



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ARIELA FERNANDES SALES

**A IMAGEM EM VERSO E VICE-VERSA: CAMINHOS PELA VIDEOPOESIA
CONTEMPORÂNEA**

Recife
2021

ARIELA FERNANDES SALES

**A IMAGEM EM VERSO E VICE-VERSA: CAMINHOS PELA VIDEOPOESIA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S163i Sales, Ariela Fernandes
A imagem em verso e vice-versa: caminhos pela videopoesia contemporânea / Ariela Fernandes Sales. – Recife, 2021.
191p.: il.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências e apêndices.

1. Videopoesia. 2. Gabriela Marcondes. 3. Maria Rezende. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-108)

ARIELA FERNANDES SALES

**A IMAGEM EM VERSO E VICE-VERSA: CAMINHOS PELA VIDEOPOESIA
CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito
parcial à obtenção do Título de Doutora em
Letras.

Aprovada em: 10/03/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Sherry Morgana Justino de Almeida (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Examinador Externo)
Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dr. Expedito Ferraz Junior (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

A Antonio e Vilmária, Diego, Annie e Lana, Samara, Bidu, Bóris e Jon. Sempre me lembraram que “sonhos não envelhecem”.

AGRADECIMENTOS

Assino esse trabalho sozinha, mas a força, a dedicação e a inspiração vieram dos corações que amo e que sempre me acalantam.

Agradeço aos meus pais, Antonio e Vilmária, que me ensinaram sobre o afeto, a perseverança, o amor.

À minha companheira Samara, cujo apoio sempre me faz superar adversidades e perceber que a vida vale a pena.

Ao meu irmão, Diego, cuja inteligência sempre me inspirou e à minha cunhada, Lísia, pela constante força.

Minhas sobrinhas, Lana e Annie, pela fonte de amor sem fim.

Aos meus cachorrinhos Bidu, Bóris e Jon, pelo carinho infindo.

Aos meus avós Antonio, Antonia (In memorian) Leônia e Sales, aos meus tios e primos por sempre emanarem as melhores vibrações na minha vida.

Às minhas amigas/irmãs Geisa, Thainá, Manu, Fernanda, Rebeca, Maria Alice e Marta, pelo apoio, alegria e amor diários.

Às amigas/irmãs de longa data Camila, Isabela, Luanna, Priscilla, Silvia e Juliana, Igor e Marcelo, pela preciosa história ao longo dos anos.

À Aline, Gabriela, Carlos André, Keila e Jossefrania, amigos que a Academia me deu, pelos quais serei eternamente grata.

À Rosângela e Dona Neide, por todo cuidado com a minha rotina.

À Jozy e Glória, por todo apoio à minha saúde mental e espiritual.

Às artistas Maria Rezende e Gabriela Marcondes pela parceria, atenção e pela arte que me tocou.

À minha orientadora Ermelinda Ferreira, pela oportunidade de crescimento junto ao PPGL da UFPE.

Aos membros da banca de defesa, que aceitaram o desafio de acompanhar esse trabalho em tempos pandêmicos.

Aos funcionários do PPGL da UFPE Adriel, Claudyvanne, Jozaiás pelo constante apoio durante o processo que culminou nessa tese.

Aos colegas e alunos do IFCE, IFPB, do estado da PB, tão importantes e humanizadores no processo de aprender a ensinar.

A Deus, por vibrar incansavelmente no meu peito.

RESUMO

O presente trabalho tem a intenção de tratar sobre a linguagem da videopoesia, com ênfase em duas das suas possíveis categorias propostas por nós; videopoesia como herança concretista e videopoesia como performance. Para cada uma dessas categorias, trabalhamos a poética de uma autora contemporânea que envereda pelo mundo da videopoesia; Gabriela Marcondes, e Maria Rezende, respectivamente, embasando-nos principalmente nos dizeres de Konyves (2011), Amâncio (2012) e Ferreira (2004), que tratam especificamente da linguagem videopoética. Para chegarmos a esse fim, trilhamos os caminhos prévios das relações entre literatura e tecnologia, especificamente sobre poesia e tecnologia, o que veio a culminar com a linguagem da poesia digital. Tendo a videopoesia como uma das vertentes da poesia digital, passamos à observação propriamente dita da videopoesia, que perpassa conhecimentos ligados à história e filosofia da imagem, à imagem poética, à história da televisão, até desembocar na linguagem da videoarte, a que mais se aproxima da videopoesia. Com isso, pudemos nos atentar para a linguagem da videopoesia, sua história, suas origens e suas categorias. É com esse arcabouço teórico que também pudemos pensar a videopoesia enquanto linguagem, gênero, forma ou formato, conhecimento ainda em construção e mote para o trabalho aqui apresentado.

Palavras-chave: Videopoesia; Gabriela Marcondes; Maria Rezende.

ABSTRACT

The present work aims to study the language of videopoetry, with emphasis on two of its possible categorities proposed by us; videopoetry as concretism's heritage and as performance. For each one of these categories, we observe the contemporary poetics of an author, which embarks through videopoetry's world; Gabriela Marcondes and Maria Rezende, respectively, based mainly on words of Konyves (2011), Amâncio (2012) and Ferreira (2004), which deal specifically with videopoetry's language. To accomplish this goal, we walk the previous paths of relations between literature and technology, specifically poetry and technology, what came to culminate with language of digital poetry. Videopoetry as one of the aspects of digital poetry, we go for the observation itself of videopoetry, which permeates knowledge related to the history and philosophy of image, of television, until it flows on videoart's language, that one which is more alike videopoetry. So, we could attend to the language of videopoetry, its story, origins and categories. With this theoretical basis we also could think videopoetry as genre, form or format, knowledge that is under construction and motto to this work.

Keywords: Videopoetry; Gabriela Marcondes; Maria Rezende.

RÉSUMÉ

Le présent travail entend étudier le langage de la videopoésie, en mettant l'accent sur deux de ses catégories possibles, proposées par nous; videopoésie comme héritage concrétiste et comme performance. Pour chaque catégorie on observe la poétique d'un auteur contemporain, qui voyage à travers le monde de la videopoésie ; Gabriela Marcondes et Maria Rezende, respectivement, basé principalement sur les mots de Konyves (2011), Amâncio (2012) et Ferreira (2004), qui traitent spécifiquement de la videopoétique langage. Pour atteindre ce objectif, nous avons suivi les chemins précédents de la relation entre littérature et technologie, spécifiquement sur la poésie e technologie, qui ont abouti au langage de la poésie digital. La videopoésie comme l'un des aspects de la poésie digital, on passe à l'observation de la videopoésie, qui imprègne les connaissances liées à l'histoire et à la philosophie de l'image, à l'image poétique, à l'histoire de la télévision, jusqu'à terminer dans le langage de l'art vidéo, celui qui se rapproche le plus. Ainsi, nous pourrions faire attention à langage de la videopoésie, sa histoire, ses origines et ses catégories. C'est à travers ce cadre théorique que nous pourrions aussi penser la videopoésie comme langage, genre forme ou format, connaissance connaissances encore en construction et devise du travail ici présenté.

Mots-clés: Videopoésie; Gabriela Marcondes; Maria Rezende.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marca Registrada, Letícia Parente, 1975.....	77
Figura 2 - Rafael França: obra como testamento, 2001.....	78
Figura 3 - Roda Lume, 1968.....	81
Figura 4 - Roda Lume, 1968.....	81
Figura 5 - Poesia Concreta, Gabriela Marcondes.....	101
Figura 6 - Deslocar-se.....	115
Figura 7 - Arma.....	115
Figura 9 - Medopoem.....	125
Figura 10 - Objetos-poéticos.....	125
Figura 11 - Cabelo, uma beleza.....	150
Figura 12 - Boca, uma beleza.....	150
Figura 13 - Olho, uma beleza.....	151
Figura 14 - Casar com poesia.....	164

SUMÁRIO

1	MAKING OFF	11
2	TAKE 1: ENTRE PÁGINAS E TELAS: LITERATURA E TECNOLOGIA.....	15
2.1	LITERATURA PÓS-TECNOLOGIA: A SUBJETIVIDADE PROGRAMADA.....	15
2.1.1	Da racionalidade tecnológica à possibilidade de emancipação criativa.....	15
2.1.2	Entre faces e interfaces, a poesia.....	23
2.2	POESIA NA TELA: APROXIMAÇÕES LITERÁRIAS COM O DIGITAL.....	35
2.2.1	Cibertextos ou ciberliteratura: adjacências da poesia digital.....	35
2.2.2	Tecnopoesia / poesia eletrônica / poesia digital: conceito e arte em Construção.....	41
3	TAKE 2: VIDEOPOESIA: MUITAS FACES DA LINGUAGEM.....	55
3.1	O QUE ENXERGO: A IMAGEM FILOSÓFICA E A IMAGEM DIGITAL.....	55
3.2	OLHO N(D)A PALAVRA: A IMAGEM POÉTICA.....	65
3.3	VEDE O VÍDEO: UM PASSEIO PELA VIDEOSFERA.....	68
3.4	DA ARTE EM MOVIMENTO: A VIDEOARTE.....	72
3.5	VIDEOPOESIA: CORES, TIPOS E FORMAS.....	80
3.5.1	Quando, como e onde da videopoesia.....	80
3.5.2	Videopoesia: forma, formato, experimento ou gênero?.....	91
4	DUAS FACES DA VIDEOPOESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: GABRIELA MARCONDES E MARIA REZENDE.....	101
4.1	GABRIELA MARCONDES: VÍDEOS E VERSOS.....	101
4.1.1	As janelas concretas de Gabriela Marcondes.....	101
4.1.2	Versos versáteis: entre poemas e videopoemas.....	109
4.1.3	Utensílios e inutensílios na videopoesia de Marcondes.....	120
4.2	MARIA REZENDE: VIDEOPOESIA EM ATO E TATO.....	128
4.2.1	Entre corpos e falas, Maria Rezende.....	128
4.2.2	Uma mulher, uma beleza: videopoesia e feminismo.....	140
4.2.3	A mulher multidão: produção, edição e exposição de si(s).....	155
5	THE END.....	168
	REFERÊNCIAS.....	178
	APÊNDICE A - ENTREVISTA COM GABRIELA MARCONDES.....	186
	APÊNDICE B - ENTREVISTA COM MARIA REZENDE.....	189

1 MAKING OFF

Pensar a videopoesia contemporânea reside numa tentativa de integrar várias linguagens, artes e campos de conhecimento que, com os efeitos e evolução da tecnologia, pareciam aguardar o melhor momento para se integrarem em formatos que quase dissolvem as características específicas de cada nova linguagem artística criada ou recriada.

A primeira dificuldade encontrada na empreitada para discorrer sobre a videopoesia está no fato de que não há uma seção específica, uma prateleira ou mesmo resquícios de livros que tratem sobre a videopoesia em pormenores. As bibliotecas e livrarias se transformaram em peças de quebra-cabeça, em que um capítulo dali outro d'acolá foram se encaixando para montar a tese aqui pretendida.

Em um trabalho que trata da videopoesia, nada mais natural do que adicionar aos capítulos impressos, os arquivos digitais pesquisados e encontrados na internet. Eles foram cruciais para validar todo o conhecimento que os livros apontavam muito discretamente, mas que com os textos especificamente sobre videopoesia, pudemos justificar as fases iniciais desse trabalho.

Aliada à dificuldade de referências específicas sobre videopoesia, principalmente no que tange à realizada por artistas brasileiros, está o desafio de tratar de obras contemporâneas. Ter contato com as autoras aqui trabalhadas se constitui, ao mesmo tempo, como um privilégio e um desafio para observar e analisar uma poética que ocorre quase simultaneamente ou pouco tempo após sua enunciação.

Mas nenhuma das dificuldades impossibilitou o trabalho aqui pretendido, apesar da dificuldade imposta pela pandemia ocorrida no ano de 2020. Antes dela, o plano era trabalhar obras videopoéticas de Gabriela Marcondes, Maria Rezende e Matilde Campilho. Entretanto, devido ao ocorrido, não pudemos realizar parte da pesquisa em solo português – terra de Matilde Campilho – o que nos deixou sem condições de encontrar referências e trabalhos relativos especificamente a essa autora. As dificuldades não impediram que garimpássemos muito do conhecimento possível sobre o tema, que foi dividido de acordo com a ordem explicitada a seguir.

No nosso primeiro capítulo, decidimos observar as relações entre literatura e tecnologia, ou melhor, em que possível lugar encontra-se a literatura, após sua relação com as tecnologias. Pensamos nesse ponto sobre a literatura e a tecnologia como dois polos distintos, porém relacionáveis, principalmente pela subjetividade

trazida pela literatura ao campo racional da tecnologia. A essa subjetividade, damos protagonismo à poesia e o lugar em que ela se encontra em meio às “distrações” tecnológicas. Em outras palavras, indagamo-nos sobre sua crise enquanto linguagem, bem como o uso de tal discurso como impulsionador do gênero na contemporaneidade.

Ainda no primeiro capítulo, tratamos sobre cibertextos e ciberliteratura, enquanto conceitos que passam a considerar a criação digital como resultado da criatividade artística e de softwares computacionais. Nesse sentido, cibertexto e ciberliteratura começam a apontar ferramentas próprias, mas que seriam aproveitadas e adequadas ao gênero da poesia digital.

Na sequência, destacamos propriamente o encontro entre poesia e tecnologia, resultante na tecnopoesia/poesia digital/poesia eletrônica, como bem destaca Antonio (2008) sobre as possíveis nomenclaturas que podemos dar a esse gênero do digital. É nesse momento que entendemos que a poesia digital é formada por três linguagens; a linguagem da poesia, da tecnologia e a linguagem artística.

Todo esse arcabouço teórico nos permite chegar à discussão da videopoesia, às linguagens que a antecedem e finalmente à discussão sobre o termo propriamente dito. Começamos por discutir os conceitos de imagem, tanto numa perspectiva filosófica - se estamos aptos a olhar os sentidos com profundidade ou se o cotidiano nos cega - quanto a imagem e sua relação com o digital.

O caminho não estaria completo se não passássemos pela discussão do que seria a imagem poética. Em palavras poéticas, parece haver uma intenção de prover um efeito imagético ao leitor, o que pode ser aproveitado em termos da linguagem videopoética. A partir disso, conseguimos nos aproximar do entendimento sobre imagem e vídeo, o que nos permite fazer um passeio pela história da videosfera e dos diferentes usos do vídeo pela arte.

É justamente ao unirmos vídeo e arte que passamos a falar sobre a videoarte, suas características principais e relações entre a linguagem televisiva e a artística. É por meio da breve história e caracterização da videoarte que passamos a estabelecer traços de aproximação e distanciamento com a videopoesia. A partir desse ponto, conseguimos tratar especificamente do nosso objeto de análise, partindo do ponto da sua história, que praticamente compreende também a existência da videoarte.

Com toda a discussão prévia, preparamos o terreno para um debate necessário: a existência da videopoesia enquanto formato, forma ou gênero.

Consideramos mormente os dizeres de Konyves (2011) e seu manifesto como ponto de partida para essa discussão, após categorização da videopoesia feita por tal autor. Chegamos ao momento em que propomos nossa própria categorização da videopoesia, atrelando-a às poetas com as quais trabalharemos; a videopoesia como herança concretista e a videopoesia como performance.

É essa deixa que nos permitirá tratar do terceiro capítulo¹, o qual começará com a discussão da poética de Gabriela Marcondes, escritora carioca, médica de formação e mestre na área da música. A autora também assina como Gab Marcondes é experimentalista poética, com quatro livros impressos publicados; *Videoverso: poesia que lê vendo; que se vê lendo* (2008), *Depois do vértice da noite* (2010), *Em caso de emergência pare o tempo* (2015) e *Todo todo é só uma parte* (2018).

Apesar de ter seu trabalho registrado em papel, seu acervo encontra-se disponível também em sites como o Youtube, o Vimeo e o inutensílios poéticos, com experimentos proporcionados pelos próprios softwares computacionais, nitidamente afeitos à literatura eletrônica, à fotografia, aos jogos computacionais e à poesia afixada em objetos do cotidiano e com caminhos que nos levam a entender sua videopoesia como grande devedora do movimento concretista.

Marcondes se encontra num constante passo além dos limites da linguagem, em que se debruça sobre poemas, videopoemas, até seus objetos poéticos, que também são levados como ferramenta e mote para a construção dos seus vídeos – os quais, segundo a própria autora – transitam sem necessidade de definição desta ou daquela arte.

O segundo momento do terceiro capítulo se dedicará a observar a videopoesia como performance na poética de Maria Rezende. Carioca, editora de cinema e poeta, é reconhecida pela publicação de quatro livros impressos - *Substantivo feminino* (2003), *Bendita palavra* (2008), *Carne do umbigo* (2015) e *Hermanas* (2019), em parceria com a artista Amparo Sánchez. Rezende ampliou o escopo de sua criação através de performances teatrais, áudio e videopoemas, estando a última categoria disponível na plataforma YouTube.

É nesta plataforma que Maria Rezende concentra seus videopoemas, todos reunidos no canal chamado Mariadapoesia. Observaremos a videopoesia de Rezende por entre as frestas da declamação e dos traços teatrais da sua produção, que

¹ Para acompanhar o capítulo 3, sugiro a #Gravando, proposta no segundo tópico proposto para cada autora, em que se pode encontrar o link para acessar o videopoema das artistas.

desembocam em produções artísticas no limiar do teatro, da videoarte e da linguagem específica da videopoesia.

Na discussão sobre a videopoesia de Rezende figura a limítrofe ideia que a própria autora tem sobre videoarte e videopoesia. Na feitura da sua videopoesia, figura também a necessidade de observação da performance em seus múltiplos aspectos, especificamente aqui sobre a performance enquanto oralidade poética e a performance corporal, teatralizada.

Com duas possíveis tendências da videopoesia, lançamos aqui nosso olhar atento para essa linguagem relativamente recente e em constante mutação, entre a tênue linha da dúvida e do acontecimento. Que este trabalho contribua para os tantos olhares para a videopoesia e que esteja atento e humilde às mutações que o próprio tempo e a criatividade podem ocasionar nesse evento artístico. E que a imagem nos dê o movimento do verso e vice-versa.

2 TAKE 1: ENTRE PÁGINAS E TELAS: LITERATURA E TECNOLOGIA

2.1 LITERATURA PÓS-TECNOLOGIA: A SUBJETIVIDADE PROGRAMADA

2.1.1 Da racionalidade tecnológica à possibilidade de emancipação criativa

Pensar a relação possível entre a poesia com outras linguagens e técnicas, oriundas dos avanços tecnológicos deste século, implica pensar numa gama de experimentações, conceituações e viravoltas sobre o que seria a linguagem poética. Nesse momento, a intenção é observar o quanto a linguagem poética foi renovada a partir da sua ligação com outras linguagens e tecnologias, que por sua vez também foram reinventadas, por meio da linguagem poética.

A via de inovações e reinvenções entre a linguagem poética e a tecnologia, portanto, é dupla. Ao passo que a tecnologia digital² fornece novas ferramentas para a experimentação poética, a própria linguagem poética age na tecnologia, de modo a trazer sensibilidade para um meio mais comumente lógico e racional. É preciso darmos lugar ao pensamento de que a poesia e a arte em geral não se tomam como passivas antes as técnicas e tecnologias, mas que elas, também, alteram o rumo daquelas.

Ingenuamente, costumamos pensar a tecnologia como uma grande avalanche que carrega todas as tendências sociais, artísticas e culturais consigo, esquecendo-nos do poder que a arte tem de se fluidificar e penetrar por entre as máquinas que nos circundam. Assim, ao invés de apenas pensarmos nas grandes transformações que as tecnologias trouxeram para nossas esferas artísticas, sociais e comunicativas, pensemos também no caminho inverso, de como as artes, especificamente a linguagem poética, conseguiu adentrar o caminho da racionalidade maquinária.

Sendo a tecnologia computacional vindoura de um contexto militar - incluindo-se aí a criação da Internet - vê-se que a intenção inicial desse marco tecnológico

² Destacamos aqui a influência da tecnologia digital sobre o ramo da poesia, não deixando de considerar também que há uma historização das technés ao longo dos tempos; o lápis, a escrita, a câmera fotográfica são também tecnologias, porém analógicas. Para o presente trabalho, entretanto, “tecnologia” correntemente aparece como representação da tecnologia digital.

estava ligada ao aumento de poderio e controle por parte dos Estados Unidos. Os softwares computacionais e a Internet serviriam de meios para potencializar as intenções imperialistas e capitalistas de uma nação que visava ao domínio militarista, até os anos 60. No entanto, segundo Castells (1999), a tecnologia da informação conseguiu captar, ainda que inconscientemente, os padrões de liberdade vivenciados nos anos 60, através da cultura de Woodstock.

Ainda que essa “cultura libertária” dos anos 60 tenha influenciado a tecnologia da informação em seu berço, nos Estados Unidos, o autor supracitado afirma o conservadorismo majoritário dessa comunidade e o interesse do capitalismo sobre a era informacional. Com efeito, a revolução da tecnologia da informação foi essencial para o processo de reestruturação do capitalismo dos anos 80 (CASTELLS, 1999).

Castells não foi o único a relacionar a tecnologia ao fortalecimento de regimes com fins exploratórios e de dominação social. Herbert Marcuse, representante das Teoria Crítica do século XX, possui obras e trabalhos dedicados a denunciar a intrínseca relação do uso da tecnologia como sendo uma nova forma de coerção social. Nas palavras do autor:

A tecnologia serve para instituir formas novas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social. (...) a noção tradicional de “neutralidade” da tecnologia não pode mais ser sustentada. A tecnologia não pode, como tal, ser isolada do uso que lhe é dado; a sociedade tecnológica é um sistema de dominação que já opera nos conceitos e na elaboração da técnica (MARCUSE, 1973, p. 18-19).

O autor revela a face não-neutra da tecnologia, que não está isenta de ideologia; ao contrário, ela está a serviço das ideologias dominantes, mas de uma forma mais suave e “agradável”, de forma que a sociedade não perceba o quanto está imersa em uma nova forma de controle social.

É interessante observar a denominação dada pelo autor em relação à sociedade: chamada por ele de “sociedade tecnológica”, vemos em tal nomenclatura uma noção de que a sociedade se constitui a partir da tecnologia e dela não pode ser desvincilhada, não podendo se separar, portanto, da ideologia dominante. Pensamos, assim, que a dominação impetrada pela tecnologia não é circunstancial, mas sistemática.

Essa relação comensalista entre o indivíduo social e a tecnologia é chamada de unidimensionalidade, conceito marcuseano que indica a dominação tecnológica

integral na vida do indivíduo, atingindo até - ou principalmente - sua racionalidade. Em outras palavras:

(...) o homem inserido na sociedade tecnológica se transformou em um sujeito de consciência conquistada, na medida em que sua racionalidade passou a servir o sistema dominante. Agregado aos aparatos que consome, o homem deixou de exercer sua autonomia sobre suas livres faculdades de decisão (MIRANDA e AIRES, 2016, p. 191).

Assim, a razão do indivíduo é utilizada em favor dos preceitos e vontades da tecnologia e, por conseguinte, do sistema dominante. A liberdade de escolha do indivíduo ante esse panorama torna-se velada pela vontade de escolha de quem faz a tecnologia. Importante perceber que esse processo se torna natural aos olhos da sociedade e tudo o que foge a essa racionalidade parece ser irracional (MARCUSE, 1973).

Vale salientar que a forma de dominação de que se vale a tecnologia não é nova ou exclusiva a ela. Diante das tantas formas de capitalismo existentes ao longo da História, destacamos aqui a dominação tecnológica por ser sutil e parecer natural ou agradável, em uma lógica que o indivíduo raramente se vê ou se percebe como dominado.

Entretanto, a realidade tecnológica possui uma face também não-opressora. De acordo com o autor supracitado, da mesma forma que um indivíduo pode aderir a um sistema sem questioná-lo, é também possível que esse indivíduo em algum momento se rebele contra esse sistema. No entanto, como afirmam Miranda e Aires (2016), tal mudança de postura em relação à dominação imposta pela tecnologia depende de uma tomada de consciência sobre as transformações sociais pelas quais a sociedade tecnológica precisa passar, um pensamento baseado na lógica marxista, como afirmam as autoras.

É interessante dialogarmos com o pensamento crítico-filosófico de Marcuse, visto que grande parte dos estudiosos da comunicação comumente falam apenas sobre os benefícios trazidos pela tecnologia, sem alertar-nos sobre o outro lado da moeda. Por outro lado, é importante discutirmos e observarmos quais seriam esses benefícios para a nossa sociedade contemporânea e se há alguma possibilidade deles se sobreporem aos pontos negativos da tecnologia.

Em um crescente tecnológico, vemos a terceira fase da revolução industrial e o processo de globalização nos fazer conhecer a era da informação, ou como também denomina Santaella (2005), a época da chamada cultura digital. É importante salientar que o “surgimento” de uma era não “desativa” os processos da era anterior, principalmente em termos comunicacionais. Ao invés de uma cultura anular a outra, elas coexistem em um “continuum” (SANTAELLA, 2005).

A época da cultura digital traz consigo um aprofundamento na possibilidade de escolha do consumo de produtos simbólicos, desde a utilização do computador como uma ferramenta multisígnica, capaz de “converter toda informação - texto, som, imagem, vídeo - em uma mesma linguagem universal” (SANTAELLA, 2005, p. 59), a saber, a linguagem binária.

Além da capacidade de conversão da informação em binarismo, o computador também trouxe grande poder de armazenamento das informações, o que trouxe largo impacto para a forma como nos relacionamos com a informação; ela pode ser guardada em “quantidade” e pode ser acessada a qualquer tempo que o usuário queira.

O cerne da revolução digital, portanto, é a internet. Foi ela a responsável por vivenciarmos a chamada cultura digital ou cibercultura. A cibercultura diz respeito à interconexão estabelecida entre computadores ao redor do mundo inteiro, em constante comunicação, que supõem a existência de comunidades virtuais e a inteligência coletiva.

De acordo com Pierre Lévy (1999):

A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração (LÉVY, 1999, p. 130).

Fica nítido, portanto, que a base da cibercultura são os laços e relações que seus usuários estabelecem entre si, compartilhando de interesses e conhecimentos em comum. Resta-nos dizer que a cibercultura necessita de um espaço virtual para ocorrer, ao qual denominamos ciberespaço. Nas palavras de Santaella (2005), o ciberespaço é: “um conjunto de tecnologias diferentes (...) algumas sendo desenvolvidas e outras ainda ficcionais. Todas têm em comum a habilidade para

simular ambientes dentro dos quais os humanos podem interagir.” (SANTAELLA, 2005, p. 99).

É perceptível o contato existente entre os conceitos de cibercultura e ciberespaço. Ocorre que ao primeiro relaciona-se mais uma questão de hábito, de costume de determinados grupos sociais – pois remonta a uma forma de cultura, como visto anteriormente – e já ao segundo relaciona-se o espaço em que essa forma cultural acontece, o lugar em que se concretiza tal costume, ainda que esta concretização seja contraditória ao meio virtual em que acontece.

Aliás, o fator virtualidade é algo intrínseco ao ciberespaço e por isso bastante comentado pelos autores. Por ser um lugar que simula ambientes reais, o virtual se insere quase que obrigatoriamente na conceituação do ciberespaço. É, então, um espaço não-físico, impalpável, onde as pessoas interagem simultaneamente por meio de comunidades virtuais – mediadas pela internet – nas quais algumas pessoas depositam tanto do real que se pode falar em uma virtualidade real (Castells, 1999).

Sobre esta nova maneira virtual/real, própria do meio digital, de se ter acesso à informação surge uma mudança de paradigmas no que diz respeito ao modo de emissão da mesma; em oposição às mídias estáticas (1.0) – TV, rádio, jornal, etc. – que lançam a mensagem unilateralmente, a mídia digital permite que conteúdos sejam tanto consumidos quanto criados por parte do indivíduo, podendo ser chamada mídia dinâmica ou 2.0.

Segundo Saad (2003, p. 150) a mídia digital ou web 2.0 apresenta ferramentas que transformam os modelos de comunicação de que lançam mão as mídias tradicionais e elenca seus pontos principais:

- Ruptura do predomínio do pólo de emissão;
- Criação de canais de informação e conversação independentes das fontes formais;
- Alto grau de envolvimento e personalização por parte dos usuários.
- Alto grau de articulação coletiva;
- Facilidade de comunicação e expressão pela concentração, no mesmo ambiente digital, de ferramentas de produção de conteúdo e de participação e diálogo.

Com estes pontos, é nítida a idéia de que o processo midiático de comunicação ganhou novas possibilidades de ocorrência por meio da web 2.0. Este tipo de mídia

possibilita que o ato da comunicação se prolongue, através do acréscimo das perspectivas de seus participantes que nesse contexto possuem a vez para utilizar a palavra.

A ruptura de que fala Saad (2003) sobre o foco de emissão é composta, na verdade, por diversos fatores. Um dos mais importantes consiste nos suportes tecnológicos que possibilitam a interação integral entre informação e público, com ou sem mediadores, de acordo com a situação. Isto quer dizer que a partir da web 2.0 não se tem controle sobre quem vai disseminar “x” informação. Na mídia digital, ela (es)corre como água, com tal fluidez que pode ser armazenada e distribuída para outros tantos que queiram estocá-la. A este processo de criação/consumo da informação na web dá-se o nome de inteligência coletiva.

Considerada como um dos traços mais significativos que supõe a alteração do pólo de emissão da informação é a inteligência coletiva que permite que um indivíduo não seja unicamente consumidor de informações já prontas pelos comunicólogos, mas que também produza conteúdos que podem ser acrescidos, contestados ou aceitos pelos *cibercidadãos* de modo que se fale em uma *liberação da palavra*, ou seja, em um giro de 180° no antigo processo unilateral de comunicação que não mais pressupõe o controle de um comunicador para o envio de mensagens (LEMOS & LÉVY, 2010, p. 87). Na verdade, no espaço democrático da Internet, não existe nenhum outro pressuposto que não seja o da informação compartilhada.

Deriva daí um tópico importante; o questionamento quanto à qualidade das informações veiculadas no ciberespaço. Lemos e Lévy (2010) indicam que tal indagação é falha e advinda de grupos mais tradicionais da sociedade que ainda se interessam pelas oligarquias. Tais grupos estão acostumados com um processo de canonização da informação, ou seja, com privilégio de poucos que mantêm o monopólio do envio de mensagens a uma massa desconhecida.

A Internet, no entanto, faz com que isto mude de figura. Se todos podem produzir, todos também podem distribuir conteúdos. E isto não se caracteriza como uma desqualificação dos conteúdos veiculados na Internet, mas sim como uma desobstrução dos canais informativos que permitem que o que antes era colocado embaixo do tapete pela escolha dos pequenos grupos comunicativos, seja hoje posto à mostra. Que o que era privado, torne-se agora público e que o que estava à

margem possa ser observado com mais profundidade pelos indivíduos que participam da cibercultura.

É nítido, portanto, o potencial que a cibercultura, medida pela inteligência coletiva, pela liberação da palavra, através dos lugares virtuais do ciberespaço, oferece para a comunicação entre seus usuários. Em uma perspectiva multimidiática, os sites existentes no ciberespaço intermedeiam as conexões entre seus usuários, de forma a quebrar diversos padrões já mencionados em relação ao esquema tradicional da comunicação, em que a mensagem segue de um emissor para um receptor passivo, sem retorno.

Como dito, sendo tal quebra no polo de emissão da mensagem uma característica da web 2.0, mais focada no usuário, vale destacar ainda o surgimento e sobreposição de “uma camada de significado sobre a Internet já existente” (PATRIOTA e PIMENTA, 2008, p. 06), chamada de web 3.0. Ainda de difícil definição, pois encontra-se em constante mudança e transformação, a web 3.0 pode ser considerada uma camada que volta a enfatizar a estrutura e não tanto mais as ações dos seus usuários.

Em outros termos, uma das intenções da web 3.0 é aprofundar ainda mais nossas chaves de busca, ou melhor, afunilá-las, de modo que os sites saibam diferenciar camadas semânticas do que pesquisamos. Funciona assim: na web 3.0, sites serão construídos de forma a diferenciarem apple (maçã) da Apple (empresa), fazendo largo uso da inteligência artificial.

De um lado, na web 2.0, temos o favorecimento da inteligência coletiva e o foco no usuário; de outro, temos a web 3.0, com foco na estrutura e com uso ativo da inteligência artificial. Como essas fases se relacionam entre si? Ao que consta, nenhuma substitui a outra, elas podem coexistir e também se sobrepor, dado o interesse social e mercadológico, apesar da web 2.0 ainda estar mais em voga que sua sucessora.

Fato é que entre a chamada inteligência coletiva e a inteligência artificial, circunstâncias e ferramentas do meio digital, parece haver uma distinção; ao passo que a primeira se interessa pela quebra de paradigmas oligárquicos - através da liberação da palavra - a segunda parece reproduzir o que a sociedade tecnológica prega; a dominação social, através, principalmente, de mecanismos mercadológicos.

Apesar de romper com alguns paradigmas oligárquicos, não é total garantia que a inteligência coletiva esteja, de fato, interessada em romper com o status quo. O

efeito colateral da liberação da palavra foi o de dar voz a discursos autoritários e discursos de ódio, como podemos ver através das diversas redes sociais (facebook, twitter, instagram, whatsapp, etc.) em tempos eleitorais no Brasil.

Assim, ao mesmo tempo em que a tecnologia trouxe a inteligência coletiva, podemos falar também em uma “desinteligência coletiva”, entre discursos autoritários, notícias falsas, robôs criados para darem “curtidas” em perfis que vivem, literalmente, de imagem.

Percebemos, portanto, as duas faces da tecnologia, bem como as faces do que se chama inteligência coletiva. Dentre essas faces, temos a sensação de enclausuramento, ante manutenção do status quo a que nos submete a sociedade tecnológica e suas ferramentas.

Vemos, então, a visão filosófica de Marcuse sobre a dominação social por parte da tecnologia se contrapor à visão da tecnologia como emancipatória por parte de Santaella e Lévy. Longe de buscar “a verdade” em quaisquer dos lados, entendemos aqui que a tecnologia está aberta e apta a ser utilizada para fins distintos, a depender da intenção e ideologia de quem a manipula.

Assim, se o sistema tecnológico está, em grande parte, a serviço do meio de produção capitalista, vemos um grande interesse, então, de manter a estrutura social entre aqueles que dominam tal sistema e aqueles que trabalham para ele. Assim, qual seria o papel da arte ante tal contexto? De que forma a literatura - e especificamente aqui, a linguagem poética - poderia emaranhar-se nesse processo? Qual a possibilidade da linguagem poética subverter esse sistema? É sobre o que pensaremos no tópico a seguir.

2.1.2 Entre faces e interfaces, a poesia

(...) E um dia os canhões de ferro,
sua tesão vã, dedos duros,
se renderão ante o tempo
e seu discurso, ou decurso:
ele fará, com seu pingô
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam, ferro e musgo.

João Cabral de Melo Neto

Em um recorte do poema “Forte Orange, Itamaracá”, de João Cabral de Melo Neto, começamos a nossa reflexão sobre a poesia e seu encontro (im) provável com as faces e interfaces da tecnologia. O tempo, agente inexorável das mudanças, pingou silenciosamente o fluido que aproximaria a máquina à poesia, como assim o fez entre ferro e musgo.

O ferro do canhão, que na nossa sociedade industrial e tecnológica parece imperar sobre nossas vontades e subjetividades, foi “sitiado”, tornou-se “viúvo” e solitário, ante o trabalho do tempo, ao gotejar vida próximo aos seus “dedos duros”. Quem diria que entre a força e dureza do ferro, do canhão, haveriam de se entranhar um exército de musgos e ervas-de-passarinho? O imóvel, de maneira improvável e sorrateira, foi engolido pelo movimento da vida, do musgo, que cresce e se reproduz em ambientes insólitos, que não parecem apropriados para a dinâmica da vida.

Assim vemos a relação entre a poesia e a máquina, em que sorrateiramente vemos a primeira envolver e entranhar-se na segunda, resistindo e trazendo vida a um ambiente seco e hostil. Ao não ser reduzida a um matagal amorfo, pisado e dominado pelo ferro, a poesia, tal qual musgo, impregna-se nos ferros e ferrugens da tecnologia, de modo a trazer-lhe dinâmica, pulso, umidade.

Em momento anterior, falamos sobre o ambiente da tecnologia, a qual exerce uma dominação silenciosa na sociedade, ao sobrepor as vontades mercadológicas às vontades dos indivíduos. Ainda que a tecnologia tenha também um perfil emancipatório através da “liberação da palavra”, a dominação tecnológica consegue

“engolir” os desejos do indivíduo, que se transformaram também nos desejos da tecnologia, sem trazer alterações para o status quo.

Então, em um ambiente como esse, como pode se portar a arte? Como pode a poesia se entranhar pelas paredes da tecnologia e subverter seus valores? Azevedo (2014), ao constatar que nossa sociedade, além de individualista e tecnocrata é despolitizada, faz-se as seguintes e válidas indagações:

(...) onde estão os leitores num ambiente assim? Não vejo como pensar em leitores sem discutir o que é a ficção. Em tempos tecnocratas, onde o significado da vida parece estar relacionado, como disse, a coisas como utilitarismo, impessoalidade, controle, informação, produção, mercados, consumos e lucros, surge a pergunta: para que comprar livros de ficção e poesia? Para que gastar dinheiro à toa? Por que não ficar apenas com os manuais técnicos? (AZEVEDO, 2014, p. 94).

De fato, como o autor acima nos aponta, o meio e a ideologia que nos cercam não parecem dar espaço aos questionamentos subjetivos a que a ficção e a poesia nos submetem. Com todos os espaços e intenções tomados pelos interesses econômicos, não parece nada útil nos debruçarmos em livros que não estejam alinhados com o pensamento utilitarista do mercado e do lucro. Se os livros não nos informam sobre como devemos nos portar nesse ambiente, afinal, para que tê-los?

De alguma forma, o livro, a ficção e a poesia no nosso meio utilitarista, representam mais que uma perda de tempo, do ponto de vista mercadológico; parece haver o medo de neles nos perdermos, entregarmo-nos ao ócio criativo não-produtivo. Ou pior: parece haver o medo de neles nos acharmos e encontrarmos a aceitação de que a arte não é subserviente (em muitos casos) às vontades do mercado e da sociedade tecnológica.

Azevedo (2014) não consegue responder ao questionamento de onde se encontram os leitores em um ambiente tão tecnocrata e impessoal, mas consegue enxergar que a maioria dele é formado por especialistas, ou seja, por pessoas que compõem a Academia ou por entusiastas da área. Isso nos dá a entender que, nesse contexto, a literatura parece alcançar um público especializado, sem alcançar (ou com dificuldades para tal fim) um público maior e mais diverso.

Com tais obstáculos para chegar a públicos amplos e heterogêneos, pensamos, juntamente a Candido (2004), se a literatura pode ser considerada um “bem” imprescindível à sociedade, se tal sociedade, dentre tantos outros direitos,

também possui o direito à literatura. Em meio a tantos direitos básicos, como alimentação, moradia, saúde, educação, o autor supracitado reflete se tais direitos humanos conseguem abrigar o direito à literatura, se ela é um bem necessário ou não à nossa sociedade.

Certamente, por acreditar no potencial da literatura enquanto constituinte dos direitos da sociedade, o autor afirma, dentre tantas outras possíveis, a função humanizadora da literatura, como se pode ver a seguir:

(...) podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande no subconsciente e no inconsciente (CANDIDO, 2004, p. 175).

O autor entende que a capacidade de se entregar a fabulações de diversos tipos, inclusive na hora do sono, indica a proximidade, ou melhor, a inseparabilidade da literatura - em quaisquer de suas manifestações, como fábulas, narrativas, poemas, cordel, etc. - da sociedade. Além disso, o fator humanizante da literatura de que fala Candido é justamente o ponto que, ante a estrutura voltada à produtividade capital e ao utilitarismo de que falamos, pode nos livrar ou amenizar a total alienação produzida pela sociedade industrial e tecnológica. Acerca da relação entre alienação e literatura, destacamos o seguinte pensamento do autor:

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 2004, p. 175).

A literatura, portanto, tem duas faces; ora segue o rumo dos interesses da sociedade, amparados pelos interesses mercadológicos, ora quebra os padrões vigentes, com movimentos que se negam a manter os interesses de uma minoria oligárquica. Vê-se, então, que a literatura pode ser ao mesmo tempo alienadora e/ou

“desalienante”. Interessa-nos aqui a sua segunda face, aquela que não se rende aos interesses da sociedade industrial e tecnológica.

Mesmo que as invenções e evoluções tecnológicas tenham surgido com a promessa de oferecer emancipação aos seus usuários, vimos em momento anterior que isso não ocorre, pois os interesses libertários dos indivíduos são “fagocitados” pela própria sociedade tecnológica. E, ainda que a literatura sirva a esses dois reinados, percebemos que ela talvez seja um dos poucos instrumentos capazes de alterar nosso status quo.

Com alteração desse status, queremos dizer que a arte, aqui especificamente a literatura, talvez seja um dos poucos meios capazes de nos fazer acessar outra forma de organização do mundo que não seja simplesmente através da ordem mercadológica e utilitarista. Através dela, podemos conhecer outros universos, ora bastante fantasiosos, ora muito “verdadeiros”, que passem como curvas assíntotas no gráfico da nossa realidade.

Nas palavras de Antonio Candido: “Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial de palavras e fazendo uma proposta de sentido” (CANDIDO, 2004, P. 178). Ela é uma forma de organização que nos permite, de alguma forma, ora fugir do caos da realidade, ora nos encontrarmos com ele, por meio de uma estruturação específica de palavras que se findam em um todo coerente.

Entretanto, como vimos, nem toda forma de literatura “provê” tais experiências subjetivas que aqui relatamos. Devido ao extenso percurso que uma obra de arte percorre até chegar ao seu público final, por vezes é perceptível encontrar marcas de maior interesse mercadológico em determinados “produtos literários”.

Completamente ligada às relações de poder, a literatura que chega ao público é, ainda, em grande parte, canônica. Marisa Lajolo, com seu livro *Literatura: leitores e leitura* (2001) com o intuito de tratar das origens da literatura e sua relação com o cânone, aborda também alguns dos aspectos pelos quais se dá a impossibilidade de se ter acesso à literatura mais alternativa e contemporânea, de forma geral:

Uma obra literária é um objeto social muito específico. Para que ela exista, é preciso, em primeiro lugar, que alguém a escreva e que outro alguém a leia. E, para ela passar das mãos do autor aos olhos do leitor, várias instâncias se interpõem: editor, distribuidor e livreiros são três delas. O trio constitui uma espécie de *corredor econômico* pelo qual se deve passar a obra literária antes que se cumpra sua natureza

social, de criar um espaço de interação entre dois sujeitos: o autor e o leitor. (LAJOLO, 2001, p. 17-18).

A partir da constatação feita, vê-se a influência dos aspectos mercadológicos sobre ‘o que deve ser lido’, funcionando como uma nítida mediação – ou, em casos como do cânone literário, como uma barreira - entre obra e leitor. O “corredor econômico” de que se fala acima pode então representar um empecilho para que obras de “menor” valor mercadológico cheguem ao leitor, como também pode se supervalorizar uma obra em nome do seu valor de venda.

Em reflexão sobre o status da literatura e a (tentativa de) quebra de hegemonia do corredor literário de que fala Lajolo (2001), Pedrosa (2008), com a ciência das mudanças tecnológicas e mercadológicas sobre a arte em geral, afirma que:

Nesse cenário de liberal promiscuidade entre o antropológico, o artístico e o mercadológico, cada um na sua *negocia* um lugar ao sol, dedicando-se a consolidar sua forma e garantir seu espaço face e frente aos outros. Sob essa perspectiva, a pluralidade e a mediania atuam, na verdade, como dispositivos de normalização. A *diferença* aí se torna um critério de *catalogação* de presenças plenamente constituídas, atualizando assim certa compreensão moderna de subjetividade e de autonomia em que indivíduo e sociedade assumem uma forma paranoica, defensiva, fechada (PEDROSA, 2008, p. 42).

A autora acima considera que as mudanças vivenciadas no século XX - tanto no plano da economia quanto no plano artístico - trouxeram barreiras não resistentes à fluidez que se instalaria nessas searas; a arte, especificamente a literatura, com o constante contato entre o mercado e a tecnologia, aos poucos perde sua hegemonia, seu status de tradição, e dá lugar a uma miscibilidade artística que, por sua natureza, não dispõe de parâmetros bem estabelecidos.

Ao que parece, Pedrosa (2008) compreende que esse fenômeno é prejudicial ao campo literário, principalmente em relação aos critérios que a crítica especializada passa a (não) ter ante a literatura mutante que se apresenta ao público em geral. A isso a autora dá o nome de “pluralidade e mediania”, termos constituintes da literatura contemporânea.

Encontramo-nos agora em um outro corredor literário, apertado, com duas visões distintas sobre o que seria a pluralidade e a mediania; de acordo com Lajolo (2001), a quebra hegemônica da produção e publicação das obras traria um benefício para o público - principalmente o não-especializado - no que tange ao fato de tal

público vir a conhecer outros nomes e histórias, que não os necessariamente celebrados pela Academia e/ou mercado.

Por outro lado, segundo Pedrosa (2008), a pluralidade e a mediania trazem certo esfumaçamento dos critérios outrora pré-estabelecidos para análise e produção da literatura. Por estarem imersas às necessidades do mercado, que por sua vez apontam para as necessidades dos seus consumidores, fuge-se à “sistematização histórico-cultural de cunho formativo” (PEDROSA, 2008, p. 43) construído por diversos teóricos e críticos, cuja ordem seria invariavelmente advinda de critérios hegemônicos e canônicos.

Longe de tentarmos colocar a questão da quebra hegemônica da literatura como algo maniqueísta, percebemos nesse conflito ideológico que, de fato, há uma crise instalada no âmbito da produção e circulação literárias, para as quais a evolução tecnológica, aparentemente, veio a ser um elemento complicador. Nesse contexto, há um horizonte aberto para afirmar a morte da literatura, da poesia e de tantas outras formas artísticas.

Não é novidade que parte da crítica ensaie a “morte” da literatura diante de um contexto de tanta intersecção da literatura com outras áreas das humanidades, sejam elas tecnológicas ou artísticas. Aliás, a cada período histórico em que presenciamos uma mudança no modo de viver da sociedade - e, portanto, em seu conceito de cultura e suas formas de vivenciá-la - a seara literária (seus críticos e escritores) parece se estremecer com a possibilidade de não mais ser apreciada.

Com a cultura de massas e sua lógica de mercado, a preocupação com o lugar que a literatura ocuparia pareceu se legitimar. A literatura, que antes era restrita a um pequeno grupo que a considerava como tal - o cânone - passou a ter outras formas de circulação e produção, agora não apenas mediados pela Academia e/ou escritores aclamados pela crítica e certa parcela da população - os intelectuais - o mercado conseguiu abarcar a fatia da literatura como entretenimento e não mais apenas como fruição artística e fator humanizador da sociedade.

Parece haver, então, um cenário de crise da literatura e nos interessa pensar especificamente sobre o lugar (e a possível crise) da poesia nesse contexto. Como vimos, há prerrogativas suficientes para não lermos ou nos interessarmos por poesia em uma sociedade extremamente tecnocrata e impessoal como tem se mostrado nossa sociedade tecnológica.

De acordo com Siscar (2010), a literatura integrou o discurso da crise ao seu próprio discurso, agindo em relação a ele de maneira dúbia; frente à crise como topos da modernidade, ora a literatura se vê como uma disciplina de resistência, nesse contexto, ora como área que usa da crise como ferramenta de alcance para novos públicos.

Sobre a segunda afirmação, temos que, para se estabelecer como área relativamente estável nesse contexto de crise, a literatura precisou ceder aos números tendenciosos de pesquisas sobre estatísticas de vendas de livros, públicos, editoras e “ouvir” o gosto das massas para “resistir” enquanto área profícua.

Por outro lado, há o projeto de literatura enquanto mecanismo que vai de encontro exclusivamente aos interesses de público e editoras, fazendo-se ecoar como voz autônoma e artisticamente voltada para fruição estética e de leitura. Nas palavras do autor:

Dizendo de outro modo, o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o esteticismo) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência” (SISCAR, 2010, p. 21).

A contemporaneidade literária, então, tem feito da crise pauta para diversos gêneros literários, de forma a reatualizar a vivência da crise na literatura, posta em “segundo plano”, dado o maior festejo aos feitos tecnológicos e científicos da sociedade. Os escritores que corroboram essa lógica o fazem com a intenção de Siscar (2010), segundo o qual são “movidos por uma espécie de heroísmo crítico e retificador” (SISCAR, 2010, p. 21) e que, geralmente, são escritores bem-sucedidos e reconhecidos.

A reflexão agora orienta-se ao entorno da crise literária em relação ao seu gênero poesia. Ao estudar um artigo de Bernardo de Carvalho, em que tal escritor cita uma jornalista e uma escritora, ambas russas, Siscar (2010) percebe o lugar secundário da poesia em relação a perspectivas culturais, tendo o jornalismo tomado a primeira posição sobre discursos relacionados à cultura.

O ponto de vista de Siscar e de Bernardo Carvalho apontam para uma mesma direção; a poesia foi deslocada de sua posição de “prestígio” para agora um não-lugar ou um “dentre”. Todo o ciclo mencionado anteriormente - para lembrar, o contexto liberal e tecnológico, a quebra de hierarquias editoriais, o surgimento de escritores por

outros corredores que não o acadêmico e/ou mercadológico - que ocorreu e ainda está ocorrendo proporcionou ao discurso poético um lugar de dúvidas e incertezas - ainda que não de “despedidas”. Nas palavras de Siscar (2010):

A arbitrariedade do poder coincide com uma época em que a gratuidade poética fica em segundo plano, em que a poesia não é mais (e acrescento: se é que já foi um dia) uma ameaça ou uma alternativa geral à centralidade do poder financeiro, à centralidade ou ao poder de seu discurso. (...) Se, no mundo utilitário e consumista, a poesia “não precisa ser silenciada, pois não tem mais lugar nem importância”, qual seria especificamente o interesse de referir-se a ela, de escrever sobre ela trabalhos de fim de curso, ou artigos em jornais de grande circulação? (SISCAR, 2010, p. 27-30).

Há um choque de informações que precisa ser trazido à tona. Se a poesia “não tem mais importância”, por que continuamente fazemos menção a ela e sua “resistência cultural”? Por que, aliás, dedicamos toda a seção para pensarmos onde ainda habita a poesia na contemporaneidade, esta última tão disforme e fronteira? Talvez porque, de fato, ela não tenha ido a lugar algum, positiva e negativamente falando.

Com isso se quer dizer que mesmo ante diversas mudanças econômicas e culturais, a poesia ainda está “no mesmo lugar”, - o que justifica seu ar de anacronismo na voz de alguns críticos, como Bernardo Carvalho - passando por variações às vezes invisíveis a olho nu do grande público, mas bastante perceptíveis aos críticos e editoras que a acompanham, que revelam seu ar contemporâneo e afeito às influências de outras tantas linguagens.

Toda essa contradição do lugar da poesia reafirma seu posto de uma poesia em crise. E ainda para citar e relembrar o início do discurso de Siscar (2010), precisamos perceber que tal crise ora está a favor do discurso da poesia, a qual se vale de lugar de resistência, ora atua como algoz desse gênero, relegando-o à posição de discurso secundário frente a outros gêneros (não-literários) de maior destaque, como o discurso jornalístico.

Siscar segue se questionando sobre o motivo pelo qual o escritor (e romancista) Bernardo de Carvalho, em seu artigo, atribui à poesia o lugar de anacronismo e de posição secundária ante outros discursos, inclusive ante outros gêneros literários, como o próprio romance. O autor afirma que: “(...) o sentimento de crise deve ser

reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno” e continua:

A poesia está em crise; de certo modo, continua em crise. Para que poesia, afinal, “em tempos de pobreza”? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade da transformação. (...) não se trata, portanto, de uma mera circunstância, porém de algo que envolve a própria identidade do discurso poético (SISCAR, 2010, p. 32).

Assim, vemos que a ideia de que a poesia está em crise serve a dois propósitos que paradoxalmente se completam; o entendimento de que a crise pode ser a própria válvula criativa da poesia contemporânea, ao mesmo tempo em que a lega ao lugar de esquecimento e anacronismo às formas mais acessíveis e vendáveis de escrita do nosso tempo.

Para lidar com seu lugar de “esquecimento” frente a outras linguagens, a poesia e os poetas buscam estratégias de “deselitizar” a poesia - colocada historicamente em um pedestal como uma forma de arte diferenciada das demais – e, portanto, mitificada - para levá-la a um lugar de maior popularização, como assim o fizeram as vanguardas do século XX (SISCAR, 2010).

Os autores, portanto, encontram-se numa lógica de incrementar a tríade autor->obra->público, preocupando-se também com o modo de envolver o público com a experiência - ou ao menos a imagem do que seria a experiência - “dos desequilíbrios do mundo” (SISCAR, 2010, p. 36). Ou seja, o ponto-chave para “resgatar” a poesia e “devolvê-la” ao público seria a de fazê-la uma espécie de alter-ego das experiências reais ou imaginadas de quem a lê.

Com isso, entretanto, o poeta cai no que Siscar chama de “grande número”, que seria a preocupação do poeta em relação ao gosto do público, o que ditaria ou ao menos influenciaria a direção da escrita do poeta. Essa preocupação está na contramão do que deveria constituir a experiência poética e literária como um todo, a qual deveria ser contrária aos interesses do consumismo e do prestígio cultural, através dos interesses mercadológicos.

Ainda que haja obras e escritores que não se rendam totalmente à lógica do mercado - o que pode se ver com a crescente edição de obras por meio de editoras

independentes ou mesmo por meio digital, como veremos com as autoras que trabalharemos a partir do terceiro capítulo - é bastante raro não vermos uma certa influência do mercado no meio literário, seja por sua criação, seja por meio de sua edição e publicação. Segundo o autor:

(...) De modo que a literatura abrange a lógica de mercado, ao interpretá-la, tanto quanto pode ser por ela compreendida. Em outras palavras, embora a literatura faça parte do mercado (antes mesmo da concorrência capitalista), de uma certa concorrência cultural e, por isso, não prescindia da formação de profissionais e de estratégias de divulgação (que hoje chamamos “publicidade”, mas que inclui igualmente a chamada “crítica literária”), é preciso não perder de vista o que ela tem de heterogêneo a essa lógica, não pelo fato de estar fora dela, mas pelo fato de dramatizar as suas contradições (SISCAR, 2010, p. 39).

O que vemos da literatura, portanto, é a característica de revelar dois lados da mesma moeda; o que participa do mercado - e, por isso, precisa de suas ferramentas, a exemplo do que a publicidade pode realizar por ela - e o que denuncia ou dramatiza as contradições do próprio mercado, o que Siscar (2010) chama de “democracia do por vir”, justamente por haver uma espécie de disjunção na literatura que se serve do mercado, mas que ao mesmo tempo “denuncia seus efeitos” (SISCAR, 2010, p. 39).

Apesar de tratarmos a literatura aqui em muitos momentos metonimicamente para nos referenciarmos à poesia - ainda que ao mesmo tempo destaquemos suas singularidades - vemos entre elas pontos de encontros e desencontros, sendo uma das convergências o fato de que ora literatura e poesia se rendem ao mercado, ora se voltam contra ele. De acordo com a autora abaixo:

Se a poesia não é separável do domínio da máquina e do progresso técnico, não é enquanto sua adjuvante. Ela vive da ambiguidade de fazer o elogio do artifício, por contraposição à natureza, ao mesmo tempo que faz a crítica do progresso enquanto anulação do indivíduo num novo determinismo. Aliás, no que diz respeito à literatura, ela aparece com a modernidade num movimento constitutivamente contraditório. Por um lado como uma fuga aos limites normativos que constituíam as poéticas clássicas, por outro, como jogo de limites em que se admitia como parceiro do autor uma instância duvidosa, o público, e para o qual se criava uma terceira figura, a dos críticos literários, mediadores das ligações entre autores e público (LOPES, 2019, p. 100).

Assim, vê-se que a poesia se encontra no meio caminho entre se utilizar da tecnologia, mas ao mesmo tempo a ela se opor. A ambiguidade inerente à poesia - por estar em uma área limítrofe entre os desejos do mercado e as subjetividades da arte. Vale salientar que se há um desejo mercadológico de se consumir “x” poesia ou “x” literatura é devido ao gosto da “instância duvidosa” de que fala a autora supracitada, o público.

Além do crítico de arte, mediador entre poesia e público, há uma outra instância que leva a poesia ao conhecimento do grande público; a publicidade. O papel da publicidade é o de “tornar” a literatura e poesia atraentes a um público em potencial. Se a literatura/poesia faz uso de ferramentas de divulgação, compreende-se, então, que ela 1: precisa de uma ajuda mercadológica para manter seu lugar; 2: almeja ampliar seu alcance para um público ainda não cativo da literatura.

Tal questão nos faz novamente pensar no público da poesia, especificamente. De acordo com Paz (1993), os leitores de poesia pertenciam outrora à classe dirigente: “cidadãos gregos, patrícios e cavaleiros romanos”. A partir da Idade Moderna, entretanto, a poesia foi parar nas mãos de leitores “como os próprios poetas, os solitários e os inconformados. Poetas e leitores burgueses, mas rebeldes à sua origem” (PAZ, 1993, p. 138).

Com esse movimento dialético de compreensão da modernidade e ao mesmo tempo, de crítica de tal momento histórico, vemos, novamente, a poesia ocupar o lugar de “rebeldia e revolução”, de acordo com o discurso do autor supracitado, que vai ao encontro do que diz Siscar (2010) sobre o lugar da poesia: ora ela denuncia seu tempo, sua realidade, ora se utiliza dela para consolidar seu discurso de resistência.

Assim, os poetas modernos, a maioria vindoura da classe burguesa, põem-se de acordo com o paradoxo de “inimigos e vítimas” da modernidade, o que pode ser lido também como inimigos e vítimas do lugar de crise que a modernidade oferta aos poetas.

Paz (1993) enxerga ainda que a poesia é o espaço em que se manifesta uma outra forma de expressão que não a meramente ligada aos interesses do mercado. De acordo com o autor, a poesia evoca uma “outra voz”, que não se submete a interesses doutrinadores e/ou mercadológicos. Essa outra voz, segundo o próprio autor, consiste num entrelugar:

Entre a revolução e a religião, a poesia é a *outra* voz. Sua voz é *outra* porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viscosa, aérea e subterrânea, poesia da capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo (PAZ, 1993, p. 140).

Sendo a voz da poesia algo distoante e, ao mesmo tempo, próxima de tudo o que conhecemos, vemos que a poesia é marca de um tempo indizível, que se apresenta para nós apenas como um “sotaque” - como diz Paz (1993) - de uma voz que ficou impregnada de e na experiência humana.

Por ser algo genuíno e inerente às nossas experiências - ainda que ao longo dos tempos tenhamos visto-a num pedestal, mais próxima das classes dominantes - a poesia se estabelece como espécie de polifonia em que tantas vozes ecoam, murmurando resistência, dor, esperança, alegria e tudo o que compete à vivência humana.

Por essa natureza, ainda que se aproxime e se utilize das ferramentas mercadológicas - e que pareça por elas ser engolida - a poesia não parece imergir totalmente nos interesses ligados ao capital, mantendo sempre uma ponta de autonomia na disseminação de sua voz, a outra voz, para um público que quer atentamente ouvi-la.

Em meio a esse panorama do que representa a poesia na contemporaneidade, dos interesses de quem a faz e de quem a lê, como fica sua dinâmica pós mecanismos tecnológicos que possibilitaram a criação e ramificação da poesia em outros tantos gêneros ou subgêneros da poesia, se assim podemos dizer?

De acordo com o percurso teórico que trilhamos até aqui, percebemos que há uma influência mútua entre tecnologia e arte, o que definitivamente inclui a poesia. Da produção à recepção, vemos as formas poéticas se multiplicarem a partir de técnicas oriundas de ferramentas tecnológicas, o que ocorre justamente com nosso objeto de estudo: a videopoesia.

Das tantas formas com que a poesia foi escrita ao longo dos tempos - das mais clássicas até a ideia de morte do verso com o projeto concretista - vemos uma certa circularidade e retorno às formas já existentes na poesia contemporânea. Ao que tudo indica, o caminho de escoamento da criatividade formal que alguns poetas têm buscado tem a ver com a tecnologia e com a técnica empreendida nos poemas, como no caso da videopoesia.

O uso da tecnologia por parte de alguns artistas pode denotar alinhamento total ou parcial com os interesses mercadológicos. É o que ocorre com poetas que utilizam do Youtube ou de blogs como ferramenta de divulgação do seu trabalho, com uma possível divulgação secundária de leitores que retroalimentam esse ciclo, quando declamam ou publicam poemas dos seus poetas favoritos em seus próprios canais.

Talvez seja essa a posição dos poetas que enveredaram pela linguagem da videopoesia, utilizando-se das ferramentas de softwares e plataformas digitais como o Youtube para dar imagem, som e voz às suas obras. Com uma confluência de técnicas que misturam tecnologia à criação artística, a videopoesia marca presença numa seara que pensa a tecnologia a favor da construção de uma nova linguagem artística, que mescla técnicas de cinema, poesia e performance.

Vale salientar também que ainda que haja uma relação quase de “causa-consequência” para o entendimento de que as pessoas que trabalham com videopoesia sejam poetas, há também a parcela de pessoas de outras áreas artísticas que adentram a área da videopoesia, bem como de leigos e apreciadores da nova forma de expressão artística de que tratamos aqui.

Vejamos, então, conceitos e técnicas que definem tal linguagem, bem como as ferramentas tecnológicas que permitiram a exploração e criação da recente (ou nem tanto) videopoesia. Para chegarmos a essa discussão, deslizaremos pelo percurso escorregadio que conceitua a poesia digital, poesia eletrônica ou tecnopoesia, percebendo a videopoesia como uma ramificação de áreas diversas como a própria poesia digital, a videoarte, o cinema, a televisão e a performance, campos que se encontram em constante construção e mutação, assim como o próprio fenômeno da arte poética.

2.2 POESIA NA TELA: APROXIMAÇÕES LITERÁRIAS COM O DIGITAL

2.2.1 Cibertextos ou ciberliteratura: adjacências da poesia digital

“A literatura no século XXI é computacional”, afirmou Katherine Hayles em sua obra *Literatura eletrônica* (HAYLES, 2009, p. 61). Essa constatação bastante enfática sobre o conceito de literatura em nossa contemporaneidade diz respeito ao fato de

que toda arte verbal produzida em nosso século é fruto do computador, seja ela veiculada nas redes computacionais, seja ela encontrada em seu meio impresso. Mas como a literatura impressa seria computacional?

Isso se explica pelo fato de que mesmo que a literatura produzida seja impressa e posta em circulação no modo tradicional de editoras e livrarias, todo o seu processo de produção passou pela página em branco de um computador e foi transformada, a partir da linguagem binária, no texto que chega até nós em forma impressa. Ou seja, ainda que possamos apalpar o texto literário em sua forma física, toda a sua concepção se deu por meio eletrônico.

Para além da literatura impressa, oriunda do mundo eletrônico, temos também a literatura feita para ser lida e apreciada no próprio meio computacional; é a literatura eletrônica propriamente dita. É o caso da utilização dos softwares computacionais que constroem a linguagem literária com o auxílio dos efeitos propostos por tais softwares, como o adobe e o photoshop.

É a partir da linguagem multimidiática do computador que surgem gêneros da literatura eletrônica, com grande incidência de narrativas criadas a partir de softwares voltados especialmente para esse fim, como é o caso das obras criadas em Storyspace, hipertexto da natureza da própria web. As variedades de literatura eletrônica não pararam de surgir e trouxeram formas híbridas ao conhecimento do público, como as obras de Caitlin Fisher, que além do texto, incluíam som, texto falado, animações gráficas, etc. (HAYLES, 2009).

Outros formatos de narrativas eletrônicas foram sendo criados, considerados pertencentes ao período “contemporâneo” da literatura eletrônica; são as chamadas ficções interativas. Tais ficções apresentam elementos de jogo bastante acentuados, diferindo-se das narrativas clássicas criadas anteriormente pelos softwares de literatura eletrônica.

Segundo Hayles (2009), a distinção entre uma ficção interacional e um jogo é bastante tênue e muitas vezes não é nítida até para os especialistas no assunto. Nesse tipo de literatura eletrônica, o leitor é convidado a participar da narrativa a ser contada, de modo a colocar em prática a imaginação em relação ao texto lido e vivenciado. Nas palavras da autora:

Alternando o jogo com os componentes de uma novela, as ficções interativas expandem o repertório do literário por uma variedade de

técnicas, incluindo exibição visual, gráficos, animações e modificações inteligentes dos dispositivos literários tradicionais (HAYLES. 2009, p. 25).

É importante perceber que as ficções interativas trazem modificações de técnicas literárias já existentes, o que indica que em essência, a literatura já tinha a habilidade de explorar o mundo dos sons, dos movimentos e das imagens, mas apenas com a força da palavra e com o apelo mental que esta provocava no leitor. Com a tecnologia eletrônica, todos os elementos acima que ficavam na ordem do imaginário, agora foram transformadas em linguagem interativa.

Os recursos de que a literatura eletrônica dispõe tornam-na, aos olhos do público jovem, mais atrativa e versátil de ser lida e vista. Os rumores de que a literatura eletrônica tome o espaço das narrativas impressas é um temor que acomete um pequeno grupo que mantinha o controle das publicações de romances impressos, até a tecnologia apresentar-lhes competitividade; autores homens e brancos (HAYLES, 2009).

Tal hegemonia passa a ser quebrada com as produções e publicações ocorridas em meio eletrônico, as quais disponibilizam outras formas de fazer literatura, com uma abertura maior tanto à diversidade de autoria – destacando-se nesse meio as autoras mulheres insurgentes na literatura – bem como à diversidade do público, que será mais amplo devido à maior facilidade de acesso da literatura disponibilizada em meio eletrônico.

Isso tem a ver com a “liberação da palavra” de que falam Lemos e Lévy (2010), a partir do qual vemos novos sujeitos colocando suas vozes artística e/ou politicamente no ciberespaço, democratizando o uso da palavra. Ainda que essa democratização seja relativa, haja vista que é um processo instaurado ante as ferramentas e “bençãos” do mercado, é inegável que a tecnologia possibilitou uma abertura significativa para vozes que outrora não teriam tanto espaço e força para ecoar. Essa “liberação da palavra” será trazida à tona novamente quando falarmos das autoras de videopoemas que têm conseguido acessar público e reconhecimento no ciberespaço, a partir de suas plataformas multimidiáticas.

Em relação à literatura eletrônica, como vínhamos discutindo, as ficções interativas são responsáveis por captar grande parte da atenção do público jovem por serem bastante próximas (e até confundidas) com os jogos eletrônicos. Esse fato pode nos dar a impressão de que existe uma predileção nos meios eletrônicos pelas

estruturas de natureza narrativa, dada sua linguagem tão próxima ao universo dos jogos eletrônicos. Percebemos, entretanto, que há lugar também para outros gêneros na literatura eletrônica, especificamente para poesia, sobre a qual falaremos em breve.

Para podermos mensurar a força de cada gênero literário em meio digital, percebemos que, de acordo com Torres (2004), há três maneiras possíveis de aproximação entre a criatividade literária e o meio digital; o hipertexto e a hiperficção; o texto animado, interativo e multimídia e o texto gerado por computador, todos pertencentes ao grande conjunto dos cibertextos.

Ainda que cada cibertexto tenha suas peculiaridades, há algumas características comuns a todos eles: são todos baseados na intertextualidade, hiperligação e ausência de originalidade absoluta. A partir do entendimento de que os cibertextos possuem um eixo em comum, urge falarmos sobre as características de cada um, começando pelo hipertexto.

Iniciar a discussão dos cibertextos com a noção de hipertexto é bastante simbólico, uma vez que de todos os cibertextos, o hipertexto é o tipo mais permanente e conhecido dos cibertextos. Ele tem como principais características o tipo de escrita não-linear e sequencial, já utilizado por escritores que passaram a disponibilizar suas obras em CD-rom e hoje é amplamente utilizado como a linguagem que constitui os textos do ciberespaço. Nas palavras do autor abaixo, a despeito de ser a forma mais conhecida de cibertexto, pode-se dizer do hipertexto que:

A este aspecto positivo devemos, no entanto, associar um outro: por ser o mais conhecido ele é também o mais difícil de desfamiliarizar. De qualquer das formas, o hipertexto interessa aos estudos literários e culturais no sentido em que ele nos leva a identificar, no tipo de escrita não-linear e sequencial que o caracteriza, a própria noção de literariedade, que foi muito discutida no século passado (principalmente pelas escolas formalista e estruturalista) como factor constituinte do sistema literário (TORRES, 2004, p. 324-325).

O fator negativo sobre o hipertexto ser o mais conhecido dos formatos cibertextuais é justamente o fato de que quanto mais estivermos em contato com ele, menos nos será familiar outra forma cibertextual que possa nos aparecer na experiência de leitura no ciberespaço. Seja como for, podemos depreender que o hipertexto abre portas para que o leitor experimente outras linguagens no

ciberespaço, de modo a potencializar uma leitura já fragmentada e não-linear, já preexistente no estilo de alguns autores literários pós-modernos, como é o caso de Clarice Lispector e Jorge Luís Borges (TORRES, 2004).

Outra característica a ser destacada do hipertexto é que ele nos permite visualizar os conceitos de dialogismo e intertextualidade, cunhados respectivamente por Bakhtin e Kristeva. Por não ser foco deste trabalho, não discorreremos sobre as minúcias e diferenças dos termos criados pelos teóricos mencionados, mas adotaremos a visão de Kristeva, quando afirma que a intertextualidade se faz a partir da noção de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Assim, ao entrarmos em contato com um hipertexto, imediatamente invocamos outros textos que constituem o palimpsesto desse tipo de cibertexto. É importante salientar que, ao mesmo tempo que o hipertexto aponta para outros textos, ele também se centra em um processo de autorreferencialidade, que, segundo Torres: “é a tomada de consciência acerca do próprio meio em que se inscreve” (TORRES, 2004, p. 325).

Ademais, pode-se dizer que o hipertexto constitui uma perspectiva de descentramento e desterritorialização da informação, em que o leitor pode se tornar autor e/ou coautor de um texto, tendo, assim, um papel ativo no processo de seleção e transformação das informações, o que caracteriza tanto a quebra no polo de emissão da mensagem da web - de que falamos anteriormente - como a conceituação própria do que seria um hipertexto.

Outro tipo de cibertexto que mencionamos é o chamado texto animado, também conhecido como texto interativo e multimídia. De acordo com Torres (2004), trata-se de textos que simulam o movimento, nos quais as palavras sofrem transformações através de métodos do cinema e da animação, através de efeitos computacionais. Nas palavras do autor:

(...) o texto animado oferece perspectivas interessantes se considerarmos que ele permite outras formas de co-criação colectiva, de que são exemplos a interactividade e o intermedia. No que diz respeito à interactividade, trata-se da possibilidade de apresentar trabalhos que permitem ao leitor escrever e inscrever o seu próprio texto no texto do autor. Estes trabalhos podem requerer uma actividade por parte do leitor, tal como accionar o rato, escrever (com ou sem gravação), carregar em teclas, ou simplesmente mexer o rato (TORRES, 2004, p. 329).

O texto animado, portanto, oferece dinamicidade no seu processo de leitura, dado o movimento que é intrínseco à sua feitura, a partir das técnicas de cinema e animação que mencionamos. O fato do texto animado pedir uma participação do leitor para que seu sentido se complete esbarra mais uma vez na perspectiva de coletividade que o ciberespaço oferece, uma vez que o leitor deixa a posição de passividade ante a obra e passa a agir sobre ela, contribuindo para a construção dos seus sentidos.

O terceiro tipo de cibertexto é o texto gerado por computador, também conhecido como literatura generativa, de acordo com a conceituação feita por Barbosa (1996). Segundo o autor, em definição geral sobre os textos artísticos que circulam no ciberespaço, devem ser chamados de ciberliteratura ou também:

Literatura gerada por computador (LGC), infoliteratura ou ciberliteratura são termos que designam um procedimento criativo novo, nascido com a tecnologia informática, em que o computador é utilizado, de forma criativa, como manipulador de signos verbais e não apenas como simples armazenador e transmissor de informação, que é seu uso corrente (BARBOSA, 1998, p. 182).

Assim, os termos cunhados por Barbosa, sendo o mais utilizado entre eles o de ciberliteratura, incluem os dois tipos de cibertextos mencionados anteriormente - a hiperficção e o texto animado - uma vez que ambos são feitos a partir do uso criativo do computador, que manipula signos verbais, bem como os não-verbais, sagrando-se como uma máquina multimidiática e intersemiótica.

O último tipo de cibertexto ou ciberliteratura de que falam Torres (2004) e Barbosa (1998) é a literatura generativa ou a literatura gerada por computador, propriamente dita. Esse cibertexto possui a peculiaridade de ser formado a partir de “geradores automáticos” que se tratam de algoritmos que apresentam um campo de leitura virtual, com infinitas variáveis (BARBOSA, 1998).

Esse tipo de ciberliteratura torna a criação literária dividida entre o trabalho do autor e o trabalho da máquina, que se fundem para gerar um terceiro produto, que é a obra de arte em si. O processo paradigmático de escolha de palavras, antes feito pelo “brainstorm” do autor, é agora designado à máquina, a qual randomicamente promove escolhas que chegam ao “escritor” como o produto literário final.

Todos os tipos de ciberliteratura mencionados anteriormente não foram especificados em relação ao gênero em que ocorriam, à exceção da hiperficção que ocorre em textos narrativos. No mais, tanto o texto animado quanto a arte generativa podem se materializar a partir de quaisquer gêneros e daremos agora enfoque às ocorrências dos cibertextos enquanto criação do gênero poesia.

2.2.2 Tecnopoesia / poesia eletrônica / poesia digital: conceito e arte em Construção

Ao falarmos sobre ciberliteratura e posteriormente abordarmos o conceito de poesia digital ou suas nomenclaturas análogas, não significa dizer que tais conceitos estão postos em uma linha linear do tempo, na qual um sucede o outro. Por serem ambos resultados da relação entre literatura e tecnologia, a ciberliteratura e a poesia digital coexistem e partilham de influências entre si, em um processo de “contém e está contido”, no qual o primeiro é o conceito que abarca o segundo.

Algumas das formas de cibertextos ou ciberliteratura que vimos anteriormente vêm marcadas pela medida da narrativa, como é o caso do hipertexto e de um dos seus desdobramentos, a hiperficção. Há, contudo, formas da ciberliteratura que, ainda que mormente utilizadas para compor a narrativa digital em seu início, apresentam grande potencial para serem trabalhados na linguagem da poesia, como é o caso do texto generativo e da animação, de que falamos anteriormente.

Há uma gama de trabalhos que orientam suas experimentações para o gênero poético eletrônico, inclusive com o conhecimento de centros específicos de estudos em poesia eletrônica, como é o caso do Centro de Poesia Eletrônica, fundado pelo poeta e crítico Loss Pequeno Glazier, o qual faz uso do Javascript para observar textos gerados a cada dez segundos, que se caracterizam como:

O procedimento rompe o verso poético narrativo com justaposições disjuntivas que subvertem o verso a partir da metade, resultando em um sugestivo acoplamento e em uma sensação de ação dinâmica recíproca entre os versos e as operações de algoritmo. (...) A arte generativa, em que um algoritmo é usado para gerar textos de acordo com um esquema aleatório ou para misturar e rearranjar textos preexistentes, é atualmente uma das mais inovadora e fortes categorias de literatura eletrônica (HAYLES, 2009, P. 33).

A poesia que se utiliza de algoritmos para ser criada e recriada parece ser filha genuína do meio eletrônico, sendo meio criação humana, meio criação computacional. O rompimento do verso poético parece ser um dos exercícios mais profícuos do que se chama E-poetry - por Stephanie Strickland - que faz do trabalho de criação e recriação de versos uma incessante fonte de experimentações poéticas.

Longe de ter se esgotado em suas experimentações primeiras, vemos a poesia ser ressignificada a partir da tecnologia oferecida pela natureza computacional e a possibilidade de navegação cibernética através dele, a exemplo de usos de softwares como aqueles utilizados pela fotografia, como o coreldraw e outros tantos.

É com esse contato que se começa a (re)definir as noções de poesia digital, que por mais que mantenha relação com a impressa, dela se distancia, em muitos momentos, e passa a fazer o que Jorge Luiz Antonio (2008) chama de “negociação da poesia com os processos digitais”. Tal negociação se trata das relações que a poesia constrói com outras linguagens, interessando-se especificamente pelas linguagens advindas de tecnologias oferecidas por uma máquina plurissígnica; o computador e suas ferramentas.

Com o “boom” da tecnologia, muitos poetas passaram a integrá-la ao seu fazer artístico, de onde se origina a negociação semiótica da poesia com outras linguagens, explorando seu potencial plurissígnico já anunciado pelo mencionado modo verbivocovisual. Aliás, não apenas poetas têm se interessado pela experimentação dos versos com a tecnologia, mas também cientistas e pessoas do ramo tecnológico, bem como pessoas leigas que se encontram com ferramentas para explorar sua criatividade.

Com a faceta digital, a poesia, ou melhor, os poetas têm tentado “ampliar sua forma de comunicação”, readequando-se às suas possibilidades de construção que mesclam formatos da ciberliteratura (como o texto generativo e a animação, os quais mencionamos anteriormente) às ferramentas e softwares computacionais, sempre mantendo a palavra como o elo entre tais linguagens (o som e a imagem) singulares e ao mesmo tempo complementares entre si (ANTONIO, 2008, p. 18).

O autor supracitado se remete à poesia digital de diversas formas; ora se refere a ela como tecnopoesia, ora como poesia eletrônica, além, claro, do próprio conceito de poesia digital. Ao que consta, tais definições são oriundas de outros estudiosos e Jorge Luiz Antonio revela seu interesse por tais nomenclaturas como formas que

adquiriram mais destaque em épocas distintas. Apesar de haver sutis diferenças, entendemos que tais conceitos se complementam, a começar pelo de tecnopoesia.

De acordo com o autor, a tecnopoesia é o resultado das negociações semióticas entre a poesia e a tecnologia, em que as linguagens de ambas, ao serem mescladas, unidas, passam a constituir o que se chama de tecnopoesia (ANTONIO, 2008). Nas próprias palavras do autor:

Poesia e computador realizam um ato semiótico, em que a primeira é a representante de uma tradição da arte da palavra, e o segundo, um aparelho eletrônico, uma máquina programável que estoca e recupera dados e executa operações lógicas e matemáticas numa grande velocidade, mas que também oferece possibilidades de mediação, intervenção e transmutação, produzindo signos, significações. A semiose é o resultado desse “encontro”, e as significações que poesia e tecnologia computacional produzem é o que denominamos de tecnopoesia (ANTONIO, 2008, p. 25).

Assim, a tecnopoesia surge de um esforço direcionado para que a máquina se junte ao processo artístico do poeta, com fins criativos e de significação artística, não sendo um processo que independe da ação do poeta. Ao contrário, é justamente a decisão de se utilizar do computador, máquina plurissígnica como uma ferramenta artística, que faz da tecnopoesia o que ela é; uma negociação - antes improvável - entre máquina e abstração artística humana.

O “amaciamento” da tecnologia, proporcionado pelo poeta (o qual com essa relação pode passar a se chamar “tecnopoeta” (ANTONIO, 2008) que desautomatiza sua função pragmática de linguagem objetiva faz parte justamente do processo de que falamos a partir do poema de João Cabral; o musgo, a vida artística penetra o ambiente seco da tecnologia, dando-lhe vida. Para Antonio (2008), isso cumpre um outro processo, de que se fala a seguir:

O tecnopoeta se coloca, qual o poeta romântico, como um tecnodemiurgo. A reação do poeta romântico contra a Revolução Industrial, criando um mundo subjetivo, ideal, paradisíaco, se assemelha à do tecnopoeta que, face ao tecnopólio que se mostra avassalador, transforma o mundo tecnocentrista em linguagem poética. A questão central é subverter a linguagem tecnológica, transformá-la em tecnopoética. Assim, a cultura não se rende à tecnologia, mas sofre a intervenção do poeta, que faz dela uma outra forma de comunicação poética. Ocorre, assim, uma poetização da tecnologia computacional (ANTONIO, 2008, p. 26).

A subversão da linguagem tecnológica em linguagem poética de que se fala acima é, portanto, ao mesmo tempo, causa e consequência da tecnopoesia, pois quanto mais o poeta investe no seu conhecimento sobre tecnologia, mais ela é usada a favor da arte e quanto mais a arte se utiliza da tecnologia, esta última se distende em função diversa da pensada quando da sua origem.

Assim, a diversidade das negociações semióticas que o poeta pode desencadear vai depender de sua habilidade com a tecnologia e sua disponibilidade e esforço para garimpar formas e técnicas de que as máquinas e seus softwares podem dispor. Em sua fase de aceitação do potencial tecnológico, o poeta passa a descobrir suas ferramentas e, antes de ser emissor da chamada tecnopoesia, estabelece-se como usuário no que poderíamos chamar fase “de testes”. (ANTONIO, 2008).

Os “testes” com a tecnologia que mencionamos acima se encontram na primeira fase do que seria a relação entre o poeta e sua descoberta da tecnologia como usuário. A segunda fase se constitui em um aprofundamento da primeira, em que o poeta passa a interagir com a tecnologia “como ser humano participante da vida contemporânea” (ANTONIO, 2008, p. 29).

Já a terceira fase de contato do poeta com a tecnologia difere das anteriores pelo fato de que ele não apenas a vivencia e a utiliza como ferramenta para sua construção artística, como também faz com que ela se torne mote das suas criações. Essa é a base do fortalecimento para que a relação poesia/tecnologia passe a ser uma mediação e uma negociação contínua entre o que a linguagem artística e a tecnológica, configurando-se como a tecnopoesia propriamente dita (ANTONIO, 2008).

Então, a partir das ideias do autor supracitado, o momento é de compreendermos que a tecnopoesia é a intersecção, a interface entre três linguagens distintas, mas relacionáveis; a linguagem poética, a linguagem artística e a linguagem tecnológica. Cada linguagem, apesar de manter sua peculiaridade, abre-se em pontos de encaixe para que outras linguagens possam com ela dialogar, como detalharemos a seguir.

A primeira delas, a linguagem poética, tem como matéria-prima a palavra. Segundo Pignatari (2004), a poesia não trabalha *com* o signo verbal, mas *sim* o signo verbal (grifo do autor). Portanto, a palavra é o item a ser modelado pelo poeta, trabalho em que cabe toda sorte de arranjo, construção e desconstrução do signo verbal.

Tal entendimento se complementa com a ideia advinda do campo da Linguística, que trata do paradigma, sendo este um conceito que trata da virtualidade e possibilidade de uso de expressões linguísticas, e do sintagma, que é a organização hierarquizada da cadeia de fala (SAUSSURE, 1995). Na verdade, o pensamento de Pignatari (2004), que corrobora o de Jakobson (2000), é o de que a linguagem poética se constitui a partir da sobreposição do paradigma sobre o sintagma; ou seja, da sobreposição do eixo da seleção sobre o da combinação de palavras, de que resultam as múltiplas possibilidades significativas da linguagem poética.

Quando trazemos tal conceito para a realidade das linguagens híbridas, percebemos que tal processo de seleção não passa apenas mais pelo ramo do verbal, mas se estende e expande a outras linguagens. De acordo com o autor a seguir, o paradigma e o sintagma:

são recursos da linguagem verbal utilizados pela linguagem artística e tecnológica, possibilitando seleções e combinações de paradigmas verbais, visuais, sonoros e cinéticos, para a produção de sintagmas tecnopoéticos. Não é apenas uma sequência de palavras para serem substituídas e combinadas numa organização hierarquizada. Os paradigmas podem ser formados de palavras, imagens, sons e animações, e os sintagmas serão organizados em outra hierarquia, que, na maioria das vezes, se baseiam na não linearidade (ANTONIO, 2008, p. 42).

Os conceitos de paradigma e sintagma estruturam as possibilidades de significação que a linguagem assume quando em uma comunicação poética, dimensionando as palavras em sentidos múltiplos, o que configura a linguagem poética. Tal fator toca a essência do que seria a linguagem artística, também repleta de múltiplas significações, com mostras de tangenciamento e interdisciplinaridade entre as várias artes existentes.

Um ponto não pode passar despercebido sobre a linguagem poética; a questão do ritmo. Segundo Octavio Paz (2009), é o ritmo que diferencia a linguagem prosaica da poética. Com o entendimento de que a própria linguagem é ritmo e que o ritmo, por sua vez, constitui a linguagem poética, forma-se uma ligação inevitável entre a linguagem poética e sua dinâmica rítmica, que a diferencia da prosa.

De acordo com o autor supracitado há uma circularidade inerente à linguagem poética que a diferencia da prosa. Em suas próprias palavras, entende-se que:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria (PAZ, 2009, p. 13).

A questão da poesia ser conceituada justamente por se diferenciar da prosa tem sido um artifício a que recorrentemente a teoria literária do século XX busca para definir a primeira, e daí passou “a retirar uma definição da poesia, tratando-a como uma interrupção da prosa - ou do prosaísmo - da linguagem.” (SISCAR, 2015, p. 31). Segundo o autor ora mencionado, tal distinção parece insuficiente para chegarmos próximos do que seria a poesia, dado o fato da própria poesia também utilizar a prosa como recurso. Em citação a Agambem (1999), o autor supracitado dá voz ao hibridismo sobre o qual repousa a poesia na modernidade, em um ir e vir constante entre os recursos do poema e da prosa.

Apesar de contornarmos a linguagem da poesia, suas relações com a prosa, parece difícil encontrar uma definição própria para o gênero. Jakobson (1977) afirma que para definirmos a poesia, é interessante que falemos sobre o que não é poesia, o que, segundo o autor, não é uma tarefa fácil, pois “La frontière qui sépare l'œuvre poétique de ce qui n'est pas œuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine.” (JAKOBSON, 1977, p. 33)³. De acordo com o autor, ao passo que os temas poéticos eram bastante restritos na época clássica ou romântica - um rio, uma mulher, uma paisagem - hoje tudo é passível de se tornar tema para a poesia, pois “Aujourd'hui, toute fenêtre est également poétique aux yeux du poète.” (Ibidem, p. 31)⁴.

Por sobre os aspectos formais - como apontaram Pignatari e Paz - ou por sobre os aspectos temático - como apontou Jakobson - ou ainda sobre a relação entre poesia e prosa - como apontaram Siscar e Agambem - aceitamos o ritmo e a circularidade poéticas para tentarmos adentrar na conceituação do que talvez nem seja possível conceituar, dado que a poesia é uma experiência de linguagem que se deixa tangenciar ao passo em que é construída.

³ “A fronteira que separa a obra poética do que não é obra poética é mais instável que a fronteira dos territórios administrativos da China” – tradução nossa.

⁴ “Hoje em dia, toda janela é igualmente poética aos olhos do poeta.” – tradução nossa

Dentre voltas e recomeços, a linguagem poética parece se ancorar não apenas na figura do círculo, mas também na forma da infinitude - e diríamos aqui infinitude de significados e formas. Mesmo sem necessariamente haver uma intenção metalinguística a cada manifestação poética, podemos detectar uma autorreferenciação à linguagem que é primordialmente poética, devido ao seu ritmo e cadência delineadores.

Da linguagem poética não se pode esquecer também do seu nível de plasticidade, relativo à evocação imagética que os versos podem proporcionar, no “fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia.” (PAZ, 2009, p. 15). Sinestesicamente, os versos, lidos ou ouvidos, transfiguram-se em imagens que se tornam palpáveis em nossa imaginação, palavra esta que guarda estreita relação com o que vemos (ou com o que nos vê).

Seja através do ritmo, da imagem ou da plurissignificação, todos estes elementos inerentes ao gênero poético, vemos uma fresta - sem medidas específicas - ser aberta para que o gênero poético se entregue à semelhança e contiguidade com outras linguagens artísticas que potencializam a execução da linguagem poética, por ela são alteradas e, definitivamente, vice-versa.

Na visível versatilidade da linguagem poética cabe toda sorte de experimentação da linguagem artística, a qual, por sua vez, “compreende uma gama intrincada de formas sociais de comunicação e significação no âmbito das artes - pintura, escultura, teatro, design, arquitetura, dança, etc.” (ANTONIO, 2008, p. 44).

As formas sociais de comunicação e significação de que fala o autor acima nos fazem entender que a linguagem artística é espelho e reflexo de uma determinada cultura ou expressão cultural, fato que considera primordialmente o contexto histórico em que se manifesta determinada linguagem artística.

Dessa forma, o entendimento e os conceitos utilizados para expressar a linguagem artística diferem de época a época, pois estes dependem do que se entende por arte em cada período, em cada sociedade e em cada cultura em que ela se manifesta. E isso tudo tem a ver com o que se entende como arte nas esferas citadas.

Segundo Lopes (2019), o conceito de arte tem orbitado o campo da estranheza, no sentido de uma área do conhecimento que não está no centro das atenções da sociedade materialista, numa corrente sensação de que a arte ocupa um lugar da

“inexorável incompletude do saber” (LOPES, 2019, p. 76). No fluxo do pensamento da autora, temos que:

Desde aí o campo artístico estruturou-se segundo duas condições - conflito e enigma. Chamou-se arte a um tipo de objectos que, não tendo uma utilidade, decorriam de gestos que rompiam com a esfera dos hábitos através da afirmação do singular - o irreconhecível, o que não faz sentido por não se situar na cadeia de uma causalidade necessária (LOPES, 2019, p. 76).

Vê-se, portanto, que - desde o início do século XX, vale salientar - a arte é tomada como objeto de choque e estranheza, obtendo com isso o status de singularidade, de algo que está sempre a provocar a sensação de conflito, de não encaixe, bem como de mistério, de algo que não temos o completo controle, que sempre nos escapa.

A linguagem artística como decorrente do conceito de arte, então, é algo que nos aponta constantemente para a estranheza e singularidade, a ser construída de acordo com o contexto e cultura de cada época perpassada pelas sociedades. Longe de ser estanque, a linguagem artística parece perseguir o contrafluxo do óbvio e do normal.

Assim sendo, é impossível não pensar que no nosso contexto contemporâneo digital a linguagem artística se manifeste de uma forma distinta de outras épocas. As chamadas artes híbridas - linguagens e meios que se mesclam e se interligam - (SANTAELLA, 2003) marcam as manifestações da linguagem artística do nosso século em que tecnologias e artes se misturam para criar um terceiro resultado mais experimental, a exemplo da pintura que se refez a partir da fotografia, a qual por sua vez, refez-se com uso de softwares computacionais que permitem a manipulação da imagem.

Dessa forma, a linguagem artística é a representação simbólica da cultura ou traços culturais atinentes a um determinado período histórico. E por ser simbólica, traz consigo também a subjetividade inerente aos sujeitos que constrói e se constitui tal linguagem artística em um processo de via dupla, já que “É através da linguagem que o ser humano se constitui como sujeito e adquire significância cultural.” (SANTAELLA, 2003, p. 127).

Com essa lógica pós-estruturalista influenciada pelo pensamento de Derrida, entendemos que nenhuma parte do processo da hibridização entre arte e tecnologia

ocorre dissociada da subjetividade dos sujeitos que o constrói, sendo ele ainda a parte que humaniza tal encontro entre linguagem artística e linguagem tecnológica, que é o último ponto abordado por Antonio (2008) e por nós, até chegarmos ao ponto específico da linguagem da videopoesia e todo o caminho artístico e tecnológico que possibilitou a concretização dessa forma que congrega todas as linguagens estudadas até agora: poética, artística e tecnológica.

Antes de pensarmos sobre a linguagem poética, como forma de comunicar (uma vez que se trata de linguagem), podemos pensar o conceito de tecnologia, tão mencionado ao longo do trabalho. De acordo com o autor a seguir:

A tecnologia, como ciência aplicada, significa adequação de um conceito científico a uma atividade industrial, comercial ou comunicacional, por exemplo, para a produção de bens e serviços. (...) Logo, a linguagem tecnológica, como conjuntos de conhecimentos científicos aplicados a uma série de atividades, contém uma necessidade de comunicação, para que se efetive e seja aceita, e, assim, passe a ser incorporada aos diversos ramos do conhecimento, dentre os quais encontra-se a poesia. (ANTONIO, 2008. p. 59).

Vê-se, portanto, que a tecnologia não funciona como algo *per si*, mas sim como uma ferramenta que está a serviço de alguma outra atividade, em qualquer que seja a esfera social. Fala-se em linguagem tecnológica quando vemos que ela tem uma intenção comunicativa, quando sua finalidade é comungar informações entre ramos os mais variados possíveis, sendo um deles - o destaque do autor - o ramo da poesia.

Então, a tecnologia tem sido utilizada por diversos setores da sociedade para se chegar a algum lugar, para estabelecer contato entre áreas distintas como a indústria, o comércio e a comunicação. De acordo com McLuhan: “As tecnologias são meios de traduzir uma espécie de conhecimento para outra (...)” (MCLUHAN, 1975, p. 76). Assim, podemos entender que a finalidade da tecnologia é ser meio, ponte, para o encontro entre conhecimentos e áreas distintas, que a partir dela, passarão a ser relacionáveis.

É impossível tentar conceituar a linguagem tecnológica também sem que passemos pela discussão de cultura tecnológica, voltada especificamente para a sociedade de consumo. Moles (1973) se debruçou sobre a tecnologia em seu aspecto voltado para a comunicação e a cultura, tendo observado com isso que a tecnologia se apresenta como um canal capaz de mediar a linguagem artística entre interlocutores.

Nesse sentido, o foco do autor supracitado é pensar a tecnologia como meio que acessa e permite a comunicação entre indivíduos, especialmente a comunicação dos meios de massa. Nesse contexto, Moles (1973) entende que, dentre outros motivos, a tecnologia levou a cultura a um outro patamar, a que o autor denominou de “cultura do mosaico”. Nas suas palavras:

A nova cultura, que chamaremos de “mosaica”, é essencialmente diferente, repousa sobre a ideia da existência de duas camadas sociais: a massa, alimentada pelos mass media, por eles regada, imersa num fluxo contínuo de mensagens de toda espécie sobre os mais variados assuntos, sem esforço e sem duração, fragmentos de conhecimentos, heteróclitos, perpetuamente sujeitos ao esquecimento. (...) Ao lado, outra camada - a sociedade intelectual dos criadores (no sentido mais prosaico do termo) -, também ela imersa no fluxo da cultura mosaica, mas a ela reagindo de maneira diferente, visto que absorve os elementos que lhe são propostos para transformá-los numa série de outras mensagens, mais ou menos originais, que vão ser difundidas pelo mass media. Em outras palavras: os modos de comunicação de massa (imprensa, rádio e televisão sobretudo) constituem o elo entre esta sociedade intelectual e a massa do campo social. (MOLES, 1973, p. 51).

Assim, Moles (1973) se refere à cultura mosaica como sendo a dicotomia instalada entre os produtores de conteúdo e as massas para quem se direciona o conteúdo criado. Logicamente, a cultura tecnológica, nesse modelo, perpassa a vivência dos produtores de conteúdo, ou seja, da “sociedade intelectual dos criadores”, como denomina o próprio autor.

Sabe-se, entretanto, que a cultura de massas, justamente devido aos avanços tecnológicos, tem se mesclado a outras culturas, a exemplo da cultura das mídias e da cultura digital, termos utilizados por Santaella (2003). Para a autora, a “desmassificação” da cultura não se deu de forma abrupta passando das massas imediatamente para a pretensa interatividade da cultura digital. Ao contrário, houve um período de transição entre as culturas mencionadas, chamado cultura das mídias. Nele passamos a ver a polarização entre emissor e receptor ser gradativamente reduzida; da tv aberta tivemos a opção da tv por assinatura, da rádio por emissoras passamos aos *walkmans* e *discmans*. Assim, vemos que a cultura das mídias se estabeleceu como o período em que se possibilitou maior escolha por parte do público que consumia tal cultura.

A cultura digital, no entanto, foi resultado da mudança de trabalho com as informações, decorrente do avanço tecnológico; a revolução digital. A partir da digitalização das informações em bits e bytes, tornou-se possível a compressão e convergência de dados que antes não eram compatíveis, como texto, imagem, som, dentre outras linguagens (SANTAELLA, 2003).

O complexo processo de digitalização – realizado a partir da divisão da informação em pequenas frações – permite a homogeneização de todo tipo de informação em seqüências de 0 e 1, denominadas de bits. Estocar a informação nessas seqüências foi o maior marco da digitalização, pois dessa forma, tem-se a possibilidade de comprimir e descomprimir, codificar e decodificar mensagens em vídeo. A mistura de áudio, vídeo e dados é chamada multimídia e tem papel fundamental na cultura digital. Santaella (2003).

Uma vez que uma informação, como um texto, pode, através da digitalização, ser mesclada com uma fotografia, por exemplo, não há mais os limites da incompatibilidade entre os suportes da informação e, portanto, não há limites exatos nas definições de mídia, já que um celular pode também funcionar como uma TV, um Ipod pode ter acesso à internet, e assim por diante. Fala-se então na convergência midiática, proporcionada pelo processo da digitalização.

A relação da criação dos computadores e da internet, por conseguinte, tem estrita ligação com o fenômeno de convergência midiática, assim como com o próprio processo da cibercultura. Na verdade, é por meio dessas tecnologias que a cibercultura se realiza, através do chamado ciberespaço. Por ora irá se tratar de alguns conceitos que formam um elo com a cibercultura, que a constituem como tal.

Segundo Castells (1999) a internet surgiu com fins militares, quando o Departamento de Projetos de Pesquisas Avançadas da Agência de Defesa Americana (DARPA) procurava criar um sistema resistente a ataques nucleares. No ano de 1966 o diretor deste departamento, Bob Taylor decidiu reunir os computadores em rede para facilitar a comunicação entre os cientistas, abrindo espaço também para que conversas pessoais também fossem realizadas através deste meio.

Ao longo dos anos ocorreram várias divisões e novas conexões do que inicialmente era a DARPA, como a ARPAnet e a NFSNet – rede que se configurou como a mais importante da história da internet. O fato é que para além dessas divisões, apenas em 1983, criou-se um protocolo que até os dias atuais permite que computadores de todo o mundo se comuniquem e tenham a capacidade de enviar e

receber mensagens em alta velocidade através da rede; o TCP/IP (*Transmission Control/ Protocol/ Internet Protocol*) entendido em termos mais simples como “o idioma dos computadores na rede internet” (SANTAELLA, 2003, p. 87).

Embora de inicialmente utilizados com fins militares, passando também pela ampliação de seu uso em universidades, a tênue linha da utilização do computador para fins pessoais sempre esteve presente. Daí o motivo de sua explosão. Perceber que através de uma única máquina tinha-se a possibilidade de enviar e receber dados com outras máquinas funcionou como uma espécie de motivação para os usuários em potencial da *comunicação mediada por computadores* (CMC), como nomeia Castells (1999).

Da menção da CMC decorre a necessidade de se comentar da rede que promove a comunicação de computadores em todo o mundo, a partir do pensamento da autora abaixo:

Muito se tem falado em redes. Vale a pena precisar seu significado. Uma rede acontece quando os agentes, suas ligações e trocas constituem os nós e elos de redes caracterizadas pelo paralelismo e simultaneidade das múltiplas operações que aí se desenrolam (...) uma rede de televisão é uma hierarquia distributiva dotada de uma fonte, a origem do sinal, e muitos escoadouros homogêneos, o destino dos sinais. As redes de computadores, por outro lado, formam uma treliça de processadores heterogêneos, todos eles podendo atuar como fontes e como escoadouros. (SANTAELLA, 2003, p. 89)

Tem-se, então, que as redes de computadores concedem uma autonomia de informações a seus usuários, já que estes enquanto agentes promovem os próprios nós que formam a rede, podendo receber ou enviar quaisquer tipos de informação por meio dela. Se à época da cultura de massas as mensagens eram enviadas unilateralmente a um receptor disforme, hoje com a cultura digital já não se consegue mensurar quantas e quais direções a informação percorre com os (des)caminhos que a internet oferece.

Com tais aspectos destacados sobre a revolução digital enquanto consequência dos avanços tecnológicos do nosso século, chama-nos atenção a já denominada convergência midiática. Conforme mencionado anteriormente, a linguagem tecnológica é a via de acesso para que outras linguagens se tornem possíveis ou mesmo se ressignifiquem, como é o caso da linguagem artística e da poética.

É válido salientar que as mídias e linguagens, em meio à era digital, não apenas convivem paralelamente; elas convergem entre si, de forma que uma influencia a forma e o conteúdo da outra, como aponta Santaella (2003). Assim, não é a mera coexistência das mídias e linguagens que produz a convergência, mas sim o entrelaçamento entre elas.

Prova disso é o raciocínio de que a linguagem tecnológica estabelece ao menos nove pontos de contato com a linguagem poética, de acordo com Antonio (2008). Destacaremos aqui os mais importantes para essa discussão:

- uso lúdico da linguagem tecnológica;
- experimentalismo, projeto e criação;
- meios eletrônicos: rádio, cinema, televisão, vídeo, multimídia, computador, hipermídia;
- interfaces;
- interatividade;
- o uso de programas computacionais e de softwares na comunicação poética;
- hipertexto e hipermídia: lexias, links, estrutura de página da web.

Todos os itens selecionados e mencionados pelo autor acima são constituintes da linguagem tecnológica, ao mesmo tempo em que abrem portas para a intersecção com a linguagem poética. Destaquem-se aqui dois pontos de maior interesse para nossa ótica; o uso lúdico da linguagem tecnológica e o experimentalismo inerente às máquinas e softwares computacionais, utilizados de forma criativa pela linguagem poética.

Retoma-se aqui o pensamento de que a poesia, como tantas artes, pode se misturar à tecnologia - dando-lhe funções não pragmáticas, como as usuais e cotidianas - bem como a própria tecnologia pode dar subsídio à criação artística, conforme pensamento do autor supracitado. Ainda em suas palavras: “O experimentalismo é inerente à linguagem poética, que é essencialmente um desvio das normas da linguagem humana.” (ANTONIO, 2008, p. 62).

Ou seja, se a linguagem poética é aberta à conversa, ao experimentalismo - assim como a linguagem artística - vê-se que a convergência entre tais linguagens é inevitável e que mais ainda, pôde ser potencializada e explorada pelos recursos existentes na linguagem tecnológica.

Assim, é a junção e miscibilidade entre as linguagens artística, poética e tecnológica que constitui o que se pode chamar tecnopoesia, poesia eletrônica ou digital. Ela é o que se chama de resultado das negociações semióticas entre as linguagens supracitadas e

As diferentes textualidades verbais e não verbais - poética, artística e tecnológica - produzem mediações sógnicas, intervenções e mutações. Ocorre a intratextualidade, a intertextualidade e a hipertextualidade, ou seja, uma textualidade tecnopoética: o jogo de analogias sintáticas da intratextualidade, o espaço textual múltiplo da intertextualidade e os caminhos da leitura eletrônica não linear da hipertextualidade (ANTONIO, 2008, p. 70).

A tecnopoesia, portanto, abarca texto escrito, texto não verbal e se desenvolve no meio alinear da hipertextualidade. As linguagens se influenciam, modificam-se e negociam umas com as outras para constituir uma denominação comum, que é a estrutura própria da tecnopoesia e suas outras nomenclaturas. Resta-nos ver agora onde se encaixa uma modalidade - aqui arriscamos essa denominação - específica da tecnopoesia: a videopoesia.

3 TAKE 2: VIDEOPOESIA: MUITAS FACES DA LINGUAGEM

Camões/Lampião

camões
 escrevia com o olho cego
 por senti-lo mais seu
 do que o olho aberto
 e por poder o olho cego
 infiltrar-se, ir mais dentro
 e externar o seu inverso.

Sérgio de Castro Pinto

3.1 O QUE ENXERGO: A IMAGEM FILOSÓFICA E A IMAGEM DIGITAL

Após falarmos sobre a influência das artes sobre as mídias, especificamente sobre a poesia que incide nas mídias e suas tecnologias - a que chamamos poesia digital/eletrônica ou tecnopoesia - vale falarmos, antes dos conceitos e elementos que permeiam sua existência, sobre seus aspectos artísticos-filosóficos, que se entrelaçam frente a nossos olhos e ouvidos.

Ao entendermos em momento anterior que a tecnopoesia pode ser verbal ou não-verbal (ou mesmo a junção de ambos), compreendemos também que mais de um sentido humano é aguçado para a contemplação de tal negociação semiótica, para usarmos os termos de Antonio (2008). É o que ocorre com a videopoesia, que pede de nós várias habilidades e sentidos para vê-la e senti-la.

Pensar nossa habilidade de ver, visualizar, vislumbrar a videopoesia traz consigo um processo paradoxal, como aponta Didi-Huberman (1998). Segundo o autor, “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), dando-nos a entender que o processo de visualizar, contemplar algo - principalmente aqui pensando na videopoesia como expressão artística - está sempre cingido, pela metade ou qualquer outra porcentagem que nos deixe com a sensação de que não atingimos o objeto visto como um todo, num paradoxo que o autor supracitado tem como “inelutável”.

Nas palavras do autor:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olhos como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dos ensejos a um ter: ao ver alguma coisa, temos como geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, voltada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Assim, ao contrário do que nossa experiência mecânica e corriqueira de ver nos leva a crer - que atingimos a integralidade, a potencialidade do que a visão tem a nos oferecer sempre que olhamos para algo - o que ocorre, na verdade, é a perda inelutável do que não conseguimos enxergar, do que nos escapa. Destaca-se que parece ser esse o mecanismo de observação e contemplação da arte; algo nela sempre se perde, sempre se fecha pelo simples fato de uma outra parte ter sido aberta para o olhar.

Entendemos, portanto, que sempre que olhamos algo, vemos um vestígio, um resíduo, pois parte do que vemos, já em sua constituição, foi feito para não ser mesmo percebido. Vestígio de algo que se assemelha a alguma outra coisa, a um volume pré-existente, que em nós produz um vazio, por sabermos que o vestígio não é o todo (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Aplicando-se esses termos à arte, sabemos que ao observarmos uma obra, vemos ali vestígios do que se deixa ver por nós, havendo não um todo visível, mas uma parte oculta que talvez seja justamente a que nos olha. O descompasso entre o que não vemos e o que nos olha é para onde devemos olhar se quisermos enxergar com outros sentidos, principalmente aqueles que são aguçados pela contemplação desautomatizada. Ou seja, para olharmos o que não se vê numa obra de arte precisamos nos abrir à possibilidade que, ao não se deixar ver por inteiro, já temos nisso o entendimento de que a ausência faz parte de sua constituição, aproximando-nos da essência oculta do volume artístico.

A partir das noções filosóficas do autor supracitado, podemos ampliar a máxima de Pignatari, o qual afirma que “o ícone é o signo da arte” (PIGNATARI, 1987, p. 16). Em termos semióticos, entendemos que todo signo é a representação de alguma outra coisa, o que compreende o mundo das artes. Nesse sentido, o autor citado afirma ser o ícone a parte da tríade sógnica que se refere à arte, pelo fato de que este “mantém

uma relação de analogia com seu objeto (um objeto, um desenho, um som)” (PIGNATARI, 1987, p. 16).

A ampliação da máxima do autor advém do fato de que, ao entendermos que a obra se põe para nós como um vestígio, então ela também pode ser índice de algo pré-existente, já que este “mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala)” (Ibidem, p. 16). Assim, podemos pensar também que a obra é o vestígio, o vazio de um volume que não conseguimos abarcar completamente, dado o caráter inelutável da ausência/presença do que enxergamos e deixamos de enxergar.

Dada essa dicotomia entre visível/invisível, presente/ausente, estamos sempre tentando lidar com tais forças atuantes em um mesmo olhar para uma obra de arte. Precisamos pensar, então, que nosso olhar - ao longo das nossas experiências e contemplações da arte - foi treinado para ver algumas coisas e não ver outras.

Na era do imediatismo, é preciso parar para perceber o que nos foge com a velocidade dos bits e bytes, o que queremos ver, mas que fica arredio com a pressa da superficialidade. É hora, então, de vermos o invisível, como com o olho cego de Camões. O olho que justamente trata de nos trazer “a imagem do inverso”, aquela que se forma de dentro para fora, ou seja, das nossas ideias para o objeto/a obra contemplada.

Ao falarmos das expectativas e perspectivas que nosso olhar pode adquirir ante o objeto visto, vale pensar o porquê de não vermos ou não querer vermos o que se põe à nossa frente. Acostumamo-nos a colocar no universo do intangível ou do inconsciente tudo aquilo que não conseguimos enxergar. O nosso olho cego parece, muitas vezes, padecer na própria inabilidade de se fazer avesso para mostrar seu inverso. Entretanto, vale pensar: seria isso uma inabilidade concernente à nossa natureza ocular ou apenas um adestramento em relação a certas perspectivas e assuntos? Ou, como se comentou em momento anterior, seria nosso olhar treinado para não ver o invisível, para permanecer vidrado no óbvio e ululante?

Schollhammer (2016), ao comentar trechos da História do olho (2018), de Georges Bataille, em que, por dois momentos de violência e sadismo, narra-se o olho retirado de sua órbita (a enucleação), afirma que:

Desse modo, Bataille relaciona a cegueira com a enucleação - o ato de retirar o olho da órbita -, rompendo com a relação privilegiada da

visão, tradicionalmente compreendida como portadora do sentido da razão e do espírito, e reintroduzindo o órgão ocular no corpo de uma maneira que provoca ao mesmo tempo horror e êxtase orgiástico. (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 73).

Assim, compreendemos que nossa visão parece ser culturalmente ligada ao sentido da razão, ou seja: aquilo que vemos deve ser visto, já o que não vemos é o que deve permanecer oculto. Nosso olho/olhar, portanto, tem sido historicamente treinado para permanecer da superfície do visível; o invisível, o ausente ou o cego pode nos levar a êxtases não programados pelo corriqueiro; é o nosso olho cego aquele capaz de produzir transgressões.

Entendemos aqui que uma das instâncias que pode nos fazer “destreinar” o olhar autorizado construído cultural e socialmente em nós é a arte. Ao olhar/contemplar um objeto artístico, trabalhamos com os dois olhos de Camões, o que enxerga e o que não enxerga, mas se disponibiliza a ser avesso para atingir esse fim.

Não só de arte vive a contemplação do nosso olhar. Como visto anteriormente, as mídias tornaram nosso contato com a arte um todo híbrido, de forma que hoje é bastante difícil delimitar o que pertence a cada campo. Nesse sentido, Tiburi (2011) fala-nos sobre como a televisão, especificamente, moldou nosso olho/olhar em relação às coisas do mundo. Mesmo sabendo que a influência da televisão em tempos de internet não é a mesma vivenciada nos anos 80/90, utilizamos aqui a discussão sobre a televisão como alegoria e referência para todas as mídias que alcançam as massas.

Sendo assim, a autora supracitada parte do pensamento de que a televisão é uma prótese visual universal e que, portanto, produz o olho de vidro como objeto a substituir o olho orgânico (TIBURI, 2011). Nosso olho não veria mais o “real”, o que existe, de fato, mas sim, veria através da prótese televisiva; veria apenas um espelhamento das coisas do mundo. Nas próprias palavras da autora:

A metáfora do olho de vidro vem dar notícia de uma perda e de uma substituição. De um oco e da oportunidade de fechá-lo. Vem, assim, dar notícia de um sujeito cego e que, no entanto, ilude que não o é. (...) Como um tampão que é, o olho de vidro também ajuda a manter uma aparência e, assim, livrar aquele que vê do horror do olho, ou do furo que está por trás dele. Olho é aquilo que ocupa o lugar de um oco. Como olho que é, a televisão é aquilo que ocupa o lugar de um oco. Retirando o televisivo olho de vidro de nossa experiência nos tornaríamos caolhos existenciais? (TIBURI, 2011, p. 65).

Com isso, vale a pena reanalisar dois pontos colocados anteriormente: o olhar racional/visível a que somos treinados a ter e a arte como “destreino” para enxergar o irracional/invisível. Se em um momento anterior falávamos que a arte pode ser um caminho possível para enxergarmos o que a análise racional do corriqueiro não nos deixa ver, como agora pode se comportar nosso olho/olhar diante de uma esfera de vidro? O que, agora, pode ver a arte, se, em muitos momentos, ela sofre a interferência do reflexo irreal que o olho de vidro proporciona?

Temos duas alternativas para entender tal processo: primeiramente, precisamos lembrar que a arte pode ser considerada refração da realidade - tem com esta uma relação, entretanto, uma relação de deformidade, já que busca inventividade sobre a realidade e não duplicidade. E se a arte é refração, na era do olho de vidro, da interferência midiática sobre o que dela podemos ver, existem aí dois graus de distanciamento da realidade; a própria natureza da arte adicionada ao olho de vidro das mídias.

Assim, a substituição do nosso olho orgânico por um olho de vidro produz um distanciamento do que vemos que, se antes já existia - dado o aspecto social que nos treinou para não vermos além do visível - agora foi duplicado pelo olho prótese. E a imagem vista parece-nos cada vez mais irreal, já que:

A imagem está ali, como o olho está ali, no entanto, não se pode dizer que o olho vê, mas antes que, decodificando superficialmente o que se põe diante dele, ele mesmo assume uma imagem em sua superfície refletora. A imagem apenas reflete o olho de vidro (TIBUTI, 2011, p. 66).

No nosso contexto de ampla vivência com a tecnologia, é praticamente impossível que não tenhamos pelo menos um olho de vidro, que enxerga reflexos e refrações do que mostram as mídias. Engolindo o olho racional/visível e o irracional/invisível, o olho de vidro vem bagunçar as estruturas de contemplação do olho humano. Se o retirássemos, de fato viraríamos caolhos existenciais? A depender das estruturas secas da tecnologia, parece que sim. Não podemos esquecer, entretanto, que ainda que misturada a ela, está a arte, que nos possibilita um olhar diferenciado sobre a realidade. Seria ela, possivelmente, o preenchimento que buscamos ao tentarmos nos esvaziar do olho de vidro.

Em um ponto converge para onde olha nosso olho orgânico e nosso olho de vidro; para imagens. Seja o olho de vidro puramente midiático, seja o olho de vidro permeado pela arte, fato é que o alvo, o objeto de contemplação de qualquer um deles é a imagem. E o que, de fato, seria a imagem? O que caracteriza o objeto que olhamos e que nos olha?

Segundo Alloa (2017), há uma dificuldade em tentarmos definir o que é uma imagem pelo fato dela se disseminar. Isso não o impede, entretanto, de perceber que há dois tipos de imagens que nos perpassam: a imagem pensante e a imagem pretendente. Por imagem pensante o autor entende a imagem que provoca reflexão em quem a vê, uma imagem intrigante “no espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo” (ALLOA, 2017, p. 09).

Já por imagem pretendente o autor refere-se àquela que não se contenta em causar uma reflexão sobre o objeto, a imagem vista, mas sim a imagem que pretende ser outra, realizar um simulacro. Coloca-se aqui uma questão que se alarga dado nosso contexto tecnológico; as imagens virtuais. De acordo com Alloa (2017), as imagens virtuais estão pautadas em distância, resultado de uma tradição, também conhecidas como imagem-síntese porque reúnem imagens de duas naturezas, conforme a tradição platônica, que apresenta a dualidade entre as imagens-cópias (eikónes) e as imagens-simulacro (eídola). Nas palavras de Alloa (2017):

Uma vez mais a distinção platônica se impõe entre as imagens-cópias (eikónes) que a tudo representam, mas permanecem ainda separadas do representado, e as imagens-simulacro (eídola), que se curvam, se apiedam e se confundem com o que elas presumem representar. No primeiro caso, os eikónes obtêm sua representatividade da autoridade que guardam com o representado em sua ausência, em seu lugar, sem colocar em questão o espaço; no segundo caso, os eídola, não contentes em simular sua dependência com o representado, a ele substituem e tornam impossível toda distinção. Quando tal síntese ilícita acontece, impedindo de distinguir de direito os elementos que a compõe, se reúne uma contranatureza quimérica (ALLOA, 2017, p. 11).

Assim, entendemos que as imagens virtuais são um resultado da imagem enquanto cópia, da representação de algo a ela preexistente, bem como da imagem enquanto substituição; ela se pretende outra, a real, e dela nos distancia dada a sua natureza de virtualidade. Sendo a imagem virtual resultado dessa síntese, deparamo-nos com um grau complexo da imagem para nossa observação, com o entendimento

de que continuamos a olhar a imagem com olhos de vidro tecnológicos, que refratam e refletem a realidade.

Pensamos, assim, que ao lidarmos com uma imagem em meio virtual estamos lidando com uma semelhança, um “como se”. A questão da semelhança e das formas na arte nos faz lembrar dos dizeres de Didi-Huberman (2015) a respeito da visão de tais termos em Bataille. Há uma total reformulação do campo da estética de acordo com os conceitos de Bataille, uma vez que este se debruça sobre transgressões que reúnem o entendimento dialético da dessemelhança e das imagens informes (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Segundo o autor supracitado, a imagem para Bataille se volta à ideia de sintoma; a herança fantasmagórica do que aquela imagem teria em relação a outras, produzindo uma semelhança dilacerante ou mesmo uma dessemelhança com o usual. Há nele um gosto pela metamorfose, do que foi aquela imagem e do que poderá vir a ser a cada sintoma nela descoberto (DIDI-HUBERMAN, 2015). Nas palavras do autor:

(...) Desses processos, dessas relações, emerge, se agita e se debate um duplo regime da imagem: da respiração à sufocação, do levantar voo ao afogamento, da diástole à sístole, do focalizado ao centrífugo, da ideia fixa à associação móvel, do elevado ao esmagado, da falta ao excesso, da regressão à transgressão, do derrisório ao trágico, do tangível ao teórico, do possível ao impossível, do morfológico ao patético, do informado ao informe, do semelhante ao dessemelhante (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 391).

Assim, os supostos paradoxos de Bataille em relação à “deglutição”, ao “consumo” das imagens nos põem frente a uma contemplação das imagens como inquietação, como entendimento que, para circundar seus sentidos, precisamos caminhar pelos extremos, como ir da respiração à sufocação, em um processo que torna imprescindível a nossa experiência com a arte, com a imagem que olhamos.

Ao que parece, as dicotomias em relação à imagem se estendem do ponto de vista filosófico e se perpetuam por outros olhares. Entre convergências e divergências com os dizeres anteriores, Parente (1993), ao observar a relação entre imagem e pensamento, aborda a ideia de que a linguagem colocou a imagem como objeto a ser visto, sendo nosso olhar, portanto, o sujeito. Há, dessa forma, um processo de sujeição da imagem em termos de linguagem; ela está ali para ser vasculhada, observada, revirada ao avesso por nossos olhos famintos de linguagem.

Tal sujeição se potencializa quando pensamos na imagem e sua ligação com a tecnologia. Nas palavras próprias do autor:

A linguagem impôs o dado a ser representado pela imagem como objeto: a imagem se torna objeto. A tecnociência toma o lugar da linguagem substituindo o sujeito que ainda dava suporte ao pensamento da imagem. Tudo isso, não podemos esquecer, sob o pretexto de que a imagem se deixava enganar pela aparência sensível do mundo. (PARENTE, 1993, p. 30).

Assim, se a linguagem, eixo que humaniza nosso pensamento, foi capaz de colocar a imagem como alvo passivo de ser visto, a tecnociência foi responsável por potencializar a passividade da imagem. A partir desse entendimento, pensa-se a imagem como uma tábula rasa, com a qual fazemos o que pedir nossa interpretação.

O autor acima também deixa transparecer a ideia de que a imagem não consegue expor o real, algo não possível por se tratar de uma linguagem e, portanto, de uma representação, ainda que a imagem tenha se deixado "enganar pela aparência sensível do mundo".

O que segue dessas suposições do autor é mais uma dicotomia. Nas palavras do autor:

De fato nós temos duas maneiras de pensar a imagem: a imagem como uma ilusão que deve ser submetida ao inteligível, que a domestica, a ensina a falar, e a imagem como puro sensível e ser de sensação que afirma o real como novo. (...) As novas tecnologias da imagem não abalaram essas posições (...) O que está em jogo, em dupla hélice, é o caráter analogisável ou não da imagem (PARENTE, 1993, p. 30).

De certa forma, voltamos aqui ao pensamento da imagem como *eidola* ou como *eikónes*, contempladas por Alloa (2017). A imagem como ilusão, como pontua Parente (1993), parece encontrar-se como a imagem como *eikónes*, que seria a imagem como cópia, como representação de algo no mundo. Já a *eidola* seria a "imagem como puro sensível", a imagem-simulacro, a que finge de imiscuir ao objeto representado de forma a não conseguirmos discernir onde um começa e onde o outro termina.

O que também avulta dos dizeres de Parente (1993) é o entendimento de que, mesmo com as novas tecnologias, as imagens seguem o padrão de ora serem ilusão, ora serem sensação do real. Pensamos com isso que as novas tecnologias não findaram tal duplicidade do estado da imagem, mas sim aprofundaram-na.

Se a fotografia em seu estado analógico já possibilitava a análise da imagem como tal estado dicotômico, a imagem em movimento (o vídeo), veio verticalizar tal processo, a partir do momento que também se encontrou com o áudio. O que dizer, então, da imagem em seu estado digital? O que os recursos computacionais deixaram de legado para o já dicotômico e duplo estado da imagem?

Ao estabelecer breve percurso da imagem antes das novas tecnologias - da gravura, à imprensa às imagens fotoquímicas (foto e cinema) - Plaza (1993) aponta a existência de um outro eixo, responsável por alterar profundamente as iconografias já existentes, produto da digitalização possível a partir dos computadores: as Imagens de Terceira Geração.

Para o autor, há alguns requisitos que fazem com que a imagem seja de Terceira Geração, dos quais destacamos aqui o uso do pixel e da interatividade. Sendo o pixel a unidade básica de formação da imagem no meio digital, ela é “qualificável e quantificável separadamente quanto a sua cor, textura, luminosidade e a localização a que se refere” (PLAZA, 1993, p. 73).

No que diz respeito à interatividade, o autor supracitado destaca o uso de aparelhos móveis que, com a ajuda da internet, permitem a mínima interatividade ou o direito a feedback entre usuários dessa rede. Vale salientar que a este tempo de que fala Plaza o ápice das comunicações móveis, da informática e da telemática ainda não havia se estabelecido. Ou seja, há um grau elevado de interatividade nos meios de comunicação que utilizamos atualmente que nos permite uma interatividade que mudou o curso da comunicação de massa, o que Santaella (2003) chamou de cultura das mídias, período anterior ao boom tecnológico da cultura digital.

Aos dois pontos destacados por Plaza (1993) sobre as características da imagem digital, soma-se a visão de Machado (1988) o qual afirma que, dada a manipulação por que ela passa nas mãos de fotógrafos e editores, nada há de “objetividade” na imagem que se mostra para nós, ou seja:

(...) a imagem técnica, qualquer que seja ela, não goza de nenhuma “objetividade” preliminar, não corresponde a qualquer duplicação do mundo, porque entre ela e o mundo se interpõem transdutores abstratos, os conceitos da formalização científica (MACHADO, 1988, p. 139).

Assim, parece-nos que a imagem digital retira a pretensa aura de “naturalidade” do que representaria a imagem digital ante o que ela almeja reproduzir. Responde-se,

então, o questionamento feito em tópico anterior sobre o papel que a tecnologia desempenharia diante dos nossos olhos que veem e são vistos pela imagem.

Longe de ocupar um lugar de neutralidade, os recursos computacionais que interferem na imagem digital afastam-na ainda mais da tentativa de capturar a realidade com um clique fotográfico. Há, assim, uma transitividade indireta entre o que se vê e o que se apresenta na imagem digital, reforçada pela utilização de elementos e recursos tecnológicos que distanciam ainda mais o que vemos e o que nos olha.

Nesse sentido, voltamos nosso pensamento para a ideia de eikónes de Alloa (2017), parecendo-nos que a imagem digital está num constante caminho de se apresentar como imagem-cópia, como representação duplamente distanciada da realidade. Existe, entretanto, uma contraditoriedade nessa ideia devido ao caráter contextual de virtualidade em que se insere a imagem digital. Sendo a virtualidade uma imersão em uma “segunda realidade” ou em uma “realidade alternativa”, aparentemente a imagem digital se pretende eidones, uma imagem-simulacro, esbarrando, porém, no fato de ser constituída por uma manipulação que a distancia da representação como simulacro.

Segundo Machado (1988), se há algum efeito a ser criado em uma imagem digital este é realizado a partir não apenas da visão de um artista que manipula tal imagem, mas por meio de códigos matemáticos que se combinam para findar em determinado efeito pretendido pelo artista. A imagem digital passa, então, a não ser manipulada apenas pelo artista, o qual com os recursos computacionais, passa a ter a máquina como espécie de co-autoria dos seus trabalhos.

Outra questão avulta sobre as especificidades da imagem digital de acordo com o olhar do autor supracitado. Ora, se há uma espécie de co-autoria entre artista e máquina, muda-se, também o lugar de onde se fala, a total subjetividade pretendida no ato da criação artística. Nas palavras do próprio autor, podemos ver que:

Está claro que o conceito de “imagem” com que se trabalha em computação gráfica tem pouco a ver com o conceito forjado através da experiência com meios imagéticos tradicionais, mesmo quando o resultado atualizado na tela do monitor é semelhante a uma imagem produzida no quadro de um pintor ou registrada na câmera de um fotógrafo. As formas geradas pelo computador não são o resultado de uma ação física de um agente enunciador (como no caso da pintura) nem uma conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico com um suporte de registro (como no caso da imagem técnica: fotografia, cinema, televisão). No universo do computador, o que nós chamamos de “imagem” são amiúde apenas matrizes matemáticas, ou seja,

ordens retangulares de números que podem ser transformados de infinitas maneiras. (MACHADO, 1988, p. 144).

O “agente enunciador” de que fala o autor, ao manipular as imagens em seu formato digital, perde o posto de ser o único olhar a mexer em seu trabalho, visto que o computador também se coloca como enunciador da imagem, ainda que seu trabalho se apresente como pano de fundo ou como colaboração guiada pelo olhar primeiro do artista.

Diferentemente, portanto, das imagens que são fruto da ação da iluminação natural, da velocidade de obturação, dentre outros recursos, como ocorre com a fotografia, as imagens digitais são produto de uma cabeça pensante (o artista) e uma máquina programada para pensar (o computador).

Longe de haver exclusão entre as técnicas de manipulação da imagem de ordem fotográfica e computacional, o que vemos - como quase toda linguagem artística contemporânea influenciada pela informática - é a fusão entre tais formas de manipulação, que nos levam à criação de outros produtos artísticos, a exemplo do que passamos a ver das imagens televisivas e cinematográficas, a partir da possibilidade de criação destas a partir de recursos computacionais. Chegaremos a essa discussão, mas antes faremos um passeio sobre a imagem na(da) poesia.

3.2 OLHO N(D)A PALAVRA: A IMAGEM POÉTICA

Para chegarmos a vislumbrar a videopoesia, faremos um percurso para destrinchar os dois radicais que a compõem; vídeo e poesia. Contrariando a ordem da nomenclatura, começaremos aqui por pensar a poesia pelo seu aspecto de forma verbal que traz consigo alguns efeitos, dentre eles a capacidade de nos fazer entrar num mundo imagético através de palavras.

Não é o caso ainda de pensarmos a poesia visual, mas sim de entendermos o efeito de visualidade, de criarmos imagens poéticas a partir apenas da palavra, do signo verbal. Vale lembrar dois dizeres anteriormente citados por Pignatari (1987) e (2005), respectivamente: 1- O ícone é o signo da arte; 2- a poesia trabalha a linguagem verbal e não com a linguagem verbal.

A partir das ideias de Pignatari, decorre-se que toda arte é sónica – uma coisa que representa outra – mas não apenas; a poesia, enquanto arte, traz consigo a marca

icônica. Além disso, a intenção da linguagem poética é se apropriar da linguagem verbal enquanto meio e fim, fazer com que o signo verbal seja a matéria e o produto da poesia.

Há que se pensar aqui, entretanto, na poesia enquanto ícone, uma vez que, por definição, um ícone ocorre “quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente. Exemplos: uma fotografia, uma estátua, um esquema, um pictograma” (PIGNATARI, 1968, p. 28). Dessa forma, como um poema alcançaria essa semelhança/analogia com seu referente?

Ora, não apenas da expressão poética, mas da comunicação como um todo, resulta um significante – em termos linguísticos – a imagem-acústica, em termos saussureanos. Assim, a analogia icônica a que faria referencia a linguagem poética completa-se no nosso pensamento; as imagens criadas pelo signo verbal são por nós imaginadas, numa via representativa de mão dupla.

Em momento anterior chegamos a ampliar o signo poético também enquanto índice, mas vale agora entendermos também sua ligação com o símbolo, uma vez que este ocorre

quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. As palavras faladas ou escritas, em sua maioria, são símbolos. Quando eu pronuncio os fonemas correspondente a *mesa*, por exemplo, o som complexo que emito designa um determinado objeto por convenção estabelecida. (...) Já a palavra escrita, desenhada – inclui-se entre os símbolos por se tratar do signo de um signo, como observa Charles Morris (PIGNATARI, 1968, p. 28).

O fato de ligarmos a linguagem poética à representação através de símbolos não significa, necessariamente, que ela seja arbitrária. De acordo com a intenção do autor, de trabalhar a linguagem verbal, as palavras vão sendo dispostas pensando no efeito imagético que isso pode causar no leitor. Sendo a palavra o “signo de um signo”, ela percorre, ao mesmo tempo, o campo do significante (imagem-acústica) e da significação (conceito) que forma nosso campo de imagens quando da leitura de um poema.

Em termos de imagem da e na poesia, vale pensarmos também nas proposições de Pound quando se fala da fanopeia. Primeiramente, para o autor, a literatura é linguagem carregada de significados e para que ela atinja tal nível, devemos trabalhar em 3 frentes:

- 1- Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual;
- 2- Produzir correlações emocionais pelo intermédio do som e do ritmo da fala;
- 3- Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados (POUND, 2006, p. 33).

Interessa-nos aqui o ponto 1, que destaca a fanopeia, que seria justamente o movimento de aguçar a “linguagem carregada de significados”, através do efeito imagético que a palavra pode provocar no leitor de um determinado poema. É válido perceber que a fanopeia é uma parte requisitada da logopeia – o ponto 3 – em que, através da palavra ou grupo de palavras, um poema pode suscitar a ocorrência de associações imagéticas e sonoras no pensamento de quem o lê.

A partir das considerações de Pound (2006), podemos aproximar a noção de uma espécie de sinestesia do que seria o trabalho da imagem na poesia, uma vez que projetar uma imagem na cabeça do receptor é fazer uma confluência entre o que o cérebro capta enquanto palavra e que, ao mesmo tempo, processa como imagem de um “objeto fixo ou em movimento”.

Nesse ínterim, não podemos passar ao largo das considerações feitas por Bosi (2000). Referindo-se à nossa experiência com as imagens como anterior à das palavras, segundo o autor a imagem traz sempre uma confluência entre a presença e a ausência de um objeto a que se refere. E a palavra, seria tanto ou mais lacunosa que a imagem?

Em termos de discurso poético, parece haver uma duplicação no processo de ausência/presença de que fala Bosi (2000), uma vez que a palavra - já possuidora da “função” de lançar o “efeito imagético” em nossa mente, como mencionado anteriormente – dialoga ou incita a imagem que formamos a partir da palavra, estando agora imagem e palavra num jogo de ausência/presença que parece constituir a palavra poética. Sobre esta, diz o autor:

O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Desse código pode-se dizer que é

um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora in praesentia, ora in absentia (BOSI, 2000, p. 21).

Os dizeres do autor se reportam especificamente à situação da imagem que avulta do poema a partir dos recursos oferecidos pela própria linguagem verbal. O termo “imagem-no-poema” parece apresentar a ideia de que há uma sobreposição do imagético sobre a palavra, de onde é possível observar o resultado poético para “fixar experiências de coisas, pessoas ou situações”, conforme o dizer anteriormente citado.

Assim, entendemos que um poema não é possuidor de uma imagem, daí não vermos o termo “imagem do poema” nos dizeres de Bosi (2000), mas sim a “imagem-no-poema”, que nos transmite a ideia de ser a imagem uma sobreposição, uma projeção transitória sobre as palavras, bem como sobre o nosso pensamento.

Com esse breve panorama acerca da imagem do(no) poema, pensemos agora sobre a imagem em vídeo, suas nuances e detalhes, dada a peculiaridade da imagem agora em movimento. Esse é o momento que antecede nossa observação sobre o formato que une duas linguagens fronteiriças, o vídeo e a poesia, no que conhecemos como videopoesia.

3.3 VEDE O VÍDEO: UM PASSEIO PELA VIDEOSFERA

O percurso trilhado pelas noções filosóficas e tecnológicas da imagem nos faz desembocar agora nos caminhos da compreensão da imagem em movimento; o surgimento do vídeo. Não se trata de um mergulho na história da televisão e/ou do cinema, mas sim um passeio que busca o entendimento e as raízes do audiovisual, de quando a imagem passou a ser dinâmica, legando-nos as possibilidades audiovisuais de que dispomos na contemporaneidade.

Sobre as motivações para o desenvolvimento da televisão, Machado (1988) aponta que ele está diretamente ligado à solidificação da cultura de massas. À época da sua criação e incipiente disseminação, estava em voga o apreço ao individualismo, fator que ampara a cultura de massas e sua ideologia de produção para a burguesia e para a classe média.

Assim, possivelmente em via de mão dupla, a televisão ajudou a desenvolver o entretenimento, carro-chefe da cultura de massas, bem como o contrário também ajudou a estabelecer a televisão como a primeira referência de trabalho audiovisual

na esfera comunicacional. É importante dizer também que uma parte da tradição televisiva se deve à sua relação com o rádio, principalmente o constante apelo ao registro verbal (MACHADO, 1988).

Ainda que tenha adquirido características herdadas pelo rádio, a televisão também passou a esboçar seu próprio estilo enquanto meio de comunicação, caracterizando-se para a história da comunicação como o meio mais marcante do início do século XX até o surgimento dos computadores e da internet. Deve-se salientar que a garantia do sucesso da TV enquanto meio de comunicação está ligada ao fato de ser uma possível ligação entre o indivíduo da época que prezava por sua vida privada, mas que também queria algum contato com o mundo externo. Segundo o autor:

A partir do final do século passado, vamos observar a indústria orientando-se numa direção nova, voltando-se à produção de bens para o consumo privado, promovendo o lar auto-suficiente e a reintegração da família. O teatro desse período (Tchekhov, Ibsen e tantos outros) ilustra bem essa situação: o centro de interesse torna-se agora o ambiente doméstico, tudo gira em torno do núcleo familiar, mas as pessoas, volta e meia correm à janela, em busca das notícias do “mundo exterior” que poderiam afetar suas vidas. (MACHADO, 1988, p. 16-17).

Assim, o sistema de difusão televisivo encontrou na vida privada uma maneira de se disseminar e se perpetuar por anos a fio, como intermédio entre a vida externa e interna das pessoas. As salas de estar estavam compenetradas nas mensagens que a TV tinha a passar, sendo comum em várias famílias brasileiras o registro fotográfico dos filhos ao lado da televisão, um então elemento de ostentação das famílias de classe média.

A cultura de massas parece ter, então, a cara da televisão estampada em si, funcionando como símbolo do entretenimento doméstico e familiar, como fala o autor abaixo:

Liderada pela televisão, houve uma explosão da comunicação no mundo todo, nas últimas três décadas. No país mais voltado para a TV, os EUA, no final dos anos 80 a TV apresentou 3600 imagens por minutos, por canal. (...) O padrão comportamental mundial predominante parece ser que, nas sociedades urbanas, o consumo da mídia é a segunda maior categoria de atividade depois do trabalho e, certamente, a atividade predominante nas casas. Essa observação, no entanto, deve ser avaliada para o verdadeiro entendimento do

papel da mídia em nossa cultura: ser espectador/ouvinte da mídia absolutamente não se constitui uma atividade exclusiva. Em geral é combinada com o desempenho de tarefas domésticas, refeições familiares, interação social. É a presença de fundo quase constante, o tecido de nossas vidas. Vivemos com a mídia e pela mídia.” (CASTELLS, 1999, p. 418).

Nosso entranhamento com a televisão, portanto, data de muito tempo. Sendo o “tecido das nossas vidas”, acostumamo-nos com o que a tela tem a nos dizer em vários momentos do nosso cotidiano. E não apenas sua presença estava estampada na esfera doméstica e de entretenimento. Em pouco tempo a arte haveria de fagocitar a videosfera e também ser por ela fagocitada.

Nesse sentido, há também que se lembrar do entendimento de McLuhan (1975) de que os meios de comunicação são extensões do homem, sendo tudo aquilo que ele produz e cria extensão do seu próprio corpo. Não seria diferente com a televisão; desde sua disseminação na sociedade, ela passou a ser agregada a várias atividades cotidianas dos seus telespectadores.

Importa agora entender que não existe apenas um tipo de televisão. Segundo Machado (1988), falamos em pelo menos três tipos de televisão; a macrotelevisão, a mesotelevisão e a microtelevisão. O primeiro dos tipos diz respeito a uma televisão voltada para as grandes massas, com mensagens unidirecionais, logo, sem a intenção de montar uma programação voltada para o pensamento crítico. Sua tendência é a hierarquia de informações e sua “alma” é a propaganda” (MACHADO, 1988, p. 37).

Já a mesotelevisão se refere aos canais oferecidos por TV a cabo, bem como àquelas regionais ou locais. Ou seja, esse tipo se volta para um público mais específico e para uma relação um tanto mais próxima com ele - diferentemente do que ocorrer com a macrotelevisão -, uma vez que “a relação, portanto, não é mais do emissor com o receptor, do produtor com o consumidor, mas de interlocutores.” (ibidem, p. 37).

O terceiro tipo de televisão é, afinal, o que mais nos interessa, pois aprofunda uma ruptura já incipiente na mesotelevisão, em que determinado grupo não apenas tem acesso aos conteúdos propostos por um outro grupo, mas passa a produzir conteúdo também. Assim, a microtelevisão pode ser vista como um subgrupo mais independente entre os tipos de TV, pois

Ela é a tevê dos pequenos grupos qualitativos, reunidos por interesses comuns e que utilizam equipamentos portáteis de vídeo para produzir e difundir em circuito fechado. Abrange desde a atividade militante de grupos políticos ativos até os experimentos radicais de linguagem realizados na área da video-arte (MACHADO, 1988, p. 39).

À primeira vista, salta aos olhos a palavra “qualitativos”, relacionada aos grupos que utilizam dessa microtelevisão para fins políticos e/ou experimentações artísticas, tópico este que nos interessa. A qualidade a ser ressaltada em detrimento à quantidade parece ser o ponto-chave que diferencia a microtelevisão das demais, sendo a TV que parece imprimir mais subjetividade e individualidade ao processo de broadcasting, que passa a não necessitar mais de equipamentos e instrumentos de grandes empresas, legando maior autonomia aos criadores/produtores por trás das microtelevês (MACHADO, 1988).

Muda-se, portanto, a relação primeira entre os elementos da comunicação. Se nas duas outras formas de televisão citadas anteriormente - macrotelevisão e mesotelevisão - o pólo emissor da mensagem era o mandante da ação comunicativa (com a diferença de que na mesotelevisão a interatividade já era incipiente e participante do processo) agora a mensagem passa a ser diluída entre emissores e receptores ou, nas palavras do autor:

A relação não é mais do transmissor com o receptor, nem mesmo de interlocutores, mas sim de interoperadores, isto é, pessoas aptas para a comunicação eletrônica inclusive a nível de domínio da tecnologia (MACHADO, 1988, p.39).

Como sabemos, é essa prerrogativa de autonomia ante os meios comunicacionais que nos leva à mudança comportamental e comunicativa necessária para atingirmos o patamar da quebra quase total do pólo emissor do processo comunicativo, culminando com o uso e a disseminação da agora conhecida *world wide web*. Não nos interessa agora, entretanto, a culminância da autonomia comunicativa em relação à internet, mas sim a inclinação da tevê ao que se chama de videoarte.

Antes do percurso que chega à videoarte, vale falar de dois pontos que foram fundamentais para o estabelecimento da microtelevisão como a forma mais autônoma do trabalho com a TV. O primeiro deles, como destaca Jambeiro (2001) é relativo à profissionalização das pessoas envolvidas no processo de transmissão televisiva.

De acordo com o autor, o profissionalismo seria uma das ferramentas que não fariam a tevê depender apenas das grandes empresas e seus equipamentos, permitindo visões avulsas sobre determinados fenômenos a serem trabalhados. Ainda que Jambeiro (2001) não tenha feito a distinção entre os tipos de TV, o profissionalismo parece ser um traço da microtelevisão, uma vez que uma de suas prerrogativas é a autonomia.

Outro ponto importante avulta da perspectiva da microtelevisão, trabalhadas agora do ponto de vista da emissão do discurso. De acordo com Sola Pool (1983), encontramos-nos diante de um período que aos poucos se flexibiliza e consegue se focar no retorno do discurso individual, sem ser aquele comandado por grandes meios comunicacionais. Conforme o próprio pensamento do autor supracitado, vemos uma era em que algumas tecnologias dão liberdades aos seus usuários, como telefones, fax, dentre outros meios.

É a volta e o interesse pelo discurso individual, após longa hegemonia dos meios de massa, que caracteriza e possibilita o surgimento da videoarte. Aliás, Arlindo Machado (2007) faz a ligação entre a microtelevisão e o uso do videotape como sendo o marco para o trabalho com a videoarte. Por ser uma forma diferenciada de utilizar a tecnologia televisiva, falemos especificamente da videoarte e, posteriormente, das suas possíveis - diretas e indiretas - relações com a videopoesia.

3.4 DA ARTE EM MOVIMENTO: A VIDEOARTE

Após um breve passeio pelos usos e formas da televisão, chegamos a um ponto em que seu tratamento é mormente estético; a TV enquanto videoarte. Esse uso da televisão se diferencia dos demais principalmente do ponto de vista do direcionamento e da produção do seu conteúdo. Os adeptos à videoarte se revezam entre criar os conteúdos artísticos e ser também a própria plateia diferenciada que terá acesso ao que está sendo produzido. Cria-se, então, um grupo à parte da massa que utiliza a televisão não apenas como meio de comunicação, mas também - e principalmente, nesse caso - como meio de fruição estética.

Conforme apontado anteriormente, Machado (2007) apontou o uso do videotape como divisor de águas para surgimento das primeiras formas de videoarte em terras brasileiras. Segundo o autor, os primeiros passos da videoarte se deram quando um grupo de artistas cariocas foi convidado para uma mostra na Filadélfia,

Estados Unidos. Um dos seus precursores brasileiro, Antonio Dias, conseguiu equipamentos de Milão, e o americano Jom Tob Azulay trouxe também equipamento portapack dos Estados Unidos, o que possibilitou o início do trabalho estético com a TV no Brasil.

A experiência da videoarte não ficou confinada no Rio de Janeiro. Em São Paulo, por iniciativa do diretor do Museu de Arte Contemporânea, Walter Zanini, disponibilizaram-se recursos que permitiram a nomes como Júlio Plaza, Regina Silveira, Gabriel Borba, dentre outros, os primeiros trabalhos em solo paulista com a videoarte (MACHADO, 2007).

Com o “monopólio” da feitura da videoarte no Rio e em São Paulo, vê-se o sentido desta forma de estética ser ligada à microtelevisão, justamente por se tratar de grupos restritos que radicalizaram o uso do vídeo como forma de arte. Entretanto, mesmo com o domínio das primeiras técnicas para o trabalho com a videoarte, seus precursores ainda não possuíam total domínio para seu manejo, ou seja, o fator profissionalização ainda estava em seus primeiros passos. Como diz o autor supracitado:

Na verdade, não se podia ainda classificar tais autores como videomakers, no sentido em que hoje empregamos esse termo. Eles eram, na sua maioria, artistas plásticos preocupados com a busca de novos suportes para a produção. Como se sabe, a partir de meados da década de 1960, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas. Entre os que se aventuraram para fora dos espaços tradicionais de arte, houve aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e sobretudo do vídeo (MACHADO, 2007, p. 17).

Vê-se uma primeira inclinação para a videoarte como uma ponte, um intermédio entre as artes plásticas e as novas tecnologias provenientes do crescimento industrial. Então, o trabalho com a videoarte ainda não era “puro” ou voltado especificamente para a exploração dessa linguagem, sendo por enquanto um meio caminho para a inovação das artes mais tradicionais.

Essa foi a primeira fase da videoarte no Brasil, em que se enxerga uma certa desconfiança dos artistas ao tentar utilizar essa linguagem como meio para reconfigurar as artes plásticas. Entretanto, o trato com a videoarte não para nesse

estágio; ao contrário, à fase de adaptação seguem-se outras duas que conferiram maturidade e evolução ao vídeo como arte.

Segundo Machado (2007), a segunda fase da videoarte no Brasil denomina-se “geração do vídeo independente” e decorre também da facilidade de trabalho com o vídeo - em termos de manipulação e edição -, bem como do conhecimento de estudantes que viajaram para os Estados Unidos em busca de experimentação com o vídeo.

Dessa geração destacam-se dois movimentos; o TVDO e o Olhar eletrônico. O primeiro deles engendrou seus trabalhos na linha entre “a cultura popular e a cultura erudita” (MACHADO, 2007, p. 19). Ainda de acordo com o autor, o segundo grupo, do qual faziam parte nomes como Fernando Meirelles e Marcelo Tas, com o auxílio de técnicas americanas e de Roberto Sandoval, ficou famoso por documentários voltados para o âmbito social.

Na terceira fase da videoarte no Brasil, percebe-se uma certa continuação do trabalho já realizado nos momentos anteriores, sem, no entanto, tanto radicalismo quanto imposto nas fases passadas. Há uma certa dispersão entre os artistas desse momento, que ora investem em produções mais pessoais, ora em produções videográficas menos engajadas do ponto de vista social. Um traço ainda os une, como se pode ver:

O único compromisso que une todos os representantes dessa última geração é a investigação das formas expressivas do vídeo e a exploração de recursos estilísticos afinados com a sensibilidade de homens e mulheres da virada do século (MACHADO, 2007, p. 19-20).

Assim, o cunho experimentalista e inventivo não morreu na terceira fase da videoarte no Brasil, mas, ao que parece, consolidou as pesquisas estéticas concernentes a essa linguagem. Avulta nessa descrição histórica feita por Machado (2007) a menção a aos criadores de videoarte como “videastas brasileiros”, a partir dessa terceira fase de que falamos.

Essa denominação nos dá a entender que já havia uma solidificação dos trabalhos com a videoarte no Brasil e uma especialização por parte dos seus autores. Voltamos à questão da profissionalização, necessária para que a feitura da videoarte finque pé enquanto uma linguagem específica, produzida por profissionais também específicos e não apenas oriundos das técnicas das artes plásticas.

Apesar da crescente especialização dos videoartistas em relação a essa vertente da linguagem midiática, podemos acompanhar também o fato de que os recursos tecnológicos, ainda que tenham avançado em relação ao período anterior dos anos 70, não eram tão arrojados assim, a ponto de alguns efeitos das filmagens precisarem ser bastante artesanais, conforme menciona e exemplifica o autor a seguir:

É preciso considerar que, nos anos 1970, os recursos tecnológicos de que dispunham os artistas brasileiros para trabalhar com vídeo eram mínimos. Entre outras coisas, não havia possibilidade de edição: editava-se diretamente na câmera durante a gravação ou com lâmina de barbear e fita adesiva posteriormente, ou ainda concebia-se o trabalho em um único plano contínuo, tomado em tempo real, para que não houvesse necessidade de edição. (MACHADO, 2007, p. 22).

Assim, vemos um descompasso entre o crescimento da profissionalização por parte dos videastas em relação aos recursos de que estes dispunham para trabalhar com o vídeo, a exemplo das dificuldades descritas anteriormente quanto à edição das produções por eles realizadas. A propósito, um trabalho de vídeo que se propõe artístico precisa de ferramentas que outras formas de vídeo não necessitam, o que se constitui como uma controvérsia, visto que à época da profissionalização dos videastas poucos recursos estavam disponíveis.

Esse fato não impediu, entretanto, que a videoarte apresentasse evoluções e formas alternativas para se consolidar enquanto linguagem, como podemos ver a partir do trecho destacado a seguir:

Mas o mínimo coincidia também ser o máximo. Uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera. (Ibidem, p. 22).

Se não havia meios tecnológicos para dar sequência às experimentações com a videoarte, então o corpo passou a ser e dar forma e o conteúdo da criatividade que permeou tal linguagem. Dado o período de ocorrência de muitos desses experimentos (década de 70), alguns dos vídeos eram repletos de enfrentamento contra a ditadura, em caráter mais de crítica social que de fruição estética. Mas com o maior interesse sobre o corpo, surgiram vídeos em que o mote principal era justamente a

experimentação do corpo em frente à câmera, num enfrentamento entre cotidiano e diegésis (MACHADO, 2007).

Ao protagonismo dado ao corpo nesse período da videoarte, Mello (2008) menciona que se trata de uma vertente dessa linguagem; a videoperformance. Se na videoarte o vídeo é protagonista de experimentações artísticas, na videoperformance há uma dupla protagonização do vídeo e o do corpo como centro das atividades estéticas. Nas palavras da autora supracitada:

Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144).

Assim, a autora considera um dos focos das primeiras videoartes brasileiras, a videoperformance, como modo de interação entre o artista e a câmera. O artista utiliza a própria câmera como interlocutor em um movimento que, antes de chegar a outras pessoas, caracterizando a videoperformance, mostra-se como um íntimo diálogo entre o artista e o olho da câmera; o foco é a relação entre eles e o que o mundo verá fora disso é uma consequência que transborda das mãos do artista e sua tela.

Dentre os diversos exemplares dessa vertente da videoarte, podemos destacar aqui os feitos de Letícia Parente e Rafael França, importantes videastas brasileiros, consagrados pela singular relação que propuseram entre vídeo e corpo nos idos dos anos 70 no Brasil. A primeira delas realiza uma cena de close no pé enquanto crava nele a frase “Made in Brasil”, num ato de performance do corpo que é seu com uma inscrição que faz analogia ao capitalismo, lembrando - dentre outras coisas - que nem tudo, mesmo nosso corpo, é completamente nosso. A imagem abaixo ilustra parte dessa performance:

Figura 1 - Marca Registrada, Letícia Parente, 1975



Fonte: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=MXX4uGGiSjE>

Segundo Solange Farkas, curadora da associação cultural Videobrasil, as gerações de videastas parecem se dividir em dois momentos: a geração de 70 e a de 90. Sendo a imagem anterior um marco na história da videoarte dos anos 70, podemos pensar, dentre muitos outros, também no vídeo *passagens* (1974), de Anna Bella Geiger, no qual a artista entra pela esquerda e sai pela direita no plano do vídeo durante 5 minutos, o que, nas palavras de Almeida (2017) faz com que ela rompa com o “espaço temporal videográfico” e “com isso, a artista desconstrói a noção de espaço, quebrando com as convenções de um programa de TV tradicional.” (ALMEIDA, 2017, p. 06).

Da geração dos anos 90 Machado (2007) destaca o gaúcho Rafael França, por sua expressividade e criatividade no que diz respeito justamente ao trabalho feito com corpo e câmera. Segundo o crítico: “seus personagens se apresentam quase sempre falando diretamente à câmera, como se estivessem fazendo uma confissão ao espectador.” (MACHADO, 2007, p. 23). Podemos vislumbrar uma cena do seu trabalho a partir da figura abaixo:

Figura 2 - Rafael França: obra como testamento, 2001



Fonte: Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=M46aCNzM3io>

A obra de França foi reconhecidamente importante a ponto de ganhar destaque pela associação cultural videobrasil, responsável pela feitura do vídeo que nos legou a imagem acima. Dentro do mesmo vídeo mencionou-se o fato de que França dava muita importância à narrativa autobiográfica, o que corrobora o do pensamento de Machado (2007), ao mencionar o tom confessional dos vídeos de Rafael França.

Lucas Bambozzi, videoartista que passou pelas duas gerações da videoarte brasileira, comenta em vídeo feito pela associação cultural videobrasil que os anos 90 estão para a videoarte em duas possíveis vertentes, sendo a micropolítica e a versão mais intimista da linguagem. A primeira, segundo o videasta, parece ser consequência da ressaca da ditadura militar brasileira, já a segunda parece-nos seguir o rumo já mencionado de exemplares como Rafael França, o qual se mostrava em um tom mais confessional, num diálogo entre corpo e câmera e vice-versa.

Assim, em uma breve retomada das tendências da videoarte brasileira em seus dois momentos, temos a relação entre câmera e corpo ou a videoperformance, como nomeia Mello (2008), muito forte nos anos 70, a micropolítica nos anos 90 e o tom intimista, que também nos leva a uma relação entre corpo e câmera. Não podemos esquecer também da tentativa de quebra do espaço-tempo como bem exemplificou Almeida (2017) na videoarte dos anos 70, o que legou uma ruptura nos padrões da TV comercial.

Aliás, é a ruptura com meios e linguagens anteriores à videoarte que parece nos legar as possíveis e fluidas definições que teríamos dessa vertente. Almeida (2017) nos diz que a videoarte começa quando o vídeo passa a ser protagonista na feitura estética e não apenas em caráter documental da arte, ou seja, o vídeo passa

não apenas a filmar um acontecimento artístico, mas passa ele mesmo a ser recurso e elemento dessa arte.

Sarzi Ribeiro (2013), após entender que a videoarte se dá numa mescla entre a televisão alternativa e a comercial, em que há uma confluência de intenções e linguagens, afirma que

Há de se destacar que a videoarte irá se desenhar como um modo artístico de uso do vídeo cujas técnicas e processos de criação experimentais foram ricos coadjuvantes na construção de textos para televisão comercial, propaganda e publicidade, mas ainda assim serão produtos diferentes da Arte por conta de sua intencionalidade. Neste contexto, a videoarte é arte e comunicação e, filiada à Arte Conceitual e às linguagens do corpo, a videoarte será, sobretudo, objeto comunicacional resultante da confluência das mídias audiovisuais. (SARZI RIBEIRO, 2013, p. 92).

Confluência, convergência entre as mídias parecem ser expressões que conseguem resumir do que se trata tal linguagem. Nessa linha de raciocínio, Solange Farkas (2018) afirma que a videoarte é hoje um gênero das artes visuais que se apropria de meios tecnológicos, arriscando-se a categorizá-lo como gênero, o que dá a ele possíveis autonomia e características próprias.

Não podemos esquecer, entretanto, que a videoarte, em seu início, parece se equilibrar entre a influência da TV - como mencionado anteriormente - e também do cinema. Em comparação à linguagem cinematográfica, o vídeo parece ter sido posto de lado, dada à natureza mais espetacular existente na linguagem e na ação de se contemplar o cinema (DUBOIS, 2009). Acerca do lugar da videoarte em meio a tantas influências midiáticas contemporâneas a ela, o autor mencionado anteriormente afirma

A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens — menos uma forma da imagem em si (específica, autônoma, unitária) do que uma transição em ato, a maneira e a própria matéria da transição nas formas visuais dos últimos quarentas anos. (DUBOIS, 2009, p. 188)

Um “entre-imagens”, como afirma o autor supracitado, uma confluência de linguagens, um gênero das artes visuais e/ou um momento em que o vídeo ganha protagonismo artístico. Todas essas definições formam a convergência da convergência e se coadunam para estabelecer características e conceitos da forma

de arte experimental de vídeo que tensionou os meios de comunicação e as artes já pré-estabelecidas quando do seu surgimento.

Inúmeras ramificações da videoarte são visíveis, a exemplo da mencionada videoperformance e também da videoinstalação, que por ora utilizaremos apenas como meio de citação. Interessa-nos agora saber da videopoesia; é ela uma ramificação da videoarte ou ela já ganhou status suficiente de linguagem? Quais técnicas ela adotou da videoarte, quais técnicas específicas da poesia? Quanto de tecnologia há na feitura da videopoesia? Quais suas referências, TV, cinema, videoarte ou todas elas? Que nosso olho de vidro, agora mais acostumado a desvendar as entrelinhas da videosfera, permita-nos colocar lentes de aumento sobre essa recente forma de expressão artística nas plataformas de vídeo da internet.

3.5 VIDEOPOESIA: CORES, TIPOS E FORMAS

3.5.1 Quando, como e onde da videopoesia

Com a febre de videopoemas que podemos encontrar na internet, temos a sensação de que se trata de um gênero literário novo, produto da fácil acessibilidade e produção artística através de plataformas digitais, como o youtube. No entanto, em texto que trata especificamente sobre a videopoesia, De Melo e Castro (2014) cita seu primeiro videopoema - o primeiro de que a crítica tem notícia - *Roda Lume*, do ano de 1968. Há uma contradição na data apresentada por Antonio (2008), o qual afirma a publicação de *Roda Lume* em 1964, porém consideraremos aqui a data proposta por De Melo e Castro, visto se tratar de obra realizada e contada por ele.

Apontado possivelmente como o primeiro videopoema da História, o autor afirma ter sido um poema experimental de 2 minutos e 43 segundos, em preto e branco e que “a banda sonora era um poema fonético improvisado e que consistia na leitura das imagens animadas, constituídas por formas geométricas, por letras e por algumas palavras, num encadeamento dinâmico” (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 86). Aliada a tal descrição, vale a pena observarmos frames da reconstrução desse videopoema, já que o original, em tempos de ditadura, foi destruído pela Rádio Televisão Portuguesa (RTP)

Figura 3 - Roda Lume, 1968

Fonte: <https://elmcip.net/creative-work/roda-lume>

Figura 4 - Roda Lume, 1968

Fonte: <https://elmcip.net/creative-work/roda-lume>

Com uma simples dedução, entendemos que a essa época a rede de computadores ainda não havia sido desenvolvida e voltada para o uso pessoal, estando ainda vinculada aos fins militares e acadêmicos de que falamos anteriormente. Então, onde seria veiculado o videopoema do autor supracitado e tantos outros que lhe foram contemporâneos?

Em breve citação, De Melo e Castro (2014) menciona o “visionamento de um videopoema no monitor da televisão” (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 85), o que nos mostra que a plataforma inicial para acesso e apreciação dos videopoemas era a TV, ou seja, uma plataforma eletrônica. Esse fato nos remonta aos tipos de televisão de que falamos anteriormente com Machado (1988) e entendemos que, possivelmente, a TV utilizada seja referente à microtelevisão, aquela em que pequenos grupos faziam experimentos de linguagem e produziam conteúdo para ser visto por outros pequenos grupos, recurso que também foi usado pela videoarte, conforme vimos anteriormente.

Ora, ainda que use da televisão para ser apreciada inicialmente, a produção da videopoesia precisou da linguagem computacional para poder ser criada, assim como

outras formas de poesia experimental que aqui mencionamos. Em revisão à trajetória da poesia eletrônica feita por Antonio (2009), encontramos seis categorias da poesia eletrônica: poesia artificial cibernética/ poesia computador; infopoesia, poesia informacional ou nova poesia visual; poesia hipertextual, poesia-rede; poesia multimídia, poesia hipermídia; poesia-internet e poesia-código, dentre as quais importa agora falar da infopoesia, pois, segundo o autor, ela “guarda” dentro de si a linguagem da videopoesia.

Apesar da sua direta ligação com a infopoesia, parece-nos que a estrutura da videopoesia consegue agregar características de todas as categorias na sua constituição; da poesia artificial cibernética por ser criada em computador; da infopoesia por ser feita de pixels; da poesia hipertextual por conter traços de narração; da poesia multimídia por unir som, imagem e animação; da poesia internet por hoje ser bastante difundida na web e da poesia-código por ser produzida, atualmente, na e com a internet.

Ao se mostrar como um mosaico de outras linguagens poéticas, ainda assim, a videopoesia apresenta algo de seu, algo que lhe é peculiar. Para De Melo e Castro (2014), a videopoesia é uma, entre tantas, das possibilidades poéticas de natureza virtual. Com seu formato que une características de outras poesias do meio cibernético, o autor também afirma que:

A videopoesia é então inevitável como conceito, respondendo ao desafio de novos meios de produção de textos e imagens. A videopoesia é também uma investigação das características específicas do texto eletrônico, enquanto opostas ao cinema e à massificação da difusão televisiva (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 84).

Em seu comentário, vemos que o autor acima atrelou a estrutura da videopoesia como um aprofundamento, uma investigação do texto eletrônico, opondo-se às estruturas mercadológicas do cinema e às programações de massa da televisão. Entretanto, Amâncio (2012) entende que o cinema experimental tem bastante a ver com a estrutura da videopoesia, por ter sido o primeiro meio tecnológico que se constitui de imagem e som a testar os limites de uma experimentação em áudio e vídeo.

A oposição da videopoesia - e da poesia digital como um todo - à “massificação da difusão televisiva” é uma das condições de contorno de que fala Santos (2004), ao

entender que os processos poéticos digitais são uma alternativa à padronização das informações utilizadas em meios de massa, a exemplo da televisão, especificamente da macrotelevisão de que fala Machado (1988), conforme discutido em momento anterior.

Contudo, nem só de massificação viveu a televisão. A proposta de homogeneizar a informação não é inerente ao meio tecnológico, mas ao uso que se faz dele. Assim, ao passo que os grandes conglomerados comunicacionais utilizam a TV para veicular informações para uma massa, uma pequena parcela pode utilizar o mesmo meio para produzir um conteúdo alternativo, a exemplo do uso desse meio de comunicação para o trabalho inicial da videopoesia.

Antes de servir ao trabalho da videopoesia, Amâncio (2012) nos fala que a televisão foi usada como suporte para testar a chamada videoarte. Os experimentos feitos com o aparelho televisivo através de Nam June Paik - que posicionou ímãs ao lado da TV para que a imagem apresentasse distorções - possibilitaram um uso não-convencional para o meio de massa televisivo, dando início à videoarte.

Com a fase da cultura das mídias, expressão cunhada por Santaella (2003), vemos o aparecimento de equipamentos capazes de tornar ainda mais segmentado e específico o trabalho com vídeos artísticos, a exemplo do videocassete e de outros equipamentos com a capacidade de formar pessoas com aptidão para manuseio desses equipamentos, com intenções artísticas, os chamados *videomakers*.

Assim, fazendo uso de técnicas do cinema experimental e de aparelhos como a televisão, vemos a videoarte abrir espaço para a criação e construção de videopoesias. Nas palavras de De Melo e Castro (2014):

Quando o vídeo analógico aparece, ao alcance de todos, durante os anos 60, como um novo suporte, mas também como um novo meio de gerar imagens complexas, ele apela imediatamente para a possibilidade de um diferente tipo de invenção poética, explorando as potencialidades de movimento, cor e transformação, mas também de edição não sequencial. É o nascimento da videopoesia, que logo nos anos 80, se complexifica com o vídeo digital e amplifica com a possibilidade das imagens múltiplas (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 90).

Toda a trajetória do vídeo analógico e outros equipamentos eletrônicos facilitaram, portanto, o surgimento da videopoesia como uma nova espécie da poesia eletrônica e digital. A palavra-chave para entendermos o cerne do trabalho com a

videopoesia é movimento. É a partir dele que tempo, espaço e ritmo passam a se relativizar na tela de onde vislumbramos esse tipo de poesia digital, sem esquecermos a importância que as cores escolhidas para o trabalho também se apresentam como signos (DE MELO E CASTRO, 2014).

Com o movimento como “mandante” do propósito da videopoesia, “o texto (verbal ou não verbal) não está parado. Letras, sílabas e palavras movem-se todas em diferentes e por vezes inesperadas direções e caminhos.” (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 85).

Com tantas possibilidades de leitura devido à natureza dinâmica da videopoesia, o tempo também se apresenta de forma diferente ante a ela; se for rápido, indica acontecimento instantâneo; se lento, aponta para uma subjetividade inerente à ação (DE MELO E CASTRO, 2014). Além do tempo, o som - incluindo-se aí a voz humana, a música e o ruído - também se caracterizam como importantes elementos na composição da videopoesia.

Aliás, com a importância dada ao movimento, às palavras, à cor (bem como à imagem), ao tempo e ao som, vemos uma espécie de atualização da proposta concretista, uma vez que “no todo, criam-se imagens animadas num complexo verbo-voco-sonoro, visual-cor-movimento que apela para uma percepção sinestésica total” (Ibidem, p. 85).

Assim, como afirma Amâncio (2012), com todos os elementos anteriormente citados, vemos que a essência da videopoesia traz, de fato, bastante do que apresentou o cinema, dada a sua linguagem audiovisual, especificamente o cinema experimental.

A autora destaca ainda a aproximação que se faz da videopoesia ao clipoema, conceitos que, ainda que tomados como sinônimos, apresentam suas peculiaridades. Entretanto, de acordo com Pignatari (2018): “O clipoema é algo como um haiku multimeios, tendo em vista a sua brevidade e a sugestão de praticar um experimentalismo quase didático dos meios empregados (vídeo e computação gráfica)” (PIGNATARI, 2018, s/p). Essa especificidade de formato seria o fator diferencial entre clipoema e videopoesia.

Pensar a videopoesia é relativizar também os conceitos de autoria e de proposta de leitura. As fontes que temos consultado Amâncio (2012) e De Melo e Castro (2014) ratificam o pensamento de que a autoria do videopoema, em alguns casos, é distinta do operador da máquina que cria o videopoema. Não é o que

acontece comumente com a literatura escrita, visto que a ideia do autor é transcrita para o papel pela própria mão dele - na maioria dos casos.

Em termos de leitura do videopoema, altera-se a concepção de linearidade da palavra escrita, uma vez que o formato desse gênero permite que haja simultaneidade de palavras, cores e imagens, tudo isso regido pelo movimento que o constitui. Nas palavras do autor:

A leitura de um videopoema é uma experiência complexa porque diferentes momentos da percepção coincidirão ou não com as imagens que se movem e mudam. Portanto, somos confrontados com diferentes tempos e ritmos: a) o tempo que é do videopoema como uma das suas variáveis; b) os movimentos dos nossos próprios olhos tentando encontrar um caminho de leitura; c) o tempo da nossa decodificação e compreensão do que estamos a ver. Uma nova poética da leitura está, pois, a caminho (DE MELO E CASTRO, 2014, p. 85).

Há um entrecruzamento temporal que redefine, portanto, a leitura de videopoemas. O tempo do videopoema age como tempo da enunciação da história a ser contada, que se depara com os caminhos a serem trilhados pelos nossos olhos, chegando até o tempo não apenas de visualização, mas de decodificação e interpretação do que está sendo visto.

Em termos de técnicas utilizadas para a construção de um videopoema, entendemos que os aparatos eletrônicos contribuíram bastante para que esse gênero se tornasse uma possibilidade, como as câmeras de vídeo e os equipamentos de fotografia. É válido pensar que todos esses equipamentos não atuaram sozinhos na evolução dos métodos de produzir videopoesia; foram também auxiliados por potentes itens de computação gráfica.

De acordo com Araújo (1999), criador do projeto “Poesia visual vídeo poesia”, um fato que trouxe expectativas para os artistas e perspectivas de mudança no processo de construção da videopoesia foi o Laboratório de Sistemas Integrados - o LSI - que se tratava de uma superestação gráfica constituída pelo modelo Silicon Graphics SGI 4D 480/VGX.

Com isso, podemos deduzir que a cada evolução tecnológica que presenciamos, existe uma possibilidade do processo artístico sofrer mudanças, aí incluindo-se a videopoesia. Assim, de simples e rústicas câmeras de vídeo a ilhas de computação gráficas, a videopoesia teve seus processos de construção alterado. E

quais efeitos esse aparato tecnológico produz na estruturação da videopoesia? Ainda, quais as possíveis ferramentas que um videopoema pode utilizar? De acordo com Amâncio (2012):

Como visto até o momento, a computação gráfica utilizada para animação de caracteres ou outras técnicas, como, por exemplo, o *stop motion*, são bastante úteis para a produção de poesia em vídeo baseada no movimento de letras e palavras. Mas ela é apenas uma das ferramentas que o poeta dispõe em seu arsenal tecnológico para a criação de obras de videopoesia. Câmeras, softwares, ilhas de edição, banco de imagens, fotos, áudios de poesias, músicas e outras opções existentes ou em vias de serem descobertas podem ser utilizadas na produção da poesia em vídeo (AMÂNCIO, 2012, p. 99).

Ao preannunciar a descoberta de outras tantas ferramentas que a videopoesia poderá utilizar em um futuro próximo, a autora supracitada deixa o pressuposto de que a linguagem artística não se exaure do uso de novas técnicas, visto que a criatividade é inerente e constante, durante o processo artístico, inclusive do gênero aqui analisado. É interessante pensarmos também que a criação de novas técnicas para a videopoesia não implica, necessariamente, o uso de novas tecnologias, mas sim que elas podem, eventualmente, auxiliar no processo de alteração de tal linguagem.

É importante ressaltar que técnicas mais antigas, como a do *stop motion* - a qual necessitava apenas de uma máquina fotográfica e uma câmera de vídeo para ser realizada - não parou de ser utilizada porque surgiram computadores, softwares e ilhas de edição. As técnicas coexistem e estão à disposição da intenção do artista, já que, assim como as tecnologias não se anulam quando do aparecimento de uma outra, como já nos disse Santaella (2005), também as técnicas não deixam de existir devido à chegada de uma mais recente.

Em espécie de revisão teórica acerca do termo “videopoesia”, Amâncio (2012), entendendo que não necessariamente tal gênero necessite da linguagem verbal em sua constituição, traz uma definição resumitiva de todas as outras que vimos até o presente momento. Nas palavras da autora:

videopoesia é uma obra audiovisual que tensiona poeticamente a imagem, numa edição ritmada, e que persegue a equivalência imagética de um estado de mente e sentimentos, produzindo uma materialização sociodiscursiva do imaginário (AMÂNCIO, 2012, p. 106).

As tensões poéticas, logicamente, não nasceram com o formato da videopoesia, mas estão imbricadas no próprio ato de pensar a poesia. Não são poucos os poemas que conhecemos que indagam o próprio fazer poético e a dificuldade relacionada a essa ação. Com a videopoesia, vemos o desafio de pensar o discurso poético ser potencializado pelas possibilidades da imagem e do som.

Vemos, na videopoesia, portanto, um tensionamento que inclui uma outra linguagem - a do audiovisual - que decide pensar a imagem poeticamente, transformando em imagem e som aqui que estaria no imaginário do autor da videopoesia.

Podemos inferir, então, que a videopoesia se constitui de hibridismos de linguagens de natureza distintas, o que conceitualmente é conhecido por processo intersemiótico. Aliás, existem diversos termos para conceituar a relação possível entre linguagens artísticas de natureza diferente, como tradução intersemiótica (PLAZA, 2003), intersemiose e até intermedialidade.

Joachim (2012) discorre sobre os três conceitos citados anteriormente e propõe uma distinção entre a intersemiose e a intermedialidade; a última considera aproximações entre culturas distintas, que podemos pensar aqui como as culturas peculiares de cada linguagem artística que se relaciona com outra. O autor considera ainda que tal fenômeno pode ser entendido como representativo da literatura comparada.

Fala sobre intersemiose em relação à videopoesia é quase recair em uma obviedade, numa redundância, já que a própria palavra nos remete a pelo menos dois gêneros distintos - o vídeo e a poesia - sob a influência de tantas outras formas, como vimos anteriormente. Entretanto, falar sobre a intersemiose da videopoesia é trazer à tona a complexidade de um gênero relativamente recente e em constante mutação, a misturar-se incessantemente com outras linguagens. Segundo a seguinte autora:

Assim, o videopoema pode ser considerado resultado de processos de semiose e intersemiose entre regimes semióticos diferentes que se encontram num espaço intersticial. Há processos de semiose constituídos não apenas por signos literários, mas por uma conjuntura maior. O vídeo é friccionado com a literatura, com o cinema, com a pintura, com a escultura e com as artes gráficas, trazendo para esse suporte e sua linguagem, através da intersecção sígnica, princípios que não lhe são inerentes. Há o conceito de montagem, advindo do cinema, técnicas de artes gráficas, principalmente nos experimentos atuais, que podem contar com importantes fundamentos da computação. Isso possibilita trabalhar tanto o texto como a imagem na

tela de diversas maneiras (cores, montagem, sobreposições, texturas, letras retrabalhadas, dentre outras possibilidades) (FERREIRA, 2004, p. 38).

Pelo que podemos ver, a videopoesia é o resultado da intersecção de diversas semioses distintas e relacionáveis, que desembocam no processo intersemiótico de que se constitui tal gênero. Ainda que seja um grande apanhado de formatos e técnicas advindas de outras formas de arte, sabe-se que a videopoesia conquistou sua autonomia conceitual, a exemplo de tantas definições complementares que citamos anteriormente.

Dentre tantas definições, vemos o entendimento de Amâncio (2012) despontar, no sentido de que tal autora afirma a não-obrigatoriedade do signo verbal na constituição da videopoesia. Ora, se tantas linguagens fluem e confluem na superfície da videopoesia, certamente a palavra não precisa mais ser tomada como o centro da mensagem, visto que tantos outros elementos passaram a ser utilizados com a tecnologia envolvida no processo da videopoesia, dando voz às palavras dos sons, das imagens, das cores, etc.

As fricções de que fala Ferreira (2004) produzem fagulhas que acendem a capacidade da videopoesia de se produzir e reproduzir a partir de diferentes linguagens que se complementam, sem que haja a supremacia de uma delas - o que seria constantemente atribuído ao signo verbal, outrora.

Ainda sobre a forma da videopoesia, encontramos o pensamento do autor abaixo, o qual afirma que:

Un videopoema es toda aquella obra grabada al menos en parte (o volcada totalmente para su distribución) en soporte vídeo o cine respectivamente, en cualquier formato, emitida por proyección en cualquier medio; y que su autor denomina como tal. Es también toda obra en la que (reuniendo las características anteriores menos la de ser denominada como “videopoesía”) un poema reconocido como tal se integra de forma sonora o visual, o ambas, con imágenes. Finalmente, lo es toda obra que visualiza o representa a un poema reconocido como tal, aunque éste no esté reflejado directamente (MARCHIS, 2005, p. 05).⁵

⁵ “Um videopoema é toda aquela obra gravada ao menos em parte (ou totalmente voltada para sua distribuição) em suporte de vídeo ou cine, respectivamente, em qualquer formato, emitida por projeção em qualquer meio; e que seu autor denomina enquanto tal. É também toda obra em que (reunindo as características anteriores menos a de ser denominada como videopoesia) um poema reconhecido como tal se integra de forma sonora ou visual ou ambas a imagens. Finalmente, é toda obra que visualiza ou representa um poema reconhecido como tal, ainda que este não esteja refletido diretamente.” – Tradução nossa

Mais uma vez vemos a discussão sobre a forma da videopoesia apresentar relação com o entrecruzamento entre palavra, som e imagem. É importante perceber também que, ao falarmos de sua forma, falamos também da definição do que seria uma videopoesia.

Se o autor acima afirma que o videopoema é todo aquele que representa um poema reconhecido como tal, refletido direta ou indiretamente através de sua linguagem, temos uma espécie de espelhamento de representações sógnicas, uma vez que se já o poema representa algo, ele passa a ter um outro valor representativo dentro da videopoesia.

Nessa perspectiva, o que se vê em uma videopoesia, com um poema que se reproduz na tela com uma potencialidade sógnica que ultrapassa seu significado primeiro, é um processo de espelhamento artístico conhecido como *mise em abyme*. Conceito criado por Lucien Dallenbach (1979), significa “um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna.”

Naturalmente, por tratarmos de um caso de intersemiose, em um encontro entre os signos do vídeo e da poesia, tal conceito de *mise em abyme* precisa ser aqui relativizado. Não se trata apenas de um olhar interno dos enunciados da obra para seus próprios enunciados, uma vez que na forma da videopoesia há uma relação entre os signos verbais e os signos não-verbais. Se pensarmos bem, portanto, há uma flexibilização ou mesmo ampliação da especularidade na forma da videopoesia, uma vez que há uma repetição interna dos códigos que se tocam em sua estrutura, realizada em caráter intersemiótico.

Assim, o conceito de *mise em abyme* adentra a estrutura da videopoesia com uma elasticidade de que o gênero precisa para ser observado dada sua natureza intersemiótica. Não podemos esquecer que, por ser marca de um processo metalingüístico, como diz Dallenbach (1979), vemos a *mise em abyme* figurar, em certa medida, como a constante menção ao próprio código artístico, em um movimento de se voltar para ele mesmo. Basta-nos lembrar que, aqui, temos diversos códigos distintos que se misturam e criam metalinguagem, especularidade e intersemiose, em um eco artístico que ressoa de um código para outro.

Aproximamo-nos cada vez mais da natureza do nosso objeto de estudo, em termos de estrutura, técnicas e conceituações. Resta-nos agora saber qual tem sido o suporte mais comumente utilizado pelo gênero em suas realizações mais atuais e também suas possíveis ramificações, que nos levam a trilhar os caminhos de categorização da videopoesia.

Conforme já acompanhamos na trajetória histórica do gênero, a videopoesia foi se perfazendo e se adaptando às tecnologias que foram surgindo ao longo tempo. Se inicialmente ela foi veiculada a partir de televisões e, posteriormente, endereços da web voltados para a arte, hoje a videopoesia é mais comumente encontrada na plataforma especializada em veiculação de vídeos de natureza artística ou não; o Youtube.

Sendo uma plataforma que traz consigo a inovação tecnológica de possibilitar que seus próprios usuários façam uploads de vídeos de qualquer natureza, sem limites de número, o Youtube ampliou as condições de os internautas potencializarem sua participação no Ciberespaço, por meio do fácil envio de vídeos para a rede (BURGESS, 2009).

O autor supracitado destaca no mínimo quatro razões para o sucesso do Youtube, sendo elas de natureza técnica e social, mas tendo como ponto-chave a questão do livre compartilhamento de conteúdo em áudio e vídeo na Internet, através do trabalho colaborativo dos próprios usuários, ou como o próprio slogan da plataforma diz, uma forma de transmitir-se, a partir da frase *Broadcast yourself* (BURGESS, 2009, p. 20).

Essa questão da retirada de todas as barreiras para o compartilhamento de vídeos na rede se caracteriza, então, como o principal foco do Youtube, baseada no que se chama de “cultura participativa”, o qual, segundo o autor:

é um termo geralmente usado para descrever a aparente ligação entre tecnologias digitais mais acessíveis, conteúdo gerado por usuários e algum tipo de alteração nas relações de poder entre os segmentos de mercado da mídia e seus consumidores” (Ibidem., p. 28).

Este conceito é o mais adequado, portanto, para caracterizar a ação do Youtube em toda a mídia digital, fazendo com que as relações humanas passem a adquirir um caráter mais fluido, sem regras de comercialização das informações, com o compartilhamento de vídeos que permitem grande exposição da vida dos seus

usuários para todo o ciberespaço, além de balançar os antigos modos de produção e veiculação de vídeos artísticos na internet.

É neste sentido que a plataforma do Youtube tem servido para a veiculação de vídeos que tanto apelam para o particular - o desconhecido desvendado - quanto para o compartilhamento livre de vídeos que acabam por se disseminar a partir do próprio público/usuário do Youtube, dependendo da criatividade por parte da mensagem e da aceitação por parte do público.

Não há um tema a ser trabalhado nos vídeos do Youtube, ao contrário, há toda sorte de motes expostos na plataforma, que podem ser acessados e relacionados por áreas de interesse. Ainda que não seja uma plataforma voltada especificamente para conteúdos artísticos, os artistas contemporâneos souberam aproveitar bem o potencial do Youtube, o qual tem seu acervo formado através dos interesses das pessoas que postam seus conteúdos na rede.

Assim, vemos orbitarem na plataforma Youtube artes da natureza que o audiovisual possibilita; curtas e longa-metragens, programas, séries criadas para o próprio Youtube, performances, shows, bem como o gênero aqui trabalhado, a videopoesia. Mas, de que tipo de videopoesia estamos falando? Há uma só forma ou uma fôrma para a criação e estruturação de tal gênero?

Logicamente, como todo processo que envolve arte, não há uma só maneira de realizar a videopoesia, como vimos anteriormente. Ainda que houvesse uma fórmula, a intenção criativa de cada autor faria transbordar a estrutura criada premeditadamente. Assim, se há várias técnicas para a estruturação da videopoesia, há também vários tipos e categorias desse gênero, de que trataremos nesse momento.

3.5.2 Videopoesia: forma, formato, experimento ou gênero?⁶

Ao longo de vários processos digitais, a linguagem da videopoesia parece ter sido inevitável. Inevitável porque ela aparece em áreas artísticas limítrofes, numa época em que também as mídias se confluem e se tornam tênues diferenças entre

⁶ Este subcapítulo intenta observar as diversas nomenclaturas atribuídas à videopoesia. Nossa preferência e hipótese é de que ela possui elementos suficientes para ser classificada enquanto gênero.

uma ou outra. Apesar da aparente “fatalidade” do surgimento da videopoesia, esta não ocorreu de forma assistemática; ao contrário, todo o caminho traçado até aqui é uma tentativa de perscrutar e acompanhar suas possíveis origens e causalidades.

Nesse sentido, recorremos à fala do videoartista Lucas Bambozzi (2018), o qual percebe sua produção como uma aproximação da poesia. Ele conta que, ao passo que o cinema está para o romance, a videoarte está para a poesia, dado seu poder de síntese. O artista conclui que sua intenção era fazer um outro tipo de cinema e “pensar o vídeo como um soneto e não como um romance”.

A fala de Bambozzi traz implicações trabalhadas em momento anterior, ligadas justamente à natureza da estrutura poética. Vale aqui relembrar os dizeres de Pignatari (2004) e de Paz (2009) sobre a poesia. O primeiro afirma que a poesia trabalha o signo verbal e não com ele. A ausência da preposição “com” no dizer de Pignatari nos sugere que não há intermédio entre a poesia e a linguagem; é ela mesma uma forma autônoma de dizer.

Já em relação à Paz (2009), lembra-se aqui seu dizer de que a grande diferença entre prosa e poesia é a questão do ritmo. Entre tais formas de linguagem, a linha que os divide parece ser a cadência; ao passo que a primeira pede sucessivos eventos em linearidade, a poesia se mostra em circularidade, com o auxílio de recursos como a justaposição de palavras, dentre outros.

Assim, quando Bambozzi afirma e aponta seu trabalho de videoarte como poesia, ele o toma como ser de criação de linguagem e também como elemento permeado de circularidade. No mesmo vídeo em que Bambozzi fala sobre seu trabalho com videoarte, o professor Almir Almas também faz uma afirmação relevantes para a presente discussão: o vídeo nasce do entrelace com outras artes. Segundo o professor, uma das formas de arte a se relacionar com o vídeo é justamente a poesia que traz até nós o formato da videopoesia.

Devemos ressaltar nesse momento a escolha vocabular do professor ao se remeter à videopoesia como um “formato”. Ao realizar tal fala pensamos que a videopoesia, em seus termos, talvez ainda não goze de autonomia ou de características tão marcantes, a ponto de entendermos que ela é um formato que mesclou videoarte e poesia, o qual se consolidou com o trabalho de diversos artistas, ainda na visão de Almir Almas (2018).

De acordo com Amâncio (2012, p. 01): “A videopoesia é um gênero audiovisual, geralmente enquadrada no experimental.”. Por ser colocada como uma linguagem

experimental, entendemos que seu interesse orbita mais em torno da “tentativa e erro”, da pesquisa estética, da descoberta de novas formas de fazer arte que é vídeo e palavra, do que de alguma possível inclinação aos interesses mercadológicos vigentes.

Com isso não se quer dizer, contudo, que a videopoesia fortuitamente não possa ser utilizada como atalho de um possível “consumo” a ser feito do trabalho de algum poeta ou outro artista que tenha interesse de divulgar seu trabalho com a videopoesia. Nesse caso, a videopoesia seria um meio e não um fim artístico, de que se utilizaria determinado indivíduo, fato que não desmerece ou diminui a esteticidade da videopoesia em questão.

Em termos da relação entre videopoesia e tecnologia, podemos dizer que a videopoesia é um dos tantos elementos artísticos que conseguem adentrar o mundo da tecnologia de forma experimental e quase que artesanal - por poder ser realizada de inúmeras formas - o que não faz dela um instrumento unicamente pró-mercado, mas sim uma forma de arte que sabe extrair o melhor da tecnologia para a construção da sua linguagem.

E se falamos da videopoesia como um meio e um fim, precisamos lembrar também que as tecnologias, tão próximas aos interesses gerais da sociedade, facilitam o acesso de parte da população que não conheceria o trabalho de determinados poetas que não fosse por meio das plataformas digitais que possuem e veiculam a arte em videopoesia de autores, consagrados ou não, no ramo artístico e literário.

Assim, a videopoesia constitui uma nova linguagem que mescla técnicas cinematográficas, poéticas e performáticas e que perfura a estrutura rígida dos hardwares e das plataformas digitais com a construção sensível de uma linguagem não-objetiva; a videopoesia é o musgo cabralino que toma o canhão utilitarista da tecnologia. É a linguagem que tem renovado o fôlego de poetas - e da poesia - na dita crise discutida da arte e da poesia em tempos em que o mercado abocanha e direciona o gosto pela arte a ser “consumida”.

Com o retorno à discussão da videopoesia como “formato” e como gênero do audiovisual, temos aqui uma questão semântica que parece legar a videopoesia a uma espécie de ramificação de algo já existente. Apesar de ser um processo natural a cada tipo de arte que nasce de outra, tais expressões destacadas parecem entender

a videopoesia como ligada a um cordão umbilical com outros gêneros comunicacionais e artísticos.

Na contramão desses pensamentos, Tom Konyves (2011) elabora um manifesto da videopoesia para singularizar tal linguagem e diferenciá-la de diversos outros formatos - a saber “poetry films, poetry videos, film poetry, film poetry, ciber poetry, cine poetry, kinect poetry, digital poetry, poetronic, filming of poetry” (KONYVES, 2011, p. 02). No seu entendimento, todos esses neologismos, advindos da democratização da tecnologia estabelecem sentidos próximos mas não exatamente equivalentes ao que se entende como videopoesia. Nas próprias palavras do autor:

Videopoetry is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by this time-based, poetic juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements it produces in the viewer the realization of poetic experience. Presented as a multimedia object of a fixed duration, the principal function of a videopoem is to demonstrate the process of thought and the simultaneity of experience expressed in words - visible and/or audible - whose meaning is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack (KONYVES, 2011, p. 04).⁷

Em sua elaboração mental sobre a videopoesia, o autor supramencionado estabelece diversos pontos importantes, a começar sobre o fato de reconhecer a videopoesia enquanto gênero. Isso confere a ela um grau de autonomia e características mais bem demarcadas, como as que ele mesmo destaca; justaposição poética de imagens com texto e som como os três elementos que se envolvem para compor a videopoesia.

Além de apresentar sua definição do que seria a videopoesia, o autor também expõe sua função, que seria a de nos envolver em uma experiência poética, através da simultaneidade dos elementos já referidos - imagens poéticas, texto e som. É importante destacar que todos os elementos exercem papel importante na constituição da videopoesia, uma vez que imagens e sons não são meros elementos

⁷ “Videopoesia é um gênero poético disposto em uma tela, distinto por seu tempo-base, justaposição poética de imagens, com texto e som. A combinação rítmica desses três elementos produz no espectador a realização da experiência poética. Apresentado como um objeto multimídia de duração fixa, a principal função do videopoema é demonstrar o processo do pensamento e da simultaneidade da experiência expressa em palavras – visível e/ou audível – cujo sentido está misturado a mas não ilustrado pelas imagens e trilha sonora.” – Tradução nossa

de fundo da experiência poética, como bem aponta o referido auto; é a equilibrada junção de tais elementos que compõe a videopoesia.

Entretanto, dada a rica experiência proporcionada pela videopoesia, parece haver uma insuficiência na descrição dos elementos que a constituem, feita por Konyves (2011). Na ótica de Noronha (2012), há mais do que imagens, textos e sons nesse gênero. De acordo com a autora:

Konyves limits the idea of a videopoem to three elements - the text, images and sound. The text displayed on screen or voiced is an essential element. But 'videopoetry' cannot be constrained to just these three elements; it needs to take into account the cinematographic elements that make it a distinct genre of poetry. It is in the perfect blending of these cinematographic elements with the text, images and sound that it produces in the viewer the realization of a poetic experience (Noronha, 2012, p. 110)⁸.

Para complementar o tripé imagem, texto e som proposto por Konyves (2011), Noronha (2012) recorre aos recursos oferecidos pelo cinema para poder, afinal, fazer uma distinção da videopoesia em relação à própria poesia; a videopoesia apenas o é devido aos recursos advindos do cinema, que seriam, dentre eles:

Sound effect, Silence, techniques of fade-in and fade out, blackout - Music, Imagery through atmosphere and characters, Long and short cuts, Juxtaposition of scenes, Assonance between the written traditional text and the visual images, Stylized choreography, Synchronization of images and sound using sophisticated editing technology and skill. (Noronha, 2012, p. 110).

Apesar da autora se referir aos recursos cinematográficos acima com base em videoblogs indianos - repletos de coreografia estilizada, recursos não necessariamente utilizados na videopoesia - vê-se que são ferramentas que reúnem justamente os três elementos citados por Konyves (2011), com o acréscimo do que seria a legitimação da videopoesia enquanto tal; seu contato e convergência com as referências cinematográficas.

⁸ "Konyves limita a ideia do videopoema a três elementos – o texto, imagens e som. O texto disposto numa tela ou composto por voz é um elemento essencial. Mas 'videopoesia' não pode estar constricta a apenas esses três elementos; é preciso levar em conta os elementos cinematográficos que fazem dele um gênero distinto da poesia. É uma perfeita combinação desses elementos cinematográficos com texto, imagens e som que produz no espectador a realização de uma experiência poética" – Tradução nossa.

O pensamento de Konyves (2011) sobre a centralidade do texto disposto em uma tela como um dos definidores da poesia é advindo do entendimento anterior à chegada das tecnologias responsáveis por alterarem o modo como fazemos e analisamos poesia. Segundo Noronha (2012), à época dos trovadores, ou seja, da poesia oral, a palavra, que ditava o ritmo e a métrica, era elemento central para a feitura da poesia, o que não necessariamente é o que ocorre com a videopoesia.

A hipótese de Noronha (2012) apresenta a mesma aposta de Amâncio (2014) quando afirma que a perspectiva audiovisual é amplamente suficiente para a expressão dos sentidos desejados em uma videopoesia e que as palavras não necessariamente precisem ser centrais ou ao menos figurar na feitura da videopoesia. Em suas palavras:

No que toca às imagens, são a unidade mínima, indispensáveis para a existência desse tipo de obra, ainda que em uma videopoesia as únicas imagens que existam sejam fotogramas ou frames pretos. Já o som pode não ser essencial, uma vez que há a possibilidade de se ter uma videopoesia silenciosa. Imagem e som correspondem à essência da videopoesia, que tradicionalmente na poesia está representada por meio da linguagem verbal em sua expressão oral ou escrita (AMÂNCIO, 2014, p. 216).

Inevitavelmente a autora compara as matrizes da videopoesia às da poesia. Chega-se à conclusão que, ao passo que a centralidade da poesia reside na linguagem verbal em qualquer dos seus registros, a videopoesia apresenta como elemento mínimo e básico a imagem, legando ao som a posição de coadjuvante, quando utilizado.

A autora supracitada resume o uso das imagens na videopoesia como fotogramas ou frames pretos, recursos legados pelo cinema, mas que para a feitura da videopoesia - apesar de suas origens remontarem ao uso de televisores domésticos - trata-se de imagens digitais, ou como disse Plaza (1993), imagens de terceira geração; formadas por pixels e passíveis de reconfiguração por softwares computacionais.

Ainda que o audiovisual seja tomado para a autora como o carro-chefe dos sentidos da videopoesia, esta entende, a partir de Santaella (2001), que mesmo na ausência da palavra, esta se faz presente. É como se a lógica do verbo permeasse toda e qualquer construção de sentido no audiovisual que não se utiliza da linguagem verbal propriamente dita Amâncio (2014).

Da mesma forma em que a ausência do registro verbal marca sua presença na videopoesia, a perspectiva da não-narrativa que Konyves (2011) propõe ser um traço da videopoesia aponta justamente para uma marca deixada pela herança da supremacia narrativa no acontecimento do audiovisual. Vejamos a posição do autor quanto a isso:

Videopoetry recognizes that narrative moments - whether presented as individual elements or a combination of text, image and sound - encourage the viewer's engagement: to sustain the poetic experience, some narrativity is necessary as structural device (A non-narrative juxtaposed with another non-narrative element for an extended period of time may result in distancing the viewer from the work). From scene to scene, narrativity propels the work forward, providing context for the viewer during the process of poetic experience. (...) The viewer's expectations of eventfulness are, by turns, satisfied and subverted; meaning is eventually derived from the effect of the repeated movement from the narrative to the non-narrative elements of the work (KONYVES, 2011, p. 04)⁹.

Assim, mesmo que se pretenda fugir da lógica narrativa, é preciso “alguma” narratividade na videopoesia para que esta consiga cativar seu espectador, propiciando-se a chamada experiência poética. Ainda que a justaposição de imagens possa ser a tônica de alguns exemplares de videopoesia isso não a isenta de narratividade, responsável justamente por contextualizar aquilo que está sendo mostrado/contado. E a narratividade, logicamente, pode estar presente mesmo sem uso da linguagem verbal, pois sequências de imagens também podem apresentar a progressão da história.

É com base nesse prelúdio que o autor supramencionado faz uma subdivisão dos tipos de videopoesia encontrados por ele, a saber: Kinect text, sound text, visual text, performance, cin(e) poetry. É necessário lembrar que a principal função do manifesto feito por tal autor é diferenciar a poesia de outros formatos mencionados anteriormente, mas que deles não conseguem fugir completamente.

⁹ A videopoesia reconhece que os momentos de narrativa – apresentados como elementos individuais ou como combinação de texto, imagem e som – encorajam o engajamento do espectador: para sustentar uma experiência poética alguma narratividade é necessária como recurso estrutural (uma justaposição não narrativa com outro elemento não narrativo por um período de tempo extenso pode resultar num distanciamento do espectador da obra). De cena em cena, a narratividade impulsiona a obra para frente, provendo contexto ao espectador durante o processo de experiência poética. As expectativas de acontecimento do espectador são, por vezes, satisfeitas e subvertidas: o sentido é eventualmente derivado do efeito de movimentos repetidos da narrativa aos elementos não narrativos da obra.” Tradução nossa.

De toda forma, caracterizemos agora cada uma das subdivisões propostas por Konyves (2011). A primeira delas, o Kinect text, diz respeito a uma animação de texto sobre um fundo neutro. Esse formato é um herdeiro da poesia concretista, pelo uso de diversas fontes, cores e estratégias de posicionamento das palavras. Parece ter similaridades com a videografia de que fala Plaza (1993), no início dos processos de interatividade em vídeo em que se utilizavam textos interativos com recursos alfanuméricos.

O sound text apresenta o texto acompanhado da trilha sonora e segundo Konyves (2011), este é o tipo mais popular de videopoesia, dada a facilidade em produzi-la. É acompanhada da justaposição de imagens e utiliza a voz humana, bem como alguns efeitos sonoros, se desejados.

Já o visual text apresenta o texto na tela com imagens capturadas ou encontradas, mas todas sobrepostas. Para compreendê-la é necessário que o espectador seja bastante engajado, pois tal forma de videopoesia faz uso de imagens não ilustrativas, ou seja, padrões abstratos que apelam para o imaginário do interlocutor (KONYVES, 2011).

No tipo performance podem aparecer um ator/performer ou o próprio poeta, falando diretamente ou indiretamente para a câmera. Segundo o autor supramencionado, esse é o tipo de videopoesia mais problemático, pois quebra a noção de simulacro que seria o processo de mostrar o performer/poeta como um intermediário entre o espectador e o poema. Tal formato de videopoesia é considerado bem sucedido se tiver um investimento na expressão visual, ou seja, na expressão corporal, atrelada ao uso de imagens justapostas e um pano de fundo que sugiram uma performance única.

O último tipo de videopoesia é o cine poetry. Sobre isso, nas próprias palavras do autor:

Is the videopoem wherein the text is animated or superimposed over graphics, still or moving images that are painted or modified with the assistance of computer software, e.g, Photoshop, or Flash, or 3D modelling and animation features in Second Life, the online virtual world. It closely resemble visual text, except the imagery has computed generated or modified appearance. (KONYVES, 2011, p. 04).

Apesar do próprio autor afirmar que a videopoesia também pode ser um resultado da combinação de mais de um tipo dos apresentados, poderíamos também

tomar conclusões sobre isso, mesmo que o autor não mencionasse algo sobre o assunto. Isso porque entendemos que a videopoesia, assim como outros tipos de arte, mantém-se fluida e livre para trocas e negociações semióticas diversas, tantas quantas forem necessárias para expressar sua intenção artística.

Vale lembrar que, ao apontar cinco tipos de videopoesia, Konyves (2011) não o faz sozinho, mas remonta a uma série de outras denominações próprias do cibertexto e da poesia eletrônica. O texto animado e o texto gerado por computador, como apontou Torres (2004) ou as formas de ciberliteratura a que se referiu Barbosa (1998) apresentam em um escopo mais amplo os conceitos aproveitados por Konyves (2011) para se remeter especificamente aos tipos de videopoesia.

Além de tais autores, lembramos também de Antonio (2008) que, ao categorizar a poesia eletrônica, apontou a infopoesia “aquele em que os editores de imagens oferecem a possibilidade de migrar todo o tipo de poesia visual para os meios computacionais” (ANTONIO, 2008, p. 165) como um dos tipos que contém a videopoesia, sendo E. M de Melo e Castro sua principal referência.

A retomada de todos esses autores e seus respectivos pensamentos serve a dois propósitos e o primeiro deles é entendermos que todo o processo da videopoesia, em qualquer que seja seu tipo, passa pelas negociações semióticas de que tratou Antonio (2008). É a imagem que negocia com o texto, o texto que negocia com o som, o som que negocia com o corpo e a performance, etc, que permitem a constituição da videopoesia como tal; é a negociação e permissão de sistemas semióticos em que um adentra o universo do outro para que exista a videopoesia.

O outro propósito da retomada dos autores diz respeito ao fato de percebermos que a videopoesia não é um gênero autônomo, surgido sem contexto. Ao contrário, ela se deve a um longo e sistemático caminho do encontro entre tecnologia e poesia, tecnologia e arte, até desembocar na poesia eletrônica e suas subdivisões.

Para além desse momento, utilizaremos como referência maior as subdivisões da videopoesia, proposta por Konyves (2011), para apontarmos, através da poética de duas autoras (Gabriela Marcondes e Maria Rezende) que a linguagem da videopoesia continua a se reinventar e também a apontar para sua tradição. Com isso, pretendemos observar a videopoesia como duas categorias, a partir da ligação do trabalho com cada autora citada anteriormente e respectivamente; a videopoesia como herança concretista e a videopoesia como declamação/performance.

Naturalmente, alguns formatos se aproximarão e outros se afastarão das subdivisões propostas por Konyves (2011) e não poderíamos esperar menos, já que a arte se desenha como um longo caminho de tradições e transgressões. Assim, enquanto tradição e transgressão, vejamos a videopoesia a partir de cada uma das autoras a seguir.

4 DUAS FACES DA VIDEOPOESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: GABRIELA MARCONDES E MARIA REZENDE

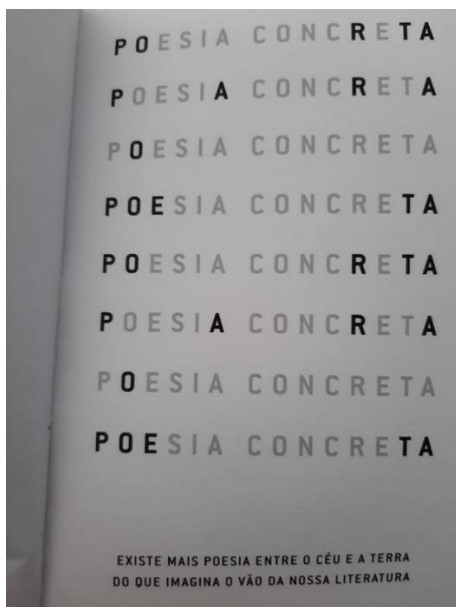
4.1 GABRIELA MARCONDES: VÍDEOS E VERSOS

4.1.1 As janelas concretas de Gabriela Marcondes

Entre movimentos e tendências artísticas vemos sempre distanciamentos e afastamentos. A arte nunca anda só, nunca se dá sem elos ou quebra dos mesmos. E é com esse pensamento que para começarmos a vislumbrar a arte de Gabriela Marcondes, falamos agora dos seus elos e encontros com o movimento concretista, sobre como a própria autora vê tal movimento como “uma referência muito importante, ele abre uma porta para a visualidade e assim permite que a poesia ganhe outros espaços e tome outras formas.” (Ver Apêndice A)

Entre videoarte, videopoesia, poesia impressa, Marcondes faz várias referências implícitas e explícitas ao Concretismo, mostrando-nos na prática o quão aliado esse movimento é na feitura de sua arte, como ocorre com seu primeiro livro Videoverso (2006), em que um dos primeiros poemas traz a configuração a ser vista abaixo:

Figura 5 - Poesia Concreta, Gabriela Marcondes



Fonte: Videoverso; poesia que se lê vendo; que se vê lendo (2006)

O uso de cores opacas, o aproveitamento e a exploração do espaço, a dinâmica, o movimento, diriam-nos já sobre uma certa herança concretista, mesmo que não houvesse o título “poesia concreta” no poema. Mas há e com ele vemos uma espécie de insistência, de repetição no tempo do poema que indica justamente a influência sobre o trabalho da poeta. Entretanto, como vemos, ele não é a linha de chegada da sua poética, mas a de partida, com o entendimento duplo de que “a poesia concreta é porta para o poeta” e que por ser porta, há muitas outras questões a explorar no vão da literatura. E é com essa porta que analisaremos agora algumas especificidades do Concretismo.

Como todo movimento artístico de que temos conhecimento, o Concretismo não se desenvolveu sem um porquê. Muito se relaciona sua construção como diretamente ligada às ideias modernas, já iniciadas nas vanguardas europeias, e vale sinalizar aqui a relação das vanguardas com a publicação de *Un coup de dés*, do simbolista Mallarmé.

Apesar da sua ligação com os movimentos europeus do início do século XX, o Concretismo também cuidou em se desvencilhar dos críticos que os ligavam diretamente às vanguardas; como um bom movimento inovador, seus criadores tentaram apagar os elos entre surrealismo e dadaísmo, autoproclamando-se movimento “quase autônomo”, não fosse a criação da sua conhecida *paideuma*, sobre a qual falaremos um pouco mais adiante.

A antitradição a que se “filhou” o movimento concretista aponta uma questão dialética com a própria tradição; quanto mais um grupo tenta se distanciar da tradição, mais dialoga com ela. É pensando nisso que Aguilar (2005) começa a discussão sobre Concretismo como uma arte relacional, por mais que se pretenda autônoma em relação a outros movimentos.

Assim, o ponto relacional do Concretismo talvez se expresse justamente com o *paideuma*, que seria o conjunto de autores que influenciaram o movimento, a saber James Joyce, Mallarmé, Ezra Pound e E. E. Cummings, num primeiro momento, e posteriormente os brasileiros João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Oswald de Andrade. Com essas zonas de contato, saberemos que o Concretismo se propôs a alterar os paradigmas do que seria a poesia tradicional.

Apesar de percebermos uma aproximação do Concretismo com algumas das vanguardas do século XX, mais precisamente Surrealismo e Dadaísmo, os poetas concretistas trataram de se desvencilhar dos ditos movimentos e apostaram no estudo

e influência do paideuma. Entretanto, a fortuna crítica parece encontrar traços convergentes entre tais movimentos e o Concretismo, tal qual o faz Aguilar (2005), inclusive ao chamá-lo de neovanguarda.

Afora admissões e negações sobre as similaridades entre Surrealismo, Dadaísmo e Concretismo, o autor supramencionado destaca o valor dos museus e arquivos de arte para o “fortalecimento” do Concretismo enquanto movimento dedicado a experimentar outras formas de poesia, com conceitos distintos do que seriam o verso e as formas poéticas.

Nesse caminho, os irmãos Campos e Décio Pignatari se utilizaram de diversos suportes artísticos, como seções de jornais e até revistas de decoração e arquitetura para falar sobre o incipiente movimento. Foi a partir desses encaminhamentos que o grupo começou a relacionar o design do mundo “utilitário” e a linguagem de outras artes à feitura da poesia concreta. Nas palavras do crítico:

(...) Em todo caso, o design proporcionava, em uma leitura simplificadora, o estoque de motivos que distinguiam o movimento: consonância com o contexto moderno, possibilidade de uma linguagem universal, reflexão sobre a forma, e caráter meditado e planejado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas que ainda predominavam na poesia. E, com relação ao futuro, “a obsessão do design - nas palavras de Leonor Arfuch - como investimento utópico dos objetos”. (AGUILAR, 2005, p. 77).

Com tantas características inerentes ao movimento concretista, a aproximação do mundo do design parece ser uma das peças responsáveis por torná-lo um movimento tão singular. Ao tocar em tantos pontos distintos, o Concretismo usa o design como uma “cola”, capaz de unir linguagens diversas, de mundos diversos. E daí conseguimos vislumbrar a íntima relação do movimento com a cultura visual.

Ao contato com as linguagens artísticas dos mais distintos campos, o Concretismo não parou sua expedição de vanguarda nesse ponto. Seguiu as marcas da modernidade e se atrelou até a slogans e logomarcas publicitárias, numa relação também deselitizadora da arte que se misturava com as linguagens e visualidades do cotidiano daquela época.

A lógica da visualidade e especificamente da poesia visual deve ser (ex)posta cuidadosamente aqui, seja para singularizá-la em relação ao Concretismo, seja, ao mesmo tempo, para relacioná-la a ela. Ao que consta, o centro da estética concretista

está no trabalho com a palavra, dimensionando-a a partir também do seu potencial sonoro e visual.

Ainda que, no Brasil, o caminho da poesia visual seja traçado paralelamente às experimentações da poesia concreta e que, em termos gerais - pelo público ou pela crítica - até sejam tomados como estéticas sinônimas, como nos diz Menezes (1996), é preciso entender as especificidades de cada linguagem. A visualidade, marca também das vanguardas do século XX, torna-se um dos elos entre as vanguardas (futurismo, dadaísmo, etc) e o Concretismo, apesar deste último ter mantido sua singularidade estética. Nas palavras do autor:

(...) é evidente que todos esses movimentos anteriores possuíam suas poéticas visuais, assim como o Concretismo veio a criar a sua. Consequentemente, a poesia visual é um termo genérico que agrega, que contém em seu interior, as diversas poéticas visuais, incluindo-se a da poesia concreta. Inverter essa ordem de continente e conteúdo equivale a dizer que o Romantismo pertence à poética byroniana ou o Renascimento está contido na escritura rabelaisiana que seria seu continente. (MENEZES, 1996, P. 40).

A ideia de que a poesia concreta está contida na poesia visual orienta-nos a dois possíveis entendimentos: 1- com as diversas referências de visualidade que englobam a poesia concreta (não apenas as presentes nas vanguardas artísticas), há inúmeras influências sobre aspectos distintos da poesia concreta; 2- apesar de englobar a poesia concreta, a poesia visual não é o cerne de trabalho do Concretismo, mas sim a palavra.

Com essas “ressalvas” queremos dizer que não conseguimos precisar quanto das vanguardas propriamente ditas há na linguagem concretista, mas é mister entender que a cultura visual como um todo influencia a estética concreta. E apesar de darmos aqui destaque a esse aspecto visual do trabalho concretista, o movimento parece dar à palavra a posição central do movimento, sem também negar os aspectos sonoros que a poesia pode gerar.

Na poesia concreta (manifesto) de Augusto de Campos (2006), vê-se ratificada a ideia da palavra como a própria coisa a ser significada, como afirma o autor: “o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva” (CAMPOS, 2006, p. 71).

Nesse sentido, os precursores do Concretismo publicaram o plano-piloto do movimento e diversos manifestos e textos críticos que ratificam o pensamento sobre a poesia como sendo o meio e o fim do trabalho poético, havendo a libertação da referencialidade externa ao poema. Portanto, o poema significa em si e para si, rompendo com a necessidade de trazer palavras que signifiquem uma terceira coisa.

Assim, as palavras no poema concreto possuem autonomia e são carros-chefe de si mesma. As propriedades “psico-físico-químicas” fazem delas organismos completos e complexos de significação pura e a justaposição - utilizada poeticamente no texto crítico de Augusto de Campos - talvez figure como uma das principais técnicas a dar liberdade para que as palavras, principalmente os substantivos, sejam o cerne da atenção concretista, em toda sua amplitude sensitiva “tato antenas circulação coração”.

Dessa forma, toda a explanação anterior serve para elucidar o lugar da palavra na poesia “verbivocovisual” concretista. Sobre a voz existente no poema concreto, Haroldo de Campos (2006) afirma que há “uma dimensão ACÚSTICO-ORAL” no poema “agindo sobre os comandos da palavra nessas dimensões” (CAMPOS, 2006, p. 76).

A dimensão acústica da palavra é considerada como parte importante da composição concretista. Os sons evocados no poema devem, então, potencializar a significação das palavras que o compõem. Para Augusto de Campos: “Os elementos fonéticos auxiliam a criação das relações entre as palavras, funcionando como fatores-de-proximidade-e-semelhança para um todo visual e estabelecendo uma espécie de corrente eletromagnética que atrai ou repele as palavras (CAMPOS, 2006, p. 171).

Em grau de importância para o movimento, além de uma poesia baseada na perspectiva verbivocovisual, está também a reformulação do que seria o verso tradicional da poesia. No Plano-piloto para Poesia Concreta (1958), assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, vemos o primeiro parágrafo como definição e conceituação completa do que seria a poesia concreta e do tratamento do grupo dado ao verso:

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 geográfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura

espaçotemporal, 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 (...)” (CAMPOS et al, 2006, p. 215).

Numa lógica concretista, a abolição do verso como se diz seria, na verdade, uma reconfiguração do verso como o conhecemos; ele deixaria de seguir uma direção linear e “organizada” para ocupar livremente o espaço da página, de acordo com a intenção do poeta. Daí a menção ao ideograma poundiano, que se apresenta como uma fonte de possibilidades de direções e formas que o poema pode ganhar na página em branco.

A proposta concretista também se fez entender como objetiva, com o intento de retirar o manto subjetivo para a criação de poemas que fossem eles mesmos os próprios objetos de interesse da escrita e não sua ligação com algum elemento externo mediado pela palavra. Para Cabañas (2008):

todo poema “autêntico” deverá se formular agora como uma aventura planejada pelo trabalho racional: a aventura de explorar as potencialidades semânticas, visuais e sonoras da palavra, mas também de organizar o espaço gráfico, de “controlar” a partir dele as possibilidades comunicativas dos elementos verbais que aí serão colocados (CABAÑAS, 2008, p. 22).

Assim, a objetividade é o caminho utilizado para a criação de poemas concretistas, prezando por procedimentos que garantam a abolição da estrutura lógico-discursiva, dando lugar à noção de justaposição - ideia bastante explorada pela vanguarda futurista e retomada pelos primeiros modernistas - e de exploração da potencialidade do espaço para a escrita.

O movimento concretista, entretanto, não ecoava sua voz em uníssono ao pensar as inovações da forma poética nos idos dos anos 60. Há uma metonímia ao tratarmos dos interesses centrais enquanto pertencentes a todos os concretistas, mas que, na verdade, ligam-se especificamente ao grupo Noigrandes, composto pelos já citados irmãos Campos, Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald, como nos diz Menezes (1991).

As dissidências não demoraram a acontecer e alguns poetas se propuseram à formação de um novo grupo a pensar uma nova forma de poesia concreta; o

Neoconcretismo, do qual faziam parte Ferreira Gullar, Lúcia Clark, José Paulo Paes, dentre outros. Temporalmente não tão distantes - na verdade, o concretismo do grupo Noigrandes e Neoconcretismo coexistiram no período dos anos 60 - mas ideologicamente descontinuados de uma mesma linha de pensamento, os preceitos concretistas foram relativizados pelo grupo que os questionou, principalmente no sentido da ligação que os concretistas faziam da poesia às invenções tecnológicas da época, como afirma Coutinho (2004):

O Neoconcretismo pronuncia-se contra o predomínio da tecnocracia, da máquina e da cibernética e procura resgatar dimensões metafísicas de momentos anteriores, dentre os quais o próprio Modernismo, mas serve-se abundantemente da interdisciplinaridade, sobretudo no que concerne às artes plásticas, e realiza amplos experimentos com materiais além do papel. (COUTINHO, 2004, p. 241).

Ainda que os concretistas não mencionem explicitamente a valorização da máquina, dos elementos industriais e cibernéticos no plano-piloto, os vemos debruçados em uma herança futurista que valorizava e cantava elementos modernos como a máquina, a velocidade, a estrutura citadina. É isso que vemos em poemas como “velocidade”, de Ronaldo Azeredo (1957) ou o poema “cidade, city, cité”, de Augusto de Campos.

Os Neoconcretistas, por sua vez, além de não terem aderido ao “culto” às marcas da modernidade, criticaram também a extrema objetividade no trabalho dos concretistas ou, nas palavras dos próprios neoconcretos: “a arte concreta levada a uma perigosa exarcebação racionalista”. Essa visão foi recusada pelos neoconcretos, dando lugar em suas manifestações a uma proposta mais voltada à metafísica e, portanto, mais afeita a uma subjetividade programadamente banida pelos irmãos Campos e por Pignatari.

Além da expressividade do neoconcretismo basear-se numa “realidade orgânica”, diferentemente da “realidade mecânica” do grupo Noigrandes, seu idealizador Ferreira Gullar pensou em uma teoria do não-objeto, em que o livro passa a ser manuseado pelo leitor que será agora o responsável por dar-lhe expressividade. Assim “essa participação ativa do espectador ultrapassa o ato de manuseio do objeto-livro (...) para se tornar o ato de leitura que preenche de significação o poema”. (MENEZES, 1991, p. 59).

Tem-se nas prerrogativas do neoconcretismo uma intenção interativa ao se utilizar um não-objeto que, ao ser manuseado, cria sentidos e expressividades “a mais” do que um objeto observado, uma vez que “o poema lança mão de cortes, dobras, cores, formas plásticas (...)” (Ibidem, p. 59). Ao apostar numa reviravolta em relação à objetividade exacerbada do grupo Noigrandes, os neoconcretos investiram tanto na teoria do não-objeto, quanto na possibilidade de subjetividade e “da vivência interior do espectador/leitor” ao ter contato com o poema.

Além do Neoconcretismo, o radicalismo vanguardista do grupo Noigrandes ainda produziu outras dissidências ideológicas, a partir do entendimento de pessoas que possuíam uma compreensão distinta de poesia: o grupo do poema-práxis, encabeçado por Mário Chamie e o poema-processo, com grande influência de Wladimir Dias-Pino.

Diferentemente dos dois grupos anteriores, o poema-práxis considera as três instâncias de um poema: o ato de compor, o levantamento da composição e o ato de consumo de um poema, referindo-se respectivamente ao trabalho do poeta, o trabalho com o poema e a recepção do leitor desse trabalho. De acordo com Chamie o “poema-práxis: a única totalização válida e não-alienada da consciência poética contemporânea.” (TELES, 2006, p. 577).

Já em termos do poema-processo, pensa-se em uma forma de arte com vistas à criação de novos processos e à participação do espectador para explorar as probabilidades que se colocam em cena. Segundo Nóbrega (2017, p. 13) “por processo entende-se a visualização do objeto em desencadeamento, através do veículo da linguagem”.

As ramificações do efeito concretista na literatura brasileira, especificamente na poesia, não pararam por aí. O próprio Tropicalismo e outros tantos movimentos tentaram ciclicamente quebrar com os preceitos concretistas do grupo Noigrandes, ao mesmo tempo em que portavam características concretistas já arraigadas em seus novos preceitos.

Com isso se quer dizer que o Concretismo se desenhou como cerne de diversos movimentos que irromperam a partir dos anos 50. Ainda que alguns movimentos seguintes tenham tentado romper totalmente com preceitos concretistas, as reverberações do pensamento dos irmãos Campos e de Décio Pignatari se consolidaram no imaginário artístico da época, com incontáveis resquícios até nossos dias.

Dessa forma, consideramos o Concretismo como o “carro-chefe” das teorias que experimentaram a linguagem ao máximo potencial, com toda a bagagem racionalista e materialista que lhe cabe. E, para perscrutar o caminho da inovação literária que interessa a esse trabalho, vale falar da relação contundente que a arte concretista apresentou com as máquinas da modernidade e seus produtos afeitos ao mundo da comunicação e da industrialização, de modo que além de ter havido mudança na forma de conceber a poesia a partir do concretismo, houve mudança

As várias frentes de trabalho concretista apontam para uma direção certa: da inovação, do experimentalismo. E nesse sentido podemos elencar aqui as ferramentas utilizadas para atingir esse feito: o trabalho e relação com as linguagens visuais, sonoras, plásticas e até publicitárias (a exploração prática do verbivocovisual); a morte do verso tradicional; a centralidade da palavra autônoma para o poema e a objetividade para a feitura dos poemas concretos. É com esse resumo e o suprasumo do que foi a poesia concreta no Brasil que pensamos agora em como ecos desse movimento surgiram na poesia/videopoesia de Gabriela Marcondes.

4.1.2 Versos versáteis: entre poemas e videopoemas

1,2,3, #GRAVANDO! – Para acompanhar esta seção, assista ao videopoema “Sete procedimentos para resistir”, através do link: <https://vimeo.com/user42763398>

Se há diversas nomenclaturas e subdivisões entre conceitos e formas da videopoesia, quando tentamos apalpar tal formato pelas mãos de artistas, multiplicam-se os modos de existência de um gênero “recente” como esse. Além de poder ser trabalhado a partir de nuances distintas, o fato de muitos artistas utilizarem-no sem ter conhecimento conceitual do termo, coloca-o em uma zona muitas vezes desconhecida e mesclada com diversos outros gêneros artísticos.

Para tentarmos nos aproximar concretamente da videopoesia em sua feitura contemporânea, utilizaremos aqui as vozes de três artistas, a começar por Gabriela Marcondes. Carioca, médica por formação, com mestrado em musicologia na UFRJ, poeta, videopoeta, videoartista, performer, afeita às artes visuais, aos objeto-arte - bem como o entrelaçamento entre todas essas áreas - o trabalho de Gabriela não é simples em sua feitura nem na sua observação.

A autora, que também assina como Gab Marcondes, vê seu trabalho “como uma interface, um ponto ou uma ponte de contato entre muitas coisas. Gosto disso de estar nesse espaço entre a poesia e as artes visuais, entre a poesia e a música...” (Ver Apêndice A). Em tempos em que a arte não era banhada por tecnologias digitais, arriscaríamos dizer que o trabalho de Marcondes “findaria” com quatro livros impressos publicados; *Videoverso: poesia que lê vendo; que se vê lendo* (2006), *Depois do vértice da noite* (2010), *Em caso de emergência pare o tempo* (2014) e *Todo todo é só uma parte* (2018)

Entretanto, com tantas plataformas e softwares disponíveis para a experimentação artística, talvez não caiba aqui citar um trabalho como ponto de partida e/ou chegada, ou mesmo priorizar o já canônico trabalho impresso como o centro da produção de um artista em detrimento de outros suportes; a arte da autora parece estar em constante configuração/reconfiguração entre formatos e materiais utilizados, reiniciando o processo de experimentação a cada novo trabalho exposto.

Além dos já citados trabalhos impressos, o acervo da artista encontra-se disponível também em sites reunidos(espalhados?) na internet, dentre os quais podemos citar como eixo central o inutensiliospoeticos.com - tanto em site específico como disponível a partir da plataforma vimeo - a conta do instagram de mesmo nome, a conta no Youtube, de nome “vertigens” e o aplicativo para android, chamado poemappps.

Como se pode ver, o trabalho da autora toma várias plataformas e sites da Internet com hiperlinks que nos fazem dar saltos sobre a sua produção. E por estar na internet, muitos outros sites possuem seus trabalhos diluídos, a exemplo do Youtube, com parcerias com André Vallias ou mesmo com o canal intitulado “Gab Marcondes”, até o gabmarcondes.weebly.com, o canal Curta, com a série “Arte já”.

As buscas se multiplicam quando pesquisamos por Gabriela ou Gab Marcondes. A produção da autora é diversa - até sua denominação o é - de modo que os algoritmos da internet se desdobram para nos mostrar resultados sobre quem e o que pesquisamos. Não apenas no meio digital, analisar a obra da autora por entre as folhas dos seus livros também pede olhos atentos a todo o diálogo que sua obra promove com ela mesma, entre o que está nos livros que se derrama pelo meio digital, por objetos-poesia, por videopoemas, etc.

Vejamos agora um dos seus tantos videopoemas, intitulado como “sete procedimentos para resistir”, do ano de 2019. Ter acesso a esse material não é tão

simples quanto possa parecer. Uma simples busca na plataforma google não revela num primeiro instante o título do videopoema supracitado. É preciso, de certa forma, ser “iniciado” na pluralidade de nomes e formatos de Marcondes para chegar ao resultado desejado.

Explicando melhor, relembramos os dizeres de que seu trabalho se espalha por vários sites da internet, com nomes distintos. Assim, nem todo material que está presente na plataforma Youtube também está na plataforma vimeo, bem como na conta do instagram. Do mesmo modo, nem tudo que está no Youtube pode ser encontrado só na conta Vertigens, ou na conta Gab Marcondes; os trabalhos se dissipam em uma espécie de emaranhado poético.

É justamente tal emaranhado que nos aponta o esfumaçamento, de suportes e sites, como intrínseco à poética de Marcondes. Para conhecermos todas as suas artes em meio digital precisamos nos fazer valer de hiperlinks - recursos utilizados pelos ditos cibertextos e à ciberliteratura, segundo Barbosa (2004) que nos (re)direcionam para os trabalhos diversos da autora. Vale dizer ainda que a proposta de hipertextualidade não acaba com seu trabalho digital; há um constante diálogo entre os poemas impressos e seus videopoemas, por exemplo.

Quase todos os seus videopoemas ou as videoartes, aliás, estão em diálogo ou são baseadas nas suas obras impressas e isso pode ter relação com o próprio entendimento da autora sobre o que é a videopoesia:

As classificações limitam os espaços e pessoas que entram em contato com o trabalho, então prefiro encarar eles como videopoemas e/ou videoarte. Por exemplo, o vídeo “poema diluído” já foi exibido e premiado no Festival Desvairada de poesia – são poucos os concursos específicos de videopoesia. Fui premiada no 1º Festival de Videopoesia Desvairada - e já esteve exposto em galeria do Espaço cultural da Justiça Federal. Ou seja, acredito que essa divisão é um pouco arbitrária. Depende mais de onde o trabalho é exposto e de quem olha para este(...) A videopoesia não é um objeto fechado... é uma arte que está ali num terreno fronteiro. Pode ser considerada um filme experimental, às vezes poesia filmada, então é difícil delimitar esse objeto. (MARCONDES, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE A).

Caminhar por entre as artes de Marcondes, então, é um constante reencontro entre o que já foi dito/feito/visto, sobre o que ainda vai ser dito/feito/visto. Nessa perspectiva cíclica entre as publicações de Marcondes, vemos a predileção pela

utilização de um site de interesse próprio (o referido inutensiliospoeticos.com) e a plataforma Vimeo, sobre o qual precisamos refletir um pouco. O Vimeo foi criado em 2004, com possibilidades de criação e edição de vídeos mais organizados por nichos específicos. Pensamos agora: por que a autora utilizou esta plataforma para criar e compartilhar seus videopoemas?

As buscas acadêmicas sobre textos que abordem as funcionalidades do Vimeo vs Youtube podem basicamente ser resumidas em um estudo de Costa (2010), em que analisa-se que, apesar da popularidade maior pertencer ao Youtube, o uso internacional do Vimeo tem aumentado, principalmente no que tange à cultura musical. Por sites de tecnologia em geral, as comparações entre as plataformas sugerem que a disseminação e publicação dos vídeos ocorre mais eficazmente no Youtube, pois ele é o segundo buscador da Internet, perdendo apenas para o Google. Apesar da popularidade e gratuidade para criação de vídeos no Youtube, o Vimeo dispõe de ferramentas de edição, mas de forma paga. Em resumo, o conteúdo do Youtube pode ter maior quantidade de visualizações e comentários gerais - inclusive com a possibilidade de rentabilização do conteúdo publicado -, já o Vimeo conta com maior qualidade da edição de vídeos e comentários especializados.

Assim, ao observarmos os vídeos postados diretamente pela autora - não aqueles feitos em parceria ou publicados por outras pessoas e canais de arte - vemos que existem 22 videopoemas presentes no seu canal inutensiliospoeticos, no Vimeo, e 10 videopoemas no canal (aparentemente não mais utilizado) vertigens, no Youtube. Alguns deles podem ser encontrados no site que reúne a maior parte dos trabalhos de Marcondes, incluindo objetos-poéticos, vídeos, exposições e até críticas sobre seu trabalho.

Com isso chegamos ao pensamento de que, possivelmente, a autora tenha sempre prezado pela qualidade e profundidade do que seria visto do seu trabalho, dado o maior número de experimentações presentes no Vimeo e no seu site supramencionado. Ao Youtube, legam-se os vídeos e videopoemas no canal pouco acessado, o [Vertigens](http://vertigens), os quais também se encontram no site inutensiliospoeticos. Ou seja, num momento em que diversos artistas se direcionam para o Youtube como meio de divulgação e maior contato com seu público, Gab Marcondes parece ir na contramão da tendência, criando seus próprios ambientes virtuais de interação e postagem.

Foi com esse percurso sinuoso que chegamos ao videopoema mencionado anteriormente, de nome “Sete procedimentos para resistir”, presente no site Vimeo. Para chegar até ele, buscamos no google “inutensílio poéticos”, que nos direciona apenas para o site de mesmo nome. Com uma busca nas imagens, entretanto, chegamos ao site específico do Vimeo, com 22 videopoemas, dentre os quais o de nosso referido interesse.

O “sete procedimentos para resistir” nos faz perscrutar seus caminhos interpretativos, mais uma vez (ou ainda) como “iniciados” para entendermos do que se trata. Dizemos isso pelo próprio título do videopoema trazer consigo expressões que nos remetem a algo anterior a ele, uma espécie de código que precisamos acessar para recuperar seu sentido. E não seria assim com tudo que entendemos por literatura, um constante diálogo com outras literaturas?

Certamente. Mas rememorar campos discursivos que circundam o título e videopoema em si nos trazem para uma análise mais “interna” do formato, que quase constantemente chama mais atenção pelo seu aspecto de técnica, do seu algo “externo”. Então, para mergulharmos nos sentidos do videopoema aqui proposto, é preciso recuperarmos o sentido do número “7”, presente em muitas das obras que lemos e na vida que vivemos. Segundo o trecho abaixo:

Sept corrésponde aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes, aux sept pétales de la rose, aux sept têtes du naja D'angkor, aux sept branches de l'arbre cosmique et sacrificiel du chamanisme, etc. (...) sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif¹⁰. (CHEVALIER; GEERBRANT, 1998).

Segundo os autores supracitados, o número sete engloba diversos campos da vida, do calendário à mitologia, de aspectos culturais a religiosos. Estamos rodeados pela simbologia desse algoritmo e damos agora destaque ao sentido de mudança e renovação positiva que ele emana, de acordo com Chevalier & Geerbrant (1998).

A poética de uma poeta como Marcondes, como dito, é bastante vasta e versátil, dentre formas e conteúdos. Mas um ponto aqui deve ser destacado; ao observarmos os poemas e videopoemas de Gabriela Marcondes, percebemos grande

¹⁰ “Sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja D’angkor, aos sete ramos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo, etc. (...) Sete indica o sentido de uma mudança após um ciclo terminado e de uma renovação positiva.” Tradução nossa.

afeição ao tema temporal. Poemas visuais com relógios, ampulhetas; videopoemas com motes temporais, como os intitulados “noite/dia” e “preciso aprender a não colecionar o tempo”; o próprio título do seu terceiro livro *Em caso de emergência pare o tempo* (2015), poemas impressos também com temas sobre o tempo. Em meio a uma pressuposta “recorrência” em seu conteúdo, deparamo-nos com os “sete procedimentos para resistir”, que não parece de um todo oposto e/ou afastado aos temas anteriores; assim como a voz dos poemas e videopoemas parece se encontrar num constante esforço para usar o tempo ao seu favor, a voz que aparece nos “7 procedimentos” parece buscar um contrato com o mundo em que se encontra, um possível contrato de sobrevivência, de resistência a um mundo concreto e que, apesar disto, oferece as ferramentas para o devaneio e expressão poética proposta pela artista.

É impossível não elencarmos os diversos “7 passos” que podem nos levar ao sentido de positividade, de que falaram os autores supracitados. 7 passos para o sucesso, para a felicidade, para ganhar dinheiro, para escrever bem, 7 passos, enfim, para galgar algum tipo de degrau que geralmente resulte em um ganho material. Estaria Marcondes referindo-se também a um ganho capital como esse? Seriam seus passos materialidades em forma de versos?

Bem, de acordo com seu perfil de escrita brevemente mencionado- de trabalho com temas como o tempo - assim como da busca por si, por seu interlocutor, por um lugar, por sua própria poesia, Marcondes parece se entregar a camadas mais profundas de sentido em suas palavras, imagens, videopoemas ou objetos-poéticos. E, ao que parece, tais camadas estariam em oposição ao sentido prosaico e comum com que trabalhariam os clichês dos sete passos para alcançar algo material. Isso não impede, porém, que a autora dialogue com esse universo discursivo com intenções artísticas. Trazer para perto da sua produção um título como esse parece um rastro de cotidiano, um laço unitivo entre o aspecto abstrato - e um tanto metafísico - do seu trabalho e entre a concretude dos ganhos materiais ao se lidar com os sete procedimentos para resistir. Mas resistir a quê? Certamente um esquema, bem como frames do videopoema, retomam de forma mais nítida os aspectos trabalhados no videopoema, visto na íntegra anteriormente.

1. Abrir caminhos: selva -> seiva
2. Deslocar-se: arma -> amar
3. Transformar: corte -> sorte
4. Deletar: fear -> far
5. Unir-se: ideal -> real
6. Mudar o olhar: ótica -> ética
7. Escapar: gun -> run

Esquema 1: Sete procedimentos para resistir.

Figura 6 - Deslocar-se



Fonte: <https://vimeo.com/user42763398>

Figura 7 - Arma



Fonte: <https://vimeo.com/user42763398>

Figura 8 - Amar

Fonte: <https://vimeo.com/user42763398>

Após visualização do videopoema e também do seu esquema e captura de frames, podemos pensar que o movimento é aspecto central do seu campo semântico. Transformar, deletar, mudar, escapar, tudo isso pede deslocamento de visão e atitude perante a realidade em que é preciso resistir. A base da resistência, então, não é estagnada, imóvel, mas fluida. Não se pode resistir sem que haja movimento.

E tal movimento não está presente apenas nas palavras em sua forma íntegra. A conceituação dos sete procedimentos para resistir é tão flexível que pede transformação nas próprias palavras. É assim que vemos a selva virar seiva, a armar virar o ato de amar, o corte virar sorte, etc. Há um sagaz trabalho da poeta em perceber que as palavras, da mesma forma que se guardam, também se desvendam entre si se cortadas, recortadas e ressignificadas, enfim, se remexidas. Alterá-las assim, “à luz do dia”, em frente ao leitor/espectador faz parecer um truque da poeta. Seria a sobreposição do paradigma sobre o sintagma vista a olho nu; a própria comunicação poética, como diz Pignatari (2004), mas uma espécie “viva”, que se transmuta durante o processo do poema.

As transformações das palavras apresentam outras faces possíveis delas - e da própria vida. É possível, então, perceber tais palavras como fases necessárias para se chegar a uma outra fase; a positividade que emana dos sete procedimentos mencionados, fazendo ponte com a simbologia do número sete, como disse Chevalier & Geerbrant (1998).

Como dito, para resistir, é preciso agir, deslocar-se ante o contexto não favorável. A inércia é quebrada a cada palavra colocada no eixo linear e duplamente quebrada com a movimentação e transformação proposta pelas mãos da poeta. Assim, a mudança é dinâmica, tátil, requer mudança de espaços físicos e/ou

psicológicos. Aqui voltamos à ideia de que a autora, apesar de não fazê-lo explicitamente, não abandonou o mote temporal nesse videopoema; recorreremos ao entendimento de uma metáfora espaço-temporal a partir da qual sempre que falamos em um “onde”, falamos também em um “quando”. Dessa forma, a dinâmica da resistência consiste na aplicação dos sete procedimentos para se alcançar um lugar e um tempo de positividade.

. Como dissemos anteriormente, a resistência parece fazer parte de um contrato de sobrevivência, de resistir após um período conturbado. Dada a feitura do videopoema, em meados de 2019, não descartamos também uma possível resistência em relação à conjuntura sócio-político-econômica atual. A chave para uma leitura do tipo decorre principalmente da transformação dos termos de arma para amar, de gun para run, em que figura uma possível marcação contra a liberação de armas no Brasil durante o governo vigente. As duas - dentre inúmeras possíveis - leituras do poema podem coexistir em seu intento, através do qual, de toda forma, seria necessário “cumprir” os sete procedimentos até se chegar à fase da “bonança”.

Pensamos agora na voz que ecoa do poema. Há uma certa racionalidade que circunda as palavras nele proferidas aliada a um direcionamento de causa e efeito; se seguirmos os sete procedimentos, podemos ter bons resultados. Seus versos parecem colocar em primeiro lugar o destino do outro, o aconselhamento ao outro, em detrimento de uma voz egoica em primeiro plano.

Tal videopoema pode se enquadrar no que Garramuño (2008) denomina de um “império dos sentidos e da sensibilidade na arte contemporânea”, em que, segundo ela

(...) na poesia se manifesta em um arco que vai desde o extremo de uma estridência sensorial até um aparente minimalismo afetivo e sensorial que, porém, nessa superfície austera exhibe mais o acanhamento e contenção da afetividade e sensações palpitantes do que sua efetiva ausência (GARRAMUÑO, 2008, p. 83).

O arco acima referido é justamente o raio que alcança as perspectivas possíveis dentro do que seria o império dos sentidos, que abarca uma explosão sensitiva e minimamente um apelo sentimentalista, afetivo. Dentro dessa tônica, dois outros conceitos acompanham aquele maior; as noções de experiência do tato e de sujeitos mínimos.

A máxima de que “uma imagem vale mais que mil palavras” parece ser minimizada ante a lógica do império dos sentidos, o qual privilegia a experiência do tato. Segundo a autora, tal experiência “(...) se trata de uma poesia da experiência vivida e das percepções, já que uma e outra proporcionam a matéria que é captada pelos sentidos e que ocasiona a manifestação de sentimentos diversos.” (GARRAMUÑO, 2008, p. 84).

Assim, a autora assume o entendimento de que a poesia, nesse sentido, seguiria o caminho da experiência sensitiva que desencadearia os sentimentos expostos no poema. Apesar de não querermos ligar a feitura poética a uma lógica estrita de causa e efeito, interessa-nos aqui a ideia de uma motivação/vivência externa, palpável poder se transmutar em um poema ou, como continua a autora:

Nesse sentido, o predomínio dos sentidos deve ser lido como signo de um realismo absoluto e pós-desconstrutivo porque nesta poesia a realidade, com sua contundência tátil, não dá lugar a uma referencialidade certa, mas se constitui, através do poema, em problema e matéria de poesia. (Ibidem, p. 86).

A “contundência tátil” de que fala a autora nos faz atentar para o fluxo contínuo de influências entre o que está dentro e fora de nós e que, porventura, pode vir a se tornar poesia. Destacamos, contudo, que apesar dessa experiência tátil, o que caminha para o poema é uma referencialidade “não certa”, instável e volúvel, ou seja, um “realismo subcaptado” que pode permear a feitura da arte e que, por ser arte, não garante resultados exatos.

Outro conceito participante do império dos sentidos é o de sujeito mínimo, que surge justamente como decorrência do predomínio das sensações o que “acarreta, paradoxalmente, uma minimização do sujeito” (Ibidem, p. 87). Sobre o tema, a autora continua

Embora o predomínio do sentir pudesse gerar uma poesia nitidamente subjetiva, tal subjetivismo se encontra presente apenas como meio de pôr em cena um processo pelo qual o exterior incide em sujeitos mínimos dos quais, como sujeitos, resta pouco: porque deles fica apenas uma subjetividade que é pura materialidade moldada por aquilo que ingressa na poesia e no sujeito lírico através dos sentidos. Ao se centrar nos modos de sentir e da sensação, os poemas acabam se desviando do resultado que esse processo deixaria na construção de uma personalidade ou de uma individualidade. Trata-se, no entanto, de sujeitos instáveis, de egos mínimos, ou, em geral - e agora estou me referindo não só ao sujeito lírico, mas a todos os sujeitos que

aparecem nesses poemas -, sujeitos que se agitam em fluxos incessantes. (GARRAMUÑO, 2008, p. 87).

Ao que podemos entender, o mundo das sensações não abre portas para um sentimentalismo demasiado. Ao contrário, abre-se um caminho mais sóbrio para sentimentos que possivelmente foram extravasados com a experiência do tato. Como dito, essa lógica desencadeia sujeitos que mal aparecem em suas colocações, sujeitos mínimos, com egos mínimos, mas com questões e sensibilidades que se materializam em poemas.

Com o conceito de sujeito mínimo, o poema como que se constrói de forma indicial; se ele existe, decorre de um ego mínimo que experienciou a vida e problematizou-a enquanto poema. Trata-se da subjetividade que se manifesta como materialidade, em uma referencialidade “disfarçada” de um punhado de experiências sensitivas.

Esses conceitos talvez sejam bons guias para pensarmos os sete procedimentos, de Gab Marcondes. Com seu tom de aconselhamento, a voz que nele fala parece ser prioritariamente direcionada para outrem, seja pelo uso massivo de verbos no infinitivo ou o uso de verbos pronominais, o poema se oferece como ritual de passagem a ser interlocutor através do “passo a passo” oferecido pela voz que aparentemente já experienciou tudo o que agora recomenda.

A voz que recomenda e aconselha se apresenta como um sujeito mínimo cujas experiências e sensações se tornaram meios de a partir dos quais puderam ecoar o ego mínimo que se apresenta no poema. Pouco interessada em se debulhar em sentimentos, a voz do poema centra-se em seu aspecto tátil e prático de transformação de uma dada realidade cujo resultado será positivo para quem seguir as “instruções”.

Inclusive, a experiência tátil é levada ao seu último grau quando a poeta propõe uma transformação concreta, que decorre das suas próprias mãos, ao manusear a pinça que engendra a transformação das palavras e, pretensamente, da sua realidade, ao mesmo tempo. E é nesse formato que a voz do poema fala quase no limiar da referencialidade, em uma estrutura parecida com um dicionário, um conteúdo próximo a um texto motivacional. É dentro dessa estrutura que o sujeito minimamente se faz presente, muito mais pela materialidade do que escreve do que pelos sentimentos que escreve/descreve.

Com essa ideia que integra o videopoema ao “império dos sentidos”, podemos pensar agora os caminhos manuais que criaram os “sete procedimentos para resistir”, suas técnicas, programas, instrumentos e formatos escolhidos não pela voz do poema, mas sim, efetivamente, pelas mãos da multiartista Gab Marcondes.

4.1.3 Utensílios e inutensílios na videopoesia de Marcondes

Falemos agora das diversas técnicas utilizadas por Marcondes para a feitura do seu trabalho digital, com foco, claro, no videopoema já citado “sete procedimentos para resistir”. Algumas de suas técnicas permeiam uma série de videopoemas, como é o caso dos inutensílios poéticos, em que objetos são protagonistas no formato. Em outros casos vemos softwares compondo animações em tela e outros apresentam tomada de vídeo contínuo com trilha sonora de piano ou instrumento de cordas. Há também as técnicas de recorte que figuram no videopoema de nosso interesse. Todas essas técnicas têm em comum o fato da exploração combinatória entre imagem, palavra e/ou som.

Antes de nos aprofundarmos nas técnicas e instrumentos dos sete procedimentos, vale salientar um movimento recorrente da autora em relação às suas criações videopoéticas; mesmo que poema e videopoema tenham o mesmo texto, muda-se o título. Isso ocorre com vários poemas dos seus livros impressos nos quais, por exemplo, existe o poema de título “água” que enquanto videopoema se intitula “nau frágil”, também o poema “menina dos olhos” que enquanto videopoema se chama “pupilas ao avesso”, entre tantos outros exemplos.

Vale ressaltar também que alguns poemas impressos que não têm título passam a tê-lo no formato de videopoema. Isso ocorre mais comumente nos poemas visuais da autora os quais não possuem título, mas enquanto videopoema se apresentam como “dia/noite” e “I need to know how to collect time”, por exemplo. As hipóteses para essa tendência da autora são diversas, mas apostamos aqui na tentativa de dar autonomia ao videopoema enquanto formato sem pensá-lo, necessariamente, como dependente ou como consequência de um poema pré-existente.

Nesse contexto, é interessante perceber que apenas na plataforma Vimeo a autora aponta seu conteúdo especificamente como videopoemas. No Vertigens, ela denomina apenas quatro, dos 10 vídeos publicados, de videopoemas. Há mais um disponível no Youtube, chamado “Pupilas ao avesso”, o qual também recebe a classificação de videopoema, no canal Gab Marcondes. Então, o que seriam videopoemas, na prática, para a autora?

De acordo com o que se apresenta na sua própria plataforma Vimeo, em que todas as criações recebem o nome de videopoemas, vemos a combinação de imagem, som e palavra. Aliás, mesmo que em um deles não haja imagem e/ou som, haverá minimamente a palavra. E a palavra pode ser falada, escrita, digitada e/ou recortada e colada. Ao que parece, portanto, a videopoesia para Marcondes é perpassada pela mistura entre experimentação artística (conforme sua própria tentativa de definição do gênero, conforme visto anteriormente) - com técnicas variadas - e a palavra.

Em entrevista à autora e com a específica pergunta sobre a inspiração para criação de videopoemas, a artista responde que: “(...) Alguns videopoemas sim vêm de frases ou objetos que quase pedem para estarem em ação.” (Ver Apêndice A). Ou seja, por mais que vejamos em todos os seus videopoemas - por ela assim intitulados - a presença da palavra, destacamos aqui o possível entendimento da autora que o cerne da videopoesia seria o movimento, a ação.

Vale lembrar aqui os dizeres de Konyves (2011) sobre seu entendimento acerca da videopoesia em que o teórico afirma ser, como dito anteriormente, “um objeto multimídia, cuja função é oferecer uma experiência de simultaneidade e expressividade através de palavras - lidas ou ouvidas - misturadas a imagens” (tradução nossa). Ora, para que a experiência com a videopoesia seja simultânea é necessário haver o movimento, a ação que só a tela fílmica pode provocar.

Destacamos também a ideia do autor supracitado de que a experiência videopoética passa necessariamente pela expressão com palavras, sejam elas escritas ou faladas. É justamente o que ocorre com todos os videopoemas de Marcondes, estejam eles na plataforma Youtube ou Vimeo. Em termo estruturais, portanto, podemos perceber a palavra em movimento como a tônica dos videopoemas da autora, aliada, claro, aos elementos imagéticos e sonoros de tais produções.

O movimento dado pela autora ao videopoema é feito em alguns takes, os quais são divididos em sete partes, de acordo com cada um dos sete procedimentos para

resistir conceituados na obra. Assim, a cada par de palavras transmutado, muda-se o take. Vemos aqui a noção metaforizada de que o videopoema é movimento + palavra, a partir do momento em que as próprias palavras estão se movimentando na tela por ação das mãos da poeta.

E isso nos relembra os dizeres de Noronha (2012) sobre a complementaridade dada aos estudos de Konyves (2011) em que aquela afirma a necessidade de inserção das técnicas cinematográficas na feitura da videopoesia, já que usamos programas de edição, silêncio, som, enquadramento, etc. Na ótica de Noronha (2012), a linguagem do cinema é tão importante quanto os outros itens - imagem, texto, som - para a construção da linguagem da videopoesia.

Arriscamo-nos a dizer que mais que o legado técnico da cinematografia, talvez seja importante também seu legado cultural para a videopoesia. Dizendo de outra forma, é o costume que temos com a lógica do cinema que talvez nos permita uma familiarização com a linguagem da videopoesia; seus textos, imagens, ação e até sua narratividade intrínseca, como aposta também Konyves (2011).

É o trabalho temporal, de justaposição poética, de um frame após o outro, de takes, de trabalho de edição que traz a sensação de narratividade a um videopoema. Por maior que seja a relação entre poesia e videopoesia, a linearidade de um videopoema nos dá a entender que ele ocorre num continuum narrativo do qual, entretanto, surge uma “história” banhada de subjetividade poética.

É com essas características que acessamos o videopoema de Gab Marcondes, em que a linearidade se apresenta a cada passo estabelecido, porém sofrendo alterações visuais através das ações da artista. Ocorre que, mesmo em uma sequência, em que os conceitos e passos se apresentam numa tela preta - supostamente mais objetiva - os passos 1, 2 e 4 são apresentados numa superfície branca, já os passos 3, 5, 6 e 7 são apresentados numa superfície utilizada aparentemente para trabalhos manuais, como desenhos, cortes, etc. Com isso queremos dizer que as escolhas para o “cenário” em que “atuam” as palavras são também expositoras de uma linearidade sendo a todo momento testada pela subjetividade da autora. É como se o uso da superfície branca, em seguida da superfície quadriculada, da iluminação mais clara ou mais escura trouxessem à tona marcas de “testes”, de experimentos que (não) por acaso constituíram o processo final do videopoema.

A finalização do processo depende, portanto, de uma (re)organização e seleção do que foi exposto no vídeo. A essa técnica damos o nome de montagem, a qual denomina-se como a “organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 1990, p. 132). Técnica inicialmente ligada ao cinema - já que no começo da era televisiva os programas eram ao vivo - ela se subdivide de acordo com a natureza do trabalho mostrado em montagem narrativa e montagem expressiva, de acordo com o autor supracitado.

A primeira delas é a que nos interessa nesse momento e pode ser denominada como

o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador) (MARTIN, 1990, p. 132).

Assim, a montagem utilizada no nosso videopoema de análise é justamente a do tipo narrativa, dado que se desenrola numa sequência lógica e cronológica em que são evidenciados os ditos sete procedimentos para a resistência. É esse efeito de linearidade e de sequenciação que nos faz aqui concordar com o aspecto narrativo que Konyves (2011) aponta como sendo uma das características da videopoesia. Tal efeito, entretanto, é mais ligado ao gênero enquanto vídeo, como se fosse a narratividade fosse uma herança deixada pela lógica cinematográfica.

Quem dita essa narratividade na videopoesia é a poeta. Conforme vimos em momento anterior sobre a videoarte, na videopoesia também se acumulam funções de direção, edição e mesmo manejo de softwares computacionais para a constituição da obra. É o que acontece no referido videopoema de Gab Marcondes. De alguma forma a mão da autora (também literalmente) invade o mundo diegético interferindo diretamente nele com suas escolhas; em que superfície as letras aparecerão, qual iluminação será usada, a sequência das cenas, a edição de efeitos sonoros os cortes e as montagens.

Com isso se quer dizer que a autora se lança como diretora do seu videopoema em que escolhe o que será visto, o que será cortado, o que chegará ao espectador. Enfim, a autora se põe como primeira intérprete do evento ao efetuar uma composição de cenas, como manda o papel de diretora, segundo Machado (1988). O mesmo autor nos fala que a escolha de uma cena em detrimento de outra nos leva ao uso da noção

de sintagma sobre paradigma; a cena que aparece para o espectador “concorreu” em outro momento com a escolhida para brilhar nas telas.

Há no videopoema em questão uma sobreposição dos paradigmas e sintagmas que resultam nas cenas escolhidas para o vídeo em relação aos sintagmas e paradigmas do próprio fazer poético que, nesse caso, é visto a olhos nus. Ou seja, às escolhas das cenas que comporão o vídeo sobrepõem-se as escolhas linguísticas manejadas pela própria autora, a todo momento em que manipula palavras que viram outras palavras e, metaforicamente, palavras que viram ações, bem como ações que viram palavras.

É com essa pujança poética, essa apropriação (inclusive tátil) das palavras que vemos que, apesar de também ter seu aspecto narrativo, a linguagem poética - aqui ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, conforme o entender do “império dos sentidos”, visto anteriormente -também ocupa camada importante de significação na videopoesia. É importante frisar que não há hierarquia entre as características do vídeo e/ou da poesia, mas sim uma negociação entre as linguagens, como outrora nos falou Antonio (2008), que no presente caso, vem a resultar na videopoesia.

Resta-nos falar agora da técnica manual escolhida pela poeta para construir a comunicação verbal da sua videopoesia. Trata-se de uma inusitada forma de manipulação das palavras por meio de instrumentos como pinças e estiletes, a partir dos quais as palavras são construídas e reconstruídas - em um processo um tanto cubista - de acordo com a ação manual da poeta. De acordo com o próprio entendimento da poeta:

Os sete procedimentos para resistir é um vídeo em que o ato concreto de transformar o signo transforma o sentido. Mudar o corpo da palavra, da letra, quase uma metamorfose da linguagem, criando uma espécie de "borboleta". (...) Adoro andar nessa linha entre signo-sentido. Ela muitas vezes é um eixo condutor ou des-condutor dos trabalhos. (MARCONDES, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE A).

Encontramos outros videopoemas feitos a partir dessa técnica e desse instrumentário usando superfícies também inusitadas como um ovo, no vídeo de nome medopoem. Gab Marcondes geralmente monta uma série de obras usando uma mesma técnica ou uma mesma superfície, como ocorre com o caso já comentado, com a série de objetos-poéticos ou mesmo com a série de lombadas poéticas e

desenhos geométricos, estando as duas últimas disponíveis apenas no instagram inutensiliospoeticos. Alguns desses exemplos podem ser visualizados a seguir:

Figura 9 - Medopoem



Fonte: <https://vimeo.com/user42763398>

Figura 10 - Objetos-poéticos



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CJE8PNNpLf4/>

Todo o processo é filmado e visto pelo espectador, em todas as suas fases; pinças, estiletes, mãos e, certamente, nada por acaso. Já que a própria autora se encarrega das tarefas de direção e edição, como dissemos, a escolha por deixar transparecer ferramentas e movimentos parece ser um movimento consciente para mergulharmos em seu próprio processo criativo.

Essa característica do videopoema da autora nos remete rapidamente ao poema-processo, realizados em meados dos anos 60, como vimos em tópico anterior. Vale lembrar, então, que

O poema-processo se caracteriza, portanto, por se ater à apreensão e criação de formas que se movimentam como em sequências fotogrâmicas. Para todos os efeitos, essas formas são representadas em um “processo” sequencial (...) (MENEZES, 1991, p. 86).

Conforme apresentamos em momento anterior, a poeta confessadamente bebe das influências concretistas. A quebra da sintaxe linear e “o espaço estruturado pelo arranjo geométrico da composição verbal” (Ibidem, p. 57), por exemplo, são amplamente explorados na linguagem da autora, inclusive no videopoema aqui analisado. Entretanto, as influências vanguardistas não se restringem apenas a essas características, mais ligadas ao grupo Noigrandes - mas se estendem também ao poema-processo.

O processo de sequenciação e a mostra do “esqueleto” sobre o qual se constrói o conteúdo trazem um pouco da lógica do poema-processo para o trabalho de Marcondes, em que vemos justamente o que seria esboço tornar-se parte do conteúdo exposto. Nessa lógica, “o final do ato de leitura, o consumo, se dará na criação de “versões” do leitor, que provarão a funcionalidade do poema. Esta é a significação do poema-processo: a geração de processos”. (Ibidem, p. 88).

Como a arte contemporânea está sempre atualizando os conceitos e estéticas conhecidos, a obra de Marcondes não poderia ficar de fora. Segundo Ladagga (2013) vemos uma constância nos artistas contemporâneos quanto à ideia de tornar o processo como ato constitutivo da obra a ser exposta, conforme podemos ver

Os artistas que concebem a geração de obras ou processos de arte como momentos de um processo mais geral de regulação de si mesmos, em meio a uma rede de vínculos, também são propensos a outras coisas. Às vezes fabricam objetos que duram no tempo e se estendem no espaço. Quando o fazem, os materiais que preferem são materiais inferiores: papelão em vez de pedra, sons impuros em vez de tons plenos, imagens imprecisas ou borradas em vez de presenças completas. (...) O atributo principal das matérias que seus trabalhos mobilizam é a fragilidade; suas qualidades imediatas, a volatilidade ou a reserva; sua maneira de se estabelecer no mundo (...). (LADAGGA, 2013, p. 16).

É em meio a esse processo dado como constituinte da obra que vemos o “sete procedimentos para resistir”; os detalhes que seriam extra-diegéticos são tão importantes quanto a composição verbal, para a significação poética do vídeo. A superfície de papel, a de corte e desenho, os estiletes, pinças, as mãos mostram a

ação da artista que consegue balizar significantes e significados numa grande mescla de técnicas e influências encontradas em suas linguagens artísticas.

Com essas informações e com tantas áreas artísticas em contato, vê-se que a poética de Gabriela Marcondes se rende ao experimentalismo (e por que não vice-versa), a cada página que viramos ou site que visitamos. Assim, que nome daríamos a uma produção tão diversa? Pensamos no seu trabalho como algo inclassificável. Seu trabalho é uma “entre-arte”, como se diz na orelha do Em caso de emergência pare o tempo (2014), ou como a própria artista disse “um ponto de contato”.

Quando nos deparamos com o conceito de arte inclassificável, recaímos, inevitavelmente, no conceito de ubiquidade. Ao relacionar o ubíquo ao mundo da taxionomia - classificação de animais de diferentes espécies - Maciel (2007) nos lança ao entendimento de que a arte contemporânea, dado seu caráter intersemiótico, potencializado pelo uso das tecnologias, é bastante difícil de classificar, pois tal arte se espalha pelas mais diversas linguagens, de modo a crermos que ela seja inclassificável. Nas palavras da autora

O “inclassificável” pode também ser associado à idéia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido – mesmo que provisoriamente – em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários topoi, não se deixa aprisionar em nenhum. (MACIEL, 2007, p. 156).

Se as linguagens se entrecruzam - e são elas o código de trabalho do artista - é muito difícil precisar se o resultado final de uma obra em questão seja mais isso que aquilo, pois ela é, ao mesmo tempo, ubíqua e inclassificável. E talvez, no caso de Marcondes, sua ampla formação e interesse por áreas distintas do conhecimento e da arte, seja um incentivo - consciente ou inconsciente - para que ela transite por campos artísticos diversos.

Como nomear uma arte que se intersecciona com diversas linguagens e tecnologias? Ao mesmo tempo em que ela, justamente por essa junção, passa a ter algo de seu, de específico, ela também recolhe e carrega traços de diversas outras linguagens consigo. Com uma obra tão “democrática”, que se dá a inúmeras facetas, registramos aqui apenas uma delas, que é a videopoesia de Gab Marcondes.

Seguimos agora para outra jornada, que é a aproximação da videopoesia de Maria Rezende.

4.2 MARIA REZENDE: VIDEOPOESIA EM ATO E TATO

4.2.1 Entre corpos e falas, Maria Rezende

Autora de quatro livros impressos *Substantivo feminino* (2003), *Bendita palavra* (2008) e *Carne do umbigo* (2015) e a coletânea *Hermanas* (2019), em parceria com Amparo Sánchez– Maria Rezende tem conseguido se sagrar como autora expoente da poesia contemporânea por sua gama de talentos e linguagens artísticas exploradas. Seu trabalho pode ser encontrado em seu canal no Youtube, em seu blog, site, em página da weebly, no Instagram, Facebook, todos com a mesma alcunha; A Maria da poesia.

Ao aproximarmo-nos da sua obra, percebemos que as origens de suas inspirações e técnicas poéticas se misturam aos seus próprios ofícios; Maria é formada em Letras pela PuC-RJ, performer, montadora de cinema e TV, celebra casamentos, é diretora do seu próprio espetáculo homônimo ao livro *Carne do umbigo*, bem como o espetáculo *Mulher Multidão* e mais recentemente, em tempos de pandemia, inaugurou o projeto *Presente Poesia*, em que se compra um “pacote” de poemas que serão performados pela poeta e entregues aos presentes.

Apesar da vasta lista de influências artísticas para a feitura da sua poesia e videopoesia, destacamos aqui um fio condutor e embrionário da sua obra; o corpo, que se desmembra em voz e gestos, em performance. Enfatizamos como carro-chefe sua voz declamadora, ou como diria a própria definição sobre a Maria em seu site: “a palavra falada é um dos pilares da sua poesia”. Seria a voz a ancestralidade da própria poesia?

Se revisitarmos brevemente as possíveis origens da literatura, vemos que sua materialidade se restringia à poesia falada. Na Grécia arcaica e clássica - do século VIII ao século V a.C, respectivamente -, local berço de tais manifestações, ainda não havia registro da palavra escrita, o que levava toda arte verbal para o âmbito da oralidade. E é nesse contexto que surgem os *aedos*.

Do grego *aíodós*, “aedo” tem a acepção de cantor que se estende ao seu entendimento também como poeta. Ao lado dessa função social na Grécia, podemos também falar do rapsodo, que se difere do aedo pelo fato daquele compor suas próprias canções, por vezes acompanhado de uma lira. Entre aedos e rapsodos - etimologicamente vinda da palavra *rapsoídós*, um “ajustador de cantos” - segundo Moraes (2009) fato é que as palavras ditas e cantadas eram o meio pelo qual as histórias dos heróis e nobres gregos chegavam aos ouvidos do povo.

Nosso resgate a termos históricos e específicos nos mostra ainda que na sociedade grega, o aedo desfrutava de certo prestígio social. Moraes (2009), em menção a um trecho da Odisseia que exalta as profissões daquela sociedade, observa a presença do aedo como figura importante para a tradição oral grega dos períodos Arcaico e Clássico. Em suas palavras, vemos que

Considerar as récitas dos poetas um ofício é bastante expressivo. A atribuição de um estatuto diferenciado frente às demais atividades humanas indica que as práticas destes indivíduos eram regidas por regras específicas, critérios, tensões e preocupações particulares. O acesso ao conhecimento e à difusão da palavra poética dependia de treinamento e especialização, fazendo com que recebessem a investidura de valores específicos e passassem a ser identificados pela sua associação com este domínio. (MORAES, 2009, p. 36).

Assim, para ser um aedo era preciso “preencher” alguns critérios, dado que havia uma tradição a se cumprir, a partir de um ofício posto lado a lado com ferreiros, médicos, carpinteiros; a do deleite. Perceber a importância da arte, da poesia, da música - todas elas envoltas na figura do aedo - nos mostra o protagonismo dado ao poeta e suas histórias, o qual possui o mesmo grau de importância para a sociedade que um outro ofício considerado utilitário, funcional.

No período arcaico os aedos cantavam as histórias de heróis e nobres, a exemplo do celebrado Homero, dito autor das epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, sem esquecer o poeta Hesíodo, ao qual se lega uma vertente lírica da poesia. Vale dizer também que os aedos relacionavam sua inspiração à origem divina e suas técnicas mnemônicas e de versificação eram passadas de geração em geração, em uma “confraria de aedos”.

Já no período Clássico, os poetas, já considerados líricos, foram se desvincilhando da inspiração divina e começaram a assumir suas composições. Elas versavam sobre o mundo cotidiano, com um tom mais pessoal que o utilizados pelos

aedos. Os líricos desse período, porém, já não gozavam do mesmo prestígio social de outrora (Ibidem, P. 41).

É interessante perceber o descolamento do lírico da sociedade grega do período Clássico. Diferentemente do período arcaico, em que o aedo era “digno” de ofício importante enquanto poeta, o poeta lírico, ao cantar questões corriqueiras e pessoais, acaba sendo legado a um papel secundário nesse contexto. Será que cantar a vida de nobres e heróis era o motivo de maior valoração por parte dos aedos? E que cantar os próprios anseios, o cotidiano, não inspira o mesmo privilégio social? Sem respostas agora para a função social do poeta, inclusive na contemporaneidade, pensaremos especificamente em seu legado para a poesia oral, ou como gostaríamos aqui de denominá-la, a poesia declamatória.

Apesar de ter sua origem de longa data, como vimos, a poesia oral ainda é marca cultural de inúmeras civilizações, sejam elas ágrafas ou não, antigas ou contemporâneas. Mesmo fazendo parte de uma tradição, é interessante perceber que após a difusão e possibilidade de ter a palavra escrita, a poesia oral passou a ser vista em uma espécie de segundo plano, tendo seu uso mais ligado ao popular, ao informal.

Na contramão desse tratamento, Zumthor (1997) compreende a oralidade como ramo central das manifestações artísticas, legando a ela uma importância no desenvolvimento de outras formas comunicativas. Assim, no entendimento do autor, a oralidade e sua forma de poesia oral não se subjugam à escrita, mas mantém em relação a ela um caráter arquetípico de comunicação.

Nesse sentido, o autor supracitado põe a voz como o elemento central da oralidade. Ele entende que a voz não é “item” da linguagem, mas sim que a linguagem se constitui como tal a partir da própria voz. Em suas palavras:

Ora, a voz ultrapassa a palavra. Ela é, segundo expressão de D. Vasse, aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem. (...) a voz não traz a linguagem; a linguagem nela transita, sem deixar traço. Talvez, em nossa mentalidade mais profunda, a voz exerça uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameaça sua linguagem, de frear a perda de substância que constituiria uma comunicação perfeita. A voz se diz enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanação que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

Ao ligar a voz como aspecto fundamental da linguagem, o autor concede posição protagonizante a ela voz, como um signo em si. O que poderia ser

considerado apenas como um veículo da palavra, na verdade, significa em si e vivifica a abstração da linguagem. Mais que emissão vocal, portanto, a voz é o corpo da palavra e não seria tão arriscado dizer que é, também, o corpo da poesia oral.

É interessante perceber a pesquisa etimológica que Zumthor (1997) realiza sobre a palavra boca, em que, no latim (os,oris), liga-se tal palavra à “origem”/ “orifício”. Seria, portanto, a boca, aqui também metonimicamente representada pela voz, o início e o fim, o começo e o término de uma expressividade oral, especificamente da poesia oral.

É com esse contexto que pensamos parte da obra de Maria Rezende. A boca, a voz, a palavra falada parecem ser o início e o “fim” da sua poética. Seu interesse pela declamação de poemas a levou a um curso com a também escritora Elisa Lucinda. E desde então, Maria não parou mais de falar a e da poesia. A declamação de poemas é uma base tão sólida do seu trabalho que em seu canal do Youtube, a poeta tem uma seção chamada “Admirada - dizendo os outros”, contendo 126 vídeos em que Maria declama poemas de outros autores.

Mesmo com quatro livros publicados, não vemos o interesse da autora em estabelecer uma hegemonia entre obra impressa e obra “falada”. Ao contrário, seu trabalho é tão afeito à oralidade que seu primeiro livro, Substantivo feminino (2003), traz consigo um cd em que ela declama as poesias do mesmo livro. Afora isso, a poesia declamada acompanha Maria em seus videopoemas, nas suas celebrações de casamentos, nos seus presentes-poesia; enfim, a poesia de Maria não se desvencilha da sua voz.

Nesse contexto, vale a questão: os poemas de Maria são feitos primeiramente para a oralidade ou são oralizados a partir da escrita? Invariavelmente, tal pergunta nos leva a uma “guerra fria” entre a oralidade e a escrita e a conceituações que decorreriam dessas, como a noção de ligar a oralidade ao popular e a escrita ao erudito. De acordo com as palavras da própria autora: “Todos os meus poemas são escritos já contendo esse gene da palavra dita. Então eles nunca foram escritos como “vou escrever esse poema para o palco”, mas eles já nascem com essa mistura.” (Presente no apêndice B).

Em termos de poesia, com o breve levantamento que aqui fizemos, pudemos perceber sua ligação ancestral com a oralidade e apenas uma posterior realização poética por meio da escrita. De acordo com o autor abaixo:

Um poema, portanto, é constituído por uma tensão oral/escrito/oral, i.e., existe nele um impulso oral que é registrado pela escrita e que se dispõe para ser novamente oralizado. Não se entenda a tensão apontada como um embate ou uma perda constante, mas sim como o que constantemente gera a força da palavra poética, pois é a oralidade do texto que constitui a obra poética, segundo a definição de Paul Zumthor. (CARDOSO, 2009, s/p).

Em uma era que nitidamente privilegia a escrita, parece-nos difícil afirmar que um produto artístico seja concebido com a finalidade “puramente” oral. Com isso queremos dizer que, possivelmente, as oralidades artísticas contemporâneas parecem ter uma marca ou influência da escrita. Seriam os poetas contemporâneos os aedos afeitos à escrita?

Logicamente, há um grande intervalo entre o fazer poético dos aedos e dos poetas contemporâneos, mas isso não nos impede de observar suas aproximações e diferenças. Como dito, os aedos contavam apenas com o poder da memória para recitar os poemas, contando com construções favoráveis à memorização, seu aspecto mnemônico. Se formos buscar, na contemporaneidade, atividade análoga à do aedo, aproxima-se mais o fazer dos emboladores, repentistas e até rappers.

Em termos dos poetas do nosso tempo, com o foco aqui no trabalho de Maria Rezende, percebemos um trânsito constante entre a natureza oral e escrita dos seus poemas, a exemplo das suas atividades de declamação de poemas na internet e nos seus espetáculos. Entretanto, precisamos agora estabelecer uma divisão entre os tipos possíveis de poesia e oralidade. De acordo com Cardoso (2009), existem três tipos de poesia oral: I - Poema oral, II - Poema escrito subordinado ao oral, III - Poema oralizável. Vejamos cada um deles.

O primeiro tipo, o poema oral, diz respeito àquele feito para a voz e para memória, segundo autor supramencionado. É justamente esse tipo que podemos ligar à tradição dos aedos e rapsodos. São poemas feitos para serem cantados e declamados e, quando da sua utilização moderna e/ou contemporânea, podem ou não suscitar a escrita, a qual se encontraria, nesse caso, em segundo plano.

Já o poema escrito subordinado ao oral, segundo tipo dos aqui elencados, é aquele em que “os poemas são parte de culturas dotadas de escrita, mas o poeta subverte a norma culta do idioma em função de uma opção estética para sua escrita” (CARDOSO, 2009, s/p). Nesse tipo, o poeta utiliza a variante linguística de grupos específicos da sociedade para realizar seu “timbre” poético, com a opção de escrever

como tais grupos falam. Seria uma espécie de apropriação cultural em que o eu lírico se põe como participante desses grupos sem de fato sê-lo.

O terceiro tipo, poema oralizável, advém da noção de que, ainda que o poema seja primeiramente realizado na escrita, possui características que se inclinam à oralização, a exemplo do ritmo (CARDOSO, 2009). Nesse sentido, o texto escrito que passa a ser oralizado pertence a essa terceira categoria em que o poema não apenas pode ser lido, como também ouvido, sem que haja necessariamente exclusão entre tais sentidos.

Segundo o autor supramencionado, esse é o tipo mais abrangente da relação entre poesia e oralidade. Nele, não há predileção por linguagem formal ou informal como no anterior, apenas a possibilidade de tensionar os caminhos entre escrita e oralidade, uma vez que uma técnica passa a depender da outra, ou seja, a voz aqui depende do poema previamente escrito para ser posteriormente declamado, caminho inverso, portanto, à tradição do poema oral.

Nitidamente, a poesia e videopoesia de Maria Rezende parecem trilhar o caminho do poema oralizável, uma vez que, na maior parte das suas criações, o poema é primeiramente escrito e posteriormente declamado e, no caso da videopoesia, escrito e posteriormente gravada. Isso nos leva a pensar em uma revisitação do poema oralizável quando da sua transmutação em videopoema. Sobre essa experiência, fala-nos a própria Rezende:

“Uma beleza”, “musa do século XXI”, “tanta casa”, “coragem”, “girassol de inverno”, “eu abro”, “a mulher rendada”, “jodida nunca más”, “filho coração”, esses todos são poemas antigos que eu transformei em videoarte. Aí depois tem uma leva, por exemplo, “anônimos” é um poema que eu escrevi e logo em seguida eu peguei essa imagem e fiz a videoarte, meses seguintes. (...) Então nenhum foi escrito “vou fazer um poema assim”, “vou fazer uma videoarte assim”, aliás não sei fazer nada assim... não sei dizer “vou escrever um poema para ‘dois pontos’”, para uma pessoa, uma situação, um prêmio, um show ou uma videoarte. (...) É isso, são poemas escritos pra mim, pra livro, pra publicar, pra falar e que de repente viraram também videoarte. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

Ao passo que o poema oralizável passa a integrar a atmosfera da videopoesia, percebemos uma outra configuração da oralidade. Se nas declamações (ao vivo ou gravadas) a voz ocupa posição central, em uma videopoesia ela se encontra como um dos tantos elementos que compõem o tal gênero.

Vale pensar, portanto, no que Zumthor (1997) aponta sobre a relação entre oralidade e o espaço midiático. Ao que consta, tal escritor coloca em extremos opostos a oralidade do século XX - que contava com o eco e o silêncio quando da sua realização para um público - da oralidade mediatizada, a qual, por ser comandada por números e engenheiros, distancia a voz falada do ouvido do seu interlocutor.

Apesar do entendimento de que de alguma forma os instrumentos midiáticos “desvirtuam” a oralidade como acontecimento - considerando-se que locutor e interlocutor estão distantes, amorfos - um ponto positivo escapa do discurso do autor: “Estamos submersos em ruídos que não podemos colher, e a nossa voz tem dificuldade em conquistar seu espaço acústico; mas basta-nos um equipamento ao alcance de todos os bolsos, para recuperá-la e transportá-la em uma valise” (ZUMTHOR, 1997, p. 28).

Assim, não esperaríamos menos de uma lógica industrial que conseguiu englobar (até) nosso entorno cultural, como o ocorrido com a oralidade e seu novo espaço de realização; a estrutura midiática. Englobando formatos como a videopoesia, tal estrutura permite uma releitura dos elementos que a compõem, com foco aqui no uso da voz para a declamação de poemas ou de poemas oralizáveis. É que se formos pensar que na poesia oralizável a voz “trabalha” a serviço do ritmo colocado pela escrita, na videopoesia a oralidade se submete também a um outro ritmo, que seria o do vídeo.

Assim, na videopoesia a voz passa por duas possíveis “distorções”; a da escrita e a da tela. Estando num ambiente “controlado”, em que a espontaneidade dá lugar ao ensaiado, a oralidade em tal formato ganha contornos diferenciados, justamente pelo fato de que não apenas será ouvida, mas “vista”. Com isso queremos mencionar aqui o papel da edição e da roteirização (quando há) no uso da voz na videopoesia. Além de ter passado pela escrita - no caso de videopoemas que antes existiam enquanto poemas - para a construção de tal gênero, a palavra poética passa pelo “filtro” da roteirização e da edição. Então, vemos a voz na videopoesia como uma caixinha de matrioskas, em que uma linguagem ao mesmo tempo guarda e revela outra. E mesmo com tantas “distracões” presentes em um videopoema, vemos que seu traço característico continua sendo a palavra, conforme aponta Konyves (2011), que no caso de Maria Rezende, é a palavra declamada.

Chegamos ao momento, portanto, de entender a palavra recitada de Maria Rezende como participante de uma performance. É válido entender, como aponta

Cardoso (2009), que a oralidade poética e performance não são sinônimos, mas sim que o poema oral se constitui a partir de uma performance. Portanto, a linguagem poética oral se dá a partir da junção entre voz e corpo, porém tal junção se consolida apenas como meio caminho até a performance; para se chegar a ela, o papel do interlocutor se faz imprescindível.

De acordo com Zumthor, todo texto poético possui uma “trajetória” que ocorre a partir de cinco passos: produção, comunicação, recepção, conservação e repetição. A menção a essa conceituação do autor é ponto-chave para entendermos a performance, uma vez que segundo ele: “Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” (ZUMTHOR, 1993, p.19).

É importante que nos situemos em relação à comunicação e à recepção em tempos de simultaneidade midiática. Se a comunicação do poema, ou seja, seu compartilhamento com o interlocutor já está intimamente ligado à recepção, em um evento possivelmente comum ao poeta e ao interlocutor, como podemos pensar tal relação diante das telas de computador, de onde vislumbramos a videopoesia?

Ao pensar o momento da produção da videopoesia, pensa-se também numa espécie de “monólogo”, que precisa mediar o caminho entre o que será dito e para quem será dito. Quer dizer, num primeiro momento, o contato do poeta se dá com uma tela estática, responsável por gravar o que seria parte da performance endereçada a determinados interlocutores. Por outro lado, o público recebe algo como uma dupla performance, uma vez que se pensa duplamente a produção da videopoesia em seus aspectos de voz e gravação.

Para além da voz que expressa (video)poesia, temos ou ouvido/olho que a recebe. Mais que dois sentidos humanos, elencar os verdadeiros emissores e receptores da mensagem poética - boca, ouvido, olhos - nos leva ao entendimento que parte da performance ocorre a partir e devido ao nosso corpo. Nossa estrutura corpórea seria o ponto-chave da performance, mas Zumthor (2007) afirma um diferencial; ela está não apenas no corpo de quem a realiza, mas também no corpo de quem a ouve/lê.

Na videopoesia de Rezende, encontramos uma poesia oralizável que se mostra em dupla face; ela tanto pode ser ouvida quanto vista. Mas a visão convocada para tal não se volta a um livro e sim a um conjunto de outros signos “traduzidos” pelo nosso olhar. Assim, a parte oralizável da videopoesia trabalha em conjunto com o

aspecto visual, num conjunto mutualista em que olhos e ouvidos do leitor são recrutados simultaneamente para sua fruição.

Assim, entendemos dois aspectos da performance: 1- ela está na junção entre comunicação e recepção; 2- ela ocorre no corpo de quem a produz e no de quem com ela se deleita. Porém, tais aspectos nos apontam ocorrências na performance e não necessariamente conceituações. Então, vamos a elas. De acordo com Zumthor (2007), após leitura de Deel Hymes, temos ao menos quatro concepções do termo “performance”, as quais resumiremos da seguinte forma:

- 1- A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade;
- 2- A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto e ao mesmo tempo nele encontra lugar;
- 3- A performance é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade;
- 4- A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32).

Vários pressupostos avultam das concepções anteriores, dentre as quais podemos destacar, mais uma vez, a noção de que a atualização, a concretização da performance se dá a partir do corpo. É a partir dele que algo cultural e situacional se faz reconhecível aos olhos e corpos de quem a vê/ouve. É o corpo que pode ser apontado como responsável por determinada conduta, bem como é ele que pode comunicar um evento, marcando-o, diferenciando-o de outros.

Além disso, percebemos a performance como um evento dual, em mais de um sentido; primeiramente porque ocorre no corpo de duas pessoas (no ato da produção e da recepção) e segundo porque envolve duas ferramentas distintas e associáveis, a voz e o corpo. Assim, parece ser a junção de tais fatores que culminam nas mais diferentes formas performáticas, sobre as quais falaremos agora.

Em um breve percurso “catalisador” dos diversos formatos da performance, Cardoso (2009) nos conta que elementos protoperformáticos foram encontrados já nas vanguardas europeias, das quais pode-se destacar Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. A dinâmica de tais eventos nascia de improvisos e ações espontâneas,

elementos que não necessariamente são ligadas de forma estrita à performance propriamente dita, mas que se aproximam dos happenings.

De acordo com Cohen (2002), é justamente o entendimento de que a performance decorre do imprevisto que nos faz incorrer equivocadamente na ideia de que essa seria a intenção final da performance. Na verdade, segundo o autor supracitado, essa noção liga-se à ideia de happening ou à específica passagem do happening à performance, quando passa a ocorrer “o aumento da preparação em detrimento do imprevisto e da performance” (COHEN, 2002, p. 32).

O trabalho do autor supramencionado se pauta basicamente em delimitar os campos da performance, diferenciando-a do teatro, com ênfase nos trabalhos brasileiros. Segundo o autor, a linguagem performática constitui-se de uma mescla entre as artes plásticas e o teatro, “sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (Ibidem, p. 30).

Abre-se, então, um espaço para pensarmos que, sendo uma linguagem de mescla, a performance abarca, ao mesmo tempo, o sentido alternativo dos happenings e da body art e o ensaio, o preparo do espetáculo teatral. O que pensar da performance que ocorre através das câmeras da videopoesia? De acordo com Cohen (2002), não se considera performance o que estaria pré-produzido ou gravado como em um vídeo, a não ser que ele enseje uma sequência de outras performances.

A afirmação de Cohen (2002) se torna ainda mais peculiar quando pensamos a performance videopoética de Maria Rezende. Primeiramente, lembramos que tal gênero é uma mescla de diversas linguagens e que, por isso, as definições em relação a ele quase sempre são “relativas”. Assim, se a poesia tradicional e declamatória pode ter sua veia performática, a videopoesia também pode ter. Em segundo lugar, seu espaço em tela não é a única coisa que constitui a videopoesia, traço que segundo Cohen (2002), descaracterizaria o trabalho videopoético de Rezende como performance. Há tantos outros fatores na videopoesia da poeta que nos remetem à performance, com destaque aqui para; a performance que permite a concretização de um evento, o resultado no corpo de quem lê/ouve, um evento comunicativo marcado. Ao ser perguntada sobre o que é, para ela, performance, a autora responde:

Essa pergunta ecoa na outra, se me sinto atriz. Eu fico achando que performance requer uma corporeidade que eu não tô oferecendo, por

isso que eu fico meio sem saber como me chamar, como se performance tivesse que dar cambalhotas ou coisas assim, sei lá, tô sendo exagerada e estereotipada... Mas na verdade eu acho que performance tem a ver com você usar o seu corpo para gerar uma experiência artística que não seja o texto de um teatro ou uma canção que você tá cantando, é uma outra forma, né? Talvez de alguma forma eu faça isso porque quando tô dizendo meus poemas, num cenário, num figurino, não é exatamente teatro, mas também já não é só poesia. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

Todos esses traços indicados por Zumthor (2007) nos mostram que, ainda que pré-produzido e gravado, a videopoesia se mostra como um formato que envolve todas as ações e reações relatadas pelo escritor mencionado. Dessa forma, percebemos que a performance videopoética de Rezende “preenche os requisitos” mencionados por Zumthor (2007) e destacamos que essa, enquanto evento comunicativo, torna-se em evento marcado. Inclusive, o próprio entendimento da artista sobre performance vai ao encontro do que diz Zumthor, de que “a performance tem a ver com usar o corpo para gerar uma experiência artística. Isso nos permite falar que um videopoema como o de Maria Rezende é singularizado, marcado, justamente por se entender enquanto performance.

Em seu canal no Youtube, podemos encontrar a aba intitulada “videopoemas”, que guarda 21 exemplares do gênero. Ela está justaposta a outras abas, dentre as quais “admirada- dizendo os outros” e “na cara e na coragem”. Estas últimas apresentam voz e corpo de Maria Rezende, assim como a maioria dos seus videopoemas e isso nos leva a pensar em outro traço performático que tais formatos construídos pela autora possuem: a presença física.

De acordo com Glusberg (1987): a performance “inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto” (1987, p. 43). Com isso, não só os videopoemas, mas também outros vídeos presentes em seu canal no Youtube mostram uma íntima relação da poesia e videopoesia declamatória de Rezende com a performance, dada a presença de corpo e voz em quase todos os videopoemas publicados.

É o que ocorre em seu videopoema de título “uma beleza”, o qual, enquanto poema, se chama “uma mulher”. Feito a partir de recortes e frames do próprio corpo da autora, a presença física se estabelece artisticamente, com edições e ajuda de softwares computacionais. É uma presença que ressignifica aquela pretendida pela

performance teatralizada, do corpo que atualizaria a virtualidade. No videopoema em questão, a presença é virtual, recortada, feita de pedaços abstratos, mas ainda o é.

Em termos de voz, mistura-se a da cantora Céu à de Rezende, ao declamar o poema. É uma voz, entretanto, que não se mostra só; ao contrário, vem acompanhada da sequência de imagens turvas do corpo da própria autora. No formato da videopoesia, é uma voz que não se basta, mas que parece “narrar” ou ao menos “anteceder” a imagem que virá. Na performance oral do videopoema, a imagem lhe parece constitutiva, sem, no entanto, ser sua protagonista.

Se tratamos da presença física como um dos traços constitutivos da performance de Maria Rezende, resta-nos saber sobre o que há de espetáculo neles. Ao analisarmos esse fator, pensamos o espaço, o ambiente que comporta a presença física da performance, no caso a presença da poeta em questão. Segundo Cardoso (2009), é a partir do espaço em que ocorre a performance que entramos em contato com a espetacularidade desta, a qual não pode ser confundida com o que seria teatralidade. Nas palavras do autor:

A teatralidade é, portanto, o reconhecimento de um espaço de ficção enquanto que a espetacularidade é resultante das manifestações físicas neste mesmo espaço. O traço comum entre ambas é que o espectador necessita identificar a teatralidade do espaço de ficção e a espetacularidade daquilo que é nele realizado. (CARDOSO, 2009, p. 54).

Dessa forma, a espetacularidade seria a junção do ambiente/espaço à presença física. Em termos de videopoesia, qual seria esse espaço? Em termos gerais, a ambiência do referido gênero se daria principalmente no meio virtual, uma vez que, ao unir diversas linguagens, precisa de ferramentas de edição capazes de uni-las para findar-se enquanto videopoesia.

No caso do espaço, da espetacularidade no videopoema de Rezende, temos uma mescla do virtual e do concreto. Isso porque ele se dá tanto a partir da edição permitida pelos softwares computacionais quanto a partir do próprio espaço em que a poeta se encontra, o que no caso da maior parte deles é em sua própria casa. Os efeitos imagéticos, a música, a voz, o corpo, todos eles marcam o centro da tela como ponto de encontro, como espaço do espetáculo tecnológico a ocorrer aos olhos dos espectadores.

Para completar o fenômeno espetacular, como disse Cardoso (2009), falta a identificação do espectador do espaço, o qual, adaptado para a performance videopoética, já é capaz de entender o formato enquanto performance, dado seu caráter pré-produzido, declamatório e contenedor de uma presença física. Assim, ao assistirmos ao videopoema “uma beleza”, damos conta de que aquele espaço em tela junto ao espaço em que existe Rezende trata-se da ambiência, do espaço performático de tal gênero.

Entre vozes, imagens, corpos, resquícios de corpos, tela, casa e chão dá-se a videopoesia de Maria Rezende. Dentre tantos pontos de análise possíveis, passemos agora a um que nos grita e pede atenção; sua poesia feminista. É a performance da autora que nos leva à observação pulsante de uma poesia que se declama e autoproclama não feminina, mas feminista. Sigamos a ela.

4.2.2 Uma mulher, uma beleza: videopoesia e feminismo

3,2,1...#GRAVANDO!

Para acompanhar esta seção, assista ao videopoema “Uma beleza”, através do link <https://www.youtube.com/watch?v=yIMf4wxWAws&list=PL57CC93956428D0D4>

Ao falarmos de um autor(a), quase sempre tentamos percorrer seus traços mais recorrentes ou mesmo o ponto fora da curva, o que em sua produção difere e escapa a todo o resto. Talvez em termos da produção poética e videopoética de Maria Rezende esses dois extremos consigam se tocar, em uma perspectiva circular (e não retilínea) que começam e terminam, via de regra, num mesmo ponto; o feminino.

Antes de tentarmos mergulhar no que seria o feminino - e/ou seus plurais -, suas representações e identidades, percebemos já gramaticalmente a escolha da flexão feminina de gênero nas palavras utilizadas por Rezende em suas produções. Não é à toa que dois de seus livros - curiosamente o primeiro e último, alfa e ômega a ligarem os extremos a que nos referimos - se chamam “substantivo feminino” e “hermanas”, tendo o último sido produzido em conjunto com a artista Amparo Sánchez. E vem justamente do “substantivo feminino” o material que aqui desejamos analisar, o poema “uma mulher”, que foi posteriormente ressignificado como o videopoema “uma beleza”, presente na playlist de videopoemas no canal do Youtube “A Maria da poesia”.

Ao acompanharmos a poética de Rezende, de fato parece impossível desvencilhá-la de uma espécie de anunciação e validação do feminino enquanto categoria estética. Há nela uma voz que toma a mulher e o feminino como porta-bandeiras de si e da palavra. Aliás, o que parece se buscar em termos de escrita e poesia, em uma perspectiva metalinguística que também acompanha seu trabalho, parece repousar no solo mais firme da noção de ser mulher. Ou seja, se por um lado busca-se a palavra poética para expressar a mulher, a mulher em si parece já ter se encontrado; ela é firme e se firmou no seu espaço tempo como tal.

Assim ocorre com poemas presentes em cada uma das suas obras, com o destaque aqui para o Substantivo feminino (2003), de onde se origina o material do videopoema a ser analisado em breve. A exemplo disso, vemos poemas como Uma grande mulher, princesa ou poema homônimo ao livro, substantivo feminino, em que se diz: “o amor é de cada um, substantivo feminino de conjugação comum”. Aliás, se não basta o terreno forte em que pisa a mulher cantada por Rezende, outros espaços vão sendo cavados a fim de subverter a ordem masculina vigente, sendo o amor, então, feminino. Não importam mais os padrões sociais, a gramática ou coisa que o valha; na poesia rezendiana a palavra se desprende da lógica vigente e cria seu próprio campo de significações.

Ainda que se entenda como mulher e cante tal temática em seus poemas, Maria Rezende se aventura também na desconstrução do que seria o universo masculino e suas ditas masculinidades. É o que podemos ver em poemas como “Príncipe encantado” ou um dos seus mais conhecidos e celebrados - sendo declamado por outros artistas e cantores, a exemplo de Ana Carolina - o poema “Pau mole”. Nele se canta a irreverência de um símbolo fálico dito “falho” pela sociedade, mas que expressa a vulnerabilidade tida como necessária para a intimidade do eu lírico. Assim, a mulher cantada por Rezende não se fortalece sozinha; por preconizar mudanças de padrões, acaba por libertar também o homem de que se fala, por tanto tempo estigmatizado e medido por seu desempenho sexual.

Dito isso, é importante frisar que o viés do gênero será aqui uma das ferramentas de análise, considerando-se, nesse momento, o que nos diz a voz do videopoema “uma beleza” - e apenas posteriormente, na parte três do capítulo, analisaremos a posição da autora Maria Rezende frente ao mercado da poesia e suas formas de produção e distribuição poéticas.

Dessa forma, é interessante perceber que a própria obra da autora em questão nos faz buscar fontes alternativas à teoria e crítica estruturalistas - o que não impede, entretanto, de utilizá-las - o que nos faz desembocar na dita crítica pós-colonialista, dentre as quais a crítica feminista desponta como a ferramenta a ser utilizada para pensar os dizeres poéticos da autora de “Substantivo feminino”.

Tal crítica começou a ser debatida em meados dos anos 70 principalmente na França e nos Estados Unidos com “debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, bem como das consequências, ou dos reflexos daí advindos, para o âmbito literário” (ZOLIN, 2009, p. 218). É interessante perceber que o contexto da época foi absorvido pelo texto, de modo a ser possível encontrar “vestígios” dos debates nas obras literárias, como ainda ocorre atualmente. Nas palavras da autora:

O objetivo desses debates, se os contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, /á sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. (ZOLIN, 2009, p. 218).

É justamente a transformação na posição de submissão da mulher que vemos nos poemas de Maria Rezende. É transformar o amor ou relações análogas em substantivos, em verbos que podem ser conjugados também por mulheres, com suas condições e interesses. Para acompanhar tal mulher, portanto, é necessária uma crítica que acompanhe histórica e socialmente o lugar da mulher em relação à literatura, aqui, especificamente, em relação à poesia.

Primeiramente, é interessante pontuar que o caminho em busca da desconstrução do patriarcado em meio acadêmico, através da crítica feminista, deu-se em um segundo momento, após a primeira onda feminista ter lutado por direito à educação, ao voto, a oportunidades no mundo do trabalho. Após esse momento de luta por questões mais concretas

assistiu-se a um alargamento do âmbito da intervenção feminina, designadamente na esfera da construção simbólica, com a publicação de importantes livros como *The feminine mystique* (1963), de Betty Friedan, *Sexual Politics* (1969), de Kate Millet (...) (CUNHA, 2012, p. 01).

Assim, não menos importante que as movimentações da primeira onda, a crítica feminista se apresenta como uma forma de quebrar as raízes do patriarcado colocadas na sociedade de forma mais sutil, justamente por se tratar de uma ocorrência no campo do simbólico. E nesse sentido, no mais das vezes, a luta precisa ser um tanto mais incisiva, para dar conta de superar os preconceitos de gênero arraigados no cotidiano.

Nessa perspectiva, a crítica feminista, que teve como uma de suas primeiras entusiastas a escritora/crítica inglesa Virginia Woolf, começou a defender uma linha crítica mais subjetiva e menos autoritária, sem distanciar tanto o autor do seu crítico e do seu leitor. Sendo também – e talvez principalmente – uma postura política, esta abordagem afirma as diferentes formas de experiência entre homens e mulheres, em que: “O criticismo literário feminista está comprometido com a mudança do mundo ao contestar pressupostos, juízos e valores patriarcais que afetam as mulheres.” (PERRY, 1997, p. 316).

Nesse sentido, Perry (1997) percorre a lógica de outros autores para entender que a experiência de mulheres e homens frente à leitura relegou-se à homogeneização, claro, fazendo com que as mulheres lessem “como homens”. Isso significa dizer que tais mulheres foram levadas à compreensão de que as vivências masculinas eram as mais significativas, bem como seu modo de ler e criticar a literatura.

Essa masculinização ou androcentrismo, nas palavras da autora, levou, em muitos casos, as mulheres à desconsideração de suas próprias experiências para se encaixar nesse padrão estrutural da sociedade. Vale salientar que tal padrão abarca especificamente a vivência do homem branco heterossexual, fato que levou as mulheres a se enquadrarem nesse perfil, tanto em suas experiências como leitoras e como escritoras.

A crítica literária feminista, portanto, tenta redimensionar as medidas anteriormente impostas pelo patriarcado e oferecer, academicamente, uma forma de aproximar leitor(as) e autor(as) tomando a empatia e a subjetividade como ferramentas para tal fim. É com esse pensamento que nos aproximamos do trabalho poético de Rezende, que nas palavras da própria, apresenta-se não apenas como uma poesia feita por uma mulher, mas também como uma poesia feminista, sobre a qual falaremos em tópico posterior.

A partir da crítica feminista vemos uma ferramenta de desconstruir o patriarcado também na esfera acadêmica, não apenas através de ensino e pesquisa sobre essa categoria literária, mas também por meio da visibilidade dada a escritoras que não fazem parte do cânone, tanto devido à invisibilidade estrutural no meio acadêmico quanto da necessidade da legitimação do mercado. Ou seja, tal crítica acaba por retroalimentar o caminho entre o que se conhece de novo da literatura escrita de mulheres e o público acadêmico.

Com isso, destacamos dois “papéis” das mulheres frente à literatura; enquanto leitoras e enquanto escritoras, sendo ambos profundamente influenciados pela supracitada masculinização e postura dos homens como sendo referência para a experiência literária. Assim, enquanto leitoras, as mulheres naturalizaram outras mulheres como objetos, principalmente em relação ao aspecto erótico; parece-nos normal na nossa experiência como leitoras, testemunhar a submissão como algo constitutivo da literatura canônica, banhada do simbolismo sutil - ou nem tanto - do patriarcado. Nas palavras da autora:

Essa maneira de ler contrasta significativamente com o modelo aceito (masculino) de leitura, citado anteriormente, destacando o controle, a objetividade e os resultados. Para a crítica feminista, o ato de ler textos de mulheres é pessoal e político: essas leituras permitem validar as experiências de outras mulheres e, conseqüentemente, as suas próprias, expondo os silêncios e as descrições patriarcais enganosas sobre as vidas das mulheres. A ênfase aí não está na "subjetividade" como um inevitável obstáculo a uma compreensão "objetiva" de textos, mas na subjetividade como um recurso intelectual. (PERRY, 1997, p. 317).

Com a comparação dual entre objetividade/masculino e subjetividade/feminino vemos como a experiência pessoal foi sistematicamente banida da forma de ler e pensar os textos literários em meio acadêmico. Não se quer dizer, contudo, que a subjetividade seja um traço especificamente feminino, mas que, por ter sido inconscientemente atrelado ao feminino, foi rechaçado por não ser uma forma objetiva e racional de leitura/pesquisa acadêmica.

Temos aí uma via de mão dupla no que diz respeito à quebra de preceitos patriarcais, pois se mudamos a forma como lemos os textos literários, incluindo a subjetividade como fator relevante de interpretação do mundo, conseqüentemente veremos o mundo de uma forma distinta e tentaremos também analisar e quebrar o padrão patriarcal vigente. De acordo com a autora abaixo, a literatura modifica o mundo, pois é uma linguagem e, portanto, uma “práxis”:

A questão não é meramente interpretar a literatura de várias maneiras; a questão é modificar o mundo. Não podemos nos permitir ignorar a atividade de ler, pois é aqui que a literatura é realizada como praxis. A literatura age no mundo agindo sobre seus leitores (SCHWEICKART, 1986, p. 39).

Assim, se por um lado a leitura que abarca a subjetividade pode alterar a forma como lemos o mundo, qual o impacto de lermos autoras mulheres que transformaram em estética tais preceitos do feminismo? Ao que consta, trata-se de uma experiência em que transita a liberdade de sentir de forma especular, pois ao passo que a escritora pôde usar de diversos recursos estéticos na expressão da sua escrita - incluindo a subjetividade - sua leitora refletirá (nos dois sentidos da palavra) sobre tal forma de expressão e suas possibilidades enquanto recurso literário, bem como enquanto um estilo político de vida. É assim que parecemos lidar com o texto de Maria Rezende.

Então, sem mais, podemos vislumbrar o que diz e mostra especificamente o videopoema “Uma beleza”. Em termos do elemento palavra, podemos começar a destacar a recorrência da expressão “uma mulher”, sempre no início de cada estrofe. A escolha lexical pelo artigo indefinido “uma” começa por nos dizer que talvez não seja possível encerrar uma definição para ser mulher. É o que metalinguisticamente a voz do poema nos confirma ao dizer da possibilidade da mulher apenas sê-lo, sem que palavras e formas consigam alcançar ou delimitar a extensão de ser mulher, quando do trecho “uma mulher é uma mulher, ainda que formas e palavras não comportem o conteúdo” (REZENDE, 2003, p. 15).

O primeiro verso do poema nos traz uma sensação de se firmar sobre uma afirmação tautológica de que “uma mulher é uma mulher”. Entretanto, tal verso se encadeia à continuação do “ainda que formas e palavras...”, o que nos leva a perceber o contínuo jogo entre o todo e sua parte, ou seja, por mais que o conceito do que seja mulher pareça estar resumido em sua falsa tautologia inicial, percebemos que há sempre algo a mais a dizer sobre ela, algo mais a se complementar. Portanto, a mulher seria a parte, o todo e algo mais, numa conceituação apenas pretensa de si mesma, pois “uma mulher enche medidas e transborda pelos cantos” (Ibdem, p. 15).

Se formos pensar na mulher enquanto fração, qual seria o caminho para encontrar seu todo? Segundo o poema, ela não necessariamente precisa ser o todo - se assim ela quiser - mas caso deseje se complementar, busca-se sua continuação nos próprios universos femininos. Com isso se quer dizer que a possível busca pela outra parte da mulher não é relativa a alguma figura masculina, algo socialmente

recorrente no imaginário coletivo, de que uma mulher está incompleta se não atrelar sua existência à de um homem.

Isso nos lembra a relação de dominação masculina que ocorre nas diversas relações sociais, considerando-se a presença (explícita ou oculta) do falo como o elemento responsável por complementar o vazio ou a ausência que a vagina representaria ante a estrutura falocêntrica vigente. De acordo com os dizeres do autor:

A oposição entre os sexos se inscreve na série de oposições mítico-rituais: alto/baixo, em cima/embaixo, seco/úmido, quente/frio (...) ativo/passivo, móvel/imóvel (o ato sexual é comparado à mó do moinho, com sua parte superior, móvel, e sua parte inferior, imóvel, fixada à terra, ou à relação entre a vassoura, que vai e vem, e a casa). Resulta daí que a posição considerada normal é, logicamente, aquela em que o homem “fica por cima”. Assim como a vagina deve, sem dúvida, seu caráter funesto, maléfico, ao fato de que não só é vista como vazia, mas também como o inverso, o negativo do falo, a posição amorosa na qual a mulher se põe sobre o homem é também explicitamente condenada em inúmeras civilizações (BOURDIEU, 2002, p. 27).

Assim, toda sorte de oposições que apresente uma face explícita/pública e outra oculta/privada demonstra os valores socialmente arraigados da dominação masculina em sociedade. É justamente o que mostra o falo como aspecto cheio, sujeito da fecundação (da vida, das ideias, dos conceitos, dos espaços públicos, etc.), enquanto que a vagina é a representação, nesse mesmo imaginário, do que precisa de complemento, do algo vazio, do não-fálico.

Metonimicamente, então, vemos vigorar socialmente a noção de necessidade de complementaridade do feminino em relação ao masculino. A mulher não o é se não estiver atrelada ao masculino como seu elemento dominante. Não é o que ocorre, contudo, no poema de Maria Rezende. Nele vemos a mulher que, sentindo-se completa ou incompleta, não se atrela a um vazio a ser preenchido por uma figura masculina, mas às próprias descobertas possíveis nos seus universos femininos em constante expansão.

Aliás, se em algum momento vem à superfície do poema uma noção de algo que precise de um complemento ou de uma atividade, lega-se ao movimento e à dinamicidade do ato da mulher que pode “tocar punheta e tocar um sino”. Ou seja, a passividade no ato sexual que seria ligada à figura feminina, como nos disse Bourdieu (2010), nas palavras de Rezende não assumem essa perspectiva. Na voz do poema, o que vemos, na verdade, é uma mulher que dita seu ritmo, inclusive na relação com

o outro. Uma mulher que não se encontra “por baixo” e que se responsabiliza pelo gozo do companheiro e pelo gozo das suas próprias escolhas.

Dessa forma, no poema rezendiano, em referência à mulher que toma suas rédeas, capaz de conduzir e não apenas ser levada ao ato sexual reconstrói o imaginário do órgão sexual feminino; de algo “funesto, maléfico” ou como um “falo invertido”, como disse Bourdieu (2010), passa-se à noção de um órgão com características e tempo específicos, sendo sua existência independente do órgão sexual masculino, como se crê em estruturas onde impera o imaginário da dominação masculina.

Inclusive, pensemos sobre o “uma mulher”, repetidamente mencionado no início de cada verso. Ao todo, encontramos seis vezes tal expressão com o detalhe de ter sido duplicada na primeira estrofe em “uma mulher é uma mulher”, como dito anteriormente. O jogo linguístico é todo permeado por paralelismos, em que cada estrofe parece responder a uma pergunta oculta sobre o que é ser mulher. Tais paralelismos também se encontram nas formas sujeito-verbo de ligação-predicativo do sujeito, em que “uma mulher” ocupa o lugar daquele a quem o verbo se refere e com quem o verbo concorda; o sujeito.

É interessante perceber a relação estabelecida entre sujeito gramatical e sujeito político aqui. Mesmo com a predominância masculina em termos gramaticais, o sujeito do poema é uma mulher, literalmente. A gramática, bem como suas relações implícitas de poder, é posta em xeque e retrabalhada, dando lugar à mulher enquanto sujeito da sua própria poesia, sua própria vida, suas vontades e anseios.

Com a dinâmica estabelecida no texto, percebemos que as conceituações de que seria uma mulher transitam entre extremos; a mulher é forma e conteúdo, é abismo e também porto. Apesar de se desenhar como elementos tão díspares e aparentemente duais, o entendimento é de que não é preciso haver escolhas, como orienta o final do poema; “a mulher pode ser os dois e é” (REZENDE, 2003, p. 15), não apenas em relação ao abismo e ao porto, mas também a todos os elementos listados na estrofe anterior.

Agora precisamos perceber os pormenores do videopoema “uma beleza”, que carrega as mesmas palavras do poema “uma mulher”, porém com outros efeitos de sentido “adicionais”, visto se tratar de uma outra linguagem em que confluem diversas outras linguagens, na perspectiva da negociação semiótica que nos fala Antonio

(2008), mais uma vez aqui utilizada como caminho para entender as linguagens que se imbricam na videopoesia.

Vale lembrar que para acessá-lo, deveremos recorrer ao canal do Youtube ou ao site, ambos denominados amariadapoesia. É interessante perceber que em conversa com a autora sobre tal formato - a videopoesia -, a mesma enxerga-o enquanto uma realização mais próxima à videoarte. Sobre isso podemos elencar alguns pontos de convergência e divergência entre tais formatos, especificamente no que tange ao vídeo “uma beleza”.

Como dito em capítulo anterior, a videoarte nasce de uma mescla entre as artes plásticas, o formato televisivo e as tecnologias computacionais que permitiram o encontro entre tais linguagens. Mas, se há uma aba específica para videopoemas em ambos os sites e canais da autora, por que ela os denominaria mormente de videoarte? Primeiramente, apostamos no caráter dito experimental que ambas as linguagens possuem.

Derivados de uma mistura entre o que seria a TV experimental e a comercial (RIBEIRO, 2013), tanto videoarte quanto videopoesia trouxeram para si essa aura de linguagem alternativa que transita também por influências cinematográficas, especialmente pelo fator comum a todos eles; o caráter audiovisual. Então, enquadramento, iluminação, trilha sonora, efeitos especiais advindos de softwares computacionais, todos eles nos fazem olhar videoarte e videopoema como pertencentes à mesma família.

Em segundo lugar, pensamos na plataforma em que eles se inserem. No começo da divulgação da videoarte no Brasil, a circulação do gênero dependia de exposições de centros culturais como o Masp para ocorrer, de acordo com Farkas (2018). Em termos de videopoesia, o primeiro conhecido pelo público, o já referido Roda Lume (1986) de E. M. de Melo e Castro, foi transmitido pela TV portuguesa. Entretanto, após esse acontecimento, a aparição do gênero ficou restrita ao meio acadêmico (Universidade Aberta de Lisboa), a experimentações em laboratórios pessoais e museus, conforme nos mostra o acervo de videopoemas do próprio E. M. de Melo e Castro (2014).

Ou seja, da mescla de linguagens aos meios alternativos de exposição, videoarte e videopoesia parecem ter mais pontos em comum que distoantes. No entanto, um dos grandes motivadores desse estudo é provar a autonomia da videopoesia enquanto gênero, como o já fizemos. E insistimos aqui que um dos seus

grandes diferenciais em relação a outros formatos digitais é a palavra enquanto um dos seus elementos constituintes, de acordo com Konyves (2011).

Ao ser perguntada sobre ter relatado realizar mais videoarte que videopoesia, Rezende responde:

Acho que eu tenho uma tendência a ter um pouco de medo das palavras grandes, então “videoarte” me parece uma ousadia. Então quando eu comecei a fazer, eu chamei de videopoesia. Depois, quando fiz o espetáculo “Carne do umbigo”, fiz umas videoartes mais elaboradas, cuidadosas e chamei de videoarte. Na verdade, quando estreei, eu ainda dizia que era um espetáculo de poesia falada e de videopoesia. Depois eu comecei a dizer que era poesia falada e videoarte. E aí me dei esse status. Esses que estão no Youtube eu mantive...eu nunca, na verdade, tinha me dado conta que a playlist ainda se chama “videopoema”, então não sei...acho que podem ser chamados de videopoemas. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

Nitidamente há um impasse para a autora sobre a divisão do que seria videoarte e videopoesia. Chama-nos atenção o fato de que a videoarte é levada “mais a sério” pela autora, que apenas se entendeu como videoartista quando utilizou um material mais elaborada em seus espetáculos. A videopoesia, então, parece apontar para um lado mais experimentalista e sem tantas pressões por parte da autora, fato sobre o qual discutiremos dentro em breve.

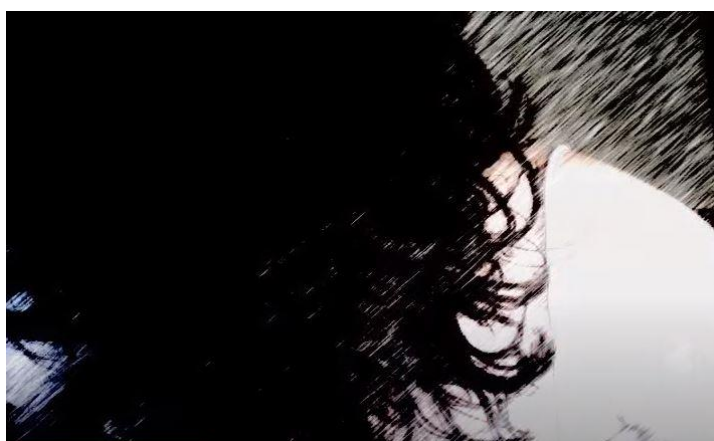
Para além das diferenças, vale falar sobre uma herança da videoarte que pode ser visualizada no trabalho de Maria Rezende: a videoperformance. Conforme mencionado em capítulo anterior, as vertentes da videoarte se dividiram entre o uso do corpo, principalmente para a realização de vídeos intimistas, e o cunho político, ambas presentes, desde as primeiras veiculações do gênero em território brasileiro. Interessa-nos, portanto, o uso do corpo como expressão.

Temos que a videoperformance se desenvolve no Brasil desde a década de 70, antes mesmo das tecnologias digitais adentrarem essa vertente artística. Muda-se o contexto, mas não sua natureza. E de acordo com Mello (2008):

A diferença entre as performances dos anos 1970 e as realizadas mais recentemente reside no contexto de criação de cada época. Tanto em um quanto em outro contexto, corpo e vídeo são revelados como instrumentos políticos, como fronteiras de manifestação estética e servem como mecanismo de circulação de mensagens e ideias (MELLO, 2008, p. 147).

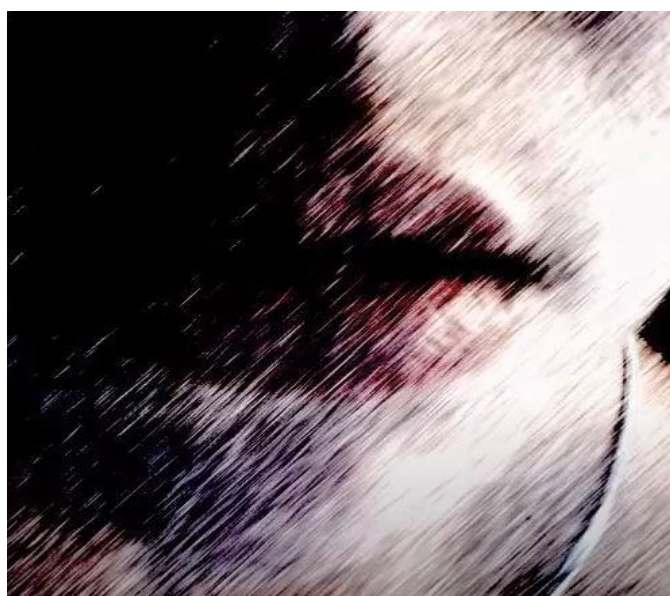
Passados quase 50 anos entre as primeiras videoperformances e o trabalho de Maria Rezende, pensamos que o resgate de tal estilo videográfico do século passado ocorre no videopoema “uma beleza”, de forma inconsciente ou não. O corpo de Rezende é politicamente exposto em seu vídeo quando se une ao texto que diz, em outros termos, que a mulher pode ser e fazer de si e do seu corpo o que quiser. A estética se compõe como um quebra-cabeças, de forma que cada nova cena se mostra a partir de um fragmento do corpo da poeta, em que vemos em sequência a silhueta da poeta por inteiro, até sua decomposição em outras partes; cabelo, ombro, seio e cintura, boca, olho, costas, unhas. Alguns frames do videopoema podem recuperar tais cenas:

Figura 11 - Cabelo, uma beleza



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yIMf4wxWAws&list=PL57CC93956428D0D4>

Figura 12 - Boca, uma beleza



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yIMf4wxWAws&list=PL57CC93956428D0D4>

Figura 13 - Olho, uma beleza



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yIMf4wxWAw&list=PL57CC93956428D0D4>

A aparição dessas partes do corpo ocorre concomitantemente à música “Bobagem”, cantora Céu, prenunciada pelas frases “Céu tira as palavras de todas as bocas em bobagem” e “Maria Rezende se recorta em fotos e fala um poema”. As imagens contendo as partes do corpo acima citadas são acompanhadas pela letra da canção, a dizer: “minha beleza não é efêmera, como que eu vejo em bancas por aí. Minha natureza é mais que estampa, é um belo samba que ainda está por vir.”

Assim, vemos o entrecruzamento do texto feito por Rezende e da canção feita por Céu em uma dinâmica de corpo e reflexo, que aparece também em termos textuais; o poema de Rezende está no centro do palco videopoético e ao jogarmos nele a luz da bandeira feminista, reflete-se a canção de Céu, reafirmando os dizeres de Rezende, de que uma mulher não é apenas beleza, mas (grife-se), também o é.

Na sequência, os fragmentos de corpos expostos são pé e mão, orelha, seio e cintura, boca, barriga e umbigo, dedos e unhas. É a partir dessas imagens que Maria começa a declamar o poema, de modo que os recortes corporais vão sendo visualizados e ouvidos, concomitantemente. Aqui vemos outro jogo de complementaridade, ao vislumbrarmos que uma mulher é versátil e se desdobra em muitas, de acordo com o poema, unindo-se ao fato das muitas partes da autora aparecendo separadas e só “reorganizadas” nas cenas finais, quando Rezende aparece de busto completo e também com a mão no queixo.

Ainda no plano das imagens, notamos que há um efeito sobreposto aos recortes corporais de Rezende. Sobre a composição de efeitos da imagem, a poeta relata:

Meu canal do Youtube tava lá meio parágrafo, lá pra 2010, eu eventualmente postava alguma coisa e aí um dia eu descobri que no meu computador tinha um programinha de fazer vídeo, no meu mac, que chama Photo Booth e tinha vários feitiços e eu comecei a fazer vídeos com eles. Fiz um primeiro de bobagem em casa, pus uma música de uma amiga pra tocar....o primeiro deles foi “o aqui, o agora e sorte” (...) No “uma beleza” uso um efeito do Photo Booth também, só que fiz com fotos. E aí nessa série “videopoemas” do Youtube, em geral eu usava em cada um um efeito diferente; tem um que duplica a imagem, tem um que deixa a imagem parecendo feita com lápis de cor – que foi o do “uma beleza”, efeito chamado “color pencil” – tem um que dá uma supersaturada de cor...enfim, vai variando, fui brincando com eles. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

Tal efeito, ao mesmo tempo, é o que oculta e revela os traços da autora, que aos poucos vão compondo a tela. Parece mais um indício da mulher sugerida; ela não “tem que ser”, não “tem que estar”, ela simplesmente se apresenta conforme sua própria vontade, sem a necessidade de atender a padrões esteticamente delimitados, inclusive no que tange às próprias técnicas utilizadas no videopoema para representá-la.

Vale ressaltar o uso das palavras “programinha” e “feitiço” por parte da poeta, em relação aos recursos utilizados para fazer tais videopoemas. O sufixo diminutivo denota não a miudez do processo, mas certo aspecto de algo ainda em teste, caseiro, sem pressões, feito até como um processo diferenciado do que a artista faria profissionalmente. Nas palavras da artista:

Uma info relevante, acho, é que como eu trabalho profissionalmente com cinema, montando filmes super bem produzidos e fotografados, quis que os videopoemas fossem mesmo super básicos e simples, feitos com elementos disponíveis pra todos, bem caseiros mesmo. Hoje esse é um recurso cotidiano no instagram né? Mas naquele momento não era tão banal, então foi um mix de caseiro com novidade. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

A sugestão imagética e verbal que se faz sobre a mulher no videopoema aqui analisado utiliza o próprio corpo da poeta. Isso nos coloca diante de uma tendência existente já no formato da videoarte brasileira, como falamos anteriormente. Em

termos da produção videopoética de Maria Rezende, esse formato parece ser uma constante e enquanto audiovisual, seu corpo parece ser encarado com naturalidade para quem o assiste. Já não parece ser a mesma sensação se pensarmos no mundo da poesia.

Em se tratando da autoria poética, estamos acostumados a lidar com uma virtualidade a que denominamos eu lírico. Para o estruturalismo, a autoria da poesia nunca deveria interessar para uma análise, ao passo que teorias pós-estruturalistas/pós-colonialistas - como o feminismo - passaram a integrar a figura da autora como mais um dado a ser analisado textual e contextualmente. Temos, então, mais um ponto inovador diante da videopoesia de Rezende; temos que lidar com sua materialidade, com seu corpo, enquanto constitutivo do poema que lemos e assistimos em tela.

É com esse corpo que compomos o eixo imagético da videopoesia de Rezende. Ao nos depararmos com ele, reativamos a memória de videopoerformance dos anos 70 e 90 no Brasil, quando, conforme dito, o corpo era o foco de tais vídeos. No século XXI essa tendência parece continuar, agora com o auxílio das novas tecnologias. Sobre esses pontos, a autora a seguir:

Em torno dos anos 1990, os artistas que trabalham com o vídeo no Brasil deslocam sua visão para a ideia de um corpo híbrido, que pode ser modelado e transformado com os recursos propiciados pelos meios digitais. Toda ordem de artifício é aplicada à imagem, e a veracidade entre corpo real e corpo construído passa a ser questionada. A partir dos recursos oferecidos pelos meios interativos, as experiências da arte intensificam o gesto criador com o próprio receptor, reconfigurando, desse modo, seus diálogos em tempo real. (MELLO, 2008, p. 148).

A esse estilo somam-se os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais, a exemplo do software usado no videopoema aqui analisado, o qual contribui para o aspecto de fragmentação, luz e sombra através do qual o corpo da artista preenche seu espaço. É importante ressaltar outros dois pontos da fala de Mello (2008); a veracidade questionada do corpo performático e a relação intensificada entre autor e receptor desse tipo audiovisual.

O primeiro ponto destacado nos lembra que um corpo em tela poderia nos direcionar a diversos outros gêneros audiovisuais, inclusive àqueles tipos em que o corpo de alguém serve para testemunhar ou trazer a público aspectos factuais da vida,

a exemplo de um documentário. E isso nos leva ao segundo ponto de análise, uma vez que no videopoema observado aqui, o corpo - híbrido, digamos, que desautomatiza nosso entendimento de que um corpo em tela veicule a “realidade” - funciona justamente como o elo que o constitui enquanto performance, já que há uma sobreposição e interação entre os papéis de quem o faz e de quem o assiste, segundo Cardoso (2009).

Assim, entre rostos, corpos, performances e vídeos, a videopoesia de Rezende estabelece releituras do seu trabalho enquanto poeta, ao mesmo tempo que apresenta um continuum em relação à temática feminista. A montagem e junção das imagens do seu próprio corpo, do texto e da música incidental de Céu - que dá nome ao videopoema - encontram-se na materialização de uma poesia feminista. Dentre tantas terminologias possíveis, a seguinte parece denominar bem o que seria esse movimento:

Para mim, o feminismo é sempre uma questão de contexto. Não tenho nenhuma regra. A coisa mais próxima disso são minhas duas “Ferramentas Feministas”, que vou dividir com você como ponto de partida. A primeira é a nossa premissa firme e inabalável da qual partimos. Que premissa é essa? Nossa premissa feminista é: eu tenho valor. Eu tenho igualmente valor. Não “se”. Não “enquanto”. Eu tenho igualmente valor e ponto final. A segunda ferramenta é uma pergunta: a gente pode inverter X e ter os mesmos resultados? (ADICHIE, 2017, p. 12).

As “ferramentas feministas” de que fala a autora supracitada nos mostram os parâmetros que podemos utilizar nas relações para entendermos que temos valor, independente da situação. Além disso, se temos valor, tal premissa vale também para invertermos as situações em que se esperaria determinado comportamento da mulher para indagarmos: “isso seria esperado também de um homem?”

Ao promover uma ambiguidade proposital no videopoema “uma beleza” - de que uma mulher pode ser isso e aquilo, ao mesmo tempo -, a todo momento lemos e ouvimos a valorização da voz do poema sobre si, seu corpo, suas ações. Ao primeiro verso “uma mulher é uma mulher ainda que...” a locução conjuntiva concessiva já nos indica que ser mulher parece estar aliado a obstáculos e natureza de exceção, mas não por isso a voz “desiste” de se estabelecer como tal, com seu valor intrínseco.

Com tantas sugestões do que é e do que poderia ser uma mulher, lembramos os seguintes dizeres: “A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas

simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la.” (BEAUVOIR, 1970, p. 25). Ao longo do seu texto, Beauvoir promove uma desconstrução dessa perspectiva biológica e redutora da mulher, afirmando que os “atributos” de uma mulher vêm do campo social, com sua célebre frase que diz “não se nasce mulher; torna-se”.

É justamente essa a desconstrução, essa consciência, que vemos arraigada no videopoema de Maria Rezende. O desenho de mulher da autora não se prende a valores estagnados, ao contrário, apresenta uma mulher fluida, capaz de transitar por territórios ilimitados de conceituações, nas palavras da própria, “uma mulher enche medidas, transborda pelos cantos”.

Em imagem que constantemente se transforma com planos que se abrem e fecham, com efeitos que revelam uma nova mulher a cada frame, surge a mulher, seu corpo e sua forma de renascer de acordo com suas próprias conceituações e anseios. Assim, as palavras do videopoema se derramam na tela em afirmações que negam; uma mulher pode ser isso, mas não apenas, pode ser algo além, como se diz no último verso: “uma mulher pode ser um abismo ou porto. Ou pode ser os dois. E é.”. Vemos, portanto, uma mulher múltipla, que se descobre também através da linguagem múltipla da videopoesia, em verso, imagem e som.

4.2.3 A mulher multidão: produção, edição e exposição de si(s)

Evocamos aqui o nome do último espetáculo de Maria Rezende para denominá-la enquanto tal. Nosso interesse nesse momento é perfazer o caminho da poeta e seus múltiplos tentáculos para alcançar o público que tem aderido à sua arte, bem como as linguagens que tem experimentado, colocando-a num patamar de bastante versatilidade quando do uso das formas artísticas na contemporaneidade.

No início das discussões sobre a autora fizemos um paralelo sobre seu cantar e o secular canto dos aedos na Antiguidade grega. Podemos sinalizar esse tópico para destacar um ponto relevante à discussão do momento; a oralidade, naquele período, apresentava-se como um privilégio social, em que poucas pessoas, como os aedos, tinham direito à palavra publicamente.

A palavra, então, tinha um tipo de dono específico; apenas homens “importantes” poderiam fazer uso dela publicamente. À mulher, então, era legado o

espaço doméstico, privado. Beard (2018) faz um breve levantamento dos clássicos gregos, em especial da Odisseia, para nos mostrar o silenciamento de Penélope quando da ordem do seu filho Telêmaco para que parasse de falar e voltasse aos seus aposentos para tear e tecer.

Com exemplos do tipo, a autora acima entende que o discurso público foi histórica e amplamente posto em polo oposto à categoria do feminino. Ao que consta, as mulheres, nesse contexto, só teriam o direito à voz pública enquanto vítimas, profetas da própria morte ou para defender filhos e maridos “mas não podem falar pelos homens nem pela comunidade como um todo”. (BEARD, 2018, p. 25).

A autora pondera, em decorrência do contexto de análise do mundo clássico, que se às mulheres gregas não era dado o direito de participação política sua voz também não precisaria ser ouvida, entretanto:

(...) estamos lidando com uma exclusão muito mais ativa e intensa das mulheres do discurso público - e com um impacto muito maior do que em geral reconhecemos em nossas próprias tradições, convenções e suposições relacionadas à voz feminina. O que quero dizer é que o discurso público e a oratória não eram apenas coisas que as mulheres antigas não faziam; eram práticas e habilidades que definiam a masculinidade como gênero. (BEARD, 2018, p. 28).

Assim, de acordo com o pensamento descrito, falar em público não apenas diz respeito a um ato ligado ao masculino, mas é um dos traços definidores da masculinidade. Apesar do grande intervalo temporal entre as práticas do discurso na Antiguidade e agora, pode-se dizer que o tratamento da voz feminina pouco mudou em esfera pública; ele é relegado, posto em segundo plano ou tido como “mimimi” por centenas de usuários das redes sociais.

A autora supracitada cita diversos casos - que também a incluem - de xingamentos e desvalorização da voz feminina em redes sociais, a exemplo do Twitter. Mulheres que se colocaram contra violência de gênero ou a favor de melhorias para a própria causa ou mesmo que expressaram opinião sobre determinado assunto e foram completamente rechaçadas e desacreditadas por usuários das redes sociais são alguns dos exemplos que nos mostram que a voz pública parece ainda não pertencer ao gênero feminino.

Com isso, pensamos: os aedos eram as pessoas com privilégio social para falar ao público na Antiguidade. Será que os poetas da atualidade também o possuem,

principalmente no caso de se tratar de uma mulher? De acordo com nossa discussão em tópico anterior, bem como no nosso primeiro capítulo, vemos que a poesia não se encontra encastelada no meio acadêmico, mas ao mesmo tempo não é o gênero mais buscado nas prateleiras de livrarias pelo nosso público leitor.

Em um entrelugar, entendemos que a poesia anda viva, reconfigurando-se e refazendo-se no meio digital, de onde observamos vertentes como a videopoesia. Nesse sentido, com ou sem prestígio social, a poesia se reinventa e encontra meios de acessar um público mais heterogêneo com a utilização dos espaços e recursos tecnológicos que o meio digital oferece. E é a partir dessa fresta que a poesia e videopoesia de Maria Rezende fala e olha para nós, por meio de redes sociais e sites da Internet.

A partir do seu canal no Youtube, do seu site e de todas as suas redes sociais, Rezende chega até o público, de modo a criar espaços para sua voz que, enquanto voz feminina, também é/foi passível de descrédito em meio público. E é justamente essa a centralidade do seu trabalho; a oralidade. Seja em declamações, nos espetáculos estreados, nos videopoemas e nas videoperformances, a voz da poeta é seu elo mais forte entre sua expressão artística e o público. Ao ser perguntada se a oralidade é um dos pilares das suas criações, a artista responde:

Totalmente. Como eu te contei, comecei a escrever de tanto dizer os poetas que admiro, que gosto. Acho que esse canal do Youtube tem também um resgate disso...tem 126 vídeos meus dizendo outros poetas que não eu mesma, então eu acho que esse amor por dizer, independente dos poemas serem meus, me acompanha sempre. E aí a minha poesia já nasceu com essa genética, de ter a oralidade dentro. (REZENDE, INFORMAÇÃO VERBAL, APÊNDICE B).

É válido frisar que a voz de Rezende atua em duas instâncias distintas, mas complementares; a voz enquanto matéria artística e a voz que publiciza seu trabalho. Sobre a primeira, já entendemos que se trata do ponto central da sua performance, ainda que a autora possua também livros impressos publicados. A segunda voz da poeta age como anunciadora e influenciadora do seu próprio trabalho em meio digital.

O intenso trabalho nas redes sociais decorre da produção da autora presente em meio digital. Parece ser um traço recorrente da literatura contemporânea a utilização do espaço virtual como forma não apenas de produzir arte e literatura, mas também de expô-la. Diante do mercado literário e da Academia ligadas

majoritariamente à literatura canônica, novos autores veem no meio digital uma possibilidade de escoamento das suas produções. É o que ocorre, em parte, com a produção de Maria Rezende. Apesar de bastante ligada à produção do seu trabalho via Internet, ela afirma em seu espetáculo que criou a própria editora a fim de publicar seus livros e também por medo de ser rejeitada por outras editoras já existentes.

Assim, Rezende faz parte de um grupo cada vez mais crescente de mulheres que se autopublica como forma alternativa de colocar suas obras no mercado literário. Com essa assertiva, entendemos que não por acaso a autora buscou um outro meio de trazer sua produção ao público, uma vez que: “... por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos (como seria mais indicado) em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder” (REIS, 1992, p. 68). O poder, nesse caso, recai sobre o mercado literário e sua inclinação para ceder aos gostos do público, incluindo-se nisso o gosto pelo ficcional, como discutido no nosso primeiro capítulo.

Trazer obras literárias ao conhecimento de um público mais abrangente parece ser um grande desafio, principalmente no que tange a novos escritores. Talvez a dificuldade aumente por se tratar de uma poeta, mulher, cujos temas flutuam entre a desconstrução do dito feminino e as formas de amar e ver o mundo por essa mesma mulher em constante descoberta. Entretanto, Maria Rezende não anda só e pode ser colocada em um grupo maior e que também tenta driblar as exigências do mercado literário e seu poder de direcionar o gosto do público ao acessar o material disponibilizado. Estamos falando de um possível grupo de escritoras/editoras que não apenas escrevem sobre si, mas mostram uma “edição de si”, como aponta a autora abaixo:

Quais foram as mulheres no cenário editorial que estavam à frente de suas casas editoriais? Quem são essas mulheres que levam publicações a um público diverso de leitores? Quem são essas editoras, mulheres, que se autointitulam independentes? De que maneira os papéis sociais desempenhados pelas editoras ditas independentes se entrecruzam em suas narrativas de vida? Percebemos que, o sujeito falante, ao contar sobre sua própria vida, não consegue desvinculá-la sem fazer menção ao trabalho. A profissão, portanto, é indissociável de sua vida íntima, privada, como uma forma de autoconstrução desse sujeito. Outra questão também é colocada diante desse questionamento, ao narrar sobre sua própria vida, tais editoras não fazem uma edição de si? (SANTANA, 2019, p. 03).

Em seu estudo, a autora supracitada trata de 3 escritoras, de países diferentes, que engendraram pelo mercado editorial independente, com estratégias de publicação e com filosofias de trabalho parecidas; tentam levar o trabalho a um público maior, fazendo com que as linhas das suas obras perpassem também as linhas da sua vida. Assim enxergamos também a produção/exposição do trabalho de Maria Rezende.

Com a edição e produção dos seus próprios livros, Rezende concretiza seu trabalho como poeta. No entanto, como ele chega ao público? De duas formas; antes/após seus espetáculos nos teatros Brasil - e mundo - afora e também a partir de pedidos feitos na sua loja virtual, encontrada no site amariadapoesia.lojavirtualnuvem.com.br. Vale salientar que nesse espaço são vendidos outros tantos produtos que levam “a marca” da poeta, como canecas, pôsteres e promoções para combos de livros.

Ao que consta, a vida virtual da poeta parece estar, de fato, intimamente ligada à sua profissão. Em seu instagram, na bio, o linktree redireciona quem o acessa para uma página contendo a loja virtual supracitada, mais informações sobre o trabalho da autora e para o perfil paralelo “casar com poesia”, o qual, como já mencionado, leva Maria Rezende enquanto celebrante de casamentos com poesias escolhidas pelos noivos.

Em meio a fotos e legendas pessoais, encontramos fotos e vídeos dos espetáculos apresentado em diversas cidades pelo mundo, declamações de poemas (da própria autora e outros), além de publicações especificamente ligadas à vida pessoal da poeta. Em termos da apresentação do seu trabalho na rede Instagram encontramos, portanto, uma “degustação” do que iremos ver no seu canal no Youtube ou no site de mesmo nome Amariadapoesia, dedicado exclusivamente para seu trabalho, incluindo-se aí as declamações, os espetáculos e os videopoemas.

Dessa forma, vemos um embricamento entre a voz performática e a voz publicitária, a imagem artística e a imagem de marketing da autora. Como nos disse Santana (2019), as mulheres que promovem a empreitada de se autopublicar acabam por fazer “edições de si”, que no caso da produção de Maria Rezende passam pela edição não apenas dos livros impressos, mas também da constante alimentação dos perfis das suas redes sociais, que servem ao propósito de tornar pública sua vida profissional.

Apesar de duzer nos seus espetáculos que não vive de poesia - ao contrário, seus outros trabalhos seriam os responsáveis por bancar seu amor pela poesia e suas

vertentes - vemos um aspecto de profissionalização da artista enquanto poeta. Não apenas os projetos “casar com poesia” e “presente-poesia”, ligados diretamente a um processo de subsistência por meio da poesia indicam tal profissionalização, mas também o manejo da própria imagem da autora em suas redes, que encontram em cada postagem uma sutil preocupação com o marketing dos “produtos” oferecidos.

Sendo o Marketing a área da comunicação social responsável por imprimir valor a um produto/serviço vendido, vemos o mercado artístico ser sorrateiramente penetrado por essa noção, em especial o Marketing Digital. Essa área específica diz respeito ao valor que se pretende dar ao produto/serviço através das redes sociais e o engajamento do público ante as publicações realizadas. Ou seja, quanto maior a presença virtual desse produto, maiores chances de alcançar o público desejado.

Assim, ao expor seu trabalho em suas redes sociais, principalmente Instagram e Facebook, Rezende faz uso, consciente ou não, dessas ferramentas que permitem alavancar o acesso ao seu trabalho, bem como o engajamento dos seus seguidores e admiradores. Sutilmente ou não, o ramo da poesia - que antes invadia os meios tecnocráticos - começou a se utilizar das próprias “armas” do meio tecnológico para existir e sobreviver.

E com essa ligação quase indissociável da poesia e das redes sociais, os autores abaixo denominaram seus literatos de “filhos do Instagram”, para indicar o surgimento de tais autores através dessas plataformas, os quais foram responsáveis por um interesse mais massivo do público, como podemos observar com os dizeres a seguir:

La razón fue que los jóvenes que querían iniciarse en las lides de la creación lírica empezaron a utilizar su canal habitual de comunicación: internet. Primero fueron blogs rudimentarios, luego más elaborados, en los que colgaban sus poemas iniciáticos. (...) Después vinieron Twitter, los canales de Youtube y, la principal red de proyección que ha convertido a muchos (y muchas) en una suerte de líderes de masas capaces de marcar con una imagen el modo de proceder (de comprar o de pensar) de miles de personas: Instagram¹¹. (GARCIA; DURÁN, 2020, p. 48).

¹¹ “A razão foi que os jovens que queriam se iniciar nas lutas da criação lírica começaram a utilizar seu canal habitual de comunicação: a Internet. Primeiro foram blogs rudimentares, depois mais elaborados do que seus poemas iniciais. Depois vieram o Twitter, os canais do Youtube e a principal rede de proteção que converteu muitos e muitas em uma sorte de líderes de massas capazes de marcar com uma imagem o modo de proceder (de comprar ou pensar) de milhões de pessoas: o Instagram.” Tradução nossa.

Assim, vemos uma gama de novos escritores valendo-se do espaço gratuito das redes sociais para divulgar seu trabalho. Vemos, entretanto, uma sobreposição de gerações distintas na utilização desse espaço virtual para escoamento da escrita poética; a geração mais nova cujas criações estão especificamente dentro das redes sociais, como relatam os autores acima, e a geração que usa as redes para ampliar seu contato com o público, utilizando-se também da literatura impressa. Esse último parece ser o caso de Maria Rezende.

Seguindo essa ideia, a produção e exposição da sua obra se dá de forma dupla; os materiais impressos são replicados em meio virtual, por meio de declamações ou mesmo por escrita em seu perfil pessoal. Mas o meio virtual em que se insere o trabalho de Rezende não apenas é uma duplicação do já existente, mas também um espaço de criação específica, a exemplo da sua videopoesia.

A seção dedicada aos videopoemas de Rezende em seu site e no canal do Youtube dão autonomia à sua existência virtual, ou seja, ela não se vincula apenas a um espaço que depende do espaço “real” de comunicação. Assim, tanto seus videopoemas quanto suas declamações apresentam-se em um meio que dá mobilidade a suas produções, pois a virtualidade conta com um semeador específico de tudo o que lhe pode interessar; o usuário.

A partir das possibilidades oferecidas pelo meio digital, seus usuários podem, ao mesmo tempo, consumir, indicar e produzir conteúdo, que é o caso não apenas de Rezende enquanto artista, mas de seu público que pode também ser entusiasta e semeador do seu trabalho. E tudo isso ocorre devido ao traço característico das mídias digitais na contemporaneidade, a chamada cultura da convergência, termo definido por Jenkins (2009), da qual resulta alta participação dos consumidores no meio virtual. E é a partir disso que seu usuário passa a ter papel ativo nesse meio, conforme aponta o próprio autor:

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. (JENKINS, 2009, p.38).

Com essa cultura participativa ocorre uma troca entre autora e seu público; a primeira elabora conteúdo, expõe seu trabalho e o segundo não apenas o consome,

como também é passível também de compartilhar o trabalho da autora, numa cadeia que se movimenta de acordo com sua própria lógica. Esse efeito de divulgar seu trabalho nas redes vez em quando traz como consequência a criação de uma identidade referência em algum assunto, no caso de Rezende, sua ligação com a poesia e a videopoesia. Tal referência tem se traduzido como a influência de uma pessoa sobre outras, com o termo específico de digital influencer.

Seria ir longe demais atrelar a atuação de Rezende nas redes sociais a uma espécie de influenciadora digital? Sim e não, ao que consta. Se pensarmos que a poeta existe nas redes como uma pessoa que fala sobre a sua vida/trabalho, talvez isso não a caracterize enquanto influenciadora. Mas se pensarmos que sua existência virtual, divulgação e exposição de produtos com sua “marca” e espetáculos podem ser acessados justamente por estarem à mostra na Internet, isso a torna mais próxima do que seria uma influência digital, nesse caso realizada para pôr holofotes sobre sua própria produção.

É a cultura participativa que corrobora a existência do digital influencer, já que o usuário das mídias sociais tem a possibilidade de veicular conteúdos próprios, em favor de si mesmo ou de terceiros. Ao que consta, os influenciadores se iniciaram como tal diante de um cenário de amadorismo e trabalho caseiro, para apenas posteriormente serem vistos de forma mais profissional por outras empresas. Sobre isso, temos também que:

A empresa Traackr (que atua na área de gerenciamento de marketing global de influenciadores) aponta que existem pelo menos dez tipos de influenciadores no mundo digital: a celebridade, a autoridade, o conector, aquele que o nome é uma espécie de marca, o analista, o ativista, o expert, o insider, o disruptivo e o jornalista (o jornalista aqui aparece entre os influenciadores e não mais o principal deles). (CAMARGO, ESTEVANIM, SILVEIRA, 2017).

Dentre os diversos tipos de influenciadores existentes de acordo com a referida empresa de Marketing, mencionada pelas autoras anteriormente citadas, parece-nos possível afirmar que a figura de Maria Rezende flutua por mais de um tipo de perfil de influenciador. Se pensarmos já em seu renome na área da poesia, podemos entendê-la como uma influência do tipo autoridade. Se complementarmente a isso entendermos que seu nome é também marca dos seus produtos e da sua própria

poesia “vendida” em casamentos, também podemos vê-la como a influência do tipo “aquela que o nome é uma espécie de marca”.

Quando se fala em influência digital, entretanto, pensa-se em uma pessoa com muitos seguidores nas redes sociais, que geralmente realizam parcerias com grandes marcas para publicidade, o que faz com que tanto o influencer ganhe visibilidade e remuneração (às vezes apenas ganhando determinado produto para postar na Internet), quanto o anunciante realize uma publicidade considerada menos cara em relação a outros meios de comunicação. Mas esse caso não se aplica à Rezende.

Com pouco mais de 5.000 seguidores na sua conta do Instagram - vista aqui como a mais utilizada como canal de comunicação da poeta - talvez Maria Rezende não se encaixe na definição mercadológica do que seria uma influencer digital. No entanto, isso não a afasta de uma possibilidade de ser influenciadora do seu próprio público, já conquistado através do seu trabalho com poesia. Estar nas redes, então, reforça esse laço já existente, não impedindo que outras pessoas conheçam seu trabalho também por esse meio.

Destacamos também que todo o entorno da poesia de Maria Rezende é por ela valorizado como um feito de importância social. Por ser uma mulher que se autopublica, que vende e que patrocina a sua própria obra, vimos a poeta comemorar no mês de novembro o dia da mulher empreendedora, entendendo-se como tal por todo o percurso feito como autora, editora e vendedora do seu trabalho, financiado por sua empresa de casamentos, como podemos ver com as imagens a seguir:

Figura 14 - Casar com poesia



Fonte: <https://www.instagram.com/amariadapoesia/?hl=pt-br>

Ao utilizar a palavra “empreender”, deparamo-nos com um campo semântico pouco usual em relação à poesia. Pela glamourização à qual a poesia foi ligada por muito tempo, parece até um ato irreverente dizer que se pode empreender com poesia, mas é justamente o que ocorre com o trabalho de Rezende; a autora estabelece um patamar de profissionalização da poesia, trabalhando essa linguagem em vários formatos possíveis, como a própria videopoesia ou os projetos “presente poesia” e “casar com poesia”.

A tradição poética brasileira canta, há algum tempo, a relação entre o fazer poético e a poesia, enquanto labuta, enquanto trabalho. Olavo Bilac, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e a própria Maria Rezende possuem poemas metapoéticos em que se coloca a escrita da poesia enquanto um fazer laborioso e “suado”. Nessa acepção, ser poeta é profissionalizar-se na tarefa da versificação.

Todavia, a profissionalização que ora nos referimos tem a ver não apenas com o compromisso do poeta em relação às palavras que trabalha, mas à atividade de subsistência de Rezende em relação à poesia.

É essa relação de “viver de poesia” em seu sentido literal que torna inseparáveis a vida privada da autora e a vida de poeta em suas redes sociais. A imagem de Rezende em sua individualidade não se desvencilha da imagem dela enquanto poeta, performer, videopoeta, etc. os olhos do seu público cativo encontram essa intersecção de imagens nas redes da autora, o que enseja uma espécie de voyeurismo artístico, imagístico, poético.

A noção de voyeurismo, dicionarizada como “aquele que vê”, é aqui pensada não em sua acepção estritamente sexual, mas em seu aspecto psicanalítico, correspondendo a uma das pulsões freudianas, mas especificada por Aumont (1993) como sendo a pulsão escópica. Tal expressão se caracteriza, segundo o autor, como:

A pulsão escópica aciona a necessidade de ver(...) compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. Este último, o meio pelo qual a fonte alcança o seu objetivo, foi identificado por Jacques Lacan com o olhar. Compreende-se que esse conceito de pulsão escópica, implicando a necessidade de ver e o desejo de olhar, tenha encontrado aplicação no domínio das imagens (AUMONT, 1993, p. 124).

Com nossas redes sociais, temos várias oportunidades para aplicar a dita pulsão escópica. Com a grande oferta das imagens atreladas à vida das pessoas participantes de tais redes, seus usuários se nutrem das tais imagens oferecidas na intenção de satisfazer tal pulsão. Assim, sublimamos nossa necessidade de ver, de ter intimidade com o que vemos diariamente nas redes.

Segundo Aumont (1993), um dos grandes responsáveis por satisfazer tal pulsão teria sido o cinema. Não seria diferente de outras artes que se estabelecem por meio do contato entre imagem e público, a exemplo mesmo da videoarte e da videopoesia - as quais, inclusive, bebem de algumas técnicas cinematográficas, como dito em capítulo anterior.

Aos dizeres anteriores, acresce-se o fato de que as artes cujo eixo central são imagens estão hoje híbridas e imersas não apenas na perspectiva do digital, mas também, como temos dito, na experiência das redes sociais digitais, como é o caso de Maria Rezende. Sua poesia, sua videopoesia, suas performances são alcançadas

não só em plataformas específicas para compartilhamento de vídeos, como o Youtube, mas utilizam justamente do espaço das redes da autora para firmar sua existência. E com isso, nossa pulsão escópica adquire outros contornos.

A novidade nessa espécie de voyeurismo é que não apenas nossos olhos buscam a satisfação com a imagem, a videoarte, a performance ou a videopoesia postada por Rezende. Enquanto espectadores, queremos mais. Sentimos a necessidade de ver, o desejo de olhar para além da obra que se apresenta para nós; queremos saber qual voz, quais os trejeitos, quais os costumes, qual o cotidiano daquela pessoa que se mostra como artista. Queremos a arte que alimenta não apenas o próprio artista - em termos artísticos e financeiros - mas a que alimenta também nossa necessidade de ver, observar e participar indiretamente da vida alheia, que por sinal, é a de uma artista de que gostamos.

Assim, nossos olhos alcançam camadas distintas do “produto artístico” que Rezende oferece; a vida pessoal da autora, sua vida enquanto artista profissional e a artista enquanto a performer presente na maioria dos seus videopoemas, a exemplo do já analisado “uma beleza”. É a partir da construção de tal videopoema que percebemos como, ao mesmo tempo, Rezende se utiliza da geração dos “filhos do instagram”, mas não o faz de forma rasa, com uma produção meramente mercadológica. Ao contrário, a autora usa dos meios sociais como linha de partida e não de chegada para as suas produções, sendo as redes um meio potencializador da sua arte, não um fim em si mesmo.

É a partir desse levantamento e da recorrente temática feminista abordada e poemas e videopoemas - como o próprio “uma beleza” - que entendemos que sua voz enquanto mulher e enquanto artista evocam uma poesia e uma arte que precisam se expandir até alcançar o outro, no que Octavio Paz (2017) chama de poesia de comunhão. Em suas palavras:

o poeta lírico estabelece um diálogo com o mundo; nesse diálogo há duas situações extremas dentro das quais move-se a alma do poeta: uma, de solidão; outra, de comunhão. O poeta parte da solidão. movido pelo desejo, na direção da comunhão. Sempre busca comungar, unir-se, “reunir-se”, melhor dizendo, com seu objeto: sua própria alma, a amada, Deus, a natureza... a poesia move o poeta como o vento as nuvens quietas: sempre além, na direção do desconhecido. (PAZ, 2017, p. 18).

É no desejo da comunhão que o poeta se transmuta em palavras. Se em sua origem havia a solidão, as vontades de expressão de um só indivíduo, ao alcançar o papel, a tela, o público, a poesia se direciona à comunhão de que fala o referido autor. E é assim que enxergamos a produção poética de Maria Rezende - entre poemas e videopoemas - como feita para a comunhão.

Ao elaborar o videopoema “uma beleza”, a autora comunga com seu público as não definições do que seria uma mulher do nosso tempo. A voz que nele fala não parece ser de uma só mulher, mas de um coletivo que artisticamente se coloca sobre os anseios sociais em relação ao gênero feminino. Longe de encontrar uma resposta estanque, o videopoema em seu todo - palavras, imagens, sons, movimentos - nos mostram apenas uma mulher, uma poeta/ventania, sempre em busca do desconhecido, como aponta Paz (2017). Assim, a mulher, poeta, videopoeta, performer, empreendedora Maria Rezende se apresenta em múltiplas linguagens, necessárias para corporificar as múltiplas vozes que a partir dela ecoam; a voz da coletividade e da comunhão de tantas outras mulheres.

5 THE END

Em extenso trabalho denominado *Estética de laboratório* (2013), Reinaldo Laddaga começa por pensar o que seriam as obras de arte. Embasando-se em dizeres de Paul Valéry, afirma que tais obras seriam “objetos no sentido material da expressão” e “quando funcionam, são de algum modo irreduzíveis”. Há algo nesse tipo específico de objeto que não podemos captar, compreender que o faz ganhar justamente o status de arte.

Mas ora, o dizer da arte enquanto algo que carrega consigo o impenetrável e irreduzível está presente na seção que aborda as comunicações pessoais. Isso nos faz entender que se há algo que não conseguimos mensurar num objeto artístico, há também um tanto que se comunica conosco, que nos diz o que veio a significar enquanto arte. E é através dessa fresta de comunicação que intentamos aqui descrever alguns dos seus aspectos, especificamente no que nos diz a videopoesia enquanto gênero artístico, bem como as representações e experimentações do gênero na poética de Gabriela Marcondes e Maria Rezende.

É importante lembrar que a janela que nos permite adentrar o que a videopoesia tem a nos dizer se desenha através de uma rede de intersecções com outras artes. Assim, se chegamos a decodificar, compreender o que um videopoema tem a nos dizer, isso ocorre também por já sabermos decodificar e compreender as linguagens que com ele se relacionam: o vídeo (em seus formatos de TV, videoarte, cinema) e a poesia.

Dessa forma, alcançamos os signos da videopoesia através da sua relação com outras linguagens. Essa aproximação, apreensão entre linguagens diferentes foi antes aqui chamada de “fricções”, por Ferreira (2004), “negociação semiótica” por Antonio (2008) ou mesmo “ubiquidade”, por Maciel (2007), sendo este último relativo ao entendimento de que por existirem tantas fronteiras artísticas imersas umas nas outras, parece impossível traçar limites entre elas. A todas essas noções que indicam partilha e pertença de linguagens, acrescentamos aqui a ideia de formas de contágio que ocorrem entre palavras, imagens e objetos, segundo Gerheim (2008).

É por meio de fricções, contágios, negociações, que a corrente relação entre arte e tecnologia, arte e mídia, propiciou a intersecção que veio a resultar na poesia eletrônica e suas diversas ramificações, como apontam Antonio (2008) e Castro

(2014). Avulta dos dizeres de ambos os autores o entendimento de que a videopoesia seria um dos tipos de infopoesia, com o adendo da seguinte informação:

E. M. de Melo e Castro (Portugal) tem um percurso poético bastante voltado à negociação com a tecnologia, que começa no final dos anos 1950, com os poemas fílmicos. (...) O poeta passa a trabalhar com um computador em 1979, e depois com um PC, desde 1990 até os dias atuais, produzindo infopoesias tanto para uso em videopoesias, como para publicações impressas e exposições. (ANTONIO, 2008, p. 166).

Com o dizer acima, podemos entender que não apenas a videopoesia é uma “vertente” da infopoesia, como se utiliza dela para se constituir como tal. Vale lembrar que por “infopoesia” o autor supracitado entende como uma arte impressa que pode, através da tecnologia computacional, ser modificada pela linguagem tecnológica. Nesse contexto, a videopoesia seria um resultado de experimentações feitas com artes já existentes no meio impresso, utilizando-se da infopoesia para chegar ao patamar da palavra em movimento na tela.

A ilação da natureza da videopoesia a partir dos dizeres de Antonio (2008) restringe esse gênero a uma ligação direta e inevitável com uma arte já existente, muitas das vezes a própria poesia. Entretanto, como vimos anteriormente, a videopoesia não é simplesmente mimetizar uma arte já existente, mas conforme cresceram as possibilidades tecnológicas nas mãos dos artistas, foi possível criar videopoesias cujo começo, meio e fim faziam parte de uma linguagem já autossuficiente.

Conforme discutido previamente, a videopoesia - após estudos, conceituações e diversas produções em solo português, americano, brasileiro, etc. - assume caráter de gênero, segundo aponta Konyves (2011) e não mais de mera experimentação advinda obrigatoriamente de algum trabalho prévio com a poesia; a noção de videopoesia enquanto autônoma coloca-a em outro patamar, com características e traços específicos, não se negando, contudo, seus rizomas com outras artes e áreas antes especificados.

É a partir desse lugar de videopoesia enquanto gênero, enquanto formato autônomo que pensamos aqui sua disseminação entre artistas brasileiros. No nosso segundo capítulo, ficou bastante visível o reconhecimento da videopoesia entre artistas de outros países, tendo muitas de suas conceituações sido advindas de estudiosos dos Estados Unidos e Europa, de maneira geral. Mas em termos de Brasil, o que temos pensado sobre ela?

Com percurso trilhado anteriormente sobre as matrizes videográficas que preconizam a videopoesia, uma nos chamou bastante atenção; a videoarte. Sendo esta um resultado de mesclas entre TV, cinema e outras tantas linguagens que fizeram da videoarte uma linguagem híbrida, vimos que seu desenvolvimento em solo brasileiro se deu principalmente a dois fatores; interesse de instituições de exposição de arte e festivais específicos com videoartistas. Sobre isso, fala-nos a autora a seguir:

Sendo a videoarte recente no mundo, e mais ainda no Brasil, acabará se tornando objeto de estudo e criação para muitos artistas, que inicialmente não encontrariam espaços com disponibilidade institucional para a difusão regular de suas obras, com exceção ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). (ALMEIDA, 2017, p. 16).

O fortalecimento de uma “cultura” afeita à videoarte no Brasil nessa época, credita-se aos esforços do diretor Walter Zanini, do MAC/USP, que abriu espaço para a existência de artes “transmidiáticas”, como nos afirma Almeida (2017). Assim, o apoio de instituições se firma como aliado aos festivais de videoarte, com o particular destaque para o Videobrasil. Nas palavras da sua curadora:

Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul. (FARKAS, 2007, p. 219-220).

Tendo Solange Farkas como diretora e curadora do Festival VideoBrasil, vemos o quão consolidada essa linguagem audiovisual está no Brasil. Por meio de instituições museológicas e festivais, portanto, a videoarte parece repousar em um solo que dá não apenas apoio aos artistas que se debruçam sobre essa linguagem, mas também possibilita a formação de um público interessado nesse formato artístico.

E como fica a criação/existência de instituições e festivais possíveis à consolidação da videopoesia entre artistas brasileiros? De acordo com nosso levantamento, parece não haver um eixo em que a videopoesia pôde se apoiar anos

a fio, como assim ocorreu com a videoarte e o Festival Videobrasil, por exemplo. Ao que consta, o projeto “Poesia visual, vídeo poesia”, foi o primeiro movimento organizado em favor do gênero, a partir de 1992, no LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis), da Escola Politécnica da USP. Nas palavras do coordenador do projeto:

Os poemas que compõem o “Vídeo poesia” foram originalmente pensados na bidimensionalidade do papel e em preto e branco. Portanto, o processo de passagem para a tridimensionalidade, com sonorização e animação em cores, foi um resultado de um esforço que passou por diversas etapas, cujo escopo foi a finalização das animações dos poemas, acompanhada pelos poetas, em todas as fases. (ARAÚJO, 1999, p. 21).

As fases a que se refere o autor supracitado são roteiro, design e animação do que viraria a dita “vídeo poesia”. Os irmãos Campos, Marcos Zuffo, Cid Campos e outros pesquisadores fizeram parte do primeiro momento do projeto. Posteriormente, Décio Pignatari e Júlio Plaza uniram-se ao grupo. Não à toa o projeto incluía o binômio “Poesia visual, Vídeo Poesia”, uma vez que se propôs a utilizar os poemas visuais dos poetas pertencentes ao projeto e “transmutá-los” ao que seria uma “vídeo poesia”.

É interessante perceber que a primeira aparição de um grupo formal a trabalhar videopoesia no Brasil ainda não havia entendido-a como um gênero único, autônomo; dividia-se o vídeo da poesia. Justamente a partir desse processo, as já existentes poesias visuais foram passadas para o vídeo, num produto mais ligado à animação do que o que hoje os diversos tipos possíveis de videopoesia.

Ainda que o projeto supramencionado tenha sido o primeiro esforço coletivo em torno do até então embrionário entendimento da videopoesia, vemos Álvaro Andrade Garcia em ensaio sobre seus trabalhos enquanto artista trazer a data de 1994 como ano em que ele já produzia videopoesia. Porém, apesar do ano do ensaio ser 1994, o autor afirma que já realizava videopoesias desde o ano de 1987, a partir dos projetos Quarteto de sopros, Quadro cinético, País e Novos estudos (GARCIA, 1994).

O autor supracitado apresenta dados importantes para a “arqueologia” da videopoesia brasileira. 17 anos antes do reconhecido projeto de Ricardo Araújo “Poesia visual, vídeo poesia”, já havia experimentação do gênero entre artistas brasileiros. É interessante perceber também que a experiência, apesar de relatada apenas por Álvaro Garcia, parece ter compreendido também outros personagens,

pertencentes aos projetos de que falou Garcia. Tal autor dá seu depoimento sobre os primeiros passos com o gênero e a evolução de suas técnicas:

Sete anos se vão desde as primeiras experiências com o Quarteto de Sopros. Depois realizei outras experiências como o Quadro Cinético, País e Novos Estudos. Nesse período a evolução das técnicas de desenho e animação em computador foi assustadora. Deixei para trás resoluções baixas de tela, quatro cores simultâneas e animações grosseiras em duas dimensões para hoje trabalhar com recursos que permitem altas resoluções, milhões de cores simultâneas e recursos sofisticados de animação em duas e três dimensões. Entretanto, o que mais evoluiu nesse período foi minha familiaridade com os elementos da nova linguagem poética que surge com o vídeo. À medida que fui experimentando e trocando idéias com outros poetas e videomakers, sofri transformações radicais na minha sintaxe poética (GARCIA, 1994, s/p).

As palavras de Garcia mostram outro fator interessante para a experimentação com a videopoesia naquela época; o uso de materiais tecnológicos que pudessem auxiliar nas criações pretendidas, com resolução melhor e recursos que permitissem a animação das palavras em tela. Esse tom mais caseiro proposto por Garcia contrasta com a experiência do projeto de Ricardo Araújo, que foi dependente de máquinas de difícil acesso e manuseio, tendo este último sido produzido justamente após a chegada da superestação gráfica Silicon Graphics SGI 4D 480/VGX, pertencente ao referido laboratório do LSI.

Com essas duas experiências diferentes acerca da videopoesia, vemos no caso de Garcia uma relação com profissionais videomakers para entender melhor a natureza do vídeo e seus possíveis entrelaçamentos, algo que já ocorria com a videoarte, de uma espécie de trabalho feito a quatro mãos, pelo fato do videopoeta e/ou do videoartista precisarem de ajuda especializada para chegarem ao produto final. No caso do projeto de Ricardo Araújo, também houve a dependência de engenheiros que soubessem manusear a superestação Graphics. Em ambos os casos, a necessidade de um segundo ou terceiro profissional para realizar a videopoesia nos indica que àquela época não era simples produzir o gênero, além de vislumbrarmos uma possível profissionalização dos videopoetas também como distante deste contexto.

Essa contextualização das origens da videopoesia feita por artistas brasileiros demonstra, nos anos 90, uma baixa assimilação do gênero, tanto por artistas, como pelo público. A então inexistência de Instituições de arte, galerias e exposições

interessadas por ele ajudou a deixar a videopoesia apenas em ambientes acadêmicos e técnicos, a exemplo da Escola Politécnica da USP, ou ao ambiente doméstico de experimentação, como vimos ocorrer com os videopoemas de Garcia. E, se por um lado, ainda estão escassas, nesse período, as realizações no gênero, por outro também se apresentam escassos os estudos e críticas artísticas mais especializadas sobre o mesmo.

Nos anos 2000, entretanto, vemos despontar alguns estudos que dialogam com a videopoesia enquanto realização estética. Os trabalhos de Ferreira (2004), Guimarães (2005) e Beiguelman (2007) O que avulta desses é a preocupação inicial em conceituar a videopoesia e seus tipos, até o momento. Ferreira (2004) pensa a videopoesia enquanto perspectiva intersemiótica, Guimarães (2005) entende-a como um tipo de poesia multimídia - chamando-a, inclusive, de clipoema como sinônimo - e Beiguelman (2007) insere a videopoesia dentro de um dos formatos possíveis da videografia àquela época.

Há um traço comum a esses três estudos; além de discorrerem sobre definições e conceitos da videopoesia, não tratam de obras especificamente videopoéticas de artistas brasileiros. Portanto, há ainda uma certa instabilidade tanto no termo - ora referido como clipoema, ora como uma vertente da infopoesia, ora como cine-videopoesia, de acordo com as autoras supracitadas - quanto na experimentação propriamente dita do gênero em toda sua potencialidade; não apenas como uma passagem do poema à tela, mas como uma linguagem própria, que se contagia com outras.

Já a partir dos anos de 2010, vemos algumas mudanças nesse cenário. Surgem não apenas novos críticos da videopoesia, mas autocríticos, que conceituam e realizam o gênero. Nessa perspectiva, um nome central seria o de Amâncio (2012), a qual realiza uma extensa pesquisa sobre origens e conceitos de videopoesia, chegando ao fim, por relatar sua experiência com videopoema de sua autoria, o *ver-o-peso*.

Vale a pena lembrar também que o próprio Álvaro Garcia, desde os anos 80, concomitantemente realiza e critica sua própria criação videopoética. Nas palavras dele:

Minha experiência com a poesia e o meio digital começou com o uso de computadores para produzir sequências animadas de textos, algumas vezes ilustrados, trabalhando na linha evolutiva da

videopoesia, que já fazia experimentos em cinema e vídeo antes do surgimento dos computadores (GARCIA, 2014, p. 136).

É justamente o uso do computador que conseguiu tornar mais abrangente o fazer videopoético por artistas brasileiros. Mas ao que consta, a maioria das realizações ocorre de forma amadora e com as possibilidades tecnológicas disponíveis à mão; um celular com uma câmera e o upload disponibilizado por plataformas como Youtube e Vimeo.

Nesse sentido, o que temos visto são videopoemas amadores de dois tipos; àqueles ligados a uma perspectiva lírica ou a um aspecto de denúncia social, realizado por artistas amadores ou iniciante, a exemplo do Respirar, de Cláu Itami e Agressiva, de Nicolý Santos, respectivamente. O outro tipo de videopoesia amadora, na verdade são vídeos tidos como videopoemas, mas que se configuram apenas como leitura de poema gravado e lançado em plataformas digitais, a exemplo do projeto Toda Poesia. Todos esses vídeos referidos estão presentes na plataforma Youtube.

Junto a esse cenário, poucos festivais literários têm aberto espaço para a exposição de videopoemas, a exemplo do Fliporto em 2007, que propôs a categoria Poesia ao vídeo, ainda inédito no Brasil até o momento. Em 2019, exemplo mais próximo ao tempo em que aqui enunciamos, o Festival Literário de Londrina (Londrix) propôs uma oficina de videopoemas, cujo vencedor foi Jean Carlo Barusso, com a obra Surto.

É importante destacar que não são festivais dedicados especificamente à produção e exposição do gênero aqui tratado. Ao que consta, encontramos tímidos subgrupos de festivais de literatura ou audiovisual que trabalham com a videopoesia no Brasil, mas não encontramos um festival de referência e consistência, a exemplo do Festival Internacional de Videopoesia, realizado pelo coletivo argentino Videobardo.

Apesar de tudo isso, vimos despontar trabalhos videopoéticos como os de Gabriela Marcondes e Maria Rezende. Mesmo em meio a um cenário não tão plural em relação à videopoesia, as autoras aqui trabalhadas possuem consistente trabalho com o gênero, ainda que não seja o único ou mesmo central trabalho das referidas autoras.

Aparentemente, o terreno em que ambas fincam raízes é a poesia. Gab Marcondes com 4 livros publicados - sendo o último *Todo todo é só uma parte* (2018), elaborado com colaboração de Gustavo Peres - Rezende também com 4 livros publicados - coincidentemente o último também publicado em parceria com a cantora de Barcelona Amparo Sánchez, chamado *Hermanas* (2019) - demonstram um interesse artisticamente concretizado na matéria livresca, através da escrita da poesia. Suas raízes, entretanto, derramam-se pelo terreno de outras linguagens.

Dentre as múltiplas artes que as artistas experimentam, está a videopoesia. No caso de Gab Marcondes, há um investimento notório em relação ao gênero, espalhado em meio às plataformas Vimeo e Youtube, com várias nomenclaturas de si e do seu trabalho, além do site e instagram, ambos denominados Inutensílios Poéticos.

Seu recorrente interesse tem sido sobre os ditos objetos poéticos, porém sempre acompanhados por vídeos ou videopoemas que os contêm. Em um tema de incessante aparição em suas obras, o tempo se projeta como um protagonista, mesmo que implicitamente, quando transforma a realidade juntamente às mãos da artista, como ocorre no videopoema analisado aqui, o “sete procedimentos para resistir”.

Vale salientar que não apenas a videopoesia, como também outros formatos videográficos que a autora trabalha, mostram uma intensa mescla entre linguagens distintas, dentre as quais destacamos aqui sua série de objetos poéticos. A constante experimentação com a videopoesia decorre também do próprio entendimento da artista sobre o que significa o gênero, o qual, nas palavras da própria autora: “a videopoesia não é um objeto fechado, ela é uma arte que tá ali num terreno fronteiro. Às vezes pode ser considerada um filme experimental, às vezes uma poesia filmada, então é difícil a gente delimitar esse objeto”

A autora se consagra no gênero também por participar de festivais internacionais, a exemplo da II Bienal de Videopoesia de Buenos Aires, em 2006, e exibição do seu trabalho no FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica - e no FILE Symposium 2008. Ainda que sejam participações em festivais internacionais, certamente tais eventos serviram para fortalecer o elo entre Gab Marcondes e suas diversas formas de interpretar a videopoesia.

Dar movimento aos poemas em tela e transformar objetos em arte são heranças concretistas e neoconcretistas, respectivamente. Mas é importante considerar que esse não é a única possibilidade videopoética existente, apesar da

grande influência do trabalho dos irmãos Campos e especificamente do já referido projeto de Ricardo Araújo. Tanto que do outro lado da nossa moeda videopoética existe uma forma distinta de expressão da de Gab Marcondes; a de Maria Rezende.

Das diversas considerações feitas sobre a videopoesia de Maria Rezende, chama-nos atenção o fato de que seu trabalho com tal gênero não é um dos aspectos centrais da sua poética, mas que desponta da sua produção pelo uso da oralidade como um dos eixos desse trabalho, a exemplo do já analisado “uma beleza”.

Não há apenas uma declamação em frente à tela ou uma leitura de poema gravado quando falamos da videopoesia de Rezende. Ocorre uma criação cuja centralidade é a voz e o corpo, constituindo uma performance videopoética. Sobre esse estilo do gênero, fala-nos o autor a seguir:

O videopoeta recriará seu texto com os recursos digitais do computador e será seu próprio editor e distribuidor (desempenhando os papéis de editora e distribuidora/livraria), pois lançará o seu trabalho na rede, o qual será exposto em uma grande livraria/vitrine eletrônica. O rapper interage com a sua plateia e o videopoeta com os seus leitores virtuais, através da comunicação eletrônica. Ambos os poetas agregarão a seu trabalho elementos do espetáculo, do show, da performance, isto é, elementos da corporeidade (LIMA, 2014, p. 36).

O corpo é protagonista não apenas no videopoema aqui analisado, mas também se apresenta na maioria dos seus outros 20 vídeos presentes na aba “videopoemas”, do seu já referido canal do Youtube. É interessante perceber a palavra “recriação” usada pelo autor referido anteriormente, que se encaixa justamente com a perspectiva de “uma beleza”, já existente enquanto o poema “uma mulher”, mas transmutado para o mundo da linguagem videopoética.

Outro traço que merece destaque quanto à postura de Rezende enquanto artista é justamente o acúmulo de “funções” de que fala Lima (2014) sobre o videopoeta, o qual trabalha como editor e distribuidor do seu trabalho. Rezende segue essa linha em todas as linguagens artísticas que trabalha, trilhando um caminho de possível profissionalização da poesia com o conjunto “casar com poesia” e “presente poesia”.

É com esses dois exemplares de um gênero ainda em descoberta que pretendemos fazer nossa contribuição sobre a videopoesia, especificamente através de artistas mulheres e brasileiras. Dentre tantos aspectos possíveis de serem abordados, entendemos as discussões até aqui abordadas como uma espécie de eixo

sobre o qual se apoia o desenvolvimento do que seria o gênero para as artistas Gabriela Marcondes e Maria Rezende.

Ainda longe de perceber um panorama mais amplo da videopoesia desenvolvida por artistas brasileiros, esse talvez seja o primeiro movimento para entendermos cada passo que as híbridas artes contemporâneas dão ao encontro da videopoesia. Fica aqui um registro de uma sedenta pesquisadora em busca do novo, do recém-criado, do contemporâneo, do que talvez ainda nem exista, mas do que, certamente, cruzará o caminho da videopoesia, que agora também é meu.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda N. **Para educar crianças feministas**: um manifesto. Trad. Denise Bottman - 1 ed - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALMEIDA, Thamara Venâncio de. **A videoarte no Brasil: uma perspectiva histórica**: o festival videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudo de caso. Juiz de Fora-PR.UFJF, 2017.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade - o que a imagem dá a pensar. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AMÂNCIO, Cardes M. **Videopoesia: análise, conceito e produção**. 2012. 142 f. Dissertação de mestrado - Cefet, Belo Horizonte.
- _____. **Duas experiências no ensino de videopoesia para jovens**. Anais do SIELP. Volume 2, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2012
- _____. **O conceito de videopoesia e a não obrigatoriedade de presença da linguagem verbal nessas obras**.
- ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica**: negociações com os processos digitais. Belo Horizonte: Veredas & cenários, 2008.
- _____. Perspectiva histórica da poesia eletrônica. In: **Artemídia e cultura digital**: São Paulo: Fapesp, 2009.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas-SP: Papyrus, 1993.
- AZEVEDO, Ricardo J. Duff. Onde estão os textos literários em tempos utilitários marcados pelo individualismo, a técnica e a economia? In: **Onde está a literatura?** seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras. BELMIRO, Celia A. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2014.
- BARBOSA, Pedro. **A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador**. Revista da UFP 2(1), p. 181-188, maio de 1998.
- BEARD, Mary. **Mulheres e poder**: um manifesto. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos (Vol. 1). 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BIGUELMAN, Giselle. Livrídeos (vídeo e literatura nos anos 80 e 90).In:

- MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BURGESS, Jean. **Youtube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.
- CABAÑAS, Teresa. **A aventura concretista**: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias. Revista Ipotesi, v. 12, n 2, 2008. Juiz de Fora-MG.
- CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, A. CAMPOS, H. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.
- _____. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, A. CAMPOS, H. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.
- _____. A moeda concreta da fala. In: CAMPOS, A. CAMPOS, H. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Olho por olho a olho nu (manifesto). In: CAMPOS, A. CAMPOS, H. PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.
- CAMARGO, I; ESTEVANIM, M; SILVEIRA, SC. **Cultura participativa e convergente**: o cenário que favorece o nascimento dos influenciadores digitais. Revista Comunicare 17, 96-11, 2017.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 2004.
- CARDOSO, Gláucio V. **Poesia lida: poesia falada** (poesia, performance e recepção: aspectos teóricos e práticos). Dissertação apresentada na UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e terra, 1999.

- CASTRO, E. M. de Melo. **Poética do ciborgue**: antologia de textos sobre tecnopoiesis. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. **Dictionnaire des symboles**: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Bouquins, 1998.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, João Pedro. **YouTube vs Vimeo**: uma análise comparativa de acessibilidade, usabilidade e desejabilidade para os utilizadores de fluxos videomusicais. Revista PRISMA.COM; n. 11,2010.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Trad. Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.
- _____. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille/Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DUBOIS, Phillipe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.
- FARKAS, Solange. VideoBrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela. In: MACHADO, Arlindo (org.) **Made in Brasil**. Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- FERREIRA, Ana Paula. **Videopoesia**: uma poética da intersemiose. Revista Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004.
- GARCIA, Álvaro A. **Videopoesia**. Disponível em: <https://www.ciclope.com.br/videopoesia/>, 1994. Acesso em 18 de novembro de 2020.
- _____. Da videopoesia à imaginação digital. In: **Onde está a literatura?** seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras. BELMIRO, Celia A. (et al). Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- GARCIA, R. S; Durán, P. A. **Los hijos de instagram**: marketing editorial, poesía y construcción de nuevos lectores en la era digital. Contextos educativos, 25, 41-53, 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea.
- PEDROSA, Celia; ALVEZ, Ida. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

- GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas**. Palavra imagem objeto: formas de contágio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **A poesia em movimento nas telas**. Revista de Letras, v.45, n.1, p.189-212, 2005.
- HAYLES, N. Katherine. **Literatura eletrônica**: novos horizontes para o literário. São Paulo: Global, 2009.
- JAKOBSON, Roman. Qu'est-ce que la poésie. In: **Huit questions de poétique**. Paris: Seuil, 1977.
- _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KONYVES, Tom. **Videopoetry**: a manifesto. 2011 Disponível em: https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf Acesso em 02 de janeiro de 2020.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LADAGGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LAJOLO, M. **Literatura**: leitores & leitura. São Paulo: Moderna, 2001.
- LEMOIS, André; LÉVY, Pierre. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIMA, Luciano R. O videopoema como performance: movimento e corporeidade virtual da palavra. In: **Léngua e meia**: Revista de Literatura e diversidade cultural, v. 13, ano 6, 2014.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte - MG: Chão da feira, 2019.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Ed. brasiliense, 1988.
- _____. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACIEL, Maria E. Poéticas do inclassificável. In: **Poéticas do espaço**. Aletria: Revista de estudos literários. V. 15, 2007.
- MARCHIS, Giorgio De. Marchis. **Retórica del Videoarte**. Estudio aplicado a la videopoesía. Icono 14 - Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías, n. 5, Madri:Universidad Complutense de Madrid, 2005

- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1973.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.
- MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. **Poesia visual**. Reciclagem e inovação. Campinas: Ed. Unicamp, Revista imagens, n. 6, jan. / abr. 1996.
- MIRANDA, Angela Luzia; AIRES, Brenna Karoline Alves. **Os problemas filosóficos da tecnologia moderna segundo Herbert Marcuse**. Problemata: R. Intern. Fil. v. 7. n. 2, João Pessoa, 2016.
- MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MORAES, Alexandre Santos de. **A Palavra de quem canta**: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- NÓBREGA, Gustavo. **Poema-processo**: uma vanguarda semiológica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- NORONHA, Emelia. The poetics of 'videopoetry' and video blogs. In: **International Conference on Language, Medias and Culture** -IPEDR vol.33,Press, Singapore, 2012.
- PARENTE, André. **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.
- PATRIOTA, Karla Regina Macena P.; PIMENTA, Rodrigo Duguay da Hora. **Da mídia 2.0 para a mídia 3.0**: perspectivas da próxima onda na web. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN .
- PAZ, Octávio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: **A busca do presente e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.
- PEDROSA, Célia; IDA, Alves. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

_____. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix 1987.

_____. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Concurso Nacional de Clipoemas**. Disponível em:

<<http://migre.me/amTkt>>. Acesso em 25 de jun. 2018

PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: **Imagem máquina**. PARENTE, A. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

_____. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERRY, Donna. A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista. In: **Gênero, corpo, conhecimento**. JAGGAR, Alisson M; BORDO, Susan R. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

POUND, Ezra. **O ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Roberto. Cânon. In: **Palavras da crítica**. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RIBEIRO, Regilene Aparecida Sarzi. Corpo, videoarte e o papel das linguagens midiáticas na construção de sentido e visibilidade das artes visuais. In: **Revista Comunicação Midiática**, v.8, n.3, pp.87-107, set./dez. 2013.

SAAD, Beth. **Estratégias 2.0 para a mídia digital**: internet e informação e comunicação. São Paulo: Editora Senac, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Por que as artes e as comunicações estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTANA GOMES, Letícia; SILVA, Giani David. **Mulheres editoras independentes**: Constanza Brunet (Argentina) Maria Mazarello (Brasil) e Paula Anacaona (França) e as projeções de si. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Año XXIII, Vol.107, Octubre 2020, Buenos Aires, Argentina.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital. **Texto digital**, ano 1, v.1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SÉBASTIEN, Joachim. Da tradução intersemiótica à intermedialidade. In:

Interdisciplinas. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2012.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas, SP: ed. Unicamp, 2010.

_____. Figuras de prosa: a ideia de prosa como questão de poesia. In: **O duplo estado da poesia**: modernidade e contemporaneidade. Scramim, Suzana (et al.). São Paulo: Iluminuras, 2015.

Sola Pool, I. **Technologies of Freedom**. Harvard: Harvard University Press, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. O experimentalismo. In: TELES, Gilberto Mendonça.

Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes: Brasília, 2006.

TIBURI, Márcia. **Olho de vidro**: a televisão e o estado de exceção da imagem. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TORRES, Rui. Poesia em meio digital: algumas considerações. In: **Sociedade da informação**: balanço e implicações. Org. Luís Borges Gouveia e Sofia Gaio. Porto: Edições UFP, 2004.

ZOLIN, L. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.;

ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**: A literatura medieval; tradução Amálio Pinheiro, Jussara Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARCONDES, Gabriela. **Videoverso**: poesia que se lê vendo, que se vê lendo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. **Depois do vértice da noite**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. **Em caso de emergência pare o tempo**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

_____. **Todo todo é só uma parte**. Rio de Janeiro: Independente, 2018.

REZENDE, Maria. **Substantivo feminino**. 2º edição. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

_____. **Bendita Palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **Carne do umbigo**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2015.

_____. SÁNCHEZ, Amparo. **Hermanas**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2019.

VIDEOPOEMA “UMA BELEZA” – CANAL MARIADAPOESIA. Link de acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=yIMf4wxWAws&list=PL57CC93956428D0D4>

VIDEOPOEMA “SETE PROCEDIMENTOS PARA RESISTIR” – CANAL

INUTENSILIOSPOETICOS. Link de acesso:

<https://vimeo.com/user42763398>

VIDEOARTE EM DESTAQUE NO MÍDIA EM FOCO| TV BRASIL| SOLANGE

FARKAS. Link de acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=MXX4uGGiSjE&t=1038s>

VIDEOARTE EM DESTAQUE NO MÍDIA EM FOCO| TV BRASIL| LUCAS

BAMBOZZI. Link de acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=MXX4uGGiSjE&t=1038s>

VIDEOARTE EM DESTAQUE NO MÍDIA EM FOCO| TV BRASIL| ALMIR ALMAS.

Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=MXX4uGGiSjE&t=1038s>

VIDEOBRASIL| COLEÇÃO DE AUTORES| RAFAEL FRANÇA. Link de acesso:

<https://www.youtube.com/watch?v=M46aCNzM3io>

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM GABRIELA MARCONDES

Entrevista com Gabriela Marcondes

Pergunta 01: Queria saber de você...por exemplo...você direciona sua arte primeiramente para o trabalho em vídeo ou impresso ou caminha juntamente com os dois?

R: Vejo o meu trabalho como uma interface, um ponto ou uma ponte de contato entre muitas coisas. Gosto disso de estar nesse espaço entre a poesia e as artes visuais, entre a poesia e a música...

Pergunta 02: Como você pensa o trabalho na internet (se acha que é uma plataforma válida para divulgar seu trabalho)?

R: A internet é um espaço muito democrático e capaz de disseminar a poesia e outras formas artísticas de um jeito viral muito potente, mas também muito fragmentado.

Pergunta 03: Você percebe uma relação entre seu trabalho e o Concretismo?

R: O concretismo é sim uma referência muito importante, ele abre uma porta para a visualidade e assim permite que a poesia ganhe outros espaços e tome outras formas.

Pergunta 04: No site do inutensíliospoeticos vi que você separou uma categoria só para vídeo-objetos, porém encontrei no canal "arte já" um vídeo que me intrigou: era um martelo quebrando uma ampolheta, a qual já estava visível como outro objeto-poético. Essa mistura entre vídeo e imagem é um caminho proposital ou é como se fosse "inevitável" filmar o objeto para que ele ganhe outras plataformas?

R: O martelo quebrando ampolheta faz parte de uma série de videopoemas feitas para o livro Em caso de emergência pare o tempo lançado em 2014/2015.

Gosto muito de trabalhar com objetos, eles já carregam consigo histórias e até metáforas. Daí veio o projeto Inutensílios poéticos. O martelo por exemplo traz a referência a construção/destruição e mesmo de Nietzsche. A ampolheta é um objeto

que muito me fascina, a transparência, a fragilidade, a beleza da forma, o mensurar o imensurável são essas qualidades do objeto ou do próprio tempo?

A organização do site é apenas facilitar a navegação. O site está precisando de atualização. Muitas vezes os objetos vão estar como "personagem" desses pequenos filmes. O vídeo consegue fazer o tempo "viver" ali de uma outra forma, muito diferente da imagem fixa e o do texto. O tempo é esse objeto de fascínio e bastante recorrente no meu trabalho como vc pode ver.

Alguns videopoemas sim vem de frases ou objetos que quase pedem para estarem em ação. Outros já são concebidos como vídeos. A mídia (vídeo, livro, foto, objeto) não deve limitar o trabalho mas ampliar ou permitir singularidades e particularidades. A especificidade de cada caminho traz nuances poéticas únicos.

Os sete procedimentos para resistir é um vídeo em que o ato concreto de transformar o signo transforma o sentido. Mudar o corpo da palavra, da letra, quase uma metamorfose da linguagem, criando uma espécie de "borboletra". Adoro andar nessa linha entre signo-sentido. Ela muitas vezes é um eixo condutor ou des-condutor dos trabalhos.

Pergunta 05: Você acha que seus vídeos se encaixam no que chamaríamos videoarte ou seriam videopoemas?

R: As classificações limitam os espaços e pessoas que entram em contato com o trabalho, então prefiro encarar eles como videopoemas e/ou videoarte. Por exemplo o vídeo poema diluído já foi exibido e premiado no Festival Desvairada de poesia – são poucos os concursos específicos de videopoesia. Fui premiada no 1º Festival de Videopoesia Desvairada - e já esteve exposto em galeria do Espaço cultural da Justiça Federal. Ou seja, acredito que essa divisão é um pouco arbitrária. Depende mais de onde o trabalho é exposto e de quem olha para este.

(...) A videopoesia não é um objeto fechado... é uma arte que está ali num terreno fronteiriço. Pode ser considerada um filme experimental, às vezes poesia filmada, então é difícil delimitar esse objeto.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM MARIA REZENDE

Entrevista com Maria Rezende

Pergunta 01- seus poemas foram feitos para a declamação ou foram escritos e posteriormente oralizados?

R: Todos os meus poemas são escritos já contendo esse gene da palavra dita. Então eles nunca foram escritos como “vou escrever esse poema para o palco”, mas eles já nascem com essa mistura.

Pergunta 02- seus videopoemas - aqueles presentes tanto no site quanto no youtube - são inspirados em poemas já escritos ou foram produzidos de forma independente de algum trabalho anterior?

R: “Uma beleza”, “musa do século XXI”, “tanta casa”, “coragem”, “girassol de inverno”, “eu abro”, “a mulher rendada”, “jodida nunca más”, “filho coração”, esses todos são poemas antigos que eu transformei em videoarte. Aí depois tem uma leva, por exemplo, “anônimos” é um poema que eu escrevi e logo em seguida eu peguei essa imagem e fiz a videoarte, meses seguintes. Era um poema inédito ainda em livro, ele veio ao mundo primeiro como videoarte. “Tijolo”, mesma coisa, poema que escrevi em 2011, daí catei num arquivo uma imagem que eu tinha e fiz a videoarte, depois ele entrou no livro “Carne do umbigo”, de 2015. “Não vai ser fatal” mesma coisa, vídeo de 2011 e o poema tá no livro “Carne do umbigo”, de 2015. “Recife em fogo lento” também no final de 2011, ano que fiz essas videoartes, mas tem também o “a gente precisa virar caleidoscópio”, que fiz em 2012 pra um zine que eu colaborava chamado ornitorrinco, vi que era um poema, quis publicar como videoarte, mas que entrou também pro “Carne do umbigo”. Então nenhum foi escrito “vou fazer um poema assim”, “vou fazer uma videoarte assim”, aliás não sei fazer nada assim...não sei dizer “vou escrever um poema para ‘dois pontos’”, para uma pessoa, uma situação, um prêmio, um show ou uma videoarte. Então todos são poemas que já existiam. O poema “2016” e o videopoema também é de 2016. “Pulso abierto” e “alma de cantar agora”, foi bem um improvisação, uma vontade minha de botar no mundo uma versão editada de um poema meu com a Amparo Sánchez que depois virou minha parceira no Hermanas e aí criei uma coisa improvisada com as fotos do espetáculo “Carne do umbigo”.

É isso, são poemas escritos pra mim, pra livro, pra publicar, pra falar e que de repente viraram também videoarte.

Pergunta 03- Em nossa conversa na sua casa (há um ano já!) você falou de fazer mais videoarte do que videopoesia. Queria que você comentasse um pouco sobre isso.

R: Acho que eu tenho uma tendência a ter um pouco de medo das palavras grandes, então “videoarte” me parece uma ousadia. Então quando eu comecei a fazer, eu chamei de videopoesia. Depois quando fiz o espetáculo “Carne do umbigo”, fiz umas videoartes mais elaboradas, cuidadosas e chamei de videoarte. Na verdade, quando

estreei, eu ainda dizia que era um espetáculo de poesia falada e de videopoesia. Depois eu comecei a dizer que era poesia falada e videoarte. E aí me dei esse status. Esses que estão no Youtube eu mantive...eu nunca, na verdade, tinha me dado conta que a playlist ainda se chama “videopoema”, então não sei...acho que podem ser chamados de videopoemas.

Pergunta 04- A palavra oral e a performance são centrais para seus espetáculos. Ao seu ver, a palavra oral é um dos pilares das suas criações?

R: Totalmente. Como eu te contei, comecei a escrever de tanto dizer os poetas que admiro, que gosto. Acho que esse canal do Youtube tem também um resgate disso...tem 126 vídeos meus dizendo outros poetas que não eu mesma, então eu acho que esse amor por dizer, independente dos poemas serem meus, me acompanha sempre. E aí a minha poesia já nasceu com essa genética, de ter a oralidade dentro. Tem alguns poucos poemas meus que eu acho que não funcionam bem falados e acho que nem sei de cor...todo livro tem um ou dois que chamo de “poemas meio esquisitos”, que não têm tanto ritmo, não tem essa coisa da palavra oral, mas acho que eles também têm outros valores e acho legal, gosto quando acontece.

Pergunta 05- Para você, o que seria performance?

R: Essa pergunta ecoa na outra, se me sinto atriz. Eu fico achando que performance requer uma corporeidade que eu não tô oferecendo, por isso que eu fico meio sem saber como me chamar, como se performance tivesse que dar cambalhotas ou coisas assim, sei lá, tô sendo exagerada e estereotipada... Mas na verdade eu acho que performance tem a ver com você usar o seu corpo para gerar uma experiência artística que não seja o texto de um teatro ou uma canção que você tá cantando, é uma outra forma, né? Talvez de alguma forma eu faça isso porque quando tô dizendo meus poemas, num cenário, num figurino, não é exatamente teatro, mas também já não é só poesia.

Pergunta 06- Em nossa conversa aí na sua casa, você disse não ser atriz quando da realização dos seus espetáculos. Como você se denominaria, nesse contexto?

R: Quando eu comecei a falar poesia na escola da Elisa, a gente se dizia dizedor de poesia. Então, durante muito tempo eu me disse poeta e dizedora, depois eu comecei a achar que essa palavra, meio neologismo, era quase uma falta de coragem de assumir um lugar...aí comecei a dizer que eu era performer de poesia. Achei essa palavra irritante, gringa...aí falei: “cara, sou atriz, sou atriz dos meus poemas, atriz de mim mesma”. Mas assim, a palavra “atriz” me parece uma coisa tão mais grandiosa do que o que faço, que me acho um pouco impostora quando uso. Então não sei, às vezes me digo atriz, performer, às vezes não tenho uma resposta muito sólida.

Pergunta 07- No teu canal do Youtube existem duas playlists que me interessam: videopoemas e na cara e na coragem. Qual teu critério para diferenciá-las?

R: Meu canal do Youtube tava lá meio paradão, lá pra 2010, eu eventualmente postava alguma coisa e aí um dia eu descobri que no meu computador tinha um programinha

de fazer vídeo, no meu mac, que chama Photo Booth e tinha vários efeitinhos e eu comecei a fazer vídeos com eles. Fiz um primeiro de bobeira em casa, pus uma música de uma amiga pra tocar....o primeiro deles foi “o aqui, o agora e sorte”. Eu fiquei mexendo no cabelo, com uma imagem duplicada na tela e fiz esse videozinho, postei e as pessoas curtiram. Aí eu criei uma ideia do projeto doido que chamava “um por dia enquanto for legal”, em 2011, que era fazer um videopoema por dia enquanto me desse vontade, daí fiz uns 10 assim, cada dia inventava uma coisa., um recurso e fazia. Bem simplão, nunca foi editado, era sempre algum recurso visual desse meu programinha, brincando com algum som que já estivesse tocando. Aí fiz isso, curti, só que depois começou a faltar tempo pra fazer essas coisas mais rebuscadas e tinha que pensar um formato, uma ideia, aí comecei só a ligar a câmera e gravar um poema e falar. Muitas vezes eram poemas dos outros e aí a playlist chama “admirada”. Só que quando eram meus eu criei a outra playlist, batizada “na cara e na coragem”, com a minha cara falando poema meu mesmo.

No “uma beleza” uso um efeito do Photo Booth também, só que fiz com fotos. E aí nessa série “videopoemas” do Youtube, em geral eu usava em cada um um efeito diferente; tem um que duplica a imagem, tem um que deixa a imagem parecendo feita com lápis de cor – que foi o do “uma beleza”, efeito chamado “color pencil” – tem um que dá uma supersaturada de cor...enfim, vai variando, fui brincando com eles.

Uma info relevante, acho, é que como eu trabalho profissionalmente com cinema, montando filmes super bem produzidos e fotografados, quis que os videopoemas fossem mesmo super básicos e simples, feitos com elementos disponíveis pra todos, bem caseiros mesmo. Hoje esse é um recurso cotidiano no instagram né? Mas naquele momento não era tão banal, então foi um mix de caseiro com novidade ;)