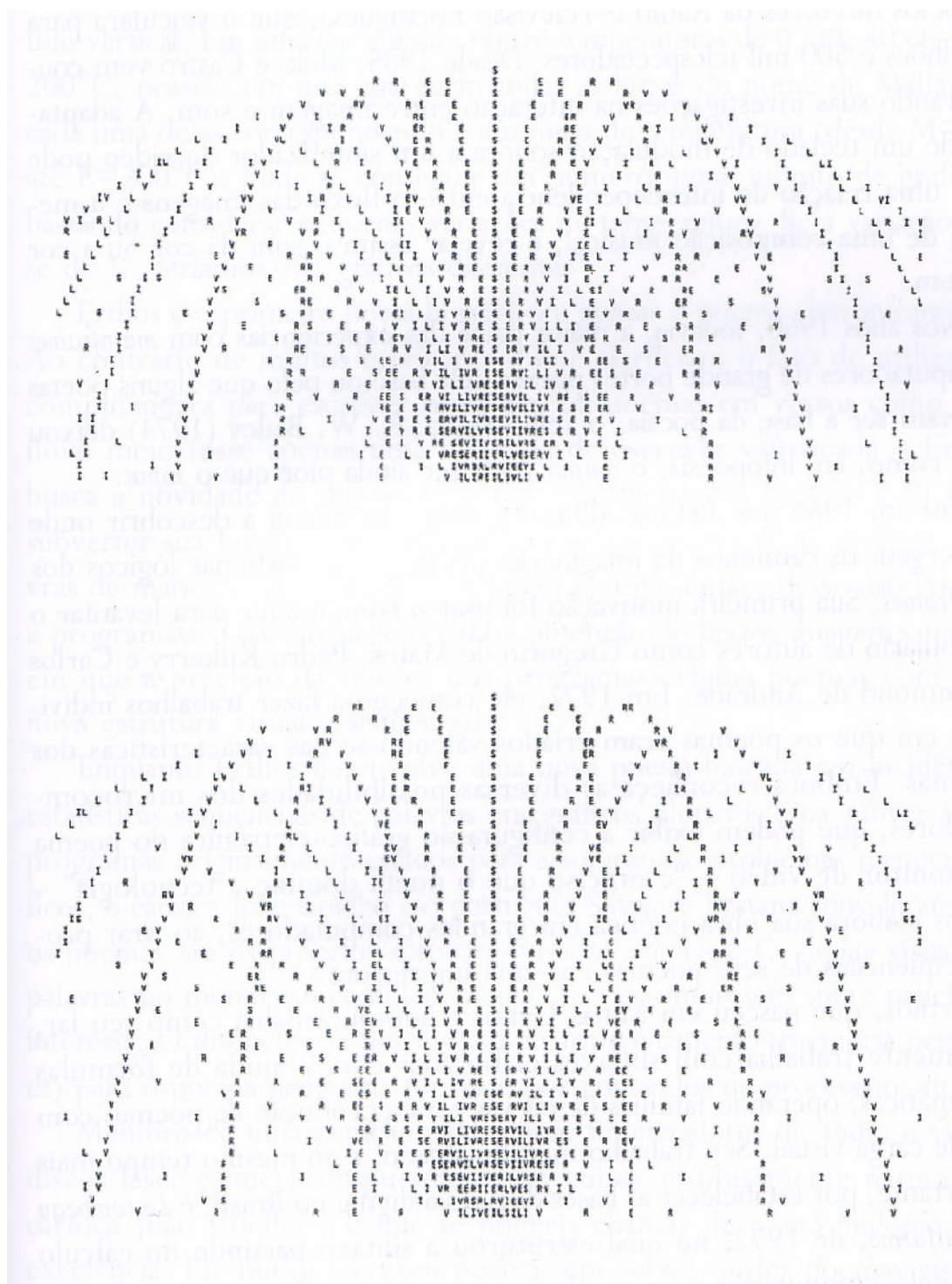


Figura 12: *Livreservil (Ninho de Metralhadoras)*, Erthos Albino de Souza, 1976.
Fonte: KAC, 2004, p. 318-319

A poética digital de Erthos Albino de Souza se alinha conceitualmente e cronologicamente com as atividades oulipianas. No entanto, Erthos não parece focar sua pesquisa apenas em critérios estilísticos ou linguísticos; sua motivação caminha em direção à visualidade e à espacialização do poema, mas a permutação em sua produção pode ser considerada um traço em comum com o grupo francês. De fato, *Livreservil*, realizado em 1976, segue uma estrutura permutacional, pois apresenta inúmeras versões do palíndromo LIVRESERVIL sob a forma espacial de uma chuva de projéteis. Levando-se em conta o período político em que o poema foi concebido e as condições de sua elaboração, ou seja, nos computadores de uma empresa estatal sob o domínio de militares, pode-se considerar *Livreservil* um poema, no mínimo, subversivo.

A linguagem poética de Erthos Albino enquadra-se nas características de uma poética do aleatório sugerida por Haroldo de Campos (1977). Tal poética pode ser descrita sob uma perspectiva da provisoriedade do estético¹⁶, ou seja, enquanto a estética clássica considera o objeto artístico como algo definitivo e eterno, a poética do aleatório considera a transitoriedade e a relatividade como motivação criativa. A proposta estética de Haroldo de Campos busca suas bases no campo científico e sugere que é possível fundamentar um conceito criativo calcado no transitório, a exemplo do que ocorre na física moderna:

[...] seria possível traçar um paralelismo entre o que ocorre na estética atual e o que sucede na física moderna: ao rígido determinismo da física clássica, com sua correlata noção de certeza, substituiu-se a noção de probabilidade, o princípio de indeterminação de Werner Heisenberg, cuja obra fundamental, *Princípios Físicos da Mecânica dos Quanta*, é publicada em 1930; Heisenberg, escrevendo em 1948 sobre 'o conceito de teoria conclusa', observa: 'O que estabelecemos matematicamente só em pequena parte é um fato objetivo; em sua maior parte, é uma visão de conjunto sobre possibilidades'. (CAMPOS, 1977, p.16).

Erthos Albino parece compor seus poemas ciente do conceito da estética da aleatoriedade proposto por Haroldo de Campos. Seu poema eletrônico *Livreservil* ou *Ninho de Metralhadoras* não apresenta uma única versão finalizada, mas sim uma série de versões. O fato de estes poemas serem impressos, certamente, se justifica pela adaptação aos meios tradicionais nos quais o poema poderia ser veiculado. Entretanto, o ambiente ideal para a leitura destes poemas seria a tela do computador na qual o poema realizaria a proeza de surgir

16 CAMPOS H., 1977, p.15

e insurgir assumindo novas formas. Infelizmente, os dispositivos de interface visual ainda não eram tão populares como hoje.

Parte da herança poética deixada por Apollinaire, que compreende a assimilação das novas tecnologias e a criação de uma linguagem na qual signos linguísticos e icônicos se misturam, dando origem a uma manifestação poética igualmente inovadora, pode ser encontrada ainda hoje na poesia em meio digital. A fusão entre imagem e palavra resulta da experimentação criativa a partir de dispositivos técnicos, os computadores de 1970. Erthos Albino de Souza revalida o legado apollinairiano ao extrair poesia de ambientes onde predominam a técnica e as relações pragmáticas

A contribuição de Erthos Albino de Souza para a poesia de vanguarda brasileira nos anos de 1970 e 1980 é de suma importância. Nas doze edições da revista Código editada por Erthos, encontra-se uma reunião de ensaios, poemas visuais, traduções e demais textos críticos que narram a trajetória de uma das fases mais criativas da poesia no Brasil. Entretanto, a obra de Erthos se encontra esquecida. Pouco se sabe sobre o destino de seus documentos originais, anotações pessoais, impressões de seus poemas digitais ou esboços. A poética de Erthos considerada uma excentricidade para alguns está fragmentada em publicações de revistas que editou e com as quais ele colaborou. Por ironia, a obra de Erthos padece da mesma doença que aos poucos fez com que o poeta esquecesse os amigos, os livros e a si próprio. Erthos Albino de Souza faleceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, vítima do Mal de Alzheimer e foi sepultado em sua cidade natal, Ubá, também em Minas Gerais.

Este primeiro capítulo investigou as relações entre a vanguarda europeia do início do século XX com o poeta Guillaume Apollinaire e a poética eletrônica representada pelas produções de Erthos Albino de Souza inseridas no contexto da poesia de vanguarda brasileira nos anos 1970. A poesia eletrônica, originando um novo fazer poético, renova o experimentalismo da linguagem poética que se apropria das linguagens e códigos técnicos pertencentes aos novos meios de comunicação e reprodução de mensagens visuais e sonoras. A espacialização do poema, tanto na página impressa de Apollinaire quanto no programa computacional de Erthos Albino de Souza – caligrama e *digigrama* – prossegue na busca de uma linguagem capaz de unir a palavra e a imagem na tentativa de traduzir as múltiplas facetas do objeto poético.

O próximo capítulo investigará como o movimento de arte e poesia neoconcreta surgido no Brasil em meados dos anos 1950 e nos anos 1960 desenvolveu uma abordagem

estética focada na experiência direta entre o espectador e a obra. Nas próximas páginas abordaremos os principais conceitos elaborados por poetas e artistas neoconcretos como Ferreira Gullar, Lygia Clark e Helio Oiticica e de que forma tais conceitos influenciaram a interação entre leitor e obra, tomada nesta pesquisa como uma das mais relevantes características da poesia eletrônica.

2 EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA: O CORPO LEITOR

Como vimos, o capítulo anterior explorou as relações entre a palavra e a imagem como uma das bases fundantes da poesia eletrônica. Neste momento, cabe ao segundo capítulo averiguar a relação entre as artes interativas e a poesia. Tomamos como arte interativa aquela experiência estética cujo foco se concentra na relação dialógica, mediada pela tecnologia digital entre o leitor e o objeto artístico. De uma maneira geral, as propostas artísticas interativas dependem de uma intervenção ativa por parte do espectador de modo que a fruição estética extrapole as convenções da postura contemplativa; ela resulta da experiência participativa na qual o espectador também atuaria como realizador no processo criativo.

A multiplicidade de referências teóricas e artísticas ao redor das possíveis abordagens para uma arte interativa, via de regra, conduz aos equívocos percebidos em boa parte das propostas artísticas que adotam esta denominação. Um dos problemas das chamadas artes interativas reside no grau de interação entre o espectador e a obra, mesmo que não haja contato físico entre ambos. A princípio, toda obra de arte possui um nível de interação. Até as mais intocáveis pinturas renascentistas fixadas nas paredes dos museus, protegidas por vidros blindados e por faixas de segurança, interagem com seus observadores através de estímulos visuais, cores, texturas e composição temática, entre outros elementos. Como negar a silenciosa interação entre o olhar da *Gioconda* de Leonardo da Vinci, que acompanha o olhar de seu espectador à medida que este se desloca espacialmente na galeria do museu? Mesmo desprovida de dispositivos sonoros, sensores de presença, reconhecimento de retina ou qualquer outra parafernália cibernética, há mais de quinhentos anos, a composição, em perspectiva, da pintura mais conhecida de Leonardo da Vinci ainda emociona quem a observa.

Na literatura, a questão em torno da interatividade produzida pelo texto é ainda mais intrigante que o olhar da *Gioconda*. Por se tratar de uma linguagem na qual a interpretação semântica tende a uma certa arbitrariedade do signo linguístico e com a forte tradição de um discurso regido pelo autor responsável pelo sentido do texto, a linguagem verbal impressa, não raro, é erroneamente encarada como uma experiência pouco interativa. Se juntarmos às características inerentes à linguagem escrita, o alto nível de concentração e o esforço físico mínimo que a atividade de leitura exige, a ideia de interatividade ficará ainda mais distante. No entanto, não há ideia mais equivocada que o julgamento inadvertido acerca da ausência de interatividade na leitura.

Para muitos, enganosamente, o ato de leitura está associado a um procedimento cognitivo restrito aos domínios da visualidade e da inteligência. Esta abordagem superficial da leitura ignora a utilização de outros métodos e processos de leitura nos quais outros sentidos além da visão viabilizam a interação com a informação, tal como ocorre com o Braille¹. À leitura, portanto, não está imposta uma passividade física e, muito menos, uma única possibilidade de código. Roland Barthes, em *O Rumor da Língua* (1988), menciona o ato de ler *levantando a cabeça*², não por tédio ou distração, mas pela necessidade urgente de confrontar internamente as linhas lidas e as sugestões pensadas.

De fato, o fenômeno da interação abrange diversos campos do conhecimento, provocando uma miríade de conceitos disparatados, tornando-se necessária uma delimitação teórico-prática, específica para a abordagem deste tema. Atualmente, o ambiente comunicacional mediado por computadores tem dado suporte e difundido experiências poéticas tecnológicas através de processos interativos de mediação entre o poema e o leitor. Com a adoção de novas tecnologias como suporte de leitura, a participação física do leitor se ampliou, exigindo mais que uma abordagem visual dos textos. Percebe-se que, apesar de a poesia em meio digital ser acessada através de dispositivos sofisticados como os computadores e os *tablets*, a interação física do leitor com o poema eletrônica ainda se assemelha muito àquela típica do livro impresso. Nos espaços dedicados às exposições de arte e tecnologia de ponta, torna-se cada vez mais comum a presença de obras poéticas concebidas a partir da chamada *interação imersiva*. Neste modelo de interação, o visitante experimenta a sensação de deslocar-se no espaço através de simulações de ambientes projetadas em salas especiais usando todo o seu corpo na experiência de fruição da obra.

A *instalação multimídia* – presença comum entre os projetos artísticos interativos compostos pela presença simultânea de múltiplas linguagens e mídias difusoras – tem ampliado consideravelmente a noção de leitura. Curiosamente, no contexto da multilinguagem da instalação interativa, o código linguístico assume uma presença importante quando aliado ao áudio e ao vídeo, ganhando características próprias.

1 Sistema de leitura utilizado oficialmente em vários países por portadores de deficiência visual. Desenvolvido por Louis Braille (1809-1852) em 1825, o sistema se baseia na identificação através do tato, de códigos baseados em seis ou 8 pontos que traduzem o sistema alfabético e numérico através de pontos impressos em relevo sobre a superfície de uma folha de papel. Disponível em: < <http://www.ibc.gov.br/?itemid=10235> >
Acesso em: 07 set 2012.

2 BARTHES, 1988, p.40

Um exemplo clássico da aplicação do código linguístico em projetos interativos pode ser encontrado em *The Legible City* (1988-1991) (Figura 13), obra de autoria do artista multimídia australiano, Jeffrey Shaw. A instalação interativa consiste em uma bicicleta posicionada no centro de uma sala, com um monitor sobre seu guidão e, à sua frente, uma tela de projeção fixada sobre a parede. Quando o visitante sobe na bicicleta, o monitor acoplado ao guidão exibe um mapa de uma cidade, à medida que o visitante aciona os pedais, imagens em movimento são projetadas sobre a tela simulando o percurso guiado por entre ruas, prédios e outros elementos do espaço. Na simulação porém, a paisagem urbana é substituída por uma paisagem textual tridimensional, com frases e palavras substituindo os prédios.



Figura 13: *The Legible City*, Jeffrey Shaw, 1988-1991.
Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/1586/bild.jpg>

Neste trabalho, tomamos como referência conceitual a abordagem de arte interativa proposta por Claudia Giannetti (2006), desta forma evitaremos o surgimento de possíveis equívocos quanto à terminologia, devido à ambiguidade e à interdisciplinaridade do termo interatividade. Para a autora, a *arte interativa* pode ser entendida como:

Segmento da arte contemporânea que utiliza as tecnologias eletrônicas e ou digitais (audiovisuais, computadorizadas, telemáticas) interativas baseadas em interfaces técnicas, que permitem estabelecer relações

dialógicas entre o público e a obra ou sistema. Algumas manifestações artísticas estabeleceram vínculos entre obra e espectador das mais diversas maneiras, buscando assim, acentuar o caráter compartilhado da criação. Os hipermídias, os sistemas de realidade virtual, telemáticos e de inteligência artificial, empregados em diversas instalações interativas que criam elementos e espaços específicos, nos quais o interator pode agir. A estrutura aberta do sistema, o dinamismo, a relação espaço-temporal e a ação constituem os focos essenciais desses sistemas complexos e multidimensionais, nos quais o público desempenha um papel fundamental. (GIANNETTI, 2006, p. 204-205).

Cientes da relevância do código linguístico em meio às múltiplas linguagens da instalação interativa, artistas e poetas dedicados à produção em meio digital têm utilizado este formato de interação para compor propostas artísticas e poéticas cuja peculiaridade esteja na abordagem da palavra escrita, neste aparato multimidiático e seus desdobramentos como objeto de leitura. Antes do surgimento da arte interativa que, como vimos, está intimamente ligada às tecnologias eletrônicas e digitais, emerge, no Brasil, durante os anos de 1960, uma forma artística caracterizada por dinâmicas participativas não mediadas por elementos tecnológicos, abrindo caminho para a arte interativa. Trata-se da arte participativa, um modelo criativo no qual o espectador desempenha uma ação imprescindível para a efetivação da obra de arte. Para Claudia Gianetti, a arte participativa pode ser entendida como:

Manifestações da arte contemporânea que se valem de modos ou meios não tecnológicos para conseguir a aproximação entre o observador e a obra. O diálogo se estabelece não somente através da reflexão, mas principalmente, de maneira material, na medida em que se estimulam as ações do espectador. (Ibid., p.204).

Para aprofundar a questão da artes e da interatividade, contaremos com o auxílio de Julio Plaza (1938-2003) e seus conceitos de abertura de primeiro, segundo e terceiro grau, nos quais são apresentadas referências ocorridas nas relações entre autor, obra e espectador. Em *Arte e Interatividade: Autor-Obra-recepção* (2003), Julio Plaza propõe uma tipologia para aquelas proposições artísticas e literárias cuja premissa é interação com o espectador, inspirado pela *Obra Aberta* de Umberto Eco. Na maioria das proposições de arte participativa, o contato físico do espectador com a obra é uma condição essencial para a efetivação do processo de fruição estética.

Uma das questões, que se pretende desvendar nesta pesquisa, consiste em investigar como as formas de interação corporal presentes na arte participativa tornaram-se,

posteriormente, referências para alguns poemas eletrônicos. Portanto, as questões levantadas inicialmente serão investigadas no programa de um importante movimento artístico brasileiro responsável pela definição de conceitos e práticas da arte participativa: o movimento neoconcreto. Somente ao final deste capítulo, após uma revisão dos princípios e proposições da arte participativa são apresentadas as considerações e análises de experiências poéticas representantes da poesia eletrônica.

Resultado da dissidência do grupo de poetas e artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro, a chamada Experiência Neoconcreta formou-se no final de 1950, tendo como um de seus mais ardorosos teóricos o poeta Ferreira Gullar. As diretrizes estéticas do neoconcretismo opunham-se ao racionalismo exagerado e da impessoalidade da arte e da poesia concreta, até então em vigor no cenário cultural brasileiro e internacional. Influenciado pela filosofia de Merleau-Ponty (1908-1961), Gullar escreveu um manifesto com as bases do neoconcretismo, cuja mola mestra se encontra na experiência do pensar com o corpo. Neste período, Ferreira Gullar criou diversos poemas espaciais, os quais dependiam de uma intervenção corporal direta por parte do leitor. Poemas como *Lembra* e *Poema enterrado* rompem com a tradição poética, pois se apresentam, à primeira vista, como pequenas esculturas tridimensionais, formadas por peças de madeira pintadas, em formato geométrico, umas soltas e outras unidas através de dobradiças ou caixas. Estes objetos, quando expostos, convidavam o espectador ao toque e, após manipulados, os versos surgiam despertando uma sensação inesperada.

Lygia Clark e Helio Oiticica também participaram das primeiras mostras neoconcretas, mas logo deixaram o grupo para realizarem individualmente suas ousadas proposições artísticas. No entanto, mesmo separados do grupo, com suas propostas, contribuíram profundamente com importantes pressupostos artísticos para a arte participativa. Ambos os artistas escreveram intensamente acerca de sua produção e muitos destes escritos foram compilados e transformados em livros cujo conteúdo descreve suas inquietações e convicções.

O segundo capítulo contempla a análise de duas proposições poéticas eletrônicas caracterizadas por relações interativas entre corpo e leitura. Ambas as proposições: *.txt* e *Máquina de Leitura Empática* são de autoria do artista multimídia português, Fernando Nabais e seus colaboradores. *.txt*, obra composta por diversas tecnologias digitais utilizadas para criar novos cruzamentos entre múltiplas linguagens artísticas como a dança, a performance e a poesia. *Máquina de Leitura Empática* releitura, em meio digital, do poema

Exercícios de Fonética, do poeta português Liberto Cruz publicado em 1969 nos Cadernos de Poesia Experimental Portuguesa. A releitura baseia-se na concepção de um poema eletrônico dinâmico capaz de alterar a estrutura espacial dos versos, de acordo com a vibração sonora emitida pela voz do leitor, através do uso de microfone.

Ambas as proposições poéticas eletrônicas desencadeiam uma série de questões em torno das noções de autoria e do espectador. Entre elas estão temas particularmente interessantes para a compreensão das manifestações artísticas e poéticas mediadas por tecnologias digitais, como a oposição conceitual entre a contemplação individual e a participação coletiva, que nesta pesquisa é analisada sob a luz do conceito de emancipação do espectador proposto pelo filósofo francês Jacques Rancière.

Apresentados os elementos para discussão neste segundo capítulo, faz-se necessário introduzir algumas referências históricas e também alguns conceitos, sem os quais seria impossível conduzir uma investigação apropriada do neoconcretismo. Tais referências e conceitos, oriundos das artes visuais e da literatura, servirão como base de reflexão acerca das contribuições estéticas e formais deixadas por este importante movimento artístico e poético brasileiro, cujo legado pode ser percebido atualmente na poesia eletrônica.

2.1 - Neoconcretismo: arte e participação do espectador.

Vimos que algumas das características da vanguarda artística francesa, referentes aos movimentos cubista e futurista na produção poética, resultam da influência das inovações tecnológicas daquele período sobre artistas e poetas, inspirando-os a renovarem sua linguagem, ultrapassando os limites do discurso verbal e visual e originando um vocabulário criativo resultante da confluência entre imagem e texto. Com base em um estudo comparativo entre os caligramas de Apollinaire e os poemas realizados em computador pelo poeta brasileiro Erthos Albino de Souza, estes últimos inseridos no contexto da poesia concreta, concluiu-se que os caligramas apollinairianos podem ser tomados como referências históricas para a poesia eletrônica, poesia esta que, entre outras características, utiliza o poema espacial como uma de suas mais eloquentes expressões.

Historicamente, as vanguardas artísticas europeias, que detonaram uma revolução estética nas artes visuais no limiar do século XX, motivaram, no mesmo período, uma sequência de movimentos artísticos na Rússia. Tais movimentos, herdariam do cubismo, a

autonomia do discurso pictórico, desvinculando-se cada vez mais da representação de temas figurativos e dedicando-se à exploração de temas mais abstratos na pintura. O Suprematismo e o Construtivismo foram os movimentos que mais se destacaram neste contexto histórico e suas especulações teóricas e expressivas influenciariam, de forma decisiva, as artes plásticas e a poesia no período pré-revolucionário russo, cujo conhecimento é indispensável para a compreensão da arte e poesia concreta no Brasil a partir de 1950.

Ferreira Gullar (1985) explica como o movimento suprematista liderado por Kasimir Malevitch radicalizou as intenções cubistas rumo ao encontro de uma sensibilidade visual não figurativa na pintura:

O manifesto suprematista – *Do cubismo ao suprematismo* – escrito por Malevitch com a ajuda de alguns escritores russos de vanguarda, entre os quais o poeta Maiacovsky, foi publicado em 1915, mas não se pode datar de então o nascimento do suprematismo. Na verdade, em 1913, na exposição *O Alvo* realizada em Moscou, já Malevitch tinha exposto um quadro que consistia em um quadrado preto sobre um fundo branco. Essa primeira obra suprematista causou naturalmente um espanto geral, pelo fato de levar de maneira radical a um ponto extremo o despojamento que se manifestava, desde o cubismo, na pintura ocidental: nela não apenas a forma atingia total simplificação, como a cor desaparecia. O próprio Malevitch diria mais tarde que todo mundo viu naquele quadro o fim da pintura. 'O quadrado perfeito – diz ele em seu manifesto – parecia à crítica e ao público incompreensível e perigoso – não se devia esperar outra reação.' E esclarece: 'O quadrado que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto'. (GULLAR, 1985, p. 125).

Ao negar as formas figurativas em suas pinturas, Malevitch buscava a “experiência sensível pura”. Em outras palavras, Malevitch via, nas formas geométricas, uma maneira de romper com a tradição da representação de cenas, objetos e outros temas figurativos nas artes visuais. Mesmo a fragmentação da cena figurativa inaugurada por Picasso e Braque no cubismo – e que tanto influenciou artistas e poetas – ainda não havia conseguido um distanciamento tão radical da representação figurativa. Com o passar dos anos, as pesquisas estéticas em torno de uma pintura não figurativa continuaram a se desenvolver na Europa e na Rússia através de movimentos como o construtivismo, o neoplasticismo, a Bauhaus e a arte concreta:

A expressão arte concreta parece ter sido cunhada por Theo Van Doesburg, em 1930, mas não com o propósito de iniciar um movimento estético. O intuito de Van Doesburg era dar o que

considerava ser o nome exato a uma arte que se tinha desprendido totalmente da imitação da natureza. [...] Até então não havia nenhuma diferença teórica entre arte concreta e arte abstrata, tratando-se apenas de uma opção terminológica a adoção de uma ou outra denominação. A diferença começa a se estabelecer em 1936, quando Max Bill emprega a expressão arte concreta para designar uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos. (Ibid, p. 207-208).

Estes movimentos artísticos, apesar de algumas divergências, tinham em comum a ideia de uma transformação social através da arte que, a partir de uma nova sensibilidade estética ditada pelas formas plásticas puras, diminuiria as distâncias ideológicas que separam os homens. O idealismo místico destes movimentos foi violentamente interrompido pela Segunda Guerra Mundial. Escolas foram fechadas, artistas, intelectuais e poetas foram perseguidos e forçados ao exílio em outros países, impossibilitando a continuidade da transformação estética que despontava. Somente mais tarde, nos anos de 1950, a pesquisa iniciada por esses movimentos artísticos seria retomada pela Escola de Ulm¹, na Alemanha.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, abalados por suas consequências desastrosas, alguns artistas e poetas retornam aos temas figurativos e aos poemas clássicos numa clara atitude de resgatar os valores culturais da humanidade dizimados pela barbárie:

Depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, surgiu um novo humanismo que, na arte, implicou o retorno às formas regulares e clássicas e a rejeição das tentativas vanguardistas anteriores à guerra. Essa mudança, que pode ser observada em autores tão diferentes como Picasso, T. S. Elliot ou Neruda, teve como manifestações evidentes, na poesia, um retorno ao soneto e a um repertório temático idílico, cujos motivos foram, com frequência, os mitos antigos. No Brasil, essa tendência foi representada pela Geração de 45 [...]. Como consequência dessa revisão do passado, a poesia de vanguarda foi considerada prosaica e descuidada, um mero formalismo tecnicista cheio de formas caóticas e de um otimismo tecnológico e uma violência simbólica que se confundia com a atitude bélica. Em oposição explícita aos movimentos da década de 1920, os poetas de 45 se propunham a construir um mundo harmonioso e humano, de lirismo pleno. (AGUILAR, 2005, p.161-162).

Ao definir o contexto poético brasileiro que se segue logo após a Segunda Guerra Mundial, Gonzalo Aguilar apresenta o panorama da linguagem poética contra a qual se

¹ Segundo Ferreira Gullar, a Escola Superior da Forma foi fundada por Max Bill em 1951 em Ulm, na Alemanha, ficando conhecida posteriormente como 'Escola de Ulm'. A escola tinha como objetivo formar profissionais em design e arquitetura a partir de uma instrução prática e teórica. Muitos dos professores da Escola de Ulm contribuíram para o desenvolvimento da Arte Concreta. (GULLAR, 1985, p. 212-213).

uniriam os irmãos Augusto e Haroldo de Campos a Décio Pignatari, alguns anos mais tarde, através da poesia concreta.

Faz-se necessária uma interrupção na sequência deste texto para ressaltar, como aliás já foi mencionado na introdução deste trabalho, que a poesia concreta não seria abordada em sua totalidade devido à complexa estrutura teórica e conceitual. Como o neoconcretismo decorre de uma reação parcial contra o programa da poesia concreta, é imprescindível mencionar o contexto literário e artístico em que esta poesia aflora.

Ferreira Gullar relata o panorama das artes visuais durante o pós-guerra e posiciona com precisão a entrada da pesquisa estética em torno da arte concreta no Brasil. O poeta maranhense também introduz a questão das bienais internacionais de arte que estimulariam os poetas do grupo Noigandres, mais tarde poetas concretos, a se posicionarem como tal:

Depois da Segunda Guerra Mundial, a arte abstrata expandiu-se internacionalmente. Mondrian, Klee e Kandinsky são trazidos para o primeiro plano da atualidade artística. [...] O grupo suíço de artistas concretos adota uma posição crítica em face dessas manifestações indeterminadas da expressão não-figurativa, que lhes parecem mera diluição da linguagem dos mestres abstratos. O movimento concreto irradia de Ulm para a América Latina, primeiro para a Argentina e depois para o Brasil. O grupo argentino era formado por Tomas Maldonado [...] Alfredo Hlito, Iommi e Claudio Girola. O órgão de divulgação do pensamento do grupo - e das ideias suíças - foi a revista Nueva Visión. No Brasil, o movimento abstrato tinha por volta de 1950, um único defensor: Mário Pedrosa - que começou a contaminar os artistas mais jovens. Ivan Serpa e Almir Mavignier [...] foram os primeiros artistas brasileiros a aderirem à nova tendência. A primeira Bienal de São Paulo, em 1951, veio ampliar o interesse pela arte abstrata no Brasil e, particularmente, pelo movimento suíço. (GULLAR, 1985, p. 210).

Motivados pela energia renovadora da arte abstrata e da arte concreta no Brasil, os irmãos Campos e Décio Pignatari resgataram a vanguarda poética no Brasil a partir da concepção de um programa próprio totalmente desvinculado da cena literária em que se encontravam:

No momento em que os novos poetas ingressaram no campo literário, o 'esquecimento' das vanguardas estava inscrito no trabalho formal da poesia. Apagar este esquecimento foi um dos modos pelos quais os poetas de Noigandres se autolegitimaram como sujeitos com uma iniciativa própria. Em termos sincrônicos, a recuperação que se estava fazendo do legado vanguardista no campo das artes plásticas sobretudo na Escola de Ulm, ofereceu uma ação que não tinha

equivalente na poesia, nesse momento. (AGUILAR, 2005, p. 167).

Desta forma, percebe-se que a poesia concreta está estreitamente ligada às artes visuais e outras manifestações artísticas. Estrutura-se a partir da elaboração de um programa, cujas influências intencionalmente declaradas decorreriam de poetas como Mallarmé e Apollinaire, escritores como Ezra Pound, James Joyce e também compositores como Webern. Augusto de Campos já anunciava, em um artigo escrito em 1955, a gênese *verbivocovisual* do poema concreto, que, além de forjada a partir de diversas linguagens, ainda perseguia o poema como objeto autônomo, sem pretensões figurativas:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música de vanguarda), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (CAMPOS, A. 2006, p.55).

Tal autonomia exigiu uma alteração radical na linguagem poética: a eliminação do verso. Naturalmente, com a supressão do verso em seus poemas, a poesia concreta enfrentaria uma forte crítica, considerando o contexto poético dominado pela Geração de 45. A ousadia dos poetas do Noigandres aliou-se à ideia de atualização da linguagem poética, tal como ocorria com a valorização do movimento concretista nas artes plásticas no Brasil. Desta forma, a poesia concreta também angariou, naquele momento, admiradores no Brasil, e mais tarde influenciaria poetas, no mundo inteiro, interessados em uma nova forma de expressão poética, tornando-se um movimento internacional. Com tanta inovação, a poesia concreta passava então a contar, em várias regiões brasileiras, com vários adeptos, como Wladimir Dias-Pino na região central. Um dos mais profícuos – e também polêmicos – intercâmbios entre poetas concretos deu-se entre os poetas de São Paulo, liderados pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, e os poetas do Rio de Janeiro, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e Ferreira Gullar. Dessa relação resultaria uma intensa colaboração entre os poetas que compartilhariam suas ideias e poemas através de publicações em jornais e revistas de ambas as cidades, dentre eles o *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil no Rio de Janeiro e a revista *Arquitetura e Decoração*, em São Paulo.

O grande marco da confluência entre as artes plásticas e a poesia concreta aconteceu em dezembro de 1956, na cidade de São Paulo, com a I Exposição Nacional de Arte Concreta

no Museu de Arte Moderna. A mesma exposição seguiu para o Rio de Janeiro, sendo aberta ao público em fevereiro de 1957, no saguão do Ministério da Educação e Cultura, com a presença de trabalhos de pintores, escultores, gravadores e poetas, todos estes legítimos representantes do que havia de mais atual nos anos 1950: a arte concreta.

Desta forma, não seria equivocado reconhecer, na arte concreta, cujo foco principal se concentrava na técnica, também uma forma ideológica de progresso, tal como observa Ronaldo Brito:

A arte concreta surge, como vimos, como proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuicionismo. Embora não seja correto imaginar uma relação mecânica entre a arte concreta e a matemática, é indiscutível o interesse constante da primeira pela segunda, não apenas como modelo de equacionamento das questões, mas também como 'ideologia' de fundo do trabalho dos artistas. [...] o mesmo movimento de aproximação à modernidade, via ciência e tecnologia, estão presentes no concretismo brasileiro; o problema era adotar um ponto de vista *moderno*, positivo, participante diante do 'progresso' da 'civilização' contemporânea. O artista tornava-se o inventor de protótipos, um técnico que manipulasse com competência os dados da informação visual. (BRITO, 2002, p.43).

Ronaldo Brito ainda revela a proximidade entre a ideologia progressista vigente no Brasil nos anos 1950 e a arte concreta:

As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países do continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional ante o domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira elas poderiam servir à emancipação cultural destes países perante suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente. (Ibid., p. 53).

Nota-se, neste período a que se refere Brito, um investimento considerável na modernização da infraestrutura nacional. Nos anos 1950, o Brasil se empenhou em uma reforma modernizadora cujo ápice se encontra em 1957 no plano piloto de Brasília, projetado por Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) nos moldes da arquitetura

modernista do arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965). Essa transformação cultural e social pode ser observada no desejo de atualização diante dos modelos estanques nos quais se assentavam os diversos segmentos culturais brasileiros. A arte concreta, como vimos, definiu os padrões estéticos e conceituais para a ruptura com os modelos tradicionais. As artes visuais e a poesia se apropriaram da tecnicidade, da geometria e da objetividade discursiva como bases para impulsionar a mudança cultural. A arquitetura, por sua vez, assumia a mudança ambiental, construindo espaços marcados pela racionalidade geométrica das formas e fazendo, do projeto urbanístico, o cenário de uma transformação social.

Décio Pignatari, em seu artigo *Arte concreta: objeto e objetivo* (1956), defende a interpenetração das artes poéticas, artes visuais e arquitetura. No artigo, o poeta concreto critica o preconceito contra o uso do termo “mecânica” nas artes, como se este termo aludisse a algo inumano, e ainda afirma que, por extensão, tal postura preconceituosa comprometeria a interpretação de geometria e de pintura geométrica. Segundo Pignatari, a pintura geométrica estaria para a geometria da mesma forma que a arquitetura estaria para a engenharia. Enquanto uma se encarrega da sensibilidade estética, a outra se encarrega da técnica e do discurso científico. Em virtude de seus pontos em comum, ambas as disciplinas também dividiriam percalços em comum:

[...] os concretistas também sentem a urgência de um contato mais íntimo com a arquitetura: o fato de vários deles serem – quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura – decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias – atividades ligadas à arte arquitetônica – atesta essa necessidade e essa urgência, se já não bastasse, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e decoração. Quanto à poesia, ela não está alheada da questão, como pode parecer à primeira vista: os aparentamentos isomórficos das diversas manifestações artísticas nunca serão um tema de somenos. Abolindo o verso, a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica. Além disso, por exemplo, o ideograma monocromo ou em cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p.64).

Ao negar a histórica estrutura espacial e temporal do verso na tradição poética, o poema concreto enfrentaria diversas dificuldades para ser compreendido como tal. Abolindo intencionalmente o verso e associando-se a outras linguagens artísticas e técnicas, a poesia concreta se distanciaria muito da forma tradicional da linguagem poética, tornando-se alvo de muitas críticas. Quanto mais a poesia concreta se arriscava em novos domínios do saber à

procura de uma linguagem contemporânea capaz de acompanhar as inovações tecnológicas, mais se distanciava do vínculo emotivo através do qual a poesia teria se apoiado durante séculos. Tal visão cada vez mais pragmática e racional da linguagem poética teria se intensificado nos poetas concretos paulistas, o que acabaria gerando uma série de desencontros ideológicos com os poetas concretos cariocas. A celeuma que se instalaria entre os poetas concretos culminaria na separação ideológica dos integrantes da poesia concreta a partir do manifesto neoconcreto no Rio de Janeiro.

Ferreira Gullar relata que sua relação com os irmãos Campos e Décio Pignatari se origina a partir de seu livro de poemas *A Luta Corporal* (1954), que reúne poemas escritos no período de 1950 a 1953. O título do livro de Gullar alude à batalha travada entre o homem e a linguagem através da qual este tenta se expressar. Neste entrave, alguns poemas se articulam especialmente de forma inédita e, por este motivo, teria despertado a atenção dos poetas do Noigandres. Deste período em diante, Gullar e os poetas paulistas passam a compartilhar um ideal de renovação para a poesia brasileira, através de uma troca mútua de opiniões acerca de seus poemas e artigos:

Este livro – que se encerrava com a implosão da linguagem – chamou a atenção de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que entraram em contato comigo. Augusto veio ao Rio encontrar-me e durante nosso almoço na Spaghettilândia, Cinelândia, em começos de 1955, disse-me que eles três estavam inconformados com a poesia que se fazia então no Brasil e que pretendiam renová-la. Explicou-me que, embora considerando importante *A luta corporal*, encaravam-no como uma experiência destrutiva, enquanto eles pretendiam um movimento construtivo de uma nova poesia. De sua crítica, apenas escapavam Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, especialmente este por sua preocupação formal; os demais eram poetas brasileiros acomodados e de importância secundária. Observei que, minha opinião, Oswald de Andrade deveria estar entre os poetas inovadores. Ele reagiu dizendo que Oswald era um anarquista e um irresponsável, sem maior seriedade literária. Aleguei que seu livro *Pau-Brasil* (1925) guardava um frescor que me encantava, que sua linguagem tinha sabor de capim verdade. Aconselhei-o a reler os poemas e particularmente o romance *Serafim Ponte Grande* (1933), o que eles mais tarde efetivamente fizeram e mudaram de opinião a respeito de Oswald, contribuindo de maneira decisiva para a valorização de sua obra. (GULLAR, 2007, p. 21-22).

A citação de Gullar mostra uma respeitosa relação entre o poeta maranhense radicado no Rio de Janeiro e os poetas paulistas. No entanto, lendo nas entrelinhas, percebe-se uma certa animosidade entre os poetas. Na verdade, de maneira bastante clara, Gullar demonstra

que suas sugestões de leitura tiveram um impacto radical na formação da poesia concreta, fato repudiado pelos poetas paulistas. Portanto, apesar da aparente pacificidade entre Gullar, os Campos e Pignatari, na fase inicial da poesia concreta no Brasil, a partir de 1956 – Ano da I Exposição Nacional de Arte Concreta – o tom do discurso de Gullar se torna mais ofensivo, deixando expostas as divergências entre os poetas concretos:

Escrevi no Suplemento dominial do Jornal do Brasil (SDJB) um artigo em que mostrava as diferenças entre os cariocas e os paulistas, dizendo serem estes muito cerebrais enquanto aqueles eram mais intuitivos. Waldemar Cordeiro não concordou e revidou minhas críticas. Ao inaugurar-se a exposição, no prédio do então Ministério da Educação, Décio Pignatari afirmou numa entrevista à imprensa que *O formigueiro* não era um poema concreto. Embora sua intenção ao dizer isto fosse impor como única a visão paulista do que era poesia concreta, sua opinião estava certa e efetivamente refletia as diferenças que havia entre os dois grupos. De fato, o meu poema não se enquadrava nas normas teóricas rígidas que os três poetas paulistas haviam adotado. (Ibid., p.23).

Apesar de evidenciadas as diferenças, a colaboração mútua entre cariocas e paulistas ainda prosseguiria, por um breve período, através de publicações de ambos em jornais e revistas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. A ruptura definitiva entre eles viria em decorrência da publicação de dois artigos: um de Haroldo de Campos, intitulado “*Da fenomenologia da composição à matemática da composição*” e o segundo de autoria de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, intitulado *Poesia concreta: experiência intuitiva*.

Segundo Gullar, em junho de 1957, Haroldo de Campos teria enviado o artigo acima mencionado para que este fosse publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Ao perceber que não concordava com o conteúdo do artigo, Gullar entrou em contato com Haroldo de Campos, que o deixou livre para publicar ou não o artigo. Gullar optou por publicar o artigo do poeta paulista, mas publicou também, na mesma edição, outro artigo assinado por ele, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, em cujo conteúdo marcavam suas posições a respeito da poesia concreta, deixando clara a diferença ideológica entre os grupos paulista e carioca.

O artigo de Haroldo de Campos em questão, “*Da fenomenologia da composição à matemática da composição*”, aborda uma perspectiva da composição poética a partir de parâmetros matemáticos:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). Isto é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. (CAMPOS, 2006, p.133-134).

Com a reivindicação de um modelo matemático definido a priori, Haroldo de Campos pretendia desferir o golpe fatal na sintaxe como estrutura criativa de criação poética. Entrava em cena a exacerbação racionalista inspirada nos modelos comunicacionais criados pelos teóricos da informação como Claude Shannon (1916-2001) e Max Bense (1910-1990). O modelo composicional fenomenológico, tomado como orgânico, ainda estaria demasiado vinculado ao passado e carecia igualmente de renovação:

'Modéstia tática' (Boulez *re* Webern); impossibilidade como, hipótese inicial de trabalho rigoroso, do poema de tipo monumental, cuja *longuer* será um apelo irresistível à quebra de controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar. À retórica do poema longo – ainda que numa última – tentativa de sobrevivência, arejada artificialmente pelo 'pneuma' espacial – se opõe a justa brevidade do poema concreto, donde a importância da experiência elementarista de Gomringer. Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura. (Ibid., p. 135).

O poema concreto, portanto, privilegiaria a estrutura ou, já utilizando um termo gestaltiano², privilegiaria o “todo” em detrimento da palavra. Na poesia concreta, a palavra se submete à organização estrutural do poema, daí o destaque dado por Haroldo de Campos ao poeta Eugen Gomringer, cocriador da poesia concreta e idealizador do conceito de “constelação”, no qual os poemas concretos se organizam em uma estrutura espacial ao contrário de uma cadeia sintática linear.

O artigo de Ferreira Gullar em questão – *Poesia Concreta: Experiência intuitiva* – vai na direção oposta ao artigo de Haroldo de Campos. O artigo de Gullar registra o posicionamento menos radical no contexto da poesia concreta brasileira já em sua fase inicial. O título do artigo, no qual se destaca a palavra “intuitiva”, por si só já confronta o racionalismo matemático da poesia concreta paulista proposta por Haroldo de Campos .

² “A Gestalt, após sistemáticas pesquisas, apresenta uma teoria nova sobre o fenômeno da percepção. Segundo essa teoria, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada”. (GOMES FILHO, 2003, p.19)

Estruturado a partir de uma breve introdução, onde o discurso agressivo é substituído por outro mais ameno, destaca-se, logo de início, o reconhecimento de uma provável superioridade de alguns poemas tradicionais, no artigo *Poesia Concreta: Experiência Intuitiva*, redigido pelos poetas cariocas:

A poesia concreta, tal como a entendemos e defendemos, não é superior nem mais eficiente meio de expressão que as formas poéticas que a precederam; talvez mesmo seja, nesta fase de formação, menos rica e satisfatória que o verso medido e o verso livre em seus melhores momentos. (GULLAR, 2007, p.78).

A julgar pelo clima competitivo em que ambas as vertentes da poesia concreta brasileira se encontravam neste momento, é impreciso afirmar se esta posição saudosista do grupo carioca seria de fato sincera, ou não passaria de uma provocação ao grupo paulista, que, por sua vez, não hesitou em repudiar o “ranço discursivo das velhas ligaduras sintáticas”, tal como vimos acima, na citação de Haroldo de Campos. Independentemente da intenção de tal introdução saudosista por parte dos cariocas, observa-se, que mesmo tendo direcionado suas críticas à Geração de 45, ao negar veementemente a tradição do poema tradicional e destinar ao poema uma ideia reducionista da palavra, Haroldo de Campos acaba abrindo uma lacuna para a revalorização da subjetividade poética, deixada de lado pelos paulistas e retomada pelos cariocas.

Após sua introdução, o discurso do artigo de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim se norteia através de doze pontos principais nos quais o procedimento poético, sob o ponto de vista científico, exacerbadamente racional e matemático, será fortemente negado:

Objetividade criativa: O poeta concreto não confundirá a objetividade criativa – o controle indispensável na criação de um poema cuja leitura é apreensão, pelo leitor, do funcionamento de sua *Gestalt* – com a objetividade científica que pressupõe um observador isento dos fatores circunstanciais.[...] Equívoco cientificista: A linguagem é a atualidade da cultura (Hegel). A poesia é a atualidade da linguagem (poeta concreto). Só um equívoco cientificista levaria a supor que a atualização da linguagem está na sua formalização. A pretensa submissão da poesia a estruturas matemáticas leva o selo deste equívoco.

Palavra e Linguagem: O poeta concreto sabe que existe uma antinomia imanente nas relações da palavra com a linguagem: à medida que a linguagem se torna mais geral, a palavra vai sendo substituída por outras formas mais eficazes de notação, como acontece

na Lógica Simbólica e na Física-Matemática. A poesia concreta não aspira a ser uma linguagem, mas sim um modo de atuação sobre a linguagem verbal em benefício da eficácia da palavra. (Ibid., p.78-79).

Além do repúdio ao cientificismo e matematização do poema, o artigo declara o valor da palavra não apenas como um objeto concreto, mas também um objeto passível de significação e expressão. Ao contrário dos poetas paulistas que defendem uma poética na qual se exclui da palavra todo o seu potencial emotivo, os poetas cariocas pretendem resgatar a intuição e a transcendência no poema concreto, mantendo a simplificação sintática e a economia verbal:

Máximo de expressão – mínimo de palavras: A poesia concreta não tem por objetivo a comunicação 'mais rápida', senão na medida em que essa rapidez está implícita na economia natural do poema: o máximo de expressão controlado pelo mínimo de palavras.

[...]

Poesia e subjetividade: O poeta concreto não repele – ou melhor, não pretende repelir – a subjetividade, sem a qual não é possível nenhuma criação. Ele distingue o subjetivismo, de que se encontra embebida toda uma retórica poética cloroformizada, e a subjetividade mesma; distingue entre verbalismo e conhecimento fenomenológico. O poema concreto é meio de se controlar totalmente uma experiência.

[...]

Totalidade transcendente: O poema concreto deve valer como uma experiência cotidiana – afetiva, intuitiva – a fim de que não se torne mera *ilustração*, no campo da linguagem de leis científicas catalogadas. É preciso não perder de vista que a combinação dos elementos sensoriais da palavra – som, grafia – estará sempre na dependência do que daí resulte em expressão 'verbal', e mais, de que todas as relações estabelecidas tenham em vista uma *totalidade transcendente*: o poema concreto deve ser feito visando a se tornar uma realidade viva e a sua fruição, um ato pleno. Ou não valeria a pena escrevê-lo. (Ibid., p. 77-79).

Apesar do embate teórico em torno da poesia concreta, a partir do qual ficaram claras as diferenças conceituais e as posições contrárias entre poetas paulistas e cariocas, a colaboração intelectual entre ambos ainda se estenderia por algum tempo. À medida que as diferenças se acentuavam, já não havia mais como sustentar um único programa para a poesia concreta. Diante das crescentes crises ideológicas, a única saída para o impasse seria o rompimento definitivo entre os dois grupos.

Em abril de 1958, os irmãos Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo afastam-se definitivamente do grupo carioca através do artigo *Poesia Concreta: pontos nos ii*, publicado

no jornal carioca, *Tribuna da Imprensa*, colocando um fim na colaboração com o *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil. Os poetas e os artistas plásticos do Rio de Janeiro, sob a liderança de Ferreira Gullar, decidem cunhar um novo termo capaz de incorporar as mudanças na arte concreta, já há alguns anos debatidas nos jornais e nas polêmicas entrevistas destes poetas. Surgia, então, o movimento neoconcreto.

O movimento neoconcreto foi lançado em março de 1959 com a publicação de um manifesto sob a forma de artigo publicado no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil e com uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra, que reuniu trabalhos em pintura, escultura, gravura e poesia, representou uma virada radical nos preceitos teóricos da arte concreta. Logo em seu parágrafo de abertura, Ferreira Gullar, redator do manifesto, deixava explícitos os objetivos do movimento:

A expressão neoconcreta é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas 'compreende' satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências. (1ª EXPOSIÇÃO NEOCONCRETA (Rio de Janeiro, RJ). **Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro**: catálogo (fac-símile). Rio de Janeiro, 1959, p.1).

O texto do manifesto prossegue concentrando suas críticas na arte concreta e encarando-a como uma consequência da supervalorização do escopo teórico do programa adotado pelos artistas construtivistas que teriam adotado, em seu procedimento artístico, a utilização de formas geométricas e teorias matemáticas. No entanto, o aspecto humano, segundo Gullar no manifesto neoconcreto, nunca esteve à margem deste processo construtivista, tal como a arte concreta passou a considerá-lo:

Terá interesse cultural específico determinar aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela. (Ibid., p.2).

Declaradas as principais diferenças entre os movimentos concreto e neoconcreto, o manifesto demonstra os conceitos através dos quais se fundamentam a revalorização do sensível na linguagem concreta. A tônica recai sobre um abandono da rigidez teórica e do cientificismo em prol da vivência e da emoção:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando novas dimensões 'verbais' criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidas com a aplicação teórica que deles faz a ciência. (Ibid., p.3).

No intuito de fundamentar suas propostas teóricas e práticas contra o pragmatismo técnico do programa concreto, os neoconcretistas recorreram à fenomenologia de Merleau-Ponty (1905-1961) e seus estudos acerca da percepção, de fundamental importância para a introdução de conceitos que norteiam a questão do corpo em sua totalidade – e não apenas o cérebro – como principal condutor de experiências estéticas. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty propõe uma nova abordagem corporal da percepção, criticando a visão positivista que toma a percepção como um fenômeno exclusivo da consciência. No momento nos restringiremos ao texto do manifesto:

Não concebemos a arte nem como 'máquina' nem como 'objeto', mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por ser uma virtude extra-terrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e para criar para si uma significação tácita (M.Ponty) que emerge nela pela primeira vez. [...] É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua 'realidade'. (Ibid., p.3).

O ambiente tecnológico, que ocupa uma parcela considerável na produção artística contemporânea ditando estratégias criativas e embasando discursos teóricos, é observado com

uma certa dose de desconfiança pelos neoconcretos. Certamente este tema não deve ser tomado como uma atitude obscurantista e muito menos se trata de uma aversão ao tecnológico por parte do grupo concreto. Tal desconfiança deve ser encarada como um alerta à tendência para a mecanização do ato criativo:

A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo, num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e resposta: fala ao olho como instrumento e não ao olho como modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo. (Ibid., p.3).

Os parágrafos finais do manifesto neoconcreto trazem os aspectos mais significativos para este trabalho; seria impossível abordá-los sem a devida contextualização que lhe cabe. O movimento concreto, como movimento estético, revê as diretrizes conceituais da artes visuais concretas operando igualmente no campo literário. A poesia concreta, como vimos, associou-se intencionalmente às artes visuais em busca de uma modernização da linguagem poética a exemplo do que ocorria nas artes visuais e também na arquitetura. Portanto, tal como as artes visuais, a poesia concreta teve suas estruturas compositivas revistas pela poesia neoconcreta:

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para ele o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma dessa linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. (Ibid, p.4).

Longe de pretender retornar à poética tradicional, a poesia neoconcreta busca resgatar o valor semântico da linguagem verbal. Comparadas de forma superficial em seus aspectos externos pertinentes à forma, poesia concreta e neoconcreta pouco se distinguem. Ambas

lidam de forma econômica com seus versos e a espacialização de seus poemas é bastante semelhante. Porém, no âmbito interpretativo, a poesia concreta e a neoconcreta em muito se diferenciam. O poema concreto é quase tautológico, enquanto o neoconcreto está aberto ao campo semântico:

A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal, ótico, a poesia neoconcreta devolve-o à sua condição de 'verbo', isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura. (Ibid., p.5).

Uma visão simplista em torno da poesia neoconcreta poderia condená-la a apenas uma ruptura formal com a poesia concreta. A cisão entre os poetas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro deve sua relevância, em parte, à forte personalidade de seus representantes que sempre fizeram questão de polemizar publicamente seus antagonismos pessoais e intelectuais. Ambos os movimentos possuem seus méritos e seus entraves. Não há como negar que a poesia concreta refrescou o ambiente literário a partir da proposição de uma forma poética atenta às inovações tecnológicas e comunicacionais.

A poesia neoconcreta também apresenta seus prós e contras. Por um lado, os poetas neoconcretos possuem mérito por flagrarem a mecanização objetiva da poesia concreta, defendendo a revalorização dos aspectos subjetivos nesta mesma poesia, em termos de linguagem poética; por outro lado, predominam as intenções, poucas são as mudanças significativas.

A grande contribuição neoconcreta para a arte e a poesia viria a partir da introdução de novas abordagens em torno da recepção do poema. Partindo da subjetividade do poema, os poetas e artistas neoconcretos apostariam em proposições participativas, nas quais o leitor e o espectador ampliariam sua relação com o objeto artístico e poético. A fenomenologia de Merleau-Ponty, fundamentada na sensação corporal como elemento perceptivo, tão cara aos preceitos neoconcretos, desdobrar-se-ia em uma ampla pesquisa por parte dos neoconcretistas dedicada às novas formas de interação com o objeto artístico e persistiria em suas pesquisas individuais após a dissolução do grupo.

Dentre os poetas e artistas concretos que se destacaram nesta pesquisa encontram-se

Ferreira Gullar com seus poemas espaciais e seus “não-objetos” e Lígia Clark e seus “objetos relacionais”. Hélio Oiticica, artista que, apesar de não ter assinado o manifesto neoconcreto, teria aderido ao grupo posteriormente, também se destacou em sua produção artística cujo conceito de arte extrapola as fronteiras do convencional. Seus “Parangolés” se tornaram uma referência de sua pesquisa estética que pretendia romper com o sistema institucionalizado de arte, diminuindo os limites entre o espectador e a obra. Para Ronaldo Brito:

O neoconcretismo voltava-se contra a *produção* por razões outras: o que temia era o reducionismo, o perigo de, esvaziando-se a arte de suas conotações humanistas tradicionais, esvaziá-la também enquanto prática específica e irreduzível ao pensamento do senso comum. O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e completo com o 'sujeito'. Contra o que supunham ser a esterilização da arte concreta – limitada às rígidas explorações da formas seriais e do tempo mecânico, limitada em última instância à experiência retiniana – estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante. (BRITO, 2002, p.70).

Introduzidos o contexto e as direções para as quais seguiram o programa neoconcreto, retomaremos, a seguir, discorrendo sobre parte da obra do poeta Ferreira Gullar e os artistas plásticos Helio Oiticica e Lygia Clark, cujas obras, em um determinado período, se alinham como importantes referências para uma poética da participação.

2.2 Gullar, Oiticica e Clark: poéticas participativas.

Na introdução a este capítulo, abordamos alguns conceitos introdutórios sobre a *interatividade*. Retomaremos agora a questão, com o propósito de investigar as nuances existentes entre as poéticas participativas e as interativas. Extrairemos os principais argumentos do artigo, *Arte e Interatividade: Autor-Obra-recepção* (2003), do artista gráfico, poeta visual e teórico, Julio Plaza (1938-2003) tendo em vista as bases conceituais e teóricas de uma poética interativa. Esta investigação faz-se necessária para que fique explícita a relação de complementaridade entre os termos participação e interação nesta pesquisa, evitando que os mesmos sejam tomados como sinônimos.

A tese de Plaza se constitui a partir da proposta de uma tipologia para obras de artes visuais e literárias pautadas por uma forma especial de interação com o público, que ele

define como *abertura*. O termo abertura decorre da teoria da *Obra Aberta* de Umberto Eco. O primeiro dos tipos de Plaza é a *Abertura de Primeiro Grau*, seguida pelas Aberturas de Segundo e Terceiro Graus. Cada abertura apresenta referências e conceitos próprios, importantes para a compreensão das alterações ocorridas nas relações entre autor, obra e receptor, nestes três contextos.

A abertura de primeiro grau compreende aquelas obras em cuja estrutura se percebe um caráter polissêmico e ambíguo, capaz de permitir múltiplas leituras e uma riqueza de sentido. Neste primeiro nível de interação, a obra já se encontra concluída, porém, o autor permite ao espectador ou leitor preencher, com suas próprias referências, as lacunas que aparentemente foram deixadas sem respostas. A obra é intencionalmente passível de uma constante atualização por parte do sujeito fruidor.

Plaza afirma que as bases conceituais e teóricas da abertura de primeiro grau originam-se no campo dos estudos da linguagem, nos anos de 1920, por Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem os conceitos de dialogismo e intertextualidade estão atrelados, em primeira instância ao inacabamento sujeitando a obra à um constante devir. Além do dialogismo bakhtiniano, Plaza inclui, em seus pressupostos teóricos para a abertura de primeira geração, a teoria das funções da linguagem do teórico do Círculo Linguístico de Praga, Roman Jakobson (1896-1982), entre os anos de 1920 e 1930, chegando aos teóricos da Escola de Konstanz entre os anos de 1960 e 1970, Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007), estes últimos, fundadores da estética da recepção que definiram a importância do papel do leitor na recepção da obra literária.

Os aspectos teóricos que serviram de base para a definição do primeiro tipo de abertura, sugerido por Julio Plaza, são interessantes para estabelecer uma base crítica para as poéticas interativas. Neste trabalho, porém interessa-nos discorrer sobre uma relação mais ativa, e até mesmo física, entre o leitor e a obra, extrapolando o âmbito da imaginação. Desta forma, seguiremos diretamente para o segundo tipo de interação proposto por Plaza: a abertura de segundo grau.

A partir dos anos cinquenta, as tecnologias da comunicação despertam um interesse especial nos artistas e poetas que passam a adotar as referências teórico informacionais de autores como Max Bense.

É a partir dos anos cinquenta que se constituem no campo da arte, tendências que traduzem e antecipam as mudanças produzidas pelas

tecnologias. De uma parte, o artista se interessa por uma nova forma de comunicação em ruptura com o contexto mass-midiático e unidirecional, uma tendência que procura a participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto desta e do autor. Por outro lado, a tendência que insiste mais na produção que no produto e tenta, portanto, desconstruir o processo criativo. Assim, a teoria associada com as tecnologias da comunicação permite aos artistas tornar perceptíveis os três momentos da comunicação artística: a emissão da mensagem, sua transmissão e sua recepção. (PLAZA, 2003, p. 11).

Com o deslocamento do interesse do artista para novas estratégias criativas influenciadas pelas teorias da indeterminação e do acaso, desencadeadas, principalmente, pela estética gerativa bensiana, formulada a partir de modelos matemáticos de base combinatória, surgem propostas artísticas nas quais o papel do autor é descentralizado, permitindo uma maior intimidade entre o espectador e a obra. Instaure-se, neste contexto criativo, a abertura de segundo grau, proposta por Julio Plaza, trazendo consigo dois conceitos fundamentais para uma compreensão adequada deste momento: as noções de “ambiente” e “participação do autor”.

De imediato, tal noção de ambiente extrapola o sentido vulgar de espacialidade ou configuração ambiental, seja esta natural ou edificada. Trata-se, antes, da construção de uma ambientação capaz de promover sensações estéticas no espectador a partir de sua interação ativa com um objeto artístico dentro ou fora deste espaço. Nestes ambientes, afirma Plaza “... é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação, não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador”. (PLAZA, 2003, p.14).

A noção de “arte de participação” está relacionada com o envolvimento entre o criador e o espectador. Neste tipo de participação, o espectador é convidado a interagir fisicamente e ativamente com a obra. Na abertura de segundo grau, portanto, o papel do espectador é fundamental para a existência da obra de arte. No Brasil, artistas e poetas neoconcretos se dedicaram a investigar procedimentos artísticos nos quais as noções de ambiente e participação do espectador são cruciais, porém, para Julio Plaza, tais obras ainda não podem ser consideradas interativas:

... alguns neoconcretos se identificaram mais com a abertura de segundo grau, ou seja, a chamada 'arte de participação'. A abertura de segundo grau não se identifica, pois com o caráter ambíguo da inovação, senão com as alterações estruturais e a variedade temática (social, orgânica, psicológica) para promover atos de liberdade dos espectadores sobre a obra que chama à participação. Posto isto, resulta

inadequado chamar as obras de Hélio Oiticica (ambientes penetráveis) ou mesmo Lygia Clark (trepantes e bichos) de arte interativa. (Ibid., p.15-16).

De fato, a produção neoconcreta, no que tange à participação do espectador, não pode reclamar, para suas obras, a designação de arte interativa, pois, para Plaza, a interatividade é uma característica própria da abertura de terceiro grau. Apesar da inegável contribuição dada pelos artistas neoconcretos aos atuais processos de interação tecnológica digital, que serão deslindadas mais adiante neste capítulo, não há como tomar a participação como sinônimo de interação, pois, além das afinidades que aproximam estes conceitos, há também a questão da emergência de um novo meio tecnológico que altera sensivelmente as práticas e os objetos artísticos:

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e 'abertas', onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia.

Ao participacionismo artístico sucedem as artes interativas e a participação pela interatividade, só que desta vez, há a inclusão do dado novo: a questão das interfaces técnicas com a noção de programa. (Ibid., p.17).

Após a exposição dos três tipos de abertura da obra de arte adotados por Julio Plaza, cumpre reforçar neste momento a nossa hipótese de que o movimento neoconcreto introduziu importantes processos criativos e dinâmicas participativas com o espectador, através de um momento particular das obras do poeta Ferreira Gullar e dos artistas plásticos Hélio Oiticica e Lygia Clark. Assim como Julio Plaza, acreditamos que a obra destes artistas prepararam o terreno para as artes tecnológicas interativas, representadas nesta pesquisa, pela poesia eletrônica. Neste momento, portanto, interessa-nos em especial as poéticas participativas ou as obras de abertura de segundo grau destes artistas, que introduziram novas formas de relação entre espectador e obra.

Ferreira Gullar, ao lado de Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, integrava o grupo dos poetas neoconcretos. Neste período, Gullar atuava como crítico de arte e tornou-se o principal interlocutor do movimento, sendo de sua autoria parte relevante das premissas teóricas do neoconcretismo. Diversos registros de sua produção poética durante este período demonstram os aspectos de uma poética participativa que se tornaria uma das mais eloquentes

características do movimento neoconcreto.

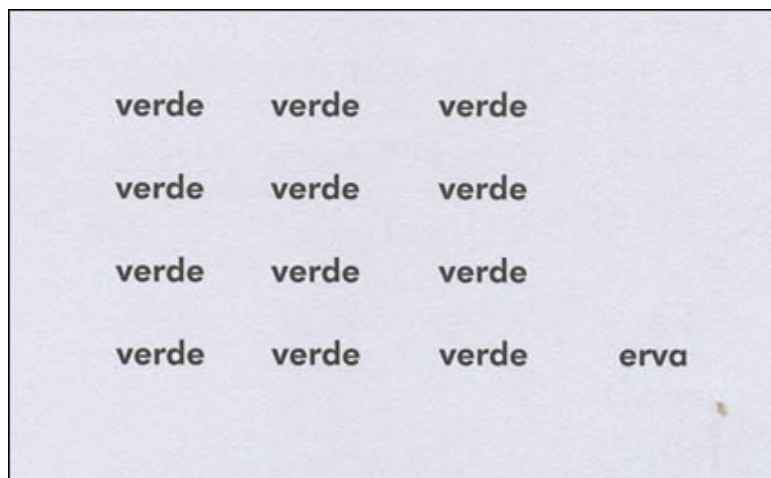


Figura 14: *Verde Erva*, Ferreira Gullar, 1958.
Fonte: (GULLAR, 2007, p.35).

Segundo Gullar⁴, a questão da participação decorreu de um problema surgido em relação à recepção de seu poema concreto *verde erva* (1958) (Figura 14) publicado no *Jornal do Brasil*. O poeta preocupou-se com a possibilidade de uma leitura incompleta do poema pelos leitores, uma vez que o poema espacializado em uma forma quadrada era composto por doze repetições do verso “verde” seguidas pelo verso “erva”, este último situado fora do quadrado.

A leitura idealizada pelo poeta previa a leitura sequencial dos doze versos “verde”, até que o verso “erva” brotasse naturalmente do poema. No entanto, Gullar observou que a dinâmica da leitura poderia ser alterada, pois a repetição do verso “verde” poderia levar à substituição do verso “erva” também por “verde”, alterando toda a intenção do poema. Desta dificuldade construtiva em torno da espacialização, teria surgido seu primeiro *Livro-poema*:

[...] um novo livro em que a forma das páginas é parte do poema, de sua estrutura visual e semântica, e em que o passar das páginas é condição necessária para que ele se constitua e que se realize enquanto expressão. Porque este poema não poderia estar senão num livro com estas características – ao contrário de qualquer outro poema que pode estar em qualquer livro e mesmo na folha de um jornal – , aqui a palavra e página constituem uma unidade indissolúvel, e daí tê-lo designado pelo nome de livro-poema. Não se trata de um livro de poemas; neste caso, o livro é o poema, o poema é o livro. (GULLAR, 2007, p. 37).

⁴ GULLAR, 2007, p. 29-30

O livro-poema de Gullar se assemelha aos livros de artista em sua estrutura física, pois suas páginas estão recortadas nas extremidades, fazendo com que os cadernos sejam montados por páginas com dimensões e formatos diferentes e o texto seja impresso em espaços diferentes dentro da página. No entanto, como bem observa o poeta na citação acima, não se trata de mera variação no suporte, trata-se de uma integração entre suporte e discurso como um objeto poético.

Torna-se importante ressaltar aqui a especificidade da dimensão tátil requerida para recepção ideal de *verde erva*. Apesar da aparente naturalidade, e até mesmo banalidade do ato de folhear as páginas de um livro, o que se pretende aqui é exatamente diferenciar a manipulação mecânica e funcional de uma manipulação consciente, pensada como forma de fruição estética do poema.

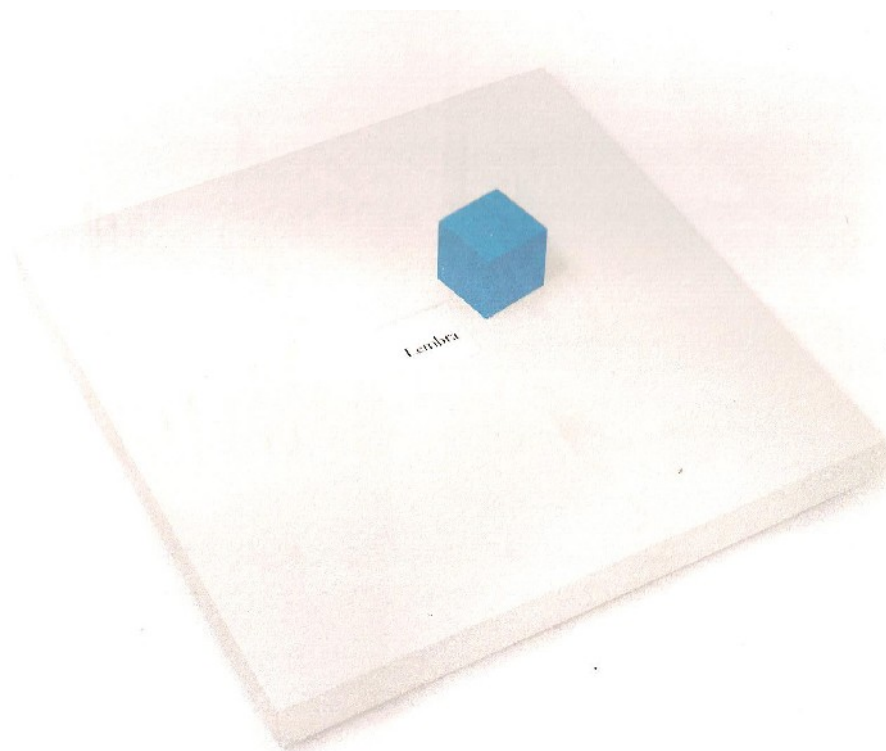


Figura 15: *Lembra*, Ferreira Gullar, 1959.
Fonte: GULLAR, 2007, p.51

O próximo passo para a consolidação de uma poética participativa na obra de Ferreira Gullar viria a partir da concepção de seus *poemas espaciais*. Segundo o teórico e poeta, os poemas espaciais surgiram como consequência do livro-poema, cabendo a este o mérito por alterar toda sua percepção da dimensão do livro e do poema para objetos tridimensionais e manuseáveis. Um dos mais notáveis poemas espaciais criados por Gullar, *Lembra* (1959)

(Figura 14), apresenta-se como uma placa de madeira quadrada pintada de branco com um cubo azul, também de madeira, solto e localizado exatamente ao centro da placa. Como *Lembra* se trata de um objeto manipulável pelo espectador, subentende-se que o cubo pode ser deslocado e, quando esta ação é executada, sob o cubo, o leitor se depara com o verso “Lembra”. Este poema concentra todo o potencial de descoberta latente na ação humana e, portanto, somente faz sentido, através da atitude do espectador diante da obra:

Paralelamente a meu trabalho com os poemas espaciais, outros membros do grupo também desenvolviam suas experiências, muitas vezes dialogavam com as obras de alguns outros. A novidade deste período foi a participação do espectador na obra, nascido com o livro-poema e depois desenvolvida por mim nos poemas espaciais e por Lygia Clark nos seus Bichos.

O conceito de participação do espectador na obra tornou-se, com os anos, o principal traço que distingue a arte neoconcreta dos demais movimentos de vanguarda [...] De fato, a origem da participação do espectador não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é, por definição um objeto manuseável. (GULLAR, 2007, p. 50).

Há muito a ser pesquisado no vasto material crítico, teórico e artístico disponível acerca da produção dos movimentos concreto e neoconcreto. As transformações ocasionadas pela necessidade de renovação literária por estes poetas resultaram em uma abertura do ângulo da linguagem poética. Ao se empenharem na construção de uma estética espelhada na evolução tecnológica e também na sensibilidade humana, ambos os movimentos, cada um ao seu modo, contribuíram de forma inequívoca, eliminando as fronteiras entre o literário e as artes visuais. A ambiguidade presente no poema espacial de Gullar é retomada pela poesia eletrônica graças à desmaterialização de seu suporte virtual que permite a convergência entre diversas linguagens artísticas.

O poema participativo idealizado por Ferreira Gullar, *Poema enterrado* (1960) (Figura 16), proposto como maquete por Hélio Oiticica como parte de sua mostra *Projeto Cães de Caça* (1961), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, consiste em um poema participativo que conta com o acréscimo de um fator ambiental, pois, além do manuseio dos objetos, o *Poema Enterrado* se instala em um local específico. Para “entrar” no poema, o *leitor-vistante*⁵ deveria descer uma escada indicando um caminho subterrâneo. Ao fim dos degraus, uma porta fechada se abria para uma antecâmara, que, por sua vez, conduzia a uma

5 GULLAR, 2007, p. 104

nova porta que se abria automaticamente. Dentro do novo cômodo subterrâneo, impregnado pelo cheiro de jasmim, uma única fonte de iluminação incidia sobre um cubo vermelho disposto sobre a base de um pedestal. Diante do cubo vermelho, o leitor-vistante poderia voltar atrás ou violar o objeto. Violado o cubo vermelho, surgia um novo cubo, verde e menor, e após este, um último cubo maciço, de cor branca, que, ao ser retirado, revela sobre a superfície do pedestal, a palavra *rejuvenesça*.

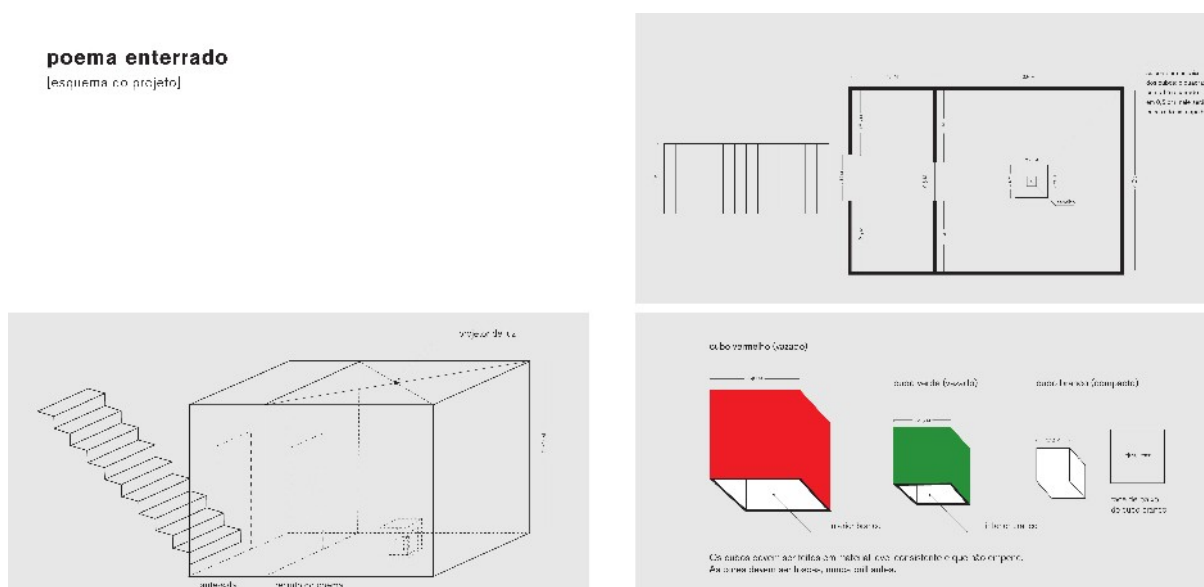


Figura 16: *Poema Enterrado*, Ferreira Gullar, 1959-60.

Fonte: GULLAR, 2007, p. 61-62.

O *Poema Enterrado* demonstra claramente uma evolução dos poemas espaciais de Ferreira Gullar. O objeto poético participativo neoconcreto, cuja fruição está condicionada a uma tateabilidade investigativa, realizada de forma consciente pelo leitor, passa a requisitar, deste mesmo leitor, a utilização de outros sentidos. Todo o corpo passa a participar do processo. No *Poema enterrado*, o silêncio, o perfume de jasmim, os cubos coloridos e o verso escondido sob o cubo branco, o último, compõem uma sintaxe cuja leitura se realiza com todo o corpo. Neste sentido, a participação do espectador torna-se uma das principais características do movimento neoconcreto, tendo sido adotada também por outros artistas. Helio Oiticica (1937-1980) via o *Poema enterrado* como uma das obras mais importantes de Gullar:

Vejo isto como se fosse uma necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra, como quer o próprio autor, levado a um extremo de solução, sendo ao mesmo tempo como que o 'enterro' da

poesia tradicional e o 'plantar' de um novo tipo de expressão, inesperada pura e nobre. Pelo seu caráter temporal e altamente expressivo, puramente poético, constitui essa obra uma contribuição universal e importantíssima para o desenvolvimento da poesia de vanguarda do Brasil. (OITICICA, 2009, p.31).

A enfática citação acima ilustra bem o vigor criativo e a expectativa por uma transformação estética dos artistas e poetas do movimento neoconcreto. Helio Oiticica, em particular, mesmo após a dissolução do grupo neoconcreto, conduziu suas pesquisas estéticas, no decorrer dos anos de 1960, através de uma produção focada em desvincular a obra de arte de seus vínculos elitistas. Sua proposta pretendia descentralizar o caráter tradicional e contemplativo da obra de arte através de uma experimentação artística mais inclusiva em seus aspectos materiais e receptivos:

Goethe: 'Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões são os únicos adequados para o 'sublime'. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser 'informe' ou consistir de 'formas inapreensíveis', envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim com, o o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime.'

Acho esse parágrafo no momento exato em que sinto em mim toda a inquietação e mobilidade do 'sublime'. Goethe é genial em suas observações. E o que desejo na exteriorização da minha arte não serão as 'formas inapreensíveis'? Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm esse caráter de 'inapreensibilidade'; a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante.(OITICICA, 1986, p. 26).

Diante da complexidade da obra de Helio Oiticica, torna-se necessário delimitar o motivo de sua presença nesta pesquisa. Interessa-nos em particular, a contribuição deste artista e suas reflexões teóricas acerca da participação do espectador. Limitamo-nos a investigar os pressupostos que julgamos mais relevantes durante os anos de 1960 e 1970.

Os primeiros trabalhos de Oiticica, resultantes de suas tentativas de romper com o olhar contemplativo do espectador, foram os *Núcleos* e as maquetes:

Os *Núcleos* e as maquetes tem sentido paralelo, as maquetes que venho realizando em escala humana, com dois metros de altura, podem ser penetradas pelo espectador. Os *Núcleos* são pendurados — alguns se compõem de 20 placas que constituem uma unidade só. O

espectador apenas a rodeia sem entrar literalmente nelas
 — Para mim, é como se o *Núcleo* possuísse um sentido mais musical e a maquete um sentido mais arquitetônico. Sinto toda essa experiência como se fosse a transformação dialética da pintura. (OITICICA, 2009, p. 24).

Percebe-se, portanto, em Oiticica, a mesma preocupação estrutural de Gullar quando este último busca elaborar, em seu *Poema Enterrado*, uma dinâmica espacial e temporal para a obra de arte. Os *Núcleos* são basicamente quadros que explodem suas cores pelo ambiente que os cerca, recusando a bidimensionalidade e a parede. Assim como as maquetes, os *Núcleos* convidam o espectador a um percurso, um deslocamento, mas, como bem observa Oiticica, a participação ainda é limitada, pois permite ao espectador apenas rodeios periféricos. A próxima invenção de Oiticica permitiu ao espectador adentrar a obra. A partir de então, as maquetes evoluíram para os *Penetráveis*:

No *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do *Núcleo* pode ser considerada como uma visão *global* ou *esférica*, pois a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais no chão e no teto.

[...] A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em maquete para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins.

[...] Para mim a invenção do *Penetrável*, além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. (OITICICA, 1986, p. 53-54).

É importante frisar que, nesta tripla citação, há uma importância fundamental neste momento da pesquisa, pois, além de introduzir conceitualmente a realização dos *Penetráveis*, esta demonstra também a pertinência do vínculo entre a palavra e imagem, tema tratado no primeiro capítulo desta tese, nas elucubrações de Helio Oiticica. A escritura nos trabalhos do artista carioca — e aqui não me refiro as suas considerações teóricas, mas sim, à presença do signo verbal diretamente sobre suas obras artísticas — ganha uma expressão amplificada, uma vez que não se restringe à acepção linguística, mas se integra a outros materiais expressivos

como parte de uma vivência criativa totalizante.

Exemplos da utilização do signo verbal na obra de Helio Oiticica podem ser encontrados em vários de seus *Bólides Caixa* e *Poemas Caixa*. Os *Bólides* são obras de cunho participativo realizadas a partir da utilização de objetos industrializados, geralmente potes de vidro, recipientes de plástico, garrafas e caixas de madeira contendo diversos materiais, como pigmento em pó, líquidos coloridos, terra e água, entre outros.

Segundo Maria del Carmem Zilio³, em 1964 Helio Oiticica começa a frequentar o Morro da Mangueira juntamente com o escultor Jackson Ribeiro (1928-1937). Uma vez na comunidade, Oiticica passa a frequentar os ensaios da escola de samba, tornando-se um passista da Estação Primeira da Mangueira. Neste período, o artista carioca trava amizade com vários moradores e frequentadores do Morro da Mangueira, que mais tarde se tornariam participantes ativos em sua produção artística. Dentre suas amizades, havia um homem conhecido como “Cara de Cavalo”, que foi brutalmente assassinado, em 1964, por uma milícia na cidade de Cabo Frio. A foto do corpo do bandido, estampada na edição do dia 4 de outubro de 1964 do *Jornal do Brasil*, teria impressionado profundamente Helio Oiticica, a ponto de dois anos depois o artista criar uma série de *Bólides Caixa* em homenagem ao marginal.

O *Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) (Figura 17) é uma obra marcante na produção de Oiticica e, por isso, digna de nota. O *Bólido 18* consiste em um cubo preto de madeira aberto e, fixadas em suas faces internas, encontram-se reproduções da foto do corpo de Cara de Cavalo publicada no *Jornal do Brasil* em outubro de 1964. Uma das faces do cubo é móvel e está presa à face oposta do cubo por uma trama de tecido transparente, permitindo a visão do interior do bólido onde uma grade com barras de ferro sustenta um saco plástico contendo pigmento vermelho em pó. Impresso no saco plástico encontra-se o texto:

AQUI ESTÁ,

E FICARÁ!

CONTEMPLAI

SEU

3 OITICICA, 1992, p.211

SILÊNCIO
HERÓICO



Figura 17: *O Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo, Helio Oiticica, 1966.*
 Fonte: Helio Oiticica, Galerie National du Jeu de Paume, Paris, Centro de Arte Moderna
 – Fundação Gulbenkian, Lisboa, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992, p.21

Com a homenagem a Cara de Cavalo, Oiticica assume uma consciência social que ele denomina como um *momento ético*. Sua relação de amizade com o bandido permitiu-lhe perceber a posição paradoxal da marginalidade. Situado à margem, o indivíduo, que é sensível e generoso em sua comunidade, torna-se violento e bruto diante de uma sociedade opressora. Analisando o crime como uma busca desesperada pela felicidade, Oiticica passa a encarar o acontecimento com Cara de Cavalo como uma revolta social individual:

Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada

como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (OITICICA, 1992, p. 25).

Simultaneamente à produção dos *Bólides*, Helio Oiticica já estava envolvido com a execução de *Estandartes* e *Capas* dotados de uma forte conotação corporal e social. Estes projetos evoluiriam para aquele que se tornaria um dos projetos mais conhecidos do artista: O *Parangolé* (Figura 18). A estrutura do *Parangolé* concentra em si as premissas fundamentais da obra deste artista que teria encontrado no samba, no indivíduo e na coletividade, a resistência contra um sistema artístico centrado na obra e não na experiência do espectador – e nesta resistência o corpo seria o principal articulador.

Para Oiticica, os *Estandartes* funcionavam como uma manifestação da cor no espaço social acionada pelo espectador que corria e dançava empunhando o objeto, para que juntos manifestassem a expressividade total da obra, enquanto as *Capas*, por sua vez, funcionavam como uma *transmutação expressivo-corporal*⁴ do espectador, exigindo deste uma participação corporal direta, uma vez que tais obras devem ser vestidas pelo espectador. Em complemento, o uso da *Capa* detonaria um ciclo de participação em que o espectador “assistiria” e “vestiria” a obra simultaneamente:.

Toda minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora 'participador'. Há como que a 'instituição' e um 'reconhecimento' de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. (OITICICA, 1986, p.71).

No *Parangolé*, o corpo em sua totalidade torna-se veículo de fruição e transformação por excelência. A vivência coletiva, por sua vez, conduz o indivíduo a sua completude a partir da presença do outro. Através da ação dos participantes, que se abrigam nos *Parangolés* e se expõem uns aos outros nestas vestes compostas de tecidos coloridos e materiais inusitados como palha e almofadas plásticas, a dança surge como forma de expressão máxima do corpo em comunhão. Oiticica alerta, porém, para a distinção entre a dança intelectualizada, coreografada e a dança dionisíaca, sendo esta última ideal para ritmar uma experiência coletiva na qual o gosto pelo improvisado e naturalidade aproximam os participantes, favorecendo uma imersão coletiva no ritmo.

4 OITICICA, 1986, p.70



Figura 18: *Parangolé, Nildo da Mangueira com P15 Capa II, Incorporo a Revolta*, Helio Oiticica, 1967.

Fonte: Helio Oiticica, Galerie National du Jeu de Paume, Paris, Centro de Arte Moderna – Fundação Gulbenkian, Lisboa, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992, p.96

Nos anos seguintes, as propostas artísticas de Helio Oiticica se consolidarão como processos participativos e coletivos nos quais a ambientação espacial torna-se um importante conceito em oposição ao objeto artístico. Em busca de uma linguagem capaz de promover uma experiência social e coletiva, o artista reconhece a necessidade da implementação de um *Programa Ambiental* no qual seria necessária “a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista, ao criar, as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc.; e as que, a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”. (OITICICA, 1986, p.78).

Em 1967, Helio Oiticica organiza juntamente com artistas e críticos de arte a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O texto de apresentação, publicado originalmente no catálogo da mostra: “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de autoria de Oiticica, revela um panorama da arte de vanguarda realizada por um grupo de artistas brasileiros naquele período. O texto, em tom de manifesto,

mas veementemente negado pelo autor como um movimento dogmático, apresenta um conjunto de tendências criativas características das obras e proposições artísticas daquele período. Destacamos as principais características listadas e abordadas por Oiticica no texto: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica etc.) 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para proposições coletivas; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Neste documento nota-se o amadurecimento conceitual da obra de Oiticica iniciada a partir dos anos de 1960. Percebe-se aqui a consolidação de seus esforços em edificar uma poética baseada em uma produção artística oposta à arte institucionalizada. No intuito de não nos distanciarmos dos objetivos deste capítulo, nos limitaremos a abordar o texto do *Esquema Geral da Nova Objetividade*, no tocante ao seu terceiro item: a participação do espectador.

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve 'manipulação' ou 'participação sensorial corporal', a outra que envolve uma participação 'semântica'. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições 'lúdicas' às do 'ato', desde as proposições semânticas da palavra pura 'às da palavra no objeto' ou às de obras narrativas e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. (OITICICA, 1986, p.91).

Se atualmente nos confrontamos com propostas artísticas e poéticas com possibilidade de participação do espectador, parte desse mérito deve-se a Helio Oiticica. Naturalmente, não é possível transpor integralmente os conceitos criados por este artista para a poesia eletrônica. Diante de uma experiência coletiva em que a presença corporal do espectador pretendia resgatar a vivência artística suprimida pelo culto à distância do objeto artístico, nada soaria mais estranho, neste contexto, que a proposição de uma mediação tecnológica através de computadores para fins participativos. No entanto, não há como negar que a tecnologia digital, através da disseminação telemática de seus conteúdos e da introdução de dispositivos

com interfaces configuradas a partir de interfaces comunicacionais cada vez mais humanizadas, vem proporcionando uma revalorização dos conceitos propostos por Oiticica, aqui abordados.

Mesmo ainda impróprio para simular a vivência coletiva integralmente, como o fazem o samba e o Parangolé, a tecnologia digital tem proporcionado recentemente, aos espectadores, interessantes experiências, através de instalações interativas coletivas em que o corpo é o principal mediador do ato. Como veremos mais adiante, sensores de movimento, sistemas digitais de reconhecimento vocal e outros processos de interação entre o homem e o computador têm resultado em interessantes possibilidades de diálogos entre a artes visuais, a poesia e a tecnologia digital. Antes, porém, resta-nos abordar, dentre os expoentes do movimento neoconcreto, aquela que foi uma das mais importantes artistas plásticas brasileiras da década de 1960, cuja obra, ao lado de Helio Oiticica, atingiu importância internacional por posicionar o espectador como o centro da obra: Lygia Clark.

Em seus escritos, Helio Oiticica, frequentemente menciona a importância de Lygia Clark (1920-1988) na concepção de uma nova abordagem para a arte brasileira, durante e, principalmente, após a experiência neoconcreta. Para Oiticica, todo o processo de abertura da obra manifesta-se de mil modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark, e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto.

Em meados dos anos de 1950, as pinturas de Lygia Clark já anunciavam uma pesquisa pictórica focada na ruptura com o figurativo. A partir deste período, os trabalhos da pintora tendem a explorar os limites entre a planificação e a tridimensionalidade do quadro, que se estabelecem no limiar entre a pintura e a escultura, recebendo o nome de *casulos* (Figura 19). Em 1960, surgem os *Bichos* (Figura 20): esculturas móveis dotadas de dobradiças e passíveis de serem dobradas e desdobradas pelo espectador. Mário Pedrosa (1900-1981), em 1963, define, da seguinte forma, a evolução do trabalho da pintora:

Lygia arreventou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo, e depois, com as superfícies moduladas, rompeu com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos, ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo espacial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram como se dá com os casulos de

verdade, da parede ao chão. (PEDROSA, 1963, p.12).

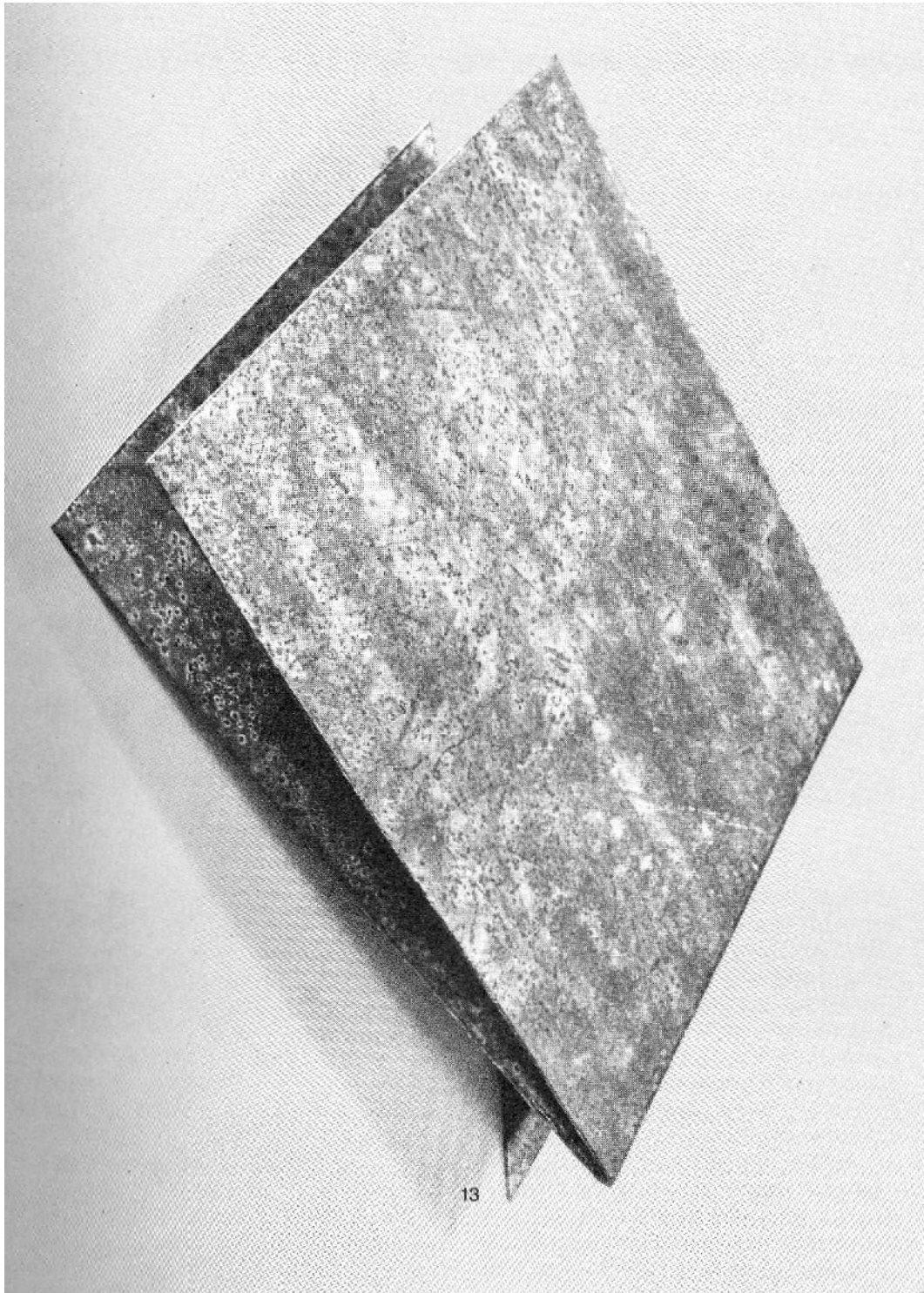


Figura 19: *Casulo*, Lygia Clark, 1958.
Fonte: Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.
Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.15

Semelhante às propostas de Ferreira Gullar e Helio Oiticica, e, até mesmo antecipando-se a estes, Lygia Clark convida o espectador a entrar numa relação nova com a obra, isto é, com o objeto, de modo que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser. (PEDROSA, 1963, p.12).

Os *Bichos* tornam-se, portanto, uma importante referência para Lygia Clark, e a participação do espectador em sua obra ganha uma forte conotação de liberdade. Em seus relatos, a artista levanta, com frequência, questões sobre o lugar da ação do espectador e a relevância do precário em suas proposições artísticas. Em 1965, Clark escreve um relato intitulado *Do Ato*, no qual descreve de forma onírica as condições psicológicas que a levaram a criar um de seus bichos intitulado *Dentro-fora*:

No seu diálogo com minha obra 'dentro-fora', o sujeito ativo encontra sua própria precariedade. Também ele — como o Bicho — não tem a fisionomia estática que o definisse. Ele descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato. (CLARK, 1980, p. 24).

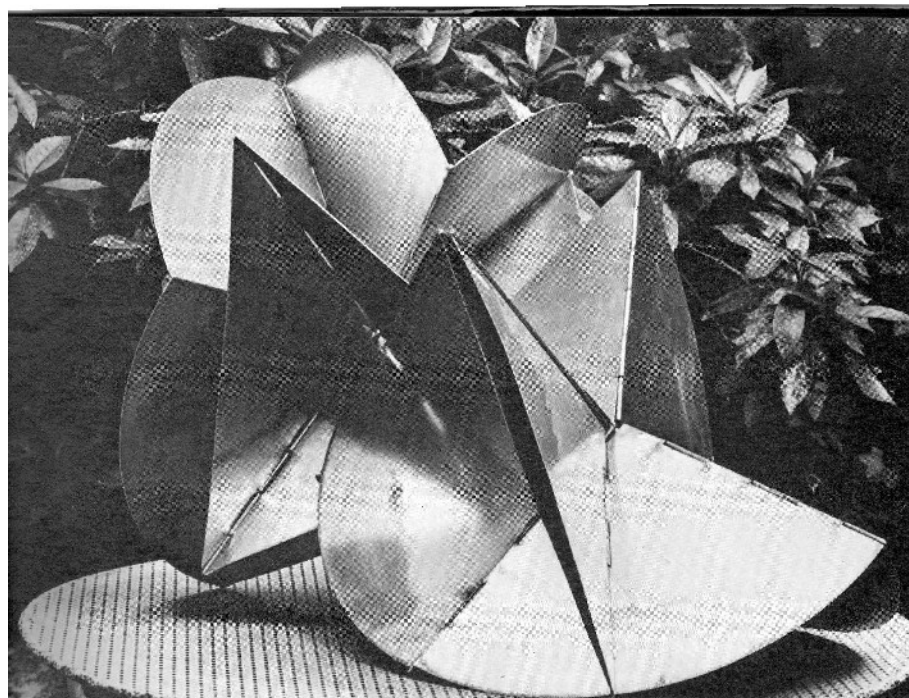


Figura 20: *Bicho com dobradiça*, Lygia Clark, 1963.

Fonte: Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.
Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.19

Um ano antes do relato *Do Ato*, Lygia revela através de um outro texto, *Caminhando* (1964) (Figura 21), a importância da ação do espectador em sua obra:

'Caminhando' é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma *importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante*. O 'Caminhando' leva todas as possibilidades que se ligam a ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. (CLARK, 1980, p. 25).

A simplicidade da proposição do *Caminhando* parte de sua execução. Ao contrário dos *Bichos*, para os quais se exige habilidade técnica especializada para cortar o metal e fixar as dobradiças, a criação de um *Caminhando* está ao alcance de qualquer um que tenha, em mãos, uma fita de papel e cola, e saiba manusear uma tesoura. De posse destes materiais, basta torcer levemente a fita de papel, criando uma fita de Moebius⁵, e colar uma extremidade à outra. Em seguida, deve-se introduzir a ponta da tesoura na fita de papel, o suficiente para perfurá-la. O furo na fita será o início do percurso do *Caminhando*, através do qual a tesoura entrará e cortará toda a fita em seu sentido longitudinal. Porém, ao se aproximar do furo de origem, deve-se desviar o sentido do corte à direita ou à esquerda para que a fita não se divida em dois pedaços. Para Lygia Clark esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato⁶.

(Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência, é porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita — esquerda; avesso — direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo).

[...] De saída, o 'Caminhando' é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas sairão de suas vozes. (CLARK, 1980, p.26).

A contribuição destes três expoentes do movimento neoconcreto, como procuramos explicitar neste capítulo, representa uma importante referência conceitual através da qual podemos vislumbrar uma abordagem crítica para a poesia eletrônica. Estes poetas e artistas brasileiros redefiniram as relações entre espectador, poesia e obra de arte, diminuindo a distância entre os agentes, instaurando a presença corporal e ação do participante,

5 Augustus Ferdinand Möbius (1790-1868) matemático alemão autor de importantes pesquisas no campo da topologia.

6 CLARK, 1980, p.26

estabelecendo novas dinâmicas perceptivas, a partir de poéticas do espaço e do tempo.



Figura 21: *Caminhando*, Lygia Clark, 1963.
Fonte: Lygia Clark: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.
Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.26.

Mesmo cientes de que Gullar, Oiticica e Clark não tenham desenvolvido diretamente proposições artísticas envolvendo os meios digitais, acreditamos que suas pesquisas individuais trouxeram importantes avanços cujos desdobramentos podem ser percebidos em boa parte de propostas em poesia eletrônica, em que a presença do corpo e a participação do espectador são fundamentais para a realização da experiência poética. A seguir, analisaremos duas propostas poéticas em meio digital: *.txt* e *Máquina de leitura empática*, ambas propostas interativas a partir de tecnologias que dialogam diretamente com as experiências propostas por Gullar, Oiticica e Clark.

2.3 *.txt* e *Máquina de Leitura empática* de Fernando Nabais: o corpo leitor.

“*.txt*” é uma proposição artística, situada entre a dança, a poesia e a tecnologia digital,

que desafia qualquer tentativa de classificação de gênero. Sua presença, nesta pesquisa dedicada à poesia eletrônica, a princípio se justificaria pela presença fundamental da palavra escrita em seu contexto, no entanto, a motivação que conduz esta consideração teórica não se limita à presença do código linguístico. Trata-se de um emocionante e complexo projeto, erguido a partir de uma fusão de linguagens através da tecnologia digital, cuja realização depende da interferência de uma gestualidade corporal realizada por um performer.

Apresentada pela primeira vez em outubro de 2009 no *Museu do Oriente* em Lisboa, a performance interativa *.txt*, um projeto interdisciplinar criado pelos pesquisadores e artistas portugueses Fernando Nabais, Fernando Galrito e Stephen Jürgens, ganhou o *Multimedia National Prize* em 2010. De acordo com Nabais⁷, *.txt* foi idealizada como um processo de *remediação* dos meios que a constituem e seu principal elemento de interação com a obra é o corpo através da dança.

O termo *remediação*, usado por Nabais é definido por Bolter&Grusin (2000)⁸ e refere-se ao processo de apropriação realizado por uma mídia mais recente sobre as técnicas e processos de uma ou várias mídias anteriores. De acordo com os autores, técnicas anteriores de representação, como a pintura, foram remediadas pela fotografia que por, sua vez, foi remediada pelo cinema e assim sucessivamente.:

[...] chamamos a representação de um meio em outro de *remediação*, e vamos argumentar que a *remediação* é uma característica que define as novas mídias digitais. O que pode parecer à primeira vista uma prática esotérica é tão difundido que podemos identificar um espectro de diferentes maneiras com as quais a mídia digital remedia os seus antecessores, um espectro, dependendo do grau de concorrência percebida ou rivalidade entre as novas e as velhas mídias. (BOLTER & GRUSIN, 2000, p.45, tradução nossa).

Em *.txt* (Figura 22), o principal meio remediado é a textualidade. Apesar de a palavra escrita, em sua forma textual, estar vinculada principalmente ao meio impresso, as tecnologias digitais atuais viabilizam sua aplicação sobre diversos materiais, desencadeando diferentes abordagens de leitura. Abordamos no capítulo anterior desta pesquisa, como a palavra se

7 NABAIS, Fernando. *Motivações, práticas e reflexões .txt* in <<http://txtwork.wordpress.com/textos/>> visitado em 22/12/2013.

8 [...] we call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that *remediation* is a defining characteristic of the new digital media. What might seem at first to be an esoteric practice is so widespread that we can identify a spectrum of different ways in which digital media remEDIATE their predecessors, a spectrum depending on the degree of perceived competition or rivalry between the new media and the old. (BOLTER & GRUSIN, 2000, p.45).

colisão, a palavra atua como mais um personagem em cena, reagindo aos movimentos do performer.

Devido à intensa movimentação das palavras durante a performance, parece impossível manter uma ordem sintática para os versos. Desta forma, as palavras se deslocam rapidamente, aproximando-se umas das outras, sugerindo múltiplas possibilidades de leitura. O acompanhamento ocular realizado sequencialmente, linha após linha, pelo leitor no texto impresso, nesta performance, expande-se através de uma leitura corporal em que o código escrito contracena com a inscrição no tempo e no espaço da dança.

Para Fernando Galrito, não há, na performance interativa, a dependência de uma percepção completa do que o texto oferece. O sentido está na transitoriedade que é exposta através da fragmentação e do deslocamento espacial das palavras projetadas:

Em .txt queremos realçar a interação, a generatividade e a emotividade que reúnem os movimentos do performer e as imagens em movimento que são, numa primeira leitura, letras, palavras, texto... tipografia. A grafia apresenta um lado transversal ao seu valor semântico. As palavras que vão povoando o espaço são imagens e movimento. As palavras/imagens/movimento apresentam-se sem significado sintático, sem continuidade compreensível à gramática de uma linguagem, antes compreensível na sua relação com o espaço e o tempo, com o seu movimento.

[...]As imagens, os movimentos e os corpos devem ultrapassar tanto o ecrã como o espaço cênico. Esquecendo as formulações gramaticais, sintáticas, semânticas ou semiológicas. Elas são um todo dramático, emotivo, sensível e devem tornar-se numa experiência transcendental que pode levar-te para outro local, para outra emoção e induzir no corpo de cada um as suas (próprias) experiências. (GALRITO, <<http://txtwork.wordpress.com/textos/>>).

Apesar da aparente independência do código linguístico, há em .txt uma importante referência literária que, segundo um de seus idealizadores, Stephan Jürgens, reforça o vínculo entre a performance interativa e os novos processos de elaboração textual sugeridos pelas mudanças tecnológicas e seus processos de mediação. Trata-se do controverso livro *The Electronic Revolution* (1970) escrito pelo não menos controverso autor da Geração Beat William Burroughs (1914-1997) para o qual a palavra seria um *vírus*¹¹:

11 *Spoken words are verbal units that refer to this pictorial sequence. And what then is the written word? My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible. The word has not been recognized as a virus because it has achieved a state of stable symbiosis with the host [...].*

Palavras faladas são unidades verbais que se referem a esta sequência pictórica. E o que é, então, a palavra escrita? Minha teoria base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou a palavra falada possível. A palavra não tem sido reconhecida como um vírus, pois atingiu um estado estável de simbiose com o hospedeiro[...] (BURROUGHS, 2005, p. 4-5, tradução minha).

Os seres humanos como hospedeiros do vírus estariam tão acostumados a essa relação simbiótica que já não a notariam mais como uma ameaça, pois tal vírus teria este poder de dominação e controle da verdade. De fato não há nada de novo nessa constatação do perigo da palavra escrita, já delatado por Platão, além da metáfora biológica.

Cerca de dez anos antes da publicação de seu *The Electronic Revolution*, Burroughs já teria se envolvido com uma técnica criativa capaz de romper as estruturas de dominação que a palavra escrita poderia engendrar. A técnica do *Cut-up*, desenvolvida pelo pintor Brion Gysin (1916-1986), baseia-se na apropriação de fragmentos de textos, relatos de áudio em fitas e fotografias de autoria própria ou de outros autores. Após recortados de seu contexto original, são reorganizados em uma nova composição textual. A técnica foi posteriormente assimilada por Burroughs¹² para o meio literário. A partir do *Cut-up*, qualquer pessoa poderia dar início à sua revolução pessoal:

Cut ups são para todos. Qualquer pessoa pode fazer *cut ups*. É experimental, no sentido de ser algo a fazer. Bem aqui escreva agora. Não é algo para falar e discutir. Filósofos gregos assumiram logicamente que um objeto duas vezes mais pesado que um outro objeto cairia duas vezes mais rápido. Não ocorreu a eles empurrar os dois objetos para fora da mesa e ver como eles caem. Corte as palavras e vejam como elas caem. Shakespeare Rimbaud vivem em suas palavras. Corte as linhas de texto e você vai ouvir as suas vozes. *Cut ups* muitas vezes vêm através de mensagens de código com significado especial para o cortador.[...] Toda a escrita é de fato *cut ups*. Uma colagem de palavras entreouvidas. O que mais? O uso de tesouras torna o processo explícito e sujeito a extensão e variação. Uma prosa clássica clara pode ser composta inteiramente de *cut ups*

12 *Cut ups are for everyone. Any body can make cut ups. It is experimental in the sense of being something to do. Right here write now. Not something to talk and argue about. Greek philosophers assumed logically that an object twice as heavy as another object would fall twice as fast. It did not occur to them to push the two objects off the table and see how they fall. Cut the words and see how they fall. Shakespeare Rimbaud live in their words. Cut the word lines and you will hear their voices. Cut ups often come through as code messages with special meaning for the cutter: [...] All writing is in fact cut ups. A collage of words read heard overhead. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation. Clear classical prose can be composed entirely of rearranged cut ups. Cutting and rearranging a page of written words introduces a new dimension into writing enabling the writer to turn images in cineramic variation. Images shift sense under the scissors smell images to sound sight to sound sound to kinesthetic. This is where Rimbaud was going with his color of vowels. And his "systematic derangement of the senses." The place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms.*

rearranjados. Cortando e reorganizando uma página de palavras escritas introduz-se uma nova dimensão na escrita permitindo que o escritor transforme imagens em cinerama. Imagens mudam de sentido sob as tesouras, imagens cheiro para som, visão para som, som para cinestesia. Este é o lugar onde Rimbaud estava indo com sua cor das vogais. E seu 'desarranjo sistemático dos sentidos'. O lugar da alucinação da mescalina: ver cores, provar sons, cheirar formas. (BURROUGHS, 1963, p. 346-347, tradução minha).

Jürgens afirma que, em *.txt*, ao contrário de Burroughs, a intenção não é incentivar o público a revolucionar as hierarquias do poder através da manipulação subversiva da mídia eletrônica presente de forma massiva em nosso cotidiano, mas, sim, tematizar as possíveis relações entre o nosso comportamento e seu impacto no nosso meio-ambiente mais imediato. Desta forma, a denominação da performance interativa *.txt*, segundo Jürgens, remete a tudo aquilo que ainda não foi escrito, ao que está para se descobrir e realizar, dentro de nós e ao nosso redor.

A presença de William Borroughs, neste capítulo, não pretende desembocar em uma relação entre a produção artística e literária norte-americana e a brasileira realizada pelos artistas abordados anteriormente. Seremos fiéis às intenções primeiras em estabelecer diálogos entre a poesia eletrônica e as proposições artísticas de Helio Oiticica e Lygia Clark que, a partir do movimento neoconcreto no Brasil, revalorizaram a participação do espectador no contexto da obra de arte.

A menção a Borroughs, nesta pesquisa, decorre exclusivamente em função da declaração de um dos idealizadores de *.txt* sobre as influências deste autor norte-americano em sua proposta. No entanto, vale ressaltar que, apesar de se identificar mais com a contracultura no Brasil, não seria demasiado arriscado afirmar que, ao reconhecer a técnica do *Cut-up* como algo acessível a qualquer pessoa, há indícios aí de abertura para uma analogia com a premissa das artes participativas. Se nos *Parangolés* e nos *Bichos* o participante comunga uma proposição, a princípio idealizada pelo artista proponente, a partir da técnica do *Cut-up*, o leitor poderia reelaborar uma proposição poética, por exemplo, criando a sua própria versão daquela proposição.

Neste ponto, deparamo-nos com algumas questões cruciais que merecem nossa atenção. A performance interativa *.txt* pode ser tratada como um poema eletrônico? Há uma tipologia no âmbito da poesia eletrônica capaz de classificar *.txt*? Quais características podem ser extraídas desta proposição poética como base de sustentação de uma abordagem crítica

para a poesia eletrônica centrada na participação do espectador?

Em busca de respostas para a primeira questão levantada, buscamos referências no projeto de Rui Torres o *Arquivo Digital da Poesia experimental Portuguesa*¹³, que teve como objetivo coletar, classificar, digitalizar e reproduzir em formato eletrônico, a produção da poesia experimental portuguesa dos anos 1960, 1970 e 1980. Para classificar os poemas que se manifestam em uma diversidade de meios e processos que frequentemente se interpenetram, Torres identificou oito gêneros ou formas poéticas: *Ficção experimental*, *Performance*, *Poesia Concreta*, *Poesia Digital*, *Poesia Espacial*, *Poesia Sonora*, *Poesia Visual* e *Videopoesia*.

Uma breve análise da conceituação adotada por Torres para Performance, Poesia Digital, Poesia Espacial e Videopoesia permite avaliar a encruzilhada conceitual em que se encontra a performance .txt:

Performance:

Forma de poesia baseada na ação multidisciplinar ao vivo, alargando desse modo o campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação. (Também: Perfopoesia; Poesia-performance; Performance poética; Ação poética)

Poesia Digital:

Forma de poesia que utiliza as potencialidades do computador como máquina criativa, promovendo desse modo uma simbiose entre o artista e a máquina e assentando na construção de algoritmos de base combinatória, aleatória, multimodal ou interativa. (Também: Poesia cibernética; Poesia eletrônica; Ciberliteratura)

Poesia Espacial:

Forma de poesia baseada em processos de intersemiose nos quais se invocam e usam de um modo expressivo vários sistemas de signos (visuais, sonoros, verbais, cinéticos, performativos) e de materialidades (tridimensionais, objetivos, midiáticas).

Videopoesia:

Forma de poesia baseada na exploração das possibilidades gramaticais e comunicativas do vídeo, onde o signo é iconizado numa ação espaço-temporal, articulando elementos expressivos como o movimento autônomo das formas e das cores, a integração do som e a inter-relação espaço/tempo. (TORRES, <<http://www.http://po-ex.net/generos>>).

Em .txt encontram-se diluídos em uma proposição poética todos os gêneros listados acima. Estamos diante de uma manifestação artística que, ao desafiar a taxonomia, deflagra a urgência de uma nova epistemologia para a produção em meio digital construída a partir do cruzamento de linguagens artísticas postas em circulação em ambiente híbrido¹⁴ em que as

¹³ <http://po-ex.net/generos>

¹⁴ BEIGUELMAN, 2003, p. 12-13

manifestações culturais ocorrem não apenas na virtualidade das redes computacionais em modo *on line*, mas, principalmente, em negociações com espaços não digitais tais como locais urbanos específicos e salas de espetáculos conectadas às tecnologias digitais.

Acreditamos que *.txt* solicita uma abordagem interpretativa que não se reduza a demarcações taxonômicas e incorpore novas questões à preocupação de Giselle Beiguelman em *O livro depois do livro* (2003):

[...] o que se impõe confrontar hoje é o desaparecimento dos critérios que permitiam ordenar, classificar e distinguir não só os distintos formatos discursivos dos textos, em função de sua materialidade [...], mas as próprias especificidades entre as mídias sonoras, visuais e textuais que tem agora seus limites objetivos implodidos pela interface. (BEIGUELMAN, 2003, p.13)

Se há dez anos atrás, Giselle Beiguelman, a exemplo de outros pesquisadores, demonstrou a necessidade de um deslocamento do foco de atenção sobre a materialidade do livro para a peculiaridade da multimídia, hoje, com o aprimoramento tecnológico das interfaces, a questão ainda persiste. A sensível redução de formato dos dispositivos de comunicação e a viabilização de conexões entre computadores em rede através de tecnologias sem fios redefiniram as interfaces tornando-as mais intuitivas e dinâmicas. A portabilidade e a acessibilidade remota das redes permitiram a ampliação do uso do corpo na elaboração de interfaces ampliando as proposições taxonômicas.

Portanto, diante dos argumentos anteriores, defenderemos a ideia de que *.txt* pode ser considerada uma proposição poética eletrônica. O fato de reconhecermos as dificuldades enfrentadas para a classificação dos gêneros da poesia eletrônica não significa que ignoramos sua importância para a pesquisa. A questão exige flexibilidade entre tipologias já definidas.

Ressaltamos, nesta pesquisa, uma das tentativas de acompanhar a evolução tecnológica proposta por Jorge Luiz Antônio (2008), que apresenta em sua tipologia a *Poesia performática cívrida*, utilizando os seguintes argumentos:

Adotamos o termo 'poesia performática cívrida' com base no conceito de 'nomadismo cívrido', tema do *Simpósio Cibercultura 2005: nomadismos cívridos*, que tratou das 'novas formas de mobilidade e deslocamentos [que] permeiam situações do cotidiano contemporâneo', pois estamos, 'cada vez mais, interagindo em espaços híbridos, compostos pela aglutinação de redes informacionais e espaços físicos, ou seja, das modalidades vivenciadas a partir de aparatos como telefones celulares, notebooks, PDAs e GPSs', que 'nos permitem experiências cívridas, que mesclam e hibridizam o real e o ciberespaço'. Desse conceito geral, chegamos a 'nomadismo cívrido na

poesia eletrônica'. O termo 'cíbrido' é uma nova palavra tendo um sufixo 'ci', derivado de 'cibercultura', que substitui o 'hi', de híbrido, e significa hibridismo da cibercultura com outros tipos de cultura. (ANTÔNIO, 2008, p.186).

Poderíamos incluir *.txt* como um poema do tipo *Poesia performática cíbrida*, pois, como performance, ela se mescla a elementos da cibercultura como a digitalização e a simulação de propriedades físicas aplicadas aos seus elementos textuais. No entanto, não pretendemos, neste trabalho, testar a eficiência de tipologias, mas, sim, apontar os indícios de aproximações teóricas entre a performance e a poesia eletrônica. Nosso interesse maior gira em torno de especulações teóricas extraídas da analogia entre as proposições poéticas do neoconcretismo e os processos interativos presentes na poesia eletrônica.

Propomos, a seguir, três pontos que nos servirão de base para discutirmos sobre as implicações da interação física do espectador como uma possível abordagem crítica para poesia eletrônica. São eles: a presença física do espectador através de seu corpo no processo interativo, a revitalização de interações coletivas e a expectativa pelo ato emancipatório do espectador. Discorreremos, portanto, acerca de cada um dos três pontos acima, revisando alguns conceitos sobre a obra de Helio Oiticica e Lygia Clark e introduzindo conceitos novos tratados por Jacques Rancière e Edmond Couchot.

O primeiro ponto aborda a instauração do corpo como elemento mediador e receptor do poema eletrônico. Esta afirmação, a princípio, parece mais apropriada para aquelas proposições participativas como o *Poema enterrado*, os *Penetráveis*, os *Parangolés* e os *Bichos*, pois há nelas um envolvimento concreto do corpo do espectador que participa fisicamente, movimentando-se livremente pelo espaço, conectado organicamente aos estímulos sensoriais do ambiente, como o cheiro, a temperatura e a textura dos objetos que toca. Em muitos poemas eletrônicos, o envolvimento corporal do espectador, quando limitado ao uso do computador, dificulta a experiência imersiva, que se restringe ao olhar e ao toque dos dedos, deixando nítida, a presença do *hardware* que atua mediando a experiência.

Como vimos, os dispositivos tecnológicos têm se tornado cada vez menos perceptíveis e mais intuitivos. À medida que os vestígios dos aparatos tecnológicos como os fios conectores, os teclados e as telas tendem a ser substituídos por recursos mais discretos e os protocolos de conexão entre as redes são mais velozes e potentes, as interfaces entre os usuários e os sistemas computacionais tendem a tornar-se menos perceptíveis e mais abrangentes.

A performance .txt demonstra claramente esta tendência. A proposição se desenvolve no palco, um espaço coletivo no qual as pessoas compartilham emoções e impressões, e não estão confinadas aos seus aposentos individuais sentadas em frente de seus computadores. Durante a performance, o performer não traz consigo nenhum aparato tecnológico; somente seu corpo percorre o espaço de acordo com sua coreografia, interagindo livremente com a projeção das palavras em movimento. A ação do performer representa, portanto, uma forma corporal de leitura.

Outra forma alternativa do emprego de recursos corporais múltiplos como elementos interativos pode ser encontrada no poema eletrônico *Máquina de Leitura Empática* (Figura 24) idealizado por Fernando Nabais. Este poema eletrônico deve ser entendido como uma releitura em meio digital da série de poemas *Exercícios de Fonética* de autoria do poeta português Liberto Cruz, publicados na revista *Hidra 2* (1969), uma publicação voltada para a produção da Poesia Experimental em Portugal.

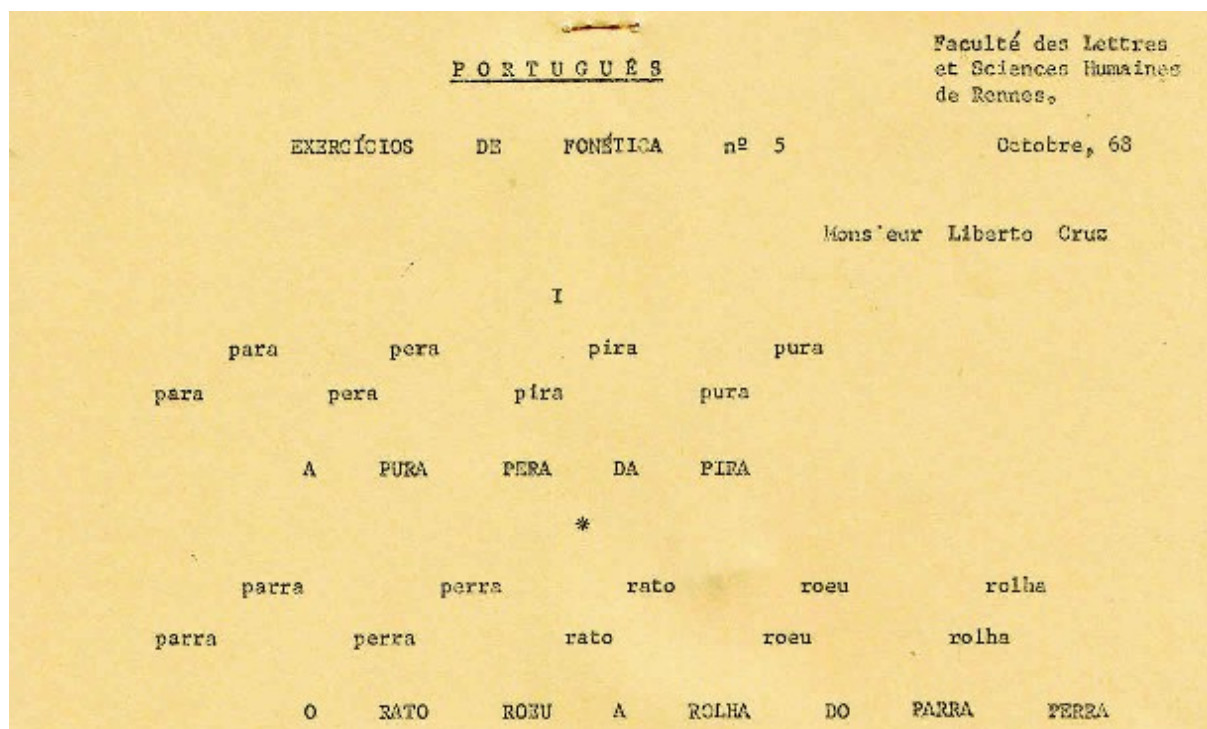


Figura 23: *Exercícios de Fonética nº 5* (Detalhe), Liberto Cruz, 1968.
Fonte: <http://www.po-ex.net>

Em suas versões originais, os *Exercícios de fonética nº5* (Figura 23) e *Exercícios de fonética nº7* publicados por Liberto Cruz propõem uma relação entre a poesia e a música. Percebe-se, nestes poemas, tanto uma ligação entre a sonoridade extraída dos significantes

partículas, nesse sistema.
(NABAIS, <http://fnabais.planetaclix.pt/mle/enquadramento.html>).

Pode-se argumentar que, entre a recepção original e a releitura em meio digital do poema, não há diferenças consideráveis, pois a leitura do poema original, realizada diversas vezes, com timbres de voz diferentes, sem o auxílio de microfones, por si só daria conta da experiência proposta pelo poema. De fato, o argumento é pertinente, mas o que torna a releitura digital do poema interessante é justamente a revalorização desta oralidade cuja modulação individual da voz aciona mudanças sensíveis sobre os aspectos espaciais e gráficos do poema. Neste caso, o olhar sobre a tela e o toque nos teclados são substituídos por uma forma de interação alternativa através da voz, que amplia consideravelmente a acessibilidade à releitura do poema digital.

O segundo ponto que elencamos para esta abordagem crítica da poesia eletrônica consiste na valorização da experiência coletiva como uma forte tendência destas poéticas. Neste sentido, investigaremos nas proposições participativas coletivas de Helio Oiticica e Lygia Clark, possíveis relações com as formas de interação coletiva presentes na poesia eletrônica que se dão através da tecnologia digital.

Para analisarmos a questão da coletividade na poesia eletrônica, retomaremos a performance *.txt* como objeto de análise, vista agora sob outro prisma. Como vimos anteriormente, *.txt* é realizada por um performer que interage dinamicamente com os textos digitais através de seu corpo. Portanto, o performer é o leitor que interage individualmente com o texto projetado sobre o palco enquanto vários espectadores o observam. Propomos agora uma análise de *.txt* através do prisma do espectador. Para esta discussão será preciso supor que, a princípio, qualquer espectador desta performance poderia subir ao palco sozinho ou acompanhado de outros espectadores e interagir com o texto digital a sua maneira.

Vimos, anteriormente, que a fundamentação conceitual das proposições artísticas de Helio Oiticica está amplamente baseada na premissa de uma experiência coletiva. A dimensão política da obra do artista carioca é uma das mais proeminentes características de seus trabalhos a partir dos anos de 1960. Desde a transformação do espectador em *participador* até a elaboração das *capas*, *estandartes* e *Parangolés*, a noção de coletividade tem sido usada por Oiticica como uma estratégia de confronto à instituição da obra de arte como um processo contemplativo. Estas proposições, ao serem vestidas e incorporadas pelo participante, promovem nele uma dupla experiência: a conscientização individual e a conscientização do

coletivo que surge da observação do *outro* como participante e como veículo artístico.

Em entrevista concedida a Mário Barata para o *Jornal do Commercio* em 21 de maio de 1967, Oiticica fala da evolução de suas formulações que o conduziram à proposição de um *Parangolé Coletivo*:

A manifestação coletiva, se bem que em pequena escala, realizada a 7 de maio, dentro do recinto da *Tropicália*, incluindo então as capas de *Parangolé* que realizo desde 1964, que foram vestidas, sentidas desdobradas pelos participantes, veio-me revelar algo importante e confirmar outros pontos: essas manifestações do *Parangolé* (ou *ensaios para o Parangolé Coletivo*), terão que crescer aos poucos, não como um 'happening' sofisticado (ainda algo para uma elite, ou 'contra' essa elite), mas como uma sucessão de comportamentos que se verificam em cada proposição: 'veste isso', 'entra aí', 'pisa por aqui', etc., são proposições que nascem no decurso da manifestação, de improviso, referentes ao comportamento individual de cada um; o problema, pois, de se 'dirigir' a determinado grupo, ou elite, ou intelectualidade, está aqui abolido. Isto é uma experiência para ser feita em contextos coletivos cada vez maiores, sem preparação prévia de querer fazer ou obter qualquer resultado. (OITICICA, 2009, p. 54-55).

Os *Parangolés Coletivos* não se resumiam à participação pública, Oiticica convidava os participantes a usarem as vestes criadas por ele, mas também estimulava o público a produzir e compartilhar seus próprios *Parangolés*, suprimindo, desta forma, a distância entre autor e espectador participativo. O filósofo francês Jacques Rancière investiga os aspectos em torno das relações entre as artes e a política, tendo como eixo principal o papel do espectador. Propomos a análise de alguns de seus conceitos, a fim de estabelecer uma ligação entre a questão da coletividade proposta por Helio Oiticica e a transposição desta noção de coletividade para as propostas poéticas eletrônicas.

Em *O espectador emancipado* (2012), Jacques Rancière afirma que, para avaliar a importância do espectador como centro das relações entre a arte e a política, faz-se necessário reavaliar as implicações políticas do espetáculo teatral. O autor usa a expressão *espetáculo teatral* para todas aquelas formas artísticas que ponham corpos em ação diante de um público reunido. Desta forma, além do teatro, a dança, a performance e outras atividades artísticas semelhantes estariam incluídas em um mesmo grupo. Portanto, incluiremos, nesta abordagem, as apresentações dos *Parangolés Coletivos* e a performance interativa *.txt*, uma vez que ambas dependem de uma intervenção corporal e se submetem à participação pública.

Para Rancière, todas questões críticas em torno da história do teatro podem ser reduzidas a uma fórmula essencial e fundamental que ele denomina como *paradoxo do*

espectador. Tal paradoxo consiste, em parte, na simples constatação de que não há teatro sem espectador.

[...] é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, o olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser este espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2012, p. 8).

O filósofo francês reconhece que o modelo passivo de espectador encontrou resistências e aponta o teatro épico de Brecht (1898-1956) e o teatro da crueldade de Artaud (1896-1948) como as duas grandes fórmulas do espetáculo teatral, que inverteram os princípios de imobilidade do espectador, adotando uma estratégia de um teatro sem espectadores, não no sentido de ausência de público, mas de modo que o público não seja meramente seduzido por imagens, mas que se torne participante ativo. Rancière resume, da seguinte forma, as propostas destes dois dramaturgos:

Tais são as atitudes fundamentais que resumem o teatro épico de Brecht e o teatro da crueldade de Artaud. Para um, o espectador deve ganhar distância; para outro, deve perder toda e qualquer distância. Para um deve refinar o olhar; para outro deve abdicar da própria posição de observador. As iniciativas modernas de reforma do teatro oscilaram constantemente entre esses dois polos, da inquirição distante e da participação vital, com o risco de misturar seus princípios e seus efeitos. Pretenderam transformar o teatro a partir do diagnóstico que levava à sua supressão. (RANCIÈRE, 2012, p.10).

Para o pensador francês, os proponentes de uma reforma do espetáculo teatral retomam e reformulam a crítica de Platão ao teatro, segundo a qual, a comunidade democrática e ignorante do teatro ilusório e passivo deveria ser substituída por uma comunidade coreográfica que adotasse o ritmo da comunidade, mesmo que seus membros mais resistentes tiveram que ser embriagados para entrar na *dança coletiva*.

Desta oposição platônica, afirma Rancière, os reformadores do teatro forjaram uma nova oposição entre a verdade do teatro e o simulacro do espetáculo, e o espetáculo deveria então se transformar naquilo a que se opunha, ou seja deixar a relação passiva do espectador para transformá-lo em um corpo ativo:

Reforma do teatro significava então restauração de sua natureza de assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua

situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator. Artaud afirma que ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias. (RANCIÈRE, 2012, p.11).

Neste contexto, o teatro é encarado como um espaço de reintegração de uma comunidade, em que, de forma coletiva, as pessoas se conscientizam de sua situação e põem, em debate, seus interesses mútuos. Sobre esta condição coletiva e vital que o teatro assume como essência, Rancière estabelece um diálogo com a crítica do espetáculo de Guy Debórd, para quem o espetáculo é dominado pela visão e pela exterioridade que esvazia o espectador à medida que este contempla o que lhe é dado a ver, mas não a vivenciar:

O que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento.(RANCIÈRE, 2012, p.11).

Ao reconhecer que não há contradição entre a crítica do espetáculo e a busca da essência coletiva e vital do teatro, Rancière destaca os princípios para os quais o “bom teatro” deveria atentar:

O 'bom' teatro é aquele que utiliza sua realidade separada para suprimi-la. O paradoxo do espectador pertence a esse dispositivo singular que retoma a favor do teatro os princípios da proibição platônica do teatro. Portanto, caberia hoje reexaminar esses princípios, ou melhor a rede de pressupostos, o jogo de equivalências entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposição entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação. (RANCIÈRE, 2012, p.12).

Acreditamos que as proposições dos *Parangolés Coletivos* e a performance interativa *.txt* buscam sustentar o jogo de equivalências e oposições a que se refere Jacques Rancière. Mesmo considerando as diferenças que constituem as duas propostas, entre as quais, o fator tecnológico é o mais relevante, é possível reconhecer, em ambas, as proposições, um dinamismo entre a obra e o espectador.

A interação coletiva, que aqui propomos como uma possibilidade de se pensar a poesia eletrônica, é, de certa forma, uma característica nativa do ambiente digital, que se constitui através de conexões em rede, conexões de pessoas através de computadores interligados. Para, Edmond Couchot, a interatividade está diretamente ligada à velocidade em que as mensagens

transitam na rede:

Em geral, todas as mensagens que circulam nas redes podem ser, pelo menos a princípio, modificadas por cada um dos cibernautas. Esse modo de intercâmbio é chamado interativo. Não é específico apenas das redes, mas de todos os dispositivos informatizados: a interatividade é uma dimensão essencial da tecnologia digital.

Além disso, a velocidade de transmissão das mensagens e de seu tratamento exige uma rapidez máxima. Um site na web, ou um trabalho artístico que se pretenda interativo, será tanto mais apreciado quanto mais imediata for a ligação entre o cibernauta e o site, ou entre o cibernauta e essa obra (em outros termos, ligação em tempo real). O tipo de **ligação de todos para todos**, associado à interatividade em tempo real (desejada, se não possível), caracteriza um modo de intercâmbio que não obedece mais ao regime das mídias de massa. [...] O tempo real, que por motivos técnicos, sobretudo ligados a velocidade das redes, não é sempre possível, mas que é o horizonte temporal desse modo de intercâmbio, acrescenta à **ligação de todos para todos** a modalidade **imediatamente**. (COUCHOT, 2005, p.519, grifo meu).

A *ligação de todos para todos* agilizada pela modalidade *imediatamente*, de que nos fala Couchot, também configura as relações coletivas entre as pessoas conectadas entre si através das redes digitais que são acessadas através de conexões velozes, com dispositivos portáteis, nos ambientes híbridos. Nestes ambientes interativos, por excelência:

Cada um é convidado a participar, de maneira mais ou menos intensa, da elaboração das mensagens, que não têm mais um único autor apenas, mas vários. O autor que está na origem da proposta, delega então alguns de seus privilégios de autor a múltiplos *autores subsequentes*, que colaboram, conscientemente, com a obra. A obra final é o resultado dessa interação, sem a qual não chegaria a existir. (COUCHOT, 2005, p.519).

A citação acima nos apresenta um dado novo, a intensidade da participação, que nos conduz ao último ponto de discussão sobre as práticas interativas, como característica da poesia eletrônica: a *emancipação do espectador*. Trata-se da qualidade da interação e liberdade, dada ao espectador, de interagir ou não com a obra interativa.

A ideia de *emancipação do espectador* pertence a Jacques Rancière, que a desenvolve a partir da constatação de que a questão do espectador fica condicionada a um novo reducionismo dicotômico. A oposição radical entre passividade e participação configura-se como uma nova forma de imposição sobre o comportamento do espectador quando este deveria decidir sua forma de participação por si só.

A proposta de Rancière para o impasse dualista gerado pela oposição entre a

passividade e atividade do espectador surge a partir de sua revisitação ao método pedagógico da emancipação intelectual de Jacques Jacotot (1770-1840). O polêmico método de Jacotot tinha, como principal aspecto, o reconhecimento da igualdade das inteligências entre mestres e alunos e promovia a ideia de que uma pessoa ignorante seria capaz de ensinar, à outra, aquilo que ela mesma não sabe. Para Jacotot, a prática de ensino baseada na desigualdade das inteligências, em outras palavras, na superioridade do saber do mestre e na desvalorização do saber acumulado do ignorante, favorecia uma prática contínua de *embrutecimento*, uma vez que o distanciamento entre os saberes destes agentes do processo educativo torna-se um ciclo vicioso na ação pedagógica. A emancipação intelectual, em oposição ao embrutecimento, valorizaria a igualdade de inteligências que favorece um exercício constante de tradução por parte do aprendiz acerca do que ele vê, compara e comprova; daí, a aproximação de uma lógica pedagógica igualitária ao *espectador emancipado* de Jacques Rancière.

A emancipação, por sua vez começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma esta distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se por exemplo à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

A emancipação intelectual sugere que, independente da posição ocupada pelo espectador diante de uma pintura, performance ou qualquer proposição artística, seja esta coletiva, participativa ou contemplativa, se não houver a dinâmica da igualdade das inteligências conectando os saberes individuais, a experiência estética não se realiza em sua totalidade. A palavra emancipação torna-se o sinônimo de “um embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre os indivíduos e membros de um corpo coletivo¹⁶”.

Entendemos que, se o espectador emancipado de Rancière tem valorizado o seu saber individual obtido através de suas vivências, para que esse espectador se emancipe, é preciso

16 RANCIÈRE, 2012, p.23

que ele tenha consciência desse processo, através de uma descoberta de si. Acreditamos que a proposição *Caminhando* de Lygia Clark consiste em um processo artístico no qual o espectador toma consciência de sua condição emancipatória através de um simples ato decisivo:

O ato do '*Caminhando*' é uma proposição que se dirige ao homem cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu toda a expressividade que tinha antes, quando o artesão dialogava com sua obra. Talvez o homem só tenha perdido esta expressividade nas suas relações com seu trabalho – ao ponto de tornar-se totalmente estranho – para melhor redescobrir hoje seu gesto cheio de uma nova significação. Para que tal mudança, verdadeiramente, se opere na arte contemporânea, é preciso outra coisa que simplesmente a manipulação é a participação do espectador. É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade de um espectador-autor. Este tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação. (CLARK, 1980, p. 27-28).

Jacques Rancière encara, com um certo ceticismo, a maneira como a arte contemporânea tem abordado a questão do espectador. Para o filósofo, as proposições artísticas contemporâneas têm-se ocupado bastante em romper as barreiras limítrofes entre as linguagens, processo que ele julga importante para o encurtamento das distâncias que fomentam a formação embrutecida calcada na reserva de domínios e segregação dos saberes. No entanto, reconhece, também, que a maioria das propostas artísticas da contemporaneidade ainda estão atreladas à questões autorais e perdidas entre a oposição passividade e interatividade. Vale dizer, que destas críticas, não escapam as pretensas proposições que envolvem o meio digital.

Mesmo que não encontremos ainda, na maior parte dos poemas eletrônicos atuais, as premissas abordadas neste capítulo, os trabalhos aqui apresentados configuram-se como fortes tendências e demonstram a potencialidade da poesia eletrônica, que, no futuro, estará apta a promover experiências através das quais o espectador emancipado poderá estabelecer livremente os seus vínculos.

Os artistas brasileiros, que deram início as suas investigações estéticas no movimento neoconcreto, elaboraram proposições artísticas através das quais novas relações entre a obra e o espectador foram discutidas. A participação do espectador motivou uma série de proposições nas quais se revelaram importantes laços entre a coletividade, através da ação

perceptiva e da corporalidade. Defendemos, aqui, a ideia de que a poesia eletrônica resgata alguns aspectos destas proposições e incorpora elementos interativos e perceptivos através das tecnologias digitais. No próximo capítulo, abordaremos outras formas de interação, em que o espectador passa a atuar também como um coautor, na elaboração do poema eletrônico.

3 POEMA/PROCESSO: O POEMA MÚLTIPLO.

O MARGINAL



Figura 25: *O Marginal*, Angeli e Glauco Mattoso, 1983.

Fonte: Revista Código nº 8: Salvador - Bahia, 1983.

A tirinha acima representa, de forma bem humorada, na linguagem dos quadrinhos, o panorama poético visível no Brasil a partir dos anos de 1970, tomado de assalto pela *poesia*

marginal. Fruto de uma parceria entre dois expoentes da contracultura brasileira, o cartunista Angeli e o autor do *Jornal Dobrábil*¹, o poeta Glauco Mattoso, a tirinha *O Marginal* (1983) ironiza a trajetória do experimentalismo poético brasileiro, desde a poesia concreta e o poema/processo até desembocar na poesia marginal. Angeli e Glauco reuniram-se em torno da revista *Chiclete com banana* nos anos de 1980. Em 1983, publicaram *O Marginal* na revista *Código*, um dos arautos da poesia de vanguarda brasileira, editada por Erthos Albino de Souza.

Obviamente, o traço caricato do cartunista Angeli e a ironia escrachada de Glauco Mattoso não pretendem registrar cronologicamente as transformações ocorridas na linguagem poética brasileira. Seria mais coerente analisar estes quadrinhos como uma legítima manifestação do desbunde na cena poética dos anos de 1970 revisitada pelos quadrinhos *underground* brasileiros nos anos 1980. Uma abordagem pormenorizada destes movimentos culturais vai além das intenções desta tese, no entanto, a presença da tirinha *O Marginal* nesta pesquisa possui um motivo especial:

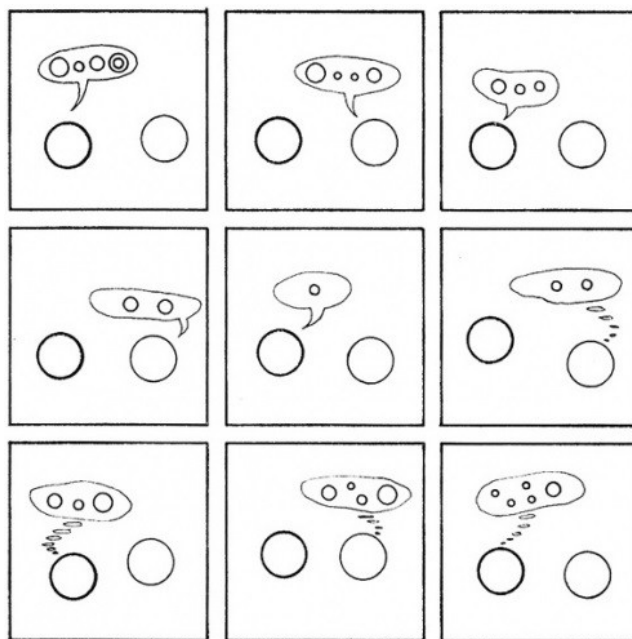


Figura 26: 12x9, Álvaro de Sá, 1967.
Fonte: MENDONÇA & SÁ, 1983, p.226

O motivo que justifica a presença da tira de Angeli e Glauco Mattoso, restringe-se ao fato de que nela se encontram, pelo menos, duas referências muito importantes para a identidade do *poema/processo*, movimento poético brasileiro proposto nos fins dos anos de

¹ Segundo Eduardo Kac, o *Jornal Dobrábil* foi um jornal humorístico de teor ácido e debochado, datilografado, reproduzido em xerox e distribuído de forma restrita aos amigos por seu redator e editor Glauco Mattoso. O *Jornal Dobrábil* circulou entre os anos de 1977 e 1981. (KAC, 2004, p.257).

1960 por poetas como Wladimir Dias-Pino: a apropriação da linguagem utilizada pelos produtos típicos dos meios de comunicação de massa como reação ao discurso das ideologias dominantes e a ênfase sobre uma postura participativa do leitor tal como sugere o diálogo entre os personagens no terceiro quadro da tira. O poema *9x12* (1967) de Álvaro de Sá, (Figura 24), ilustra bem esta influência comentada abaixo por Eduardo Kac:

Deve-se ressaltar ainda a benéfica influência das histórias em quadrinhos no poema/processo. Não só o pioneiro *9x12*, de Álvaro de Sá, seguiu por esse caminho, como toda a produção do poema/processo se deixou permear pelos elementos composicionais dessa poderosa linguagem de massa, como a divisão concatenada em quadros, a exploração da onomatopeia, do balão e outros recursos verbovisuais. Em uma época em que a censura dominava e o poder liberador da palavra havia sido reprimido, o poema/processo emergiu como uma fronteira poética extra-literária capaz de dar continuidade ao trabalho experimental sem a necessidade de palavras. (KAC, 4004, p.248).

Neste último capítulo da tese, propomos um terceiro diálogo, entre os movimentos poéticos brasileiros e as recentes propostas poéticas, fomentado pela análise dos pontos de interseção entre o movimento poema/processo e três experiências poéticas eletrônicas realizadas por autores brasileiros e portugueses. A estrutura deste diálogo está dividida em quatro pontos, através dos quais serão deslindados os conceitos básicos do poema/processo e sua provável pertinência no território das experiências poéticas em meio digital.

O primeiro ponto apresenta as principais características históricas e conceituais do poema/processo para que se possa compreender as informações mais relevantes sob as quais se deu a introdução deste movimento. Nesta etapa, os textos críticos de Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá (1935-2001), Moacyr Cirne (1943-2014) e Antônio Sérgio Mendonça fornecem as considerações teóricas e permanecem igualmente presentes, ao longo de todo o terceiro capítulo, abrangendo, portanto, além do primeiro, os três pontos de interseção restantes.

Os três pontos seguintes assinalam a convergência entre os principais aspectos do poema/processo e as três proposições poéticas em meio digital. Inicialmente, através da análise de *Code Movies* (2004), projeto em mídia digital da artista multimídia brasileira Giselle Beiguelman, procura-se demonstrar como a adoção de outros códigos de comunicação, além do linguístico, utilizados como argumento poético pelos integrantes do poema/processo está sendo recuperada e ampliada pelos poetas digitais.

Percebe-se que, na atualidade, a linguagem codificada embutida nos softwares

computacionais, composta por números, símbolos matemáticos e imagens, configura-se como uma nova fonte de sentido e um profícuo segmento criativo no campo das experiências poéticas digitais. Apesar de sua aparência inovadora, a introdução de uma poética de códigos extra-linguísticos deve-se ao experimentalismo das vanguardas europeias do início do século XX, tendo sido alvo de uma intensa experimentação durante o poema/processo no Brasil. Para sustentar teoricamente a interseção entre os *Code Movies* de Beiguelman e o poema/processo, são abordados os conceitos de *poema-código* e *codework* propostos por Jorge Luiz Antônio e Alan Sodheim, analisados sobre o prisma de uma interação comunicativa entre leitor e programa computacional, abordado por Katherine Hayles.

Após a análise comparativa de *Code Movies*, serão analisados *Poemas encontrados* (2006) e *Poemas no meio do caminho* (2008), duas propostas poéticas em meio digital de autoria do pesquisador português Rui Torres. Em *Poemas encontrados*, Torres e seus colaboradores propõem a releitura digital de um poema em forma de colagem de textos impressos em revistas e jornais, datado de 1967, de autoria do poeta experimental português, Antônio Aragão (1925-2008). Neste projeto de releitura, desenvolvido a partir de *softwares* e difundido através da internet, estão em evidência os mecanismos de produção de sentido, exibidos por meio de uma colagem digital, formada pela reunião de fragmentos textuais, extraídos da nuvem saturada de notícias jornalísticas atualizadas, várias vezes ao dia, pelos jornais *on-line*. A apropriação das manchetes de jornais e revistas, um dos mais utilizados processos poéticos experimentais, encontra-se revista e ampliada pelos recursos tecnológicos da programação computacional, que, como veremos mais adiante, guarda muitas semelhanças com a visão profética das *letras-gafanhoto* de Walter Benjamin em *O Guarda-Livros Juramentado* (2000).

Deste modo, espera-se demonstrar que a técnica da colagem, vista por Álvaro de Sá e Ariel Tacla, integrantes do poema/processo, como uma ação efetiva contra a alienação do discurso massificado da mídia jornalística, pode ser reconhecida como uma importante confluência entre o movimento poético brasileiro e uma importante estratégia criativa das propostas poéticas em meio digital.

A terceira e última experiência poética a dialogar com os conceitos do poema/processo, neste capítulo, será o poema digital *Poemas no meio do caminho*, também idealizado por Rui Torres e seus colaboradores. Neste contexto, pretende-se averiguar as sintonias entre o poema digital de Torres e os conceitos de “matriz” e “versão”, princípios

fundamentais do poema/processo, através dos quais a relação entre autoria e recepção do poema é repensada, cabendo ao poeta propor uma estrutura aberta na qual o leitor participante crie suas próprias versões de um poema-matriz.

3.1 Poema/Processo: matrizes de um poema interativo.

O poema/processo surgiu oficialmente como movimento poético de vanguarda brasileira através de duas exposições inauguradas simultaneamente em dois estados: uma no Rio de Janeiro, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), e a outra no Rio Grande do Norte em Natal, em 11 dezembro de 1967. A mostra contou com a participação de vinte e cinco poetas de nove estados brasileiros. Portanto, desde sua origem, o movimento buscou exibir uma amostra de produção nacional e coletiva de manifestações poéticas.

De acordo com Álvaro Sá, um dos principais articuladores teóricos do poema/processo, o movimento teria surgido em oposição ao afrouxamento criativo e ao totalitarismo ideológico adotado pelos poetas concretos paulistas.

A partir de 1963, os membros do Grupo Noigandres, justificando-se no fato de serem, juntamente com outros, também fundadores da Poesia Concreta, conseguiram por manobras políticas nacionais e internacionais dominar uma área da poética brasileira que eles procuraram identificar como a vanguarda. Por esta apropriação passaram a silenciar/rejeitar/vetar as novas propostas que questionassem sua posição. Institucionalizados, os poetas do Grupo Noigandres[...]pararam de pesquisar, iniciando lentamente seu retorno ao discurso, isso gerou uma parada no movimento de vanguarda brasileiro, embora existissem poetas pesquisando individualmente. (SÁ, 1978, p.6).

A partir desta constatação, para os integrantes do poema/processo, toda e qualquer produção poética submissa à ideologia da censura estaria impedindo a continuidade da inovação poética, através de um retrocesso estilístico. Neste contexto, a poesia transforma-se em objeto reacionário e torna-se o alvo de uma crítica radical por parte de um número considerável de poetas insatisfeitos, que se unem aos integrantes do poema/processo para voltarem-se contra o que eles acreditavam ser uma falsa vanguarda retrógrada e passiva diante do poder institucionalizado.

A tradição verbalística e os poetas discursivos foram publicamente rechaçados em ações coletivas, como na ocasião da segunda exposição do movimento, realizada em janeiro

de 1968 na escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Os participantes, empunhando cartazes nos quais se liam frases provocativas como: “*Para satisfazer-se use João Cabral*” e “*Os quartetos de Drummond são uma redundância de postura*”, promoveram um “rasga-rasga” de livros, destes e de outros poetas dos quais divergiam, nas escadarias do Teatro Municipal na Cinelândia. A ação, tratada pelos adeptos ao movimento como um *poema coletivo*, demonstra a posição política radical contra a linguagem poética estabelecida.

Durante os anos de 1968 e 1969, o poema/processo prosseguiu em seu percurso organizando mostras e acontecimentos em diversos estados como Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Brasília e Rio de Janeiro, entre outros. Neste período, aconteceram também mostras realizadas em cooperação internacional com países da América Latina, como Argentina e Uruguai.

Em 1970 e 1971, os principais teóricos do poema/processo, Wladimir Dias-Pino, Álvaro Sá e Moacyr Cirne iniciaram a teorização do movimento, publicando livros e artigos em revistas literárias. Ocorreu também neste biênio, a chamada *mudança tática* do movimento que consistiu na realização de seminários, palestras e debates em universidades, no intuito de disseminar as crenças ideológicas e teóricas do movimento poema/processo.

Percebe-se que, desde a sua introdução, o poema/processo posicionou-se de forma radical contra o que Álvaro Sá chama de uma *mistificação institucionalizada no campo da comunicação*¹, incluindo aí, não apenas a literatura e a poesia, mas também as artes plásticas, a propaganda, a música e o cinema, entendidos como produtos comunicacionais. Nota-se, portanto, que o poema/processo foi um movimento poético sensível aos efeitos causados pelos meios de comunicação de massa na cultura, sua técnica, fortemente baseada na visualidade, influenciaria sensivelmente a produção poética deste período.

O aprimoramento e a explosão abundante dos métodos gráficos, a imagem da TV, a popularização do cinema, a divulgação do uso de códigos como por exemplo, os do trânsito, tudo isto criou condições – desenvolveu o uso da visualidade como linguagem. Assim, exigiu que os poetas pesquisassem códigos para ultrapassar a primazia do visual levando a criação ao plano dos processos semióticos: saindo do sensorial/emocional para o racional. (SÁ, 1978, p.7).

Portanto, para o poema/processo, a introdução de novos meios de comunicação amplia o sentido do termo *linguagem*, ultrapassando sua conotação linguística. Ao constatar tal ampliação, faz-se necessário redefinir conceitos através dos quais torna-se possível a

1 SÁ, 1977, p.50

sustentação de uma prática artística renovada, coerente com o novo cenário comunicacional movido por relações conflitantes entre autor e espectador. Dentre as propostas poéticas surgidas com a explosão do poema/processo, Álvaro de Sá destaca quatro contribuições conceituais aptas a serem entendidas como os princípios teóricos deste movimento poético: o *processo* como núcleo da criação; as *versões* como solução para o consumo; o *projeto* como estrutura de ligação entre o individual e o coletivo e, finalmente, o *contra-estilo* como estratégia de soluções.

O primeiro princípio teórico deste movimento, que se refere ao processo como núcleo de criação, introduz uma dupla visada sobre o fazer poético: uma que abrange a estrutura do poema e outra que se refere a sua recepção. Desta forma, o processo deve ser entendido como uma prática poética cujo grau de abertura do poema idealizado pelo proponente é uma condição essencial para a existência do objeto poético. Cabe, ao poeta, produzir um poema aberto no sentido em que, em sua essência, se encontre apenas um procedimento à espera do acionamento pelo leitor.

Para Wladimir Dias-Pino², o processo é “a auto superação do poema que se gasta conforme suas probabilidades vão sendo exploradas e que envelhece quando é sobrepujada por outro poema que o admita e o exceda”. Portanto, o processo como prática criativa confere, ao leitor, a decisão de dar sentido ao objeto ou simplesmente *consumi-lo* a partir de sua participação. O processo, portanto, caracteriza algo em constante devir, cuja forma moldável ao modo do leitor participador configura-se como uma instância, e não, uma forma finalizada.

A correlação do processo com o tempo não envolve linearidade. Quando verificamos o processo em algo, observamos também que não há começo, fim ou sequência fixa de eventos pois o mesmo se dá em diversas direções, abrindo a cada instante uma multidão de novos encaminhamentos que realizam-se simultaneamente, desenvolvendo-se em quase todas as combinações de ocorrências possíveis. (SÁ, 1978, p.51).

Desta forma, para alcançar a provisoriedade própria do processo no poema, faz-se necessária uma relação entre uma estrutura poética combinada e um conteúdo flexível, através dos quais a informação ou o dado sensível sejam submetidos à participação do leitor, permitindo que este explore as probabilidades do processo. Neste sentido, Wladimir Dias-Pino propõe o termo *matriz* como um *ponto de partida* e um *gerador de séries* para equacionar a relação entre a imobilidade da estrutura e o devir do processo.

2 DIAS-PINO, 1971, p.13

Neste procedimento dinâmico, o poema não representa a exclusividade de uma introspeção individual, assumindo também características coletivas. Como uma proposição poética baseada em uma matriz, o poema como processo permite o afloramento de múltiplas leituras e, conseqüentemente, o surgimento de novas proposições resultantes da intervenção de um leitor participador, pois, de acordo com Álvaro de Sá:

[...] somente, quando ele passa a 'ler' processos é que compreende os problemas relativos à expressão dos materiais usados, isto é suas funcionalidades, suas possibilidades físicas construtivas e de exploração, suas limitações. (SÁ, 1977, p.54).

O segundo princípio teórico da produção do poema/processo consiste na proposta de um modelo criativo cujo produto final resulte em múltiplas versões em oposição ao objeto único como resultado de um processo criativo. O uso das versões surge como uma solução contra o desgastado objeto único, que de acordo com os integrantes do poema/processo além de incompatível com o perfil de um público consumidor cada vez mais integrado aos aspectos de uma cultura comunicacional, “mantém uma das características fundamentais do privilégio, o consumo especial, e coonesta toda uma estrutura social que gera e necessita destes privilégios”².

Álvaro de Sá argumenta que a questão, já levantada por Walter Benjamin, é insuficiente para o ambiente comunicacional em que o poema/processo se encontrava, pois, mesmo que a reprodutibilidade técnica atenda às demandas estéticas de uma nova sociedade inserida em novos contextos comunicacionais, o artista ainda ocupava um lugar privilegiado fomentando uma postura contemplativa do espectador, ferindo, desta forma, os princípios do programa do poema/processo:

O poema/processo resolve o problema de maneira adequada: por um lado a reprodutibilidade é mantida e, por outro, cada consumidor/participante/criativo ao explorar o processo cria ele próprio 'versões', de acordo com seu repertório. Se o importante é a invenção de novos processos, todas as versões tem igual valor, inclusive a do criador do processo, e os conceitos de bom e ruim são substituídos pela opção de cada um. As 'versões' equalizadas em qualquer nível social, possibilitam o uso instantâneo do processo, destruindo a mitologia da *qualidade* e colocando inventor e consumidor no mesmo plano, isto porque o consumidor com a exploração do processo pode também ele criar novos processos. (SÁ, 1978, p.55).

2 SÁ, 1977, p.54-55

O terceiro pressuposto teórico do poema/processo aborda a questão, em torno do poema como projeto das relações entre a individualidade e a coletividade, principalmente nas tensões entre autoria e recepção do projeto poético. A desconstrução da definição de lugares para o leitor e o espectador é uma das metas mais vigorosas na produção deste movimento. No poema/processo, como vimos, os proponentes não limitavam seus projetos exclusivamente ao repertório linguístico. Ao contrário, quanto mais abrangentes os recursos criativos e os meios tecnológicos presentes na concepção do projeto poético, maior o caráter social e a penetração da proposta na sociedade.

De fato, a presença do coletivo na trajetória do poema/processo é um fato marcante. Apenas para citar uma dentre várias de suas atividades coletivas, vale mencionar a matéria publicada em 7 de abril de 1970 no Jornal do Brasil, com o seguinte título: *Pão poema-processo com 2m é comido por 5 mil pessoas na Feira de Arte em Recife*. Segundo o jornal, o *pão poema-processo* de dois metros de comprimento foi a maior atração da Feira de Arte de Recife com a participação de trinta jovens artistas pernambucanos. A Feira ficou aberta por três dias, atraindo um público de cinco mil pessoas.

A questão da participação coletiva é, sem dúvida, uma característica marcante na produção artística e poética dos anos de 1960 e 1970. O tema, abordado amplamente no segundo capítulo desta pesquisa, confirma-se como uma das preocupações estéticas do poema/processo. No entanto, nos ateremos a sua simples menção, uma vez que um aprofundamento em suas origens nos conduziria a uma inevitável redundância.

A quarta e última diretriz teórica do poema/processo é a proposição do contra-estilo, adotada como estratégia contra a tradição do estilo pelos integrantes do grupo. Para Moacyr Cirne, o contra-estilo seria uma das conquistas teóricas e práticas do poema/processo:

[...] o estilo seria a marca redundante de um determinado autor. Assim sendo, falamos no estilo bergmaniano, em cinema; no estilo drummondiano, em poesia; no estilo faulkerniano, em literatura etc. Já o contra-estilo, 'antiredundância de soluções: a despersonalização' (Wladimir Dias-Pino), serve para definir – ao nível da linguagem – o particular coeficiente semiológico-informacional de um autor que seja ligado à vanguarda mais produtiva. Enquanto o estilo existe como uma tática de soluções formais, o contra-estilo existe como uma estratégia de soluções estruturais. (MOACYR CIRNE, 1978, p.35).

O contra-estilo opõe-se ao estilo, no âmbito da potencialidade informacional. Se na citação acima, o estilo é encarado como uma redundância, isto significa que, como dado

informativa, após ser inaugurado como tática de solução formal, tende à repetição, não acrescentando novidade ao repertório social, que, por sua vez, é composto pelo acréscimo de repertórios individuais, fomentando a originalidade. Para Dias-Pino, a originalidade está ligada ao conceito da nobreza³, porém, no contra-estilo, o poeta despe-se dos interesses pessoais e, com seu trabalho na linguagem, busca uma unidade através de um conjunto de matrizes.

Pode-se entender a questão do contra-estilo no contexto do poema/processo a partir da ambiguidade do termo, descrita por Antoine Compagnon:

O termo é fundamentalmente ambíguo em seu uso moderno: ele denota ao mesmo tempo a *individualidade* [...], a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher. O estilo remete ao mesmo tempo a uma necessidade e a uma liberdade. (COMPAGNON, 2003, p. 166-167).

Portanto, apesar de Compagnon reconhecer a superficialidade desta noção de estilo, satisfatória para o senso comum, a celeuma do poema/processo contra o estilo reside exatamente sobre estas características de singularidade e classificação. De fato, como um movimento poético de vanguarda, avesso aos valores literários convencionais, o poema/processo não defenderia a presença do estilo individual e canônico em seu programa.

Em 1972, com a divulgação do Manifesto *Parada – Opção Tática*, encerraram-se as atividades do poema/processo. No entanto, a excêntrica e eclética produção poética do movimento deixou suas marcas na poesia brasileira. De fato, o idealizador do movimento, Wladimir Dias-Pino, é considerado um dos poetas mais originais de sua geração e seu livro-poema, *A AVE* (1956), anterior ao poema/processo pode ser considerado um importante projeto realizado em um período pré-digital, mas já possuindo, em sua lógica, uma base computacional.

3 DIAS-PINO, 1971, p.57

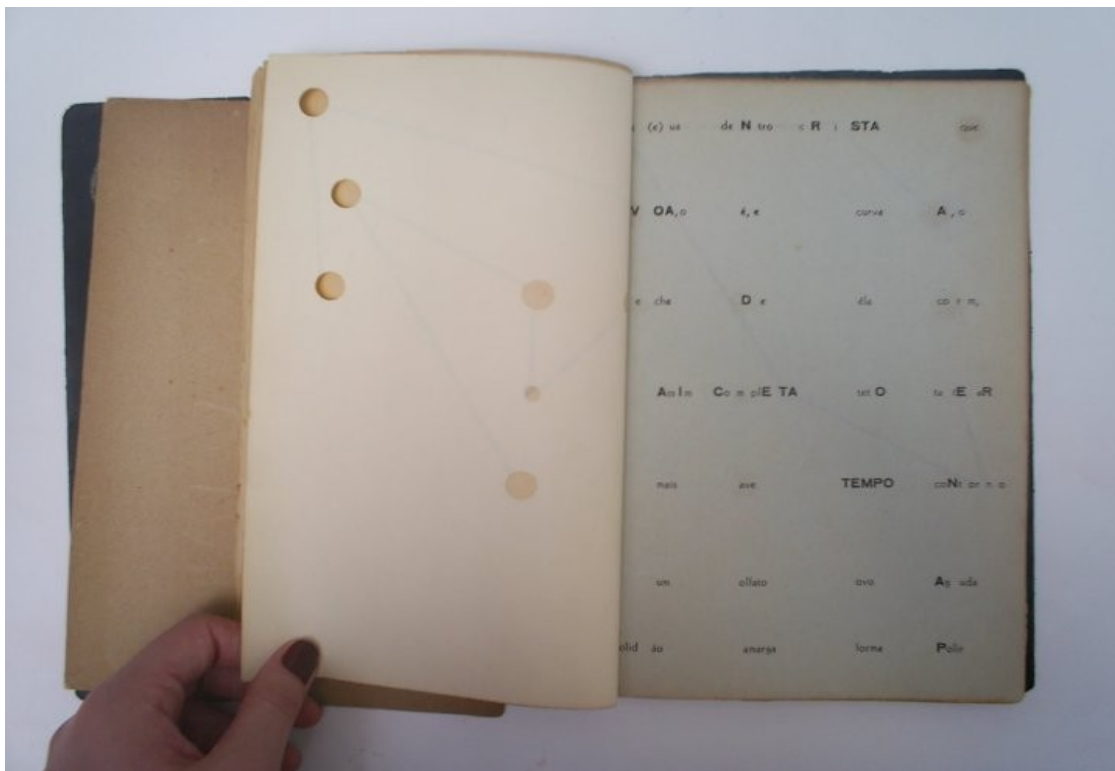


Figura 27: *A Ave*, Wladimir Dias-Pino, 1956.

Fonte: <http://atrasdosolhos.files.wordpress.com/2008/12/michel-126.jpg?w=720>

Conhecido como um livro-poema, *A AVE* é um pequeno livro composto por várias páginas soltas. Apenas uma das páginas é impressa com versos, servindo como matriz geradora de múltiplas versões do poema, que surgem à medida que o leitor compõe outras leituras do texto-base através da utilização das demais páginas confeccionadas com papéis coloridos, papéis transparentes ou papeis perfurados.

O livro-poema tem seu primeiro exemplo conhecido n'A AVE, de Wladimir Dias-Pino, elaborado a partir de 1954 e lançado em abril de 1956. O que caracteriza o livro-poema é a sua fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema só existe por que existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a 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': recuperação criativa dos dados (versão). (SÁ, 1977, p. 93-94).

Percebe-se que, em *A AVE*, o leitor extrapola o ato de leitura trivial, pois deve manipular e encaixar as páginas soltas na matriz do poema. Este processo de leitura se

aproxima do conceito de *literatura ergódica* atrelado ao conceito de *cibertexto* proposto por Espen Aarseth⁴:

O conceito de cibertexto está centrado na organização mecânica do texto, ao colocar os meandros do meio como uma parte integrante do intercâmbio literário. No entanto, também foca a atenção no consumidor, ou usuário, do texto, como uma figura mais integrada do que até mesmo diriam os teóricos da recepção. O desempenho do seu leitor ocorre totalmente em sua cabeça, enquanto o usuário de cibertexto também realiza em sentido extra noemático. Durante o processo cibertextual, o usuário efetuará uma sequência semiótica, e esse movimento seletivo é uma obra de construção física que os vários conceitos de 'leitura' não explicam. Este fenômeno que chamo ergódico, usando um termo apropriado de física que deriva das palavras gregas *ergon* e *hodos*, que significam 'trabalho' e 'caminho'. Na literatura ergódica, um esforço não trivial é necessário para permitir que o leitor atravesse o texto. (AARSETH, 1997, p.1, minha tradução).

Introduzidas as questões fundamentais em torno do movimento poema/processo, propomos, a seguir, uma sequência de três diálogos entre o poema/processo e as experiências poéticas em meio digital. Neste sentido, tomaremos três projetos poéticos em mídia digital através dos quais estabeleceremos os pontos de discussão. São eles: *Code Movies 1 e 2*, da brasileira Giselle Beiguelman; *Poemas Encontrados* e *Poemas no meio do caminho*, dois projetos do português Rui Torres.

3.2 *Code-Movies 1 e 2* de Giselle Beiguelman.

Code-Movies 1 e 2 (2006) são duas experiências poéticas em meio digital propostas pela pesquisadora e artista multimídia brasileira, Giselle Beiguelman. Ambas as experiências fazem parte de uma série intitulada *Code-UP*, desenvolvida a partir de 2004. *Code-UP* resulta da manipulação algorítmica de imagens capturadas por telefones móveis, imediatamente exibidas, através de uma instalação interativa, em um ambiente, onde são

4 *The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure than even reader-response theorists would claim. The performance of their reader takes place all in his head, while the user of cybertext also performs in an extranoematic sense. During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of "reading" do not account for. This phenomenon I call ergodic, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning "work" and "path." In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. (AARSETH, 1997, p.1).*

projetadas imagens de *Blow-up* (1966), primeiro filme em inglês do cineasta italiano Michelângelo Antonioni.

Neste ambiente interativo, os espectadores, quando munidos de telefones celulares dotados de câmeras fotográficas e dispositivos *bluetooth*¹ podem fotografar as imagens do filme exibido e enviar as fotos para computadores que exibiam estas imagens em grandes telas. Uma vez nos computadores, a imagem de *Blow-up* deixa de ser apenas um fotograma e transforma-se em uma matriz, que, a partir de um programa específico, permite a manipulação desta imagem, de modo que, através do teclado e do mouse, o espectador possa explorar a dimensão espacial da imagem que adquire movimento e tridimensionalidade, uma vez que o programa utiliza os valores numéricos das cores RGB² presentes na fotografia digital e os converte em medidas de altura.

A escolha de *Blow-up* por Bielguelman não é casual. O roteiro do filme de Antonioni inspira-se no conto *Las Babas del Diablo* (1959), do escritor argentino Julio Cortázar, no qual um tradutor e fotógrafo amador torna-se obcecado pelas supostas circunstâncias em torno de uma fotografia que faz, retratando uma mulher e um jovem rapaz, desconhecidos, em um parque parisiense. O conto de Cortázar revela, pelo viés literário, a amplitude narrativa da imagem fotográfica, que oferece a seu espectador múltiplas camadas de sentido do objeto ou da cena retratada. Na camada superficial, percebe-se exclusivamente a dimensão do visível, a partir de uma exterioridade.

Neste caso, segundo o trecho do conto de Cortázar, “o olhar é o que nos arremessa mais para fora de nós”. No entanto, todo instante congelado no tempo por uma fotografia se insere dentro de um contexto interno e externo ao fotógrafo. Em *Las Babas del Diablo*, Cortázar escreve: “o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra qual a câmera lhe impõe, insidiosa [...]” e a partir desta premissa opera o olhar que se aprofunda nas múltiplas camadas, além daquela externa oferecida pela imagem fotográfica. É nesta perspectiva das camadas internas da imagem fotográfica digital que Giselle Beiguelman se apropria de *Blow-up* para a *proposição de //**Code-UP*.

Para Rogério de Souza Sérgio Ferreira, *Blow-up* teria inspirado narrativas hipertextuais como *Afternoon, a story* (1987) de Michael Joyce:

1 Tecnologia que permite a conexão entre dispositivos como telefones celulares, notebooks, impressoras através de uma frequência de rádio.

2 Abreviatura do padrão de cores adotados por imagens digitais baseado na síntese das cores *Red* (vermelho), *Green* (verde), *Blue* (azul).

[...] um dos mais atraentes intertextos vislumbrados na história de Joyce nos conduz ao filme *Blow up*, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni. Naquela película, Thomas (interpretado pelo ator David Hemmings) fotografa um casal a certa distância, em um parque. Estando longe, Thomas não consegue saber com segurança se o casal está brigando, brincando ou mesmo namorando. Ao revelar o filme, constata horrorizado que talvez tenha fotografado um assassinato. A incerteza procede do fato de que, na montagem final (cortes, ajustes de sequências, enquadramentos e artifícios com jogos de luz sobre as dezenas de fotos obtidas assim como outras operações de retoque e maquiagem realizadas em laboratório), um corpo pode ou não ser visto estendido no chão. Um processo análogo de finalização de montagem ocorreria em *Afternoon*, com a única diferença de esta ser trabalhada com fragmentos textuais ao invés de fotogramas. (SÉRGIO FERREIRA, 2004, p. 75).

Se em *Blow-up* a ampliação fotográfica se apresenta como metáfora para a ampliação da percepção da imagem, em *Code-UP* a metáfora volta-se para a ampliação da percepção do código de programação computacional como escritura. De acordo com a ELO³ (*Electronic Literature Organization*), autores em mídia eletrônica estão, cada vez mais, explorando o universo codificado das linguagens de programação, interrogando a natureza dos artefatos digitais como produtos de uma transcrição multicamada, abaixo da camada superficial do computador, que é a interface através da qual os usuários manipulam a informação.

Desta forma, o artista digital explora o potencial expressivo de uma linguagem computacional, criada a partir da fusão de códigos linguísticos e matemáticos, cujo significado, anteriormente, estava sob o domínio dos profissionais da área de computação. Quando um espectador de *Code-UP*, de Beiguelman, fotografa, com seu celular, uma imagem de *Blow-up*, de Antonioni, ocorre a digitalização da imagem que torna possível a sua captura. No formato digital, o fotograma é, na verdade, um conjunto de informações programadas em códigos diversos. Na imagem digital, cada aspecto da imagem como conhecemos, como formato, cores, tonalidades, brilho, contraste, transforma-se em códigos computacionais com funções operacionais. *Code-UP* investiga o papel do código de programação na construção do sentido e as formas da visualidade mediadas pelos dispositivos de comunicação móvel.

Como vimos anteriormente, os *Code-Movies* fazem parte do projeto *Code-UP*. De acordo com Beiguelman, os *Code-Movies* são *trailers* de um projeto, que se encontrava em andamento em 2005 que incluía a produção de um DVD. Independentemente da conclusão

³ Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/beiguelman__code_movie_1.html>. Acesso em: 23 mar. 2014.

deste projeto, *Code-movie 1* tornou-se, em 2006, parte da *Collection E-literature 1*, antologia de literatura em meio digital publicada pela ELO (*Electronic Literature Organization*) na internet.

Code-movie 1 foi realizada a partir de linguagens computacionais hexadecimais, ASCII e códigos binários extraídos de imagens digitalizadas de *Blow-up* em um formato de imagem digital, conhecido por JPG⁴. O processo consiste em abrir a imagem digital de *Blow-up* selecionada em um editor de textos para que se tenha acesso apenas ao seu código de programação como um texto. O código em forma de texto extraído da imagem passou por um processo de animação a partir do *software Flash*⁵, através do qual o código ganha movimento em várias direções e distorções em sua forma e tamanho explorando a espacialidade. Após a etapa de animação, uma trilha sonora composta pela artista multimídia, Helga Stein, foi incluída completando a amostra do projeto.

De acordo com a tipologia proposta por Jorge Luiz Antônio, enquadraremos *Code Movie 1*, neste trabalho, como uma *poesia-código*:

O convívio do poeta com a linguagem de programação vai sendo incorporado ao fazer poético, produzindo uma linguagem ininteligível, que apresenta formas e sugere significados diversos. É um material que o sistema produz e que acaba sendo reaproveitado pelo poeta como forma de comunicação e se assemelha às formas concretistas com letras e espaços em branco ou o uso de jornal nas colagens. Alguns teóricos e praticantes desse tipo de poesia costumam chamá-la de '*code poetry*' [...]. (ANTÔNIO, 2008, p.125).

A poesia-código de Jorge Luiz Antônio pode ser entendida como uma vertente do conceito de *codework*, proposto por Alan Sondheim. Para Sondheim (2001), a programação de computadores depende de códigos estritamente definidos para realizar operações que ocorrem mais “profundamente” na máquina. Tal fato não é do conhecimento da maioria dos usuários que se limitam às superfícies gráficas, ou à interface, que estão intimamente ligadas à programação. Para o autor, o computador e a Internet abriram um mundo de possibilidades que compreendem desde uma escrita multimidiática composta pelo hipertexto até formas textuais dinâmicas ou estáticas que atuam como ossos, moléculas e átomos da programação.

Para Katherine Hayles, os *codeworks* se apresentam também como um processo intermediário entre a linguagem dos códigos computacionais e a linguagem natural do leitor,

⁴ Abreviatura para *Joint Photographic Expert Group* (JPEG). Formato padrão utilizado para a publicação de imagens na internet.

⁵ *Software* elaborado para criação de animações gráficas e interativas para a internet, atualmente pertencente à *Adobe Systems*.

pois trata-se de uma:

[...] prática linguística em que o inglês (ou qualquer outra língua natural) é hibridizado com expressões de programação para criar um evocativo em um dialeto crioulo para leitores humanos, especialmente aqueles familiarizados com as denotações das linguagens de programação. [...] Repleto de trocadilhos, neologismos e outros jogos criativos, tal trabalho representa uma zona de comércio em que a linguagem exclusivamente humana e o código legível pela máquina são executados como esferas linguísticas interpenetráveis, tornando assim visível na superfície da tela uma condição intrínseca a toda textualidade eletrônica, ou seja, a dinâmica intermediativa entre a linguagem exclusivamente humana e o código legível pela máquina. (HAYLES, p. 35, 2009).

Através da lógica do *codework*, os *Code Movies* de Giselle Beiguelman propõem a tradução de uma obra cinematográfica para o código computacional. Com esta operação, a forma final habitual do objeto estético deixa transparecer seu processo construtivo. O estranhamento se instala no momento em que não há imagens cinematográficas e sim números em movimento. O espectador de um *Code Movie* percebe que, no meio digital toda informação é, na verdade, um conjunto de códigos passíveis de uma intervenção estética. Os códigos tradicionais como a escrita, a imagem e o som são substituídos por um conjunto de elementos não identificados pelo espectador acostumado ao nível superficial das visualidades.

Neste sentido, torna-se possível estabelecer uma relação entre os *Code Movies* de Beiguelman e as premissas poéticas do programa do poema/processo. Analisando um dos fundamentos do movimento poético brasileiro proposto por Wladimir Dias-Pino, percebe-se a superação do código alfabético, através da adoção e descoberta de novos códigos não-linguísticos para a elaboração do poema:

Poema/Processo: a consciência diante novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade. (DIAS-PINO, 1971, p. 13)

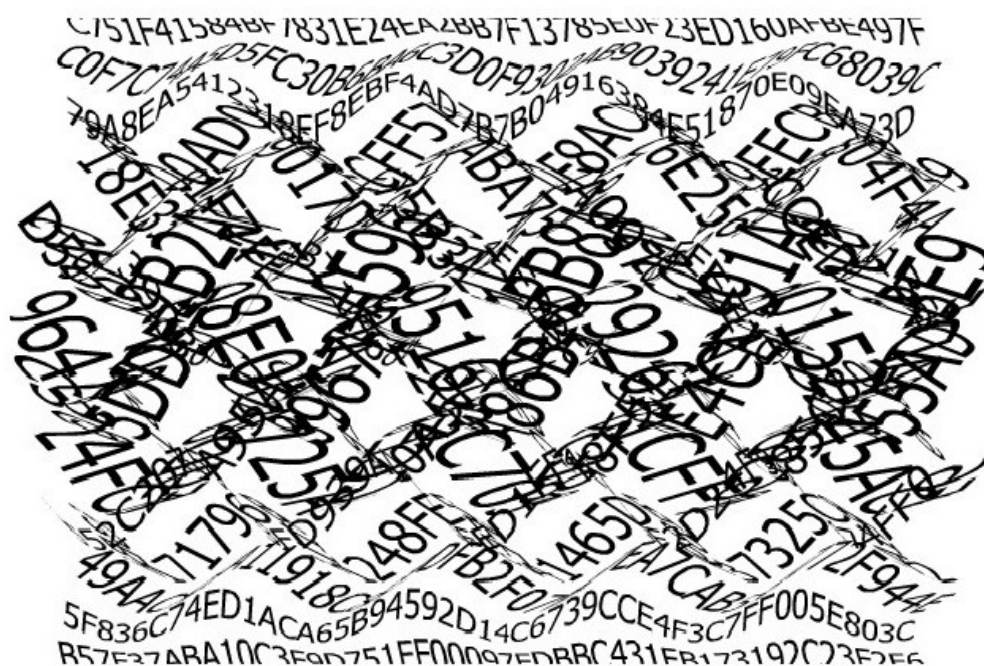
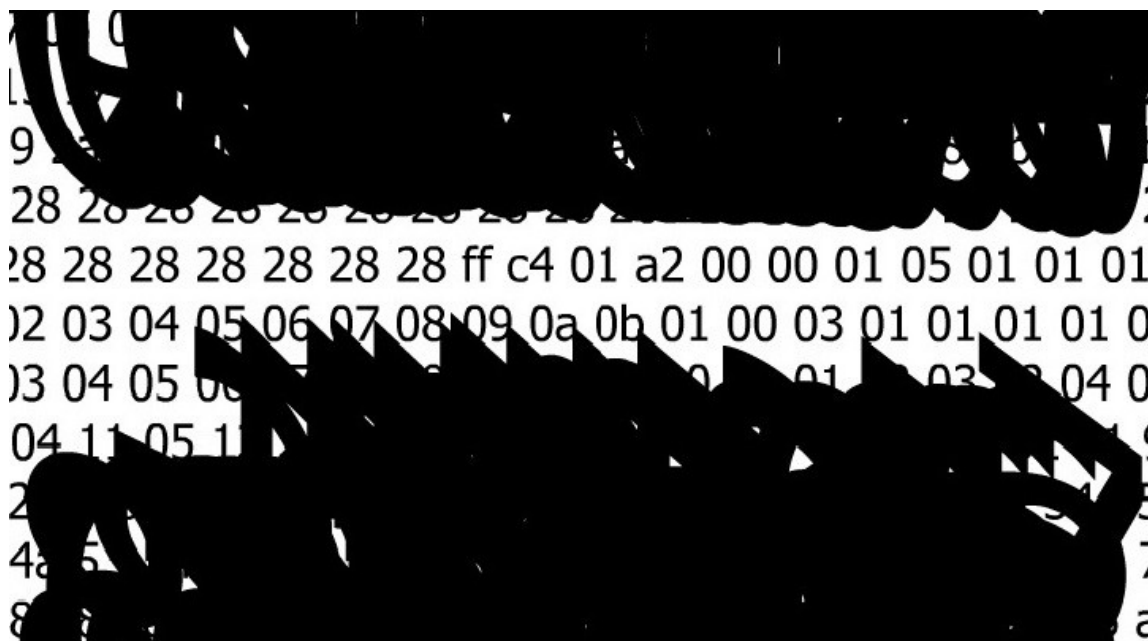


Figura 28: Imagens em *still* de *Code Movie 1*, Giselle Beiguelman, 2004.

Fonte: <http://collection.eliterature.org/1/works/beiguelman__code_movie_1/index.html>
 Visitado em 10/02/2014.

Mesmo convicto das inconsistências teóricas e formais do poema/processo como um movimento poético, Philadelpho Menezes (1960-2000) reconhece a sua contribuição com a adoção de signos não-linguísticos na poesia visual.

Esses foram aspectos positivos do poema-processo: a utilização do

humor, de signos da cultura de massa na poesia visual. Por fim, a grande inovação do poema-processo, pela primeira vez, de imagens visuais que não tem nada a ver com signos verbais, seja palavra ou letra. Até então, a poesia visual brasileira havia produzido poemas sempre a partir de letra ou palavra, isto é signos verbais. No poema-processo ocorre a definitiva incorporação de imagens não-verbais – fotos e desenhos[...]. (MENEZES, 1998, p. 82-85).

Ao eleger a escritura que compõe os códigos dos programas computacionais como matriz de uma escritura poética, Beiguelman retoma parte do programa do poema/processo. Ao negar toda uma tradição linguística, porta-voz do sentido e da tradição poética, o poema/processo atentou para as transformações comunicacionais surgidas com a introdução dos meios de comunicação de massa e seus correlatos, como quadrinhos, jornais, revistas impressas, televisão e publicidade. Entendemos que a poesia-código de Beiguelman explora, da mesma forma, porém, por meios diferentes, a produção de sentido através de novos códigos surgidos a partir das tecnologias.

Partiremos agora para uma próxima análise em que propomos uma analogia entre uma releitura de um poema-colagem do poeta português António Aragão por meio digital, idealizada pelos pesquisadores e programadores portugueses Rui Torres e Nuno F. Ramos. Este projeto de releitura digital servirá como amostra da pertinência dos postulados teóricos e conceituais do movimento poema/processo, na poesia eletrônica.

3.3 *Poemas encontrados e Poemas no meio do caminho de Rui Torres.*

Em 1964, os poetas António Aragão (1924-2008) e Herberto Helder lançavam, em Portugal, o primeiro número de *Cadernos de Poesia Experimental*, a revista de poesia experimental que apresentava poemas de vanguarda criados por uma geração de poetas atentos às novas tendências da poesia visual e da poesia concreta. Quarenta e quatro anos depois, uma equipe de investigadores, liderada por Rui Torres, lança o projeto *Poesia Experimental: Arquivo Digital de Literatura Experimental Portuguesa* resgatando e difundindo, no meio digital, os poemas publicados na revista impressa e proporcionando, ao leitor, versões digitais de vários poemas inseridos neste período.

Poema Encontrado (1964) é um destes poemas com várias versões criados a partir da colagem de recortes de manchetes e títulos de jornais sobre uma folha de papel. O poema se apropria do universo das notícias cotidianas publicadas nos jornais e subverte a ordem de sua

linguagem imparcial, propondo uma visão subjetiva e criativa da linguagem jornalística. *Poema Encontrado* baseia-se portanto em um procedimento poético, um método compositivo, através do qual o leitor se torna um editor de textos, reunindo recortes de notícias impressas nos jornais:

O texto de António Aragão partia de uma colagem de títulos de jornais que sugeria a infoesfera como espaço social e político de uma representação social colectiva. A colagem aleatória desses títulos parece referir o efeito de alienação que torna estranhos leitor/a e escrita no próprio instante de seu encontro. (Re)encontrar os pedaços de texto como poema é confrontar-se com a materialidade proliferativa da linguagem tal como se manifesta na escrita impressa. É voltar a ver a sua materialidade sígnica fora dos protocolos de leitura dos jornais e do seu modo de produção da agenda colectiva quotidiana. Ao fazê-lo, estes “poemas encontrados” expõem também o indizível no espaço público da imprensa portuguesa dos anos 1960: a ausência de liberdade política. (PORTELA, 2009, p. 50).

No Brasil, em 1967, ao apresentar seu livro-poema, Wladimir Dias-Pino explica como o processo de colagem utilizado em sua confecção configura-se simultaneamente como um procedimento estético e crítico. Dias-Pino¹ refere-se ao uso do computador como organizador de informações estatísticas, acerca de conteúdo jornalístico, necessárias à execução de seu livro-poema.

este livro-poema é uma colagem dos principais acontecimentos de 1966 registrados pelos periódicos do país. usou-se um método estatístico para avaliar a incidência dos acontecimentos, transformados, assim, em Sinais e Signos-visuais. foi levada em conta a área útil do jornal como espaço, qualidade de reprodutibilidade, o número da tiragem, a duração de leitura, etc. ou, melhor dizendo: uma codificação e disciplina para a colagem. assim como um estudo estatístico-econômico; por meio de dados numéricos pode-se aproveitar a teoria de informações de massa e organizar um painel representativo da informação veiculada durante um ano, na imprensa. o fato é que ele é um anuário visual, como um fluxograma... levou-se em conta métodos precisos, como, por exemplo, o de computador, para levantamento da constância de fatos, imagens e frases (sentido). a intenção do autor é puramente documental e aberta a qualquer sugestão ou crítica para qualquer erro de interpretação. isto se reforça mais no fato de informar-se que a máquina só apura dados precisos, enquanto o cérebro humano, os interpreta, sujeito a previsões sobre os futuros dos acontecimentos e ai está dito tudo. (DIAS-PINO, 1967).

A partir das transformações ocorridas no suporte dos jornais impressos que os levaram a se adaptar aos meios digitais, Rui Torres propôs uma releitura do *Poema Encontrado* de

1 Mantivemos a citação de Wladimir Dias-Pino como no original, com letras minúsculas após os pontos finais. Disponível em: <<http://www.poemaprocesso.com/textos.php?texto=86>> Visitado em: 24 mar. 2014.

Antônio Aragão, utilizando as tecnologias e programas disponíveis para a difusão de notícias jornalísticas no meio digital. A releitura do poema é realizada a partir da programação computacional em linguagem PHP² de Nuno F. Ramos e com o código *Actionscript*³ de Jared Tarbel. A programação permite ao leitor utilizar um *software* capaz de atualizar automaticamente, várias vezes ao dia, as principais manchetes e títulos das notícias publicadas em vários jornais *on-line*. Através destes recursos, conhecidos como RSS⁴ (*Really Simple Syndication*), o leitor de jornais na internet recebe uma atualização constante das principais notícias de vários jornais, agrupadas em um único ambiente informacional, evitando a necessidade de uma visita isolada a cada um dos sites jornalísticos.

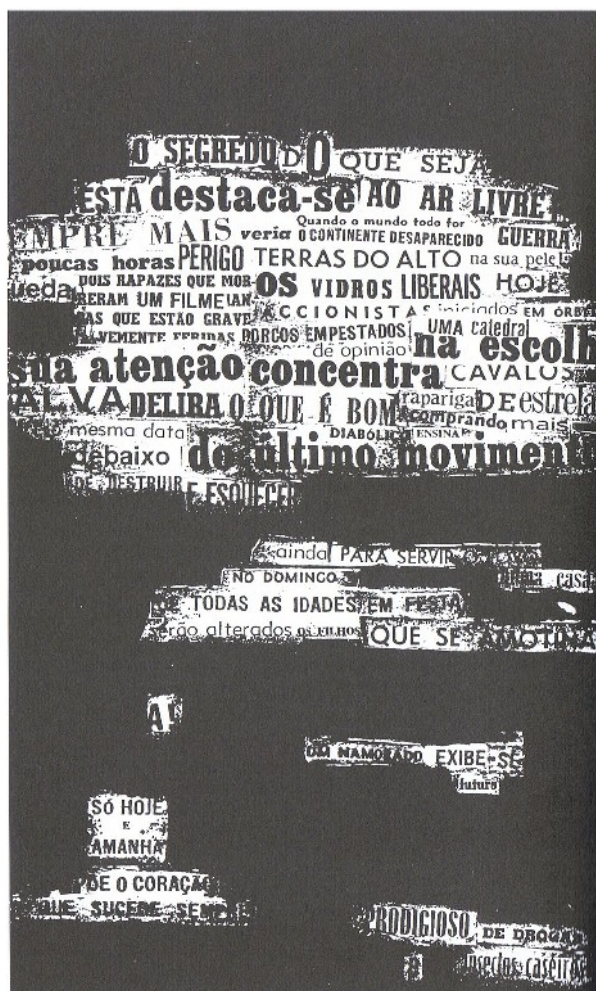


Figura 29: Exemplo de *Poemas Encontrados*, Antônio Aragão, 1964.

Fonte: <<http://po-ex.net/images/stories/poex/encontrado.gif>> Visitado em 10/02/2014.

2 Linguagem computacional atualmente conhecida como *Hypertext Preprocessor*. É utilizada para desenvolver aplicações dinâmicas no servidor *web* como por exemplo, os formulários de websites.

3 Linguagem de programação utilizada pelo Adobe *Flash*.

4 *Rich Site Summary*. Recurso que reúne as últimas notícias publicadas pelos *websites* jornalísticos da internet.

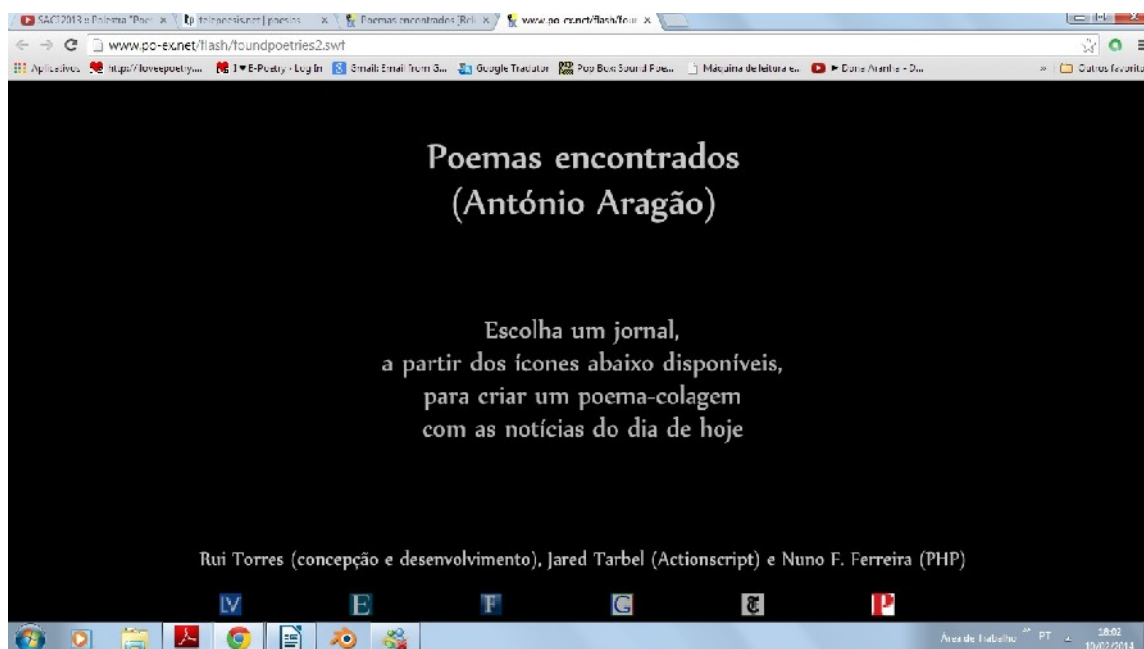


Figura 30: Interface de abertura da releitura digital de *Poemas Encontrados*, Rui Torres, 2006.
 Fonte: <<http://www.po-ex.net/flash/foundpoetries2.swf>> Visitado em 10/02/2014.

Para interagir com esta experiência poética em meio digital, o leitor deve acessar a interface principal do *website* referente à releitura digital do poema, selecionar um dos jornais *on-line* disponíveis, de onde serão extraídas as informações, e aguardar a execução do programa. Estão à disposição do leitor seis jornais em língua portuguesa, espanhola e inglesa.

Após a execução do programa, surge, vagarosamente uma paisagem tipográfica em formas e tamanhos diversos, exibindo os fragmentos dos títulos das matérias jornalísticas, que logo se espalham por toda a tela do computador. Como os textos são pertinentes aos fatos cotidianos e, não raro, divulgados massivamente em outros veículos de comunicação, parte destes fragmentos textuais certamente apresentam um sentido decorrente de sua factualidade, porém, inusitadas relações semânticas são passíveis de ocorrência, bastando apenas que um fragmento de uma manchete se aproxime do fragmento de outra.

Entenda o caso: Pizzolato havia fugido para Itália para escapar da prisão

Figura 31: Exemplo de manchete publicada no website do jornal Folha de São Paulo (edição de 05/02/2014).

Fonte: <<http://www.folha.uol.com.br/>> Visitado em 05 fev 2014.

colagem de manchetes jornalísticas apresentava uma forma subversiva de leitura diante dos mecanismos políticos opressivos daquele período, o contexto social e político atual é outro, onde o direito de opinar é uma das bases fundamentais da estrutura reticular dos meios digitais.

Contudo, apesar da aparente mudança provocada por uma aparente liberdade de expressão, percebe-se que as vozes dominantes apresentadas diariamente através das notícias publicadas pelos grandes grupos de comunicação ainda impõem, de forma velada e disfarçada sob uma pretensa capa dialógica, uma forma de pensar de acordo com seus interesses. Benjamin, ao considerar as mudanças que o poema *Un Coup de Dés de Mallarmé* provocaria na escrita, é profético ao afirmar:

A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo dos séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar no chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivadinha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre os seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas com a sucessão dos anos. Outras demandas do mundo dos negócios assumem o comando. (BENJAMIM, 2000, p. 28).

A citação de Benjamim se adequa perfeitamente às duas versões de *Poema encontrado*, mas a metáfora das *letras-gafanhotos*, que se alastram como uma praga, pode ser transportada diretamente para a releitura digital de Rui Torres. A densa textura tipográfica, que preenche a tela do computador do leitor, denuncia a estratégia de saturação informacional adotada pelos conglomerados de mídia. Através de um bombardeio de notícias superficiais, atualizadas constantemente, o mercado jornalístico mantém seus leitores informados, sem que estes sintam a necessidade de se aprofundar nos fatos. A cada nova atualização da notícia, minimiza-se a necessidade de reflexão acerca de um fato anterior. Surge, desta forma, uma fábrica de notícias, cujas manchetes se acumulam umas sobre as outras até à saturação, quando, finalmente, todas as notícias são descartadas, sem sequer terem cumprido sua função: informar.

A insurreição contra a lógica dos meios de comunicação a partir da apropriação de seus próprios processos de difusão é o ponto comum entre a releitura digital de *Poema Encontrado* e o poema/processo. Em *Processo: Linguagem e Comunicação* (1971), Wladimir Dias-Pino reúne os primeiros artigos, textos oficiais e uma coletânea de poemas do poema/processo acompanhada de comentários sobre sua produção. Destacarei apenas um recorte desta publicação a fim de estabelecer uma relação entre este movimento poético brasileiro e a versão digital de *Poemas encontrados*.

Em *Poema de Processo/I*, publicado no suplemento *SOL* em 9 de novembro de 1967, Dias-Pino aborda os princípios fundamentais e as principais características do movimento em oito pontos distintos. O oitavo ponto discorre sobre as relações entre o poema e produção em massa da mídia impressa:

O poema de processo é um salto. A etapa natural seria o poeta criar escrevendo e o crítico paginar o poema: influência da imprensa diária (o poema solto na página do jornal cheia de soluções visuais dos diversos anúncios arquitetados por equipes durante meses). A crítica funcional da interpretação pela reorganização: a surpresa ótica, o fim da metafísica. É a produção em massa: a “democratização da poesia”. Longe da perfeição rara do único, mas o reproduzível, longe do giocondismo dos museus. (O poema tempo sem princípio nem fim: as direções matemáticas das leituras).

Da imagem diária, do super-visual de milhares de capas de revistas de milhares de TVs. (a todos os segundos) virando letras; ajuntamento mutável, pela ação do homem (opção), códigos ou signos, em lugar da imagem literária: a re-utilização do já feito, do despido de preconceito cultural; ou a utilização de novos materiais. (DIAS-PINO, 1971, p.163)

Acreditamos que não só a colagem como também a programação computacional, que reúne e reorganiza as manchetes de vários jornais, através de uma varredura de notícias publicadas na rede mundial de computadores, são igualmente técnicas de apropriação capazes de desenvolver um procedimento interpretativo e crítico. Quando manipula ou observa um programa computacional que redistribui os títulos de notícias jornalísticas, o leitor interpreta e critica simultaneamente o objeto observado. Ao identificar a *Montagem* como uma das estratégias processuais do movimento, utilizadas por poetas como Álvaro Sá e Ariel Tacla, Dias-Pino (1971) afirma que “*compete ao poeta reformular a mensagem massificada pelos donos de informação*” e é exatamente esta a proposta de Rui Torres: permitir que o leitor vislumbre, através do excesso informacional, o vazio provocado pela superficialidade e a efemeridade dos produtos noticiosos.



Figura 33: Colagem da série *Brasil Meia Meia*, Wladimir Dias-Pino, 1966.

Fonte: <<http://www.poemaprocesso.com/poetas.php?poeta=81&i=3&alfaini=r&alfafim=z>>
 Visitado em 10 fev 2014.

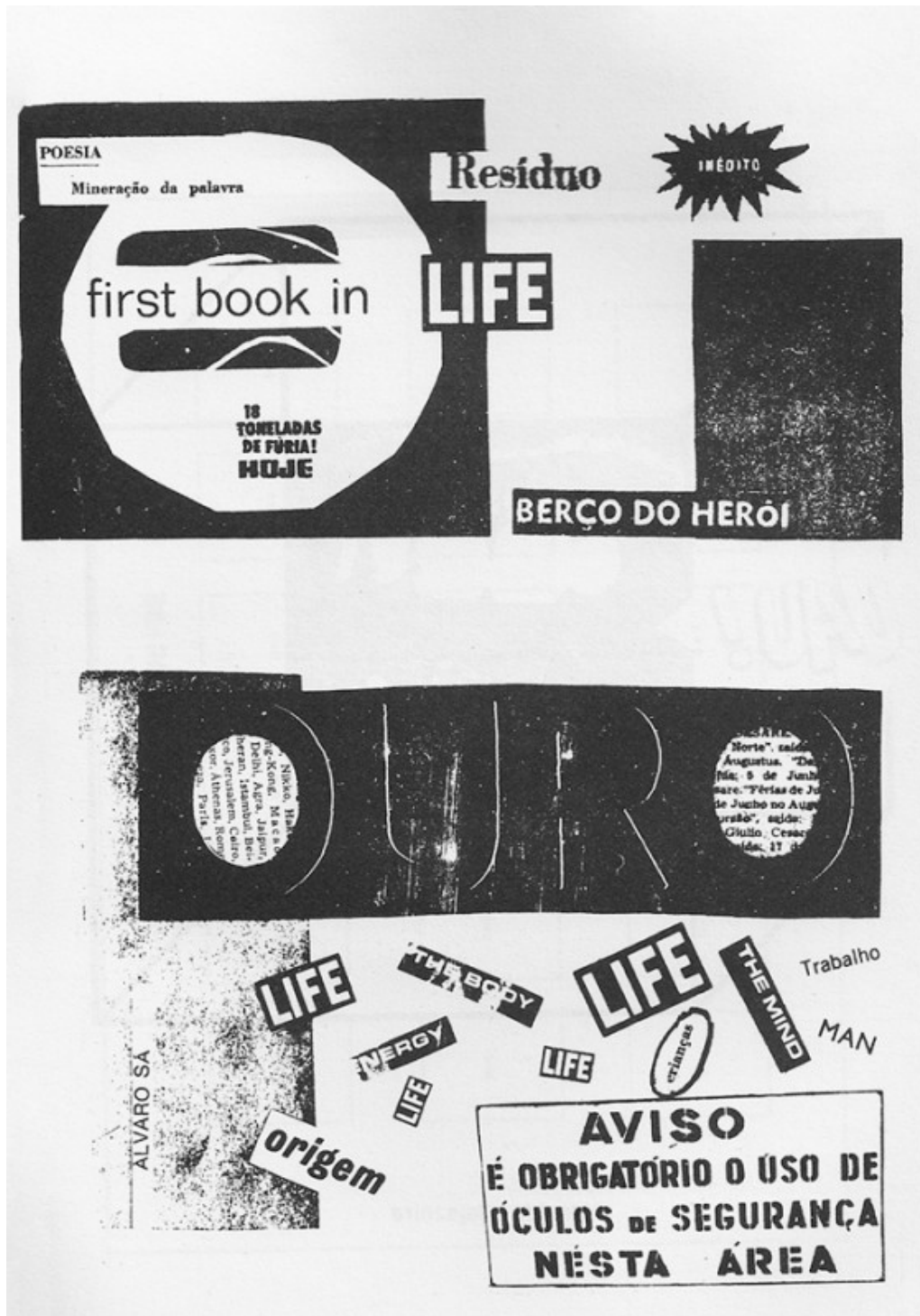


Figura 34: Sem Título, Álvaro de Sá.
Fonte: (DIAS-PINO, 1971, s/página)



Figura 35: Sem Título, Ariel Tacla, S/data.

Fonte: <http://www.poemaprocesso.com/imagebank/thumb560_dvi501619hccv.jpg>
Visitado em 10 fev 2014.

A terceira e última experiência poética em meio digital a ser posta em diálogo com as premissas conceituais do movimento poema/processo será um segundo poema eletrônico de Rui Torres intitulado *Poemas no meio do caminho*. Neste diálogo, veremos como o poema de Torres atualiza as noções de *matriz* e *versões*, através de características e procedimentos viabilizados por programas computacionais.

Poemas no meio do caminho, projeto de poesia eletrônica proposto pelo pesquisador português Rui Torres, é uma experiência poética em meio digital onde os versos se encontram em constante mutação, sinalizando novas possibilidades semânticas arranjadas pelo leitor, que interage criativamente com o poema. Este projeto de Torres conquistou, em 2008, o 4º Prêmio Internacional “Ciutat de Vináros” em literatura digital, na categoria “Poesia” e hoje integra o segundo volume da *Electronic Literature Collection*¹ organizado por Laura Borràs, Talan Memmott, Rita Raley e Brian Stefans, publicado em fevereiro de 2011.

Este projeto que atualmente se encontra disponível para interação através da *World Wide Web*, na internet, e de um DVD multimídia interativo, consiste na proposição de um

1 http://collection.eliterature.org/2/works/torres_poemas_caminho.html

poema digital no qual o leitor – visto neste contexto como um interator – pode interferir diretamente na sintaxe dos versos do poema proposto. A dinâmica deste processo ocorre a partir de um motor textual, ou melhor, um programa computacional capaz de permitir ao interator que, a partir de um simples clique no *mouse*, as palavras do poema sejam alteradas por outras disponíveis em um banco de dados. De acordo com Torres, *Poemas no meio do caminho* pode ser introduzido como:

Poemas combinatórios e generativos, programados de modo a permitir ao leitor alterar dinamicamente, em tempo de execução, os paradigmas que alimentam a sintaxe original. Som gerado aleatoriamente a partir de bases de dados previamente gravadas, com vozes e texturas sonoras. Além de alterar o poema, o leitor pode guardar as suas versões/leituras num *weblog* disponível na Internet. (TORRES, 2011, p.18).

Poemas no meio do caminho segue a tendência da arte generativa que, de acordo com Katherine Hayles², segue um princípio formal em que um algoritmo é usado para gerar textos de acordo com um esquema aleatório ou para misturar e rearranjar textos preexistentes. Para a pesquisadora, a arte generativa seria uma das mais inovadoras e fortes categorias de literatura eletrônica e, como afirma Philippe Bootz, a utilização de textos generativos, a partir de geradores textuais, ocorre principalmente em contexto europeu. Em Portugal, a literatura generativa de Pedro Barbosa, representada pelo *Sintext*³, um sintetizador automático de textos, é uma forte referência para o trabalho de Rui Torres.

Para que o leitor possa interagir com *Poemas no meio do caminho*, há duas versões de interação. A *versão horizontal*, mais ampla, permite ao interator a possibilidade de ultrapassar a experiência de leitura silenciosa do texto, através da adição de recursos sonoros digitais e panoramas visuais. A *versão vertical*, por sua vez, permite apenas que as modificações do leitor, no campo lexical, possam ser visualizadas para a leitura. Ao final do processo, ambas as versões de interação permitem que o poema criado pelo leitor seja publicado em um *blog* na internet, constando também o número de combinações possíveis para cada poema.

A ficha técnica da produção de *Poemas no meio do caminho* demonstra o caráter coletivo e interdisciplinar do poema digital. Além da concepção de Rui Torres, o projeto ainda conta com a programação de Nuno F. Ferreira, a voz de Nuno M. Cardoso, a engenharia de

2 HAYLES 2009, p.33

3 O *Sintext* é o tema central de minha dissertação de mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Luís Carlos Petry e pode ser encontrada na íntegra em: <<http://elmcip.net/critical-writing/le-livre-e-o-sintext-simulacao-do-sonho-de-mallarme-atraves-da-poetica-digital-de>> visitado em 24 mar. 2014.

som de Luiz Aly, as imagens dos panoramas criadas por Luís Carlos Petry e os vídeos de Ana Carvalho. Para a programação do poema digital foram utilizados o *software* Flash e as linguagens de programação *Actionscript* 3.0, Perl, Xml e a plataforma de publicação *Wordpress*. Nas próximas considerações, serão utilizadas imagens extraídas do DVD multimídia interativo de *Poemas no meio do caminho*, através do qual se pretende explorar o potencial interativo deste poema digital e também demonstrar suas principais características.

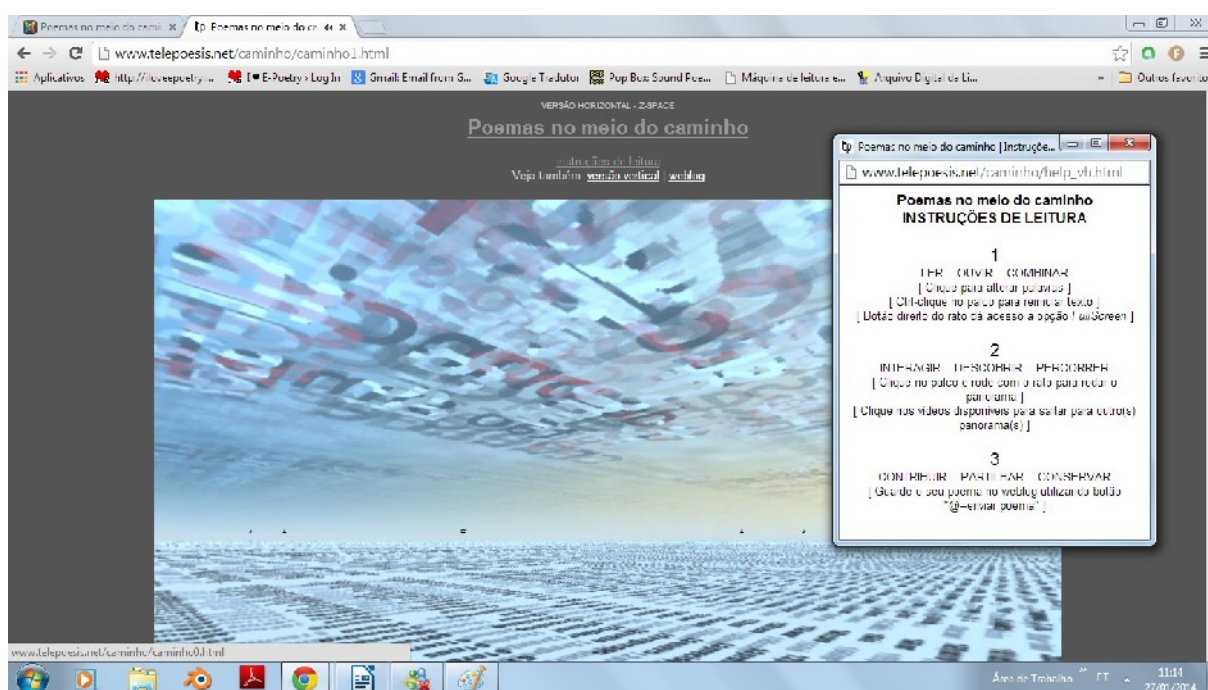


Figura 36: Imagem em *still* da cena da tela do DVD multimídia interativo *Poemas no meio do caminho* com a matriz do poema inicial. Rui Torres, 2008.
Fonte: (TORRES, 2011).

A cena de abertura do DVD multimídia interativo apresenta um panorama com duas imagens compostas com uma textura de palavras que, quando posicionadas em perspectiva, despertam uma sensação de profundidade espacial. A cena conta também com uma narração sonora dos poemas em suas múltiplas versões. À medida em que o panorama se desloca vagarosamente, surge, no centro da tela, um poema inicial que diz: “*e quebram-se os ovos - espalham-se as gemas amarelas viscosas dos ovos quebrados na rede e no mal irre recuperável do atrás para sempre*”. Na mesma cena, repete-se quatro vezes o poema inicial, no entanto, cada uma das repetições apresenta-se em constante mutação, demonstrando o potencial combinatório do motor textual, que utiliza palavras presentes em um banco de dados, para alterar a estrutura frasal do poema. Apenas o poema central é passível de alteração por parte do interator. Através de um clique com o *mouse* sobre as palavras que deseja alterar, o

interator modifica a ordem sintática e semântica do poema, introduzindo outros vocábulos disponíveis, previamente arquivados no motor textual.

Para fins de demonstração do funcionamento de *Poemas no meio do caminho*, vejamos apenas duas opções de arranjo sintático do poema inicial. Vale lembrar que as versões possíveis de um poema são muito amplas e considerando que, neste projeto ainda existem outros poemas a serem modificados pelo interator, as possibilidades de combinação são inúmeras:

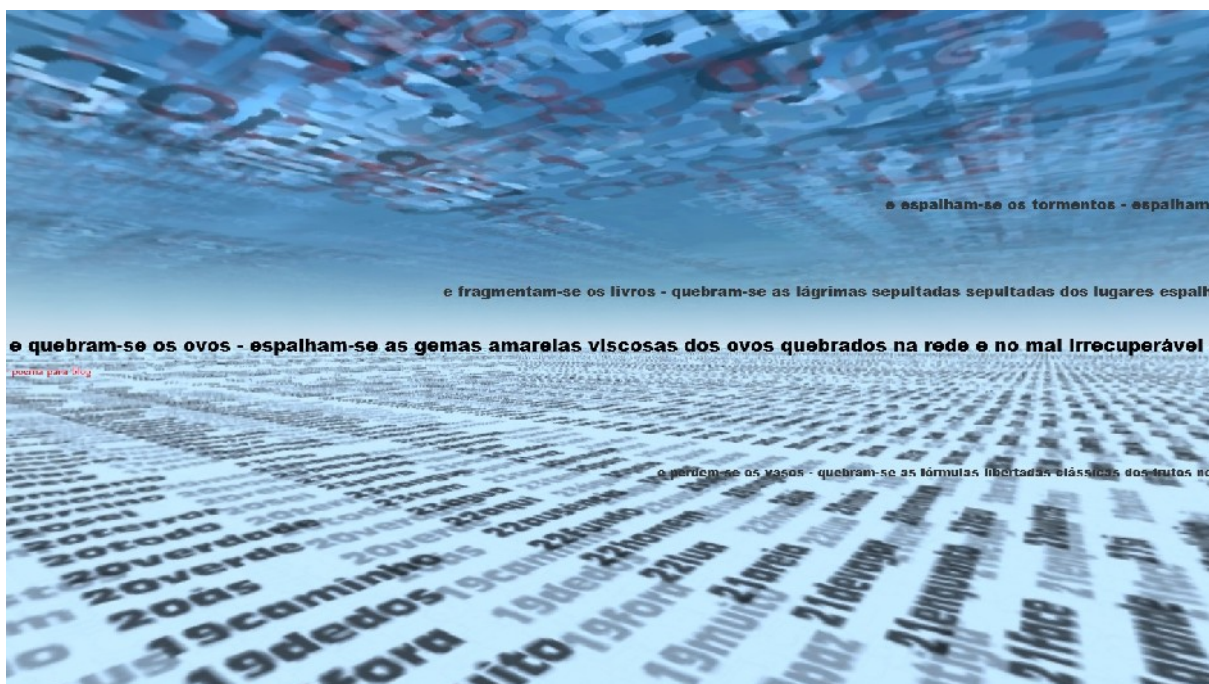


Figura 37: Imagem em *still* da cena da tela do DVD multimídia interativo *Poemas no meio do caminho* com a *versão A* do poema. Rui Torres, 2008.

Fonte: (TORRES, 2011).

Portanto, tomando o poema inicial: “*e quebram-se os ovos - espalham-se as gemas amarelas viscosas dos ovos quebrados na rede e no mal irrecuperável do atrás para sempre*” como matriz, através da alteração de seus vocábulos, é possível chegar a uma primeira versão do poema inicial: “*e espalham-se os roseirais – perdem-se as imagens sacrificadas sacudidas dos umbrais nítidos na cabeça e no eco primordial do atrás para sempre*”, que chamaremos de *versão A*. À segunda versão do poema inicial: “*e espalham-se os ovos – perdem-se as visões libertadas luzidas dos dentes quebrados na vastidão e no mal irrecuperável do atrás para sempre*” chamaremos de *versão B*.



Figura 38: Imagem em *still* da cena da tela do DVD multimídia interativo *Poemas no meio do caminho* com a *versão B* do poema. Rui Torres, 2008.

Fonte: (TORRES, 2011).

É importante observar que a matriz do poema é precedida pelo símbolo “@”. Este símbolo é o elo de ligação entre a versão do poema criada pelo interator e o *blog* onde a versão criada será publicada para que seja compartilhada com outros leitores. Quando o interator clica sobre o símbolo, surge um pequeno formulário solicitando uma identificação e a confirmação. Após a confirmação para autorizar a publicação de sua versão, o interator deve abrir o *blog Poemário*⁴.

Como vimos anteriormente, estas imagens demonstram apenas o funcionamento de *Poemas no meio do caminho* e não contemplam a íntegra do projeto de Rui Torres. A complexidade deste poema pode ser descoberta à medida que o leitor se aprofunda na interação com outras matrizes disponíveis e suscetíveis à elaboração de novas versões. No entanto, a demonstração atende à expectativa desta pesquisa, que propõe um alinhamento conceitual entre o poema eletrônico de Torres e o poema/processo.

4 <http://telepoesis.net/poemario/>

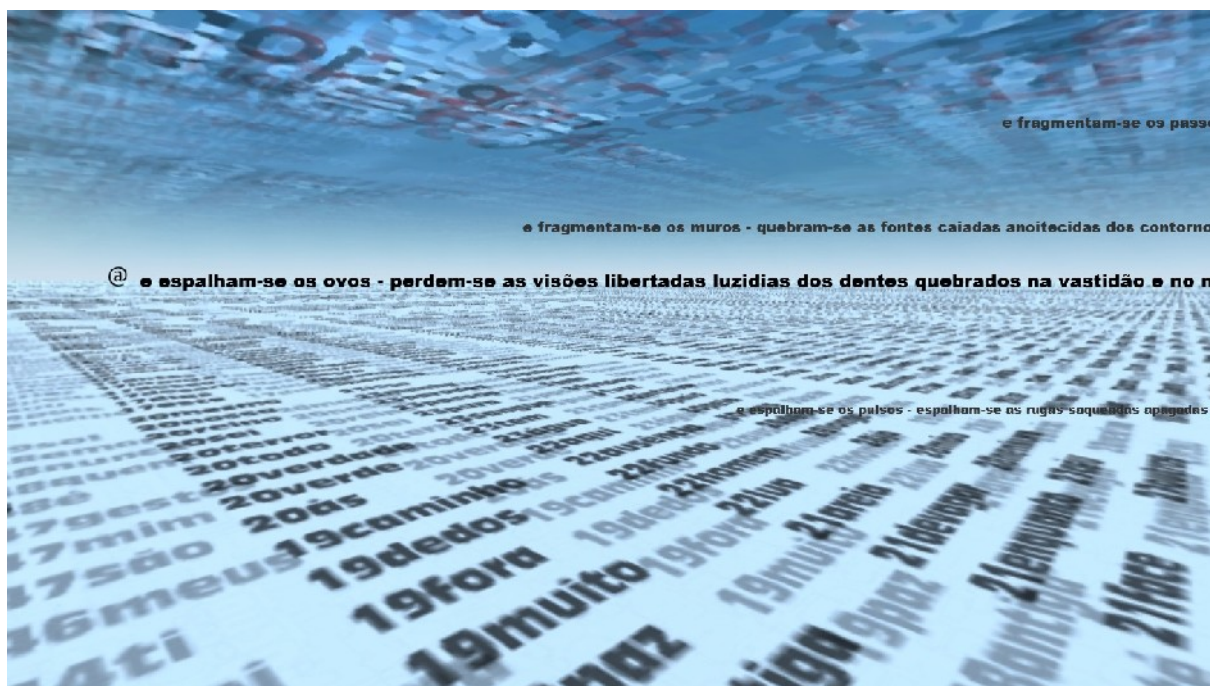


Figura 39: Cena da tela do DVD multimídia interativo *Poemas no meio do caminho* com o texto modificado pelo interator.
Fonte: TORRES, 2011

Percebe-se que *Poemas no meio do caminho* possui algumas semelhanças com as noções teóricas do poema/processo, mesmo que este último não tenha contemplado poemas computacionais em seu período de vigência. Pode-se inicialmente confirmar esta asserção, reconhecendo que, neste poema eletrônico, o objeto poético não é um produto pronto; trata-se, antes, de um poema em processo cuja noção de completude é determinada pelo leitor, que determina suas escolhas, através do programa computacional

Ao enquadrar os poemas presentes em *Poemas no meio do caminho* como matrizes capazes de gerar várias versões de um modelo, atribui-se, ao interator, uma cumplicidade operatória que se dá através de seu ato, que, de acordo com Álvaro de Sá, pode ocorrer de múltiplas formas:

As 'versões', equalizadas em qualquer nível social, possibilitam o uso instantâneo do processo, destruindo a mitologia da *qualidade* e colocando inventor e consumidor no mesmo plano, isto porque o consumidor com a exploração do processo pode também ele criar novos processos. [...] O ato pode se dar de muitos modos: pela apropriação criativa, dispondo da matriz num sentido de integração ambiental; criação de estruturas específicas individuais a partir de uma prévia seleção dos elementos industriais a serem utilizados; pela ação transformadora sobre a matriz e ainda pela criação de novos processos a partir de sua explosão criativa. (SÁ, 1977, p.55).

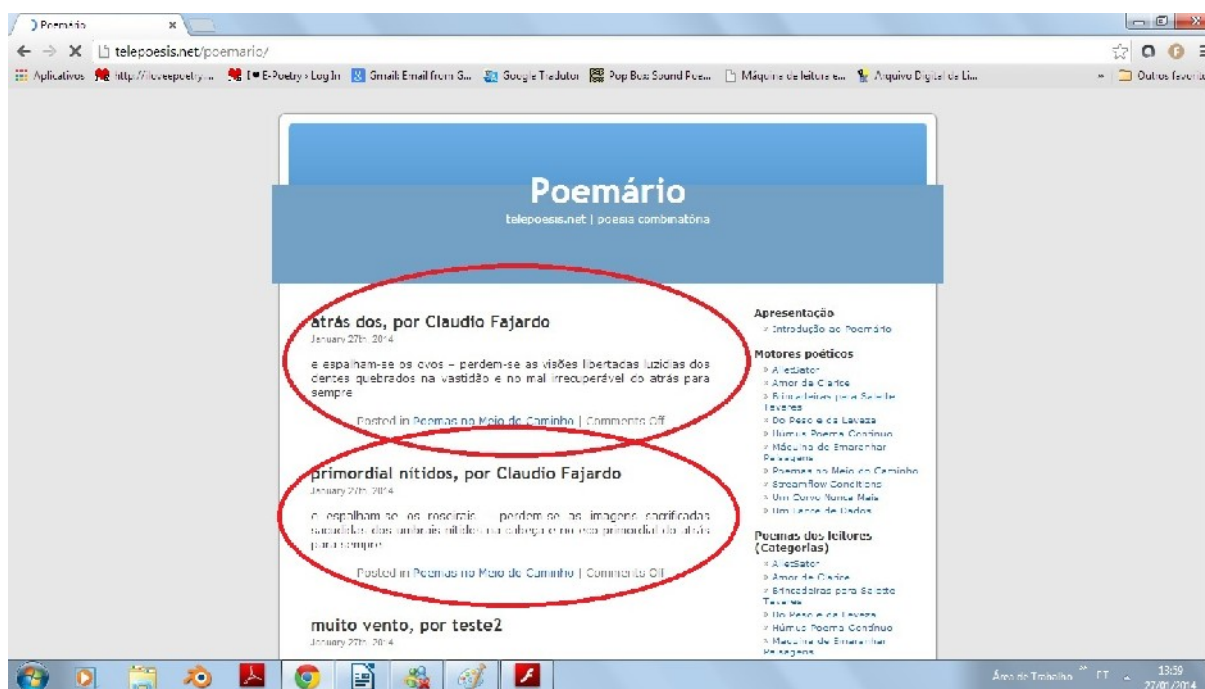


Figura 40: Cena da tela do DVD multimídia interativo *Poemas no meio do caminho* com a tela de confirmação da publicação das versões do poema inicial no blog Poemário.

Fonte: <http://www.http://telepoesis.net/poemario/>

Para Manuel Portela, o mecanismo combinatório utilizado por Rui Torres em *Poemas no meio do caminho* é similar ao processo através do qual a linguagem naturalmente se constrói. Desta forma, o motor textual em meio digital põe em jogo uma velha prática de recombinação de repertórios individuais e coletivos que resultam em uma constante agitação da construção do sentido da linguagem poética:

Através deste princípio combinatório básico, a produtividade gerativa do motor textual torna visível a estrutura gerativa da própria língua. Esta propriedade constitui um dos fundamentos formais da criatividade linguística e da criatividade poética, já que é dela que depende a possibilidade de produzirmos novos enunciados, resignificando os seus elementos por efeito do processo concorrente de substituição de substituição e reassociação. Os movimentos metafóricos de intersecção, transferência e criação semântica resultam das novas co-presenças criadas por este mecanismo gerativo. (PORTELA, 2011, p. 2)

Para finalizar este último diálogo, gostaríamos de extrair um fragmento da *Proposição*, documento introdutório do movimento poema/processo, publicado na revista *Ponto 1* e no suplemento *d'O Sol*, em dezembro de 1967, por ocasião da primeira exposição

nacional do movimento.

OPERATÓRIO

NÃO SE BUSCA O DEFINITIVO.
 NEM “BOM” NEM “RUIM”, PORÉM OPÇÃO.
 OPÇÃO: ARTE DEPENDENDO DE PARTICIPAÇÃO.
 O PROVISÓRIO: O RELATIVO.
 ATO: OPERAÇÃO DAS PROBABILIDADES.
 PERMUTAÇÃO SEM SUAS FACILIDADES.
 O ACASO CONTROLADO POR UM PROCESSO.
 INTEGRAÇÃO COM O OBJETO: OPOSTO DE ALIENAÇÃO.

Em *Poemas no meio do caminho*, assim como no poema/processo, o leitor é também um operador. Diante da informação de que os lugares definidos para autor e leitor estão entrecruzados e de que o objetivo da experiência poética está no processo, e não no resultado final, suspende-se a valorização do objeto poético; valoriza-se a multiplicidade das opções oferecidas ao interator.

Neste contexto participativo, ou melhor, interativo, uma vez que se encontra em meio digital, o poema de Rui Torres se realiza no âmbito da provisoriedade, pois mesmo que, uma vez publicada como versão final pelo interator, o poema matriz sempre estará pronto para uma nova aventura das probabilidades. Desta forma, *Poemas no meio do caminho*, a exemplo do que acontece com os poemas matrizes do poema/processo, poderá ser analisado também com uma forma de recusa ao produto acabado, pois sua estrutura de construção poética possibilita maior integração entre o interator e o objeto poético.

Realizada a exposição dos principais elementos que proporcionaram um diálogo entre os fundamentos conceituais e práticos do movimento poema/processo e alguns exemplares de experiências poéticas em meio digital, resta-nos reunir os resultados dos três capítulos apresentados nesta tese a fim de preparar a conclusão da pesquisa. Deste modo, pretendemos, através destes três diálogos, contribuir para a compreensão destas manifestações poéticas emergentes da tecnologia digital, através de um olhar crítico, pautado pela valorização da contribuição de movimentos poéticos, que, apesar de não terem sido criados através dos computadores, abriram caminhos importantes para a cena poética que hoje se apresenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expostos objetivos, considerações teóricas, poemas e poetas, que, ao longo dos quatro anos de elaboração desta pesquisa, foram confrontados no intuito de trazer, para o campo dos estudos culturais, uma análise de uma produção poética, que, há mais de cinquenta anos, se apropria da tecnologia dos computadores, a conclusão geral, que a princípio se estabelece, é que se trata de uma poética regida pela transformação.

O reconhecimento deste caráter transformador como uma síntese desta pesquisa talvez seja conservador e aparentemente pouco revelador para uma poética que caminha concomitantemente com a tecnologia digital movida pela inovação. Todo poema, de certa forma, resulta de forças transformadoras. Seja em sintaxe, grafia, pronúncia ou semântica, a transformação da linguagem tem sido o processo e a matéria-prima da poesia há séculos. Por outro lado, há também o poder transformador do tempo histórico, que modifica a linguagem ao ritmo das mudanças sociais impulsionadas pelas conquistas tecnológicas.

Mesmo cientes da ideia de transformação, implícita como uma constante na linguagem poética, aqui nos valem do termo para, ao mesmo tempo, ratificá-lo como premissa fundamental e propô-lo como índice de alteração na linguagem poética de nossos dias. Ressaltamos que as transformações na linguagem poética, sugeridas por esta pesquisa, atuam sobre o objeto poético, mas incidem, principalmente, sobre o receptor do poema. Atualmente, os recursos tecnológicos computacionais permitem viabilizar processos interativos concretos entre poema e leitor, através da utilização de elementos textuais, sonoros e visuais, ampliando potencialmente as expectativas de participação almejadas por artistas e poetas brasileiros nos anos 1960 e 1970.

No intuito de ordenar os fatos, apresentamos uma revisão conclusiva deste trabalho, através de uma ordem linear de seus capítulos. Desta forma, foi possível extrair a particularidade de cada análise, pontuando seus principais argumentos. A seguir, exporemos brevemente as limitações técnicas da poesia eletrônica para, enfim, abordar as expectativas sobre as contribuições desta pesquisa como estudo crítico.

O primeiro diálogo permitiu-nos observar através, da análise dos caligramas de Apollinaire e da poesia eletrônica de Erthos Albino de Souza, que a confluência dos signos verbais e visuais caracteriza-se como uma expressão poética marcante nas vanguardas artísticas do início do século XX e persiste, com vigor, na poesia eletrônica. Tal persistência

auxilia-nos a compreender que as tecnologias computacionais configuram-se como ambientes propícios à produção de proposições artísticas e poéticas construídas a partir da mescla de linguagens. A linguagem dos computadores convertem imagens, sons e textos em código digital, sendo necessário apenas um dispositivo para traduzir estes códigos e exibir ao leitor a reunião multimidiática dos elementos de um poema eletrônico.

A análise do primeiro diálogo levou-nos a ponderar sobre a histórica querela entre as artes plásticas e a poesia, proposta por artistas e teóricos do Renascimento e reintroduzida na crítica das artes no século XVIII, por Lessing. Ao revisitarmos o *Laocoonte*, percebemos que, se naquele momento foi estabelecida a diferença entre a poesia como arte temporal e a pintura como arte espacial, hoje, a poesia eletrônica abole este paradigma. O ambiente digital inibe a tendência purista das artes, além de viabilizar a presença simultânea de várias linguagens artísticas em seus meios, fomenta a redefinição destas linguagens através da recombinação de seus processos.

Assim como a espacialização e a codificação verbo-visual dos caligramas de Apollinaire refletem as transformações sociais e tecnológicas de seu tempo na página impressa, os poemas eletrônicos apresentam, nas telas dos dispositivos tecnológicos digitais processos composicionais compatíveis com processos comunicacionais vigentes na atualidade. O processo de animação gráfica, por exemplo, utilizado em larga escala por poetas e artistas digitais rompe a dicotomia espaço-tempo da imagem e da palavra, elaborando fusões entre os códigos visuais e verbais, delimitadas no tempo e no espaço.

A fusão entre palavra e imagem pode ser considerada uma possível abordagem crítica para a poesia eletrônica. As experiências poéticas de Erthos Albino de Souza nos serviram para expor a transformação que o poema visual sofreu através de sua incursão no meio digital. Vimos que, mesmo limitados por sua difusão em mídia impressa, os poemas visuais computadorizados de Erthos Albino de Souza resultantes da conversão da leitura digital dos índices de temperatura em tubulações industriais em imagens compostas por códigos linguísticos, já demonstram a propriedade da tecnologia digital de mapear informações complexas invisíveis, traduzindo-as em sensíveis objetos poéticos.

Para o segundo diálogo desta pesquisa, propusemo-nos defender nossa segunda abordagem crítica para a poesia eletrônica. Dentre várias proposições poéticas em meio digital, observamos um grupo emergente, de difícil classificação, que se manifesta de modo mais amplo, rompendo com a relação dialógica convencional, geralmente regida pela

interface entre o leitor e seu computador. Apresentadas em ambientes específicos e através de interfaces sensíveis a toda extensão corporal, incluindo a voz, as proposições a que nos referimos são apresentadas à sua audiência, para que possam ser *lidas* através de formas alternativas além do retiniano e silencioso método tradicional de leitura.

Os conceitos que regem estas proposições poéticas interativas e performáticas assemelham-se aos conceitos originários dos poemas-objeto e da arte participativa do Neoconcretismo. Investimos na construção de um diálogo entre o movimento artístico e poético brasileiro e alguns exemplares de proposições que apresentassem, como características, novas abordagens de interação corporal através da tecnologia digital.

Na revisão teórica do programa neoconcreto, extraímos, de Ferreira Gullar, Helio Oiticica e Lygia Clark, os argumentos teóricos decorrentes de suas práticas na poesia e nas artes plásticas, a fim de elucidar questões decisivas para a compreensão da arte nos anos de 1960. Acreditamos que temas importantes, como a participação do espectador, a valorização do coletivo e a desmistificação do objeto artístico, podem ser repensados através da interatividade observada em algumas propostas atuais de poesia eletrônica.

Dentre as duas experiências poéticas dirigidas por Fernando Nabais, analisadas no segundo capítulo, percebemos que a performance interativa *.txt*, apesar de absolutamente coerente ao tema discutido neste diálogo, não encontra, na poesia eletrônica, um lugar confortável, que a acolha. Resolvemos mantê-la como parte integrante do *corpus*, por considerá-la mais um dos indícios da *transformação* mencionada anteriormente. *.txt* problematiza várias questões mas apresentamos duas nesta conclusão: sua tipologia e sua recepção.

.txt poderia ser classificada como uma performance, um espetáculo de dança, uma instalação interativa, um poema performático; são muitas as tipologias, mas, aparentemente, nenhuma é adequada. Tentamos encontrar, para cada poema eletrônico, uma categoria que o identificasse, porém reconhecemos que no contexto da poesia eletrônica, à medida que os meios e recursos tecnológicos se atualizam, agregando novas funcionalidades, boa parte das categorias tendem a unirem-se umas às outras.

A segunda questão, que se impõe a partir da análise de *.txt* é quanto a sua forma de recepção. A primeira impressão sugerida por sua aparente manifestação como performance é que os espectadores devem assistir passivamente ao espetáculo. Analisando-a como performance interativa, depreende-se que, assim como o performer interage com a música e

os caracteres projetados através de sua coreografia, nada impede que o espectador se prontifique a subir ao palco e interagir, a seu modo, com os elementos da performance. Se classificamos *.txt* como um poema, a maioria dos espectadores talvez dedique sua atenção aos versos projetados caoticamente em busca de um sentido. Estes três exemplos esclarecem como a tipologia influencia a recepção.

Aparentemente, quando categorizamos um objeto, determinamos em seu entorno uma zona de conforto para o espectador. Nomear o objeto sugere, portanto, cercar a experiência de fruição que se limita ao raio circunscrito por sua tipologia. Neste sentido, acreditamos que as proposições poéticas caracterizadas pela utilização de interfaces corporais, mediadas por recursos tecnológicos digitais, oferecem, ao espectador, a possibilidade de interagir com palavras, sons e imagens, através de seus movimentos individuais ou coletivos. As proposições estéticas nômades e desterritorializadas provocam, mas não impõem uma reação específica ao espectador. Quem interage com a proposta artística determina a amplitude ou a profundidade de seu envolvimento. Esta talvez seja uma forma de alcançar o *espectador emancipado* de Jacques Rancière.

Por fim, o terceiro capítulo propõe a participação criativa do leitor nas proposições poéticas, como a terceira e última das características da poesia eletrônica propostas por este trabalho. Para compor este capítulo, reunimos para diálogo, o movimento poema/processo e três amostras de poemas eletrônicos. Através de uma análise da produção e dos conceitos do poema/processo, buscamos identificar algumas de suas semelhanças com propostas poéticas realizadas em linguagem digital.

Os poetas do poema/processo compuseram nos anos 70, poemas controversos, audaciosos e politizados. Estes poemas rebelaram-se contra a tradição poética, abandonando o uso da palavra, apropriando-se dos meios e das mensagens midiáticos e convocando seus leitores a assumirem uma postura menos contemplativa e mais criativa. Tais características estão perfeitamente alinhadas a muitas proposições poéticas da poesia eletrônica, o que nos permite afirmar, neste último diálogo, que o poema/processo configura-se como uma interessante fonte de recursos teóricos e práticos, capazes demonstrar como a linguagem poética se apropria dos meios de comunicação para extrair deles um dado sensível, assim como também o faz, a poesia eletrônica.

Os *Code Movies* de Giselle Beiguelman são um bom exemplo de como a poética eletrônica não só manifesta-se através de múltiplas linguagens, como também revela códigos

invisíveis, ocultados sob a interface visual, utilizados pelos dispositivos informatizados a fim de permitir a comunicação entre o usuário e o computador. Neste trabalho, a camada interna do objeto digitalizado, sobre a qual se inscreve a escritura numérica da programação computacional, ganha a superfície e sua função prática, conversora de dados em imagens reconhecíveis, é posta em segundo plano.

Beiguelman, nas sequências numéricas animadas de seus *Code Movies*, propõe, ao espectador, uma poética da tradução, em que imagens são convertidas em códigos hexadecimais não linguísticos. Percebe-se a ironia da proposição, quando o objeto traduzido – um fotograma digitalizado de *Blow Up* – não nos é oferecido como um fragmento cinematográfico de Antonioni ou um trecho do conto de Cortázar, mas apresenta-se através de um código computacional, cuja sintaxe é totalmente desconhecida para o espectador comum.

Poemas Encontrados e *Poemas no meio do caminho*, ambos poemas eletrônicos criados por Rui Torres, encaixam-se mais adequadamente ao propósito de estabelecer um diálogo entre a poesia eletrônica e o poema/processo, no intuito de ressaltar a participação criativa do leitor como uma característica comum a estas produções.

Apresentamos o livro-poema *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino, como um poema simbólico do poema/processo antecessor do poema eletrônico, pois sua estrutura composicional baseia-se na elaboração de uma matriz, através da qual o leitor pode acessar várias versões do poema. Acreditamos que as soluções encontradas por Dias-Pino na produção gráfica de seu livro-poema, como a perfuração dos cartões impressos e a transparência do papel, utilizadas para permitir leituras diversas da matriz, encontram seus equivalentes nos *softwares* e motores textuais utilizados pela poesia eletrônica de Rui Torres.

Tanto a colagem digital de notícias jornalísticas on-line de *Poemas encontrados* quanto a incessante permutação dos versos de *Poemas no meio do caminho*, recuperam e ampliam práticas poéticas experimentais anteriores, potencializando-as através dos recursos tecnológicos digitais. Neste caso, a transformação não ocorre no código, como vimos na proposta de Gisele Beiguelman, mas, sim, nos meios onde as relações comunicacionais se manifestam.

Após essa pesquisa, percebemos que as manifestações poéticas em linguagem digital que decidimos generalizar pelo termo de poesia eletrônica, consistem em uma renovação da linguagem poética através da reunião de múltiplas linguagens artísticas e de processos alternativos de recepção capazes de estimular reações do espectador em diferentes níveis de

interação. A multidisciplinaridade, o experimentalismo e a acessibilidade característicos da poesia eletrônica, sem dúvida lhe atribui uma certa notoriedade acompanhada por opiniões entusiasmadas que omitem, em certa medida, deficiências que, não raro, dificultam pesquisa e divulgação.

Infelizmente, a mesma tecnologia digital, que amplia o potencial expressivo e receptivo da linguagem poética, carece urgentemente de uma política de conservação e atualização de sua produção. Observamos que muitos poemas eletrônicos relevantes, citados em publicações impressas, ou encontram-se totalmente indisponíveis, removidos de seus diretórios originais, ou encontram-se parcialmente disponíveis, porém inacessíveis pelo usuário devido à desatualização de softwares necessários a sua execução.

Uma possível solução para a conservação da integridade dos poemas eletrônicos estaria em movimento de uma colaboração coletiva, uma das principais estratégias criativas dos meios digitais. Vários colaboradores de diferentes perfis, formações e localidades unir-se-iam, visando a solução de problemas comuns. O projeto reuniria uma comunidade ativa de profissionais voluntários, dedicados a identificar, diagnosticar e conservar os poemas eletrônicos.

Além da questão da conservação, a dispersão dos poemas eletrônicos na internet e a barreira idiomática também atuam como inibidores para a pesquisa e divulgação da poesia eletrônica. No Brasil, poucos são os diretórios que reúnem a produção de poemas eletrônicos nacionais, apesar de alguns esforços isolados de pesquisadores como Jorge Luiz Antônio e Omar Khouri. Apesar de raras exceções compostas por criadores de proposições poéticas brasileiras de relevância internacional, apenas recentemente, artistas e poetas da linguagem digital vêm se conscientizando acerca da necessidade de publicação de suas informações pessoais e profissionais, bem como as resenhas críticas de seus trabalhos em dois ou mais idiomas estrangeiros além do português.

Apesar da existência destes pequenos entraves, cresce a pesquisa em torno da poesia eletrônica. Percebemos, nos últimos anos, um incremento na criação de cursos de extensão e de pós-graduação em literatura digital em diversas instituições brasileiras de ensino. No panorama internacional, nota-se a consolidação de eventos especiais, como o festival bienal de poesia digital *E-poetry* dirigido por Loss Pequeño Glazier desde 2001, e organizações como a ELO (*Electronic Literature Organization*), sediada na Universidade da Califórnia que atua, desde 1999, difundindo práticas, pesquisas e antologias no campo da literatura

eletrônica.

Ainda em contexto internacional, gostaríamos de salientar o projeto de pesquisa do professor portorriquenho, Leonardo Flores, intitulado *I love e-poetry*, que publica semanalmente em um *blog* pequenos ensaios críticos em língua inglesa sobre produções poéticas em meio digital. O conteúdo publicado é elaborado por uma equipe de contribuintes regulares entre os quais me incluo, apresentando minhas análises de poemas eletrônicos brasileiros e portugueses para a comunidade internacional, desde setembro de 2013.

Em suma, concluímos que, dentre as muitas possibilidades críticas, nossa abordagem buscou extrair, da poesia eletrônica, elementos específicos, postos em seguida, em diálogo com múltiplas expressões artísticas como a literatura, as artes visuais e a performance. Não devemos esquecer, porém, que, devido à sua articulação no meio digital, a poesia eletrônica também recebe influências diretas deste meio tecnológico, ampliando seu repertório técnico.

Esperamos que esta pesquisa demonstre à comunidade acadêmica e à todos aqueles interessados no meio literário, não apenas as transformações da linguagem poética que a poesia eletrônica revela, mas também sua sintonia com experiências poéticas anteriores. Todos os artistas e poetas citados neste trabalho, que aparentemente nada possuem em comum com as tecnologias eletrônicas: Apollinaire, Ferreira Gullar, Helio Oiticica, Lygia Clark, Wladimir Dias-Pino e seus correligionários, estão presentes nos poemas eletrônicos analisados aqui. As centelhas criativas destes vanguardistas canônicos, reflexos poéticos, desvendam os caminhos da poesia eletrônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARSETH, Espen J. *Cibertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.

AMORIM, Silvana vieira da Silva. **Guillaume Apollinaire: fábula e lírica**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ANGELI & MATTOSO, Glauco. O Marginal. In: Revista Código no 08, Salvador, 1983.

ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

_____, _____. Poesia eletrônica no Brasil: Alguns exemplos. In: **Cibertextualidades**, v. 2, Porto: Edições UFP, 2007, p. 17-34.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)**. Paris: Gallimard, 1954.

_____, _____. **Álcoois e Outros Poemas**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____, _____. *L'Esprit Nouveau et Les Poètes*. **Mercure de France**, Paris, n.491, p. 385-396, dez.1918.

_____, _____. **Los pintores cubistas: meditaciones estéticas**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1957.

ARAGÃO, António. **Poemas Encontrados**.1964. In: <<http://po-ex.net/images/stories/poex/encontrado.gif>> Visitado em 10/02/2014.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: SENAC, 2012.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual Video Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARBOUIN, Gabriel. *Devant L'ideogramme D'Apollinaire. Le Soirées de Paris*, n. 26 e 27, 1914. Disponível em <http://www.unidue.de/lyriktheorie/scans/1914_arbouin.pdf>. Acesso em 26 jan. 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SUSSEKIND, FLORA, DIAS, Tânia (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de Escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: 2005.

BARBOSA, Pedro. **O Motor Textual**. Multimídia Interativa. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000.

_____, _____. **A Ciberliteartura**: criação Literária e computador. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

_____, _____. **A Literatura Cibernética 2**: um sintetizador de narrativas. Porto, Edições Árvore, 1988.

_____, _____. **A Literatura Cibernética 1**: autopoemas gerados por computador. Porto, Edições Árvore, 1977.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEIGUELMAN, Giselle. **Code Movies**. (2004) Disponível em: <http://collection.eliterature.org/1/works/beiguelman__code_movie_1.html> Acesso em 19 fev. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENSE, Max. **Inteligência Brasileira**: uma reflexão cartesiana. São Paulo, Cosac e Naif. 2009.

_____, _____. **Pequena Estética**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BILLY, André. *Apollinaire Vivant: avec une photographie inédite et des portrait-charges de Pablo Picasso*. Paris: Éditions de la Sirène, 1923. Disponível em: <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1918_apollinaire1.pdf> Acesso em 15 nov. 2012.

BOLTER, Jay D. & GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 2000.

BORRÀS, Laura. et al. *Electronic Literature Collection: vol 2*. Cambridge, Massachusetts: Electronic Literature Organization, 2011. Disponível em <<http://collection.eliterature.org/2/>> acesso em 24 mar. 2014.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Col. Espaços da arte brasileira, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

BURROGHS, William S. *The Electronic Revolution*. Ubuclassics, 2005.

_____, _____. The Cut Up Method. In: JAMES, Leroi. New York: Corinth Books, 1963 pp. 345-348.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMPOS, Augusto. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2006. p.31-42.

_____, _____. Poema, Ideograma. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.181-186.

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

_____, _____. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.149-152.

_____, _____. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2006. p.133-136.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H.; AZEREDO, R. *Poesia Concreta: pontos nos ii*. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 26-27 abr. 1958.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com Claror**: Lygia Clark e Helio Oiticica. Vida como arte. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2005.

CIRNE, Moacy. **Do Modernismo ao Poema/Processo e ao Poema Experimental: Teoria e Prática**. In: Revista de Cultura Vozes, n.1, ANO 72 pp 33-49. Petrópolis: Vozes, 1978.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**: Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **As Armas Secretas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COUCHOT, Edmond. Embarque para Cíber: mitos e realidades da arte em rede. In: LEÃO, Lucia (Org.) **O Chip e o Caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC, 2005.

DA VINCI, Leonardo. **Da Vinci por ele mesmo**. São Paulo: Madras, 2004.

DIAS-PINO, Wladimir. **Wladimir Dias-Pino**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

_____, _____. **Processo**: Linguagem e Comunicação. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____, _____. **Livro-Poema Dias-Pino (Apresentação)**, 1967. Disponível em: <<http://www.poemaprocesso.com/textos.php?texto=86>> Acesso em 19 fev. 2014.

_____, _____. DIAS-PINO, Wladimir. **Colagem da série Brasil Meia Meia**, 1966. Disponível em: <<http://www.poemaprocesso.com/poetas.php?poeta=81&i=3&alfaini=r&alfafim=z>> Visitado em 10 fev 2014.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FAJARDO, Luís Cláudio Costa. **Le Livre e o Sintext**: A Simulação do Sonho de Mallarmé através da poética digital de Pedro Barbosa. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

FALEIROS, Álvaro. **Caligramas / Guillaume Apollinaire**: introdução, tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial; Brasília: Editora UnB, 2008.

_____, _____. **Visibilidade em quatro traduções do poema “Il Pleut” de Apollinaire.** Centro de estudos Humanísticos da universidade do Minho, 2010. Disponível em: < http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Alvaro_Faleiros.pdf > Acesso em 11 jul 2012.

FARIA, Alexandre.(Org.) **Poesia e vida:** anos 70. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark - Helio Oiticica:** Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

_____, _____. (Org). **Helio Oiticica:** a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: UBS Pactual, Projeto Helio Oiticica, Silvia Roesler edições de arte, 2008.

FLORES, Leonardo. **I Love e-poetry.** Disponível em: <<http://iloveepoetry.com/>> acesso em 24 mar. 2014.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GALRITO, Fernando. **Palavras, imagens e corpos em movimento *Movin typography, moving images, moving bodies.*** Disponível em: <<http://txtwork.wordpress.com/textos/>> Acesso em 22 dez. 2013.

GIANETTI, Cláudia. **Estética Digital:** sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GOLDING, John. Cubismo. In: Stangos, Nikos (Org.). **Conceitos de Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GOLDTEIN, Norma S. **Versos, sons, ritmos.** São Paulo: Ática, 2008.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto:** Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Escrituras, 2003.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado:** Relações Homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GULLAR, Ferreira. **A Experiência Neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____, _____. **Manifesto Neoconcreto**, in *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____, _____. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica**: Novos Horizontes para o Literário. São Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

HAYLES, N. Katherine. et al. **Electronic Literature Collection**: vol 1, College Park, Maryland, 2006. Disponível em <<http://collection.eliterature.org/1/>> Acesso em 24 mar. 2014

HORÁCIO. **Arte Poética**, in *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo, Cultrix: 2005. Trad. Jaime Bruna.

KAC Eduardo. **Luz e Letra**: Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

KHOURI, Omar. **Revistas na era do pós-verso**: Revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos anos 70 aos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Vol. 7**: O paralelo das artes. São Paulo: Ed.34, 2005.

LEÃO, Lucia. (Org.). **O Chip e o Caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC, 2005.

_____, _____. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

_____, _____. (Org.). **Interlab**: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

_____, _____. **Labirinto da hipermídia**. Arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____, _____. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MENDES, Candido. (Org.). **Representação e Complexidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MENDONÇA, A. Sérgio & SÁ, Alvaro. **Poesia de Vanguarda: De Oswald de Andrade ao Poema Visual**. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Ática, 1998.

MERLAU-PONTY Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Martins Fontes, São Paulo. 2006.

MOLES, Abraham. **Arte e Computador**. Trad: Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento, 1990.

_____, _____. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Trad. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NABAIS, Fernando. **Máquina de Leitura Empática**. Disponível em <<http://fnabais.planetaclix.pt/mle/enquadramento.html>>. Acesso em 04 jan. 2014.

_____, _____. **Motivações, práticas e reflexões .txt** . Disponível em
<<http://txtwork.wordpress.com/textos/>> Acesso em 22 dez.2013.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos: Literatura & outras artes**. Juiz de Fora: Edufjf; Chapecó: Argos, 2002.

OITICICA FILHO, Cesar & VIEIRA, Ingrid. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OITICICA, Helio. **Helio Oiticica**. Paris: Galerie national du Jeu de Paume; Lisboa: Centro de Arte Moderna - Fundação Gulbenkian; Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992.

_____, _____. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARENTE, André. (Org.). **Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____, _____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Mário. A Significação de Lygia Clark. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark: Textos de Lygia Clark**, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista:avant-garde, avant guerre e a linguagem da ruptura**. Trad. S.U. Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PETRY, Luís C. & BAIRON, Sérgio. **Psicanálise e História da Cultura: Making of**. Caxias do Sul; EDUCS; São Paulo: Ed. Makenzie, 2000.

PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2006. p.63-65.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade:Autor-Obra-recepção. **Ars**, n.1, v.2, p. 9-29, Dez. 2003.

_____, _____. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTELA, Manuel. **Flash script poex**: A recodificação digital do poema experimental. In: Cibertextualidades n. 03, pp. 43-57, 2009.

_____, _____. O poema no caminho do leitor e o leitor no caminho do poeta. In: TORRES, Rui. **Poemas no meio do caminho**: poesia combinatória animada por computador. Multimídia Interativa. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2011.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____, _____. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RISÉRIO, Antônio. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

_____, _____. **Formação do Grupo Noigandres**. In: Código n.11, Salvador, 1986.

ROIPHE, Alberto. Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo. **Lumem et Virtus**, v.1, a.1 jan.2010.

SÁ, Álvaro de. **12x9**. In: MENDONÇA, A. Sérgio & SÁ, Alvaro. **Poesia de Vanguarda**: De Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

_____, _____. **Formas Brasileiras de Escrituras**. In: Revista de Cultura Vozes, n.1, ANO 72 pp 5-10. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____, _____. **Vanguarda – Produto de Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SANTAELLA, L. ; NÖTH, W. **Imagem**: Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____, _____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**: Sonora Visual Verbal. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____, _____. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____, _____. **Navegar no ciberespaço**: O perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Alckmar Luiz. Criação poética(?) e eletrônica(?). In: NEITZEL, A.A.; SANTOS, A.L. (Orgs.). **Caminhos Cruzados: Informática e Literatura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

SERGIO FERREIRA, ROGÉRIO DE SOUZA; Felipe, Mara Alice Sena . Discursos e Suportes Literários informatizados atribuem a autor e leitor novos papéis?. Ipotesi, Juiz de Fora, v.14, p. 1, 2010.

_____, _____. Implicações Literárias e Culturais da Narrativa Digitais. 2004. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____, _____. A Estrutura Narrativa de Romances Eletrônicos na Língua Inglesa: Uma Análise em Patchwork Girl, de Shelley Jackson. Ipotesi, Juiz de Fora, v.5, p. 141, 2001.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SONDNHEIM, Alan. **Introduction: Codework**. In: ABR, September/October 2001, Volume 22, Issue 6.

SÜSSEKIND, Pedro. O Grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller . **Ítaca**, Rio de Janeiro, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://revistaitaca.org/versoes/vers12-09/19-39.pdf>>

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação

crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TORRES, Rui. **Poemas no meio do caminho**: poesia combinatória animada por computador. Multimídia Interativa. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2011.

_____, _____. Arquivo Digital da PO.EX: Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. Disponível em: <<http://www.http://po-ex.net/>> acesso em 24 mar. 2014.

_____, _____. **Herberto Helder Leitor de Raul Brandão**: Uma leitura de Húmus, poema-montagem. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2010

_____, _____. **Poemas Encontrados**, 2006. Disponível em: <<http://www.po-ex.net/flash/foundpoetries2.swf>> Acesso em 10 fev. 2014.

_____, _____. **Poemário**: poesia combinatória. Disponível em: <<http://telepoesis.net/poemario/>> Visitado em 10 fev. 2014.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Trad.) Tassilo Orpheu Spalding.

ANEXO A – APOLLINAIRE, Guillaume. *Zona*. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcoois e outros poemas*. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, pp 15-20, 2005.

ANEXO B – CD contendo dois vídeos da performance interativa “.txt”.